

**LA MIRADA
CRÍTICA DE LA
FOTOGRAFÍA DE
ARQUITECTURA**



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Facultad de Arquitectura

LA MIRADA CRÍTICA DE LA FOTOGRAFÍA DE ARQUITECTURA

Tesis que para obtener el título de Arquitecto presenta
Carlos Artemio Ronzon Cruz

Sinodales:

Arq. Mauricio Trápaga Delfín

Dra. Mónica Cejudo Collera

Arq. Luis de la Torre Zatarain

Mayo del 2015



Ciudad Universitaria, D. F.

Índice

Introducción

i Fotografía, Arquitectura y Crítica	10
--------------------------------------	----

La Naturaleza Crítica de la Fotografía de Arquitectura

1.1 Arquitectura y Fotografía	17
1.2 La Naturaleza de la Imagen Fotográfica	23
1.3 Los Poderes de la Fotografía	31
1.4 La Construcción de un Discurso a través de Imágenes	35

El Encuentro de la Fotografía con las Realidades Sociales de la Arquitectura

2.1 La Exploración del Fenómeno Arquitectónico	43
2.2 Los Pioneros del Documentalismo Urbano	47
Jacob Riis: How the Other Half Lives	53
2.3 El Fotreportaje y la Fotografía de Arquitectura	67
Balthazar Korab: The Presidential Portfolio	77
2.4 Los Cronistas de la Ciudad Moderna	91

La Crítica al Fenómeno de la Vivienda Social a través de la Fotografía

3.2 Dos Millones de Hogares para México	101
Livia Corona	101
3.3 Suburbia Mexicana	131
Alejandro Cartagena	131

Conclusiones

4 Otra Mirada. Conclusión	171
---------------------------	-----

Bibliografía

Créditos de las imágenes	178
--------------------------	-----

i Introducción

i Fotografía, Arquitectura y Crítica

“el fotógrafo es tal vez el mejor crítico de arquitectura ya que a través del encuadre y selección apropiados, puede comunicar comentarios directos y poderosos tanto en alabanza como en protesta.”

Eric de Maré

Existe la creencia de que la arquitectura y la fotografía conviven en una relación simbiótica desde la aparición de la última. Tal vez, es algo más que un producto de la casualidad el que la imagen fotográfica más antigua de la que se tiene cuenta nos muestre un objeto primordialmente arquitectónico; la vista de aquella ventana del estudio de Nicéphore Niépce en la que alcanzamos a vislumbrar los tejados de la granja de la familia en Borgoña se nos revela como un pacto en el que la arquitectura se convertirá en uno de los temas más socorridos de la fotografía y que hasta nuestros días se mantiene más vigente que nunca dando cara a lo que se perfila como el paradigma de nuestra época, no sólo para éstas dos disciplinas sino para la construcción entera del aparato cultural que nos rodea.

De tal forma que a más de 150 años de la invención de la fotografía, con una evolución abismal en cuanto a la calidad y cantidad de imágenes que es capaz de producir pero manteniendo la esencia de su método –la fotosensibilidad–, este invento se ha coronado como el medio de comunicación indiscutible y hoy por hoy no podemos concebir la difusión de la arquitectura sin imágenes producidas por una cámara fotográfica. Esta forma de conocer arquitectura ha traído sus fuertes consecuencias para la disciplina, incluyendo cambios fundamentales en nuestra forma de comprender el entorno; si bien ha sensibilizado de alguna manera a un público cada vez más grande, también ha provocado, como todo fenómeno derivado de esta sociedad ávida de consumo y no de calidad, a la creación de una forma de valoración de la arquitectura que poco o nada tiene que ver con la comprensión o vivencia de un espacio y si con la fascinación por las formas, el

exotismo de los lugares y la extravagancia y derroche económico de sus promotores.

La falta de una herramienta de análisis que nos permita conciliar la condición propia de cada obra en relación a otras obras de arquitectura y a otros campos del conocimiento no permite juicios objetivos que den un paso mas allá del juicio de valor estético, muchas veces sesgado por intenciones de pretensión y grandilocuencia verbal de quien lo emite, alejándose de lo que debería ser la crítica de arquitectura, una herramienta analítica de creación y no de destrucción, la crítica como la base seminal de donde surja conocimiento arquitectónico útil.

Las formas de crítica tradicional encontraron un medio de expresión y florecimiento en el ensayo, ejercicio literario que evidentemente implica el uso de la palabra para describir ideas sobre arquitectura que a su vez es un lenguaje que utiliza al espacio y a las formas como su medio de expresión y que como todo sistema de comunicación posee varios niveles de interpretación y comprensión y que además para ser analizada requiere de un metalenguaje (por ejemplo, la palabra) que ayude a estructurar y comunicar las ideas que la arquitectura genera.

La imagen como representación de nuestro entorno tiene una incidencia cultural fundamental, de manera que se puede afirmar que una civilización organiza su cultura no solo en su manera de ver el mundo sino en las imágenes que son utilizadas para conformar una representación de éste; desde las cuevas de Lascaux y Altamira hasta el perfil de alguien en las redes sociales, la cultura de lo visual y los artefactos con que son creadas las imágenes conforman un fenómeno de comunicación que se extiende por todas las culturas en el mundo entero.

Nos ubicamos en nuestros días para identificar el artefacto generador de imágenes de nuestra época y no se requiere de mucha reflexión para señalar a la cámara fotográfica como el eje de la cultura visual de nuestro tiempo. Este aparato, que ha causado fascinación e incertidumbre desde su invención, ha marcado un paradigma fundamental en la tradición de creación del imaginario cultural a tal grado que no nos es posible concebir nuestra manera de conocer las cosas si no es a través de la fotografía, que además se separa de todos los regímenes de creación pictórica anteriores a ella al ser un producto en esencia técnico en el que la mano del hombre no interviene directamente en su fabricación. Esto no quiere decir que el ser humano no tenga participación alguna en la producción de una imagen fotográfica, todo lo contrario, es esa parte humana de la

fotografía la que crea esta imagen y la carga de significados, imagen de características específicas muy particulares que la han colocado como el medio de comunicación visual dominante de esta era y que forma parte fundamental del desarrollo de los medios de comunicación masiva.

En esta era mediática, donde la velocidad a la que la información es transmitida ha roto por completo las barreras físicas de la distancia y el tiempo gracias a los medios digitales surge un replanteamiento de la estructura de nuestra realidad; “ya no pensamos, hablamos, leemos, escuchamos ni miramos como alguna vez lo hicimos.”¹ Este nuevo panorama que ha cambiado inevitablemente la realidad y nuestra relación con ella, nos exige vivir de manera distinta, con percepciones y expectativas en constante movimiento, presas de un relativismo que no debe ser tomado a la ligera, y que ha afectado la noción que tenemos de nosotros mismos, poniendo a prueba paradigmas que no siempre salen bien librados del análisis al que son sometidos. De tal modo que hemos aceptado lo complejo, lo plural, lo disperso y lo ambiguo como medida de nuestro tiempo y en cada aspecto de la actividad humana, incluyendo por supuesto a la arquitectura.

Por otro lado esta apertura de los medios de comunicación y de acceso a la información si bien nos ha ofrecido innumerables ventajas también se ha convertido paulatinamente en un bombardeo a los sentidos que no parece disminuir en un futuro cercano. Cada vez que llevamos a cabo una búsqueda en Internet, una oleada de imágenes, texto y video nos es presentada en fracciones de segundo y parecen tener la misión de “empapelar nuestros campos visuales con imágenes inconexas de tan poco valor que nos vuelven insensibles, pero que al mismo tiempo nos hacen creer que estamos enterados de las cosas.”²

Día con día nos encontramos con imágenes que ilustran obras arquitectónicas provenientes de geografías distantes y realidades distintas, nuestro conocimiento del espacio arquitectónico (nuestro conocimiento en general) se ha volcado a mirar una infinita consecución de fotografías sin que reparamos a reflexionar en su contenido mas allá de la superficialidad formal de la imagen, olvidando que la obra arquitectónica responde a la conciliación de diversos aspectos de distinta naturaleza que hacen de la arquitectura contemporánea un fenómeno complejo que para su valoración demanda un instrumento de crítica que tome por objeto principal algo más que la elaboración de un juicio de valor sobre el buen gusto, sino que vaya más allá “considerando a la

1 Ritchin, Fred. Después de la fotografía. Ed. Almadía. México, D.F. 2009. Pp. 9.

2 Ritchin, Fred. Op cit, p 14.

obra no como campo de la coherencia en relación a una teoría establecida, sino como coherente en si misma y en relación a un entorno cambiante.”³

Por lo expuesto, encontramos que la teoría arquitectónica se vuelve insuficiente y no se puede valer de sí misma para describir sus condiciones. Para su interpretación y posterior valoración; para su crítica, es necesario que acuda a otros campos de conocimiento que transformen esa visión moderna y totalitaria de la arquitectura como solución formal, única y cerrada de una determinada problemática: “proponemos que las nuevas orientaciones se rastreen desde los avances que se están produciendo en las ciencias periféricas a la arquitectura, como entorno de conocimiento.”⁴

En este acercamiento a otras disciplinas en la búsqueda de un instrumento de crítica nos dirigimos a la fotografía partiendo de la premisa de que ésta conforma un sistema de representación visual “en el que creemos hallar una realidad mimética muy cercana a nuestra propia visión. Y sin embargo, siempre debemos sospechar que la fotografía nos remite —a otra cosa— distinta de lo que llamamos realidad.”⁵

Y es esta capacidad de remitirnos a “algo más” lo que convierte a la imagen fotográfica en una herramienta potencial para la crítica de arquitectura, especialmente la imagen digital, que marca un paradigma en la fenomenología de la fotografía al ofrecer un cambio radical en el manejo de la imagen, abriendo las posibilidades de interacción a través de la inclusión de nuevas modalidades de utilización que rápidamente han condicionado nuestra época.

Así que el objeto de esta investigación es el de explorar las cualidades de la imagen fotográfica e intentar establecer un puente entre ésta y la crítica de arquitectura con el propósito de plantear un enfoque para el análisis crítico de la producción arquitectónica, a través de un sistema interpretativo de síntesis y análisis de la experiencia espacial directa que además reivindique a la fotografía de la categoría de simple ilustración a la que ha sido relegada.

3 Miranda, A., Pina, R., Casqueiro, F., Colmenares, S., Maruri, N. La crítica de arquitectura como modelo de investigación. Ponencia escrita presentada en la sesión dedicada a Ámbitos, Innovación y Calidad, en las IV Jornadas Internacionales sobre Investigación en Arquitectura y Urbanismo. Universitat Politècnica de València. 2011.

4 Miranda, A., Pina, R., Casqueiro, F., Colmenares, S., Maruri, N. Op cit.

5 Frizot, Michel. El imaginario fotográfico. Ed. Almadía. México, D.F. 2009. Pp. 16.

1 La Naturaleza Crítica de la Fotografía de Arquitectura



Carlos Ronzon

Museo de Arte Moderno de Nueva York. 75 Aniversario de la publicación de la obra de Walker Evans, *American Photographs*, 2012.

1.1 Arquitectura y Fotografía

“[...] to discuss photographic activity is to become involved with urgent questions of man’s moral existence—his desire for knowledge, his need for sacrament.”

Eugenia Parry Janis y Wendy MacNeil, *Photography within the Humanities*.

Parte importante de la manera en que comprendemos y aprehendemos nuestro mundo hoy en día es gracias a la imagen fotográfica. En las fotografías encontramos un mundo construido con imágenes como fragmentos escogidos de la realidad. Gracias a ésta podemos conocer objetos, paisajes, personas y ciudades distantes, podemos comparar no sólo temas geográficamente lejanos sino también separados en el tiempo.

La relación que la fotografía tiene con la arquitectura, ha sido una de acercamientos y rechazos, de contradicciones, debates profundos desde el comienzo sobre su naturaleza utilitaria y artística, argumentos a favor y en contra sobre que debía ser fotografiado y cómo, siempre sujeto al desarrollo de la industria fotográfica, el tema de la fotografía arquitectónica encontró un camino que se abría en una plétora de posibilidades de abordar al fenómeno arquitectónico, demostrando su valía en diferentes campos de la actividad del arquitecto; documento histórico o herramienta propagandística, la fotografía de arquitectura tiene cualidades únicas que la han convertido en el medio por excelencia de divulgación y validación del objeto arquitectónico.

La fotografía cuenta con características únicas que aún en nuestros días despiertan curiosidad al no ser comprendidas del todo y no deja de provocar fascinación al ser desentrañados sus misterios. Desde el principio ha sido estigmatizada con cualidades de “veracidad” y “autenticidad” que han marcado nuestra manera de observar, comprender y procesar una imagen fotográfica, estas cualidades que tomamos por hecho irrefutable nos han conducido a ciertos malentendidos, por

llamarlos de algún modo, en cuanto al manejo de las mismas, así, nos encontramos en una época donde la producción de imágenes fotográficas ha marcado la pauta de nuestro entendimiento del mundo, lugares -edificios, espacios- alguna vez lejanos geográfica y temporalmente se encuentran de repente confrontados y puestos a disposición de quien se proponga comprender lo que implica la observación de una imagen fotográfica de arquitectura.

La fotografía no busca definir al espacio tanto como explorarlo. Al ser el recorte de un fragmento de la realidad, que por supuesto, logra resaltar lo excepcional, en palabras de Julio Cortázar “produce un secuestro momentáneo” del espectador. Una imagen puede sondear los niveles mas profundos de experiencia pero es necesario entender el contenido de su mensaje desplegado en varios niveles de entendimiento, lo que no está en la foto pero existe por que nos remite a ello. La fotografía no puede relatarnos la compleja totalidad de la arquitectura pero sí comunicar una experiencia, más pequeña pero llena de fuerza simbólica.

La utilidad documental de la fotografía de arquitectura ha quedado de sobra comprobada, así como su uso propagandístico y publicitario, lo que a esta investigación le atañe es el valor que indudablemente esta tiene como una herramienta crítica. Gracias a sus características únicas la fotografía es capaz de expresar niveles profundos y sutiles del entendimiento espacial, que van mas allá de la ilustración pictórica de un ensayo escrito, su capacidad evocadora, su naturaleza fragmentaria y su esencia mecánica, entre otras tantas particularidades, le permiten tanto al fotógrafo como al espectador experimentar el espacio arquitectónico a través del sentido de lo visual.

Esta claro que la experiencia espacial directa jamás será superada pero la fotografía puede ampliar esta vivencia y profundizar en la percepción no sólo visual, gracias al poder evocador de una imagen fotográfica esta puede estimular nuestros otros sentidos y permitirnos la re-experiencia del espacio arquitectónico.

La fotografía es un arte aplicada y como tal requiere de ciertos conocimientos, habilidades y sobre todo sensibilidad, al ver a través de una lente nos podemos percatar que no se separa mucho de la arquitectura, líneas, volúmenes, sombras y luz, todo ordenado, compuesto, buscando la armonía de sus partes con el fin de comunicar algo, algo que tal vez el ojo humano no puede identificar

claramente pero que una imagen fotográfica puede hacer evidente, si se trata de la fotografía de arquitectura, ¿no es esa finalmente su función más noble? Que por medio de un recurso mecánico, conjugado con la intención de quien hace la foto, nos sintamos seducidos por ese espacio, intrigados a tal punto de necesitar convertirnos en sus habitantes...

Entonces la fotografía, hecha por alguien poseedor tanto del conocimiento técnico como de esa fibra sensorial que le conduce a ver ciertos detalles, a esperar determinada hora del día para jugar con un haz de luz, no es una condición limitadora de la arquitectura, al contrario, es una invitación, un puente visual entre las personas y la obra, o es también esa primera impresión, el flechazo, que nos tiene que despertar un sentimiento, una reacción que nos conduzca indefectiblemente a reflexionar sobre la condición espacial que se nos presenta en la imagen.

Es cierto que la fotografía arquitectónica no siempre tiene este fin, como también es cierto que detrás de ella siempre existe una intención. Tanto quien opera la cámara como quien concibió un espacio o el editor que necesita ciertas vistas, tal vez sea el análisis detallado de un edificio histórico, la documentación de la obra de un arquitecto o la simple publicidad de un nuevo edificio de departamentos, lo que no se puede negar es que hay una determinación hacia un objetivo que siempre tiene que ver con el consumo (en el mas amplio sentido de la palabra) de arquitectura.

Teniendo esto presente, ¿qué es la fotografía para la arquitectura? Quisiéramos creer que se trata de algo más que un recurso de la imagen, es la memoria luchando contra el tiempo, es el entendimiento del mensaje de alguien a través de los ojos de otro a quien hemos conferido el poder de transmitirnos lo que el primero ha querido decir, no como un espejo que refleja exactamente lo que tiene enfrente sino como un reflector que, valga la comparación, aprovecha la luz para señalarnos lo que es digno de ser apreciado -o denunciado- y ese es el propósito más alto y más noble de la fotografía, la aplicación de toda su técnica, su tecnología y su eficacia como medio de comunicación a favor de la difusión de un espacio que quede marcado en la memoria.

La fotografía se convirtió en una herramienta indispensable para el arquitecto, pero ¿qué pasa cuando va mas allá de su intención documental, informativa o propagandística y se propone –nos propone- una nueva forma de ver el espacio arquitectónico?. Es cierto, como mencionábamos, que no se equipara con la vivencia directa de un lugar, pero su particular naturaleza le confiere un

potencial inusitado: la fotografía se puede convertir en una invitación, una afirmación o incluso en una crítica. Al funcionar sus imágenes como el catalizador de reflexión y discusión, los fotógrafos de arquitectura nos han logrado transmitir su experiencia espacial y sobre todo han logrado difundir la arquitectura de una manera más democrática y uniforme.



Carlos Ronzon

Museo de Arte Moderno de Nueva York. 75 Aniversario de la publicación de la obra de Walker Evans, *American Photographs*. Carlos Ronzon, 2012.

1.2 La Naturaleza de la Imagen Fotográfica

“Es como si hubiera un constante desafío entre la cámara y la visión, cada uno revelándole al otro lo que, sin su rapidez, su sensibilidad, su punto de referencia, permanecería como algo inerte e ignorado, la visión siempre extrayendo a su vez nuevas posibilidades de la cámara, insospechadas conexiones.”

Régis Durand. La Experiencia Fotográfica.

Es pertinente explorar los ámbitos que determinan la naturaleza de esta actividad y que nos permitirán encontrar los aspectos en los que encuentra un punto en común con la arquitectura y el espacio de tal manera que ya que entendemos el fenómeno de cómo un objeto (en este caso arquitectónico) es transformado en una imagen, podamos comprender que ésta no es el simple producto de un dispositivo mecánico sino que se compone tanto de las intervenciones del fotógrafo, como las del observador quien es el que finalmente definirá los niveles de comprensión de la imagen. Tal como un arquitecto es capaz de leer un espacio, un bailarín una coreografía o un músico una partitura, las imágenes fotográficas tienen una cualidad polisémica y entender cómo son creadas -su origen técnico- nos proporciona la clave para captar un mensaje que aunque implícito en el sistema de comunicación no resulta obvio para todos.

Es importante reconocer que si en algún momento la fotografía fue comparada con la pintura y el dibujo, e incluso tomada como otro método más de reproducción gráfica, rápidamente probó que se trataba de un fenómeno que rompía con todo lo anterior y que engendraba sus propias concepciones del mundo. Desde el comienzo, arquitectos, historiadores, arqueólogos y restauradores se dieron cuenta del potencial documental que las imágenes creadas por el aparato fotográfico les ofrecía.

La fotografía siempre se ha movido en esta ambigüedad entre lo emocional-artístico y lo analítico-científico ambos fundamentados en una naturaleza primeramente documental, al identificar una acción mimética en apariencia pero que si se conoce a profundidad –como cualquier lenguaje, incluido la arquitectura- logra comunicar mensajes muy poderosos y contundentes que pueden

estar cargados de crítica, censura, elogios y ovaciones.

Para abordar este complejo y amplio tema primero debemos tener una definición de lo que entendemos por imagen fotográfica advirtiendo que en nuestro idioma nos podemos referir ambiguamente con el término “fotografía” tanto al conjunto de procedimientos técnicos necesarios como a las imágenes obtenidas de éstos procedimientos y principalmente a las impresiones fotográficas que resultan solo un soporte físico de la imagen fotográfica dado que la revolución digital -el paradigma de nuestra época- nos ha orillado a referirnos también al registro fotográfico que no necesariamente existe en un soporte físicamente tangible ya que a veces -ahora más- nos es suficiente con observar una pantalla.

De tal manera que, “una fotografía” es invariablemente un elemento representativo del sistema que constituye “la fotografía”, un complejo sistema icónico, mediático y perceptivo que da pie a una cultura inducida por la fotografía y que implica las diferentes valoraciones de la percepción de la fotografía (tanto el imaginario fotográfico, entendiendo imaginario como “todo aquello que se construye naturalmente alrededor de una práctica, de una cultura técnica y que presenta sus características: aquello que se vincula a una serie de conceptos previamente integrados”, como las imágenes que se observan). El concepto de fotografía se encuentra estrechamente ligado a una técnica, a la comprensión de sus leyes y al dominio de sus parámetros.

Para llegar a una concordancia podemos apelar a la definición de Michel Frizot que explica que “una fotografía es en términos generales cualquier artefacto obtenido mediante el procedimiento fotográfico” y que la condición de esta no es el aparato, la cámara fotográfica, sino el efecto perenne de la luz sobre una superficie fotosensible. Siendo así que el material propio de la imagen fotográfica puede ser una emulsión de sales de plata, una goma con pigmentos colorantes o una superficie de sensores electrónicos sin que cambie la naturaleza esencial de la fotografía.

Con esto podemos establecer la cualidad fundamental de la fotografía que es la de ser producto de la fotosensibilidad, un aspecto de la física que nada tiene que ver con la acción de la mano-cerebro- ojo a la que están supeditadas todas las demás disciplinas generadoras de imágenes, podemos darnos cuenta de que la fotografía no es una evolución del dibujo, por lo tanto no hay manera de comparar éstas formas de representación de la arquitectura, la fotografía se separa de estos medios

de producción pictórica para instaurar un nuevo régimen, el régimen fotográfico, del que emanan una serie de conceptos e ideas que buscaremos definir para comprender las potencialidades que ofrece en cuanto a una función crítica y de análisis del espacio: “más allá de la evidente imposición que han conseguido las imágenes, no hay que olvidar que el impacto cultural de la fotografía es un efecto que deriva de una técnica, semejante al teléfono o al motor de combustión interna, junto a una técnica significativa (y cultural) en grado superlativo, puesto que produce imágenes: algunos de los artefactos más difíciles de crear para el hombre, así como los más cargados de afectos y significados.”¹

De tal manera que aunque estrechamente asociado a una técnica y a una tecnología en evolución constante la imagen fotográfica se vincula principalmente a emociones, significados, pensamientos o formas de comprensión que tienen una capacidad comunicativa superior y han tenido un impacto cultural profundo.

Así, para encontrar en donde reside esa capacidad crítica de la fotografía requerimos de esta cartografía de conceptos que existen en torno al régimen fotográfico desde el punto de vista de su origen que se podría denominar de tecnofactura y que se contrapone a las imágenes creadas por una manufactura.

Como se mencionaba, es imposible ignorar que si bien la fotografía es una imagen técnica, el conjunto de operaciones que el aparato requiere para producir una imagen es ejecutado por un individuo cuyas decisiones (ligadas a la sensibilidad, cultura, experiencia, etc.) son las que caracterizan a cada imagen en particular, adquiriendo de esta manera la impronta de un cúmulo de acontecimientos que suceden antes y después de la toma fotográfica por lo que el conocimiento de dichos actos, enriquecen de manera fundamental la forma en que asimilamos y comprendemos una imagen.

Es necesario por eso entender a la fotografía dentro de su peculiaridad y de que tiene una manera determinada y limitada de representar el espacio arquitectónico, a través de comprender sus límites y potencialidades podremos darnos cuenta de que es capaz de transmitir niveles mas profundos de representación arquitectónica más allá de los fines ilustrativos a los que muchas veces la hemos relegado.

1 Frizot, Michel. Op cit. p 21

Dadas éstas condiciones es preciso establecer una metodología de análisis de la fotografía, por lo que me quiero apoyar en la recopilación de ensayos El Imaginario Fotográfico del teórico Michel Frizot, para este autor, es de suma importancia entender la fotografía desde su particular y específico origen técnico, a diferencia de las Bellas Artes, la creación de una fotografía esta fundada en un principio físico que tenemos muy definido y conocemos a la perfección y si bien existe un operador que tiene una sensibilidad así como intenciones y un determinado bagaje cultural que influyen directamente en la producción de la imagen, es el principio de la fotosensibilidad lo que rige a la fotografía desde aquella toma de la ventana de Niépce hasta la mas reciente cámara digital, todas, registran cantidades de luz (específicamente fotones , subraya Frizot) emitidas por los objetos y que gracias a fenómenos ópticos, físicos, químicos y electrónicos son fijadas permanentemente en algún medio preparado para ello sea papel, vidrio o una pantalla electrónica.

De acuerdo con el Manual de Langford, en el registro de la imagen, es donde se marca la disyuntiva y la transición tecnológica que estamos viviendo, como alguna vez el daguerrotipo fue sustituido por el colodión y éste por el film, la fotografía digital tiene ya un fuerte arraigo en nuestra cultura, sin embargo el proceso de registro y revelado de la imagen de la fotografía analógica no pierde importancia en cuanto a las características que ha heredado a la fotografía digital, ricos conceptos como el positivo-negativo, el mismo revelado, la imagen latente, entre muchos otros surgieron con el registro argéntico de la fotografía análoga y nos permitieron abordar cuestiones mas metafóricas como la capacidad de reproducción infinita, que da pie a una potencial ubicuidad de determinadas imágenes y que si nos detenemos a reflexionarlo es como han nacido los grandes hitos arquitectónicos, toda esa plétora de imágenes que con un click inundan nuestra pantalla, nuestra capacidad de percepción y nuestra habilidad de comprensión con respecto al espacio arquitectónico.

Una vez quedando perfectamente trazada la naturaleza técnica del origen de la imagen que a su vez, señala Frizot, conforma la primera propiedad específica de la fotografía, podemos delinear las siguientes, para tener así una pauta de la que partiremos para llegar a un enriquecimiento en nuestra manera de observar fotografías y comprender lo que éstas ofrecen al pensamiento mediante su “particular forma de mostrar lo visible” como define Régis Dúrand.

De acuerdo con Frizot, la segunda propiedad específica de la fotografía tiene que ver con la

difracción de la luz (un fenómeno puramente óptico) por los objetivos de la cámara y que gracias a ella la imagen goza de una homología proyectiva en relación a una escena enfocada que contiene un ydeterminado conjunto de puntos que corresponden a la proyección de un punto sobre la superficie fotosensible. Esta propiedad mantiene intactas las proporciones de la forma y es lo que nos permite identificar en una foto la forma de un árbol, las facciones de una cara, etc.

La tercera propiedad específica de la fotografía, nos explica Frizot, es la que tiene que ver con el “tiempo de exposición”, esa operación donde se permite el contacto de la luz con la superficie fotosensible por un determinado tiempo, marcado su comienzo con un “disparo” y que significa una inscripción en la cronología, una fecha particular que constituye un rasgo distintivo de la imagen.

Éstas propiedades de la fotografía que tienen su origen en la técnica de la fotografía, son todas controladas por quien toma la foto y es ahí donde radica su potencial comunicativo (documental, crítico, acusador, subversivo, halagador, etc.). De la interacción del proceso técnico, determinado y específico, y los deseos, intenciones, voluntades, errores y omisiones de un ser humano, quien es el que finalmente elige que fotografiar y en el caso del espacio arquitectónico nos es capaz de señalar cierto aspecto que si bien de entrada nos parecerá llanamente formal, dependerá de nosotros (de nuestro bagaje, nuestras vivencias, recuerdos, conocimiento, etc.) el comprender mas allá de la simple imagen de una forma arquitectónica.

Sólo después de comprender el origen técnico de la fotografía, dice Frizot, “podremos tomar en cuenta la práctica fotográfica mediante la actuación decisiva de un operador [...] y finalmente podremos colocarnos como observadores de la fotografía y analizar lo que una foto expresa acerca del contexto de la toma siempre y cuando el observador sepa descifrar su contenido.”

Es aquí donde Frizot se separa por completo de autores como Roland Barthes y el mismo Walter Benjamin y subraya ciertas carencias en sus obras al ignorar éstos el fundamento técnico que marca la naturaleza de la imagen fotográfica y de la insuficiencia de la teoría del índice, ícono y símbolo que si bien proporciona cierta capacidad de análisis es rebasada a causa de la limitación que esta presenta al entender como una totalidad capaz de comunicación universal a la fotografía. Una fotografía no es el resultado de un programa automatizado y predeterminado, sino de capacidades

operativas precisas y de acciones y decisiones mas aleatorias, difíciles de aprehender con tan sólo observar una imagen: “lo que define los niveles de comprensión de la imagen fotográfica por un observador humano es el grado de conocimiento de sus modalidades de producción. Una persona ignorante del proceso fotográfico interpreta este tipo de imágenes como un simple calco o huella de la realidad, mientras que un aficionado (fotógrafo o historiador) logra identificar sus cualidades, que varían de una imagen a otra.”²

² Frizot, Michel. Op cit. p 11



Carlos Ronzon

Museo de Arte Moderno de Nueva York. 75 Aniversario de la publicación de la obra de Walker Evans, *American Photographs*. Carlos Ronzon, 2012.

1.3 Los Poderes de la Fotografía

“aunque las fotos no mienten, los mentirosos pueden hacer fotos.”

Lewis Hine en Visto y No Visto de Peter Burke.

Ahora que conocemos ciertas especificidades de la fotografía podemos hablar de lo que Michel Frizot denomina “los poderes de la fotografía” ya que su comprensión nos ayudará a entender la capacidad crítica y reflexiva que subyace en algunas imágenes de arquitectura y que son capaces de estructurar un nivel de experiencia espacial mas profundo y meditado.

Estos poderes de la fotografía son características particulares que no surgen del aparato mismo, a diferencia de sus cualidades técnicas, aunque ciertamente son engendrados en relación a éstas; el simple registro de datos físicos medibles que se confronta a las percepciones humanas para elaborar una conciencia de lo que generó la imagen. “El poder de la fotografía”, dice Frizot, “radica ahí, en sus capacidades fisicométricas (la medición de cantidades físicas: fotones, tiempo, incidencia cronológica y espacio) y del potencial que ofrece al entendimiento humano.”

Así, comenzaremos por denominar al primer punto, el poder testimonial de la fotografía, que esta directamente ligado a la absoluta necesidad de la presencia simultánea de un dispositivo fotográfico (accionado por un operador) y de un campo espacial de referencia (emisor de luz), para que sea registrado por la cámara. Esta imperativa presencia de ambos elementos dota a la imagen de una calidad de testigo necesariamente presencial ante el objeto de la misma, es importante comentar que esta atestiguación no sólo es de índole espacial, como señala Frizot, ya que una fotografía es tomada dentro de una temporalidad determinada por lo que la imagen fotográfica plantea un determinado objeto, en un determinado lugar y en una determinada fecha.

Es de esta característica particular de donde surge ese valor intrínseco de veracidad y objetividad del que hemos cargado a la imagen fotográfica, ya que si es cierto que su capacidad mimética ha servido como base para ser tomada como herramienta documental, no siempre tiene que ser así y debemos considerar, menciona Frizot, la dualidad de la fotografía con un origen técnico (su tecnofactura), imperativo, absoluto y necesario para la producción de cualquier imagen, sin dejar de lado la autonomía de cada fotografía, su contexto, las intenciones creativas del fotógrafo, todo lo que existe detrás de su creación.

Luis Fernández-Galiano editor de la revista *Arquitectura Viva* comentaba: “a fin de cuentas, la fotografía sobrevive al edificio, lo representa y lo sustituye muchas veces con ventaja. Hay construcciones singulares que han alterado el rumbo de la arquitectura con un puñado de imágenes”, así, la siguiente característica particular de la fotografía es la facultad que tiene la de “memorizar”, comenta Frizot, tanto a un nivel individual como colectivamente.

La distancia que separa a la representación fotográfica de las percepciones humanas constituye el siguiente punto en el listado de Frizot, esto quiere decir que gracias a la capacidad de realizar fotos a velocidades inhumanamente rápidas, nos ha revelado cosas imperceptibles para la vista, desde donde ha creado parte de su vocabulario fotográfico, en la percepción del movimiento por ejemplo.

Finalmente el siguiente punto es una limitación de la fotografía, Frizot explica, que la imagen fotográfica encierra muchos datos, elementos insospechados que son descubiertos tras mucho tiempo de observación y en diferentes ocasiones, sin embargo, la fotografía por si sola, no nos dice nada acerca del contexto, las intenciones, las circunstancias, todo lo que rodeó a ese momento decisivo del disparo. Por lo que, recalca Frizot, la fotografía requiere de un pie de foto, que la dote de determinados significados y asociaciones, es entonces cuando nos damos cuenta que si bien la fotografía es un régimen de representación pictórica completamente autónomo, por si sola no puede garantizar la transmisión de un mensaje claro y directo, sobre todo si se trata de la experiencia espacial, que no atañe a un solo sentido sino que inunda nuestra percepción como un todo, por lo tanto la imagen es despojada de ese aire de objetividad con el que usualmente es recibida.

Tanto Michel Frizot como Peter Burke y Paul Valéry convergen en la opinión de que la fotografía

ha reestructurado radicalmente nuestra concepción del mundo, de la realidad, así como nuestro sentido del conocimiento por lo que es nuestro deber entender un poco más acerca del fenómeno cultural que la rodea para poder aprovechar sus virtudes en cualquiera que sea nuestra actividad.

¿Qué convierte a una fotografía en un objeto crítico, reflexivo, pensativo? Según Régis Durand la imagen fotográfica es pensativa en la medida en que nos obliga a reflexionar, es en la manera en que nos obliga a ver lo que sin ella permanecería invisible “y que, sin duda, sólo tiene consecuencias en aquellos que se toman la molestia de mostrarse accesibles a ella.”¹ Las fotografías nos proponen mucho más de lo que podemos ver, y algo distinto a lo que percibimos con la simple mirada, bajo una forma que difícilmente podría imaginarse de antemano.

Es necesario comprobar la existencia de un pensamiento de la fotografía, la imagen que piensa y nos da en qué pensar, que ofrece algo al pensamiento mediante su particular forma de mostrar lo visible y que sólo la fotografía puede ofrecer. No es simplemente traducir un objeto a una imagen sino de expresar “lo que no se puede ver con la visión.”

1 Durand, Régis. La experiencia fotográfica.



Carlos Ronzon

Museo de Arte Moderno de Nueva York. 75 Aniversario de la publicación de la obra de Walker Evans, *American Photographs*. Carlos Ronzon, 2012.

1.4 La Construcción de un Discurso a través de Imágenes

“En nombre de la Bauhaus, Moholy-Nagy declaró que ‘los analfabetas del futuro serán, creemos, las personas que no puedan fotografiar’. Sin llegar a un extremo que me condenaría, creo que en tanto arte participatorio, la fotografía facilita la desmitificación y la agudeza de percepción y propicia que las mayorías y minorías marginadas intensifiquen su propia documentación y su propia interpretación de la realidad.”

Carlos Monsiváis. Maravillas que son, sombras que fueron: La Fotografía en México.

Nos menciona Alberto del Castillo Troncoso en su obra¹, que la tradición occidental ha privilegiado las manifestaciones del lenguaje escrito por encima de las representaciones icónicas dando pie a una cultura logocéntrica que es la que ha regido nuestra percepción de la realidad; así, las fotografías, en su carácter documental, han sido marginadas en la relación que sostienen con las reflexiones escritas desempeñando un papel prácticamente ilustrativo.

Al abordar el fenómeno arquitectónico a través de su representación en fotografías nos encontramos con esta misma problemática, si bien las publicaciones de arquitectura son mucho más gráficas que las de las ciencias sociales, son muy pocas las obras que sacan provecho de la imagen, delegándole de forma paralela el rol decorativo-ilustrativo de una reflexión. “En los casos en los que se analizan en el texto, su testimonio suele utilizarse para ilustrar las conclusiones a las que el autor ya ha llegado por otros medios, y no para dar nuevas respuestas o plantear nuevas cuestiones.”²

Es entonces cuando nos proponemos la búsqueda de aquellas obras editoriales que han invertido la jerarquización entre texto e imagen, dejando que las fotos sean las que generen el discurso para lo cual debemos tener bien planteados ciertos lineamientos al momento de abordar imágenes y fotografías en particular.

1 “Ensayo sobre el movimiento estudiantil de 1968: la Fotografía y la Construcción de un Imaginario”. Castillo Troncoso, Alberto del. México, Instituto Mora. 2012. p 16.

2 “Visto y no visto, el uso de la imagen como documento histórico”. Burke, Peter. 2002. Crítica, Madrid.

Explica del Castillo que las fotografías no pueden ser consideradas como una copia o reflejo de la realidad³ sino que deben ser vistas como representaciones que contribuyen a la creación de imaginarios visuales que deben ser leídos en función de contextos concretos, punto en el que coincide con el seminario de discusión “La Fotografía como Fuente de Investigación Social” del Instituto Mora, donde se han dedicado a analizar las posibilidades de la fotografía en el estudio de lo social y que han arrojado en la obra “Investigación con Imágenes⁴”, algunas pautas para trabajar con estos documentos que resultan útiles para ésta investigación.

Partimos pues, de la premisa fundamental de que el uso y el contexto son los términos clave para comenzar a desentrañar productivamente el sentido de una imagen⁵. Es de suma importancia obtener toda la información posible sobre el autor de la imagen, las condiciones de realización, la realidad de la que parte la imagen, la finalidad a la que esta destinada, el canal de distribución, las relaciones del fotógrafo con este canal y este a su vez con la sociedad.

Entonces el discurso visual se va cotejando en el contexto editorial de la publicación, los reportajes y pies de fotos son los que matizan la lógica y la estructura narrativa presentes en las imágenes. La narración visual es la que obliga al lector a desarrollar una mirada global que permite recuperar esos puntos de vista e intenciones que a su vez tuvieron que ver con los procesos sociales “de particular interés para los estudios sobre el espacio, su conformación, sus transformaciones, sus usos y apropiaciones, así como reapropaciones.”⁶

Las fotografías son documentos indiciales porque sus imágenes muestran lo que estuvo frente a la cámara en un momento y espacio concretos, estos documentos tienen una relación con sus referentes, es una selección de ellos y se produce debido a gestos culturales en contextos específicos. “El reto es trabajar las imágenes como los historiadores han aprendido a trabajar con los documentos escritos: contextualizándolos, analizándolos e incorporándolos de una manera razonada en sus obras, además de citarlos con precisión para posibilitar el acceso a la información y así contribuir a extender el conocimiento.”⁷

3 Op cit. Castillo Troncoso, Alberto del. México, Instituto Mora. 2012. p 16

4 “Investigación con Imágenes: usos y retos metodológicos”. Coord. Aguayo, Fernando. Roca, Lourdes. México, Instituto Mora, 2012.

5 Op cit. Castillo Troncoso, Alberto del. México, Instituto Mora. 2012. p 18.

6 Op cit. Coord. Aguayo, Fernando. Roca, Lourdes. México, Instituto Mora, 2012. p 14.

7 Visto y no visto, el uso de la imagen como documento histórico. Burke, Peter. 2002. Crítica, Madrid, p. 19-29

Es necesario partir de la idea de que las fotografías son objetos complejos que, entre otras cosas, contienen una imagen “las fotografías son imágenes técnicas, densas con información, ofrecen posibilidades sin límite para desarrollar fotohistorias” nos explica el autor John Mraz

Al revisar los distintos aspectos vinculados con la estrategia editorial de la publicación, expresados en la elección de las imágenes, la configuración plástica de las mismas y su sistematización a través de distintas secuencias nos damos cuenta que estos elementos dan forma a un discurso visual que intenta persuadir al lector en torno a cierto tipo de mensajes y contenidos. Al determinar una lógica y una estructura narrativa, su conformación a través de la secuencia, el ordenamiento de las imágenes, la elección, así como la lectura del fotógrafo sobre su propio trabajo -el testimonio de los autores- la fotografía para la crítica de arquitectura revela un discurso visual inextricablemente ligado a un contexto editorial: uso y contexto le dan sentido a la imagen.

“Somos una cultura visual donde la fotografía se ha convertido en una poderosa forma de comunicación. Además, el desarrollo de las tecnologías digitales en los últimos diez años ha borrado los puntos limítrofes tradicionales de las disciplinas artísticas. Como resultado de esto, resulta vital el educar a los estudiantes para ampliar su visión. Como artista, es necesario aprender las aptitudes y herramientas inherentes a esta práctica. Más importante, es el entendimiento sobre como controlar y aplicar sus principios con razón y sofisticación” señala el fotógrafo Kerry Skarbaka. En la fotografía de arquitectura estos conceptos están fuertemente relacionados con la narrativa del espacio.

El objetivo es demostrar que las fotos (y la fotografía) son capaces de generar el discurso crítico, invirtiendo la jerarquización entre texto e imagen en oposición a la tradición de la traducción en imágenes de una información escrita, una ilustración según André Gunthert.

La construcción de un discurso fotográfico que tenga un sentido analítico y crítico del espacio se relaciona más, como veremos mas adelante, con la práctica del fotoreportaje (el tratamiento de determinado “tema” con el apoyo de una cámara fotográfica, a fin de realizar una serie de tomas significativas, capaces de brindar una serie o un relato) que con la búsqueda de una imagen de cualidades compositivas cuya estética de las formas arquitectónicas nos muestre un espacio cautivador en una primera instancia pero tal vez vacío en el sentido profundo de una arquitectura

cuyo objetivo sea el trascender por medio del habitar del usuario y no el vivir eternamente en imágenes que capturen, como en un retrato, su mejor apariencia.

“La fotografía explota a su sujeto al quitarlo de su tiempo y de su contexto, al fragmentar nuestro sentido de la historia y reemplazar la memoria con momentos estéticos y maneras fijas y fragmentadas de la evolución” insiste Susan Sontag en su paradigmático ensayo al respecto de la fotografía, y continúa: “es, en esencia, el “arma” perfecta del capitalismo avanzado: agresiva, voraz, ávida de poder y manipulación. Se ha vuelto tan omnipresente, tan central en nuestras vidas diarias, que ahora vemos al mundo entero como una serie de imágenes fotográficas en potencia o de clichés fotográficos. Las sociedades industriales tornan a sus ciudadanos en adictos de la imagen, la forma más irresistible de polución mental.”⁸

Y ante estas declaraciones condenatorias y pesimistas sobre la actividad es válido cuestionarse hasta donde son ciertas, para darnos cuenta de que mucho tienen de razón al ver la marejada mediática de imágenes con las que el fenómeno arquitectónico es interpretado, dice Kenneth Frampton al respecto: “en una palabra [la fotografía], ha hecho que la arquitectura quede reducida a pura escenografía en lugar de perseguir ese objetivo más táctil de la gran tradición de la cultura tectónica. [...] podemos ver cómo la transmisión de la letra impresa y de la fotografía de perspectiva corregida no sólo es un cambio técnico necesario, realizado a causa del progreso, sino que implica también ciertas ‘pérdidas en la resolución representativa’ que han sido difíciles de superar en lo que concierne a la práctica general. [...] esta desafortunada evolución ha tenido también sus consecuencias a un nivel textual y crítico, y hoy los edificios se describen y evocan como entidades acabadas en lugar de analizarlos como los resultados finales, e incluso incompletos, de un proceso social creativo.”⁹

Sin embargo la existencia de una fotografía de arquitectura que piense y que nos haga pensar no es utópica ni ilusoria: “si la industrialización, en efecto, permite que la fotografía se convierta en arte al proveer usos sociales para las operaciones del fotógrafo, es también posible en ese panorama democratizado usar la fotografía contra la polución mental. Hay una fotografía como arte de masas que no es practicada por la mayoría como arte sino como un rito social, defensa contra la ansiedad, instrumento de poder o mecanismo de homenaje [...]. Pero esas Hasselblads, Garriflexs, Nikons,

8 Sontag, Susan. On Photography.

9 Frampton, Kenneth. Arquitecturas Editadas. Arquitectura viva.

Brownies o Instamatics pueden también emplearse de manera creadora y crítica. No hay ahora dictaduras culturales que indiquen el sentido único de la fotografía. Hay, sí, un público creciente y no necesariamente snob que acude a la fotografía para proseguir su educación visual y/o política.”¹⁰

Lo que necesitamos es educar nuestra mirada de tal forma que la imagen, con su carácter polisémico, deleve ante nosotros aquellos significados que si bien existen de forma pasiva en una foto, requieren de un conocimiento, una conciencia, tanto de la naturaleza genérica de la foto, del sujeto de la imagen, de la intención del operador y del uso que se le está dando a la fotografía, así como de una noción previa del tema de la misma, de modo que lo visible de la imagen nos remite a lo que sabemos que es no-visible para el ojo para completar mentalmente una idea sugerida por ésta.

El autor Régis Durand, expone en un ensayo lo que podría conformar la estructura de la narrativa fotográfica que nos comunique una experiencia honesta del espacio, que provoque en el espectador el impulso a una reflexión: “La fotografía sería entonces subversiva a partir del momento en que nos diera en que pensar, cuando su propia lógica le prestara forma a una modalidad del pensamiento, independientemente del problema mismo del sentido.”¹¹

Y concluye finalmente que si existe subversión en la fotografía (¿y de dónde nace el pensamiento crítico si no de un llamado aunque sea sutil, matizado y tenue a la subversión?) es en la manera en que nos obliga a ver lo que sin ella permanecería invisible y que solo tiene ecos en quien se toma la molestia de mostrarse accesible a ella, precisamente la fotografía le ofrece algo al pensamiento mediante lo visible, mediante su particular forma de mostrar lo visible y que le es exclusivo a la fotografía.

10 Monsiváis, Carlos. Maravillas que son, sombras que fueron. p 34

11 Durand, Régis. La experiencia fotográfica. p 33



Carlos Ronzon
Museo de Arte Moderno de Nueva York. 75 Aniversario de la publicación de la obra de Walker Evans,
American Photographs. Carlos Ronzon, 2012.

2 El Encuentro de la Fotografía con las Realidades Sociales de la Arquitectura

2.1 La Exploración del Fenómeno Arquitectónico

“Una especie de rejilla o de filtro por medio del cual es posible organizar los datos de otro campo que se encuentra en una segunda posición con respecto a él. La fotografía es el centro a partir del cual se puede explorar dicho campo, pero, debido a esta posición central, la fotografía se convierte de algún modo en una mancha ciega. No hay nada que decir, al menos a propósito de la fotografía.”

Rosalind Krauss, *Le Photographique*.

Así como en el texto de Rosalind Krauss, el espacio arquitectónico y la fotografía establecen una dialéctica, con la cámara fotográfica como articulador de ésta, que ofrece como resultado una imagen que podría instigar a la reflexión a través de la manera, tan particular y específica que tiene de mostrar lo visible. Esta coerción reflexiva no reside únicamente en lo sensacional del contenido y sólo tiene consecuencias en quien se muestra abierto a los sutiles códigos de la imagen.

La imagen fotográfica no es la representación apegada a la realidad sino que permite el descubrimiento, la construcción de un análisis a través de una interpretación de lo real, como una confrontación con el espacio que retrata. Es acerca de someter la imagen a una lectura de todo lo que expresa tanto pictóricamente como lo que está ahí por omisión, lo que se ve y lo que no se ve.

Es entonces cuando nos planteamos la cuestión sobre el uso de la imagen fotográfica de arquitectura, especialmente en nuestros días, donde su poder de comunicación está sujeto a merced de caprichos editoriales y propagandísticos... ¿Es posible un empleo exploratorio y especulativo de las imágenes?.

La experiencia de varios fotógrafos indica que sí, especialmente aquellos que han posado su mirada en la ciudad. La ciudad moderna es por excelencia el espacio ideal capaz de ofrecer esa acumulación de todos estos fenómenos que condensan pasado y presente en un mismo tiempo y lugar. Es en la ciudad donde se nos permite la mayor amplitud de lectura de signos y símbolos

que la fotografía con ese carácter de “transparencia” nos logra transmitir, no sólo el lenguaje arquitectónico sino cómo éste se relaciona con su entorno y dialoga o no en el paisaje urbano. Es en la ciudad donde se pueden dar éstos puntos de encuentro entre espacios arquitectónicos que la imagen fotográfica “traduce” a una representación bidimensional que contiene su propio lenguaje (o pensamiento) y nos permite decantar aspectos que el ojo humano no sería capaz de percibir.

Al hablar de la ciudad como campo de exploración arquitectónica con la fotografía llega también la figura del fotógrafo como paseante que es el que se encarga como una especie de detective de reconocer esos detalles que permiten “percibir todo lo que ocurrió potencialmente en ese único espacio”, como explicara W. Benjamin. Siendo esta capacidad especulativa y perceptiva el motor de la producción de imágenes como fragmentos de una realidad que permiten construir experiencias capaces de hacernos evocar, de edificar, de analizar la configuración determinada de un espacio, como sólo la fotografía puede representarlo.

Como señala Régis Durand en su ensayo sobre usos de la imagen: “Cada fragmento de conocimiento y existencia puede descomponerse en un mosaico infinito de imágenes. Este mosaico de elementos que, tomados tal cual, son insignificantes, es aquello en lo que el mundo se ha convertido para nosotros a través de los medios. Una posible actitud crítica consistiría en devolver a cada uno de esos elementos su contenido de experiencia.”

La contemplación de las fotografías de arquitectura hace de nosotros unos arqueólogos en busca, no de una reconstitución imaginaria o científica del pasado, sino de lo que las imágenes del pasado (entendiendo que toda fotografía es una representación del pasado sin importar lo reciente de esta) pueden activar en nuestra conciencia del presente, desestabilizarla y provocar en ella una violenta reestructuración de los valores. Es aquí donde reside el poder crítico de la fotografía de arquitectura: al estar cargada de una idea suficientemente conmovedora capaz de conducirnos a la reflexión.

Al abordar entonces el espacio como un hecho social, es decir, resultado y condición de los procesos sociales en cuya conformación intervienen una multiplicidad de ámbitos a veces contradictorios y siempre complejos, nos damos cuenta de que constituye una estructura activa en el devenir de las sociedades y el legado de éstas “está en sus escritos, artefactos y testimonios de diversos

momentos, sin embargo, también está en los diversos pensamientos y miradas sobre el mundo que las produjo.”¹ Así, la fotografía se convierte en un artefacto social que da cuenta del pensar y proceder humanos.

Esta fotografía que evade tratamientos idealizados, mostrando su presencia como una parte integrante del entorno creado, tiene por objetivo el representar a la arquitectura como un espacio habitado, con sus transformaciones y los autores de estas transformaciones, en otras palabras con las formas de apropiación del espacio que el habitante de un lugar practica día a día. De esta manera, el *Lugar* y el *Habitante* tienen la misma jerarquía que la *Forma* y en su conjunto configuran al espacio arquitectónico. Es entonces un acercamiento multidimensional, un mecanismo de construcción de significados en un mundo plural y contradictorio. Busca promover una actividad contemplativa que transforme una experiencia estética en la reflexión de una problemática real que debería modificar nuestros patrones de pasividad. Poniendo en cuestión los intereses que llevaron a la existencia de la condición actual del entorno.

1 Investigación con imágenes. p 54

2.2 Los Pioneros del Documentalismo Urbano

Un aspecto importante de los fotógrafos de finales del siglo XIX es que ellos fueron los testigos de las primeras puestas en práctica de los planes de urbanización de las ciudades occidentales y es revelador ver la manera en que respondieron a los grandes cambios de éstas urbes. Si bien las imágenes características de la época representan edificios individualizados, monumentales y en un medio urbano estático, hubo también intentos por capturar la ciudad con toda su energía dinámica. El fotógrafo de esa época se convirtió en el propagandista visual de la reforma urbana y la fotografía en una celebración de la ciudad renovada.

Fue en los Estados Unidos donde la fotografía alcanzó su apogeo como impulsora de la renovación urbana, en imágenes como las de la Exposición Mundial de 1893 en Chicago dónde se convirtió en promotora del clasicismo y la planeación de la ciudad con grandes ejes a través de fotografías reproducidas para ser vistas por millones, presagiando el carácter mediático de la fotografía de arquitectura.

Sin embargo, la fotografía no fue utilizada únicamente para elogiar el desarrollo urbano. Mientras las renovaciones se intensificaban y aumentaban de escala surgió la creciente inquietud por la documentación de los edificios históricos que se iban a demoler. El trabajo de Charles Merville al lado de la Préfecture de la Seine del Barón de Haussman es uno de los más sistemáticos y comprensivos registros tanto de las áreas condenadas a demolición como de su consecuente remodelación, fotografiando cada calle dos veces desde ángulos opuestos para configurar una serie

de imágenes que fueran parte de una secuencia que va revelando una visión única y particular de la renovación urbana. Merville fue de los primeros fotógrafos en avocarse completamente al fenómeno de la planeación urbana.

Esta preocupación por preservar un registro del desvaneciente tejido urbano fue un tema clave que llevó al fotógrafo Thomas Annan a capturar en imágenes para su preservación documental los tradicionales *wynd*s (callejones) escoceses de Glasgow herencia urbano-arquitectónica de la ciudad, siendo muchos de ellos demolidos en pro del desarrollo de la urbe.

Este proyecto es siempre comparado con el célebre *How the Other Half Lives: Studies Among the Tenements of New York* de Jacob Riis, publicado en 1890. Antropólogo social, como el mismo se denominaba, Riis concibió una campaña de reforma social a través de sus fotografías de los barrios bajos de Nueva York evidenciando los extremos de pobreza y hacinamiento a los que la población había llegado. Éstas imágenes representan uno de los primeros intentos por utilizar la cámara fotográfica para mostrar una realidad sórdida a través de descripciones gráficas impactantes que buscan transmitir un mensaje de denuncia de ciertas condiciones en las que el espacio arquitectónico se convierte en el eje detonador del detrimento en la calidad de vida de sus habitantes.



Charles Dudley Arnold

Edificio de Agricultura, Exposición Mundial de Chicago 1893

Arquitectos: McKim Mead & White

Imágenes fotográficas como ésta cimentaron las bases de una fotografía como herramienta de propaganda del progreso que las renovaciones urbanas significarían para la época, auspiciando las teorías de planeación de las ciudades del siglo antepasado que ahora colapsan ante los vertiginosos cambios sociales, económicos y políticos.

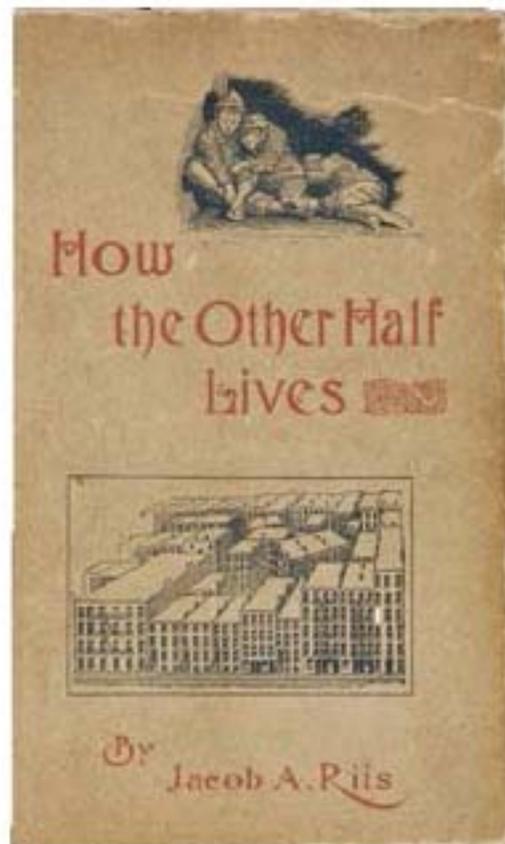


Charles Merville
Carrefour des rues de la petite et de la grande
Truanderie, Paris.

Trabajos como el de Merville y Annan son una muestra de la inquietud que las radicales renovaciones de la ciudad despertaban en la época y también de cómo la fotografía demuestra su valía como herramienta documental ante éstos vertiginosos cambios.



Thomas Annan
Cerrada, no. 61 Saltmarket, Glasgow.



Portada de la primera edición, 1890.

Jacob Riis: How the Other Half Lives

“The countless evils which lurk in the dark corners of our civic institutions, which stalk abroad in the slums, and have their permanent abode in the crowded tenement houses, have met in Mr. Riis the most formidable opponent ever encountered by them in New York City.”

Theodore R. Roosevelt

Jacob August Riis era un inmigrante danés que con 21 años llegó a la ciudad de Nueva York en 1870. Como muchos de sus compañeros inmigrantes, sus primeros años en la ciudad fueron difíciles, trabajando en empleos mal pagados Riis vivió en carne propia la vida en los barrios bajos de Nueva York del siglo XIX, en los infames Tenements del Lower East Side de Manhattan donde los estratos más bajos de la ciudad vivían en condiciones infrahumanas.

Así, en 1890 el entonces reportero y fotógrafo autodidacta del periódico New York Tribune decide publicar un libro donde a través de las imágenes que el había ido tomando para sus reportajes policiales logra evidenciar lo que para la alta sociedad neoyorquina era una forma de vida completamente ajena e inimaginable.

Su libro *How the Other Half Lives* es un éxito inmediato causando controversia e indignación en los neoyorquinos de fines de siglo, entre ellos, el entonces comisionado de la policía de Nueva York, Theodore Roosevelt, quien de inmediato toma medidas radicales para subsanar las deplorables condiciones de éstos lugares, reforzando la presencia de la policía en los barrios más sensibles y también lleva a cabo una beligerante campaña que culminará con la reforma a la ley de vivienda en una asamblea pública donde se utilizaron las fotografías de Riis como evidencia directa del estado en el que se encontraban estos sectores de la ciudad.

La obra de Jacob Riis marca un hito en la historia de la fotografía al ser uno de los pioneros del

fotoperiodismo con una clara y directa intención de crítica y denuncia a un malestar social que deriva de una problemática arquitectónica no resuelta y que con sus provocadoras imágenes logra sacudir en el observador ese sentimiento que lleva a una reflexión profunda y se vuelve detonador de acciones contundentes de cambio en la época. Riis supo lo que era vivir en un espacio en condiciones paupérrimas y gracias a que tenía, en palabras del propio Roosevelt, “el gran don de hacer ver a otros lo que el veía y sentir lo que el sentía” sus poderosas composiciones fotográficas se convirtieron en un instrumento de denuncia y crítica a las condiciones del espacio habitable y en el catalizador de la reforma social.



Jacob Riis

Bandit's Roost en la calle Mulberry, Nueva York. 1888



Jacob Riis
Nueva York, los barrios bajos. ca 1890



Jacob Riis
un típico *tenement*, casas en auténtico estado de ruina donde además el hacinamiento era cada vez mayor. ca 1890



Jacob Riis
Niños durmiendo en la calle Mulberry, ca 1890.



Jacob Riis
Pordiosero ciego, ca 1890.



Jacob Riis

Familia en la pobreza, Lower East Side, Nueva York. 1890.



Jacob Riis
Sastrería en el Lower East Side, Nueva York.



Jacob Riis

Hora de la oración en la Five Points House of Industry, ca 1889.



Jacob Riis

Niño en una fábrica de vidrio.



Jacob Riis
Hombre en su *tenement*, ca 1891.



Jacob Riis

Una mujer mayor en su pequeña habitación en Nueva York hace trabajos manuales, 1890.



Jacob Riis
Un típico *Tenement*. 1890.

2.3 El Fotoreportaje y la Fotografía de Arquitectura

Hacia la década de los sesenta, la fotografía de arquitectura se consolida como el principal medio de comunicación arquitectónica. Arquitectos y fotógrafos de la mano en el mundo de la prensa especializada se encargan de cimentar lo que será el posicionamiento de la fotografía como la herramienta mediática por excelencia. Es esta la época de figuras como Julius Shulman, Ezra Stoller, Balthazar Korab y Lucien Hervé quienes entre muchos otros se encargaron de estructurar el aparato propagandístico de los valores del Movimiento Moderno y sus hitos.

Mientras la esfera más comercial de la fotografía de arquitectura seguía la afirmación de Shulman de que se trataba de “vender arquitectura”, algunos fotógrafos voltearon a otras propuestas como el fotoperiodismo, buscando revitalizar una práctica que ellos encontraban obsesionada con la representación gráfica de las formas a costa de transmitir una sensación real de arquitectura.

Estos fotógrafos encontraron algunas de sus influencias en cronistas de la calle como Walker Evans y Henri Cartier-Bresson entre otros, así como en las contribuciones de la *Architectural Review*, que publicaba fotografías instantáneas tanto de profesionales como de aficionados.

Utilizando cámaras de formatos más pequeños, que permitían ser transportadas fácilmente, los adherentes a este movimiento buscaban mostrar las obras arquitectónicas en el contexto y en la cotidianeidad de sus usuarios. En oposición a los trabajos de Shulman o Einzing donde se retrataban escenas montadas que mostraban un mundo arquitectónico ideal, el objetivo de éste movimiento

era el de representar a la arquitectura inmersa en el caos del mundo real lleno de complejidad y contradicción, en donde el habitante puede interactuar con el espacio en maneras jamás previstas por quién lo concibió y la imagen fotográfica es sólo un fragmento de tiempo y espacio que revela una más profunda experiencia vivencial.

Una de las primeras publicaciones que plasmaban estas inquietudes fue “The Idea of Louis Sullivan” de 1956, por el fotógrafo y crítico John Szarkowski quién se convertiría en curador de fotografía en el paradigmático MoMA de Nueva York. En la introducción de su obra Szarkowski declaraba: “en nuestros días, las mejores fotografías arquitectónicas, son tal vez, los productos casuales del fotógrafo-periodista, imágenes donde la vida que rodea y nutre a los edificios puede ser vista y sentida. Si a tan singular acercamiento se le suma una comprensión de la forma arquitectónica, la fotografía podría convertirse en un poderoso medio de crítica en vez de ser únicamente un medio de descripción superficial.”¹

En los Países Bajos, arquitectos como Aldo van Eyck y Herman Hertzberger buscaron enfatizar el aspecto humano del diseño arquitectónico pidiendo que sus edificios fueran fotografiados de una forma mucho menos estática y más realista. Publicaciones como *Forum* y *Wohnen-TA/BK* se volvieron mucho más comprometidas socialmente y altamente críticas de la arquitectura contemporánea.

El trabajo de John Donat ejemplifica a la perfección los principios de este movimiento, tomando ejemplos de Cartier-Bresson cuyas imágenes admiraba por considerar que “la vida viene primero y la arquitectura después, aún así siendo una parte esencial de esta.” Lo que Donat intentaba era transmitir lo que el denominó “la experiencia de una tajada de tiempo en la vida de un edificio.”

La más significativa aportación de los métodos del fotoperiodismo a la representación fotográfica arquitectónica la encontramos en la serie *Manplan* de la revista británica *Architectural Review*. Publicada en ocho fascículos entre septiembre de 1969 y 1970. En esta serie se pronuncia un grave veredicto sobre el estado de la arquitectura y la planeación urbana del país con imágenes de fotoperiodistas especialmente comisionados cuyas fotografías “exponían brutalmente la distopía creada por arquitectos y urbanistas.”²

1 Szarkowski, John. “The Idea Of Louis Sullivan”. (University of Minnesota Press). 1956. Introducción.

2 Elwall, Robert. “Building with Light”. Merrell. 2004. p 163.



Julius Shulman
Case Study House #20 (Bass House), Altadena California, 1958.
Arquitectos: Buff Straub & Hensman



Julius Shulman
Kaufmann House, Palm Springs, California, 1947.
Arquitecto: Richard Neutra

Siguiendo la convicción de que el fotógrafo debe ser capaz de montar una escena, las imágenes de Shulman son siempre cuidadosamente coreografiadas, con la inclusión de gente, el observador es alentado a imaginarse disfrutando de este estilo de vida hedonista...



Tony Ray-Jones
Pepys Estate, Deptford, London, 1970

...Sin embargo, la arquitectura no es así. La arquitectura envuelve a la vida diaria, es habitada y utilizada a veces como se planeó y muchas otras veces de maneras que arquitectos, diseñadores y urbanistas nunca imaginaron. Existen imágenes que nos quieren mostrar a la arquitectura como parte de un sistema más complejo, en palabras de John Donat “como parte de la vida y siendo parte esencial de ésta.”



John Szarkowski
Edificio Carson Pirie Scott, Chicago, 1954.
Arquitecto: Louis Sullivan



Johan Van Der Keuken
Edificio Central Beheer, Apeldoorn, Países
Bajos, 1974.
Arquitecto: Herman Hetzberger



John Donat

Boots, Nottingham, 1968.

Arquitectos: Skidmore Owings & Merrill con Yorke Rosenberg & Mardall



Patrick Ward

The Richness of East End Life Is Replaced by Monotony and Inhumanity

página de "Manplan 1: Frustration" de la *Architectural Review*, vol. 146, septiembre 1969.

Balthazar Korab: The Presidential Portfolio

En 1959 John Szarkowski publicó un ensayo en la revista *Art in America*, titulado “Photographing Architecture” donde declara que la fotografía podría ser para la arquitectura “una técnica de significativa crítica de arquitectónica, capaz de pronunciamientos coherentes y profundas reflexiones de un nuevo orden”, proclamando que “la fotografía de arquitectura alcanzará su más alto nivel de claridad e intensidad de significado cuando las funciones de fotógrafo, crítico y editor sean combinadas en una sola persona.”¹

Después de 40 años de trayectoria, Balthazar Korab tuvo la oportunidad de asumir el rol que Szarkowski profetizaba, al ser escogido para curar una colección de 40 imágenes, 12 de las cuales fueron seleccionadas por el presidente Bill Clinton para ser obsequiadas a Árpád Göncz, entonces presidente de Hungría, tierra natal de Korab. Éstas imágenes son conocidas como *The Presidential Portfolio* y en ellas se explora un tema recurrente en la carrera de Korab: “el extraordinario desarrollo urbano en los Estados Unidos, que ha ocurrido en gran medida a expensas de su vida rural.”²

Estas 12 imágenes representan un amplio espectro de expresiones culturales de los Estados Unidos, desde sus raíces agrarias hasta sus desarrollos urbanos e industriales. Esta colección de imágenes resulta interesante ya que al ser examinadas detenidamente revelan una serie de narrativas mucho

1 Szarkowski, John. “Photographing Architecture”, *Art in America* 47 (1959) p. 84-89

2 Korab citado por Larry R. Tall en “Architectural Photographer at the Top of His Profession,” *Rangefinder* 44, no. 11 (noviembre 1995) p. 42

más complejas y profundas.

Muy pocas son las imágenes describiendo arquitectura del Movimiento Moderno (hecho significativo ya que Balthazar Korab se encargó, como ya lo habíamos mencionado, junto con personajes como Julius Shulman y Ezra Stoller de afianzar el papel de la fotografía como el indiscutible fenómeno mediático del Movimiento Moderno). Y en esas imágenes que sí contienen estos hitos arquitectónicos los representan no como monumentos aislados e idealizados, al contrario, se muestran como parte de “las condiciones urbanas dinámicas mas consistentes con su existencia diaria.”³

De esta forma, Korab está dispuesto a mostrar las paradojas y contradicciones de los cambiantes paisajes de los Estados Unidos a través de la yuxtaposición de imágenes del entorno rural vernáculo y la urbanización caótica que confrontan los orígenes agrarios del país con los símbolos de la modernización sin control y el desarrollo desmedido que han desplazado el legado arquitectónico. Para terminar con una poderosa imagen, “Oak Alley”, donde nos muestra las ricas tradiciones sureñas del país y nos recuerda a la vez el trabajo de los esclavos gracias al cual fueron construidas.

El fotógrafo pudo haber escogido una serie de imágenes que celebraran y alabaran los más grandes logros de la arquitectura de los Estados Unidos, empero, seleccionó un grupo de imágenes que confrontan y reconcilian muchos de los conflictos de esta nación poseedora de una compleja diversidad cultural.

3 Comazzi, John. Balthazar Korab Architect of Photography. 2012. p 36-39



Balthazar Korab
Presidential Portfolio: World Trade Center,
1978.



Balthazar Korab
Presidential Portfolio: My Regency Window, 1975.



Balthazar Korab
Presidential Portfolio: Houston Skyline, 1978.



Balthazar Korab

Presidential Portfolio: School House 1878, 1976. Escuela de una sola aula en Michigan construida en 1878.



Balthazar Korab

Presidential Portfolio: National Gallery Ala Este (I.M. Pei, Washington, D.C., 1974-1978), 1990.



Balthazar Korab
Presidential Portfolio: Callejones de
Chicago, 1959.



Presidential Portfolio: Arco de entrada en el Jefferson National Expansion Memorial (Eero Saarinen, St. Louis, MO, 1947-1965), 1964.



Balthazar Korab

Presidential Portfolio: Washington Boulevard, 1988. Una plaza comercial al aire libre en el Washington Boulevard en Detroit, construida a finales de 1970.



Balthazar Korab

Presidential Portfolio: White Castle, 1985. Una típica calle comercial americana en Columbus, OH.



Balthazar Korab
Presidential Portfolio: Granja Leelanau (Península Leelanau, MI), 1976.



Balthazar Korab

Presidential Portfolio: Frankenmuth, Michigan, 1959. Balthazar Korab.



Balthazar Korab

Presidential Portfolio: Oak Alley, 1960. Plantación de Robles, construido en Vacherie, LA, entre 1837 a 1839.

2.4 Los Cronistas de la Ciudad Moderna

“[la ciudad] Es el espacio, concreto y mental, en el que desde el siglo diecinueve se ponen en juego la experiencia y la invención de las representaciones, como pudieron ponerse en juego en otros tiempos y en otros lugares emblemáticos el jardín, la montaña, y el paisaje en general.”

Régis Durand, La Experiencia Fotográfica.

La ciudad moderna tal y como hoy la concebimos, en permanente estado de cambio y afianzada en la velocidad, los flujos, las redes, la construcción/destrucción y las transformaciones de las relaciones humanas que de ella emanan también condiciona a la transformación de los modos de representación y análisis. Ya sea que se examinen sus aspectos más concretos y técnicos o mas abstractos y metafóricos la ciudad se vuelve así un experimento permanente al encontrar “la acumulación de todos éstos fenómenos en una vertiginosa condensación del pasado y presente.”¹

La fotografía se convierte en un documento testimonial y el fotógrafo, como ya lo dijimos, en un paseante urbano cuyos reportes meticulosos forman un denso archivo de la ciudad y la riqueza de sus estratos arquitectónicos, con sus diferencias de enfoque y sus puntos de acuerdo, éstos fotógrafos retratan la ciudad plasmando en sus imágenes las construcciones teóricas que tienen de ella, sus transformaciones y la forma en que su (nuestro) pensamiento se transforma con ella.

De la fotografía que ha afianzado profundas raíces en el urbanismo sobresale el trabajo del arquitecto-fotógrafo italiano Gabrielle Basilico, quien junto con sus compatriotas Mimmo Jodice, Vincenzo Castella y Guido Guidi se han esforzado en comprender la naturaleza de la experiencia urbana que ha visto a la ciudad disolverse “de una entidad reconocible con un centro definido y una periferia a un parchado de desarrollos semiautónomos esparcidos anárquicamente en el entorno rural.”² Intentando así dar cuenta de los complejos fenómenos que caracterizan a la ciudad, su

1 Durand, Régis. La experiencia fotográfica. p. 192

2 Elwall, Robert. Building with Light. Merrell. 2004. p. 199

carácter proliferante e incluso irracional.

La fotografía de Basilico contribuye a la manera en que percibimos nuestras ciudades rechazando la visión optimista de otros fotógrafos contemporáneos al revelarnos como las promesas de la posguerra han sido amargadas por el desarrollo urbano sin control y la corrupción de las instituciones. Con esto también rechaza la idea decimonónica de que la ciudad es un producto de crecimiento controlado. La realidad cambiante de la ciudad es lo que se impone.

Las imágenes de estos nuevos cronistas urbanos se encuentran en los borrosos límites entre fotografía artística y documental, presentando proyectos con distintos acercamientos que emanan de la crisis del Movimiento Moderno, la deconstrucción de sus principios fundamentales y la aparición de nuevas herramientas (sobretudo digitales) de tal manera que sus fotografías son la representación de asuntos sociales, políticos y culturales de mayor envergadura donde la arquitectura es un síntoma de problemas más profundos. La arquitectura es desmonumentalizada a favor de fotografiar edificios “rutinarios” que, sin embargo, configuran la experiencia espacial de quien los habita.

Esta fotografía se coloca en el corazón de la experiencia del espacio, o más bien de las experiencias del espacio, aceptando esta multiplicidad de situaciones que ocurren en un mismo tiempo y lugar, muchas veces brutalmente opuestas y contrastantes entre ellas, superponiendo signos que revelan un lugar, objeto y sujetos inscritos en un momento social particular. Una lúcida visión de la arquitectura como catalizador y condicionante, donde ésta es sólo una parte de la compleja estructura cultural, social, ideológica, política y económica.

Antropología social, arqueología urbana, estas prácticas se dedican a pensar en la complejidad de las grandes metrópolis, con influencias claras de teóricos del siglo XX como Rem Koolhaas y su ciudad genérica, de naturaleza acumulativa, donde la idea de forma es moldeada por la de cantidad (en tamaño y en conjunto). La existencia de los “ningún lado”³ o el junkspace que el mismo Koolhaas propone donde “ existe una experiencia contemporánea del espacio que es universal y está fundada en valores completamente no arquitectónicos.”⁴ Espacios descritos hasta la saciedad por muchos fotógrafos y que sin embargo siguen revelando una complejidad profunda con sus

3 término de Marc Augé. *Non-lieux, pour une anthropologie de la surmodernité*. Ed. du Seuil. 1992.

4 “The Terrifying Beauty of the Twentieth Century”. Koolhaas, Rem. *S, M, L, XL*, 1995, p.207

propios códigos y evolución: “la ciudad alimenta el pensamiento del arquitecto-archivista-artista; pero es el pensamiento del artista el que la estructura y le da una consistencia como realidad significativa.”⁵

Para las imágenes fotográficas de la ciudad, los fenómenos de coincidencia, superposición, asimilación y analogía son fundamentales. La organización serial y los pies de foto que evitan la incertidumbre sostienen la estructura de un verdadero análisis del espacio, como ya mencionamos, el montaje es el eje del discurso visual que nos revelan lógica y sentido de una dialéctica abierta entre los lenguajes arquitectónicos y la vasta experiencia del espacio.

5 “Recorrido, propagación, el archivo del espacio urbano: el paseante como artista”. Durand, Régis. La experiencia fotográfica. 2012, p 206.



Gabriele Basilico
Napoli-Caserta, Italia, 1996



Mimmo Jodice
Nápoles, 1978

3 La Crítica al Fenómeno de la Vivienda Social a través de la Fotografía

“Estamos acostumbrados a ver fotografías de casas y edificios de departamentos al momento de su inauguración, antes que lleguen sus usuarios: antes de que los decoren, los ensucien y los limpien, los modifiquen, los “gasten” o los “echen a perder”; en suma, antes de que los conviertan en un lugar propio en el que se manifiestan sus historias personales, sus preocupaciones, intereses y sueños.”

Onnis Luque. La Vida Secreta de la Unidad Santa Fe.

Al detenerse a explorar el potencial de la fotografía como herramienta de crítica para la arquitectura son muchos los posibles caminos que se pueden abordar. Al ser la arquitectura un elemento presente y constante en nuestras vidas, es un tema vasto y a primera vista lleno de complejidad y la fotografía ofrece infinitas maneras de acercamiento y exploración.

Tomando como base que el objetivo de esta investigación es uno claro y conciso; la mirada crítica que una imagen de arquitectura nos puede ofrecer, revisaremos el trabajo de dos fotógrafos que han abordado un tema en particular: la vivienda de interés social, y cómo a través de las exploraciones espaciales que nos muestran en sus trabajos, ya sea en publicaciones impresas o –como otro símbolo del cambio en nuestra época- en internet, nos permitiremos ahondar en el rol que la fotografía puede tomar más allá de ser la portada atractiva de una revista de arquitectura o la ilustración de la descripción escrita de un espacio.

El esfuerzo de éstos fotógrafos es el de representar a la arquitectura como un espacio habitado que más allá de encuadrar formas, luces y sombras, se convierte en un producto social, con sus adaptaciones, la apropiación del espacio por su habitante y finalmente en todas éstas imágenes que tienen primero un valor documental que esconden el mensaje de la denuncia, la evidencia y la protesta sobre las condiciones de vida en estas comunidades; sobre el efecto que tiene el paisaje transformado en sus habitantes, de modo que los ¿quién?, ¿cómo? y ¿por qué? empiezan a acechar en la conciencia y nuestras reflexiones.

Es aquí donde el papel de la fotografía cobra un nuevo sentido, ya que como medio de comunicación tiene el poder de transmitir mensajes contundentes gracias a las características de la imagen que tienen en nosotros un profundo impacto, aunque a veces no reparamos en ello. A través de las

imágenes fotográficas de arquitectura nos podemos replantear el papel de ésta en una época de inflexión cultural, ideológica y social como la que estamos atravesando. En palabras de Joan Fontcuberta: “Toda fotografía es una ficción que se presenta como verdadera. Contra lo que nos han inculcado, contra lo que solemos pensar, la fotografía miente siempre, miente por instinto, miente porque su naturaleza no le permite otra cosa. Pero lo importante no es esa mentira inevitable. Lo importante es cómo la usa el fotógrafo, a qué intenciones sirve. Lo importante, en suma, es el control ejercido por el fotógrafo para imponer una dirección ética a su mentira. El buen fotógrafo es el que miente bien la verdad.”¹

Es, finalmente, una manera de abordar la problemática del fenómeno arquitectónico en un momento cultural e intelectual de renovación de las ideas y el planteamiento de nuevos fundamentos que le permitan seguir operando.

Al abordar la fotografía a la arquitectura como un producto social logra cuestionar los factores económicos, sociales, políticos e institucionales que influyen en la determinación de espacios y estructuras que configuran el paisaje urbano e influyen directamente en la conformación del complejo tejido social. Al fotografiar el espacio tal cual es, la imagen muestra una verdad arquitectónica a través de la mentira fotográfica. Y la muestra bien.

1 Fontcuberta, Joan. El beso de Judas. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1997. p 15.

3.2 Dos Millones de Hogares para México

Livia Corona

En los últimos dos mandatos presidenciales en México se promovió un impulso inusitado al desarrollo de conjuntos habitacionales de interés social, dando pie a la intempestiva transformación del paisaje a lo largo y ancho del territorio nacional. Este fenómeno de expansión urbana no es un tema nuevo pero siempre ha sido controversial y polémico, ya que las transformaciones de éstos espacios están ligadas a muchos tipos de intereses donde siempre es notable que predominen los económicos y políticos sobre los demás. Es en ésta coyuntura donde se ha permitido la creación de conjuntos habitacionales que nos permiten plantearnos varias interrogantes acerca de la verdadera relación de la arquitectura con sus habitantes...¿qué es lo que pasa después de que se ha cortado el listón, se ha inaugurado un edificio, se terminaron de sembrar las plantas decorativas, etcétera?.

En su proyecto *Dos millones de hogares para México* Livia Corona se enfoca en el surgimiento de desarrollos inmobiliarios a gran escala, explorando su papel en la transformación del espacio “ecológico, social y cultural”¹ del país y sus ciudadanos. El proyecto consiste en imágenes, entrevistas, investigación y textos que revelan las formas en las que habitamos el mundo de hoy en día. “A diferencia de las fotografías de arquitectura, las imágenes de Corona no intentan documentar arquitectura. Están dirigidas a determinados aspectos, esperando desarrollar una relación más inmediata con la imagen para invitar al observador distanciado a elaborar una verdad o una ficción acerca del edificio, usando su propia imaginación.”²

1 <http://www.liviacorona.com/#E7,,Bio>

2 <http://www.liviacorona.com/#E7,,Bio>



Livia Corona

47,547 Homes. Ixtapaluca, Mexico. 2000 - present. Ed. 5+2 AP, 30x40 pulg.



Livia Corona

Ten Thousand Three Hundred Square Feet Homes. 2000 - present. Los Encinos, Mexico.

Ed. 5+2 AP, 30x40 pulg.



Livia Corona

Overnight City I. 2000 - present. Cuernavaca, Mexico. Ed. 5+2 AP, 30x40 pulg.



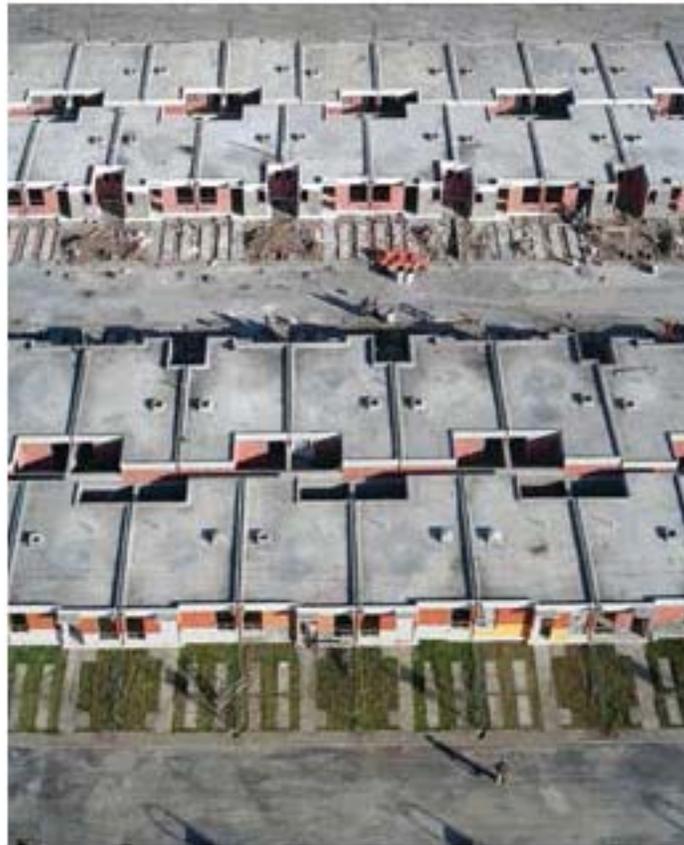
Livia Corona

Overnight City II. Ensenada, Mexico. 2000 - present. Ed. 5+2 AP, 30x40 pulg.



Livia Corona

Backyards. Durango, Mexico. 2000 - present. Ed. 5+2 AP, 30x40 pulg.



Livia Corona

More to Come. Providencia, Mexico. 2000 - present. Ed.
5+2 AP, 30x40 pulg.



Livia Corona

Yard to Home Conversion. El Sauzal, Mexico. 2000 - present. Ed. 5+2 AP, 30x40 pulg.



Livia Corona

Overnight City III. Durango, Mexico. 2000 - present. Ed. 5+2 AP, 30x40 pulg.



Livia Corona

Home to Castle Conversion. Cuernavaca, Mexico. 2000 - present. Ed. 5+2 AP, 30x40 pulg.



Livia Corona

Living Room to Bedroom Conversion. Merida, Mexico. 2000 - present. Ed. 5+2 AP, 30x40 pulg.



Livia Corona
Progressive Development. Los Heroes, Puebla, Mexico. 2000 - present. Ed. 5+2 AP,
30x40 pulg.



Livia Corona

Overnight City IV. Queretaro, Mexico. 2000 - present. Ed. 5+2 AP, 30x40 pulg.



Livia Corona

Neighborhood Plumber. Merida, Mexico. 2000 - present. Ed. 5+2 AP, 30x40 pulg.



Livia Corona

Vacant Lot to Bike Ramp Conversion. Ensenada, Mexico. 2000 - present. Ed. 5+2 AP,
30x40 pulg.



Livia Corona

Student at Neighborhood Park. Cuatro Vientos, Mexico. 2000 - present. Ed. 5+2 AP, 30x40 pulg.



Livia Corona

Rock as Center Divider. El Sauzal, Mexico. 2000 - present. Ed. 5+2 AP, 30x40 pulg.



Livia Corona

Single to Two Story Expansion. Santa Barbara, Mexico. 2000 - present. Ed. 5+2 AP, 30x40 pulg.



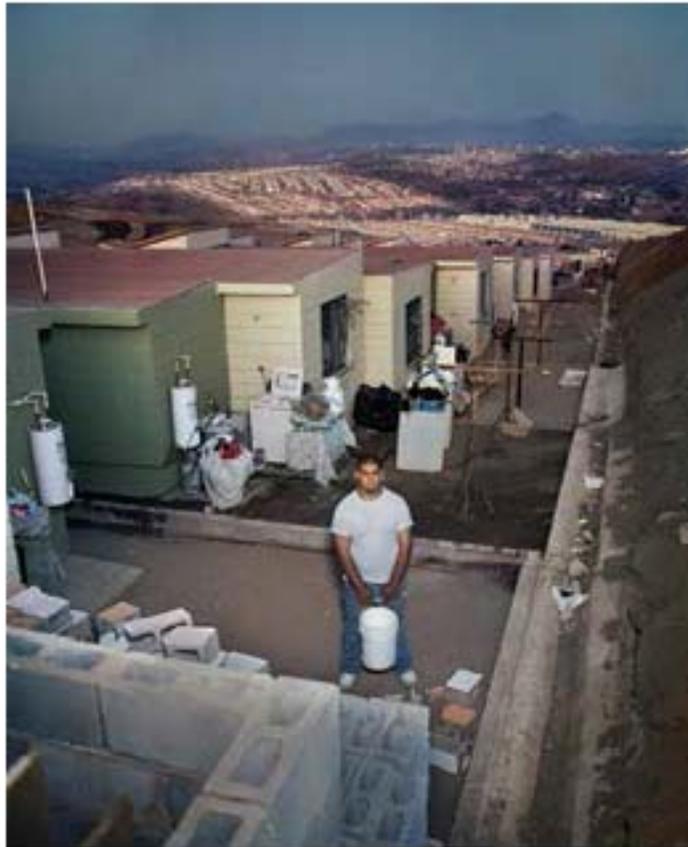
Livia Corona

Neighborhood Friends. Tijuana, Mexico. 2000 - present. Ed. 5+2 AP, 30x40 pulg.



Livia Corona

Moving Day. Zumpango, Mexico. 2000 - present. Ed. 5+2 AP, 30x40 pulg.



Livia Corona
Water Ration. La Presa, Mexico. 2000 - present. Ed. 5+2
AP, 30x40 pulg.



Livia Corona

Day Worker at Home Expansion Site. Cancun, Mexico.

2000 - present. Ed. 5+2 AP, 30x40 pulg.



Livia Corona

Living Room to Laundry Depot Conversion. El Porvenir, Mexico. 2000 - present. Ed.

5+2 AP, 30x40 pulg.



Livia Corona

Living Room to French Restaurant Conversion. Ixtapaluca, Mexico. 2000 - present. Ed.
5+2 AP, 30x40 pulg.



Livia Corona

Home as Activism Center. Cuatro Vientos, Mexico. 2000 - present. Ed. 5+2 AP, 30x40 pulg.



Livia Corona

Two Joint Houses as Model Home. Ensenada, Mexico. 2000 - present. Ed. 5+2 AP, 30x40 pulg.



Livia Corona

In Defense of Water and Soil. Santiago, Mexico. 2000 - present. Ed. 5+2 AP, 30x40 pulg.

“...en mis fotografías de múltiples desarrollos a lo largo del país considero la rápida redefinición de la vida en la “pequeña ciudad” y la repentina transformación del paisaje mexicano, ecológica y socialmente. Estos desarrollos urbanos marcan una profunda evolución en nuestra manera de habitar el mundo. En mi trabajo busco darle forma a su efecto desde el punto de vista del individuo...¿qué pasa exactamente en estos dos millones de hogares? ¿cómo cambian con el tiempo?¿cómo se desenvuelven decenas de miles de vidas en un solo contexto cultural confinado?”

Livia Corona

26 fotografías de los desarrollos de viviendas de interés social que han florecido a lo largo y ancho del territorio de la República Mexicana, donde la explosión de estos proyectos inmobiliarios ha llegado a límites insospechados: 47 mil casas idénticas surgen sobre la carretera a Puebla donde antes existía sólo paisaje rural y comunidades, aunque marginadas, con un sentido completamente diferente de su entorno, 30 mil metros cuadrados son cubiertos de viviendas fabricadas en serie en Lerma, Edo. de México y así, sus imágenes nos muestran las realidades de los habitantes de éstos desarrollos, sus vivencias y sus rutinas que han sido moldeadas por los confinados espacios que habitan.

La imagen con la que abre la colección, una vista aérea del desarrollo inmobiliario de Ixtapaluca es una fotografía de una evidente calidad técnica y estética con un poderoso mensaje -si se sabe descifrar-. Ésta imagen por si sola ha logrado convertirse en un fenómeno visual. Ha trascendido para devenir en un ícono de la problemática de la vivienda social no sólo en el país sino en la comunidad internacional ofreciendo así otra dimensión en cuanto a la condición suburbana mexicana¹, aunque esto hay que abordarlo con cierta cautela, explica Thomas Watkin que al perder a su autor, éstas representaciones visuales críticas y documentales corren el peligro de perder su integridad al ser objeto de transformaciones y manipulaciones.

La paradoja que le da origen al mensaje crítico de la fotografía, explica Régis Durand, es que debido

1 “El Fenómeno visual de Ixtapaluca”. Watkin, Thomas. Domus México. p 17-18. núm 02 Ago-Sept 12.

a su carácter analógico, todas las fotografías tienen algo de documento, pero al mismo tiempo, este documento tiene una muy fuerte carga expresiva manifestada a través de su técnica (encuadre, profundidad, tipología en el registro de las imágenes, etcétera) de manera que la presencia del operador es siempre visible y “es en los grados de esta intervención de un individuo donde reside el carácter crítico de la fotografía” .

De esta forma, la metodología de Livia Corona se asemeja más a una antropología visual, una forma de plantear problemas urbano arquitectónicos a través de la mirada selectiva de un fotógrafo, que tiene sus orígenes en estudios como el de Jacob Riis y su paradigmático *How the other half lives* donde hace una estridente denuncia de las condiciones de vida de los habitantes de los barrios bajos de Nueva York. Las imágenes fotográficas “construyen sentidos para los acontecimientos, ayudan a recordar, permiten transmitir lo sucedido a las nuevas generaciones. Colaboran para evocar lo vivido y conocer lo no vivido. Son, en definitiva, valiosos instrumentos de la memoria social.”²

Al tomar nota y obtener muestras de una forma arquitectónica, demuestran lo que el objeto inmediato representa, buscando una cierta apropiación de nuestra parte, un sentimiento de experiencia espacial que nos coloque en determinado lugar ya que al vernos reflejados a nosotros mismos, nos confrontamos a ciertas situaciones y a ciertas posibles posiciones, más que a una psicología. Algo que Barthes denominaba evaluación, y que según el autor, representa el acto crítico por excelencia.

La fotografía ha desempeñado entonces una función al mismo tiempo plástica y crítica. La reflexión que suscita es igualmente de una gran riqueza: “Buena parte de los trillados debates que han ocurrido desde los orígenes de la fotografía se han convertido hoy en algo absolutamente ocioso. Se ha terminado por admitir que la fotografía no es un médium homogéneo, cuya presencia pudiera fácilmente recibir un nombre. Por el contrario es capaz de servir a diversos fines y el estudio de los mismos forma parte de una sociología del médium” dice R. Durand.

2 Investigación con Imágenes. Op cit.

3.3 Suburbia Mexicana

Alejandro Cartagena

Alejandro Cartagena vive y trabaja en Monterrey, México. Artista, profesor y promotor de la fotografía que ha enfocado su interés en proyectos acerca del paisaje latinoamericano y su gente. Cartagena se mudó a Monterrey en 1990, fue testigo de una urbanización y expansión continua durante los años de su adolescencia. Vive en el centro de la ciudad y se preocupa intensamente por su tierra, su gente y su futuro¹.

Los pasados sesenta años han visto un crecimiento masivo y una explosión poblacional en el área metropolitana de Monterrey, el rápido crecimiento de la ciudad llevó a un desarrollo residencial azaroso que refleja un desinterés general por la planeación. Cartagena se dedicó a fotografiar las particularidades de los suburbios de Monterrey que a través de los años, políticas gubernamentales y la búsqueda de beneficios económicos inmediatos han dado como resultado ciudades nuevas y descentralizadas con una limitada infraestructura, insuficientes parques, plazas centros comerciales y transporte público, que además han coartado cualquier interés en desarrollar conjuntos sustentables.

Así, Cartagena captura el fenómeno de viviendas densamente pobladas, mas allá de documentar la destrucción del paisaje que la rápida urbanización ha impuesto, explora partes menos obvias para contar una historia de cambio más complicada, captura lotes abandonados en el centro de la ciudad y retrata a la gente que vive en los nuevos desarrollos inmobiliarios, revelando las formas

1 “Suburbia Mexicana”, Editores Forer, Taj. Itkoff, Michael. Daylight photolucida. NY.

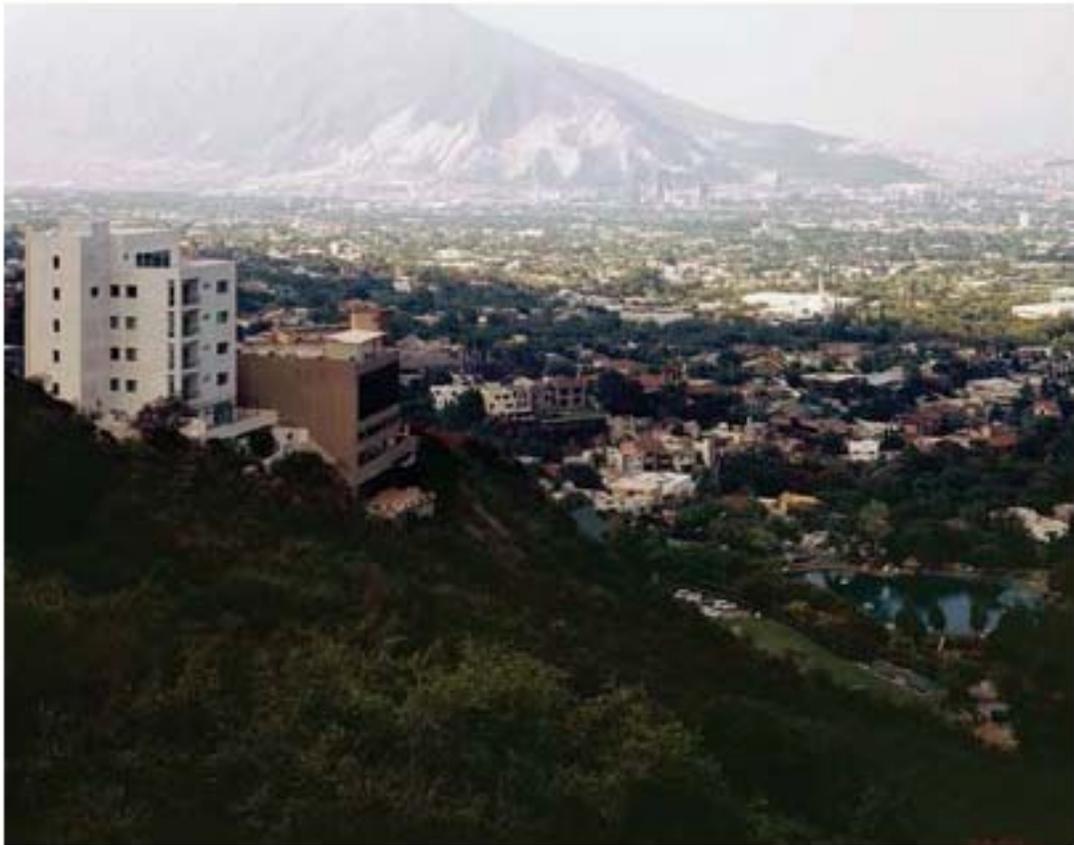
en las que esta gente personaliza sus hogares haciendo modificaciones a la configuración formal y espacial de estas pequeñas casas, sin embargo lo que estas imágenes señalan realmente no es el estilo de vida de estos desarrollos sino los mecanismos políticos y comerciales que sedujeron a sus habitantes.

Este proyecto acerca del desarrollo inmobiliario en México, aborda las complejidades de los nuevos suburbios, la propiedad inmobiliaria y el deterioro de la zona céntrica de la ciudad. Es un testimonio del impacto sobre los ecosistemas atrapados en el crecimiento de la región, Cartagena encuadra la medida en la que los paisajes modificados por el hombre resuenan con la experiencia actual y los efectos del crecimiento desmedido de Monterrey. Es una exploración de la cambiante y estratificada dimensión de todos estos ambientes estresados, explica Lisa Uddin.

Suburbia Mexicana es un proyecto que engloba cinco series fotográficas, que, como explica su autor, aunque integralmente encadenadas, no tienen una secuencia, aunque cada una de ellas repercute en las demás. Los títulos de las series son: Ciudades Fragmentadas, Ríos Perdidos, La Otra Distancia, Hoyos Urbanos y Retratos Suburbanos.

“El potencial expresivo de cualquier fotografía se estratifica en diferentes grados de pertinencia informativa. Es el salto arbitrario, aleatorio, contingente de un grado a otro lo que asigna el sentido y da su valor de mensaje a la imagen.”²

2 Fontcuberta, Joan. El beso de Judas. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1997. p 14.



Alejandro Cartagena
Monterrey, México. *Suburbia Mexicana*, 2011.



Alejandro Cartagena
Monterrey, México. *Suburbia Mexicana*, 2011.



Alejandro Cartagena
Monterrey, México. *Suburbia Mexicana*, 2011.



Alejandro Cartagena
Monterrey, México. *Suburbia Mexicana*, 2011.



Alejandro Cartagena
Monterrey, México. *Suburbia Mexicana*, 2011.



Alejandro Cartagena
Monterrey, México. *Suburbia Mexicana*, 2011.



Alejandro Cartagena
Monterrey, México. *Suburbia Mexicana*, 2011.



Alejandro Cartagena
Monterrey, México. *Suburbia Mexicana*, 2011.



Alejandro Cartagena
Monterrey, México. *Suburbia Mexicana*, 2011.



Alejandro Cartagena
Monterrey, México. *Suburbia Mexicana*, 2011.



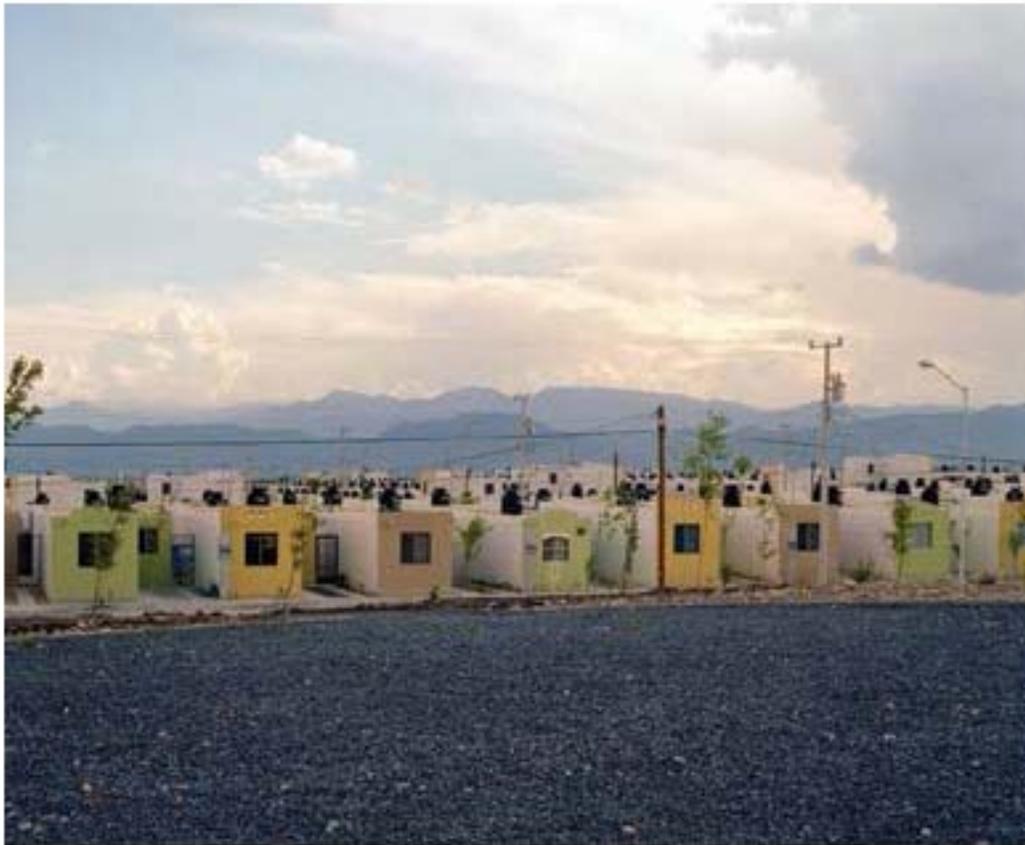
Alejandro Cartagena
Monterrey, México. *Suburbia Mexicana*, 2011.



Alejandro Cartagena
Monterrey, México. *Suburbia Mexicana*, 2011.



Alejandro Cartagena
Monterrey, México. *Suburbia Mexicana*, 2011.



Alejandro Cartagena
Monterrey, México. *Suburbia Mexicana*, 2011.



Alejandro Cartagena
Monterrey, México. *Suburbia Mexicana*, 2011.



Alejandro Cartagena
Monterrey, México. *Suburbia Mexicana*, 2011.



Alejandro Cartagena
Monterrey, México. *Suburbia Mexicana*, 2011.



Alejandro Cartagena
Monterrey, México. *Suburbia Mexicana*, 2011.



Alejandro Cartagena
Monterrey, México. *Suburbia Mexicana*, 2011.



Alejandro Cartagena
Monterrey, México. *Suburbia Mexicana*, 2011.



Alejandro Cartagena
Monterrey, México. *Suburbia Mexicana*, 2011.



Alejandro Cartagena
Monterrey, México. *Suburbia Mexicana*, 2011.



Alejandro Cartagena
Monterrey, México. *Suburbia Mexicana*, 2011.



Alejandro Cartagena
Monterrey, México. *Suburbia Mexicana*, 2011.



Alejandro Cartagena
Monterrey, México. *Suburbia Mexicana*, 2011.



Alejandro Cartagena
Monterrey, México. *Suburbia Mexicana*, 2011.



Alejandro Cartagena
Monterrey, México. *Suburbia Mexicana*, 2011.



Alejandro Cartagena
Monterrey, México. *Suburbia Mexicana*, 2011.



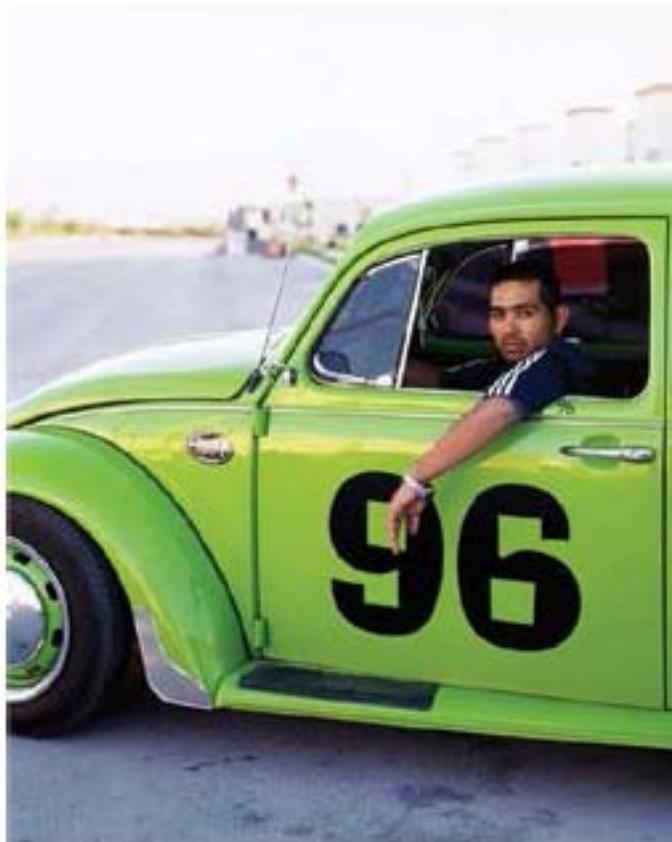
Alejandro Cartagena
Monterrey, México. *Suburbia Mexicana*, 2011.



Alejandro Cartagena
Monterrey, México. *Suburbia Mexicana*, 2011.



Alejandro Cartagena
Monterrey, México. *Suburbia Mexicana*, 2011.



Alejandro Cartagena
Monterrey, México. *Suburbia Mexicana*, 2011.



Alejandro Cartagena
Monterrey, México. *Suburbia Mexicana*, 2011.

“Lo que he observado es un predominio del poder imponiéndose sobre la funcionalidad. Por eso es que los suburbios mexicanos son simbólicos; porque representan corrupción, falta de estándares en planeación y obsesiones personales.”

Alejandro Cartagena

En Ciudades Fragmentadas, Cartagena, al igual que Corona, explora los hacinamientos con idénticas y monótonas viviendas de interés social que parecen realizadas en serie, esparciéndose en la periferia de las ciudades. Si bien existe un rigor documental, las fotografías de Cartagena no son sólo imágenes de fraccionamientos y viviendas, la idea central de éste fotógrafo gira en torno a la rapaz industria de la construcción, el irresponsable afán de lucro, la destrucción del entorno natural, el sueño de anhelo de una casa propia, los discursos políticos de bienestar, el crecimiento demográfico y la condena existencial de los créditos hipotecarios.¹

Ríos Perdidos es el ejercicio casi topográfico, donde el punto de contacto es la contemplación del paisaje, no en busca de una entronización de la naturaleza, salvaje, pastoral, inmutable o épica, Cartagena contempla la destrucción, el ecocidio, el deterioro, la alienación, miseria, invasión y lo absurdo. Y es aquí donde radica el aporte de Cartagena a una reflexión crítica de las prácticas contemporáneas; contemplando estéticamente la tragedia, la ruina y el desasosiego, poniendo en evidencia los síntomas del fracaso de las utopías que la arquitectura del siglo XX se encargó de difundir en individuos, sociedades, países y continentes.

Las series La Otra Distancia y Hoyos Urbanos exploran la repercusión del crecimiento urbano que Cartagena captura en las series previamente mencionadas, Hoyos Urbanos nos muestra lotes vacíos en el centro de la ciudad que al haberse encarecido conducen a la deforestación de la periferia y

¹ Imágenes de Alejandro Cartagena: la depravación de lo habitual. Montiel Klont, Gerardo. Suburbia Mexicana, Editores Forer, Taj. Itkoff, Michael. Daylight photolucida. NY.

al fraccionamiento de la metrópoli, mientras que en *La Otra Distancia*, la mirada de Cartagena se dirige a una parte exclusiva de la zona metropolitana de Monterrey, hogar de centros financieros, comerciales y multinacionales que imitan la manera de vivir norteamericana.

“La arquitectura encuadrada nunca podrá sustituir a la experiencia real y palpable” dice Kenneth Frampton y es verdad que resulta insuficiente para dar cuenta de una totalidad, “nuestra actual tendencia a reducir la arquitectura a imágenes (como ocurre con todo lo demás) ha tenido una indudable influencia negativa en la práctica profesional y a supuesto un cambio de intenciones y, por supuesto, de expectativas.”²

Al ser fragmentaria, así como en su intento por ser universal puede caer en la artificialidad de su contenido al querer ser la representación de lo propiamente humano (lo propiamente arquitectónico, tal vez) y no dirigirse a ninguna sensibilidad ni cultura en específico: “Durante la toma, el artefacto fotográfico constituye el punto donde se cruzan hechos, intenciones, relaciones entre los personajes y el fotógrafo; a partir de la difusión y recepción entre un público, es el lugar donde la mirada, el texto, el pensamiento logran que hechos, intenciones y relaciones se relacionen de nuevo con la comprensión y la intelección del espectador.”³

La representación en una superficie plana de ese espacio amplio, profundo, colorido es una reducción con muchas aproximaciones y pérdida de información de lo que fue visible y palpable para el fotógrafo de tal manera que al observar una fotografía de arquitectura, es necesario el completar la información: “para el arquitecto, ninguna fotografía debería estar aislada de las otras del edificio y de un mínimo de planos y de textos necesarios para comprender la obra. El conjunto debe construirse según un método analítico y desde un punto de vista crítico para tener algún valor.”⁴ Finalmente la intención editorial, el compromiso con un discurso determinado y lo que podríamos denominar una ética de la fotografía de arquitectura son también factores determinantes en el búsqueda de una crítica a través de la imagen.

Tenemos que aceptar que la fotografía no es ni objetiva ni neutra y que las relaciones humanas estructuran en gran parte su significado, determinando sus usos en la sociedad y dándole un fin concreto: “si al conocimiento de los procesos fotográficos aunamos la comprensión de las

2 Frampton, Kenneth. *Arquitecturas Editadas*. Arquitectura viva. p 6

3 Frizot, Michel. *El imaginario fotográfico*. p 76

4 Devillers, Christian. “objetivos subjetivos, la fotografía de arquitectura”. *Arquitectura Viva*. p 7

intenciones y percepciones humanas, podríamos hacer de la fotografía un verdadero medio de estudio antropológico.”⁵ Un verdadero medio de estudio arquitectónico, se podría añadir.

5 Frizot, Michel. El imaginario fotográfico. p 76

4 Conclusiones

4 Otra Mirada. Conclusión

Todos poseemos un nivel altamente sofisticado de lectura visual completamente influenciado por la fotografía. Sin embargo, es relevante la existencia de una generalizada falta de conciencia sobre como funciona y se estructura este mecanismo de lenguaje visual. Raramente nos detenemos a pensar hasta que punto las imágenes fotográficas nos enseñan, nos conmueven y nos obligan a formar juicios y tomar decisiones. No comprendemos del todo cómo la particular naturaleza técnica de la fotografía afecta el como vemos una imagen y por lo tanto altera la forma en que obtenemos información de esta.

Las fotografías ofrecen una versión de la realidad tan abierta a interpretaciones como cualquier otro medio de comunicación. Al contrario de las afirmaciones decimonónicas ahora estamos concientes de que las fotografías no son iguales a la realidad ni son evidencia de verdades absolutas. Contienen información organizada en distintas capas del entendimiento y afectan directamente nuestra concepción del mundo, nuestra estructura de la realidad y por supuesto del fenómeno arquitectónico, ya que siendo miembros de la sociedad contemporánea, recibimos a diario miles de señales fotográficas por lo que gran parte de lo que consideramos como hechos verdaderos y reales de los últimos 150 años a la fecha nos han sido inculcados a través de fotografías.

Las fotografías, como lo vimos en la primera parte, poseen algunas características particulares que son engendradas por su técnica cuyo fundamento es la fotosensibilidad y que son éstas características las que dotan a la imagen fotográfica de las cualidades pictóricas que percibimos al

observarlas, especialmente las cualidades miméticas de la imagen, que nos han permitido otorgarle un valor exacerbadamente testimonial, no superado por ningún otro medio de comunicación.

Al analizarlo con detenimiento, nos damos cuenta de que las fotografías son ambiguas narrativamente, son fragmentarias y altamente simbólicas. Su contenido es determinado por el uso y contexto que se les dé. Son fragmentos de eventos que nosotros elegimos sean relevantes así como también elegimos lo que entendemos de éstas. Mientras más conocimiento tengamos tanto de la técnica que las engendró como de las intenciones de quién las creó y del contexto en el que las observamos, más información podremos descifrar de ellas.

Las fotografías no son estas construcciones puramente abstractas cuyos significados viven encerrados en el encuadre y no reverberan en el mundo, en nuestro conocimiento y en nuestra sensibilidad. Son objetos que nos dan información, densamente empacada y que depende de lo que estemos dispuestos a reconocer. Las fotografías no son inmediatas ni fáciles de comprender.

Nunca antes las fotografías se habían impuesto con tanta fuerza en nuestro universo estético, técnico, cotidiano, político, social, histórico. Nunca antes nos habían mostrado tantas verdades tan crudas y sin embargo nunca antes nos habían mentado tanto; nunca antes proliferaron tanto y nunca antes habían sufrido tantas censuras y destrucciones.

El consumo de fotografías de arquitectura las ha convertido en el principal nutriente de nuestra sensibilidad y la fuente definitiva de información. Es por eso que resulta fundamental el (re)educar nuestra mirada, con el fin de saber hacer frente al caudal incontenible de imágenes de arquitectura a las que tenemos acceso y también para revalorizar esa potente herramienta que ha acompañado a los arquitectos desde su aparición hace más de siglo y medio.

Por eso, la importancia de encontrar a quienes le han dado un uso a la fotografía de arquitectura que supera a las intenciones ilustrativas de la mayoría de las obras editoriales de nuestros días. Nos acercamos a los fotógrafos que decidieron que la fotografía podía mostrar algo más que monumentos estáticos e hitos arquitectónicos como immaculados proyectos de una realidad que no existe porque el fenómeno arquitectónico tiene que ver con aspectos que van más allá de la forma por la forma.

Trazamos una línea histórica de proyectos fotográficos que muestran desde sus distintos enfoques aspectos de una arquitectura habitada, imperfecta, donde la apropiación del espacio y la cotidianidad nos revelan significados más profundos del fenómeno arquitectónico que se tejen en complejas relaciones con lo social, lo político, lo económico y así con todas las ramificaciones del conocimiento humano y que revelan a la arquitectura como una parte de complejísimo fenómeno de cultura y civilización que estructura al espíritu de nuestro tiempo.

Dentro de estas miradas distintas existe la propuesta contundente de una fotografía que sirva a la arquitectura como articuladora de una herramienta de crítica, de donde se engendre conocimiento arquitectónico y que funcione como el catalizador de las acciones de cambio que el fenómeno arquitectónico debe atender para mejorar la calidad de vida de sus usuarios. Intentos que han fructificado como el de Jacob Riis de quién pudimos revisar algunas de sus famosas imágenes que se convirtieron en la bandera de la reforma social de su época. Otras exploraciones como el Portafolio Presidencial de Balthazar Korab quién después de toda una vida de monumentalizar los edificios del Movimiento Moderno, encuadrando las limpias formas y líneas de un futuro prometedor y lleno de sueños enarbolados por el impulso económico de la posguerra nos da cuenta en este proyecto de la vida que surge alrededor de estos hitos arquitectónicos, el contexto que los envuelve y el costo social de su edificación.

Finalmente nos acercamos a dos proyectos de dos fotógrafos que al entrar en contacto directo con la realidad de su tiempo, decidieron denunciar las falsas promesas, el deterioro ambiental, las condiciones de vida de los desarrollos de vivienda de interés social, alguna vez promovidos por las fuerzas políticas y los intereses económicos que a cambio de poder dejan a la deriva proyectos de trascendencia fundamental donde se hacen evidentes la torpe planeación urbana, los mecanismos comerciales y políticos que orillan a estas decisiones y las condiciones de una tipología arquitectónica que se convierte en la consecuencia del desinterés y el abandono de las autoridades.

Éstos fotógrafos, herederos de una tradición casi tan antigua como la misma actividad fotográfica, demuestran que hay más de una forma de ver una fotografía de arquitectura, de ver al fenómeno arquitectónico y de vivir el espacio que habitamos, con sus fallas y aciertos, con su cúmulo de sensaciones y con la efervescencia de ideas que engendra. A favor o en contra. Loa o censura. La

arquitectura nos envuelve, envuelve la vida y la fotografía nos presenta una oportunidad de ver lo que no se ve con la mirada.

La capacidad de las fotografías de evocar más que de decir, de sugerir más que de explicar, de fragmentar en una rebanada de espacio y tiempo nuestra percepción de la realidad ofrece a la arquitectura la oportunidad de fundamentar nuevos parámetros interpretativos que la despojen de sus pretensiones de solución universal a través de la forma para situarla siempre en su contexto, como producto social de la inferencia de muy distintos intereses de poder y las premisas de la diferencia, la discontinuidad, lo complejo y lo inacabado que la siguen modelando aún después de que el arquitecto declara el final de su construcción. Esto, para quien esté dispuesto a reflexionar así después de ver una fotografía, naturalmente.

“Hoy podemos hablar de una nueva voluntad arquitectónica decidida a encarar positivamente la realidad contemporánea. Es ésta una nueva arquitectura que también precisa nuevos mecanismos de reflexión: otra mirada crítica que podríamos calificar de reactiva; a veces desde la mirada intuitiva, otras desde la precisión intelectual o desde la estrategia programática y siempre desde la ambición teórica imbricada con la vocación práctica. Una nueva reflexión entendida como un decidido instrumento operativo.”¹

Así, esta investigación y las conclusiones que de ella emanan no son para nada definitivas sino que representan una invitación a la búsqueda de estos nuevos mecanismos de reflexión que planteen esta oportunidad de crítica al oficio arquitectónico, no en detrimento de éste sino con la genuina intención de crear conocimiento útil a la arquitectura, a la sociedad y a nuestro tiempo.

1 Otra Mirada, posiciones contra crónicas, la acción crítica como reactivo en la arquitectura española reciente. Gausa, Manuel, Devesa, Ricardo (Eds.). Ed. Gustavo Gili. Barcelona. 2010.

Bibliografía

Bibliografía

Miranda, Antonio, *Ni Robot ni Bufón: Manual para la Crítica de Arquitectura*, España: Cátedra, 1999.

Del Castillo Troncoso, Alberto, *La Fotografía y la Construcción de un Imaginario: Ensayo sobre el movimiento Estudiantil de 1968*, México: Instituto Mora, 2012.

Frizot, Michel, *El Imaginario Fotográfico*, México: Ediciones Ve, 2009.

Aguayo, Fernando, Roca Lourdes (coord.), *Investigación con Imágenes: Usos y Retos Metodológicos*, México: Instituto Mora, 2012.

Langford, Michael J., *Fotografía Básica: Iniciación a la Fotografía Profesional*, España: Ediciones Omega, 1974.

Sontag, Susan, *On Photography*, EU: Rosetta Books, 2005.

Ritchin, Fred, *Después de la Fotografía*, México: Ediciones Ve, 2010.

Didi-Huberman, George, *Arde la Imagen*, México: Ediciones Ve, 2012.

Dyer, Geoff, *El Momento Interminable de la Fotografía*, México: Ediciones Ve, 2010.

Durand, Régis, *La Experiencia Fotográfica*, México: Ediciones Ve, 2012.

Chéroux, Clément, *Breve Historia del Error fotográfico*, México: Ediciones Ve, 2009.

Monsiváis, Carlos, *Maravillas que son, Sombras que fueron: La Fotografía en México*, México: Ediciones Era, 2012.

Montaner, Josep Maria, *Arquitectura y Crítica*, España: Gustavo Gili, 2004.

Gausa, Manuel, Devesa, Ricardo (eds.), *Otra Mirada: Posiciones Contra Crónicas: La Acción Crítica como Reactivo en la Arquitectura Española Reciente*, España: Gustavo Gili, 2010.

Bibliografía

Cartagena, Alejandro, *Suburbia Mexicana*, EU: Daylight Community Arts Foundation, 2011.

Elwall, Robert, *Building with Light: The International History of Architectural Photography*, RU: Merrell Publishers Limited, 2004.

De Maré, Eric, *Architecture and Photography*, RU: The Architectural Press, 1961.

Busch, Akiko, *The Photography of Architecture*, EU: Van Nostrand Reinhold, 1993.

Burke, Peter, *Visto y no Visto: El Uso de la Imagen como Documento Histórico*, España: Crítica, 2002.

Bunge, Mario, *La Investigación Científica: Su Estratgia y su Filosofía*, México: siglo XXI, 2007.

Gombrich, E.H., *Los usos de las imágenes: Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*, EU: Phaidon Press, 2003.

Fernández-Galiano, *Papel Fotográfico: Construcciones e Imágenes*, en *Arquitectura Viva*, num. 12, España: Arquitectura Viva S.A, 1990.

Frampton, Kenneth, *Impresiones de edificios: Arquitecturas Editadas*, en *Arquitectura Viva*, num 12, España: Arquitectura Viva S.A. 1990.

Devillers, Christian, *Objetivos Subjetivos: La Fotografía de Arquitectura*, en *Arquitectura Viva*, num 12, España: Arquitectura Viva S. A., 1990.

Fontcuberta, Joan, *El Beso de Judas: Fotografía y Verdad*, España: Gustavo Gili, 2002.

Créditos de las imágenes

1 La Naturaleza Crítica de la Fotografía de Arquitectura

Todas las imágenes tomadas por Carlos Ronzon

2 El Encuentro de la Fotografía con las Realidades Sociales de la Arquitectura

2.2 Los Pioneros del Documentalismo Urbano: Todas las imágenes fueron obtenidas del libro *Building with Light: The International History of Architectural Photography*, Robert Elwall, RU: Merrell Publishers Limited, 2004.

Todas las imágenes de Jacob Riis fueron obtenidas de:

<http://www.smithsonianmag.com/history/pioneering-social-reformer-jacob-riis-revealed-how-other-half-lives-america-180951546/?no-ist> el 8 de marzo de 2015.

2.3 El Fotorreportaje y la Fotografía de Arquitectura: Todas las imágenes obtenidas del libro *Building with Light: The International History of Architectural Photography*, Op. Cit.

Todas las imágenes de Balthazar Korab se obtuvieron de la obra *Balthazar Korab Architect of Photography* de John Comazzi 2012.

2.4 Los Cronistas de la Ciudad Moderna: todas las imágenes fueron obtenidas del libro *Building with Light: The International History of Architectural Photography*, Op. Cit.

3 La Crítica al Fenómeno de la Vivienda Social a través de la Fotografía

3.2 Dos millones de hogares para México. Livia Corona: todas las imágenes fueron obtenidas de <http://www.liviacorona.com/> el 7 de octubre del 2013.

3.3 Suburbia Mexicana. Alejandro Cartagena: Todas las imágenes se obtuvieron del libro *Suburbia Mexicana* de Alejandro Cartagena, EU: Daylight Community Arts Foundation, 2011.