

Editorial

La alianza entre la fotografía y la arquitectura ha sido crucial para el desarrollo de la arquitectura moderna. Fundamental para su formulación y para su posterior difusión y popularización internacional, este vínculo continúa actualmente: no se puede analizar, enseñar, valorar o simplemente hablar de arquitectura sin utilizar imágenes fotográficas. Gran parte del conocimiento de la arquitectura de cualquier persona se compone exclusivamente de instantáneas capturadas y reproducidas; no es para menos, el mundo en el que vivimos, centrado en la visión y sobresaturado de imágenes, expone a la luz todos sus rincones con la rapidez del obturador, nos permite hacer públicos los espacios privados y apartados.

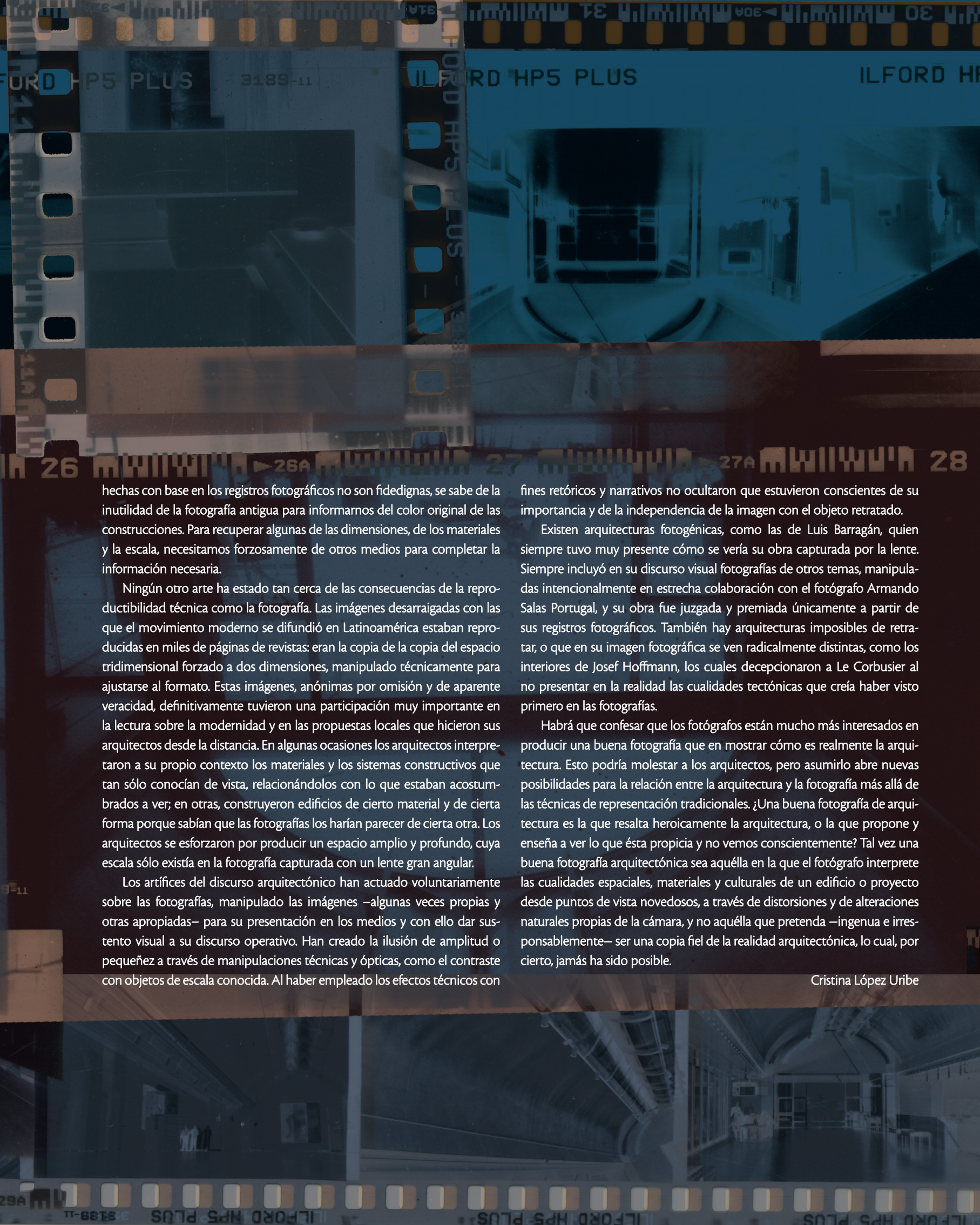
La vanguardia mostró posible una nueva visión a través de la cámara; al cambiar el ángulo de las tomas y hacer registros azarosos produjo una sensación de extrañeza encaminada a hacer consciente el inconsciente cotidiano. De esta forma se pudo registrar el surgimiento de un nuevo espacio en las construcciones anónimas —nos enseñaron a ver lo que no estábamos viendo— y con ello se dio la pauta para la conceptualización de la arquitectura moderna. Con el antecedente de las imágenes de fotografía arquitectónica de las vanguardias, cabría preguntarse por qué gran parte de la fotografía actual, al menos la que publicitan las firmas de arquitectura más conocidas, en lugar de proponer nuevas lecturas a través de ese espacio bidimensional, muestran sus edificios y proyectos desde una perspectiva tan tradicional que se podría decir que incluso, exagera más que nunca el uso de correcciones ópticas, hace mucho superadas por otras disciplinas.

Todo aquél que quiere incursionar en la fotografía arquitectónica aprenderá primero que las imágenes deben manipularse para corregir las líneas verticales de los edificios altos (las cuales naturalmente tienden a inclinarse

en curva hacia el centro del encuadre), así como las líneas horizontales de los edificios alargados (que a su vez tienden a inclinarse en curva hacia el horizonte en los extremos del encuadre) para obtener unas imágenes prístinas de un tipo de representación más cercana a la pictórica tradicional y a una perspectiva renacentista tan perfecta como irreal. Lo mismo sucede en los interiores, donde casi por definición se utilizará un lente gran angular con el cual lograr una simulación de espacio muy distinto del que experimentaría cualquier visitante. Los avances técnicos en la fotografía arquitectónica aparentemente sólo han servido, en su gran mayoría, para perfeccionar las composiciones tradicionales, pero salvo algunas notables excepciones no se han aprovechado suficientemente ni se ha explotado su gran potencial para proponer lecturas distintas o ampliar la percepción y mostrar nuevas pautas para la innovación.

Aunque sabemos de antemano de la existencia de las distorsiones, o las suponemos, y entendemos la independencia de la fotografía con respecto al objeto retratado —su carácter autónomo—, en realidad consumimos incontables imágenes simultáneas inconscientemente y actuamos todo el tiempo como si fueran una representación objetiva de la realidad. Olvidamos preguntarnos sobre el artista detrás de la cámara y sus intenciones, mucho menos pensamos en atribuirles crédito alguno; pagar por sus derechos nos parece un exceso.

Si tomamos en cuenta las deficiencias y distorsiones ocasionadas por el lente fotográfico, se pone en duda el valor de la fotografía para brindarnos información precisa o correcta de las dimensiones espaciales; con ello peligra su valor de registro documental, el cual ha sido vital para historiadores, teóricos y críticos. Las reconstrucciones o restauraciones de edificios

The background of the page is a collage of film strips. The strips are dark with white sprocket holes and contain various architectural photographs. Some strips are labeled with 'ILFORD HP5 PLUS' and frame numbers like '26', '27A', and '28'. The overall color palette is a mix of dark blues, greys, and browns, giving it a vintage, cinematic feel.

hechas con base en los registros fotográficos no son fidedignas, se sabe de la inutilidad de la fotografía antigua para informarnos del color original de las construcciones. Para recuperar algunas de las dimensiones, de los materiales y la escala, necesitamos forzosamente de otros medios para completar la información necesaria.

Ningún otro arte ha estado tan cerca de las consecuencias de la reproducibilidad técnica como la fotografía. Las imágenes desarraigadas con las que el movimiento moderno se difundió en Latinoamérica estaban reproducidas en miles de páginas de revistas: eran la copia de la copia del espacio tridimensional forzado a dos dimensiones, manipulado técnicamente para ajustarse al formato. Estas imágenes, anónimas por omisión y de aparente veracidad, definitivamente tuvieron una participación muy importante en la lectura sobre la modernidad y en las propuestas locales que hicieron sus arquitectos desde la distancia. En algunas ocasiones los arquitectos interpretaron a su propio contexto los materiales y los sistemas constructivos que tan sólo conocían de vista, relacionándolos con lo que estaban acostumbrados a ver; en otras, construyeron edificios de cierto material y de cierta forma porque sabían que las fotografías los harían parecer de cierta otra. Los arquitectos se esforzaron por producir un espacio amplio y profundo, cuya escala sólo existía en la fotografía capturada con un lente gran angular.

Los artífices del discurso arquitectónico han actuado voluntariamente sobre las fotografías, manipulado las imágenes —algunas veces propias y otras apropiadas— para su presentación en los medios y con ello dar sustento visual a su discurso operativo. Han creado la ilusión de amplitud o pequeñez a través de manipulaciones técnicas y ópticas, como el contraste con objetos de escala conocida. Al haber empleado los efectos técnicos con

finés retóricos y narrativos no ocultaron que estuvieron conscientes de su importancia y de la independencia de la imagen con el objeto retratado.

Existen arquitecturas fotogénicas, como las de Luis Barragán, quien siempre tuvo muy presente cómo se vería su obra capturada por la lente. Siempre incluyó en su discurso visual fotografías de otros temas, manipuladas intencionalmente en estrecha colaboración con el fotógrafo Armando Salas Portugal, y su obra fue juzgada y premiada únicamente a partir de sus registros fotográficos. También hay arquitecturas imposibles de retratar, o que en su imagen fotográfica se ven radicalmente distintas, como los interiores de Josef Hoffmann, los cuales decepcionaron a Le Corbusier al no presentar en la realidad las cualidades tectónicas que creía haber visto primero en las fotografías.

Habría que confesar que los fotógrafos están mucho más interesados en producir una buena fotografía que en mostrar cómo es realmente la arquitectura. Esto podría molestar a los arquitectos, pero asumirlo abre nuevas posibilidades para la relación entre la arquitectura y la fotografía más allá de las técnicas de representación tradicionales. ¿Una buena fotografía de arquitectura es la que resalta heroicamente la arquitectura, o la que propone y enseña a ver lo que ésta propicia y no vemos conscientemente? Tal vez una buena fotografía arquitectónica sea aquella en la que el fotógrafo interprete las cualidades espaciales, materiales y culturales de un edificio o proyecto desde puntos de vista novedosos, a través de distorsiones y de alteraciones naturales propias de la cámara, y no aquella que pretenda —ingenua e irresponsablemente— ser una copia fiel de la realidad arquitectónica, lo cual, por cierto, jamás ha sido posible.

Cristina López Uribe