

*Comunicación***La fotografía entre la escala y la autoría,
un debate contemporáneo en la era de la
reproducción y difusión de imágenes**

Besanson, Dominique

dqbddestacamento@gmail.com

Fotógrafa

Artista

Investigadora independiente

Ciudad de Buenos Aires, Argentina.

Línea temática 1. Escalas, diagnósticos y representaciones**Palabras clave**

Fotografía, Mapa, Escala, Arquitectura, Arte contemporáneo

Resumen

La fotografía, en cualquiera de sus aplicaciones y usos, tiene como método la captación a escala del objeto o sujeto fotografiado. Es decir, aquello que es físicamente tangible y plausible a ser fotografiado, es succionado por la cámara y la mirada del autor, y luego expulsado en formato bidimensional (digital o en papel) en un tamaño también escalado del que originalmente era.

Este es un mecanismo inverso del que habitualmente se utiliza en arquitectura, en donde se comienza por una visión llevada de lo pequeño y luego a su tamaño final. La fotografía, a fines prácticos, tendría la misma técnica que un mapa ya que es una representación de elementos que poseen un tamaño y distribución espacial determinada que permite al usuario corresponder esa reproducción con la realidad. Siendo claros, bajo esta modalidad, la imagen debe corresponder

a parámetros estrictos que den información sobre lo preexistente.

¿Pero qué sucede cuando lo retratado es una fachada, un monumento o una obra arquitectónica, sin fines informativos para ser puro registro estético? ¿En esa puja de escalas la obra resultante en la imagen sería una autoría conjunta?

El objetivo de esta presentación es reflexionar sobre la relación actual entre la captura fotográfica de la arquitectura y su relación con la escala. Esta ponencia busca discutir al fotógrafo o fotógrafa como autor/a de una obra basada en esa apropiación a escala de la obra arquitectónica. Esto se realizará recurriendo a ejemplos históricos de relevamiento urbano y paisajístico, de imágenes de artistas visuales contemporáneos que trabajen en arquitectura y de material propio perteneciente a un proyecto de fachadas barcelonesas.

Finalmente, a partir de la interrogación de estos documentos, esta presentación reflexionará si la consideración del cambio de escala puede convertir un gesto reproductivo o de archivo en una obra artística realizada por un tercero.

Introducción

Si pensamos a la fotografía como la presencia de una ausencia, podríamos decir que inversamente la arquitectura es la constancia de la presencia. Pensemos entonces que fotografiar arquitectura sería fotografiar una excepción ya que esa construcción de ladrillos, hormigón, barro o paja nació para perdurar más que un instante. Minor White (1908-1976) definió a la fotografía como un espejismo y a la cámara como una máquina capaz de producir una metamorfosis¹. ¿De qué manera aquello tan inmutable como una obra arquitectónica podría pasar a ser una metáfora tan solo por ser fotografiada? A través de estos párrafos intentaré explorar el vínculo complementario que existe entre la fotografía y la arquitectura.

Relación entre fotografía y arquitectura

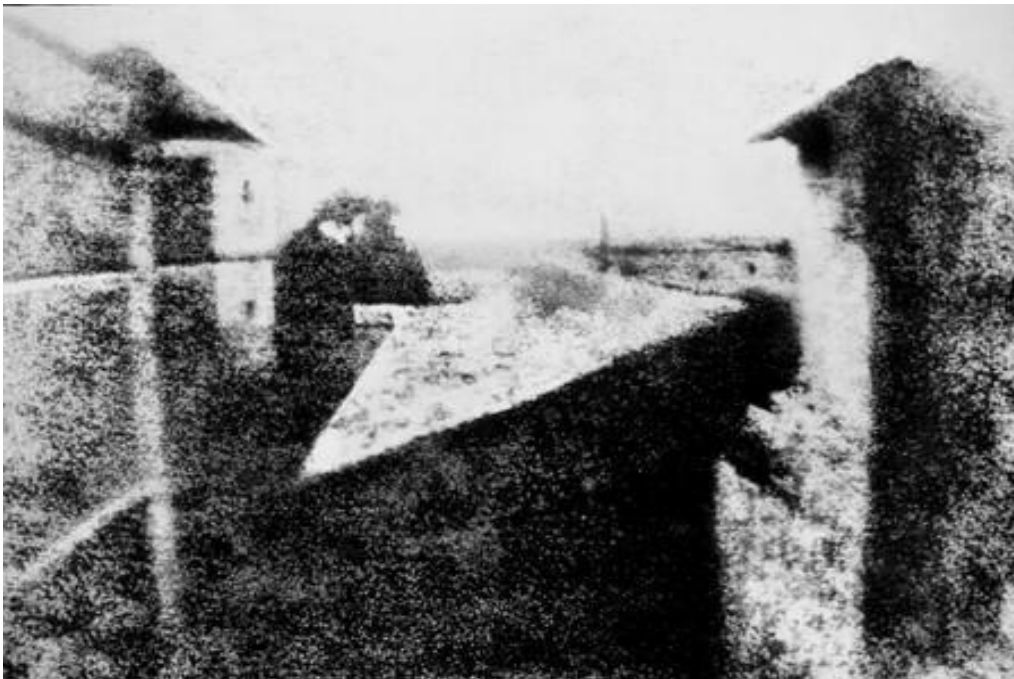
Para comenzar, la unión entre estas dos disciplinas está en el origen mismo de la fotografía. La *camera obscura*, como origen de la cámara para fotografiar,

¹ Minor White, citado por Beaumont Newhall. Ver: Newhall, B. (2001). *Historia de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili Editor.

era una habitación (*camera*: recámara) a oscuras en la solamente atravesaba un mínimo rayo de luz y de esta manera los objetos que estaban en el exterior de esta sala se proyectaban como imagen. Esta herramienta ya se usaba en el renacimiento e incluso mucho antes. Leonardo Da Vinci la describe en sus textos. Luego, la técnica fue llevada a una escala más portátil, que se conoce como cámara estenopeica: una pequeña caja negra con un agujero por donde pasa la luz y se registra la imagen en un papel fotosensible y luego fijada químicamente. Respecto al campo de la fotografía de arquitectura, la preposición “de” señala una pertenencia absoluta en virtud del grado de comunión que tiene desde su origen con la historia de la fotografía en general, que aquí brevemente sintetizo.

Aunque no hay una fecha precisa para la invención de la fotografía, ya que se necesitó del descubrimiento de muchos, se suele considerar por consenso que la primera fotografía de la historia fue realizada en 1826 por el francés Joseph-Nicéphore Niépce. Llamativamente, esta primera fotografía también está vinculada con la arquitectura. La pieza en cuestión se titula *Point de vue du Gras* (Punto de vista desde Le Gras) y comprende la vista desde la ventana del fotógrafo de unas casas vecinas. Niépce necesitó ocho horas de exposición con una cámara oscura para lograr la toma. Lo verdaderamente innovador respecto a la utilización de esta técnica en comparación con los siglos previos de uso de esa herramienta es que, en aquella oportunidad, se obtuvo una imagen que pudo ser fijada en papel.

Figura 1: Fotografía y arquitectura I



Joseph-Nicéphore Niépce, *Point de vue du Gras*.

Podemos decir entonces que la primera fotografía de la historia es una fotografía de arquitectura. La representación conseguida por Niépce tiene veinte por veinticinco centímetros, y a pesar de ser difusa, lógicamente en

blanco y negro, logra que se identifiquen geométricamente los planos de los techos, el punto de fuga, las luces y sombras y las formas. Se trata de una vista en escala del entorno del autor.

La fotografía y la arquitectura, si bien parecieran dos artes sin mucho en común, poseen un vínculo con la escala que los hace complementarios. ¿Cómo un oficio que nació prácticamente en los inicios de la humanidad se relaciona con una técnica que tiene apenas doscientos años?

La técnica fotográfica, en cualquiera de sus aplicaciones y usos, tiene como método la captación a escala del objeto o sujeto fotografiado. Es decir, aquello que es físicamente tangible y plausible de ser fotografiado, es percibido por la cámara y la mirada del autor, y luego procesado en formato bidimensional (digital o en papel) en un tamaño también escalado del que originalmente era. Tomemos como ejemplo el retrato de una persona que mide un metro ochenta centímetros. El o la autora posiciona la cámara y al sujeto, elige el lente, la iluminación y luego, el resultado en un formato digital contemporáneo, de estándar profesional, es una imagen de aproximadamente sesenta centímetros de alto. La fotografía pasa de lo inabarcable a un tamaño manipulable y contenido en lo abstracto, pero sobre todo capaz de ser difundido hasta lo impensado y archivado.

Este es un mecanismo inverso del que habitualmente se utiliza en arquitectura, en donde se comienza por una visión llevada de lo pequeño y luego a su tamaño final. Imaginemos el caso de un/a arquitecto/a diseñando una biblioteca: en razón de lo dicho, entendemos que esta persona parte de un dibujo inicial hacia ese tamaño inabarcable.

La fotografía de arquitectura como género

La fotografía, a fines prácticos, tendría la misma estratagema que un mapa ya que es una representación de elementos que poseen un tamaño y distribución espacial determinada que permite al usuario corresponder esa reproducción con la realidad. Siendo claros, bajo esta modalidad, la imagen debe corresponder a parámetros estrictos que den información sobre lo preexistente. La escala fotográfica es entonces un medio para evaluar la medida de los elementos que componen la toma.

Como vimos, en el campo de la fotografía de arquitectura, subrayamos nuevamente que ese “de” es de pertenencia absoluta por el grado de comunión que tiene desde su origen. ¿Pero qué sucede cuando lo retratado es una fachada, un monumento o una obra arquitectónica, sin fines informativos para ser puro registro estético? ¿En esa puja de escalas la obra resultante en la imagen sería una autoría conjunta?

La fotografía de arquitectura es principalmente una traducción de un lenguaje volumétrico a uno bidimensional con reglas propias: se tratará de un medio para comprender y conocer esa edificación. Un simple ejemplo es que todos los que hemos visitado la Torre Eiffel ya sabíamos previamente su forma por la cantidad de imágenes que habíamos visto previamente a lo largo de nuestra formación e incluso luego con el advenimiento de las fotografías amateurs de

las redes sociales. La fotografía nos permite un conocimiento previo e incluso único si ese lugar no va a poder ser visitado nunca, como una propiedad privada sin acceso al público general. Esa foto, al ser ejecutada por un sujeto reflexivo y atravesado por su propia historia, ofrece una mirada subjetiva de la arquitectura. Será por lo tanto una nueva creación de tipo interpretativa que tendrá la potencia de hacer la obra arquitectónica memorable. Así fue el caso de uno de los fotógrafos especializados más renombrados Julius Schulman en la que captó la casa realizada por Pierre Koenig llamada Case Study House No. 22. Es una toma nocturna en blanco y negro, en la que se ve una composición dividida en dos. Schulman se posiciona en el exterior tomando así el interior de la casa en donde hay dos jóvenes y elegantes mujeres. En la otra mitad, y a través de los ventanales, vemos el entorno de Los Ángeles hacia abajo de la montaña, generando así la sensación de una casa flotante. Si bien la casa es visitable por los turistas que toman imágenes para sus redes y distintos medios han enviado fotógrafos, la toma de Schulman es la que nos relaciona con la casa de Koenig.

Este pasaje de una realidad tridimensional a otra en dos dimensiones, como una fotografía (en papel o en estado de abstracción digital), se logra a través de elementos como la composición, el punto de vista (o distancia con la situación), la lente óptica, la luz, las texturas, el color y el movimiento.

Figura 2: Fotografía y arquitectura II



Julius Shulman, *Case Study House N° 22* de Pierre Koenig

En la composición, sin enumerar las variables que la pintura nos propone como fuente de origen bidimensional, destaco el concepto de fondo y figura. Por regla el fondo debe estar por detrás, de trama simple, más grande y conteniendo a la

figura que se ubica en el centro. Ese sería un caso tipo de fotografía de bodegón en la que hay una pared de un color neutro con una vasija texturada conteniendo frutas por delante. La fotografía de arquitectura, sobre todo la contemporánea, disiente de esta regla ya que los volúmenes de hormigón de líneas rectas y simples tienen por detrás o bien un paisaje con vegetación en distintos planos, o bien un entorno edilicio con colores y texturas pregnantes. La distribución en el espacio de los elementos dependerá también de si la toma es horizontal, vertical o cuadrada. Esto en la actualidad tiene más que ver con las decisiones a la hora de difundir el material que con las necesidades de la figura. Me refiero a que, aunque una casa se distribuya en lo horizontal y la intuición llevaría a proponer un plano apaisado, si la fotografía va a ser vista mayoritariamente en una red social en un teléfono móvil o en una revista, pues se hará la composición en formato vertical. En cambio, si tiene como finalidad un corpus de obra (para el arquitecto y/o para el fotógrafo), entonces esa toma se hará según mejor se valore y, si es horizontal, así se debe hacer la toma.

El punto de vista es posiblemente lo más distintivo y autoral que lleve una fotografía ya que no es lo mismo colocarse como fotógrafo frente a un edificio, con la cámara apuntando hacia su altura, que hacer una toma desde más lejos pudiendo así captar la totalidad de esa estructura. Aquí podemos sentir la escala frente a nosotros y también en su dimensión con el entorno. El caso de los planos picados, contrapicados y frontal son bien claros respecto a las sensaciones. El primero es de arriba hacia abajo (por ejemplo desde una terraza hacia la calle) evocando una sensación de vértigo. En segundo, de abajo hacia arriba, la sensación es de majestuosidad siendo que el espectador (y el fotógrafo) quedan en una condición inferior en escala. En la vista frontal de un edificio se impone la cercanía ya que quedaría en la misma escala que el espectador y solo se ve la fachada en un plano, destacando así las líneas y colores. Estas tomas en el pasado eran más dificultosas de hacer en la ciudad ya que el tiro de cámara no permitía tan cómodamente. Podemos ver que en las fotografías de los graneros de Hilla y Bernd Becher ²son un caso exitoso por la posibilidad de alejar la cámara y tomar la totalidad de esas construcciones. En la actualidad, muchas de esas tomas se resuelven con un dron en altura o bien con programas de edición que re encuadran las geométricas convexas que dejan los lentes. En la fotografía contemporánea, un ejemplo de frontalidad son las imágenes que presenta Andreas Gursky³ en la que además de su registro, apoyado por la manipulación digital, logra con su horizontalidad y la impresión a gran tamaño dimensionar la enormidad de esos edificios y entornos.

Las ópticas con las que se trabaja les darán también el tono con el que leeremos las imágenes arquitectónicas. Trabajar con un gran angular nos va a permitir mostrar más espacio ya que aceptará más información, sin embargo,

² Becher, H. B. (1959–1972) *Framework Houses*. Recuperado el 24/02/2024 de: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/849258>

³ Gursky, A. (2015) *Montparnasse from 1993 grafts multiple images of a housing estate into a vast panorama*. Recuperado el 24/02/2024 de <https://www.bbc.com/culture/article/20151106-andreas-gursky-the-bigger-the-better>

su distorsión hará que, al ojo espectador, la foto se vea extraña, lejana de su percepción. Es por esto que un espacio debe mostrarse desde varios ángulos, mostrando los volúmenes, los pasajes de luz, las sombras y todos los elementos que acompañan esa edificación. El lente más similar al ojo humano será el de 50mm. La variación numérica puede diferir según el sistema digital que se esté usando (*full frame*, *mirrorless* o formatos medios), por lo que el movimiento del fotógrafo para alejarse o acercarse se impone y así comienza una danza con el espacio o la fachada para encontrar el punto desde donde va a disparar.

Mayormente la fotografía de arquitectura se apoya en la luz natural. Para esto se estudia previamente en qué momento de la jornada es mejor hacer la sesión fotográfica e idealmente se busca mostrarlo incluso en la penumbra para que el contexto lumínico exterior también muestre los volúmenes. Es por esto que no solo se utiliza como herramienta la cámara, sino también un trípode que planta esa visión y permite componer a través del visor. En el caso de la fotografía con fines inmobiliarios, el resultado debe ser tan inmediato que se usan flashes que muestran el espacio iluminado en un ciento por ciento, lo que hace que la visión poética de lo plausible en ese lugar sea nula. Un horario en donde ambos tipos de iluminación pueden combinarse es al amanecer o al atardecer. Duran pocos instantes, lo que hace aún más único el momento a aprovechar.

La elección del blanco y negro o color también marcarán en qué debemos enfocarnos. La fotografía blanco y negro, más allá de su utilización en el pasado como única posibilidad, es un lenguaje que permite centrarse en lo esencial, líneas, planos, luces y sombras, lo que marca mejor los elementos que aparecen en la imagen. La utilización del color nos permite que todo el conjunto arquitectónico juegue en un mismo nivel y se destaquen aquellos que tengan más iluminación o un color más predominante. Retomando la fotografía del Case Study House No. 22 de Schulman, se puede comparar con otra toma del mismo autor⁴, disparada en película color. La percepción de ese espacio cambia ya que se aprecia el mobiliario en sus colores plenos haciendo que la vista se centre hacia la izquierda y no considere tanto el entorno lumínico observable en la lejanía. La saturación del color es lo que también le agregará el tono de lectura. En una fotografía exterior no podremos aislar el objeto a ser fotografiado de su entorno. No podremos escapar del cielo por sobre el edificio, del auto rojo estacionado en la puerta o bien del pasto verde. Son elementos de color que debemos contorsionar para que queden bajo el estilo que busquemos. Saturar esos colores nos dará una sensación burlona, picaresca, ecléctica o infantil, dependiendo de la figura central. En cambio, desaturarlos logrará sobriedad, modernidad, minimalismo o lejanía.

La monumentalidad del hormigón, los claroscuros, el punto de vista alejado para captar lo que esta figura inspire, hacen que consideremos el movimiento, o sea, el ritmo que tendrá esa fotografía. Ese movimiento, que la rigidez tal vez necesite como contrapunto, se la puede dar una persona o un animal pasando

⁴ Shulman, J. (1959-1960) *Case Study House 22 o Casa Stahl*. Recuperado el 24/02/2024 de: <https://arquitecturayempresa.es/noticia/habitar-el-sueno-americano-las-case-study-houses-de-pierre-koenig>

a una velocidad en donde el tiempo de exposición haga que solo quede una estela. Otra manera es incluir transeúntes, como si fuera un ingrediente; diré, cantidad necesaria hasta lograr el punto deseado. Los textiles flameando, o los puntos de color en la imagen, también pueden generar un ritmo atractivo. Observemos la fotografía de Eugene de Salignac tomada en 1914 en el Puente de Brooklyn⁵. Los obreros fueron captados desde un ángulo en el que los cables de los que cuelgan parecen un pentagrama, y ellos, notas musicales. Esto es ritmo visual. La fotografía de Paul Strand de 1915 en Wall Street⁶ también tiene una cadencia dada por las personas que pasan delante de esos majestuosos rectángulos oscuros y, por sus sombras, nos indican cómo recibe la luz ese edificio.

El fotógrafo como intérprete

Habiendo descripto sintéticamente la tarea fotográfica frente a una obra arquitectónica o paisaje urbano, quisiera centrarme en el objetivo de esta ponencia que es el rol del fotógrafo como autor intérprete de estos espacios.

Para Aaron Siskind, el desafío de toda fotografía de toma directa está en transformar esos elementos cotidianos y reconocibles en “composiciones abstractas y autónomas”⁷. Es decir, ya desde sus albores, la preocupación por hacer de algo reconocible y tangible volverlo arte al pasarlo a la bidimensional. En los párrafos anteriores describo la cantidad de parámetros que deben ser tenidos en cuenta, en donde la técnica, la experiencia y la calidad de las herramientas influirán al momento de la toma, lo que nos hace estar seguros del rol autoral que tiene un fotógrafo.

En las situaciones más aleatorias que se puedan fotografiar como las imágenes callejeras, los retratos, los bodegones, las reuniones sociales, eso queda claro, sin embargo, cuando una fotografía es de arquitectura, la protagonista es la obra hecha por un otro y no es un fondo simbólico en donde se sucede otro relato.

Analicemos como caso las imágenes en las que aparecen retratadas las Torres Gemelas. En la primera fotografía de Tseng Kwong Chi, aparecen en un plano contrapicado, en blanco y negro detrás del propio artista. Se ven muy claramente las líneas, los puntos de fuga y las características de las torres. La carga simbólica de su vestimenta y el objetivo del mismo hacen que no sea leída como una fotografía de arquitectura *per sé*.

El segundo ejemplo es el de Rodney Smith, donde detrás de los modelos aparece el perfil de la ciudad y en el centro las Torres Gemelas. Esta tiene la categoría de fotografía de moda, aunque, por el paso del tiempo y otros ejes de lectura, podemos considerarla obra artística. El tercer ejemplo lo tomo de la página recordatoria del World Trade Center. Aquí nos encontramos con una fotografía de arquitectura plena en donde el plano también contrapicado, en

⁵ De Salignac, E. (1914) *Puente de Brooklyn*. Recuperado el 24/02/2024 de: <https://historiasdenuevayork.files.wordpress.com/2013/04/painters-on-the-brooklyn-bridge-in-1914.jpg>

⁶ Strand, P. (1915) *Wall Street*. Recuperado el 24/02/2024 de: <https://www.moma.org/collection/works/49304>

⁷ citado por Beaumont Newhall. Ver: Newhall, B. (2001) *Historia de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili Editor

blanco y negro con una composición simple nos da la pauta de la forma de estas construcciones. Incluso otras imágenes que nos reciben en este memorial también son de esa categoría, aunque haya personas o eludan un sentir de la época transcurrida. Para concluir con ese ejemplo, la fotografía de Alessandro Gruttadauria es una toma lejana, en la que se ve a las Torres en escala comparativa con otros rascacielos y la verticalidad de la toma junto con el escaso aire arriba prueban su grandilocuencia y su textura visual.

Figura 3: Fotografía y arquitectura III



Fotografías de izquierda a derecha: Tseng Kwong Chi, Rodney Smith, Fernando Zaccaria, Alessandro Gruttadauria

El rol del fotógrafo ante una arquitectura no es, pues, sólo el de registrar o documentar una construcción, sino transmitir al espectador el espíritu de esa obra. Desde el punto de vista filosófico, si fotografiar es escribir con luz y la luz es la verdad, el fotógrafo viene a revelar esa verdad del instante no percibido por otros. Lo que otros no pueden ver, aquello por lo que va a ser conocida previamente por los otros y por lo que será recordada. Es en definitiva un retrato, y como tal, permite una segunda mirada sobre elementos formales y contextuales. Esto exige que no sea confundida con la fotografía de un paisaje urbano o simplemente un fondo para narrar otra situación. El vínculo entre estas dos disciplinas es tan intrínseco que antes del advenimiento de la fotografía, no existía un registro en bidimensional. Por ejemplo, no encontramos casi pinturas sobre arquitectura. No hablo de bocetos o dibujos de un edificio. Si bien encontramos pintores como Giorgio de Chirico⁸, o artistas decorativos, no hay otro arte que le dedique un género como la fotografía.

Ese *paseo* que dará el fotógrafo la primera vez que se enfrente a ese espacio o fachada a fotografiar es el que dará la noción de habitabilidad, de puntos de vista, de sensaciones lumínicas, sonoras y táctiles. Somos ese enlace, ese médium para mostrar la experiencia de un hábitat.

Pienso en el caso de El Pabellón de Barcelona de Mies Van der Rohe (1929) y las fotografías que le encarga al estudio Berliner Bild-Bericht para poder comunicar su obra y que se pudiera comprender mejor la estructura. Su relación con la fotografía es tal que imaginaba espacios y siluetas también

⁸ De Chirico, G. (1913) *Piazza*. Recuperado el 24/02/2024 de: <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/7227/>

según se verían en una fotografía. Muchos arquitectos (o estudios) hacen alianza con fotógrafos para que puedan interpretar el alma de sus construcciones. Tándems como Frank O. Gehry y Yukio Futagawa; Lucien Hervé y Le Corbusier, Ricardo Bofill y Gregori Civera, o Tadao Ando y Richard Pare. Estas parejas de arquitectos y fotógrafos trabajando en conjunto logran aún más immortalizar la obra y generando una tercera producción: el libro de fotografías como elogio infinito de esa visión salida de un boceto.

Lejos de sacarle el alma, como se temía en los comienzos de los daguerrotipos, un conjunto de fotografías le daría vida a una arquitectura. Muestran sus usos, sus formas de habitar, la luz, la vegetación y los sujetos cohabitándolo. Registran y documentan: esa sería la función de un trabajo fotográfico a pedido. Mostrar la escala, en donde el fotógrafo es la unidad de proporción. Pero sucede que, a partir de ángulos vertiginosos, iluminaciones únicas, e incluso el solo paso del tiempo, ese material que supo ser documentalismo puro (hasta archivo) se convierte en una obra de arte contemporáneo. Cabe mencionar sin orden de jerarquías a Ezra Stoller, Eugene Atget, Alexander Rodchenko, Berenice Abbott, Édouard Baldus, Craig Ellwood o el ya mencionado Julius Schulman. Estos son ejemplos de formas de trabajo a la par y complementarios en la que ambos compartirán una autoría, aunque el *punctum* barthesiano⁹ estará dado por el fotógrafo. Moholy-Nagy dijo: “La representación, si se hace desde un punto de vista original, tiende a la creación”. Y esto es lo que estos autores logran.

La arquitectura en la fotografía contemporánea

La pregunta que se impone entonces es: ¿qué sucede cuando es el fotógrafo quien utiliza la arquitectura o un entorno urbano para una narrativa personal? El arte contemporáneo emplea muchas veces los mismos elementos que el documentalismo, en este caso por ejemplo una casa, pero cambia el rol ya que o bien resulta escenario de una narrativa o bien en sí misma expresa un sentir estético. Considero que la obra de Hilla y Bernd Becher y sus cientos de construcciones industriales y molinos tienen un decir estetizado sobre el paisaje industrial alemán de la posguerra. Su decisión de trabajar todo en una misma escala competitivamente hablando y en blanco y negro hacen que se generen tipologías y series muy rítmicas que funcionan en un conjunto. Stéphane Couturier, más contemporáneo y a color, también genera tipologías, pero maximalistas y recargadas de una era industrial e impersonal. László Moholy Nagy en sus fotografías retoma ideas de sus pinturas y genera líneas y planos inspirados en sus contemporáneos de la Bauhaus. Hans Danuser crea atmósferas grises y misteriosas, Hélène Binet genera movimiento y curvaturas con las construcciones que utiliza. Thomas Kellner reinterpreta la toma total y única y la subdivide en fotogramas creando también juegos rítmicos de color. Por último, el ejemplo de Hiroshi Sugimoto en el que nos lleva a una teatralización de la arquitectura y la luz. Como todo arte contemporáneo, todos estos autores lindan lo futurista, aunque aparezcan construcciones derruidas.

⁹ Barthes, R. (1990). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Buenos Aires: Editorial Paidós.

Esto ya no es una fotografía de arquitectura. Aquí la arquitectura está al servicio de una crítica o una exaltación estetizada al futuro según sea el caso. Es a través de ella que estos artistas crean una imagen de gran contenido poético. La autoría aquí baja las armas y se convierte ya en esos sentires universales que atraviesan los tiempos y lugares.

Palabras finales

Para concluir, la fotografía le debe a la arquitectura su primer estado de contención para su crecimiento hacia otras verdades a ser fotografiadas. La arquitectura a lo largo de doscientos años se nutrió de esta herramienta y permitió la difusión de las obras, mucho más lejos de lo que la simple vista puede alcanzar gracias a esa metamorfosis de dimensión y escala. En el arte contemporáneo la arquitectura es un sustento del que muchas veces se apoyan los fotógrafos para transmitir atmósferas, estados anímicos y críticas. En palabras de Le Corbusier: “la construcción para que se mantenga, la arquitectura para que se conmueva”. Y agregaría, el fotógrafo para que se conozca.

Bibliografía

Libro:

Barthes, R. (1990). La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía. Buenos Aires: Editorial Paidós.

Benjamin, W. (2011). Breve historia de la fotografía. Madrid: Casimiro libros.

Fontcuberta, J. (2003). Estética fotográfica. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Newhall, B. (2001). Historia de la fotografía. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.