

CLICK 2



FORM+

CLICK 2

CLICK 2

Coordinación de la edición: Cristina Gastón, Daniel García-Escudero
Cuidado de la maqueta: Daniel García-Escudero
Traducción y revisión de textos en inglés: Samantha Galloway
Fotografía de la portada: Armando Salas Portugal, Vista aérea de la Ciudad de México, 1970

Agradecimientos

Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España, Departament de Projectes Arquitectònics de la Universitat Politècnica de Catalunya-Barcelona Tech, Universidad de Valladolid, Universidad de Zaragoza, ArquinFad.

Proyecto HAR2013-45096-R

Recuperación y difusión de los archivos fotográficos de la arquitectura moderna para el desarrollo de un patrimonio visual operativo.

Investigador principal: Antonio Armesto, Universitat Politècnica de Catalunya

Equipo de investigación: Juan Antonio Cortés, Universidad de Valladolid

Carlos Labarta, Universidad de Zaragoza

Cristina Gastón Guirao, Universitat Politècnica de Catalunya

II Seminario Internacional de Arquitectura Moderna y Fotografía

Dirección: Cristina Gastón

Equipo de trabajo: Daniel García-Escudero, Maria Pia Fontana, Miguel Mayorga, Andrea Parga, Margarita Roa, Fernanda Aguirre y Josep Llorca

Los vídeos de las ponencias están disponibles en el portal de conocimiento abierto de la UPC, UPCCommons en la Colección Seminario de Arquitectura Moderna y Fotografía.

<http://upcommons.upc.edu/handle/2117/96912>

Grupo de investigación FORM+

Av. Diagonal 649. 5.ª planta, 5.3, 08028, Barcelona.

Teléfono: +34 93 401 64 08

Correo electrónico: form.mas@upc.edu Web: <http://click.upc.edu/>

Departament de Projectes Arquitectònics UPC

Av. Diagonal 649. 5ª planta, 08028, Barcelona.

Teléfono: +34 93 401 63 88

Correo electrónico: director.pa@upc.edu Web: <http://www.pa.upc.edu>

Iniciativa Digital Politècnica. Publicacions Acadèmiques Digitals de la UPC

Jordi Girona Salgado 31, Ed.Torre Girona, D-203, 08034 Barcelona

Teléfono: +34 93 401 58 85

Correo electrónico: info.idp@upc.edu Web: www.upc.edu/idp

Prensas de la Universidad de Zaragoza

Edificio de Ciencias Geológicas, Pedro Cerbuna, 12.

E-50009 Zaragoza, España

Web: <http://puz.unizar.es>

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede realizarse con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista en la ley.

© Los autores, 2016

© Iniciativa Digital Politècnica, 2016

Oficina de Publicacions Acadèmiques Digitals de la UPC

Jordi Girona, 31 Edifici Torre Girona, Planta 1, 08034 Barcelona

Tel.: 934 015 885 - www.upc.edu/idp - correo electrónico: info.idp@upc.edu

© Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2016

Edificio de Ciencias Geológicas, Pedro Cerbuna, 12.

E-50009 Zaragoza, España

Web: <http://puz.unizar.es>

Primera edición diciembre 2016. Depósito Legal: B 2469-2017

ISBN: 978-84-9880-618-2 ISBN Digital: 978-84-9880-619-9 ISBN digital PUZ: 978-84-16933-52-5

Reconocimiento – NoComercial – SinObraDerivada (by-nc-nd): No se permite un uso comercial de la obra original ni la generación de obras derivadas.



CLICK 2

Proyecto HAR2013-45096-R

Recuperación y difusión de los archivos fotográficos de la
arquitectura moderna para el desarrollo de un patrimonio visual
operativo

Índice

Contents

- 09 Nota al lector | Note to the reader
Cristina Gastón
- 10 Presentación. Puntos de vista | Presentation. Points of view
Antonio Armesto

FOTOLIBROS, ARQUITECTURA Y CIUDAD | PHOTOBOOKS, ARCHITECTURE AND CITY

- 22 Los fotolibros de ciudad latinoamericanos | Latin American city photobooks
Horacio Fernández
- 28 Aleksandr Ródchenko: fotografías de arquitectura y ciudad |
Aleksandr Ródchenko: photographs of architecture and city
Juan Antonio Cortés

CAPÍTULOS | CHAPTERS

- 38 Argentina. Buenos Aires: Arquitectura y Fotografía Moderna, 1930-1980 |
Argentina. Buenos Aires: Architecture and Modern Photography, 1930-80
Ricardo Fernández Flores
- 46 Puerto Rico. Caribe Hilton: paralelos visuales | Puerto Rico. Caribe Hilton: visual parallel
Andrea Parga y Mayra Jiménez
- 56 Armando Salas Portugal: diálogos entre el paisaje y la arquitectura |
Armando Salas Portugal: dialogues between landscape and architecture
Claudia Rueda
- 66 Uruguay. Breve crónica urbanística y edilicia de Pocitos |
Uruguay: A brief urban and building chronicle of Pocito
Diego López de Haro
- 72 Uruguay. Nuevas posibilidades para la Arquitectura Moderna |
Uruguay: New possibilities for Modern Architecture
Pablo Frontini

POSFACIOS | POSTFACES

- 82 La mirada crítica. Conversaciones con Germán Téllez | The critical view. Conversations with Germán Téllez
María Pía Fontana, Miguel Mayorga y Margarita Roa
- 94 Inesperadas convivencias | Unexpected coexistence
Carlos Labarta
- 103 FUENTES DE PROCEDENCIA DE LAS IMÁGENES |
IMAGE PROVENANCE SOURCES

Nota al lector

Note to the reader

Cristina Gastón, coordinadora del Seminario

Click 2 recoge las intervenciones realizadas en el marco del *Segundo Seminario Internacional de Arquitectura y Fotografía* celebrado en la sede del Arquinfad, en Barcelona, los días 31 de marzo y 1 de abril de 2016.

Estas ponencias continúan con la serie de conferencias sobre la fotografía de arquitectura moderna en América Latina iniciada en la primera edición del Seminario. En esta ocasión, las exposiciones se refirieron a los ámbitos nacionales de Argentina, Uruguay, México y Caribe. Se suman por tanto a los reportajes sobre Brasil, Colombia, Ecuador, Venezuela y Chile, del año anterior, para completar un primer recorrido sobre el continente que constituye un umbral desde el cual continuar avanzando. Asimismo, en esta segunda edición del Seminario se contó con la presencia de Horacio Fernández quien dedicó su intervención a los fotolibros de ciudad latinoamericanos, aportando con ello una nueva dimensión al discurso visual sobre el fenómeno urbano, la arquitectura y su gente. Por su parte, Juan Antonio Cortés ofreció un valioso contrapunto con su comentario crítico a las imágenes de arquitectura y ciudad de Aleksandr Ródchenko.

Como complemento a los contenidos expuestos en las sesiones públicas, este libro se incorpora como anexo la transcripción de la entrevista realizada en Bogotá a Germán Téllez Castañeda, la que inaugura la serie de conversaciones con fotógrafos de arquitectura que nos proponemos emprender. También, el testimonio personal de Carlos Labarta del recuento de una serie de observaciones, de detalles de intensificación urbana.

Click 2 gathers the lectures carried out in the framework of the *Second Seminar on Architecture and Photography*, held in Barcelona, from the 31 of March to the 1 of April, 2016.

These presentations followed the series of conferences about Modern Architectural Photography in Latin America that started in the first edition of the Seminar. In that occasion the expositions referred to the national scopes of Argentina, Uruguay, México and Caribe. Therefore, the above were added to the reports of Brazil, Colombia, Ecuador, Venezuela y Chile of the year before, to complete a first survey on the continent that constitutes a key point from where to continue advancing. In that light, the presence of Horacio Fernández who devoted his presentation to the Latin American photobooks was counted on the Second Edition of the Seminar, contributing a new dimension to the visual discourse on the urban phenomenon, the architecture and its people. On the other hand, Juan Antonio Cortés offered another valuable point of view with his critical comment on the images about city and architecture by Aleksandr Ródchenko.

As a complement to the contents exposed in the public sessions, the transcription of the interview held in Bogota with Germán Téllez Castañeda is added as a link to this book. It opens a series of conversations with architectural photographers we propose to carry out. Also Carlos Labarta writing about some observations of urban intensification details have been added.

Presentación. Puntos de vista

Presentation. Points of view

Antonio Armesto Aira

Para finalizar una de las jornadas del anterior seminario, un breve y distendido coloquio, dejé una pregunta en el aire —derivada de algo que se había dicho— que, junto con algunas otras, fue interpretada casi como una broma. La pregunta era: ¿por qué un fotógrafo debe subirse al techo de su furgoneta y colocar el trípode allí para realizar ciertas fotografías, si tal punto de vista es extravagante, forzado, antinatural en el sentido de que no se corresponde con la experiencia ordinaria de los usuarios de la arquitectura o de los ciudadanos en su vida cotidiana, en resumen, si es un punto de vista artificioso?

Es sabido que el adjetivo *artificioso* tiene algunos sinónimos peyorativos como engañoso, ficticio o falso, que connotan impostura. En cambio, del término *artificial* dice el diccionario que es lo que resulta de un arte o habilidad, lo realizado con ingenio por el hombre: equivale, por tanto, a algo no natural. Y de un *artífice* dice que es un artista, un artesano, una persona que causa o inventa algo; podríamos añadir que por medio de un hacer consigue que algo que aún no existía, aparezca.

Diríamos que el artífice, (sea fotógrafo, tejedor, cesterero o arquitecto) se vale de medios, de instrumentos, de recursos, procedimientos y reglas que son propios de su tarea, característicos del arte que practica; regirse por reglas o leyes propias es la condición necesaria para que podamos hablar de que algo o alguien posee autonomía, aunque, obviamente, sin desobedecer leyes fundamentales como son las que rigen la naturaleza. El concepto de autonomía, de modo paradójico, es fundamental para poder relacionar universos distintos o, cuando menos, distantes.

Señala Helio Piñón en su artículo “Mirar para que otros vean” (Click 1, p. 74) que al fotografiar la arquitectura y la ciudad “el fotógrafo construye una realidad visual, autónoma respecto a la realidad existente pero referida a ella, y por tanto susceptible de entenderse como la manifestación de su estructura constitutiva, o lo que viene a ser lo mismo, de sus atributos artísticos”. La visión **subjetiva** del buen fotógrafo (ya que el fotógrafo es un sujeto), a través de su arte, de su artificio, manifiesta la forma arquitectónica, es decir aquello en que se ha convertido lo que nacía como pura edificación, como mero hecho físico. La dimensión sensible de la fotografía puede entonces transmitir aspectos inteligibles de la forma arquitectónica, útiles, por tanto, para quien debe producir arquitectura.

As an ending to one of the days of the previous seminar, a brief and distant colloquium, I left a question in the air - derived from something that had been said - that, along with some other ones, was interpreted almost as a joke. The question was the following: why should a photographer climb onto the roof of his van and place the tripod there to take certain photographs, if such a view point is extravagant, forced, unnatural in the sense that it does not correspond to the ordinary experience of architecture’s users or citizens in their daily lives, in short, if it is an artificial point of view?

It is known that the adjective *artful* has some derogatory synonyms such as deceptive, fictitious or false, which suggest imposture. In contrast, according to the dictionary, the term for *artificial* is what results from an art or ability, the work done by man with ingenuity: it is therefore equivalent to something unnatural. And regarding an *artificer* it states that s/he is an artist, a craftsman, a person who causes or invents something; we could add that by means of skillfulness s/he achieves something which did not exist, to appear.

One would say that the artificer (whether photographer, weaver, basket maker or architect) uses means, instruments, resources, procedures and rules that are characteristic of their work and of the art they practice; The fact of being governed by ones’ own rules or laws is the necessary condition for us to speak of something or someone having autonomy, although, obviously, without disobeying fundamental laws such as those governing nature. The concept of autonomy, paradoxically, is fundamental to be able to relate different universes or, at least, distant ones.

Helio Piñón points out in his article “To look at so that others can see” (Click 1, p. 74) that when photographing architecture and the city “the photographer constructs a visual reality, autonomous with respect to the existing one but referring to it, and consequently susceptible to being understood as the manifestation of its constitutive structure, or what comes to being the same, of its artistic attributes”. The **subjective** view of a good photographer (since the photographer is a subject), who by means of art and ingenuity, manifests the architectural form, that is to say that which has been born as pure edification, as a mere physical fact. The sensitive dimension of photography can then transmit intelligible aspects of the architectural form, useful, therefore, for whom should produce architecture.

The choice of the point of view is one of those elements that define the autonomy of the photographer, its legality

La elección del punto de vista es uno de esos elementos que definen la autonomía del fotógrafo, su legalidad o conjunto de leyes propias por las que rige su trabajo. Pero, además, el punto de vista es el lugar geométrico de un sistema de relaciones de modo que, colocados en él, aquéllas se manifiestan y lo hacen para los demás y no solo para el fotógrafo. Por tanto, el punto de vista pertenece a la propia situación espacial de lo fotografiado sin importar la distancia que medie entre ambos.

Esa manifestación de la forma arquitectónica es transmisible a otros sujetos en base a la autonomía de las dos disciplinas, fotografía y arquitectura, aunque esta transmisibilidad viene ayudada en este caso porque ambas comparten algunos caracteres. Una coincidencia muy evidente es que la arquitectura es percibida y vivida proyectivamente, tanto en la vida práctica diaria como en la actitud contemplativa, pues el sentido de la vista proyecta umbrales sobre los espacios contiguos y desde estos espacios busca nuevos umbrales, y la fotografía hace algo similar pues se rige por las leyes de la perspectiva cónica donde las cosas cercanas ocultan a las más lejanas al proyectarse sobre ellas y donde lo que está lejos es más pequeño que lo que está cerca.

Pero el **punto de vista** no sólo está definido por el sitio o posición en el espacio cartesiano donde se coloca el objetivo de la cámara sino también por la dirección a la que apunta el eje óptico formado por ojo y lente, por el encuadre, por los valores que resultan de las condiciones de luz, por la decisión de si aparece gente o no en la escena, etc.

Esta fotografía está hecha por Aleksandr Ródchenko, de quien nos hablará enseguida Juan Antonio Cortés. La cámara de Ródchenko capta a otro fotógrafo, Georgii Petrusov, tendido en una posición incómoda, con sus vértebras cervicales en tensión, vestido con un traje convencional, pero en una actitud socialmente extravagante, debido a la elección de un punto de vista no ordinario, que obliga a que la cabeza se halle muy cerca del suelo. El propio Ródchenko, como veremos, no disparaba nunca sin dirigir el eje ojo-lente en direcciones desacostumbradas, en picados hacia abajo o hacia arriba, o en direcciones oblicuas respecto a la vertical, provocando sensaciones de

or set of own laws by which his/her work is governed. Nevertheless, in addition, the focus point is the geometric place of a system of relations that, when the elements are placed on it, they are manifested not only to the photographer but also to others. Therefore, the point of view belongs to the individual spatial situation of that being photographed, regardless of the distance between them.

This manifestation of the architectural form is transmissible to other subjects based on the autonomy of the two disciplines, photography and architecture, although this transmissibility is aided in this case as both share certain characteristics. A very obvious coincidence is that architecture is perceived and lived in a design manner, in both daily practical life and in the contemplative attitude, because the direction of the view projects thresholds on the adjacent spaces and from these spaces seeks new thresholds, and photography does something similar because it is governed by the laws of conical perspective, where the close things hide those that are furthest when projecting on them, and where what is far is smaller to what is near.

But the **focus viewpoint** is not only defined by its place or position in the Cartesian space where the objective of the camera is placed but also by the direction to which the optical axis formed by eye and lens points to, by the frame, by the values that result from the light conditions, by the decision whether or not people appear on the scene, etc.

This photograph was taken by Aleksandr Ródchenko, of whom Juan Antonio Cortés will talk to us about. Rodchenko's camera captures another photographer, Georgii Petrusov, lying in an uncomfortable position, with his cervical vertebrae in tension, dressed in a conventional suit, but in a socially extravagant attitude, due to the choice of a non-ordinary focus viewpoint, which forces the head to be very close to the ground. Ródchenko himself, as we shall see, never took a picture shot without directing the eye-lens axis in unusual directions, downwards or upwards, or in oblique directions to that of the vertical one, provoking sensations of vertigo, imbalance or suggesting a non-static but kinetic equilibrium and discovering unsuspected aspects of reality.

My proposal is to make, in the line of these notions, a few analytical considerations and reflections on the relationship between Modern Architecture and Photography

vértigo, desequilibrio o sugiriendo un equilibrio no estático sino cinético y descubriendo aspectos insospechados de lo real.

Me propongo hacer ahora, al hilo de estas nociones, algunas consideraciones analíticas y reflexiones sobre la relación entre Arquitectura Moderna y Fotografía entresacadas tanto de los materiales y ejemplos aportados por los participantes del año pasado como de algunos que se van a mostrar en estas dos tardes.

Esta primera fotografía es del edificio Avianca en Bogotá, una torre rascacielos que emerge sobre una base o plataforma que le proporciona dos entradas: una desde la Carrera Séptima y la otra desde la Plaza llamada Parque Santander. El fotógrafo Germán Téllez, también arquitecto, elige cuidadosamente el punto de vista de modo que el horizonte coincida con el suelo de la terraza que sirve de acceso, desde la Carrera Séptima, tanto a las oficinas de la base de la torre como al vestíbulo de ésta. Esta desaparición de la terraza, convertida en línea de horizonte, no hace otra cosa que ponerla en evidencia. Es presumible que las personas que salen en la foto hubieran recibido instrucciones para ocupar esas posiciones; las dos de arriba parecen estar esperando en un sitio óptimo, fuera de la calle, mostrando el carácter vestibular de ese patio elevado; un hombre mira hacia la calle desde el balcón detrás de la barandilla, lo cual tiene la virtud de señalar el acceso que hay bajo sus pies, hacia el sótano, desde donde se alcanza el vestíbulo de la torre en otro nivel; la persona que baja hacia la acera expresa el carácter accesible y por tanto público de esa terraza sobre el basamento que tan bien articula el edificio con la ciudad. El punto de vista describe un rico sistema de relaciones espaciales.

Ahora la comparación de los puntos de vista de dos fotógrafos sobre el mismo edificio, el Ministerio de Educación y Sanidad en el centro de Río de Janeiro, nos permitirá descubrir varias dimensiones y significados de esta obra. Kidder Smith nos muestra que este edificio moderno convive con arquitecturas anteriores en el tiempo que, en su modestia, ayudan a definir el centro de la ciudad, y lo hace alineándose con ellas, aunque estableciendo una separación. Este punto de vista, a la altura convencional del que pasea, provoca que la figura en sombra de los edificios históricos se proyecte y recorte contra el fondo soleado y monótono de la retícula del *brisse-soleil* que forma

drawn from both the materials and examples provided by last year's participants as well as from some that will also be shown in these two afternoons.

This first photograph is of the Avianca building in Bogotá, a skyscraper tower that emerges over a base or platform which provides two entrances: one from Carrera Séptima and the other one from the square called Parque Santander. The photographer Germain Téllez, who was also an architect, carefully chooses the point of view so that the horizon coincides with the terrace floor that serves as an access from the Carrera Séptima to the offices at the base of the tower as well as to its lobby. This disappearance of the terrace converted into a horizon line does nothing but bring it to the fore. It is presumable that the people who appear in the photo would have received instructions to occupy those positions; The two above seem to be waiting in an optimal place, off the street, showing the vestibular character of the elevated courtyard; A man looks at the street from the balcony, behind the banister, which has the virtue of pointing out the access under his feet, to the basement, from where the tower's vestibule is reached to on another level; the person descending towards the sidewalk expresses the accessible and consequently public character of the terrace over the basement, that so well articulates the building with the city. The viewpoint describes a rich system of spatial relations.

The comparison of the viewpoints of two photographers on the same building, the Ministry of Education and Health in the centre of Rio de Janeiro, will allow us to discover several dimensions and meanings of this work. Kidder Smith shows us that this modern building coexists with former architectures in a time that, in their modesty, help to define the centre of the city, and does it by aligning with them, although establishing a separation. This point of view, at the conventional height of the one who walks, causes the shadowed figure of the historic buildings to project and cut against the sunny and monotonous background of the *brisse-soleil* grid that forms the neutral façade of the modern building, but without totally hiding it. The viewpoint chosen by Gautherot, much higher and closer, makes a dive towards the ground, registering the character of the space between both architectures, not as a mere separation but as a substantive public space, showing that the new building is formed by two parts, one that is low and elongated and the other one high. The direction of the shadows indicates an oblique itinerary, the most frequent one,



Fotógrafo: Aleksandr Ródchenko
Fotoperiodista Georgii Petrusov, 1934



Fotógrafo: Germán Téllez
Edificio Avianca, Bogotá, 1963-69
Arquitectos: Esguerra Sáez, Urdaneta, Samper y Cía.



Fotógrafo: George Everett Smith
Ministerio de Educación y Salud de Río de Janeiro, 1936-43)
Arquitectos: Oscar Niemeyer, Lucio Costa, Eduardo Reidy



Fotógrafo: Marcel Gautherot
Ministerio de Educación y Salud de Río de Janeiro, 1936-43
Arquitectos: Oscar Niemeyer, Lucio Costa, Eduardo Reidy



Fotógrafo: George Everett Smith
Lever House, 1951-52
Arquitecto: Gordon Bunshaft



Fotógrafo: Ezra Stoller
Lever House, 1951-52
Arquitecto: Gordon Bunshaft

la neutra fachada del edificio moderno, pero sin ocultarla del todo. El punto de vista elegido por Gautherot, más elevado y cercano, desde el que hace un picado hacia el suelo, registra el carácter que tiene el ámbito que queda entre ambas arquitecturas, no como mera separación sino como espacio público sustantivo, mostrando que el edificio nuevo se compone de dos partes, una baja y alargada y otra alta. La dirección de las sombras indica el itinerario oblicuo, el más frecuente, que este edificio promueve en el sistema de espacios libres que él mismo ayuda a completar y a enriquecer: el público anda en esa dirección y atraviesa además el otro porche que hay detrás y que pertenece a la prolongación del edificio bajo.

Estamos ahora en Nueva York contemplando la Lever House (1952). Otra vez Kidder Smith, otra vez el edificio histórico, con una figuración de logias y ventanas abiertas en el muro, de arcos y almohadillados, se proyecta sobre la trama monótona de la fachada del edificio moderno que está de nuevo perpendicular a la calle contraponiendo la vocación de la arquitectura tradicional, de alinearse con ella, a la estrategia moderna de disponer el volumen de modo perpendicular para que su presencia en la ciudad se perciba mejor. Y otra vez Smith aprovecha la sombra arrojada, en este caso por otro edificio ilustre situado al otro lado de la calle, para, de un modo virtuoso, reconstruir la geometría de la torre de la Lever House que ha quedado interferida por el edificio que recibe esa sombra: el artífice, haciendo uso de su autonomía, transmuta la sustancia opaca de una sombra arrojada en virtual transparencia. Ezra Stoller fotografía este mismo edificio explorando la espacialidad que desarrolla en su contacto con el suelo de la ciudad, como Gautherot hacía en Rio. En este caso el basamento es un edificio de dos plantas con un patio accesible desde la calle a través del porche que constituye su planta baja; además Stoller muestra el airoso prisma vertical celebrando algunos de los caracteres del que sería el primer edificio con la fachada totalmente vidriada: efectos de transparencia y reflejos que determinan su extraordinaria levedad.

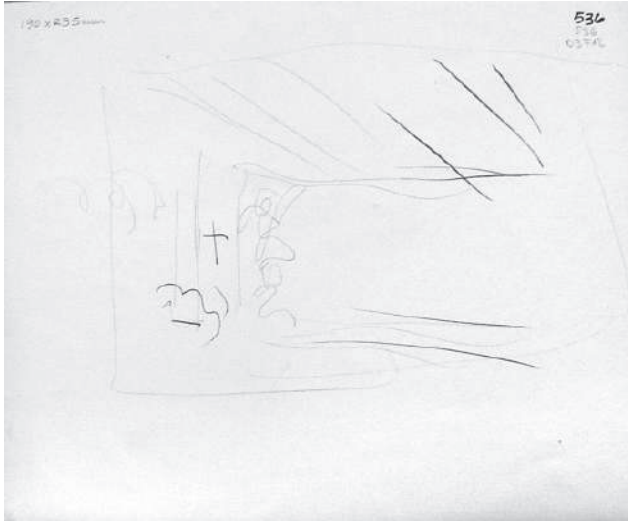
En este otro ejemplo asistimos al diálogo o colaboración que se establece entre el arquitecto y el fotógrafo. Luís Barragán indica a Fernando Salas Portugal, mediante un croquis, que debe echar hacia atrás el punto de vista, de modo que aparezca más superficie de techo y de

which this building enhances in the open space system that it helps complete and enrich: the public walk in that direction and also go through the other porch that is behind it and that belongs to the prolongation of the lower building.

We are now in New York contemplating the Lever House (1952). Kidder Smith once more, another historic building again, with a figuration of loggias and open windows on the wall, of arches and bossages, which are projected onto the monotonous grid of the modern building's façade which is again perpendicular to the street, contrasting with the vocation of traditional architecture of aligning with it, to that of the modern strategy of arranging the volume perpendicular so that its presence in the city is perceived better. And Smith takes advantage of the cast shadow again, in this case cast by another illustrious building located across the street, to be able to, in a virtuous manner, rebuild the geometry of the Lever House tower, which has been interfered by the building that receives that shadow: the artificer, making use of ones' autonomy, transmutes the opaque substance of a shadow cast in virtual transparency. Ezra Stoller photographs this same building exploring the spatiality that it undertakes in its contact with the city's floor, as Gautherot did in Rio. In this case the basement is a two-story building with a courtyard that is accessible from the street, through the porch that constitutes its ground floor; In addition, Stoller shows the airy vertical prism celebrating some of the characters of what would be the first building with a totally glazed façade: effects of transparency and reflections that determine its extraordinary lightness.

In this other example, we witness the dialogue or collaboration that is established between the architect and the photographer. Luís Barragan indicates to Fernando Salas Portugal, by means of a sketch, that he must put the view point backwards, in order to capture more ceiling and wall surface, so that the photograph, when incorporating the threshold thus formed, is able to transmit the real intensity of the relationship established between architecture and the garden.

In 1935 the City of Buenos Aires commissioned the photographer Horacio Coppola to carry out a report, an album, about the city seen by night, as if at that moment it would begin to acquire the awareness that a new reality in formation had not yet found a way to be expressed. It is said, that between the 30s and 60s of the twentieth century, Buenos Aires went from being a village to becoming a great city, a modern metropolis. Coppola took this photograph from the



Fotógrafo: Armando Salas Portugal
Jardines Madereros
Arquitecto: Luis Barragán

pared, para que la fotografía, al incorporar el umbral así formado, sea capaz de transmitir la real intensidad de la relación que se establece entre arquitectura y jardín.

En 1935 el Ayuntamiento de Buenos Aires le propone al fotógrafo Horacio Coppola que haga un reportaje, un álbum, sobre la ciudad vista de noche, como si en aquel momento se empezara a adquirir la conciencia de que una nueva realidad en formación no hallaba aún un cauce para ser expresada. Se dice que entre los años 30 y 60 del siglo XX, Buenos Aires pasa de ser una aldea a convertirse en una gran ciudad, una metrópoli moderna. Coppola hace esta fotografía en 1936 desde la azotea del edificio Comega, el más alto de la ciudad en aquel momento, tomando como eje de la composición la Avenida Corrientes. Coppola explora lo que puede verse de noche con la luz artificial y comprueba que más que los edificios en su concreción lo que se ve es la animación y el dinamismo de una ciudad que no se vacía cuando la luz diurna se extingue. En el álbum de Coppola se ven constelaciones de puntos y fogonazos lineales de luz, como el de la Avenida Corrientes. Da la impresión de que no se pueda ver la luz de una ciudad si no se fotografía; las fotos le dan sustancia a eso que no llega a formalizarse en términos artísticos porque no hay, o no lo hacemos, un proyecto de ciudad bien iluminada, más allá de que algunos entiendan por iluminación artística las decoraciones navideñas o los focos que se clavan sobre algunos monumentos para destacarlos enfáticamente.

roof of the Comega building in 1936, the tallest building in the city at that time, taking Corrientes Avenue as its axis of composition. Coppola explores what can be seen at night with artificial light and verifies that more than the buildings in their concretion, what is seen is the animation and dynamism of a city that does not stop when the daylight is extinguished. Coppola's album shows constellations of points and linear flashes of light, such as those of Corrientes Avenue. It gives the impression that you cannot see the light of a city if you do not photograph it; The photos give substance to that which does not come to be formalized in artistic terms because there is not, or we do not know of, a project of a well-lit city, beyond that which some understand by artistic illumination; the Christmas decorations or the spot lights that are attached to certain monuments in order to emphatically highlight them.



Fotógrafo: Horacio Coppola
Calle Corrientes, 1936 (Buenos Aires)

FOTOLIBROS, ARQUITECTURA Y CIUDAD |
PHOTOBOOKS, ARCHITECTURE AND CITY

Los fotolibros de ciudad latinoamericanos

Latin American city photobooks

Horacio Fernández

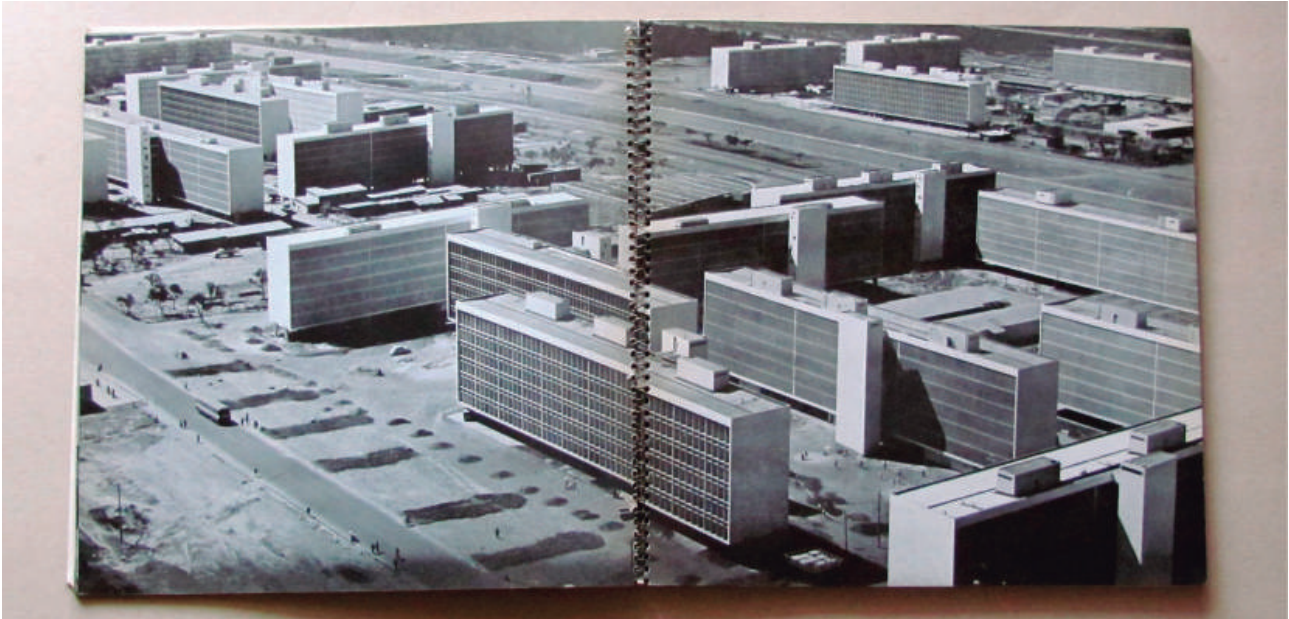


Nada revela mejor el esplendor y la potencia de una sociedad que sus ciudades. Y las ciudades latinoamericanas, mediado el siglo XX, son aún promesas de futuro y celebran el equilibrio vital entre arquitectura y ciudadano, las máquinas y las personas; así, por ejemplo, Entre muestra camiones con poemas o presenta una tubería de cemento como puerta que invita a vivir la ciudad, el mismo cemento que en *Eis São* aparece como un símbolo de la construcción de la gran metrópolis. De igual forma *Brasília vive!* muestra el presente de una capital recién estrenada, que apenas un año antes aparecía en *Doorway to Brasília* como un proyecto a realizar.

En ocasiones, el mismo orden del libro parece remedar el aparente caos que supone la experiencia de la gran ciudad, como sucede con *Buenos Aires Buenos Aires*. Aunque con frecuencia estos fotolibros responden más al intento de atraer al visitante que al de limitarse a documentar lo que acontece en sus aceras. Así, las calles de *Pasos por Buenos Aires* y los retratos de *Caras y Caritas* escogen el ángulo amable de Buenos Aires para reflejar la atmósfe-

There is nothing better to reveal the splendour and power of a society than its cities. And the Latin American cities, in the mid twentieth century, are still promises of the future and celebrate the vital balance between architecture and citizens, machines and people; Thus, for example, between showing trucks with poems or presenting a cement pipe as a door that invites one to live in the city, the same cement as in *Eis São* appears as a symbol of the construction of the great metropolis. In the same manner *Brasília vive!* It shows the present of a brand new capital that appeared in *Doorway to Brasília* as a project to be undertaken barely a year earlier.

On occasions, the same order of the book seems to mimic the apparent chaos that the experience of the grand city implies, as accounted for in *Buenos Aires Buenos Aires*. Nevertheless, these photographic books often respond more to the attempt to attract the visitor than to simply document what happens on their pavements. Thus, the streets of *Pasos por Buenos Aires* and the portraits of *Caras y Caritas* choose a friendly angle of Buenos Aires in order to reflect the atmosphere of its avenues, traffic, and the life of the modern city that



ra de sus avenidas, el tráfico, la vida con frecuencia nocturna de la urbe moderna. Algo que también sucede en el México capital de *New Mexican Grandeur*, con sus nudos de autopistas, sus espectáculos de feria y su optimismo, que los hechos desmienten muy pronto.

En otras ocasiones, sin embargo, la mirada del fotógrafo posee un tinte más social y muestra también la desigualdad, como sucede en *El rectángulo en la mano* o *La ciudad de México III*, donde los niños ya no son metáfora de esplendoroso porvenir sino mendigos y desposeídos, y la arquitectura que se observa es también el cartón y el contrachapado de las viviendas más humildes. Por lo general, en estos fotolibros la gente adquiere mayor protagonismo, algo que comparte *Avándaro*, libro más interesado en el público que en el escenario.

En todos ellos se advierte un intento por documentar la riqueza de ese nuevo ecosistema que es la ciudad del siglo XX, a mitad de camino *entre las calles desgastadas del barrio / casi invisibles de habituales* que cantó Jorge Luis Borges en "Fervor de Buenos Aires" y las calles más

usually is nocturnal. Something that also takes place in the Mexican capital of *New Mexican Grandeur* with its motorway junctions, its fairs and optimism, which the facts soon prove to deny.

On other occasions, however, the photographer's insight has a more social tinge and also shows inequality, as in *El rectángulo en la mano* o *La ciudad de México III*, where children are no longer a metaphor of a splendid future but rather beggars and dispossessed, and the architecture observed is also that of the cardboard and plywood of the most humble dwellings. In general, people acquire more prominence in these photographs, something that *Avándaro* partakes of, a book which is more interested in the public than in the setting.

In all of them, there is an attempt to document the richness of this new ecosystem that the twentieth century city represents, midway *between the dishevelled streets of the neighbourhood / almost invisible due to being* quotidian that Jorge Luis Borges sang in "Fervor de Buenos Aires" and the most "soulless" streets "where people stranger than you and I prepare to spend a fun Saturday, a Saturday at the height of



“desangeladas” en donde genta más extraña que tú y que yo se prepara para pasar un sábado divertido, un sábado a la altura de sus expectativas, es decir un sábado triste” que retrató años más tarde Roberta Bolaño.

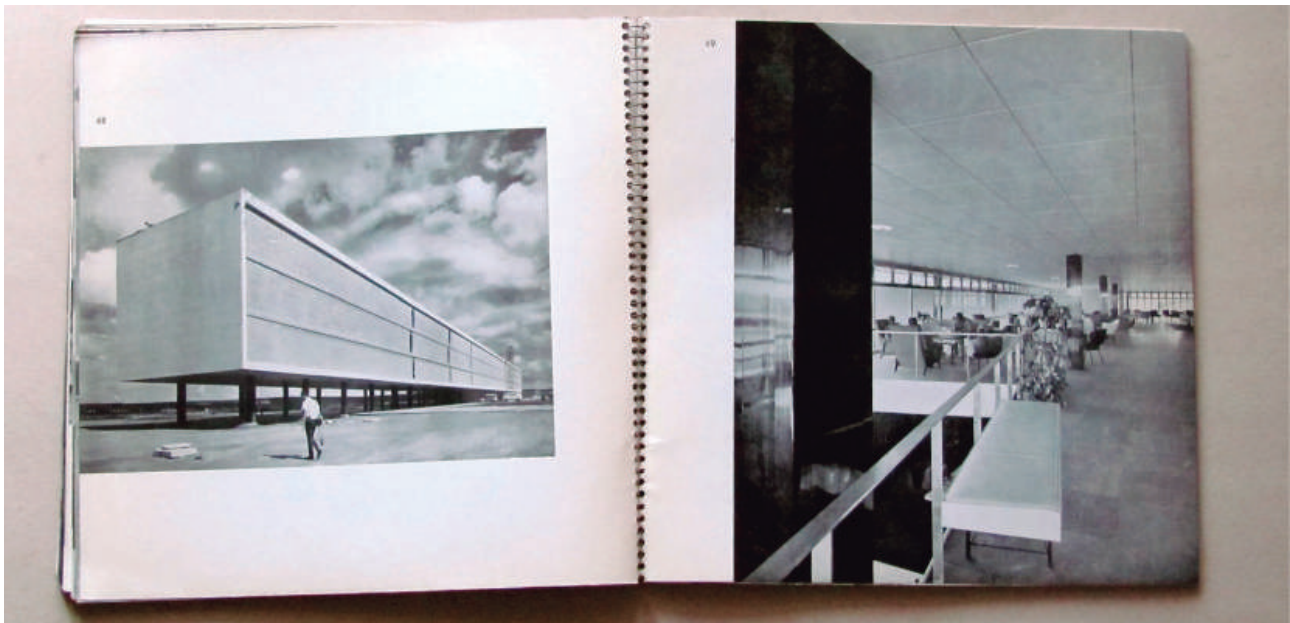
Por otro lado, en las versiones del paisaje en los fotolibros latinoamericanos apenas hay que traten exclusivamente de la naturaleza, alterada por la mano del hombre o no, agrícola o selvática. En el prólogo a un libro de Gustavo Thorlichen sobre Argentina, Borges argumenta que la escala del paisaje es tan grande que excede los poderes de la técnica: “La vastedad no está en cada percepción de la pampa (que es lo que puede registrar la fotografía) sino en la imaginación del viajero, en su memoria”. En otras palabras, el paisaje americano “no se da en una imagen; es una serie de procesos mentales”.

Puede ser, pero también cabe otra explicación para tan poca atención al entorno natural cuando se toma en cuenta la profusión de paisajes urbanos en los fotolibros latinoamericanos, tanta que puede considerarse la ciudad

their expectations, that is to say, a sad Saturday” that Roberta Bolaño portrayed years later.

On the other hand, in the landscape versions of Latin American photographic books there hardly are any that deal exclusively on nature, altered by the hand of man or not, agricultural or jungle like. In the prologue of a book by Gustavo Thorlichen on Argentina, Borges argues that the scale of the landscape is so great that it exceeds the powers of technique: “The vastness is not in every perception of the pampa (which is what the photograph can capture) but in the traveller’s imagination, in his/her memory”. In other words, the American landscape “does not occur in an image; it is a series of mental processes”.

There might also be another explanation for so little attention paid on the natural environment when one takes into account the dissemination of urban landscapes in Latin American photographic books, so much profusion that the city can be considered its main theme, developed everywhere in a variety of photographic models and editorials.



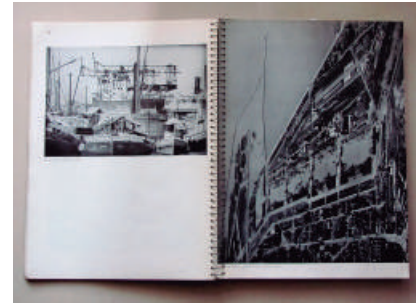
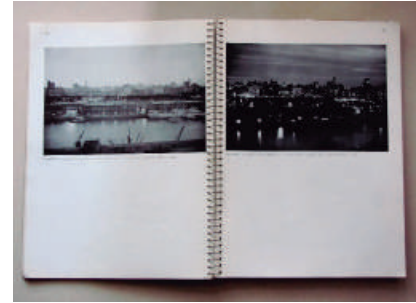
su temática principal, desarrollada en todas partes en variedad de modelos fotográficos y editoriales.

Una de las diferencias entre los fotógrafos de paso y los latinoamericanos se aprecia en este tema. Los viajeros provienen de entornos urbanos en Europa o Estados Unidos y no se encuentran demasiado a gusto en las versiones locales de la ciudad global. Prefieren salir de hoteles y buscar las sorpresas para las que están preparados por sus lecturas previas de textos e imágenes de otros viajeros anteriores. En cambio, los latinoamericanos fijan la atención casi exclusivamente en su propio entorno urbano, con menos curiosidad por las enormes extensiones casi vacías que rodean unas ciudades que, conforme avanza el siglo, se hacen más y más descomunales a costa de la despoblación de la tierra y el crecimiento del desierto.

Hay publicaciones de gran calidad sobre Buenos Aires, con y sin sus habitantes, de Horacio Coppola, Alicia d'Amico y Sara Facio, Laura Quilici, Ronald Shakespear, Grete Stern, Gustavo Thorlichen y Facundo de Zuviría. Otros libros tratan de Cali (Fernell Franco, Oscar Muñoz);

One of the differences between the photographers passing by and the Latin American ones is appreciated in this subject. The travellers come from the urban environments of Europe or the United States and do not find themselves very comfortable in the local versions of the global city. They prefer to go out of their hotels and look for the surprises that they have been prepared for due to their preliminary readings of the texts and images of other former travellers. Latin Americans, on the other hand, pay attention almost exclusively to their own urban environment, with less curiosity to the vast, almost empty expanses surrounding certain cities that, as the century progresses, become more and more massive at the expense of land depopulation or desert growth.

There are high quality publications on Buenos Aires, with and without its inhabitants, by Horacio Coppola, Alicia d'Amico and Sara Facio, Laura Quilici, Ronald Shakespear, Grete Stern, Gustavo Thorlichen and Facundo de Zuviría. Other books deal with Cali (Fernell Franco, Oscar Muñoz); Caracas (Barba Brändli, Gorka Dorronsoro, Paolo Gasparini, Daniel González, Ricardo Jiménez, Ramón Paolini, Alexis Pé-



Caracas (Barba Brändli, Gorka Dorronsoro, Paolo Gasparini, Daniel González, Ricardo Jiménez, Ramón Paolini, Alexis Pérez Luna, Carlos Germán Rojas) o Cuzco (Martín J. Chambi). Sobre Lima y los limeños hay libros de Carlos Domínguez, Jesús Durand y Mario Testino. Tratan de Ciudad de México obras de Héctor García, Maya Goded, Nacho López y Pablo Ortiz Monasterio. Los fotolibros de São Paulo tienen fotos de Eduardo Ayrosa, Stefania Bril, Wesley Duke Lee, George Love, Cássio Vasconcellos y Bob Wolfenson. Y para Brasilia hay que buscar publicaciones de Aloísio de Magalhães y Peter Scheier.

rez Luna, Carlos Germán Rojas) or Cuzco (Martín J. Chambi). Regarding Lima and its inhabitants there are books by Carlos Domínguez, Jesús Durand and Mario Testino. With respect to México City there are books by Héctor García, Maya Goded, Nacho López and Pablo Ortiz Monasterio. The photographic books of São Paulo contain photographs by Eduardo Ayrosa, Stefania Bril, Wesley Duke Lee, George Love, Cássio Vasconcellos and Bob Wolfenson. Regarding Brasilia one has to look for publications by Aloísio de Magalhães and Peter Scheier.



CALLE FLORETA, MEXICO



CALLE FLORETA, MEXICO



CALLE FLORETA, MEXICO

Aleksandr Ródchenko: fotografías de arquitectura y ciudad

Aleksandr Ródchenko: photographs of architecture and city

Juan Antonio Cortés



"Pro eto", 1923



"Guerra del futuro", 1930

La implicación de Rodchenko con la fotografía fue un aspecto integral de la aventura que comenzó en 1921. Sacando la conclusión de que la pintura estaba comprometida con el orden burgués en el que había florecido, no solo la abandonó, sino que decretó su muerte, comprometiéndose a partir de entonces –al menos en principio– con el arte aplicado al servicio de la naciente sociedad comunista (...)

Rodchenko no se comprometió en principio con la fotografía como fotógrafo. La técnica del collage era parte del vocabulario cubista que había recibido de Malevich, Tatlin y otros, y, cuando se apartó de la pintura, sus collages comenzaron a incorporar una gran variedad de material gráfico, incluidas las imágenes fotográficas.

Peter Galassi. "Rodchenko and Photography's Revolution"

Esto sucede en obras como las maquetas para las ilustraciones que hizo en marzo y abril de 1923 para la edición del poema de Vladímir Mayakovski 'Pro eto' (Acerca de esto) y la maqueta para 'Guerra del futuro', ilustración para la revista *Za Rubezhom* (En el extranjero) núm. 2 de 1930.

Estas obras son papeles impresos y fotografías cortados y pegados o solo papeles impresos. En ellas aparece la arquitectura de la metrópolis moderna por antonomasia, Nueva York, además de otros exponentes de la moder-

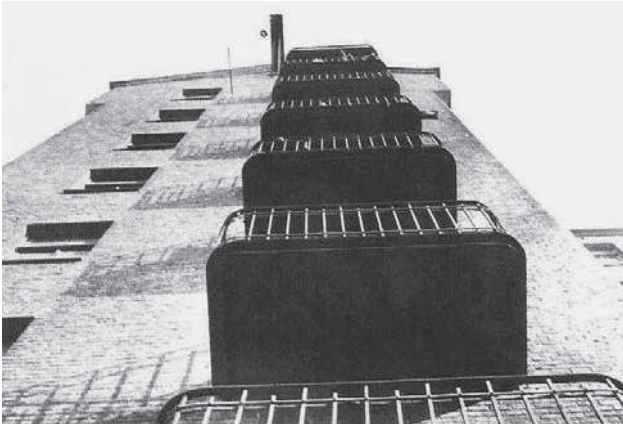
Rodchenko's relationship with photography was an integral aspect of the adventure that began in 1921. He drew the conclusion that painting was committed to the bourgeois order in which it had flourished, not only did he abandon it, but he also decreed its death, thereafter committing himself at least in principle to the art applied to the service of the nascent communist society (...)

Rodchenko did not commit himself at first to photography as a photographer. The technique of collage was part of the cubist vocabulary he had received from Malevich, Tatlin and others, and when he turned away from painting, his collages began to incorporate a variety of graphic material, including photographic images.

Peter Galassi. "Rodchenko and Photography's Revolution"

This takes place in works such as the models for the illustrations made in March and April 1923 for the edition of the poem by Vladímir Mayakovsky *Pro eto* (About this) and the model for "War of the future", illustration for the magazine *Za Rubezhom* (Abroad) number. 2 of 1930.

These works are pasted printed papers and cut out photographs or only printed papers. The architecture of the modern metropolis par excellence, New York, appears within them as well as other exponents of modernity: The first one included a strange plane and in the second a Zeppelin and



Balcones de la serie "El edificio de la calle Miasnitskaia", 1925

nidad: En el primero se incluye un extraño avión y en el segundo un Zeppelin y otro dirigible, además de grandes cañones y dos inquietantes personajes con atuendo bélico, como corresponde a su título: 'Guerra del futuro'.

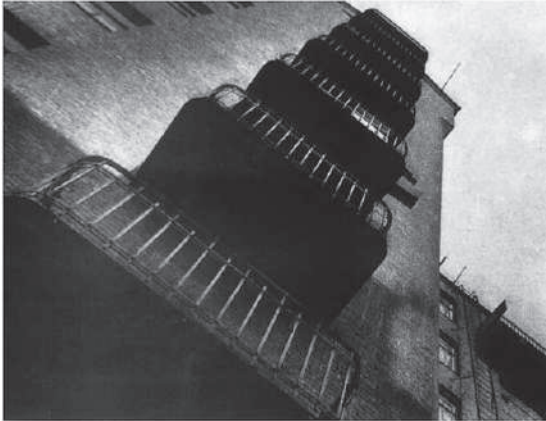
"Rodchenko fotografió el Pabellón soviético en la Exposición de París de 1925, de Konstantín Mélnikov, pero su primer experimento con la fotografía al aire libre fue una serie de vistas oblicuas, desde arriba y (la mayoría) desde abajo, del edificio de apartamentos en la calle Miasnitskaia en Moscú, en el que vivía. Estas fotografías sorprendentes, realizadas en el otoño de 1925 a los pocos meses de su vuelta de París, contienen el germen de su estética fotográfica madura".

El punto de vista desde abajo (contrapicado) se aplica efectivamente en varias fotografías de esa serie, denominadas unas 'El edificio de la calle Miasnitskaia. Balcones' y otras 'El edificio de la calle Miasnitskaia. Escalera de incendios'. Además de estar tomadas de abajo hacia arriba, la mayoría de ellas tiene un formato inclinado del encuadre que da como resultado la oblicuidad de la composición. Esta oblicuidad se suma a la producida por la fuga perspectiva, lo que transmite una sensación de desequilibrio. La seriación de elementos (los balcones y las barras horizontales de las escaleras de incendios) sugiere una repetición rítmica que apunta al cielo, despegando

another airship, in addition to large cannons and two disturbing characters in military attire, as befits its title: 'War of the future'.

"Rodchenko photographed the Soviet Pavilion at the Paris Exhibition of 1925, by Konstantin Melnikov, but his first experiment with outdoor photography was a series of oblique views, from above and (mostly) from below, of the apartment building in Miasnitskaia street, Moscow, where he lived. These amazing photographs taken in the autumn of 1925, a few months after his return from Paris, contain the seed of his mature photographic aesthetic."

The view from below (low angle) is effectively implemented in several photographs of that series, some of them are called 'The building on Miasnitskaia Street. Balconies' and others, 'The building on Miasnitskaia Street. Fire escape'. Besides being taken from below upward, most of them have an inclined frame format which gives a resulting obliquity to the composition. This obliquity adds on to that caused by the vanishing point perspective, which conveys a sense of imbalance. The serialization of elements (balconies and the horizontal bars of the fire staircases) suggests a rhythmic repetition pointing towards the sky, lifting the building off its implantation on the ground, which is not visible. Two features of modernity are: the obliquity, which calls the vertical gravitational into question and consequently negates the horizontal-vertical ba-



Balcones de la serie "El edificio de la calle Miasniiskaia"



Escalera de incendios, 1925



Escalera de incendios, 1925

al edificio de su implantación en el suelo, que no se hace visible. Son dos rasgos de modernidad: la oblicuidad, que pone en cuestión la vertical gravitatoria y, por tanto, niega el equilibrio horizontal-vertical, y la seriación ilimitada, en este caso hacia lo alto.

En efecto, en muchas de sus fotografías, Rodchenko emplea puntos de vista insólitos o inesperados con el fin de captar la atención del que las mira (el 'extrañamiento' de los formalistas rusos). Es un enfoque de vanguardia, que aplica recursos de abstracción a obras cuyos temas son, sin embargo, realistas. En varias de ellas ese tema es arquitectónico, urbano o, en algunas de las más interesantes, ambas escalas se reúnen en la misma fotografía.

Un aspecto también interesante, pasando a las fotografías tomadas desde arriba (picado), es el juego que dan los huecos de ventana y los balcones en su seriación decreciente (perspectiva) hacia el suelo. Esto sucede en una fotografía no titulada, pero del mismo edificio que las anteriores, en la que solo aparece un vestigio del suelo porque entre este y el edificio de apartamentos se interpone la cubierta de otro edificio más bajo. Algunos objetos difíciles de identificar situados en los balcones semiocultos o entrevistos a través de las ventanas son la única referencia de vida. En otras dos obras los balcones y las personas situadas en ellos cobran protagonismo al establecer una

lance, and the unlimited serialization, in this case upward. In effect, in many of his photographs, Rodchenko used unusual or unexpected viewpoints in order to capture the attention of who looks at them (the 'estrangement' of the Russian formalists). It is an avant-garde approach, which applies abstract resources to works whose themes are, nonetheless, realistic. In several of them the subject is architectural, urban, or in some of the most interesting, both scales are together in the same photograph.

Another interesting aspect, when considering the photographs taken from above (high-angle shot), is the game given by the window openings and balconies in their downward serialization (perspective) to the ground. This happens in an untitled photograph, of the same building as the previous ones, in which only a vestige of the ground appears because the roof of another lower building intercedes between this and the other apartment building. The only references of life are some objects difficult to identify located half-hidden on the balconies or glimpsed at through the windows. In two other works the balconies and persons situated on them take on the role of protagonists in establishing a life relationship between the building and what occurs on ground level. This is what happens in the one denominated 'The Vkhutemas courtyard' and, especially, in that which is titled 'Gathering together for a



Patio, 1925



R. para una manifestación, 1928



Edificio Mossel's prom, 1932

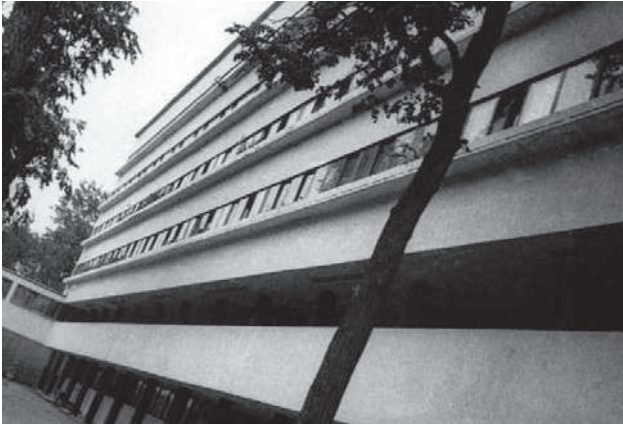
relación de vida entre el edificio y lo que sucede a nivel de suelo. Esto es así en una de las denominadas 'El patio de Vkhutemas' y, especialmente, en la que tiene por título 'Reuniéndose para una manifestación', en la que hay personas en varios niveles: en el balcón más alto, de los que se ven, en el siguiente hacia el suelo y en el propio suelo. Especialmente la mujer situada de pie en el balcón más alto mira atentamente lo que acontece en el patio, de modo que es la vida que se asoma a esos balcones y lo que sucede en el suelo lo que interesa al fotógrafo, no la propia arquitectura.

Otro grupo de fotos tiene como tema edificios de la arquitectura moderna (el edificio Mossel's prom y los más conocidos Edificio de apartamentos de Ginzburg en el Boulevard Nivinskii y el Planetario de Barsh y Siniavskii). En ellos la inclinación del encuadre es arbitraria, pero muestra una voluntad de modernidad, la de producir el efecto de 'extrañamiento' en el que la mira.

El picado y la fuerte inclinación del encuadre de la imagen del 'Teatro Bolshói' parece tener menos sentido, ya que el pórtico y frontón clásicos pierden su equilibrio, pero sin generar ninguna otra sensación de dinamismo como podría suceder en un edificio de la arquitectura moderna. De nuevo lo que más interesa a Ródchenko es la presencia de peatones y de un tranvía en la explanada y el jardín

demonstration' (8), in which there are people at various levels: on the highest balcony, of those in view, on the following one towards the ground and on the ground itself. Especially the woman standing on the highest balcony looking carefully at what is taking place in the courtyard, so it is the life that these balconies take on and that which is happening on the ground what interests the photographer, not the architecture itself. Another group of photos has modern architectural buildings as its theme (Mossel's prom building and the well-known, Apartment building by Ginzburg on Nivinskii Boulevard and the Planetarium by Barsh and Siniavskii). The frame is arbitrarily tilted within them, however, it shows a willingness towards modernity, that of producing the effect of 'estrangement' to the viewer.

Taking the photograph from above and the sharp inclination of the frame angle of the picture of the 'Bolshói Theatre' seems to have less sense, as the porch and classic pediment lose equilibrium, but without generating any other sense of dynamism as might occur within a modern architectural building. Once more, what interests Rodchenko most is the presence of pedestrians, a tram in the forecourt and a garden located in front of the building. The image titled 'Theatre Avenue', has no architecture. Everything is movement of people and traffic: cars, trucks, trams, a movement that is the exponent of the



Casa comunal Narkomfin. Arquitectos: M. Ginsburg, I. Milinis, 1929



Planetario de Moscú, 1929

situados delante del edificio. En la imagen denominada 'Avenida del Teatro', ya no hay arquitectura. Todo es movimiento de personas y tráfico de vehículos: automóviles, camionetas, tranvías, un movimiento que para el fotógrafo es el exponente de la vitalidad de la moderna metrópolis, el pulso de la nueva vida urbana.

En relación con este II Seminario de Arquitectura y Fotografía el grupo más relevante de obras fotográficas de Rodchenko es el de las fotografías de vacíos en la ciudad: calles, plazas y patios, tomadas en picado. En algunas de ellas se aprovecha esa visión desde arriba de espacios abiertos y plazas para transmitir el movimiento en la ciudad, mayoritariamente de peatones, pero también de algún automóvil y de los tranvías. Resulta interesante comparar dos de ellas ('Plaza junto al Teatro Bolshoi' y 'Plaza del teatro'), porque se fotografía el mismo espacio, pero en la primera el formato de encuadre es ortogonal y en la segunda es oblicuo, lo que le confiere una mayor abstracción y un mayor dinamismo, aunque los elementos componentes de ambas – peatones y un automóvil, sean los mismos-. La textura rugosa de la zona del adoquinado, por la que circulan los tranvías, y la textura lisa del resto de la plaza, por la que se mueven los peatones y algún vehículo, forman el fondo sobre el que se mueven los agentes de la vida urbana.

vitality of the modern metropolis to the photographer, the pulse of the new urban life.

With regard to this II Seminar of Architecture and Photography, the most important group of Rodchenko's photographic works are the photographs of the empty spaces within the city: streets, squares and courtyards, taken from above. In some of them advantage is taken from viewing these open spaces and squares from above in order to transmit movement within the city, mostly pedestrian, but also by a few cars and trams. It is interesting to compare two of them ('the Square next to the Bolshoi Theatre' and 'Theatre Square'), because the same space is photographed, but in the first frame the format is orthogonal and in the one second it is oblique, which gives it greater abstraction and more dynamism, although the component elements of both - pedestrians and a car, are the same-. The rough texture of the pavement area on which the trams circulate, and the smooth texture of the rest of the squares, where there are pedestrians and a vehicle or so, form the background against which the agents of urban life move.

In two other photographs of the same space, which appears to be a large courtyard with trees, and although coinciding with the former ones with respect to the view point from above and the oblique frame, we see an important difference between them. In one you can only see the ground, while in



Plaza Teatral'naja: Teatro Bolshói, 1932



Avenida del Teatro, 1928

En otras dos fotografías de un mismo espacio, que parece ser un gran patio de manzana arbolado, y aunque coinciden con las anteriores en el punto de vista en picado y en el encuadre oblicuo, observamos una importante diferencia entre ellas. En una solo se ve el suelo, mientras que en la otra se incluye una fila de casas de cuatro plantas que delimitan el patio en uno de sus lados. Este último es un resultado fundamental: mediante el punto de vista en picado, se ve con parecida inclinación el plano horizontal del suelo y el plano vertical de las fachadas, con lo que, mediante ese diedro, se vinculan de modo indisoluble ciudad (el suelo) y arquitectura (las fachadas). Una técnica que, como hemos señalado, se utiliza como mecanismo de abstracción, porque la altura del punto de vista y la dirección visual son inhabituales, y porque, por ello, hace visualmente equivalentes dos planos tan distintos como el horizontal del suelo y el vertical de las fachadas. Estos dos planos delimitan un paralelepípedo de aire y parecen poder abatirse uno sobre el otro.

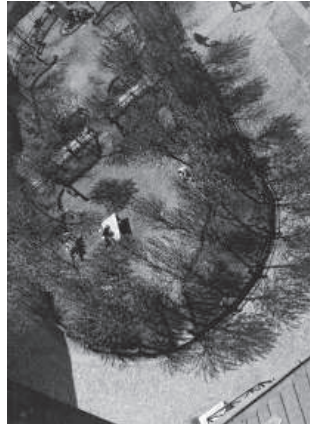
En un grupo de tres fotografías sin título, de la serie 'Calle Miasnitskaia. Tráfico' el efecto de picado es menor (el punto de vista es más bajo) y la oblicuidad del encuadre es también menor, pero, como en el caso anterior, se fotografía la calle con sus peatones y tranvías, pero también el arranque de los edificios del lado opuesto a la

the other a row of four-storey houses that surround one side of the courtyard is included. The latter is a fundamental result: by means of the point of view taken from above, one sees with similar inclination the horizontal ground plane and the vertical plane of the façades, which through this dihedral, the city (the ground) and architecture (façades) are indissolubly linked. A technique, which as noted, is used as a mechanism of abstraction, as the height of the viewpoint and the visual direction are unusual, and because due to this, it makes two planes as diverse as that of the horizontal ground and the vertical of the façades visually equivalent. These two planes delimit a parallelepiped of air and seem to be able to fold one over the other.

In a group of three untitled photographs, of the series 'Miasnitskaia Street. Traffic' the effect of shooting from above is minor (the viewpoint is lower) and the obliquity of the frame is also lower, but as in the previous case, the street with its pedestrians and trams are photographed, but also the lower part of the buildings on the opposite side of the observer's position. Thus, the street space is defined as closed, by the presentation on the image of the dihedral floor-façade to which we have already alluded. In the previous case, but in a manner more strikingly apparent in this case, the architecture is not the protagonist of the picture; it is only a backdrop to what occurs on the street. What the photographer focuses on is the way urban life takes place in the city's public space.



Plaza Teatral'naja, 1932



Sin título, 1929



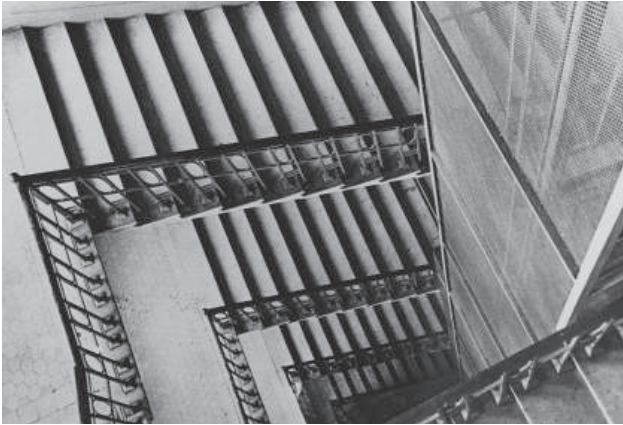
Calle Mjasnickaja, 1932

posición del observador. Así, se define el espacio de la calle como espacio cerrado, al presentarse en la imagen el diedro suelo-fachada al que ya hemos aludido. En el caso anterior, pero de manera más acusada en este, la arquitectura no es la protagonista de la imagen, es solo un telón de fondo de lo que ocurre en la calle. En lo que se fija el fotógrafo es en la vida urbana, que se desarrolla en el espacio público de la ciudad.

Dos de las que logran resultados más abstractos tienen como tema escaleras o escalinatas y en ambas el punto de vista es el picado. En la denominada 'Escalera de Pravda', la visión desde lo alto permite ver cuatro tramos en disminución por efecto de la perspectiva, efecto que coexiste con el del encuadre inclinado y el de la iluminación desde arriba, que hace aparecer una alternancia de bandas anchas iluminadas y bandas estrechas constituidas por las sombras arrojadas de cada peldaño sobre el inferior. En una obra magistral denominada 'Escalones' o 'Escalinata', la diagonalidad por efecto del encuadre inclinado se acentúa, como también la alternancia entre bandas anchas iluminadas y estrechas en sombra, mucho más nítidas y rotundas que en el caso anterior. Una única escalinata ocupa prácticamente toda la superficie del soporte apaisado y la enorme fuerza de la imagen radica en el contraste entre la abstracción de las bandas oblicuas y

The two photographs that achieve more abstract results have as a theme stairways or staircases and in both the viewpoint is from above. In the denominated 'Pravda Staircase', the view from above allows one to see four sections in diminution due to the perspective effect, an effect that coexists with the inclined frame and lighting from above, which makes an alternation of illuminated wide strips and narrow strips formed by the shadows cast by each step over the one below appear. In a masterpiece work called 'Steps' or 'Stairways', the diagonal effect of the inclined frame is accentuated, so too is the alternating between illuminated wide strips and narrow strips in shadow, far sharper and more emphatic than in the previous case. A single staircase occupies almost the entire surface of the horizontal support and the enormous strength of the image lies in the contrast between abstraction of oblique bands and the very real presence of a woman, -with a basket and a child in her arms- that ascends the steps accompanied only by her shadow.

As a first recapitulation, you might remember that, "according to a statement made by Rodchenko himself, the oblique angle was the cornerstone of his photographic aesthetic", and that "the style of these photographs (corresponds to) the 'New Vision' or Neue Sehen, with its radical cuts (and frames) and oblique perspectives ". And a second recapitulation: In



Escalera, 1931



Escalera, 1929

la presencia muy real de la mujer –con una cesta y un niño en brazos– que asciende por la escalinata sólo acompañada por su sombra.

Como primera recapitulación, se podría recordar que, “según declaración del propio Rodchenko, el ángulo oblicuo era la piedra angular de su estética fotográfica”, y que “el estilo de estas fotografías (corresponde a) la ‘Nueva Visión’ o Neue Sehen, con sus recortes (y encuadres) radicales y perspectivas oblicuas”. Y una segunda recapitulación: En varias de las imágenes que he enseñado, que son fotografías de edificios, de espacios urbanos o de ambos a la vez, el interés de Rodchenko está, además de en experimentar esos procedimientos formales, en mostrar el dinamismo de la vida en la ciudad, con el desplazamiento de las personas y el movimiento de los vehículos.

NOTA

Las frases o párrafos entrecorillados proceden de: Peter Galassi. “Rodchenko and Photography’s Revolution”. En AA. VV. *Aleksandr Rodchenko*. The Museum of Modern Art, Nueva York, 1998, págs. 101-137.

various images I have shown, which are photographs of buildings, urban spaces or both together, Rodchenko’s interest is, in addition to experiencing these formal procedures, showing the dynamism of city life, with the displacement of people and the movement of vehicles.

NOTE

The sentences or paragraphs between quotation marks are taken from: Peter Galassi. “Rodchenko and Photography’s Revolution”. In AA. VV. *Aleksandr Rodchenko*. The Museum of Modern Art, New York, 1998, pages. 101-137.

CAPÍTULOS | CHAPTERS

Argentina. Buenos Aires: Arquitectura y Fotografía Moderna

Argentina. Buenos Aires: Architecture and Modern Photography

Ricardo Fernández Rojas

El ejercicio profesional de la fotografía moderna en Buenos Aires permite identificar tres instancias:

1.- **Metrópolis moderna:** Durante la segunda mitad de la década del 20, Buenos Aires experimenta un vertiginoso proceso de transformación y cambio -producto de las primeras inmigraciones de Europa a América y del incremento de su PIB- que no solo afectará a su arquitectura y a su configuración urbana, sino también, a sus principales redes de infraestructura, vial y de servicio, transformando definitivamente el paisaje de una ciudad anegada por el puerto, en una auténtica metrópolis de referencia en América.

Otro dato relevante será la presencia de Le Corbusier en el Río de la Plata (1929) para dictar un ciclo de 10 conferencias, en las que expondrá su particular visión acerca de cómo la ciudad debía afrontar su crecimiento. En efecto, Le Corbusier, hará foco en la congestión del área central, proponiendo la prolongación de la Av. de Mayo con una plataforma artificial de negocios que literalmente se posa sobre el río, una propuesta que sumada a un pequeño rascacielos que emerge entre la copa de los árboles y divisa el estuario del Plata,¹ supondrá algo más que un mero lineamiento de crecimiento urbano o una opción de visibilidad del frente ribereño: sino, un cambio de actitud y de mirada respecto al potencial del río como configurador de un nuevo imaginario social.²

Esta dinámica de transformación urbana e infraestructural va a ser rigurosamente registrada y captada desde la fotografía por dos actores principales -aunque no los únicos- de la escena local: Horacio Coppola (Buenos Aires, 1906-2012), formado bajo la influencia de la vanguardia europea -especialmente de la Bauhaus, donde asiste a sus talleres entre 1932 y 1933-, y los ignotos fotógrafos de la Dirección de Paseos, Parques y Jardines de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires -cuyo departamento de fotografía se constituye en torno a 1916- que tendrá como propósito no solo reflejar los acontecimientos y los procesos de transformación de sus espacios públicos, con fines meramente administrativos o propagandísticos, sino también, las edificaciones privadas que consolidarán el nuevo perfil urbano ciudadano.³

En 1936, Coppola recibe el encargo de la Municipalidad de Buenos Aires para registrar ese momento de cambio que experimenta la ciudad. El proyecto quedará

The professional practice of modern photography in Buenos Aires permits the identification of three stages:

1.- **Modern Metropolis:** During the second half of the 20's, Buenos Aires underwent a rapid process of transformation and change -product of the first immigrations from Europe to America and the GDP increase- which not only affected architecture and its urban layout, but also its major infrastructure networks, roads and services, definitely transforming the landscape of a city inundated by the port, in an authentic reference metropolis of America.

Another relevant fact is the presence of Le Corbusier in Rio de la Plata (1929) to dictate a cycle of 10 lectures, in which he presented his particular vision on how the city should deal with its development. In effect, Le Corbusier, focused on the congestion of the central area, proposing the extension of the Av. de Mayo with an artificial business platform that literally sat over the river, a proposal which incorporated a small skyscraper that emerged between the treetops and looked upon the River Plate estuary¹, this will mean something more than a mere outline of urban growth or a visibility option of the coastal front: it will suppose a change in attitude and point of view towards the potential of the river as a new social imaginary configurator.²

This dynamic of urban and infrastructural transformation would be rigorously registered and captured by means of photography through two main characters - although not the only ones- of the local scene: Horacio Coppola (Buenos Aires, 1906-2012), trained under the influence of the European vanguard, -especially the Bauhaus, where he assisted its workshops between 1932 and 1933-, and the unknown photographers of the City of Buenos Aires' Direction of Promenades, Parks and Gardens -whose photographic department was founded around 1916- which aim was not only to reflect the events and transformation processes of its public spaces, for purely administrative or propaganda purposes, but also to reflect the private buildings that would consolidate the new urban city skyline.³

In 1936, Coppola received the commission from the Municipality of Buenos Aires to capture that moment of change experimented by the city. The project was reflected in a publication with the nothing but innocent title of: *Buenos Aires 1936. Visión fotográfica*. This is a complete view, where the contrasts of a complex and multifaceted city are recreated



Fotógrafo: Horacio Coppola
Calle Corrientes, 1936

plasmado en una publicación, con el nada inocente título de: *Buenos Aires 1936. Visión fotográfica*. Se trata de una visión integral, donde va a recrear los contrastes de una ciudad compleja y multifacética a través de la alternancia de imágenes que describen su particular mirada: edificaciones nuevas contrastadas con las viejas; recuperación del río al imaginario social, con el anegamiento portuario -ese permanente dar la espalda al que hacía referencia Le Corbusier-; el caos vehicular, con la quietud y la calma de los grandes espacios públicos; la cuadrícula de la manzana -captada cenitalmente- en sus dos versiones: máxima congestión en el centro y despoblada en el suburbio; el plano medio edilicio, con el plano corto peatonal, etc. Junto a los fotógrafos de la Dirección, Coppola compartirá escenarios, motivos y puntos de vista, registrando minuciosamente ese proceso de transformación ciudadana; convirtiéndose -con ellos- en un cronista improvisado de una nueva realidad: un reportero con vocación de servicio capaz de captar formalmente la dimensión urbana de esa transformación. Una realidad que sólo va a adquirir visibilidad a través del cometido crítico del observador -el juicio de la mirada fotográfica-, que registra y congela ese preciso momento de crecimiento infraestructural y edilicio.

Coppola participará, aunque en menor medida, de la producción fotográfica de edificios que desarrollan los arquitectos modernos de la época, como es el caso de la primer obra del despacho de Ferrari Hardoy y Kurchan, el edificio de propiedad horizontal de la calle O'Higgins, en el barrio de Belgrano (1942)⁴, donde se aprovecha de la transformabilidad de las unidades para realizar un reportaje exhaustivo a propósito de las nuevas posibilidades de uso y ocupación que facilita el habitar moderno.

2.- Fotomontaje: Técnicas de comunicación, propaganda y publicidad. Grete Stern (Alemania 1904, Buenos Aires 1999) será una de las principales impulsoras en comunicar los trabajos que desarrollaron, entre 1930 y 1940, conjuntamente con su marido, Horacio Coppola. También se forma en los talleres de la Bauhaus, donde estudia diseño gráfico y fotografía, incorporando la técnica del collage o del ensamblaje, procedimiento que popularizó en su serie acerca de los sueños. Es conocido su fotomontaje para la primera edición con solapa de *Buenos Aires 1936. Visión fotográfica*, así como en su segunda edición de portada,

by means of alternating images that described his particular view: new buildings contrasted with old ones; recovery of the social notion of the river, with the inundation of the port – this permanent giving ones back to what Le Corbusier refers to; the traffic chaos, with the stillness and calmness of the vast public spaces; the block grid –taken from above- in its two versions: maximum congestion in the centre and depopulated in the suburb; the building middle plane, with the pedestrian short plane, etc. Together with the photographers of the Direction, Coppola shared scenarios, motives and points of view, meticulously capturing the city's transformation process; becoming - with them- an improvised chronicler of a new reality: a service oriented reporter able to formally capture the urban dimension of this transformation. A reality that is only going to acquire visibility through the critical role of the observer -the judgment of the photographic view-, who registers and freezes that precise moment of infrastructure and building development.

Coppola participated, although to a lesser extent, in the photographic production of buildings designed by the modern architects of the time, as in the case of the first work carried out by the office of Ferrari Hardoy and Kurchan, a horizontal property apartment building on O'Higgins Street, in the Belgrano neighbourhood (1942)⁴, where he took advantage of the units' possibility of transformation in order to carry out a comprehensive report concerning the new possibilities of use and occupation that the modern dwelling facilitated.

2.- Photomontage: Communication techniques, propaganda and advertising. Grete Stern (Germany 1904, Buenos Aires 1999) became one of the main driving forces in communicating the work undertaken between 1930 and 1940, together with her husband, Horacio Coppola. She was also trained within the workshops of the Bauhaus, where she studied graphic design and photography, incorporating the technique of collage or assembly, procedures that she popularized in her series about dreams. Her photomontage for the first overlap cover edition of *Buenos Aires 1936*. Photographic vision is well known, as well as its second edition cover, in this case, in collaboration with Attilio Rossi and Coppola. She also participated in publications such as "Campo Gráfico, revista Sur", and works for the Urban Plan of Buenos Aires, commissioned by the City's Municipality.

Just like Coppola, Stern leaves us a definitive work on the most outstanding architectural designs carried out by



(izquierda)
Fotógrafo: Horacio Coppola
Av. Presidente Roque Sáenz Peña, 1936.

Fotógrafo: Horacio Coppola
Edificio de propiedad horizontal transformables en Belgrano, 1942

en colaboración, en este caso, con Attilio Rossi y el propio Coppola. Participó además, en publicaciones como Campo Gráfico, revista Sur, y trabajos para el Plan de Buenos Aires, encargados por la Municipalidad de la Ciudad.

Como Coppola, Stern nos dejará un trabajo definitivo sobre la obra más destacada de Amancio Williams, la casa del puente en Mar del Plata, publicada en Nuestra Arquitectura, Agosto 1947.

3.- Profesional de la mirada: Manuel Gómez Piñeiro (Vigo 1900, Buenos Aires 1985) va a representar como ningún otro el papel del fotógrafo profesionalista al servicio de la obra de arquitectura, dotando a cada imagen de un aura de modesta artísticidad. A diferencia de Coppola y Stern, cuyos trabajos van a frecuentar los salones de arte de la época, las de Manuel Gómez Piñeiro, van a ocupar las principales páginas de las revistas especializadas de arquitectura, especialmente *Nuestra Arquitectura*, *Revista de Arquitectura y Casas y Jardines*. Será el fotógrafo excluyente de la modernidad y sus trabajos van a reflejar 40 años -entre 1929, con el reportaje de la casa de Bustillo para V. Ocampo, hasta 1969, año en que empieza a menguar su producción- de la mejor arquitectura moderna desarrollada en Buenos Aires. Sus imágenes se van a constituir en el soporte visual de los despachos más destacados de la época, creando una realidad autónoma aunque consustancial a la construcción formal que registra: de Sánchez, Lagos y De la Torre a los hermanos Morea, de Prebisch a Aslán Escurra, o de Ferrari Hardoy y Kurchan al Bonet de la casa Oks, por poner solo algunos ejemplos. Pero fue sin duda con el despacho de M. R. Álvarez y sus asociados ocasionales, donde logró mayor notoriedad y prestigio. En efecto, las imágenes del TMGSM (1960) o la vivienda de propiedad horizontal de Posadas y Schiaffino (1959), ambas de Álvarez-Ruiz, van a suponer un punto alto de su producción. Sus tomas, ligeramente escoradas para evitar la centralidad, van a manifestar un dominio de la técnica y de la luz fuera de toda discusión; aunque como él mismo afirmaba: ...una buena foto de arquitectónica, no es producto de la improvisación o de la buena suerte, sino el resultado de una larga experiencia en que intervienen diversos factores: el punto de vista, el campo visual, la incidencia de la luz, su intensidad relativa.⁵

Amancio Williams, the house on the bridge in Mar del Plata, published in "Nuestra Arquitectura, August 1947".

3.- Professional of the point of view: Manuel Gómez Piñeiro (Vigo 1900, Buenos Aires 1985) represented like no other the professional photographer role serving the work of architecture, giving each image a modest aura of artistry. Unlike Coppola and Stern, whose work would go on to frequent the art galleries of the time, the works of Manuel Gomez Piñeiro, would go on to occupy the main pages of architecture journals, especially that of "Nuestra Arquitectura", Journal of Architecture, Houses and Gardens. He became the exclusive photographer of modernity and his work reflects 40 years -between 1929, with the report on the house designed by Bustillo for V. Ocampo, until 1969, year in which his production began to wane- of the best modern architecture developed in Buenos Aires. His pictures constituted the visual support of the leading firms of the time, creating an autonomous reality albeit consubstantial to the formal construction that he captured: from Sanchez, Lagos and De la Torre to the Morea brothers, from Prebisch to Aslán Escurra or from Ferrari Hardoy and Kurchan to the Oks house by Bonet, to name just a few examples. Nevertheless, it was undoubtedly with the firm of M. R. Álvarez and his occasional associates, where he achieved greater notoriety and prestige. Indeed, the images of TMGSM (1960) or the horizontal property dwelling of Posadas and Schiaffino (1959), both by Alvarez-Ruiz, became the high point of his production. His picture shots, slightly lopsided to avoid centrality, would go on, without question, to manifest a mastery of technique and light; but as he himself stated: ... a good architectural photograph, is not the product of improvisation or good luck, but the result of a long experience in which several factors are involved: the point of view, the visual field, the incidence of light, its relative intensity.⁵

The temporary perspective allows identifying Manuel Gómez Piñeiro as a central character in the visual dissemination of Buenos Aires' new architecture.



Fotógrafo: Manuel Gómez Piñeiro
Teatro Municipal General San Martín, 1960
Arquitectos: Mario Roberto Álvarez, Macedonio Oscar Ruíz

La perspectiva temporal permite identificar a Manuel Gómez Piñeiro como un personaje central en la divulgación visual de la nueva arquitectura de Buenos Aires.

NOTAS

1 "...He subido hoy a una de las torres de Buenos Aires para ver el río, se lo ve total, magistral, con olas y barcos. Y su color es tan raro que vale la pena contemplarlo". *Casas 25*. Ediciones CP67. Buenos Aires, 1992. Pág. 40

Veáse boceto de Le Corbusier para Victoria Ocampo en Casas 25 y en La Red Austral. *Obras y proyectos de Le Corbusier y sus discípulos en la Argentina (1924-1965)*. Liernur, Jorge Francisco; Pschepiurca Pablo. Universidad Nacional de Quilmes. Prometeo 3010. Buenos Aires, 2008.

2 Coppola asiste a las conferencias Le Corbusier y manifiesta la importancia que tuvo en su período de formación: El análisis de LC sobre Buenos Aires fue decisivo para mi manera de ver la ciudad. Él analizó el esquema cerrado de las manzanas y lotes de la ciudad, este sistema por el que todas las construcciones tienen un solo frente entre dos medianeras..., en esa época la visión de las medianeras era muy importante... Ver Horacio Coppola. *Los viajes*. Jorge Mara - La Rouche. Círculo de Bellas Artes. Buenos Aires, 2009. Introducción de Luis Priamo. Pág. 19

3 *Imágenes de Buenos Aires. 1915-1940*. Fotografías del Archivo de la Dirección de Paseos y otras Colecciones. Fundación Antorchas. Buenos Aires, 2001.

4 *Tecné 1*. Cuadernos de técnica, arquitectura y urbanismo. Agosto, 1942. Edición facsimilar. Biblioteca Nacional, Buenos Aires, 2015.

5 Manuel Gómez Piñeiro. *La arquitectura como protagonista*. Foto Arquitectura 6. CEDODAL. Buenos Aires, 2011.

NOTES

1 "... I have climbed up one of the towers in Buenos Aires to see the river today, one can totally see it, majestic, with waves and boats. And its colour is so strange that it is worth beholding". *Casas 25*. CP67 Edition. Buenos Aires, 1992. p. 40

See the sketch of Le Corbusier for Victoria Ocampo in Casas 25 and in La Red Austral. *Obras y proyectos de Le Corbusier y sus discípulos en la Argentina (1924-1965)*. Liernur, Jorge Francisco; Pschepiurca Pablo. National University of Quilmes. Prometheus 3010. Buenos Aires, 2008.

2 Coppola attended Le Corbusier's conferences and expressed the importance this had on his formative period: The analysis on Buenos Aires by LC was decisive for my way of viewing the city. He analysed the closed layout of the city's blocks and plots, this system whereby all the buildings have a single front between two party walls..., at that time the vision of the party walls was very important ... See Horacio Coppola. *Los viajes*. Jorge Mara - La Rouche. Círculo de Bellas Artes. Buenos Aires, 2009. Introduction by Luis Priamo. P. 19

3 *Imágenes de Buenos Aires. 1915-1940*. Photographs from the archive of the Direction of Promenades and other Collections. "Antorchas" Foundation. Buenos Aires, 2001.

4 *Tecné 1*. Cuadernos de técnica, arquitectura y urbanismo. August, 1942. Facsimile edition. National Library, Buenos Aires, 2015.

5 Manuel Gómez Piñeiro. *La arquitectura como protagonista*. Photo Architecture 6. CEDODAL. Buenos Aires, 2011.



Fotógrafo: Manuel Gómez Piñero
Edificio Posadas Schiaffino
Arquitectos: Mario Roberto Alvarez, Macedonio Oscar Ruíz

Puerto Rico. Caribe Hilton: paralelos visuales

Puerto Rico. Caribe Hilton: visual parallels

Andrea Parga - Mayra Jiménez

Un mismo objeto se percibe como partes de la realidad, su realidad y la del que mira. Múltiples miradas coinciden en torno a un objeto arquitectónico. La obra de arquitectura resulta la base de numerosas construcciones visuales, se registra en fragmentos, en escenas enmarcadas. La fotografía encuadra, rescata al objeto del campo visual abierto y lo captura en un marco rectangular. El fotógrafo explora, distingue, descarta, enlaza, secuencia; elabora una nueva realidad visual desde el conjunto visible sobre el cual trabaja. Ordenar paralelos es disponer semejanzas, equivalencias o contrastes que intensifican la conciencia sobre las relaciones que establece la 'vista' en cuanto a una imagen o imágenes, a un panorama o panoramas, que se le muestran en algún momento desde algún punto determinado.

El ejercicio propone abordar uno de los trabajos más representativos de los arquitectos boricuas Osvaldo Toro (Ponce) y Miguel Ferrer (San Juan) asociados con Torregrosa: el Hotel Caribe Hilton, obra de arquitectura moderna del año 1949, situado en la Isleta de San Juan junto al Fuerte San Jerónimo en Puerta de Tierra en el área de Escambrón en la ciudad de San Juan en Puerto Rico. La práctica que se emprende y presenta, centra el objetivo en lo no visible; es decir, en las relaciones, tanto entre los elementos de los que se vale la fotografía como de los vínculos que la acercan a la arquitectura. Los encuadres vistos a la par dan cuenta:

_De la sucesión de capas que construyen cada episodio visual, que determinan distancias, que dilatan o disminuyen el espacio real. Como si de un diorama se tratase; donde la relevancia de la lectura de un orden, en el que lienzos transparentes ilustrados por ambas caras dejan ver en un mismo sitio dos cosas distintas por efectos de la iluminación; y donde la atención al 'fondo' nos aproxima a la idea de la fotografía que cuida los lazos que tiende el campo visual desde el primer término hasta el objeto o hasta el paisaje que le circunda.

_De las posibilidades de aproximación hacia el objeto arquitectónico, de la riqueza del umbral que significa su incorporación al entorno inmediato, de la secuencia de actos que acoge, de las variaciones de la luz que recibe y de los cambios que tolera a través del paso del tiempo.

_Del objeto como parte de un todo, nunca aislado. La fotografía o grupo de ellas, reconocen, hacen visibles y amplían los recursos operativos que despliega la obra de

The same object is perceived as parts of reality, its reality and that of the beholder. Multiple views coincide around an architectural object. Architectural work is the basis of numerous visual constructions; it is captured in fragments, in framed scenes. Photography frames, it rescues the object from the open visual field and captures it in a rectangular frame. The photographer explores, distinguishes, discards, links, sequences; developing a new visual reality from the visible whole on which s/he works. Arranging parallels is to dispose of similarities, equivalences or contrasts that enhance the awareness of the relationships that the 'view' establishes as an image or images, a panorama or panoramas, to be shown at any time from any given point.

The exercise aims to address one of the most representative works of the Puerto Rican architects Osvaldo Toro (Ponce) and Miguel Ferrer (San Juan) associated with Torregrosa: the Caribe Hilton Hotel, a modern architectural work of 1949, located in the Isleta of San Juan next to Fort San Jerónimo in Puerta de Tierra, in the area of Escambrón, in the city of San Juan in Puerto Rico. The issue undertaken and presented focuses the objective on the unseen; that is to say, in relationships, both among the elements that photography disposes of and the bonds that approach it to architecture. The framings seen at the same time account on:

_The succession of layers that build each visual episode that determine distances and dilate or decrease the real space. As if it were a diorama; where the relevance of the reading in an order takes place, in which transparent canvases illustrated on both sides allow one to see two different things in the same place due to lighting effects; and where the attention to the 'background' brings us closer to the idea of a photography that takes care of the bonds that the visual field englobes from the first term to the object or to the landscape that surrounds it.

_The possibilities of approach leading up to the architectural object, the richness of the threshold which signifies its incorporation in its immediate environment, the sequence of acts that it hosts, the variations of light that it receives and the changes that it tolerates through the passage of time.

_The object as part of a whole, never isolated. The photograph or group of them, recognize, make visible and extend the operational resources that the work of architecture displays in favour of its interaction with the environment in which it is located and which it gives vantage. This condition along with the qualities that derive from it make the visual domains establi-

Fotógrafo: Ezra Stoller
Fotografía de prueba. Vista hacia el
Hotel Caribe Hilton desde el Fuerte San Jerónimo.
Arquitectos: Toro, Ferrer y Torregrosa



Fotógrafo: Ezra Stoller
Vista hacia el Fuerte San Jerónimo desde el
Hotel Caribe Hilton
Arquitectos: Toro, Ferrer y Torregrosa





(esta página y siguiente)
Fotógrafo: Ezra Stoller
Hotel Caribe Hilton
Arquitectos: Toro, Ferrer y Torregrosa



arquitectura a favor de su interacción con el entorno en el que se emplaza y al que aventaja. Esta condición, junto a las cualidades que derivan de ella, hace que los dominios visuales que establece el fotógrafo se multipliquen.

_De la imagen como vía abierta, que no resulta un camino único. La fotografía nos ofrece al objeto arquitectónico como escenario ideado que cambia, que se emparenta y que construye espacios a su alrededor. También, el proceso de encuadre, entre selección y descarte, advierte lindes efímeros, variables... como la propia realidad.

El fotógrafo, en su quehacer diario, ha de convertir en bondades las limitaciones del 'medio' que conecta al objeto con el sujeto: 'The camera is a one-eyed recorder... further forcing us to resort to a variety of techniques to convey a quality of depth...' Ezra Stoller ¹. Si es posible reconocer este esfuerzo por transmitir los atributos de la profundidad, la proporción, la direccionalidad, la perspectiva, la medida, los intersticios; enseguida se revela la red de correspondencias que atesora cada imagen y se acentúa el valor de los vínculos con sus análogas. El papel del fotógrafo de arquitectura es trascendental en cuanto a la 'representación' del objeto.

El Hotel Caribe Hilton fue tema de trabajo para el reconocido fotógrafo norteamericano Ezra Stoller, y es desde su labor en la Isleta de San Juan desde donde se plantean múltiples comparativas con voluntad relacional entre las diferentes escalas, entre el interior y el exterior, entre los materiales, entre los detalles. Tal como él mismo explica, se sitúa en el punto de vista del arquitecto, reconoce sus intereses y sus decisiones. Los pares visuales entre fotos de un mismo reportaje se convierten en breves ensayos que apuntan: a numerosas geografías particulares enmarcadas en una general, a la estructura formal del lugar, a la identidad visual del emplazamiento, a formas de relacionarse con el entorno próximo, a partes del paraje encuadradas en los cristales, a encuentros, a ritmos, a la consideración del clima, a las combinatorias entre elementos ligeros sobre elementos fijos, a los intervalos entre piezas, a la materialidad de la obra. Los criterios y el acento que supone el trabajo del fotógrafo sobre el objeto arquitectónico, hace que, en términos de 'representación', la fotografía sea a arquitectura lo que arquitectura es a construcción.

Las equivalencias que se pueden establecer entre imágenes son numerosas; además de las cercanas a la

shed by the photographer multiply.

_The photograph as an open path that does not result to be the only existing one. The photograph offers us the architectural object as a devised changing scenario, which is related and constructs spaces around itself. The compositional process, between selection and discard, also observes ephemeral boundaries, variables ...such as reality itself.

The photographer, in his or her daily work, must convert the limitations of the 'environment' that connects the object to the subject into benefits: 'The camera is a one-eyed recorder... further forcing us to resort to a variety of techniques to convey a quality of depth...' Ezra Stoller ¹. It is possible to recognize this effort to convey the attributes of depth, proportion, directionality, perspective, measurement, interstices; immediately revealing the network of correlation treasured in every image, accentuating the value of the links with their analogue. The role of the architectural photographer is significant in terms of the 'representation' of the object.

The Caribe Hilton Hotel became the work theme of the renowned American photographer Ezra Stoller, and it is from his work on the Isleta de San Juan where multiple comparisons are posed with a willing relationship between the different scales, between interior and exterior, between the materials, and between details. As he himself explains, he situates himself in the architect's point of view, recognizing their interests and decisions. The visual pairs between photos of the same photographic report become short essays that point out to: many specific geographies framed in a general one, the formal structure of the place, the visual identity of the site, the ways of relating to the immediate surroundings, parts of the landscape framed within the lenses, encounters, rhythms, the consideration of the climate, the combination between light elements over fixed elements, the intervals between pieces, and the materiality of the work. The criteria and the accent posed by the work of the photographer concerning the architectural object means that, in terms of 'representation', photography is to architecture what architecture is to construction.

The equivalences that can be established between images are numerous; in addition to those close to architecture, through the photographer specialized in this discipline, one can also consider the works of a professional photographer, and from there on create a chain reaching those that make up the collective imaginary, this itinerary makes it possible to add fragments that complete the object itself and the object in its



Fotógrafo: Ezra Stoller
Panorámica del Hotel Caribe Hilton
Arquitectos: Toro, Ferrer y Torregrosa

arquitectura, a través del fotógrafo especializado en esta disciplina, también se pueden considerar las del fotógrafo profesional, y de ahí hacer una cadena hasta llegar a las que conforman el imaginario colectivo, este recorrido hace posible sumar fragmentos que completan al objeto en sí y al objeto en su entorno. El material generado sobre el conjunto del hotel, sus playas, el Fuerte San Jerónimo y el mar Caribe, extiende miras con el orden de distintos paralelos visuales en cuanto:

_A la mirada: entre los fotógrafos especializados en arquitectura como Ezra Stoller, Francisco E. Vando; a los fotógrafos de profesión o contratados por las oficinas del gobierno como Robert Cole, a los fotoreporteros como Teodoro Torres, Héctor Gabino.

_A la edición: entre las variadas combinatorias que plantean las publicaciones especializadas de la isla como la revista URBE y las revistas del exterior como *Architectural Forum*, *Architectural Record*, *Interiors* o desde Europa la Revista Nacional de Arquitectura de Madrid.

_A la composición, de paralelos que pueden ser de una única foto: entre las fotografías y los dibujos y diagramas explicativos; y las fotografías y lo que se escribe de ellas al pie.

_Al contexto: entre las fotografías a vuelo de pájaro y las fotografías a pie de calle o desde la hamaca.

_Al tiempo: entre las fotografías de época de la colección del periódico El Mundo y las fotografías actuales.

_A los medios de búsqueda digital: entre las imágenes en simultáneo del tapiz de enlaces fortuitos que generan un punto en común de sondeo inicial en *Pinterest* o *Google*.

_A lo divulgativo: entre la publicidad en los medios.

_A lo colectivo: entre las postales como las de *Rahola Photo Supply Santurce* y las tarjetas ilustradas de *The Finest American Made View post cards, Albertype co. Brooklyn NY*.

Estar atento a las relaciones convierte al observador cotidiano en constante fotógrafo capaz de ver nuevos matices entre las oquedades, pliegues y texturas que sugiere lo visto a la vez, a la par... en paralelo.

environment. The material generated on the hotel complex, its beaches, Fort San Jeronimo and the Caribbean Sea, extends views with the order of different visual parallels in regard to:

_The outlook: from amongst the photographers specialized in architecture such as Ezra Stoller and Francisco E. Vando; the professional photographers or those hired by government offices such as Robert Cole, to the photojournalists Teodoro Torres and Héctor Gabino.

_The edition: amongst the various combinations posed by the Island's specialized publications, such as the journal URBE and external ones such as *Architectural Forum*, *Architectural Record*, *Interiors*, or the National Architecture journal of Madrid from Europe.

_The Composition, of parallels that can be of a single photo: between the photographs and drawings and explanatory diagrams; and the photographs and what is written about them on the footer.

_ The context: between photographs taken from birds-eye and photographs taken at street level or from a hammock.

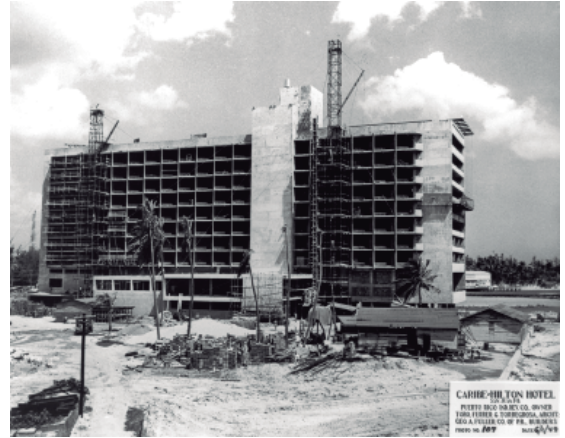
_The time period: between the photographs of an epoch from the collection of the newspaper El Mundo and current photographs.

_ The digital media search: between the simultaneous images of the maze of random links that generate a common point of initial research in Pinterest or Google.

_ The dissemination: amongst advertising within the media.

_What is collective: between the postcards such as *Rahola Photo Supply Santurce* and the illustrated cards of *The Finest American Made View post cards, Albertype co. Brooklyn NY*.

Being attentive to relationships converts the everyday observer into a constant photographer who is able to see new nuances between the cavities, folds and textures that present themselves when seen simultaneously, one against the other ... in parallel.



Hotel Caribe Hilton

Arquitectos: Toro, Ferrer y Torregrosa. Ganadores de la convocatoria a concurso en la que participaron otras cuatro firmas; dos nacionales, Schimmelpfennig, Ruiz y González y la oficina de Henry Klumb; y dos norteamericanas, Frederick G. Seelman de Palm Beach y Robert Swartburg de Miami.

Diseño interior: Warner Leeds, New York. Mobiliario y vestíbulos de ascensores: arquitecto Henry Klumb.

Murales: Julio Rosado del Valle.

Gestión: Puerto Rico Industrial Development Corp. (PRIDCO) respaldado por el gobierno invirtió siete millones de dólares en la construcción y equipamiento del hotel. Después de su construcción, el gobierno alquiló la instalación a la corporación Hilton.

Inauguración: El hotel abrió sus puertas el 9 de diciembre del año 1949.

Intervenciones: Hilton International, tras administrar el hotel por cuarenta y ocho años, compró la propiedad en 1998. Al año siguiente, por un período de nueve meses, el hotel se cerró para una renovación completa, fue ampliado de 300 a 646 habitaciones. El Caribe Hilton volvió a abrir el 25 de diciembre de 1999, para la celebración de su cincuenta aniversario.

NOTAS

1 Stoller, Ezra. 'La fotografía de Ezra Stoller y el lenguaje de la arquitectura'. Perspecta, The Yale Architectural Journal. Volumen 8, Año 1963. Páginas: 43 - 44.

Hotel Caribe Hilton

Architects: Toro, Ferrer and Torregrosa. Winners of the competition call in which four other firms participated; two national ones, Schimmelpfennig, Ruiz and González, and the Henry Klumb office; and two American ones, Frederick G. Seelman of Palm Beach and Robert Swartburg of Miami.

Interior design: Warner Leeds, New York. Furniture and elevator lobbies: architect Henry Klumb.

Murals: Julio Rosado del Valle.

Management: Puerto Rico Industrial Development Corp (PRIDCO), backed by the government, invested seven million dollars in the construction and equipping of the hotel. After its construction, the government rented the facility to the Hilton corporation.

Inauguration: The hotel opened its doors on the 9th of December 1949.

Interventions: Hilton International bought the property in 1998, after managing the hotel for forty-eight years. The following year, the hotel closed for a period of nine months, it underwent a complete renovation and was extended from 300 to 646 rooms. The Caribe Hilton reopened on the 25th of December 1999 to celebrate its fiftieth anniversary.

NOTES

1 Stoller, Ezra. 'La fotografía de Ezra Stoller y el lenguaje de la arquitectura'. Perspecta, The Yale Architectural Journal. Vol. 8, Year 1963. Pages: 43 - 44.



(anterior)

Documentación de obra, GEO. A. FULLER CO. of P.R. BUILDERS
Parte del registro fotográfico de la construcción del Hotel Caribe Hilton

Fotógrafo: Charles Rotkin
Vista aérea de la Isleta de San Juan 1948, Hotel Caribe Hilton en obras

Armando Salas Portugal: diálogos entre el paisaje y la arquitectura

Armando Salas Portugal: dialogues between landscape and architecture

Claudia Rueda

Yo no me acerco al paisaje ni a las ciudades para “tomar fotos”. La vida es demasiado corta para gastarla en buscar paisajes dignos de ser plasmados en la fotografía. Uno lo que tiene que hacer es mirar, disfrutar y esperar a que la luz nos entre –aunque sólo sea por unos instantes– la belleza de un muro, una piedra, una barranca, una montaña. Las cosas están siempre allí, pero sólo aparecen cuando la luz las revela.

Armando Salas Portugal

Armando Salas Portugal fue el fotógrafo del paisaje mexicano. Con su lente captó toda la diversidad a la que alude la palabra paisaje: la montaña, el mar, la arqueología, el desierto, los pueblos vernáculos, la arquitectura, la ciudad. Todo aquello que “dibujó con luz” fue plástico y poético. En sus fotografías estuvo siempre presente la relación entre paisaje y arquitectura. En ocasiones, esta última se presenta como el objetivo principal; a veces integrándose como parte del paisaje, otras veces en diálogo directo con este.

Salas Portugal regresa en 1938 a México, en donde, tras estudiar ingeniería química –con especialidad en esencias y perfumería– en la Universidad de California (UCLA), retoma su pasión por los viajes y se inicia formalmente en la fotografía, captando todo aquello que la luz revela a su paso. Excursiones por las montañas y pueblos alrededor del Valle de México fueron sus primeros viajes, en cuyas tomas hay un intento por explicar las cualidades expresivas y dramáticas de la naturaleza.

Con los primeros viajes alrededor del Estado de México, Veracruz, Michoacán, Hidalgo, Guerrero y Puebla, Salas Portugal incursiona en la fotografía de arquitectura gracias a las instantáneas que realiza de los pueblos mexicanos y su arquitectura vernácula. El campanil de una iglesia, su atrio; la casa, su tejado, sus paredes, su interior. Todo está colocado, en las tomas, en relación con el paisaje que les rodea. Estas inaugurales fotografías de arquitectura vernácula le servirán como ejercicio visual de lo que más tarde pondrá en práctica en la arquitectura moderna.

A los 28 años de edad inaugura su primera exposición en el palacio de Bellas Artes titulada “Paisaje mexicano”. La muestra incluía catorce fotografías del Pedregal; a partir de estas imágenes, y del interés de Armando Salas y Luis Barragán compartían por este lugar, nacerá una relación simbiótica entre fotógrafo y arquitecto. La primera

I do not approach the landscape or the cities to “take pictures”. Life is too short to spend it in search of landscapes worthy of being captured in a photograph. All one has to do is observe, enjoy and await the light to enter, –although it may be for an instant– the beauty of a wall, a stone, a ravine, a mountain. Things are always there, but they only appear when the light reveals them.

Armando Salas Portugal

Armando Salas Portugal was the photographer of Mexican landscape. With his lens he captured all the diversity referred to by the word landscape: the mountains, the sea, archaeology, the desert, vernacular villages, architecture, and the city. Everything that he “drew with light” was plastic and poetic. The relationship between landscape and architecture was always present in his photographs. On occasions the latter is presented as the main object; sometimes it is integrated as part of the landscape, other times in direct dialogue with it.

Salas Portugal returned to Mexico in 1938, where after studying chemical engineering –specializing in essences and perfumes– at the University of California (UCLA), he returned to his passion for traveling and formally took up photography, capturing everything in his path that light revealed. His first trips were excursions through the mountains and villages around the Valley of Mexico, in which there is an attempt to explain the expressive and dramatic qualities of nature in his picture shots.

During his first trips around the State of Mexico, Veracruz, Michoacán, Hidalgo, Guerrero and Puebla, Salas Portugal ventured into architectural photography thanks to the photos he took of Mexican towns and their vernacular architecture. The bell tower of a church, its atrium; a house, its roof, walls and interior. Everything in the pictures taken is placed in relation to the landscape around it. These first photographs of vernacular architecture will serve him as a visual exercise of what he would later put into practice with modern architecture.

At 28 he put on his first exhibition in the Fine Arts Palace entitled “Mexican landscape”. The exhibition included fourteen photographs of the “Pedregal”; from these pictures, and the interest that Armando Salas and Luis Barragán shared for this place, a symbiotic relationship between photographer and architect took place. The first collaboration undertaken with Barragán was a series of images called objective and abstract. The objective photographs were a register of the area; the abstract photographs were an attempt to exalt the



colaboración que realiza con Barragán fue una serie de imágenes llamadas objetivas y abstractas. Las fotografías objetivas eran un registro de la zona; las fotografías abstractas trataban de exaltar las cualidades formales del paisaje. Estas últimas conservaban la misma construcción plástica que las fotografías de su primera exposición: primeros planos de la naturaleza, escorzo o diagonal, la intensidad del cielo y el Valle del Ajusco como fondo.

Con una cámara Rolleiflex tendrá su primera aproximación a la obra paisajística de Barragán con los jardines-muestra en "Los Jardines del Pedregal de San Ángel" entre finales de 1947 y principios de 1948. Por aquel entonces, Salas Portugal había ejercitado la mirada, una y otra vez, no sólo con la exaltación de lo barroco de la morfología de la roca, sino también con sus múltiples fotografías de la arquitectura vernácula; lo que le facilitaría comprender la obra de Barragán y plasmarla en imagen. En estas composiciones hay una ausencia de escala, primeros planos de roca y vegetación, caminos indefinidos, composiciones abstractas.

Al mismo tiempo que registra los jardines-muestra, Salas Portugal realiza sus primeras expediciones a las ruinas arqueológicas –Chichen-itza (1946), Bonampak, Yaxchilan y Palenque (1949)–, a las que volverá nuevamente en épocas posteriores, tema al que denominará "Paisaje arqueológico". Es en esta serie de tomas, que se caracterizan por el uso de filtros y película infrarroja en donde plasma un diálogo, a veces onírico a veces cósmico, entre el paisaje y la ruina arqueológica, a la vez que reflexiona: "todas las culturas antiguas incorporaron un paisaje selecto, esplendoroso, a sus construcciones".¹

Tras estos viajes, Salas Portugal vuelve nuevamente al Pedregal, para colaborar con el arquitecto Mario Pani en el registro fotográfico de Ciudad Universitaria, durante su construcción (1951). El *leit motif* de sus fotografías es la implantación de la obra construida en el paisaje. Por tanto, la arquitectura moderna –volumenes geométricos simples de líneas rectas– que colonizaba la naturaleza barroca del Pedregal a través de su horizontalidad, se muestran en las fotografías de Salas Portugal como una tensión entre lo orgánico y la geometría de la obra teniendo al Valle de México de fondo y testigo. La tensión entre ambos elementos queda matizada en algunas tomas por el uso de filtros y película infrarroja.

formal qualities of the landscape. These last ones retained the same plastic construction of those in his first exhibition: close-ups of nature, diagonal or foreshortening, the intensity of the sky and the Valle del Ajusco as background.

With a Rolleiflex camera he would carry out his first approximation to Barragán's landscape work with the show-gardens in "The Pedregal de San Angel Gardens" between the late 1947 and the early 1948. At that time, Salas Portugal had trained his perspective, time and time again, not only with the exaltation of the Baroque morphology of the rock, but also with his multiple photographs of vernacular architecture; which would facilitate the understanding of Barragán's work and capture it as an image. There is an absence of scale in these compositions, close ups of rock and vegetation, undefined paths, abstract compositions.

At the same time as he captures the show-gardens, Salas Portugal makes his first trips to the archaeological ruins of –Chichen-itza (1946), Bonampak, Yaxchilan and Palenque (1949)–, which he would return to again in subsequent periods, a subject which he would call the "Archaeological Landscape". It is in this series of picture shots, which are characterized by the use of filters and infra-red film where he captures a dialogue, sometimes oneiric sometimes cosmic, between the landscape and the archaeological ruins, while reflecting: "all the ancient cultures incorporated an exclusive, splendid, landscape to its buildings".¹

After these trips, Salas Portugal returns to the Pedregal once more, to collaborate with the Architect Mario Pani in the photographic register of the University City, during its construction (1951). The leit motif of his photographs is the implementation of built work into the landscape. Therefore, modern architecture –simple geometric volumes of straight lines– colonized the baroque nature of the Pedregal by means of its horizontality, shown in photographs of Salas Portugal as a tension between what is organic and the geometry of the architectural work, taking the Valley of Mexico as background and witness. The tension between the two elements is qualified in some pictures by using filters and infra-red film.

Another collaboration in which Armando Salas was involved in was "The march to the sea", an urbanization and landscape project, at the end of the 50s. The then essayist and governor of Jalisco, Agustín Yañez invited him to carry out a photographic record of the beaches of Barra de Navidad and Banderas Bay which he sought to rescue via planned



Otra colaboración en la que participa Armando Salas para un proyecto de urbanización y paisajismo hacia finales de la década de los cincuenta fue "La marcha hacia el mar". El aquel entonces ensayista y gobernador del Estado de Jalisco, Agustín Yañez le extiende una invitación para llevar a cabo un registro fotográfico de las playas de Barra de Navidad y Bahía de Banderas que se pretendían rescatar por medio de los planes de urbanización coordinados por el Arq. Teodoro González de León. Salas Portugal a través de su lente resaltó las cualidades formales y plásticas del paisaje desde encuadres de conjunto, la expresividad poderosa del mar, la llegada de una ola a la orilla de la playa junto a los acantilados, hasta las texturas de cada uno de los elementos de la naturaleza, la espuma de mar, la corteza de un árbol, el tallo de una hoja en donde utiliza los macro-planos.

A partir de los trabajos realizados para Luis Barragán, Mario Pani y Teodoro González de León entre algunos otros arquitectos Armando Salas encuentra un lugar privilegiado en el campo fotográfico de la arquitectura moderna. Las colaboraciones con arquitectos se intensifican, especialmente en la época de los cincuenta y sesenta, fecha que coincide con el auge de la modernidad en México. Enrique del Moral, Juan Sordo Madaleno, Guillermo Rosell, Manuel Larrosa, Ricardo Legorreta, Luis Barragán, Pedro Ramírez Vázquez, Ricardo de Robina, Abraham Zabludovsky y Augusto Álvarez son algunos de los arquitectos con quienes colaboró en estos años. El uso de la diagonal en las composiciones; la ausencia de escala humana; la perspectiva llevada al límite; el dramatismo del cielo que acompaña al edificio; y la utilización del blanco y negro para intensificar los claro oscuros producidos por las repeticiones y ritmos del edificio; son algunos de los recursos que lo caracterizaron: "La foto en blanco y negro pone a nuestro alcance el claroscuro. A través de una gama de claroscuros se transmite un color que no existe y se logra producir una sensación, un impacto mucho más poderoso".²

Los estudios fotográficos que realiza por encargo de obras arquitectónicas fortalecen su mirada y la dirigen hacia la ciudad. Así en los cincuenta Salas Portugal comienza a explorar el paisaje urbano e intensifica su mirada en los sesenta. Salas a través de su fotografía revelará la progresiva transformación de la ciudad moderna.

urbanization coordinated by the architect, Teodoro González de León. Salas Portugal was able to stress the formal and plastic qualities of the landscape through his lens via a series of photos ranging from the powerful expressiveness of the sea, the arrival of a wave to the shore of the beach below the cliffs, to the textures of each of the elements of nature, meerschäum, the bark of a tree, the stem of a leaf where he used macro-planos.

Armando Salas found a privileged place in the photographic field of modern architecture due to the work done for Luis Barragán, Mario Pani and Teodoro González de León amongst other architects. His collaborations intensified with architects, especially in the era of the fifties and sixties, coinciding with the rise of modernity in Mexico. Enrique del Moral, Juan Sordo Madaleno, Guillermo Rosell, Manuel Larrosa, Ricardo Legorreta, Luis Barragán, Pedro Ramírez Vázquez, Ricardo de Robina, Abraham Zabludovsky and Augusto Álvarez are some of the architects who he collaborated with during those years. The use of the diagonal in the compositions; the lack of human scale; perspective taken to the limit; the drama of the sky that accompanies the building; and the use of black and white to enhance the dark light produced by the repetitions and rhythms of the building; are some of the resources that characterized his work: "The photo in black and white provides us with the chiaroscuro. By means of a range of chiaroscuros a colour is transmitted that does not exist and is able to produce a sensation, a much more powerful impact".²

The photographic studies undertaken as commissions for architectural works strengthen his visualization of things and directed him towards the city. In the fifty's Salas Portugal began to explore the urban landscape and he intensified his visualization of things in the sixties. Salas reveals the gradual transformation of the modern city through his photography. The City of Mexico is explained as monumental, changing, stealthy or effervescent. Stealthy when those great avenues, open spaces, squares and monuments are found to have few cars or people; effervescent when you can explain these same sites with the movement of people or the car, the speed of modern life. The picture shots of those parts of the city (old and modern buildings) are taken from the point of view of the spectator, this gives the city an aspect of monumentality; when the shots are taken from bird's eye what he tries to explain is the relationship of the buildings with the environment and who inhabits it.



(desde la primera imagen)
Pueblo de Nuevo León, 1951

Ciudad Universitaria, Ciudad de México c1951

Uxmal Yucatán, México, 1964

La Ciudad de México es explicada como monumental, cambiante, sigilosa o efervescente. Sigilosa cuando esas grandes avenidas o espacios abiertos, las plazas y monumentos, se descubren escasos de automóviles o personas; efervescente cuando se pueden explicar estos mismo sitios con el movimiento de la gente o el coche, la celeridad de la vida moderna. Las tomas de esos trozos de ciudad (edificios antiguos y modernos) fueron realizados desde el punto de vista del espectador, esto le confiere a la ciudad un aspecto de monumentalidad; cuando las tomas son a vuelo de pájaro lo que intenta explicar es la relación de los edificios con el entorno y con quien lo habita.

De esta experiencia, el autor expresaría que “fotografiar a la ciudad de México parece una tarea imposible no sólo por su inmensidad, sino porque, de alguna manera, eso significa una tarea titánica: ordenarla”.³ No obstante, las fotografías tomadas en la Ciudad de México durante la década de los sesenta presentan una lectura clara y ordenada: alternan y contrastan los edificios antiguos con los modernos ubicados en las vías principales de la Ciudad de México y partiendo desde el centro de la ciudad; Paseo de Reforma, Insurgentes, avenidas que retrata a distintas horas del día, en diferentes estaciones del año, en busca de las variables incidencias de la luz: “A esta ciudad inmensa no la embellece una sola luz. En las horas del día cambia su ritmo y adquiere distintas formas de belleza”.⁴

La construcción visual de la fotografía de Salas Portugal se da gracias a la múltiple producción que hay en sus tomas cuya temática principal es el diálogo entre la arquitectura y el paisaje. Buen ejemplo de ello son las fotografías del casi concluido, “Conjunto Urbano Presidente Adolfo López Mateos”; así como las tomas que realiza, simultáneamente, de Uxmal, Tulum y Chichen Itza en 1964. Las fotografías del Conjunto Urbano, obra de Mario Pani en colaboración con Luis Ramos y Ricardo de Robina, lograron captar, a través de su lente, el diálogo que se establecía entre la arquitectura prehispánica, colonial y moderna; además de la relación de esta conjunto urbano con el resto de la ciudad. En su viaje por Uxmal, Tulum y Chichen Itza, explica la arquitectura por medio de su paisaje, en donde destaca la magnitud del proyecto.

Entre el “Conjunto Urbano Presidente Adolfo López Mateos” y el “Paisaje arqueológico” encuentra una

From this experience, the author expressed that “photographing the city of Mexico seemed to be an impossible task not only because of its immensity, but because, somehow, organizing the pictures would signify a titanic task”.³ However, the photographs taken in Mexico City during the sixties present a clear and orderly reading: alternating and contrasting the old buildings with the modern ones located on the main streets of Mexico City and starting from the city centre; Paseo de Reforma, Insurgent, avenues which are portrayed at different times of the day, in different seasons, in search of the variable incidences of light: “A single light does not embellish this vast city. In the daylight hours it changes its rhythm and takes on different forms of beauty”.⁴

Salas Portugal’s visual construction of photography takes place thanks to the multiple productions of the picture shots taken, whose main theme is the dialogue between architecture and landscape. A good example of this, are the photographs of the almost completed, “Presidente Adolfo López Mateos Urban Complex”; and the pictures taken simultaneously at Uxmal, Tulum and Chichen Itza in 1964. The photographs of the Urban Complex, designed by Mario Pani in collaboration with Luis Ramos and Ricardo de Robina, managed to capture, through his lens, the dialogue that was established between pre-Hispanic, colonial and modern architecture; in addition to the relationship of this urban complex together with the rest of the city. On his journey through Uxmal, Tulum and Chichen Itza, he explains architecture through its landscape, in which the magnitude of the project is highlighted.

He found a similarity of pure geometric forms, a sensitive relationship between the buildings and their surroundings, between the “Presidente Adolfo López Mateos Urban Complex” and the “Archaeological Landscape” and thus reflected it in his photographs. An example of this are those pictures where the texture is highlighted in the foreground, or of the modern building, made up by the rhythm of the windows, or the texture of the ruins, produced by the cutting of the stone and the passage of time. In the pictures taken from above he develops other frames that explain the urban space formed by architectural volumes. It is in this manner that his photographs depict the strength and monumentality of the constructed works.

The photos taken around the Valley of Mexico in the forties, the first images of Mexico City as an urban landscape in the fifties, the extensive photographic records made in the sixties and seventies, form part of one of the several themes



Conjunto urbano Presidente Adolfo López Mateos, Ciudad de México, 1964
Arquitectos: Mario Pani y Salvador Ortega

similitud de formas geométricas puras, una sensible relación de los edificios con el entorno, y así las plasma en sus fotografías. Un ejemplo de ello son aquellas tomas donde en un primer plano resalta la textura, o del edificio moderno, conformado por el ritmo de las ventanas, o la textura de las ruinas, producida por el tallado de la piedra y el paso del tiempo. En las tomas con vista desde lo alto desarrolla otro tipo de encuadres que explican el espacio urbano formado por volúmenes arquitectónicos. Así, se muestra en sus fotografías la contundencia y monumentalidad de la obra construida.

Las tomas de los alrededores del Valle de México en la década de los cuarenta, las primeras imágenes de la Ciudad de México como paisaje urbano en la década de los cincuenta, los extensos registros fotográficos realizados en la década de los sesenta y los setenta forman parte de una de las varias temáticas que aborda Salas Portugal en su múltiple producción. En ellas plasma las transformaciones que la modernidad había operado en la Ciudad de México y alrededores. En la década de los setenta incluirá fotografías aéreas en su relato fotográfico lo que permitirá tener una perspectiva de la ciudad y el paisaje circundante.

Con este breve recorrido se intenta revelar una pequeña parte del universo fotográfico⁵ de Armando Salas. Para ello hay que entender que la construcción visual de su trabajo se da a partir de la múltiple producción en su obra y de lo que él adjetivará como "pasión" y "devoción": "Digamos que el paisaje es mi pasión y que la arquitectura es mi devoción".⁶

NOTAS:

1 Pacheco, Cristina. *La Luz de México entrevistas con pintores y fotógrafos*. Ed. México: Fondo de Cultura Económica 1996. Pág. 537

2 *Ibid.* p. 540.

3 *Ibid.* p. 542.

4 *Ibid.* p. 542.

5 La obra de Armando Salas Portugal es extensa: en su archivo fotográfico constan más de 70,000 negativos divididos en seis fondos: fondo paisaje, fondo México eterno, fondo arquitectura, fondo arqueología, fondo fotografía abstracta.

6 *Ibid.* p. 546.

that Salas Portugal addressed in his multiple production. The transformations of modernity that had taken place in Mexico City and the surrounding areas are defined within them. In the seventies a series of aerial photos would be included in his photographic account, which would allow one to have a perspective of the city and the surrounding landscape.

This brief overview is intended to reveal a small portion of the photographic⁵ universe of Armando Salas. For this, one must understand that the visual construction of his work arises from the multiple productions in his work and what he termed as "passion" and "devotion": "Let's say that landscape is my passion and architecture my devotion".⁶

NOTES:

1 Pacheco, Cristina. *La Luz de México entrevistas con pintores y fotógrafos*. Ed. México: Fondo de Cultura Económica 1996. Pág. 537

2 *Ibid.* p. 540.

3 *Ibid.* p. 542.

4 *Ibid.* p. 542.

5 Armando Salas Portugal's work is extensive: more than 70,000 negatives exist in his photographic archives, divided into six themes: landscape fund, Mexico fund, eternal fund, architectural fund, archaeological fund, abstract photography fund.

6 *Ibid.* p. 546.



Vista aérea de la Ciudad de México, 1970

Uruguay. Breve crónica urbanística y edilicia de Pocitos

Uruguay. A brief urban and building chronicle of Pocitos

Diego López de Haro

Refugio de unos pocos pescadores y unas docenas de lavanderas, la playa que décadas más tarde sería conocida como Pocitos, era a mediados del siglo XIX un paraje casi desierto. De difícil acceso, la playa quedaba contenida por altas dunas de arena fina y un arroyo sin nombre que desembocaba en el Río de la Plata a la altura de lo que es hoy la calle Buxareo. Atraídas por las aguas cristalinas del arroyo concurren a sus márgenes las lavanderas, que para facilitar las labores de enjuague realizan en las orillas unos pequeños pozos o cachimbas. A partir de entonces, el arroyo comenzará a denominarse popularmente de los Pocitos.

En el entorno del comienzo del último cuarto del siglo XIX la trama urbana de Montevideo constituida por la ciudad colonial y la ciudad nueva, es sustituida por una compleja y desorganizada estructura urbana, que incorpora a las ya citadas, una serie de nuevos barrios surgidos como consecuencia de la extensión de la actividad industrial. Sin una legislación específica que regule el crecimiento, la organización del territorio se manifiesta como una sumatoria de múltiples acciones individuales no concertadas. El loteamiento y subdivisión del territorio queda librado al criterio del agente urbanizador, en su mayoría rematadores o agrimensores.

El trazado del pueblo de Nuestra Señora de los Pocitos sería aprobado en 1881, sobre la base del fraccionamiento que años antes había realizado el agrimensor Isola, en un solar de 20 hectáreas situado en los arrabales de las quintas de Montevideo. Favorecido por la inauguración del tranvía de caballos en 1875, la instalación de las primeras cabinas de baños en 1879 y la llegada de turistas en la temporada estival; la playa de Pocitos es ya a finales del siglo XIX una estación balnearia muy popular y reconocida. En torno a ésta y un pequeño hotel de madera, se irán agrupando un número creciente de edificaciones inicialmente dispuestas directamente sobre la arena de la playa.

A la fundación del Pueblo le seguirán de forma ininterrumpida un número significativo de nuevos barrios congregados a su alrededor, que irán completando la trama y facilitando la integración con el resto de la ciudad. Al furor de la venta de tierras correspondió también con el cambio de siglo, un intenso desarrollo edilicio. De esta manera y en un breve período de tiempo, el barrio completará una densa trama de viviendas de temporada destinadas a los

Refuge to a few fishermen and a few dozen washerwomen, the beach that decades later would become known as Pocitos, was in the mid-nineteenth century, an almost desert landscape. With difficult access, the beach was surrounded by high dunes of fine sand and an unnamed stream flowed into the Río de la Plata at the height of what is the Street Buxareo today. Washerwomen gathered at its banks attracted by the crystal waters of the stream, where in order to facilitate the rinsing they created a few small wells or "cachimbas". Thereafter, the stream would begin to be commonly known as Pocitos (little wells).

Around the beginning of the last quarter of the nineteenth century the urban fabric of Montevideo formed by the colonial city and the new city, was replaced by a complex and disorganized urban structure, which incorporated a number of new neighbourhoods to those already mentioned that emerged as a consequence of the extension of industrial activity. Without a specific legislation regulating its development, the organization of the territory is manifested as a sum of multiple individual actions that are not coordinated. The zoning and subdivision of the territory is left to the discretion of property developers, who mostly are auctioneers and land surveyors.

The layout of the town of Nuestra Señora de los Pocitos was approved in 1881, on the basis of the division that the land surveyor Isola had undertaken years earlier, on a plot of 20 hectares located in the outskirts of the villas of Montevideo. Favoured by the of the horse tram inaugurated in 1875, the installation of the first bathing cabins in 1879 and the arrival of tourists in the summer season; Pocitos Beach was already in the late nineteenth century a very popular and renowned seaside health resort. A growing number of buildings initially arranged directly on the sand of the beach will group around this health resort and a small wooden hotel.

The founding of the town was followed, in an uninterrupted manner, by a significant number of new neighbourhoods grouped around it that filled in the area and facilitated its integration with the rest of the city. The frenzy of land sales which also corresponded to the turn of the century led to intense building development. In this way and over a short period of time, the district was completed with a dense network of seasonal dwellings aimed at high society sectors, following the models of the leading European health resorts. The standards of the profession dominated, in which construction was carried out according to the architectural type, in this first phase of



S.d.
Rambla Republica del Perú, 1920

sectores altos de la sociedad, siguiendo los modelos de los principales balnearios europeos.

En esta primera etapa de carácter residencial predominan las normas propias del oficio, en que se construye según el tipo arquitectónico. Marcada en su etapa colonial por la influencia española, pero sustituida a lo largo del siglo XIX por la francesa y la italiana, en la arquitectura nacional se sucederán en acelerada cadencia –favorecida por la prosperidad económica del país- los diferentes estilos del pasado.

A comienzos de los años 30, Pocitos había abandonado definitivamente su carácter de balneario, para convertirse en destino de vivienda permanente. La demolición del hotel de los Pocitos en 1935, al igual que años antes había ocurrido con las instalaciones para baños o la gran terraza, supondrán la recuperación de la playa y su paseo marítimo como espacio abierto y continuo de uso público.

Entre 1932 y 1935 se construyen en Pocitos los primeros dos edificios en altura: el Hotel Rambla junto a la plaza Gomensoro de Mauricio Cravotto y El Mástil de Gonzalo Vazquez Barrère y Rafael Ruano. No obstante, no será hasta finales de la década del 40 como consecuencia de la aprobación de la Ley de Propiedad Horizontal, sancionada en 1946, que se inicia un período vertiginoso de sustitución de las grandes villas, por edificios de vivienda en altura en régimen de propiedad horizontal.

El auge de esta modalidad de construcción se prolongará hasta mediados de los años 60 impulsada por las transformaciones en el núcleo familiar, la aceptación de la modernidad por parte de los sectores medios y medios altos de la sociedad, el encarecimiento de los terrenos, los avances en las técnicas de construcción, así como el apoyo crediticio.

En este tiempo de consolidación de la modernidad, el marco normativo establece los términos que definen la construcción del frente urbano. Por una parte se establecen retiros obligatorios -de 4 metros en todo el frente-, se limita la altura de la edificación a 24 y 30 metros, al tiempo que se habilita una norma de cuerpos salientes, que permite volar el cuerpo superior de las viviendas 1,5 metros en todo el ancho de la parcela.

La adhesión a la modernidad por parte de los arquitectos que durante aquellos años trabajaron en Pocitos, no sólo supuso una actualización en la naturaleza de los

residencial character. Marked in its colonial era by the Spanish influence, but substituted throughout the nineteenth century by the French and Italian influence, the different styles of the past -favoured by the economic prosperity of the country- will succeed one another at an accelerated pace in national architecture.

At the beginning of the 30s, Pocitos had finally abandoned its health resort character to become a place of permanent residential housing. The demolition of the Pocitos hotel in 1935, as occurred years earlier with the large terrace and changing room facilities, would signify the recovery of the beach and promenade as an open and continuous space for public use. The first two high-rise buildings were built in Pocitos between 1932 and 1935: the Hotel Rambla next to the Plaza Gomensoro by Mauricio Cravotto and the Mástil by Gonzalo Vazquez Barrère and Rafael Ruano. However, it would not be until the end of the 40s as a consequence of the adoption of the Horizontal Property Act passed in 1946 that a rapid period of replacing large villas for high rise residential buildings under the regime of horizontal property would begin. The boom of this type of construction would continue until the mid-60s impelled by the transformations in the nucleus of the family, the acceptance of modernity on behalf of the middle and upper middle class societies, the rising cost of land and the advances in construction techniques as well as by credit finance.

In this time of modernity consolidation, the regulatory framework established the terms that would define the construction of the urban front. On the one hand mandatory setbacks were established -four metres across the whole front- and the building height was limited to 24 and 30 meters, while at the same time a regulation on protruding elements was elaborated, which allowed for the upper body of the building to protrude out by 1.5 meters throughout the whole width of the site.

The adherence to modernity by a faction of the architects who during those years worked in Pocitos, not only meant an update on the nature of the materials and stylistic criteria but also that the design of the building took on a double task. On the one hand, proceeding on a traditional urban layout of continuous buildings and closed blocks, while having a registry of irregular sites, made up of family housing governed by legislation for a high rise city. Formed in an academicism of classical roots all of them were accustomed to appreciating



Fotógrafo: Helio Piñon Pallarés
Playa de Pocitos, Montevideo, 1998

materiales y criterios estilísticos, sino que la concepción del edificio significó asumir un doble cometido. Por una parte, actuar sobre un trazado urbano tradicional de edificación continua y manzana cerrada, al tiempo que disponen de un catastro irregular, de matriz unifamiliar sobre el que se legisla para una ciudad en altura.

Formados en un academicismo de raíz clásica todos ellos estaban acostumbrados a valorar la dimensión formal de la arquitectura, asimismo estaban ampliamente familiarizados con el repertorio moderno. El neoplasticismo inherente a la modernidad permitió a los arquitectos descomponer el frente urbano, sustituyendo el bajorelieve propio de la ciudad clásica, por una sucesión de planos que median entre la calle y el espacio doméstico, desactivando el carácter cerrado y volumétrico de la manzana tradicional.

La condición de prisma suspendido de los cuerpos superiores de las viviendas, -propiciada por la normativa de cuerpos salientes- se ve reforzada por la precisión en la definición de las aristas que los contienen. El estricto contorno aplicado, refuerza la consistencia de las relaciones internas de los elementos que componen el cerramiento. Las líneas continuas de los forjados, más propias del frente marítimo, encuentran una réplica al interior de la trama urbana con la introducción de los antepechos. Todos ellos establecen una textura urbana que trasciende la identidad propia del edificio, todos los pormenores que definen la arquitectura se entienden como elementos activos que ejercen una interacción con el entorno. La disposición, jerarquía y atención a la escala de los diferentes sustratos que componen el cerramiento, se obtiene de modo consensuado desde la conciencia de su repercusión en la construcción del frente urbano.

Sin embargo, es quizás en el establecimiento del contacto con el suelo donde los edificios completan el sentido que les define. La levedad que persiguen los cuerpos superiores que contienen las viviendas sugiere el desplazamiento de los cerramientos de las plantas bajas hacia el interior de la parcela, alargando la sombra sobre la que descansa el prisma, a la vez que prolonga el espacio público de la calle bajo los edificios.

the formal dimension of architecture, as well as also being widely familiar with the modern repertoire. The inherent neoplasticism of modernity allowed architects to decompose the urban front, replacing the bas-relief which was characteristic of the classical city, for a succession of planes that mediated between the street and the domestic space, deactivating the closed and volumetric character of the traditional block.

The condition of suspended prism of the higher bodies of the houses, -propitiated by the regulation concerning protruding elements- is reinforced by the precise definition of the edges that contain them. The strict perimeters applied, enhance the consistency of the internal relations of the elements that make up the enclosure. The continuous lines of the floor slabs, more characteristic of the sea front find a replica within the urban fabric via the introduction of parapets. All of which establish an urban texture that transcends the identity of the building, all of the details that define architecture are understood as active elements that interact with the surroundings. The layout, hierarchy and attention to the scale of the different substrates that comprise the enclosure are obtained in a consensual manner via the consciousness of its impact on the construction of the urban front.

However, it is perhaps in the establishing contact with the ground where buildings complete the sense that defines them. The levity pursued by the prisms which are contained by the dwellings suggests the displacement of the ground floor enclosures towards the interior of the plot, lengthening the shadow on which the prism rests, while extending the public space of the street under the buildings.



(izquierda)
Fotógrafo: Helio Piñon Pallarés
Avenida Brasil. Pocitos, Montevideo, 1998

Fotógrafo: Diego López de Haro
Edificio El Pilar, Montevideo, 2000
Arquitecto: Luis García Pardo

Uruguay. Nuevas posibilidades para la Arquitectura Moderna

Uruguay. New possibilities for Modern Architecture

Pablo Frontini

América Latina: una segunda oportunidad para la modernidad

América Latina ha sido, probablemente, la región en la cual, por primera vez en la historia de la arquitectura occidental, un sistema normativo de ordenación del medio físico —de máxima trascendencia como el moderno— tuvo una segunda oportunidad de desarrollo, una vez agotado su recorrido dentro de su lugar de origen.

Al comenzar la Segunda Guerra Mundial, la arquitectura moderna europea sufrió severos percances que interrumpieron su espectacular desarrollo y obligaron a emigrar a muchos de sus arquitectos más importantes. Este acontecimiento provocó la suspensión de su evolución, interrumpiendo buena parte de sus posibles avances y cimentando las bases para su desaparición prematura del viejo continente. La necesidad de reacciones impostergables frente a graves problemas producidos por la guerra, desestabilizó el equilibrio necesario para que decantara el sistema estético más trascendente surgido en los últimos siglos.

La capacidad económica de Estados Unidos hizo posible recibir a la mayoría de los grandes maestros europeos, con la finalidad de que continuaran en América lo que habían iniciado en Europa. La avanzada producción industrial del país iba a dotar a aquellos arquitectos de todos los recursos técnicos disponibles en la época, mediante los cuales darían un cambio fundamental a su producción.

América Latina se encontraba muy lejos de la posibilidad de incorporación de estos progresos materiales. No obstante, la transformación hacia la modernidad arquitectónica se comenzó a llevar a cabo allí con claridad, especialmente desde la tercera década del siglo XX. Aquellos cambios no estaban fundamentados en una posición de vanguardia en ninguna de sus posibles vertientes, sino en la incorporación, en términos locales, del Estilo Internacional.

Mediante la puesta en práctica de los criterios de concepción incorporados por los arquitectos modernos más destacados de Europa, en América Latina se fue construyendo con rapidez la autonomía necesaria como para convertirse en el único ámbito, en el que dichos criterios se mantuvieron activos una vez descartados en el mundo desarrollado. Si bien los arquitectos de América del Sur rara vez lograron llevar sus obras al estado de consumación

Latin America: a second chance for Modernity

Latin America has probably been the region in which, for the first time in the history of occidental architecture, a regulatory planning system of the physical environment —of maximum significance as the modern movement— had a second development opportunity, once its course in its place of origin was exhausted.

At the beginning of World War II, European modern architecture suffered severe setbacks which disrupted its spectacular development and forced many of its most important architects to emigrate. This incident led to the suspension of its evolution, interrupting good part of its possible advances and establishing the bases for its premature disappearance from the old continent. The need for ineluctable reactions to serious problems caused by the war destabilized the necessary balance to opt for the most significant aesthetic system emerged in recent centuries.

The economic capacity of the United States made it possible for them to receive most of the great European masters, with the aim of continuing in America what they had started in Europe. The advanced industrial production of the country provided those architects with all the available technical resources of the time, through which they would give a fundamental change to their production.

Latin America found itself very far from having the possibility of being able to incorporate this material progress. However, the transformation towards modern architecture began to be clearly carried out there, especially from the third decade of the twentieth century. Those changes were not substantiated on a vanguard position in any of its possible aspects, but on the incorporation, in local terms, of the International Style.

Through the implementation of the design criteria incorporated by the leading modern architects in Europe, Latin America was able to quickly create the necessary autonomy to become the only area in which these criteria remained active once discarded in the developed world. While the South American architects rarely succeeded in bringing their works to the state of consummation that had been reached by some of the European masters, this region became the largest laboratory of twentieth century modern architecture.

Unfortunately, cultural and economic circumstances of the most diverse nature have led to the loss of a substantial part of the modern architectural heritage produced in these



Fotógrafo: César Loustau
Edificio Panamericano, Montevideo, 1958
Arquitecto: Raúl Sichero

que habían alcanzado algunos de los maestros europeos, esta región se convirtió en el mayor laboratorio de arquitectura moderna del siglo XX.

Lamentablemente, circunstancias culturales y económicas de la más diversa índole han conducido a la pérdida de una parte sustancial del acervo arquitectónico moderno producido en esas latitudes.

Tercera oportunidad

A través de los nuevos medios gráficos digitales estas pérdidas son parcialmente reversibles. Múltiples técnicas permiten traer al presente tanto el conocimiento arquitectónico previo como la definición exacta de los proyectos del futuro. De esta manera la linealidad temporal se difumina mediante la representación del pasado y el futuro en un presente constante. Por tanto, con los avances que se están produciendo en esta dirección, se abre, en este ámbito disciplinar, un horizonte de posibilidades que permite desplazarnos en términos cronológicos de una forma nueva y dinámica, alterando la presunta irreversibilidad del tiempo y la firmeza de lo material.

La fotografía fue la herramienta inicial que permitió conservar información visual del pasado con alto grado de precisión. En concreto, el daguerrotipo, difundido oficialmente a partir de 1839, se convirtió en el primer procedimiento fotográfico con esta capacidad. Las posibilidades que se han abierto en el presente con la representación digital en tres dimensiones, las infografías y animaciones parecen ser ilimitadas.

Con estos recursos, se puede aprender activamente de quienes nos anteceden, reconstruyendo su pensamiento arquitectónico para adaptarlo a las necesidades contemporáneas y, a la vez, proyectarlo hacia el futuro. La producción arquitectónica de calidad, que parecía haber quedado olvidada o deteriorada sin reparo, puede volver a ser considerada en el presente de una forma renovada.

Para reconstruir un legado arquitectónico perdido, se puede partir de un archivo gráfico, de una obra construida y/o de los testimonios directos de los autores de las obras; ir desde el restauo fotográfico para revertir el deterioro producido por el paso del tiempo en un edificio, hasta la puesta en práctica de variaciones proyectuales descartadas durante los siempre complejos procesos de proyecto.

latitudes.

A third chance

Via the use of new graphical digital media these losses are partially reversible. Multiple techniques permit bringing to the present both the previous architectural knowledge as well as the exact definition of future projects. In this manner, the temporal linearity is blurred by representing the past and the future in a constant present. Therefore, with the advances taking place in this direction, a horizon of possibilities is opened in this discipline field that allows one to move in chronological terms in a new and dynamic way, altering the alleged irreversibility of time and the firmness of what is material.

Photography was the first tool that allowed preserve visual information from the past with high accuracy. Specifically, the daguerreotype, officially released since 1839, became the first photographic process with this ability. The possibilities that have made way in the present with the three-dimensional digital representation, the computer graphics and animations seem to be limitless.

With these resources, one can actively learn from who preceded us, by reconstructing their architectural thought in order to adapt it to contemporary needs and at the same time, project it into the future. The architectural production of quality, which seemed to have been forgotten or damaged without hesitation, can be considered again in a renovated manner in the present.

In order to reconstruct a lost architectural legacy, one can part from a graphic file, of a constructed work and/or the direct testimony of the authors of the works; starting from the photographic restoration in order to reverse the deterioration caused to a building by the passage of time, to the implementation of architectural design variations that were discarded during the always complex architectural design processes.

The uruguayan case

In Uruguay, the recovery of the files of some of its best architects has become necessary in order to protect the cultural identity of the country. Time passing by seriously threatens the formal structures of many of the most important works, partially registered by some outstanding photographers. The task pending is of enormous proportions and represents a challenge to address the future physical planning of its cities with certain guarantees of quality that cannot be postponed.



Infografía: Pablo Frontini
Reconstrucción digital del edificio Delfín, Punta del Este
Arquitecto: Raúl Sichero

El caso uruguayo

En Uruguay, la recuperación de los archivos de algunos de sus mejores arquitectos se ha vuelto necesaria para proteger la identidad cultural del país. El paso del tiempo amenaza seriamente la estructura formal de muchas de las obras más trascendentes, registradas de manera parcial por algunos destacados fotógrafos. La tarea pendiente es de enormes proporciones y representa un reto imposter-gable para abordar el futuro ordenamiento físico de sus ciudades con ciertas garantías de calidad.

Uruguay ya comenzaba a forjar su modernidad artística en base a la mirada de algunos extranjeros que llegaban al país huyendo de la guerra y con una sólida formación visual. Uno de los casos más relevantes es el de Jeanne Mandello, nacida en Francfort, Alemania, en 1907. Mandello se formó con las vanguardias artísticas de comienzos del siglo XX y algunas de sus obras más experimentales, tanto en técnica como en composición visual, tienen claras influencias de Rodchenko, Man Ray o Moholo-Nagy. Cuando Mandello fotografiaba arquitectura, su mirada era claramente moderna aunque el edificio que enmarcaba aún no lo era, adelantándose a lo que estaba por suceder en la cultura arquitectónica del país.

Una vez consolidada dicha modernidad como una de las más consistentes de América Latina, pocos fotógrafos registraron esa valiosa producción. Uno de los más destacados fue César Loustau, quien nació en Montevideo en 1926. Loustau era arquitecto y su modo de ver estaba teñido por su profesión. Su archivo fotográfico es uno de los pocos que recoge de forma sistemática y con calidad la mejor arquitectura del país en el siglo XX.

Es imprescindible mencionar la visita de Julius Shulman a Uruguay en 1967 en la cual fotografió obras de los arquitectos Guillermo Gómez Platero & Rodolfo López Rey, Miguel Amato, Walter Pintos Risso, y Julio Villar Marcos & Susana Pascale. Nacido en Brooklyn, Nueva York, en 1910, Shulman fue uno de los fotógrafos de arquitectura más notables del siglo XX, por lo que no es necesaria mayor presentación. Su breve pasaje por Uruguay dio cuenta de una sobria modernidad, ya consolidada desde hacía más de veinte años.

En la actualidad, basados en los archivos de fotógrafos como los recién mencionados y en diversos canales de información aún disponibles, se están llevando adelante

Uruguay had already started to shape its artistic modernity on the basis of the view of some foreigners who had a strong visual training and came to the country fleeing from the war. One of the most remarkable cases is that of Jeanne Mandello, born in Frankfurt, Germany, in 1907. Mandello was trained with the vanguards of the early twentieth century and some of its more experimental works, both in technique and visual composition, which have clear influences of Rodchenko, Man Ray or Moholo-Nagy. When Mandello photographed architecture, it was in a clear modern way of looking although the building captured was not, thus anticipating what was to take place within the architectural culture of the country.

Once this modernity was consolidated as being one of the most consistent of Latin America, few photographers captured its valuable production. One of the most relevant was César Loustau, who was born in Montevideo in 1926. Loustau was an architect and his view was influenced by his profession. His photographic archive is one of the few that systematically collects, with great quality the best twentieth century architecture of the country.

It is essential to mention the visit of Julius Shulman to Uruguay in 1967 in which he photographed works of the architects Guillermo Gómez Platero & Rodolfo López Rey, Miguel Amato, Walter Pintos Risso and, Julio Villar Marcos & Susana Pascale. Born in Brooklyn, New York, in 1910, Shulman was one of the most outstanding photographers of architecture of the twentieth century, therefore further presentation is unnecessary. During his brief stay in Uruguay he noted an understated modernity, already consolidated from over twenty years ago.

Currently, based on the archives of photographers such as those just mentioned and various information channels still available, some efforts are underway at the moment to reconstruct their major national architectural archive, both by academic means and by individual determination (1). Although the task ahead is enormous, history offers a third opportunity through the new means of representation previously mentioned.

After having assimilated the European architectural culture in the first instance, to later re-formulating it and making it part of the national identity, we have the urgent need, in this third period of our architectural development, to reverse the deterioration that the passage of time produces on our architectural heritage. Ignoring this heritage can only lead to



Fotógrafo: Julius Shulman
Residencia Son Pura, Punta del Este, 1962
Arquitectos: Rodolfo López Rey y Guillermo Gómez Platero

algunos esfuerzos de reconstrucción del importante archivo arquitectónico nacional, tanto en medios académicos como a partir de empeños individuales.¹ Si bien la tarea pendiente es enorme, la historia ofrece una tercera oportunidad a través de los nuevos medios de representación ya mencionados.

Luego de haber asimilado la cultura arquitectónica europea en primera instancia, para luego reformularla y convertirla en parte de la identidad nacional, tenemos, en este tercer período de nuestro desarrollo arquitectónico, la necesidad imperiosa de revertir el deterioro que el transcurso del tiempo va produciendo a nuestro patrimonio arquitectónico. Desconocer esta herencia solo puede conducir a trabajar sin sentido, en busca de progresos individuales que ignoran los mejores valores de quienes nos anteceden, para buscar, en una subjetividad aislada, el confuso objetivo de hacer arquitectura sin comprender el pasado.

Desde el estudio minucioso de nuestras ciudades y la reconstrucción de los archivos gráficos perdidos, a partir de una mirada proveniente de las más profundas raíces de la arquitectura como construcción trascendente del medio físico, podemos asegurar la preservación de nuestro patrimonio arquitectónico y la concepción de mejores espacios urbanos para el futuro.

NOTA:

¹ Frontini, Pablo (2015). *Raúl Sicheo: arquitectura moderna y calidad urbana*. Facultad de Arquitectura, UdelaR.

meaningless work, looking for individual progress which ignores the greater values of those who came before us, seeking, in an isolated subjectivity, the confusing objective of creating architecture without understanding the past.

From the detailed study of our cities and the reconstruction of the lost graphic files, starting out from an insight originating in the deepest roots of architecture as a transcendent construction of the physical environment, we can ensure the preservation of our architectural heritage and the conception of the best urban spaces for the future.

NOTE:

¹ Frontini, Pablo (2015). *Raúl Sicheo: arquitectura moderna y calidad urbana*. Facultad de Arquitectura, UdelaR.



Fotógrafo: Pablo Frontini
Casa Espacio, Punta del Este, 1982
Arquitectos: Raúl Sichero y Mario Roberto Álvarez

POSFACIOS | POSTFACES

La mirada crítica. Conversaciones con Germán Téllez

The critical view. Conversations with Germán Téllez

Maria Pía Fontana, Miguel Mayorga, Margarita Roa

Al paso del tiempo logré hacerme amigo del sol hasta tratarlo, paradójicamente, como el inventor de las sombras.

Germán Téllez

Germán Téllez Castañeda (1933) es uno de los más importantes fotógrafos de arquitectura en Colombia. Nació en Bogotá y estudió arquitectura en la Universidad de los Andes, donde se graduó en 1955; se especializó en el Instituto de Urbanismo de la Universidad de París y en el Servicio Nacional de Monumentos Históricos de Francia entre 1959 y 1960 y regresó al país donde fue profesor de diseño y de historia de la arquitectura y fundó y dirigió el Centro de Investigaciones Estéticas entre 1964 y 1972 (Uniandes).

Ha trabajado en numerosos proyectos de restauración, dentro de los que se destacan en Bogotá la Casa de la Moneda, la Casa del Marqués de San Jorge, la iglesia de San Agustín y la Capilla de la Bordadita. También ha sido director del Instituto Carlos Arbeláez Camacho para el Patrimonio Arquitectónico y Urbano de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Javeriana.

Como escritor, historiador y crítico de arquitectura, es autor de publicaciones como: "Guía arquitectónica de Bogotá" (1964) junto con Germán Samper, Gabriel Serrano y Carlos Arbeláez; "Repertorio formal de arquitectura doméstica. Cartagena de Indias, época colonial" (1979); "Cuéllar, Serrano, Gómez. Arquitectura 1933-1983" (1988); "Rogelio Salmona, arquitectura y poética del lugar" (1991); "Monumentos nacionales de Colombia" (1997); "Crítica e Imagen I y II" (1988) y "Escribir con luz" (2012).

Ha realizado encargos fotográficos para los principales arquitectos del país y también para entidades internacionales como la Sociedad Colonial de Norwich, en Connecticut. Como fotógrafo profesional ha trabajado en las Bienales de Arquitectura Colombiana y sus fotografías han sido publicadas en las principales revistas y anuarios nacionales, así como en numerosas revistas extranjeras.

A partir de una serie de conversaciones, realizadas en su casa en Bogotá en el mes de febrero de 2016, tuvimos ocasión de hablar de varios temas que le interesaban: nos aproximamos a su mirada crítica, a las relaciones con sus colegas, arquitectos y fotógrafos, a la relación

Over time I managed to become friends with the sun until treating it, paradoxically, as the inventor of shadows.

Germán Téllez

Tellez Germán Castañeda (1933) is one of the most important architectural photographers in Colombia. He was born in Bogotá and studied architecture at the University of the Andes, where he graduated in 1955; he specialized at the Institute of Urban Planning at the University of Paris and at the National Service of Historical Monuments of France between 1959 and 1960, he then returned to his country where he was professor of design and architectural history, he founded and directed the Centre for Aesthetic Research between 1964 and 1972 (Uniandes).

He has worked on numerous restoration projects, in which the following stand out in Bogotá: the Mint House, the House of the Marqués de San Jorge, the Church of San Agustín and the Chapel of the Bordadita. He has also been the director of the Institute Carlos Arbeláez Camacho for Architectural and Urban Heritage of the Faculty of Architecture at the Javeriana University.

As a writer, historian and architectural critic, he is the author of publications such as "Architectural Guide of Bogotá" (1964) together with Germán Samper, Gabriel Serrano and Carlos Arbeláez; "Formal repertoire of domestic architecture. Cartagena de Indias, colonial epoch" (1979); "Cuéllar, Serrano, Gómez. Architecture 1933-1983" (1988); "Rogelio Salmona, architecture and poetry of the place" (1991); "National Monuments of Colombia" (1997); "Criticism and Image I and II" (1988) and "Writing with light" (2012).

He has carried out photographic assignments for the main architects of the country and also for international organizations such as the Norwich Colonial Society, in Connecticut. As a professional photographer he has worked in the Colombian Architecture Biennales and his photographs have been published in the major national journals and yearbooks, as well as numerous foreign magazines.

Stemming from a series of conversations, held at his home in Bogotá in February 2016, we had occasion to discuss various subjects of his interest: we approached his critical view, his relationships with colleagues, architects and photographers, the relationship between architecture and photography, but especially the way he worked and how he



Fotógrafos: Mayorga+Fontana
Germán Téllez.

Imágenes de las entrevistas realizadas en Bogotá en febrero de 2016

entre arquitectura y fotografía, pero sobre todo a su forma de trabajo y a su manera de entender la fotografía como herramienta para conocer, describir y “mirar de forma crítica” el mundo que le rodea.

*Nadie me verá del todo
ni es nadie como lo miro.
Nadie nos ha visto. A nadie
ciegos de ver, hemos visto.*

Miguel Hernández, “Romancero de ausencias”

Nos gustaría empezar con una definición que usted mismo usa a menudo, la de ser ante todo un escritor. ¿Qué “escribir” a través de sus fotografías?

Me cito a mí mismo: “Escribo con palabras el inventario personal de mi memoria de la luz y con luz lo que creo vislumbrar del significado de las palabras.” Ahí está prácticamente todo: escribo toda clase de notas, mensajes, protestas, polémicas, cartas de amor o de odio profundo, obituarios, críticas amargas y anécdotas alegres, historia de la arquitectura, polémicas y discusiones sin fin, cuentos sobre gatos y gentes, recuentos de todo lo que debo olvidar y muy poco de lo que debería recordar, textos que quisiera no haber escrito jamás y otros que me persiguen como mi propia sombra.

Además de “escribir” con la fotografía usted también habla, cuando se refiere a su obra fotográfica, de mirada crítica. ¿Que pretende mostrar y/o denunciar a través de sus fotografías?

Es que eso es lo esencial, la mirada no puede ser sino crítica. Esa escena en que un personaje le dice al otro: ¿Por qué me miras así? generalmente termina en una tragedia espantosa.

Lo que yo entiendo es exactamente lo que se puede definir como crítica, en el origen etimológico de la palabra: analizar pormenorizadamente algo y valorarlo según los criterios propios de la materia de que se trata. La respuesta es la misma pregunta: pretendo mostrar o denunciar algo con el auxilio y por medio de la imagen fotográfica, que para mí es lo mismo que la imagen literaria o poética.

understood photography as a tool to explore, describe and “view in a critical manner” the world around him.

*No one will see me totally
nor is anyone as I see them.
Nobody has seen us. Nobody
blind to see, have we seen.*

Miguel Hernández “Ballad of absences”

We would like to begin with a definition that you yourself often use, that of being first and foremost a writer. What do you “write” through your photographs?

I quote myself: “I write in words the personal inventory of my memory of light and with light what I believe to perceive of the meaning of the words.” Practically everything is there: I write all kinds of notes, messages, protests, polemics, love letters or of deep hatred, obituaries, bitter criticism and lively anecdotes, history of architecture, controversies and endless discussions, stories about cats and people, scrutinizing everything I should forget and the very little I should remember, texts that I wish I had never had written and others which pursue me like my own shadow.

In addition to “writing” with photography you also talk about the critical view when referring to your photographic work. What do you wish to show and / or report through your photographs?

That is essential; the view cannot be anything else but critical. That scene in which a character says to another: Why are you looking at me like that? Generally ends in a terrible tragedy.

What I understand is exactly what can be defined as criticism, in the etymological origin of the word: to analyse something in detail and value it according to the criteria of the matter in question.² The answer is the same question: I intend to show or report something with the help of and by means of the photographic image, which for me is the same as the literary or poetic image.

Asumiendo esta capacidad evocadora de las imágenes y la importancia de su dimensión literaria y poética, extraña que la labor de los fotógrafos no haya tenido suficiente reconocimiento en la historia de la arquitectura en Colombia. Es muy frecuente observar que en las publicaciones de arquitectura de la época de los años 1950-1970, y en las posteriores, también, la mayoría de las fotografías se publican sin indicar la autoría específica. Esto dificulta identificar y reconocer la labor tan importante de los fotógrafos en la divulgación de la arquitectura y en la comprensión de la evolución urbana de la ciudad. ¿Qué relación tenía usted con los otros fotógrafos?

Variaba mucho, desde una gran amistad con Hernán Díaz, hasta apenas un saludo ocasional con algún otro fotógrafo o algún diálogo técnico con Paul Beer o Antonio Nariño, por ejemplo. No recuerdo alguna enemistad permanente o algún roce notable, excepto con alguien que no era fotógrafo de arquitectura propiamente dicho. Me acuerdo de una relación no muy amistosa con el fotógrafo colombiano Felipe Ferré, quien una vez me dijo: "Mis fotos de arquitectura son perfectas" (risas). Le gustaba desafiarme porque decía que mis fotos tenían distorsión, y a mí esto me parece sumamente significativo de un estado de ánimo, de un carácter y de una manera de ser. Ferré hizo un libro muy bueno sobre los cafés europeos, pero después no volví a saber nada más de él.

¿Y que relación tenía con los arquitectos? ¿Lo acompañaban a usted cuando fotografiaba su obra?

Si, casi siempre. A muchos les interesaba ver cómo trabajaba yo y qué miraba en cada obra. Además, los autores de cada obra me facilitaban la entrada a ésta y me acompañaban para protegerme de guardias de seguridad, porteros, vigilantes, perros, detectives, recepcionistas y secretarías, ante todos los cuales yo era un proletario al que sólo le faltaba el overol y la gorra, pues ya llevaba al cuello "la herramienta". Varias veces hice el "transformismo" de pasar de fotógrafo a arquitecto, y eso tenía un efecto muy radical. La manera de proletarizarse en una reunión era colgarse una cámara: se bajaban como 18 escalones de un golpe, porque al convertirse en un artesano, se perdía esa categoría de "semi-dios" que se tenía como arquitecto. Esto, como ven, hace entender muy bien las constantes

Assuming this evocative capacity of images and the importance of its literary and poetic dimension, it is strange that the work of photographers has not had sufficient recognition in the history of architecture in Colombia. It is very common to observe that in the publications of architecture in the period from 1950-1970, and in the subsequent too, the majority of the photographs are published without indicating their specific authorship. This makes it difficult to identify and recognize the important work of photographers in the dissemination of architecture and the understanding of urban development of the city. What relationship did you have with the other photographers?

It varied widely, from a great friendship with Hernán Díaz, up to scarcely an occasional greeting to another photographer or a technical dialogue with Paul Beer and Antonio Nariño, for example. I do not remember any permanent enmity or any notable disagreement, except with someone who cannot be considered an architectural photographer. I remember having not a very friendly relationship with the Colombian-French photographer Felipe Ferré, who once told me: "My architectural photos are perfect" (laughs). He liked to challenge me because he said my photos were a distortion, and to me this seems highly significant of the state of mind, of character and a way of being. Ferré did a very good book on European cafes, but then I never heard from him again.

And what was your relationship with the architects? Did they accompany you when you photographed their work?

Yes, almost always. Many were interested to see how I worked and how I looked at each work. Furthermore, the authors of each work facilitated my entry to it and accompanied me to protect me from security guards, janitors, guards, dogs, detectives, receptionists and secretaries, to all of which I was a proletarian who was only missing overalls and a cap, as I already carried around "the tool" on my neck. Several times I carried out the "transformation" of moving from photographer to architect, and that had a very dramatic effect. The way to become a proletarian at a meeting was to hang a camera on one's neck: you went 18 steps down at once, due to becoming a craftsman one lost the category of "demigod" that an architect had. This, you see, makes you understand only too well the continuing difficulties of professional recognition that we had as architectural photographers at that time in Colombia.

dificultades de reconocimiento profesional que teníamos los fotógrafos de arquitectura en aquella época en Colombia.

Si era tan habitual que los arquitectos le acompañaran en sus visitas a los edificios ¿acostumbraban a decirle lo qué debía fotografiar? ¿Le pedían que enfatizara algún aspecto especial de la obra? ¿O más bien usted era quién sugería la mirada o el punto de vista sobre el proyecto?

No. Nunca acepté, aunque casi nunca, tampoco, se dio el caso de que eso fuera necesario. Como yo era crítico y polémico todo el tiempo, y además muy complicado, este rasgo de mi personalidad ayudaba a crear una distancia que me favorecía en cierto modo. Siempre dialogué con mis colegas, ante sus obras, sobre aspectos de éstas que se podrían enfatizar, pero tuve total libertad de escogencia sobre qué debía mostrar y qué no. A veces me decían: “Por qué no hacemos esta toma, o esta otra” y si yo veía que tenían razón o que valía la pena, la tomaba; este tipo de colaboración no disminuía ni el trabajo del fotógrafo, ni tampoco el del autor de la obra. Respecto a la mirada, más que sugerirla o comentarla con el arquitecto, la determinaba para mí mismo y avanzaba en ese sentido. Más de una vez mis colegas fueron sorprendidos al ver sus obras captadas o acentuadas de un modo que no se habían imaginado, y yo tampoco, hasta verla fotografiada.

Tuve buen ojo y buen criterio para leer y entender las muy variadas arquitecturas que enfrenté y también gocé de la confianza y aprecio de mis colegas en ese sentido. Algunas veces acepté de buen grado alguna sugerencia sobre algo que había pasado por alto. Si la anotación era acertada e inteligente y por tanto, respetable, reconocía sin duda que lo bueno, siempre era bienvenido.

¿Cómo se llevaba el proceso del encargo para realizar un reportaje sobre una obra?

El proceso se llevaba a cabo del modo más ocasional, es decir, informal. Pocas veces firmé un contrato o tuve que pasar por un proceso burocrático para recibir un encargo fotográfico, excepto, claro está, cuando se trató de entidades oficiales o privadas que requerían trámites contractuales. En general, mis colegas simplemente se comprometían conmigo verbalmente y con entera confianza, concedores como eran de quien iba a realizar el trabajo (si no nos conocíamos, era muy difícil). Rara vez, en mi época tuve que

If it was so common for architects to accompany you on your visits to buildings, did they accustom to tell you what you should photograph? Would they ask you to emphasize on some special aspect of the work? Or rather was it you who suggested the way to look at or point of view of the project?

No. I never accepted, although rarely the case occurred either for that to be necessary. As I was critical and controversial all the time, and also very complicated, this trait of my personality helped to create a distance that favoured me somehow. I always dialogued with my colleagues, in front of their works, about aspects of it which could be emphasized, but I had total freedom of choice about what to show and what not. Sometimes they said to me: “Why didn’t you take this shot, or that other one” and if I saw that they were right or it was worthwhile, I took it; this kind of cooperation did not diminish the photographer’s or the author’s work. Regarding the visual, rather than suggesting it or discussing it with the architect, I determined it for myself and moved on in that sense. More than once my colleagues were surprised to see their works captured or accented in a way that they had not imagined, nor I, until I saw it photographed.

I had a good eye and judgment to read and understand the varied architectures which I faced and also enjoyed the trust and appreciation of my colleagues in this aspect. Sometimes I gladly accepted a suggestion about something that had been ignored. If the annotation was correct and intelligent and therefore respectable, I recognized without doubt that what was good was always welcome.

How is the process carried out in order to undertake a report on a work?

The process is carried out in the most casual way, that is to say informally. Rarely have I signed a contract or had to go through a bureaucratic process in order to receive a photographic assignment, except, of course, when it came to public or private entities requiring contractual procedures. In general, my colleagues simply gave me the commission verbally and with entire confidence, knowing as it were who would carry out the work (if we did not know each other, it was very difficult). Rarely, in my time did I have to make a proposal for a job. It was a simple agreement between colleagues, friends or acquaintances. I was friends with all my clients and did not have to “promote myself” nor advertise for assignments. My

hacer una propuesta para un trabajo. Era un trato sencillo entre colegas, amigos o conocidos. Fui amigo de todos mis clientes y no tuve que “promoverme” ni anunciarme para obtener encargos. Mi producción de fotógrafo habló siempre por mí. De otro modo no habría logrado escoger para quien trabajaría y para quien no.

¿Cuándo realizaba un reportaje tenía un criterio o un orden definido para retratar el edificio? ¿Algo así como un itinerario?

No, nunca tuve el hábito de preparar un recorrido o un itinerario. Creo que eso limita mucho el proceso de descubrir o intuir algo en un espacio artificial o en un paisaje urbano. Yo siempre he tenido una base filosófica para eso, que es un ensayo magnífico del gran escritor inglés Adolf Huxley, que se llama “Los placeres de la ignorancia”, donde él aconseja olvidar todo lo que uno pueda saber de un sitio, antes de ir a visitarlo. Es mejor llegar con la mente abierta. El orden perfecto tiene ese inconveniente, la perfección misma es la que no deja lugar a la imaginación, al error, a la sorpresa o al acierto. Es una delicia equivocarse y es una de las virtudes y de los goces que le quedan al ser humano. El poeta que tiene un orden expresivo perfecto es un poeta de tercera. Lo que parecen secuencias o itinerarios fotográficos míos en los casos de la biblioteca Virgilio Barco o del edificio de postgrados de la Universidad Nacional, ambos del arquitecto Rogelio Salmona, no lo son. Esas fotos fueron tomadas de modo caótico, al impulso de las horas de luz solar y no con algún método cartesiano. Lo que pasa es que al armar el libro se crea una secuencia artificial para explicar las obras.

¿ Recuerda algún encargo particularmente difícil?

Claro que sí, ¡había difíciles, más que difíciles y difícilísimos! Con pocas excepciones, fueron bastantes difíciles muchos de los trabajos realizados para libros o revistas o para la Sociedad Colombiana de Arquitectos (que me encargó las publicaciones de la Bienales de Arquitectura Colombiana entre 1965 y 1998), dado que me tocaba fotografiar obras seleccionadas por terceras personas y totalmente ajenas a mi propio criterio de escogencia, es decir, arquitecturas pasables, mediocres o pésimas sobre la cual nada tenía que decir. Ahí estaba la dificultad, ¿cómo hacer un discurso sin tener nada que decir?

production as a photographer always spoke for me. Otherwise I would not have been able to choose who I would work with and who I would not.

When you undertook a report did you have a criteria or a definite order in order to portray a building? Something like an itinerary?

No, I never had the habit of preparing a tour or itinerary. I think that this limits the process of discovering or intuiting something in an artificial space or in an urban landscape. I have always had a philosophical basis for that, which is a magnificent essay of the great English writer Adolf Huxley, called “The pleasures of ignorance” where he advises one to forget everything one might have known of a site before going to visit it. It is best to arrive with an open mind. The perfect order has this inconvenient; perfection itself leaves no room for imagination, error, surprise or success. It is a delight to be wrong and it is one of the virtues and joys that remain to human beings. The poet who has a perfect expressive order is third class poet. What appear to be photographic sequences or itineraries of mine in the case of the Virgilio Barco library or the National University’s postgraduate building, both by the architect Rogelio Salmona, are not. Those photos were taken in a chaotic manner, the momentum of the hours of sunlight and not with any Cartesian method. What occurs is that when assembling the book an artificial sequence is created in order to explain the works.

Do you remember any particularly difficult assignment?

Yes, of course, there were difficult, more than difficult and extremely difficult ones! With few exceptions, many of the works carried out for books or magazines or for the Colombian Society of Architects (who gave me the commission for the publications of the Biennials of the Colombian Architecture between 1965 and 1998) were quite difficult, since I had to photograph works selected by third persons and which were totally unrelated to my own criteria of choice, that is to say passable, mediocre or lousy architectures of which there was nothing to say. There was the difficulty, how to make a speech without having anything to say?

And was any especially grateful?

There were many. I could not single out one in particular especially on the subject of contemporary architecture; I

¿Y alguno especialmente agradecido?

Hubo muchos. No podría singularizar uno y en particular sobre todo en el tema de la arquitectura contemporánea, preferí siempre los temas de la arquitectura del pasado, dentro o fuera de mi país. Sin embargo un hermoso tema fue el libro que escribí y publiqué en 1988, con mis cámaras y con una máquina manual de escribir (una Olivetti), sobre la ciudad colonial de Norwich, en el estado de Connecticut, en la Nueva Inglaterra (USA), que lleva por título: *Norwich, A Photographic Essay. 1972-1978.*

Es un libro que se consigue todavía, debo tener alguno. Un arquitecto americano muy amigo mío vino a Bogotá para el Congreso Panamericano; era del Comité de Relaciones Internacionales de la AIA (The American Institut of Architects) y era directivo de la asociación de descendientes de los fundadores de Norwich, que existe desde el siglo XVII. Fue él que me encargó un ensayo fotográfico a desarrollar como yo quisiera: de los edificios, de la gente, de los paisajes de Norwich. Hay algunas fotos de esta publicación que he vuelto a publicar en el libro *Escribir con luz*. Mi trabajo, como fotógrafo, consiste en retratar la vida misma y para este encargo quería reflejar mi vivencia en este lugar tan hermoso. Por esto decidí hacer con las fotografías lo que decía Cartier Bresson, de no cortar el negativo y usarlo completo. Esto es algo raro, no es normal, pero lo hice en esta ocasión. Supongo que por esto también resultó un encargo tan agradecido, porque pude actuar con una gran libertad expresiva. Esto creo contesta también gran parte de otras preguntas.

Ya que ha hablado de esta gran libertad expresiva como algo fundamental en su labor, nos gustaría volver a su mirada y hablar de algunos temas, formales y técnicos de su obra fotográfica. ¿Cuáles son los temas que más le gusta fotografiar?

Si nos referimos a la arquitectura, les diría que "todo tiempo pasado fue mejor", pero otros temas no son menos definitorios: mujeres, gatos o episodios cotidianos. ¿Ven esta foto?. En ese momento yo no estaba fotografiando al gato, pero al gato le gustaba meterse cuando estaba trabajando, incluso se metía al laboratorio, dado que los gatos no tienen la sensibilidad de la luz.

always preferred topics of architecture of the past, inside or outside my country. However a beautiful theme was the book that I wrote and published in 1988, with my cameras and with a manual typewriter (an Olivetti), on the colonial city of Norwich, in the state of Connecticut, in New England (USA), entitled: *Norwich, A Photographic Essay. 1972-1978.*

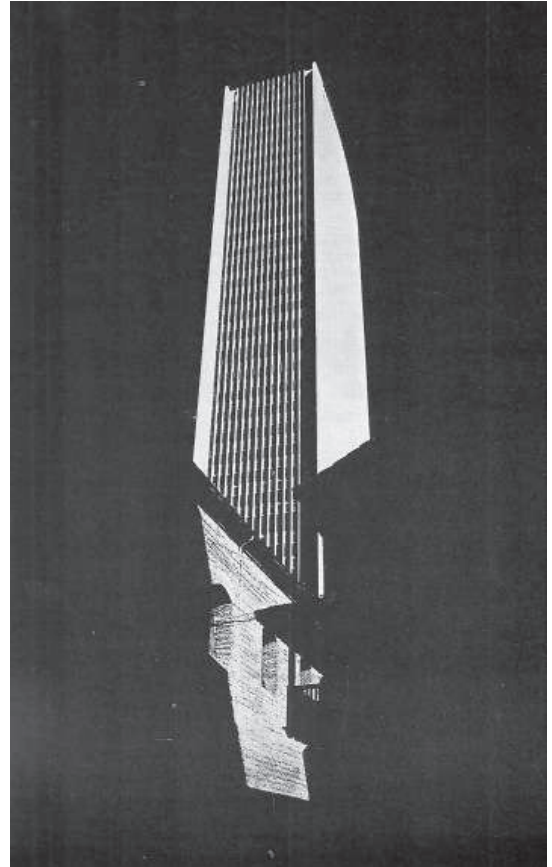
It is a book that is still available, I am sure I have one. An American architect, a very good friend of mine, came to Bogotá for the Pan-American Congress; he was on the International Relations Committee of the AIA (The American Institute of Architects) and he was director of the association of descendants of the founders of Norwich, which has existed since the seventeenth century. It was he who commissioned me to develop a photographic essay the way I wanted: of the buildings, of the people, of the landscapes of Norwich. There are some photos of this publication which I have republished in the book *Escribir con luz*. My work as a photographer is to portray life itself and for this commission I wanted to reflect my own experience in this beautiful place. For this reason I decided to do with the photographs what Cartier Bresson said, not to cut the negative and use it complete. This is a bit strange, it is not normal, but I did it on this occasion. I suppose that it is for this reason that it turned out to be a gratifying commission, as I could act with great expressive freedom. This I believe also answers many other questions.

As you have spoken of this great expressive freedom as something fundamental in your work, we would like to go back to your way of perceiving and talk about some formal and technical issues of your photographic work. What are the topics that you most like to photograph?

If we refer to architecture, I would say that "all time in the past was better", but other themes are no less defining: women, cats or daily episodes. Do you see this photograph? At that time I was not photographing the cat, but the cat liked to get in when I was working, it even got into the lab, since cats do not have sensitivity to light.

What is it that you are trying to convey through your photographs of architecture?

An example of my approach is this photograph of the building of Avianca (from the book *Escribir con la luz*). Apart from the technical resources in the development process (I exposed the negative for a rather long time and then two more exposures



(izquierda)
Fotógrafo: Germán Téllez
Edificios COLGAS y ECOPEPETROL, Bogotá
Arquitectos: Llorente y Ponce de León;
Cuéllar, Serrano, Gómez

Fotógrafo: Germán Téllez
Torre AVIANCA, Bogotá.
Arquitectos: Esguerra, Sáenz, Urdaneta, Samper & Cía,
Ricaurte, Carrizosa, Prieto.

¿Que es lo que intenta transmitir a través de sus fotografías de arquitectura?

Un ejemplo de mi aproximación es esta fotografía del edificio de Avianca (del libro *Escribir con Luz*). Aparte de los recursos técnicos en el revelado (expuse un negativo más bien largo y luego dos exposiciones cada vez más cortas), yo estuve observando el edificio desde la calle y quise mostrar precisamente la torre desde esa perspectiva, la de un peatón. Para mí lo importante era la sombra, y mi problema era definir cuánto de luz le podía poner a una sombra. Tenía que trabajar en una superficie que se resistía al detalle, donde se tenía que llegar a un equilibrio de blanco y negro. En esta fotografía hay una serie de capas de tonos de sombras. Podría haber hecho un dibujo en cualquier momento, pero para una fotografía tenía que estar en el momento justo. Ese tipo de organización de la luz para mí era como una "presa", yo estaba cazando eso desde hace mucho tiempo; a veces me pasaba y repasaba por algún sitio buscando hacer ese tipo de toma. Como era arquitecto, y mal dibujante, a través de la fotografía me volví un "dibujante instantáneo", simplemente captaba el momento, como lo vivía.

¿Que considera usted como identificativo de sus fotografías?

Esta es una pregunta traidora. Hasta ahora todas las preguntas han sido muy queridas, esta no lo es. Es difícil hablar de "identificativos" pues esos hipotéticos rasgos los tengo en común con otros fotógrafos. Cualquier cosa que yo les diga lo podrán encontrar en otros. He admirado siempre profundamente el trabajo de Margaret Bourke-White, una mujer que comenzó estudiando arquitectura y se convirtió en la estrella de LIFE, que hizo fotos hasta de guerra y todas tan maravillosas. También admiro el trabajo de William Eugene Smith y Alfred Stieglitz, que crean unas cosas asombrosas con sus fotografías. Sin embargo mi manera favorita de ser fotógrafo es la de Serguei Eisenstein, y no porque ambos hubiéramos usado Leica, sino porque Eisenstein era un mago, como lo era también Robert Capa. Lo que veía Capa, sus historias de guerra, los sucesos de la política, eran increíbles. Y lo que alcanzó a ver de Ingrid Bergman fue único.

Yo creo que hay ciertas formas de expresión en

each time much shorter), I was observing the building from the street and wanted to show the tower precisely from that perspective, that of a pedestrian. For me the important thing was the shadow, and my problem was to define how much light you could put in a shadow. I had to work on a surface that refused detail, where one had to reach a balance of black and white. In this photograph there are a series of layers of shadow tones. I could have drawn it at any time, but for a photograph it had to be at the right time. This type of organization of light was like "prey" to me, I had been hunting it for a long time; at times I would pass some place and pass it again trying to take that kind of shot. As I was an architect, and a bad draughtsman I became an "instant drawer" through my photography, I simply caught the moment, as I lived it.

What do you consider as identifying of your photographs?

This is a treacherous question. So far all your questions have been very dear, this one is not. It is difficult to speak of "identification" because I have these hypothetical traits in common with other photographers. Anything I tell you, you can find in others. I have always deeply admired the work of Margaret Bourke-White, a woman who began studying architecture and became the star of LIFE, who even took pictures of war and all so wonderful. I also admire the work of William Eugene Smith and Alfred Stieglitz, who create amazing things with their photos. However my favourite way of being a photographer is that of Serguei Eisenstein, not because we both had used a Leica, but because Eisenstein was a magician, as was also Robert Capa. What Capa saw, his war stories, the political events, were amazing. And what Ingrid Bergman reached seeing was unique.

I think that there are certain forms of expression in common with other human beings, which cannot be called distinctive, but because of a certain way of working are considered "original", not because the subject is original in itself, but because we manage to see something in our own way, be it a repetition of many other previous photographs. The only thing that I could consider significant would precisely be the way of looking at or seeing architecture and achieving to transmit a certain historical-critical amplitude by means of photographs. The tendency towards authenticity can still be seen in digital photography. In internet one can see collections of very good photographs taken with great technical skill and a magnificent way of observing, and even if you are



Fotógrafo: Germán Téllez
Vestíbulo urbano del Conjunto Bavaria, Bogotá
Arquitectos: Obregón & Valenzuela

común con otros seres humanos, que no se pueden llamar distintivas, sino que por cierta manera de trabajar se consideran "originales", no porque el tema sea original en sí, sino porque logramos mirar algo a nuestra manera, así sea una repetición de muchas otras fotografías anteriores. Lo único que podría considerar significativo, sería precisamente una manera de mirar o ver la arquitectura y conseguir transmitir a través de las fotografías una cierta amplitud histórico-crítica. La tendencia a la autenticidad, se ve aún en la fotografía digital. Se pueden ver en Internet colecciones de muy buenas fotografías hechas con una gran habilidad técnica y una mirada magnífica, y aunque estés trabajando con la cámara de un microscopio electrónico, esto no importa. Entonces resulta que tienes en común ciertas cosas con otros fotógrafos, pero lo que nos hace únicos, los unos respecto a los otros, es que ese rasgo tenga algún ingrediente que nos distingue, no sólo como fotógrafos, sino como seres humanos: ser auténticos, ser congruentes y ser leales a sí mismos. Esto es lo único.

*Cuanto se muestra es una visión
de lo invisible.*

Anaxágoras de Clazomene

working with the camera of an electronic microscope, it does not matter. It turns out that one shares certain things with other photographers, but what makes one unique, one with respect to the other, is that this trait has some type of ingredient that distinguishes one, not only as photographers but as human beings: to be authentic, to be consistent and to be loyal to one's self. This is the only thing.

*Everything that is shown is a vision
of the invisible.*

Anaxágoras of Clazomene



Fotógrafo: Germán Téllez.
Vestíbulo urbano del Conjunto Bavaria, Bogotá
Arquitectos: Obregón & Valenzuela

Inesperadas convivencias: la fotografía como testimonio

Unexpected coexistences: photography as testimony

Carlos Labarta

Sobre el concurso de la arquitectura moderna en la construcción de la ciudad se han sucedido variadas interpretaciones, la mayoría de ellas alineadas con la teoría de la autonomía del objeto arquitectónico insensible a las condiciones del entorno. Desde hace algún tiempo, y singularmente desde la lectura de la tesis doctoral de la profesora Cristina Gastón (*Mies: el proyecto como revelación del lugar*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2006), se han sucedido publicaciones científicas que avalan cómo la arquitectura moderna no solo no es ajena a las condiciones de lugar sino que encuentra en ellas la activación de su proceso creativo. Algunos guiños fotográficos, como los que a continuación se presentan, contribuyen a expandir unas inesperadas convivencias que, lejos de ahondar en un supuesto autismo moderno, contribuyen a intensificar una lectura urbana de convivencias complementarias. Detalles, podríamos denominar, de intensificación urbana.

Cuando Giuseppe Terragni (1904-1943) se enfrenta, con tan solo veintiocho años, a la construcción de su primer encargo profesional, el bloque de viviendas Novocomun (1927-1928), tiene ocasión de visualizar espacialmente los postulados de una arquitectura, equívocamente denominada racional, que venían formulándose en Italia desde 1926 por el Grupo 7 que incluía, junto al propio Terragni, a arquitectos de la importancia de Figini, Pollini o Libera. El conjunto de viviendas ocupa la mitad de la manzana definida por las calles Adolfo Vacchi, Giuseppe Sinigaglia, Vittorio Veneto y Fratelli Roselli junto al lago de Como, en una situación límite de encuentro de la trama urbana de la ciudad consolidada con el paisaje lacustre. La mitad sur de la manzana se encontraba ya edificada. A la retórica vibrante y ornamentada del edificio historicista, proyectado por el arquitecto Caranchini, Terragni contrapone la tensión de la blanca y austera abstracción característica del vocabulario moderno. Esta obra, perteneciente a la fase inicial de elaboración de los criterios visuales modernos, establece un diálogo con la historia desde unos nuevos criterios formales de construcción del objeto arquitectónico que trascienden los mecanismos compositivos de la fachada. Esta distancia complementaria entre ambas arquitecturas guarda, no obstante, estrictas relaciones de escala entre ellas. Una mirada próxima nos muestra hasta qué extremo el proyecto de Terragni se somete, educadamente, no solo a las alturas de los forjados del edificio con-

There have been varied interpretations with regards to the intervention of modern architecture in the construction of the city, most of them aligned to the theory of autonomy of the architectural object, insensitive to the conditions of its environment. For some time, and singularly since the lecture of professor Cristina Gastón's doctoral thesis (*Mies: el proyecto como revelación del lugar*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2006), there have been scientific publications that guarantee how modern architecture is not only alien to the conditions of the site but finds within them the activation of its creative process. A few photographic complicity winks, such as the following, help to expand some unexpected coexistences that far from delving into a modern autism, contribute to intensify an urban reading of complementary coexistence. Details, we could call, of urban intensification.

When Giuseppe Terragni (1904-1943) faces, at the age of only twenty-eight, the construction of his first professional commission, the Novocomun block of flats (1927-1928), he had the opportunity of spatially visualizing the postulates of an architecture, mistakenly called Rational, which had been formulated in Italy since 1926 by the Group 7 which included, along with Terragni himself, architects of importance such as Figini, Pollini or Libera. The housing complex occupies half of the residential block defined by the streets Adolfo Vacchi, Giuseppe Sinigaglia, Vittorio Veneto and Fratelli Roselli near Lake Como, in a boundary situation of encounter of the consolidated city's urban grid with the lacustrine landscape. The southern half of the block was already built. To the vibrant and ornate rhetoric of the historicist building, designed by the architect Caranchini, Terragni contrasts with the tension of the white and austere abstraction characteristic of modern vocabulary. This work, which belongs to the initial phase of the elaboration of modern visual criteria, establishes a dialogue with history from a new formal criteria of the construction of the architectural object that transcends the compositional mechanisms of the facade. This complementary distance between both architectures, nevertheless, maintains a strict scale relationship between them. A close look shows us to what extent the project of Terragni complies, politely, not only to the heights of the floors of the adjoining building but also to the mouldings of its facade. The five equidistant metallic tubular bars coincide in their horizontal layout with those, as a mechanism of verification of an unexpected coexistence, and in accordance with the modern postulates that posed continuity with the historical city



Fotógrafo: Carlos Labarta
Conjunto de viviendas Novocomun, Como, 1927-28
Arquitecto: G. Terragni

tigo sino a las molduras de su fachada. Las cinco barras tubulares metálicas equidistantes coinciden en su trazado horizontal con aquéllas, como mecanismo de verificación de una convivencia inesperada, a tenor de los postulados modernos que planteaban una continuidad con la ciudad histórica basada en un nuevo sistema de relaciones.

Del mismo modo es preciso recordar que la mayor parte de las publicaciones especializadas de arquitectura han presentado habitualmente la obra más conocida de Terragni, la Casa del Fascio (1932-1936), como un edificio relacionado, exclusivamente, con la Piazza del Popolo sobre la que vuelca su fachada principal. Desde la voluntad moderna de que el objeto arquitectónico anhela la ordenación de todo el mundo a su alrededor cabe referir a un entorno más amplio a cuya relectura, sin lugar a dudas, contribuye. La inmediata presencia de la Catedral de Como al igual que otras arquitecturas monumentales próximas permite establecer un nuevo sistema de relaciones visuales. Mientras que la estructura espacial de los edificios del entorno monumental está determinada por la composición clasicista, sustentada en las ideas de unidad y simetría, la ordenación espacial de la Casa del Fascio se ajusta a criterios formales modernos, basados en relaciones de equilibrio y dualidad que cualifican la identidad del artefacto arquitectónico. Esta cualidad constitutiva diferenciada se visualiza en la imagen tomada desde el acceso de la Piazza Duomo de la Catedral de Como hacia la Piazza del Popolo, precedida por la lonja flanqueada por el imponente Teatro Social de Como. Su presencia permite contrastar la fructífera e intensa convivencia de dos sistemas formales contrapuestos cuya mutua reverberación, lejos de generar inconexión, contribuye a intensificar las condiciones constitutivas de cada uno de los objetos arquitectónicos. Revisitar la Casa del Fascio desde esta interacción con el legado de la historia permite no solo completar su sistema de formación sino comprender la fecundidad del mismo.

La relación espacial del edificio Seagram (1956-1958) de Mies van der Rohe (1886-1969) con la avenida en la que se ubica ha sido ampliamente analizada desde la tensión entre la bandeja horizontal que resuelve las conexiones con el plano de la ciudad y el contrapunto vertical que refiere a la silueta de torres, próximas y distantes, de la silueta de Nueva York. Puede pasar inadvertido

basado en un nuevo sistema de relaciones.

En la misma manera, es necesario recordar que la mayoría de las publicaciones especializadas de arquitectura han presentado habitualmente la obra más conocida de Terragni, la Casa del Fascio (1932-1936), como un edificio exclusivamente relacionado con la Piazza del Popolo sobre la que su fachada principal se proyecta. Desde la voluntad moderna de que el objeto arquitectónico anhela la ordenación de todo el mundo a su alrededor cabe referir a un entorno más amplio a cuya relectura, sin lugar a dudas, contribuye. La inmediata presencia de la Catedral de Como así como otras arquitecturas monumentales cercanas permite establecer un nuevo sistema de relaciones visuales. Mientras que la estructura espacial de los edificios del entorno monumental está determinada por la composición clasicista, sustentada en las ideas de unidad y simetría, la ordenación espacial de la Casa del Fascio se ajusta a criterios formales modernos, basados en relaciones de equilibrio y dualidad que cualifican la identidad del artefacto arquitectónico. Esta cualidad constitutiva diferenciada se visualiza en la imagen tomada desde el acceso de la Piazza Duomo de la Catedral de Como hacia la Piazza del Popolo, precedida por la lonja flanqueada por el imponente Teatro Social de Como. Su presencia permite contrastar la fructífera e intensa convivencia de dos sistemas formales contrapuestos cuya mutua reverberación, lejos de generar inconexión, contribuye a intensificar las condiciones constitutivas de cada uno de los objetos arquitectónicos. Revisitar la Casa del Fascio desde esta interacción con el legado de la historia permite no solo completar su sistema de formación sino comprender la fecundidad del mismo.

La relación espacial del edificio Seagram (1956-1958) de Mies van der Rohe (1886-1969) con la avenida en la que se ubica ha sido ampliamente analizada desde la tensión entre la bandeja horizontal que resuelve las conexiones con el plano de la ciudad y el contrapunto vertical que refiere a la silueta de torres, próximas y distantes, de la silueta de Nueva York. Puede pasar inadvertido



Fotógrafo: Carlos Labarta
Casa del Fascio, Como, 1932-36
Arquitecto: G. Terragni

tida, no obstante, la presencia de un edificio historicista, sobrio y elegante, construido cuarenta años antes como un distinguido centro de ocio y deporte para la aristocracia neoyorquina. A los efectos que nos ocupan, en este breve sumatorio de guiños visuales, podemos recordar que tampoco puede entenderse como una casualidad que Mies organizase el vestíbulo de acceso a la torre del Seagram en continuidad axial con el vestíbulo del vecino edificio, el Racquet and Tennis Club, 370 Park Avenue, proyectado, en ladrillo según los cánones de los palacios renacentistas florentinos, por los arquitectos McKim, Mead and White. Confrontados en la emblemática avenida las referencias visuales entre estos dos mecanismos de formación contrapuestos nos alertan sobre la vigencia de ambas obras basada, fundamentalmente, en la fidelidad al tiempo propio de cada una de ellas. La contribución al respeto y a la preservación de las arquitecturas precedentes no pasa por la imitación sino, según la revisión de la modernidad, por la oposición y el contraste. El explícito reconocimiento visual, derivado de esta intensa reciprocidad, ejemplifica y se basa en la calidad de cada uno de los edificios confrontados y permite la reconciliación de complementarios, no por continuidad sino por contraposición. Porque, ciertamente en ambos casos, y en referencia a las intenciones del mismo Mies, la pretensión no es cambiar el mundo sino expresarlo.

También Le Corbusier (1887-1965) expuso su sistema formal a la secuencia de edificios historicistas del campus de la Universidad de Harvard. El Carpenter Center (1960-1962) escoltado, a lo largo de Quincy Street, por dos edificios típicos de las construcciones del New England de finales del siglo XIX, como el Art Museum y el Faculty Club, evidencia la genuina expresión de la asunción del entorno mediante la posición del objeto arquitectónico. El edificio no se comprende como una pieza definida y conclusa sino que asume las circunstancias de su entorno sobre las que, simultáneamente, se expande. De esta manera se entiende que, a pesar de su aparente distancia, el edificio interactúe con las presencias inmediatas. El bosque habitado del Harvard Yard se protege de las calles adyacentes mediante una ornamentada valla puntualmente abierta a la ciudad de Cambridge, MA. Frente a una de estas aperturas, en una inesperada coincidencia, Le Corbusier ubica el inicio de su promenade espacial que,

370 Park Avenue, designed in brick according to the canons of the Florentine Renaissance palaces, by the architects McKim, Mead and White. Confronted in the emblematic avenue, the visual references between these two mechanisms of formation show us the validity of both works based, fundamentally, on the fidelity to the times they were built in. The contribution to the respect and preservation of former architectures is not carried forth by means of imitation but, according to the review of modernity, by opposition and contrast. The explicit visual recognition derived from this intense reciprocity, is exemplified and based on the quality of each of the confronted buildings and permits the reconciliation of those that are complementary, not by continuity but by contrast. The reason, unquestionably in both cases and in reference to the intentions of Mies himself, is the aspiration not to change the world but to express it.

Le Corbusier (1887-1965) also set forth his formal system to the sequence of historicist buildings of the Harvard University campus. The Carpenter Center (1960-1962), which is escorted along Quincy Street by two buildings that are typical of New England constructions of the late nineteenth century, such as the Art Museum and the Faculty Club, shows the genuine expression of the acknowledgement of the environment by the position of the architectural object. The building is not conceived as a definite and conclusive piece but rather assumes the circumstances of the surroundings on which it simultaneously expands. In this manner, it is understood that, despite its apparent distance, the building interacts with the immediate surroundings. The inhabited forest of the Harvard Yard is protected from the adjacent streets by an ornamented fence punctually open to the city of Cambridge, MA. In an unexpected coincidence, Le Corbusier locates the beginning of his spatial promenade facing one of these openings which, while spatially articulating his proposal, diagonally connects Quincy St. with the subsequent parallel Prescott St., subtly completing the dissolution of the boundaries between the architectural and the urban. This transit, while at the same time following –in a unique manner in the environment– the diagonal paths marked by the passage of students throughout history on the vegetation sieve of the Yard, allows the spectator to observe the simultaneous spatial experience of modern architecture in relation to past architectures which are approached via changing perspectives, like backdrops, of the itinerary proposed by Le Corbusier.



Fotógrafo: Carlos Labarta
Edificio Seagram, Nueva York, 1956-58
Arquitecto: Mies van der Rohe

a la vez que articula espacialmente su propuesta, conecta diagonalmente la propia Quincy St. con la posterior calle paralela Prescott St., completando sutilmente la disolución de los límites entre lo arquitectónico y lo urbano. Este tránsito, a la vez que continua –de forma única en el entorno- los caminos en diagonal marcados por el paso de los estudiantes a lo largo de la historia sobre el tamiz vegetal del Yard, permite al espectador la simultánea experiencia espacial de la arquitectura moderna en relación con las arquitecturas pretéritas que se aproximan en perspectivas cambiantes, como telones de fondo, del itinerario propuesto por Le Corbusier.

Pasado el tiempo, y atemperadas no solo la novedad de la vanguardia sino sus múltiples revisiones, la relectura de estas arquitecturas vuelve a confirmar que su integración en el medio urbano en el que se insertan, no es consecuencia de la mimesis. La aproximación no se basa en la reproducción continuista de las condiciones del entorno, sino en la reinterpretación de las mismas y en el establecimiento de un nuevo orden de relaciones. La actualización de estos testimonios fotográficos vuelve a mostrar el modo en que los arquitectos modernos soñaron respuestas para un nuevo modo de habitar proponiendo intervenciones en la ciudad aparentemente inconexas pero fértilmente integradas. Lejos de percibirse ya como elementos descontextualizados estos episodios modernos encajados en la ciudad consolidada, se suman a una unidad no uniforme sino plural. Como muestran las fotografías, a las que estas líneas acompañan, la identidad de la escena urbana participa de las distintas sensibilidades que cada época ha aportado a su construcción. Entender de esta manera los proyectos presentados nos conduce a una visión más rica de la ciudad, en modo alguno excluyente. Esto es posible porque la arquitectura moderna comprendió, desde una óptica complementaria, que el abandono de la mimesis como fuente de creación no suponía, en modo alguno, un corte violento con el contexto. Las relaciones entre los edificios modernos y su entorno inmediato no pueden entenderse al margen de los complementos, extensiones o contrapuntos visuales que aquéllos suponen respecto de éste. Incluido este otro modo de convivir, acaso de forma inesperada, con la historia.

After time passing by, and tempered not only the novelty of the avant-garde but its multiple revisions, the re-reading of these architectures confirms once again that their integration in the urban environment in which they are placed is not a consequence of mimesis. The approach is not based on the reproduction in a continuous manner of the conditions of the environment, but on the reinterpretation of the same and the establishment of a new order of relationships. The update of these photographic testimonies show again the manner in which modern architects dreamed up answers to a new way of dwelling by proposing seemingly unconnected but fertile integrated interventions within the city. Far from being perceived as elements which are none contextualized, these modern episodes which are embedded in the consolidated city, add up to a none uniform but plural unity. As the photographs that accompany these lines show, the identity of the urban scene participates in the different sensibilites that each era has contributed to in its construction. Comprehending the projects presented in this manner leads us to a richer vision of the city, in no way exclusionary. This is possible because modern architecture understood that, from a complementary perspective, the abandonment of mimesis as a source of creation does not imply, in any way, a violent cut in relation with the context. The relationship between modern buildings and their immediate environment cannot be understood parted from the complements, extensions or visual counterpoints that those assume with respect to them. Including this other way of coexisting, perhaps unexpectedly, with history.



Fotógrafo: Carlos Labarta
Carpenter Center, Cambridge, MA, 1960-62
Arquitecto: Le Corbusier

Fuentes de procedencia de las imágenes

Image Provenance Sources

Página 14 (inferior): *Bogotá: metrópoli moderna* | Página 14 (izq): *Brazil Builds: Architecture New and Old 1652-1942* | Página 14 (der): *Modernidades fotográficas: 1940-1964* | Páginas 22-27: *El fotolibro latinoamericano* | Páginas 28-37: *Ródtxenko: la construcción del futur*, *Rodcenko: grafico, designer, fotógrafo* | Página 39: *Horacio Coppola, Buenos Aires años treinta*. Galería Jorge Mara | Página 41 (izq): *From Bauhaus to Buenos Aires. Grete Stern and Horacio Coppola* | Página 41 (der): *Tecné. Cuadernos de técnica, arquitectura y urbanismo* | Páginas 43 y 45: Archivo MRA y asociados | Página 47 (superior): Archivo AACUPR | Página 47 (inferior): www.esto.com | Páginas 48 y 49: Archivo AACUPR | Página 51: Biblioteca Digital Puertorriqueña | Página 53: Biblioteca Santiago Iglesias hijo. Escuela de Arquitectura de Puerto Rico | Página 55: Archivo General de Puerto Rico | Páginas 57-65: Fundación Armando Salas Portugal | Páginas 89-93: Archivo Germán Tellez Grupo Form+.