

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 consiguie 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.

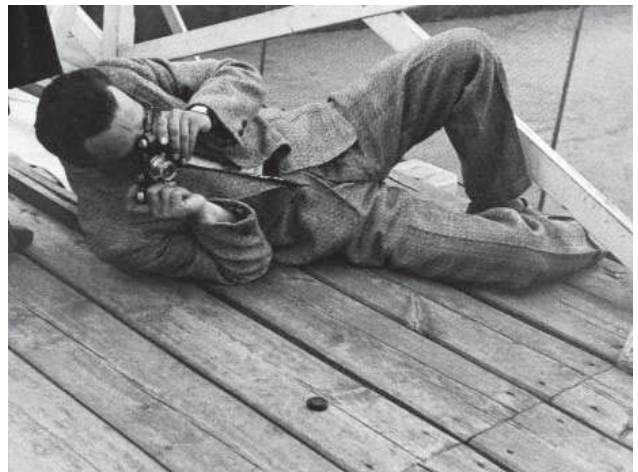
Esta primera fotografía es del edificio Avianca en Bogotá, una torre rascacielos que emerge sobre una base o plataforma que le proporciona dos entradas: una desde la Carrera Séptima y la otra desde la Plaza llamada Parque Santander. El fotógrafo Germán Téllez, también arquitecto, elige cuidadosamente 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.



Presentación. Puntos de vista · Antonio Armesto Aira



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

Presentación. Puntos de vista · Antonio Armesto Aira



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.

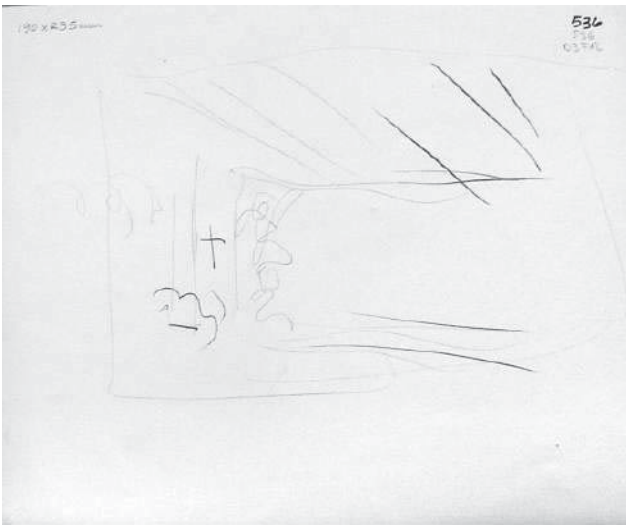
En este otro ejemplo asistimos al diálogo o colaboración que se establece entre el arquitecto y el fotógrafo. Luís Barragán indica a Fernando Salas Portugal, mediante un croquis, que debe echar hacia atrás el punto de vista, de modo que aparezca más superficie de techo y de

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 Barragán 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 fognazos 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 cocemos, 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)