

Imágenes de modernidad: Ciudad, bienestar y construcción en la fotografía de arquitectura en América Latina y Chile, 1930-1970¹

Andrés Téllez

Artículo producido a partir de tesis doctoral
Profesor guía: Hugo Mondragón

La fotografía de arquitectura ha sido objeto de escrutinio teórico e histórico desde hace tiempo. Es posible rastrear los primeros estudios desde finales de los años cincuenta². La historiografía que es posible reunir actualmente muestra un amplio espectro de enfoques siendo, al mismo tiempo, relativamente pequeña en comparación con las historiografías de la arquitectura y de la fotografía por separado. Entre ellas hay campos compartidos, pues la fotografía de arquitectura, siguiendo a François Soulages, es un “arte que habla de otro arte”. En este sentido, las fuentes conceptuales que han guiado los estudios acerca de la fotografía de arquitectura hacen cruces entre campos relativamente acotados de referencias teóricas e históricas, tanto desde la fotografía como desde la arquitectura. La mayor parte de la historiografía sobre fotografía de arquitectura proviene del hemisferio norte y se refiere casi exclusivamente a lo allí producido. Aquella realizada en América Latina suele marcar su condición de obra fotográfica realizada bajo el influjo de las tendencias y movimientos pioneros³.

En Brasil, México, Argentina, Venezuela y Colombia, la labor fotográfica sobre arquitectura recayó sobre unas pocas figuras que se destacaron junto a los arquitectos y revistas para los cuales trabajaron. Sobre esas figuras se ha concentrado la mayor atención de investigadores en un intento por definir el campo de relaciones entre fotógrafos, arquitectos y medios y, en los casos de mayor interés, entre fotógrafos y obras de arquitectura. En este sentido, definir las estrategias empleadas y las posiciones asumidas por aquellos, de cara a los problemas que la arquitectura y el urbanismo modernos plantean, ha sido la tarea de un número comparativamente pequeño aunque significativo de investigadores⁴.

En Chile, la investigación sobre la fotografía es reciente. La historiografía disponible refiere a biografías de fotógrafos y aspectos más bien puntuales de su labor. Monografías y catálogos de exposiciones dominan la producción local, orientada a un público general. Entre tanto, la historiografía sobre arquitectura moderna en el país ha crecido significativamente, recurriendo a archivos fotográficos, también en expansión. La valoración actual de la arquitectura moderna, aquella producida entre los años treinta y los setenta, depende en gran medida de la documentación fotográfica que acompaña otras representaciones de las obras.

Al reunir una cantidad importante de fotografías surgen preguntas e hipótesis, a la luz de lo planteado por Beatriz Colomina en el sentido de que lo que la fotografía hace de la arquitectura, como parte de mecanismos de difusión, es “otra cosa, la transforma en una cosa nueva”. Para la autora, “Si la idea de arte es diferente del objeto útil, la arquitectura es diferente de sus representaciones” (Colomina, 1995: 14). Esta separación es necesaria para entrar en el análisis de la fotografía de arquitectura como objeto de estudio. Al mismo tiempo, es la arquitectura misma la que guía el recorte narrativo y temático de este trabajo. ¿Qué es esa cosa otra que la fotografía construye a partir de los objetos arquitectónicos?

La investigación consistió en averiguar ‘qué construye’ la fotografía de arquitectura, primero en América Latina como ámbito general, y más específicamente en Chile, acerca de su modernización. De esta manera, la pregunta inicial de orden más general es que, de todos los posibles procesos de transformación que se reconocen en América Latina y en Chile, ¿cuáles son aquellos que es posible construir desde la fotografía de arquitectura como narrativas visuales?

Como hipótesis general, se plantea que en Chile, al igual que en el resto de América Latina, el trabajo de los fotógrafos que dedicaron gran parte de su atención a temas de la arquitectura y la ciudad, se movieron en tres campos de acción, capaces de constituir líneas narrativas en la fotografía:

La ciudad: como sujeto a explorar y analizar, en constante transformación, especialmente a través de proyectos de escala urbana.

Las obras de bienestar social: intensamente explotadas por los fotógrafos como parte de operaciones de propaganda, tanto del trabajo de los arquitectos involucrados como de las instituciones que los implementaron.

La construcción (estructuras, materia y forma): procesos y técnicas constructivos, elementos de adecuación al clima, materiales, expresión de ligereza física, diversidad de formas y libertad espacial; expresiones de un espíritu que, siendo profundamente moderno, busca diferenciarse de las corrientes principales de la arquitectura internacional.

En relación con el caso chileno, surgen tres preguntas específicas y tres caminos, a modo de hipótesis secundarias:

¿Cómo presenta la fotografía las transformaciones urbanas? Éstas son presentadas en la fotografía en su condición cívica, es decir, en su capacidad de expresar un conjunto de valores con respecto al significado de la vida urbana moderna. Se los presenta en función de relaciones con el paisaje, creación de espacios públicos con mayores escalas, y el significado cultural de edificios y conjuntos nuevos. La idea de 'progreso' aparece en dos dimensiones: Una política, en la que los discursos en los medios especializados o no, equipara los avances urbanísticos con los de países industrializados, y otra más disciplinar, en la consciencia urbana del arquitecto que instala problemas apelando a la fotografía como medio de prueba, sobre todo en medios especializados.

¿Qué punto de vista asumen los fotógrafos en relación con la arquitectura destinada a las clases medias y obreras? El punto de vista de los fotógrafos respecto de las realizaciones de beneficio social se orientó hacia lo que podría llamarse 'la buena vida': mostrar las ventajas de la racionalización en el diseño de viviendas, escuelas y hospitales, y en las cualidades ambientales y espaciales de los nuevos barrios y conjuntos urbanos. La fotografía es utilizada con objetivos políticos, asociados a la idea de buena vida como horizonte de mejoramiento social y cambio en los estilos de vida.

¿Qué aspectos presenta la fotografía que, en relación con la arquitectura moderna, cualifican las condiciones materiales y las soluciones espaciales? Hay una particular atención de los fotógrafos por aspectos constructivos, materiales y espaciales relacionados con la robustez o firmeza que expresa la arquitectura moderna en Chile. La actividad sísmica desafía constantemente la voluntad de ligereza y transparencia de la arquitectura moderna, imponiéndole ciertas cualidades a las formas, los espacios, a los materiales y a los modos de integración de partes y piezas en los edificios.

El período de estudio se define considerando, por un lado, las primeras fotografías profesionales que se tomaron de edificios modernos y las primeras aplicaciones de la fotografía con fines científicos en torno a estudios sobre la ciudad. Por otro, están las primeras miradas críticas acerca de los alcances de la arquitectura y el urbanismo modernos, celebrados por la propia fotografía durante las décadas del cincuenta y los inicios del sesenta.

Entre 1930 y 1970, fechas aproximadas de la más antigua y la más reciente de las fotografías que se han considerado como referencia, la fotografía de arquitectura en América Latina se consolida como género y se transforma, siguiendo las propias transformaciones de la disciplina arquitectónica. La fotografía es un agente de primer orden en el establecimiento, durante este período, del prestigio de la arquitectura moderna y también de los inicios de su agotamiento como posibilidad de transformación social.

Excede los límites del presente texto explorar los ámbitos teóricos dentro de los cuales se sitúa la investigación realizada. Algunos elementos aparecen mencionados a lo largo de su desarrollo, por lo tanto, recogiendo algunas definiciones de autores como Robert Elwall y François Soulages, se entien- de aquí por fotografía de arquitectura, la imagen realizada por voluntad del fotógrafo o en el contexto de un contrato entre el fotógrafo y un arquitecto o un órgano editorial, realizado bajo las siguientes condiciones mínimas: ser un acto deliberado y consciente, ser el producto de decisiones técnicas tomadas ex-profeso, y ser el resultado de decisiones visuales intencionadas.

LOS DESCUBRIMIENTOS ARQUITECTÓNICOS DE LA FOTOGRAFÍA EN AMÉRICA LATINA.

Como han señalado Boris Kossoy y Wendy Watriss en sus ensayos acerca de la fotografía en América Latina (Watriss; Zamora, 1998), el panorama cultural de la región tal como fue presentado a los espectadores europeos y norteamericanos en los inicios de la fotografía y hasta las primeras décadas del siglo XX era el de una multiplicidad de paisajes, personajes y costumbres marcadas por el interés acerca de lo exótico, y al mismo tiempo por el registro de la huella que la Europa industrializada y los Estados Unidos – como referentes de lo civilizado – fueron dejando en el continente. Es, según Kossoy, un segundo descubrimiento de América (Kossoy, 2000). Este segundo descubrimiento abarca una gama muy amplia de registros visuales entre los cuales están las construcciones civiles, las transformaciones del medio natural y el medio urbano, los edificios representativos del poder político, eclesiástico y económico, la arquitectura doméstica – desde las grandes mansiones palaciegas hasta los conventillos de los barrios bajos – y las incipientes industrias e instalaciones portuarias. Mención especial merecen las fotografías de los vestigios arqueológicos en las regiones donde las edificaciones prehispánicas despertaron un interés particular, similar al que hubo acerca de las construcciones de grupos étnicos autóctonos. Todo ello se resume en lo que puede llamarse el ojo curioso con el cual, según Kossoy, se definió la mirada de europeos y estadounidenses hacia la América Latina.

El perfil profesional de los fotógrafos en Latinoamérica explica en gran medida las razones y el tono de sus miradas: Se trató fundamentalmente de inmigrantes, viajeros y aventureros por una parte, y por otra de locales, generalmente provenientes de familias de origen europeo. Sus registros suelen estar marcados por las convenciones fotográficas de su tiempo, los materiales y equipos técnicos disponibles y, sobre todo, por un aire de nostalgia de lo distante, en la búsqueda de paisajes y espacios urbanos que evocaran sus propios recuerdos. Al mismo tiempo, se advierte en muchos de estos fotógrafos un deseo de aprehensión de lo nuevo, tanto lo que les resulta extraño o exótico, como también las manifestaciones del cambio hacia la modernidad. En este sentido, los registros fotográficos de calles, plazas, edificios, urbanizaciones y visiones panorámicas aéreas de ciudades enfatizan las rápidas transformaciones que ocurren especialmente durante la primera mitad del siglo XX. Este proceso de aprehensión se manifiesta mucho más claramente en los fotógrafos que, viniendo de otros continentes, decidieron integrarse a las sociedades en las que eventualmente echaron raíces.

En cualquiera de estas modalidades, lo que los fotógrafos señalaron con su trabajo fue, en esencia, los elementos de un descubrimiento personal de un continente que adquirió, en sus imágenes, una existencia más allá de su cambiante realidad. Esta producción fotográfica establece un campo interconectado, si se acepta que la fotografía hace posible un acercamiento visual entre ciudades y obras de arquitectura aparentemente diferentes realizadas en lugares también muy distintos⁵. El análisis interpretativo planteado aquí permite devolverle a la fotografía de arquitectura, aunque sea parcialmente, su condición de fotografía pues, recordando a François Soulages, la esencia de la fotografía de arquitectura está en su capacidad de hablar de arquitectura y al mismo tiempo seguir siendo fotográfica (Soulages, 1998: 206).

A modo de síntesis, se puede afirmar que más allá de los descubrimientos iniciales de los fotógrafos en América Latina, lo que se verifica en el escenario latinoamericano hacia la mitad del siglo XX es la posibilidad de conectar, fotográficamente hablando, la producción arquitectónica de la región con las corrientes internacionales. Ello se hace median- do una sintonía de parte de los fotógrafos con las formas de ver más expandidas a nivel internacional. Una prueba de ello es la mirada norteamericana de Kidder Smith – por su sentido práctico y a la vez objetivo – acerca de la arquitectura brasileña de los años cuarenta⁶, el humanismo de matriz francesa de Gautherot, la proximidad con el foto-periodismo de Gasparini y las diferentes alusiones a la obra de los norteamericanos Shulman y Stoller, en cuanto a sus refinadas técnicas, por parte de los mexicanos Salas Portugal y Zamora.

La producción fotográfica en Chile no escapa a esta circunstancia. Sin embargo, una mayor dispersión en el número de fotógrafos en relación con las ciudades y su vinculación con los arquitectos, amplía el campo de posibilidades de conectar fotográficamente la producción arquitectónica local con las tendencias internacionales. Al mismo tiempo, es posible establecer aspectos que diferencian sensiblemente la producción fotográfica chilena de aquella realizada en otros territorios de América

Latina, tomando en cuenta el impulso de los procesos de cambio ocurridos en el país desde fines de los años veinte.

CHILE, LAS IMÁGENES DEL CAMBIO

A. RECURSOS TÉCNICOS DISPONIBLES

La disponibilidad de equipos e insumos estuvo determinada por las circunstancias geopolíticas del período. La condición relativamente aislada de Chile no fue impedimento para que los fotógrafos pudiesen desarrollar su oficio con recursos aceptables y mediando un considerable intercambio de saberes y equipos, como se deduce de las prácticas más comunes en los llamados salones fotográficos de entonces, y el trabajo colectivo de profesionales como en el caso de quienes formaron el Laboratorio de la Universidad de Chile (Roberto Montandón y Antonio Quintana, entre otros).

Tal como ocurriera en el escenario internacional, en Chile es posible reconocer dos momentos: uno en el período que va entre 1930 y 1950 dominado por la producción de cámaras y lentes de origen alemán; y otro, en el que la diversificación de formatos, soportes y marcas en particular las estadounidenses a partir de la década del cincuenta y el desarrollo más acelerado de técnicas y materiales en la del sesenta, se ejemplifica con la extensión del uso del color y la mayor sofisticación de equipos y películas.

B. ESQUEMA HISTÓRICO

El desarrollo de la fotografía de arquitectura en Chile está estrechamente ligado al de la fotografía como oficio y al de la arquitectura como expresión de la construcción del país independiente y la consolidación de sus instituciones. Los sujetos arquitectónicos estuvieron entre las primeras representaciones fotográficas del progreso material –puertos, ferrocarriles, avenidas. Esto se verifica, por ejemplo, en el uso propagandístico de las imágenes encargadas por el intendente Vicuña Mackenna para promover la operación paisajística del cerro Santa Lucía, y el extenso trabajo de Odber Heffer en los años del Centenario.

A partir de los años veinte, se reconocen dos fases que caracterizan el oficio fotográfico acerca de la ciudad y la arquitectura, coincidentes con tendencias y desarrollos propios de la fotografía:

Entre el Realismo Social y la difusión profesional. Situada entre los años veinte y los años cuarenta, está marcada por corrientes que siguieron caminos distintos pero que se entrecruzaron en varios episodios. El 'realismo social', que tuvo en Chile a Antonio Quintana como uno de sus representantes, fue fundamental en la formulación visual de los problemas urbanos y en la exposición de las primeras soluciones arquitectónicas aportadas mediante la acción de agencias estatales. Simultáneamente, la 'nueva objetividad' favoreció en fotografía la consolidación del oficio técnico y la mirada aparentemente neutra de los edificios, como contraprestación a los experimentos vanguardistas de fotógrafos más independientes. En Chile la vertiente más objetiva fue ejercida por personajes como E. Merton, Jorge Hartmann y Roberto Gerstmann, mientras que las miradas más

cercanas a la 'nueva visión' corrieron por cuenta de los miembros del 'pool' de fotógrafos de *Zig Zag* y profesionales independientes.

Segunda fase: Celebración y crítica. Se define por la entrada en escena de una generación de fotógrafos formados en los años treinta, varios de ellos como discípulos o colaboradores de Quintana. A partir de los años cuarenta tras la Segunda Guerra Mundial, la fotografía se hizo más funcional a los mecanismos de difusión internacional de la arquitectura moderna. El desarrollo del fotoperiodismo en los cincuenta (de la mano del formato de 35 mm) acrecentó la brecha entre la fotografía especializada, realizada mediante equipos también especializados, y la fotografía de arquitectura con acentos en la crítica hacia los resultados de procesos modernizadores. En Chile la fotografía más celebratoria del proyecto moderno corrió por cuenta, entre otros, de Luis Ladrón de Guevara, René Combeau y el equipo de fotógrafos de la revista *AUCA*. Desde el fotoperiodismo y el ejercicio independiente figuran, en grados muy dispares de calidad y enfoques, Marcos Chamudes, Sergio Larraín, y los fotógrafos anónimos, autores de los primeros registros de las obras del Instituto de Arquitectura de Valparaíso.

C. ESPACIOS DISCURSIVOS

De acuerdo con Rosalind Krauss, en su artículo "Los espacios discursivos de la fotografía", entre el siglo XIX y el XX el lugar de las fotografías se desplaza. Señala que este desplazamiento ocurre cuando la fotografía pasa de su estado original (la prueba en soporte sensible a la luz) al de la fotografía reproducida por medios mecánicos (litográficos) y que este desplazamiento implica también otro: el de la condición de objeto útil para determinadas funciones (científicas, práctico-técnicas, etc.) hacia una condición de objeto de arte, y que una fotografía dada, asociada al conjunto o series de la obra de su autor, le confiere un estatus de obra estética y por lo tanto con un contenido discursivo susceptible de ser descubierto (Krauss, 2002). En otras palabras, se trata de hacer hablar a las fotografías. La fotografía de arquitectura se presenta en diferentes espacios de difusión, muchas veces en forma simultánea. Esto le confiere una doble condición: en exposiciones y fotolibros adquiere un aura artística. En revistas y libros especializados se hace más descriptiva (ilustrativa si se quiere) o es utilizada para construir las ideas de los arquitectos o sus críticos. Se trata entonces de una fotografía que tiene la capacidad de desplazarse con cierta naturalidad entre diferentes espacios discursivos.

Dar cuenta de cómo comparece la fotografía de arquitectura en los medios, permite situar los campos de acción de los fotógrafos en varios registros iconográficos:

Primero, aquellos capaces de dar a las ciudades latinoamericanas improntas particulares, sobre todo respecto del medio natural, como condición determinante de sus formas y sus ambientes. La reiteración de ciertos temas o los contrastes evidenciados sobre todo en fotolibros, en cuanto narrativas visuales urbanas, aparecen como pistas para el desarrollo de la investigación.

Segundo, el imaginario urbano latinoamericano en distintos soportes y medios, cualifica los problemas sociales derivados de la urbanización en dos momentos muy claros, los años treinta y los sesenta, y abre ventanas acerca de las posibilidades arquitectónicas puestas en juego en el contexto del Estado de Bienestar.

Tercero, la capacidad discursiva de las publicaciones para instalar elementos constructivos particulares y dar expresión fotográfica a las soluciones aportadas por los arquitectos latinoamericanos en términos de materia, forma y espacio. Los dispositivos para el control solar, las estructuras y las partes y piezas comparten muchas veces bajo figuras abstractas señalando fotográficamente, aquello en lo que la arquitectura de la región toma distancia de la producción internacional.

CIUDAD Y ESPACIO URBANO.

La ciudad es uno de los sujetos primarios de la fotografía. Múltiples dimensiones formales (objetivas) y ambientales (subjetivas) aparecen entremezcladas en las representaciones de la ciudad moderna. Desde la fotografía aérea hasta la crónica periodística de la vida en las calles y plazas, la complejidad de la ciudad determina para la fotografía una generosa fuente de posibilidades. Se puede afirmar que estas miradas son distanciadas cuando intentan captar la forma total de la ciudad, y son inmersas, cuando es la vida urbana captada desde sus calles lo que las determina. La definición del carácter, muchas veces ambivalente y cargado de contradicciones y contrastes de las ciudades latinoamericanas tuvo en la fotografía episodios marcados por la mirada personal, en ocasiones profundamente crítica, y en otras cargada de poesía y fuerza espiritual.

Un examen de varias fotografías y la forma en que ellas construyen imaginarios urbanos, más allá de 'documentos' acerca de lugares y monumentos significativos, traza una línea común para toda América Latina. Las transformaciones urbanas fueron en la fotografía, lo que movió la construcción en imágenes, de ciudades o trozos de ciudades, sometidos a la urbanización acelerada, la aparición del suburbio como posibilidad de vida, a nuevas relaciones con el medio natural y, más adelante, la persistencia de la ciudad sin planificación, la destrucción de los viejos barrios y su reemplazo – muchas veces incompleto – por fragmentos de nuevas estructuras.

Los registros fotográficos más frecuentes documentaron espacios públicos, edificios significativos, panoramas y elementos del medio natural, tales como cerros, bordes marítimos y ríos. Las imágenes fotográficas realizadas con fines comerciales –postales sobre todo – de ciudades como Buenos Aires, Rio de Janeiro y São Paulo dan cuenta de las nuevas avenidas, edificios significativos enmarcados por remates de bulevares, grandes parques con tratamientos paisajísticos y bordes costeros tratados con paseos y terrazas. En ellos, las grandes perspectivas creadas mediante las avenidas abiertas a través de las antiguas manzanas coloniales fueron uno de los temas predilectos de los fotógrafos. Sin duda, buscaron y encontraron en América elementos propios de la experiencia urbana europea – con París, Berlín o Viena en mente – como referentes de orden visual con los cuales acercar – o conectar –

culturalmente los modos de vida a uno y otro lado del Océano Atlántico.

La publicación en 1935 del libro *Aircraft* de Le Corbusier coincidió con la consolidación en América Latina de los servicios de fotografía aérea con fines estratégicos de orden comercial, militar o geográficos. La nueva manera de ver los problemas urbanos, sintetizados en la frase "El avión acusa", tuvo en América connotaciones de diversa naturaleza. Además, que denunciar el crecimiento urbano desordenado y sin control oficial, la fotografía aérea tuvo desde sus inicios un atractivo visual particular: Permitió abarcar en una sola imagen la totalidad de una ciudad. Hizo posible apreciar su forma construida y sus relaciones con el medio natural. La tendencia humana de capturar de un solo golpe de vista sus realizaciones explica la voluntad de los primeros fotógrafos de Río de Janeiro, por ejemplo, de buscar los puntos altos de las grandes rocas del litoral para registrar todo o partes importantes de la ciudad como pocas veces se la suele ver. Al mismo tiempo, el desarrollo técnico necesario para hacer de la fotografía aérea un instrumento confiable de prospección urbanística hizo posible hacer trabajos de medición y proyectación de ciudades⁷. Prueba de ello es la temprana incorporación en 1929, de material fotográfico tomado desde aviones por parte de Karl Brunner, el urbanista vienés contratado por el gobierno chileno para la realización de un plan urbanístico para Santiago (Höfer, 2003: 83).

La capacidad constructora de la fotografía aérea acerca de la idea de forma en las ciudades parece haber tenido su clímax en Brasilia. La instantaneidad de la fotografía, con la cual se siguió paso a paso su construcción no se limitó a miradas desde el aire. La idea de totalidad también sugiere la idea de los fragmentos con los que se construye una entidad compleja como es la ciudad. En Brasilia, la desaparición de la calle en su forma tradicional supuso otras maneras de fotografiar los espacios abiertos, los edificios aislados y los monumentos que le dieron forma, también simbólica, a la nueva capital.

América Latina puede considerarse como un punto de encuentro entre dos grandes polos de desarrollo visual y técnico de la fotografía: las vanguardias europeas y a los desarrollos materiales y técnicos en la fotografía realizados en Norte América. El desarrollo de ciudades como Chicago y Nueva York, bajo el signo de los rascacielos y los primeros ciclos de expansión urbana determinó relaciones diferentes entre fotógrafos y el medio construido⁸. Berenice Abbott es quizás la fotógrafa más reconocible entre un amplio grupo de profesionales vinculados con Europa⁹. Según Bonnie Yochelson, a considerar tanto el estilo como el contenido de las fotografías, "Abbott y sus colegas creían que el enfoque suavizado comprometía la claridad inherente de la imagen fotográfica y los sujetos pictóricos denotaban un cierto escapismo, una negación de la vida urbana moderna."¹⁰ En consecuencia, la ciudad congestionada, de edificios altos, espacios urbanos definidos por infraestructuras viales y perfiles de calles claramente delimitados apareció fotografiada de manera particularmente precisa, con contrastes fuertes y con frecuentes contrapuntos visuales, entre objetos cercanos y distantes.

No es extraño que, en las ciudades latinoamericanas de mayor desarrollo inmobiliario, la tendencia de los fotógrafos locales fuese asumir aspectos formales y técnicos derivados de la experiencia neoyorkina, de fotografiar desde las calles o desde puntos elevados, los edificios, las escenas urbanas, los perfiles de las calles, etc. mediante fuertes picados y contrapicados, o enfatizando las líneas horizontales, la pureza de formas más o menos abstractas resultantes de la atenta observación de detalles y encuadres producidos por los mismos edificios. Las construcciones altas de São Paulo, Río de Janeiro, Buenos Aires y, guardadas las proporciones, de Santiago y Ciudad de México adquirieron una condición esencialmente moderna, no sólo por constituir una tipología nueva en sí misma, sino porque el modo en que fueron transmitidos y asimilados en la cultura material también fue moderno.

La inauguración de Brasilia en 1960 podría servir para señalar un momento culmine en la construcción del imaginario urbano en América Latina. La construcción de la llamada 'ciudad latinoamericana' tuvo en la fotografía a uno de sus protagonistas. El estereotipo de cinturones de miseria, poblaciones informales, grandes operaciones inmobiliarias en los centros financieros de las capitales hacen parte de una larga lista de sujetos tomados como signos de una Latinoamérica cuyos procesos modernizadores de las décadas previas se presentaban incompletos, incapaces de responder en tiempo y lugar a la rápida urbanización. El ambiente crítico general respecto de la arquitectura moderna y los resultados de las transformaciones fue oportunamente tomado como tema por parte de sectores del fotoperiodismo, coincidentes con el auge de los estudios sociológicos sobre los efectos de las políticas desarrollistas en la región. La imagen de la ciudad moderna, muchas veces ejemplificada en Brasilia por la prensa, tuvo en algunos reportajes sobre la nueva capital un capítulo de tono muy diferente al que presentaron libros y revistas especializados. Algunas fotografías de Thomaz Farkas y de Peter Scheier, tomadas durante los festejos de inauguración, sirven de anticipo de cómo el imaginario urbano latinoamericano de los años sesenta habría de construirse¹¹.

A riesgo de establecer una injusta generalización, se puede afirmar que la década de los años sesenta quedó marcada en las fotografías por el estereotipo del 'caos urbano', la ausencia de planificación y la destrucción del patrimonio histórico. A tono con las tendencias internacionales, la ciudad apareció como un tema más vinculado con las ciencias sociales¹² que con el urbanismo y la arquitectura. Los límites y contextos de la fotografía de arquitectura, cuando de ciudades y espacios urbanos se trató, se diluyeron bajo el influjo de la fotografía de Cartier-Bresson (realizada en las tres décadas anteriores) y los seguidores del instante decisivo, y de los continuadores de la fotografía del realismo social norteamericano de los años veinte y treinta. Si bien la fotografía de arquitectura ha estado siempre sometida a distintas corrientes, es en temas como el de la ciudad donde naturalmente comparte sujetos de interés con otros géneros, situación que se hizo más visible en un contexto de revisión crítica de la modernidad. La década de los sesenta y los primeros años setenta muestran un panorama más complejo y menos condescendiente con los relatos oficiales.

En Chile, las ciudades en transformación no ofrecieron de manera tan clara la posibilidad de los espacios urbanos con grandes perspectivas y profusión de ejes monumentales, temas visuales frecuentes en otras ciudades latinoamericanas. Por el contrario, es el medio natural el que frecuentemente ofreció otras posibilidades para la construcción de imaginarios urbanos en el país. De allí surge la que parece ser la estrategia fotográfica más afín a las particularidades del caso chileno.

De todas las posibilidades ofrecidas al ojo de los fotógrafos, los cerros que la delimitan o emergen en medio de la ciudad son, más que sujeto fotografiado (como en Río de Janeiro), el punto por excelencia desde el cual construir discursos visuales acerca de su desarrollo. En Santiago, el cerro Santa Lucía permitió, antes de la invención del avión, observar la ciudad y dar cuenta de su forma como totalidad. Quizás más importante aún, es que la fotografía realizada desde los miradores del cerro permitió la suficiente cercanía para apuntar fotográficamente hacia los elementos arquitectónicos que definieron la forma de la ciudad moderna.



FIG. 01

Los espacios de lo cívico, como señalara Sennett en *Carne y piedra*, son aquellos donde esos extraños “exiliados del Jardín del Edén” encuentran lugares compartidos y que, al menos por un tiempo, constituyen sus espacios de referencia para el encuentro y el intercambio de experiencias en la ciudad (Sennett, 1997:29). La mirada desde los cerros Santa Lucía y San Cristóbal en Santiago (FIG. 01) aunque pareciera distante, tuvo en varios fotógrafos la capacidad de construir un imaginario urbano único y reconocible.

Es un lugar común afirmar que los fotógrafos suelen decirle a su público cómo ver una ciudad. Sin duda, Horacio Coppola instaló en la cultura una forma de ver Buenos Aires, más que Buenos Aires mismo (Gorelik, 2012: 11). ¿Sucedió algo parecido en Santiago o en Valparaíso? ¿Podieron Enrique Mora, Gerstmann, Ignacio Hochhaussler, Quintana o Luis Ladrón de Guevara instalar en la cultura chilena una forma particular de ver a Santiago? Las fotos de Larraín, ¿cómo pusieron a Valparaíso en un particular espacio de la cultura?

El examen del trabajo de estos fotógrafos se hace tomando en cuenta que, como afirma Graham Clarke,

El ojo imagina que domina un espacio denso y disparatado, manteniendo simultáneamente la ciudad a distancia. La vista sugiere la totalidad de la escena urbana y, lo que es crucial, hace del ojo del observador el centro de esa totalidad. (Clarke, 1997: 75).

Dos aproximaciones en Santiago están determinadas por los cerros Santa Lucía y San Cristóbal, cada uno en distintos momentos y con diferentes acentos, siendo al mismo tiempo, el punto de apoyo para fijar el centro de la totalidad, aunque en el cuadro sólo se perciban sus fragmentos.

Esto se explica al comprobar que, en el caso del Santa Lucía, los paseos a media altura permitieron la visión panorámica directa para el público y, consecuentemente y a diferencia de los panoramas del siglo XIX, las fotografías hicieron más fragmentaria la visión desde él (Pérez de Arce, 1993: 144). Al mismo tiempo, la proximidad de los puntos de vista con respecto a la ciudad permitió captar con mayor grado de detalle los efectos del reemplazo de la ciudad colonial por la ciudad de edificios altos, construidos en hormigón armado. Las postales de Enrique Mora (FIG. 02), el reportaje de Preston Hart para *LIFE* y los registros documentales de Domingo Ulloa y Baltasar Rubio (FIG. 03) para el Departamento de Fotografía y Cine de la Universidad de Chile son parte fundamental de la consolidación del cerro como punto de vista para la construcción del paisaje de la ciudad.

Los cerros operan en Santiago, de una manera análoga a la Torre Eiffel en París, haciendo las debidas transposiciones. En la interpretación de Roland Barthes, la alusión al “espacio humano” permite hacer el nexo con el concepto romano de la *civitas*, en cuanto producto colectivo. La mirada desde estas distancias, las que ofrecen los cerros, para el caso de Santiago, naturaliza los procesos de urbanización, los presentan a los ojos de los observadores bajo una forma profundamente humana. Y, al mismo tiempo, convierte a los cerros en aquello sin lo cual esta naturalización – observar la ciudad con un cierto sentido de totalidad de lo hecho por los hombres – no es posible.

IMÁGENES PARA EL BUEN VIVIR

De la ciudad a las realizaciones destinadas al bienestar, varios aspectos comunes se pueden enunciar a modo de puente: Las escalas de las intervenciones, la idea de que la vivienda está en la base de la concepción de la ciudad moderna, y las imágenes que celebran los cambios en los modos de vida urbanos, en lo más positivo que tienen que ofrecer. El concepto de bienestar, frecuentemente asimilado al concepto de la “vida buena”, por oposición a la “mala vida” de los conventillos, tugurios o villas miseria, encuentra en las fotografías dos elementos clave para la construcción del proyecto moderno en términos visuales: 1. La evidencia del problema, las malas condiciones de vida en las ciudades; y 2. La evidencia de cómo puede ser la vida en la ciudad, en sus múltiples dimensiones: en los interiores domésticos, en las relaciones con el paisaje, en los espacios abiertos, ventilados y soleados.

En América Latina, la diversidad de condiciones medioambientales hace que también sean diversas las respuestas arquitectónicas a problemas más o menos comunes en toda la región. El tránsito de la década del veinte a la siguiente se dio en varios países bajo el signo de importantes cambios en las relaciones entre el Estado, los medios de producción y la sociedad civil. La crisis económica de 1929 golpeó muy fuertemente a varias naciones, productoras de materias primas y dependientes de las economías industrializadas. El cambio político verificado en Brasil, Argentina y Chile, por ejemplo, inicia un período de recuperación y de estabilización mediante políticas de incentivos a la construcción y la promoción de viviendas, entre otras iniciativas.



FIG. 02



FIG. 03

El cambio político debía hacerse acudiendo a las fotografías – evidencias documentales – de la ‘mala vida’ en las ciudades. Las imágenes de amplios sectores de la población urbana que han quedado al margen de las primeras iniciativas de renovación urbana y de vivienda obrera de las primeras décadas del siglo, circulan en medios masivos y especializados, marcando un período que se prolongará hasta después de la segunda Guerra Mundial. El *Manual de Urbanismo* de Karl Brunner y el libro *Cities of Latin America* de Francis Violich son ejemplos válidos para ilustrar cual fue la mirada fotográfica de ese momento – los años treinta y cuarenta – sobre los problemas de la insalubridad y la falta de espacios para el goce de la vida en las ciudades de la región.

La contraparte de los registros fotográficos acerca de la mala vida fue, como parece lógico, la difusión de imágenes en las que la arquitectura moderna era el escenario de una vida distinta, nueva y prometedora. En América Latina, las causas de la pobreza urbana moderna fueron diferentes a las del hemisferio norte, como lo han establecido quienes, desde José Luis Romero en adelante, han estudiado los fenómenos de la urbanización acelerada en la región. La fuerza que adquirieron las imágenes de la ciudad moderna efectivamente construida fue de igual importancia. Debían servir de antídoto contra la desesperanza y la aparente ausencia de políticas eficaces.

El papel desempeñado por la fotografía de arquitectura durante las décadas de 1930 a 1960 fue clave en la construcción cultural de los valores de lo moderno, y América Latina no fue una excepción. Si bien las grandes obras de beneficio social – sobre todo viviendas colectivas, hospitales y centros educacionales – se iniciaron fundamentalmente a partir de la segunda mitad de los años cuarenta, la fase experimental y de implementación institucional tuvo en las primeras realizaciones y sus fotografías una huella que sin duda contribuyó a cimentar la idea de un continente ‘en progreso’, en simultaneidad con las corrientes internacionales.

De ese ambiente participan diferentes fotógrafos. Esther Born, estadounidense, realiza en México un reportaje³ en el que las viviendas obreras de Legarreta, los hospitales de Villagrán y las casas y escuelas de O’Gorman marcan un contrapunto visual y arquitectónico frente a la selección de Johnson y Hitchcock en “The International Style” de 1932. Las fotografías de obras mexicanas denotan la idea del progreso social como signo más claro de la transformación operada en el país. En Brasil, bajo la mirada del también estadounidense Kidder Smith, la vivienda colectiva se anuncia como un campo disciplinar que no pertenece exclusivamente a las clases acomodadas. En Argentina, Gómez Piñero desarrolla su labor profesional fotografiando sobre todo edificios de especulación inmobiliaria, siguiendo las convenciones europeas en las que la objetividad prevalecía como modo de equiparar las experiencias arquitectónicas en muy diferentes partes del mundo⁴. Marcel Gautherot en Brasil y Guillermo Zamora en México surgen como los fotógrafos más publicados en el campo de la vivienda de promoción estatal, de la mano de Reidy el primero, de Mario Pani el segundo. Sus fotografías contribuyeron a la construcción de un imaginario arquitectónico, acentuando el aspecto social de los

grandes conjuntos, los lugares de encuentro y de participación colectiva.

La capacidad de la fotografía de construir culturalmente los ideales de la arquitectura moderna en América Latina es evidente. La vida buena, enmarcada por limpios bloques de vivienda, con espacios abiertos y equipamientos compartidos por todos; y amplias y luminosas casas donde disfrutar de las ventajas de la construcción moderna se presenta en la región como un reflejo de los modos de ver, fotográficamente hablando, que fueron transformándose a medida que lo fueron las propuestas arquitectónicas en materia de vivienda colectiva y en casas unifamiliares. La cercanía tanto arquitectónica como fotográfica, ya fuese de la Europa de entre-guerras como de los Estados Unidos a partir de 1945 caracteriza las imágenes de la buena vida de un modo diferente al que hubo respecto de la fotografía urbana. Un síntoma concreto de esta situación es la selección fotográfica que hicieron los responsables de la exposición *Latin American Architecture Since 1945*, Henry Russell Hitchcock y Arthur Drexler en 1955. En el intento de dar la mayor unidad visual posible a la exhibición, la mezcla entre las fotografías tomadas *ex profeso* por Rollie Mackenna y aquellas que fueron provistas por los arquitectos, resultaron favorecidas aquellas que describían sin hacer mayores comentarios visuales las obras representadas. En el caso de las casas ello es especialmente notorio, pues no sólo la selección de obras sino sus fotografías parecían estar en un mismo registro tonal y compositivo.

La forma como en Chile fueron tratados los temas de la vida buena en la fotografía de arquitectura difiere en algunos aspectos, si bien resulta lógica la cercanía con Europa. Dado el origen de varios de los fotógrafos, es el realismo social en su condición de movimiento internacional lo que más parece haber influido en el trabajo de quienes construyeron fotográficamente la arquitectura moderna en Chile. Un análisis más detenido permite ver tanto las cercanías como las distancias respecto de la producción en el resto de América Latina. El desarrollo de la arquitectura en Brasil o México, que parece mucho mayor en cantidad y diversidad de miradas que en otras partes, en el tema de las representaciones de la vida doméstica y de las formas de habitar colectivo parece seguir pautas más determinadas por las corrientes internacionales dominantes, ya fueran las iniciales desde Europa, o las más tardías desde los Estados Unidos.

El Realismo Social como movimiento artístico tuvo repercusiones en Chile. Antonio Quintana y varios de sus discípulos colaboraron, de igual modo que sus colegas de otros países, en proyectos políticos de reforma social. Sus fotografías junto a las que tomaran Karl Brunner y Francis Violich en sus viajes a Santiago, hacen visibles los aspectos menos deseados de lo que entonces se entendía como 'progreso'. La mala vida fue un sujeto fotográfico de primer orden pues, además, anticipaba las imágenes opuestas, es decir, aquellas en las que la obra de arquitectura apuntaba a la solución de los problemas (FIG. 04).

Los compromisos políticos compartidos entre arquitectos y fotógrafos marcaron colaboraciones y complicidades cuyos resultados aparecen en varios escenarios. Los proyectos de reforma social,

iniciados en los años treinta y continuados hasta principios de los setenta marcaron las políticas oficiales en materia de vivienda, educación y salud, cuyos resultados más visibles fueron los edificios construidos a lo largo del país. Sin duda, es en la vivienda colectiva donde el trabajo de los fotógrafos tuvo mayor despliegue. ¿Cómo se enfrentaron a estas nuevas obras en cuanto problema a representar? Los recursos y estrategias fueron muy variados, desde la fotografía aérea para expresar, en claves muchas veces abstractas, los efectos a escala urbana y metropolitana, pasando por imágenes que asumieron los puntos de vista de los habitantes, desde la altura de los bloques o a nivel de las áreas verdes y plazas de juegos infantiles, y la inclusión de familias disfrutando del aire libre y el sol.

Dos vertientes de la 'buena vida' emergieron como registro de las obras arquitectónicas en Chile: Los exteriores de edificios residenciales y conjuntos, y los interiores de casas, generalmente de gran tamaño, como pruebas experimentales del diseño de interiores limpios y luminosos. Las fotografías fueron usadas de muchas maneras, sobre todo como registro documental del progreso alcanzado en ciertas regiones del país (tarjetas postales y revistas turísticas), así como en contextos disciplinares afines a las ideas higienistas (Boletín Médico de la Caja del Seguro Obligatorio) y la acción del Estado y el sector privado como agentes reformadores (Reportaje de *LIFE* aparecido en 1941).

El involucramiento de Quintana en los proyectos del gobierno del presidente Aguirre Cerda y en años posteriores a 1941 lo llevaron a colaborar activamente con las entidades oficiales encargadas de los planes de vivienda obrera, así como con los arquitectos y las publicaciones profesionales. Sus fotografías de la Población Huelmul II humanizan la dureza esquemática de los bloques al incluir niños y grupos familiares entre sus fotografías del conjunto. Esta línea expresiva fue una marca del fotógrafo, aunque no siempre fue seguida por sus discípulos, quienes optaron por miradas más abstractas, en línea con la creciente complejidad y diversidad formal de los grandes conjuntos habitacionales⁵.



FIG. 04

Los interiores domésticos se presentan de otra forma. Las dificultades técnicas para fotografiar espacios estrechos fue ciertamente un factor que determinó la preferencia por residencias amplias, como demostración de las cualidades espaciales de la arquitectura moderna, la construcción de un imaginario posible de ser aplicado a viviendas obreras, aunque fuera muy poco evidente en los hechos. Un caso excepcional aparece en *Zig Zag*, cuando el reportero gráfico se asomó por una ventana de la casa demostrativa en la exposición de la vivienda de 1940. (FIG. 05)

Más allá de los programas de vivienda, la 'buena vida' se hizo extensiva a los equipamientos destinados al ocio y el tiempo libre, marcados en Chile por los extremos socio-económicos en los cuales la arquitectura moderna tuvo expresiones fotográficas de particular interés. La propaganda política fue fundamental en la difusión de los avances disciplinares, cuya huella fotográfica más evidente es el trabajo de Quintana en el Hogar Modelo del Parque Cousiño, y el de otros fotógrafos en el Hogar Hipódromo Chile⁶. El contrapunto fotográfico y arquitectónico, y también socio-económico, está marcado por la construcción con pocos años de antelación al Hogar Modelo, del edificio principal del Club de Golf Los Leones (FIG. 06), en el cerro San Luis de Santiago. Gerstmann y Mora, cada uno con miradas diferentes, asumen las relaciones del edificio con el paisaje y las cualidades dinámicas de una arquitectura planteada en los términos formales que parecían más acordes a un programa recreativo: la imagen naval, instalada en Chile en obras como el restaurante Cap Ducal, también fotografiado por ellos.

CONSTRUCCIÓN, ESTRUCTURA, MATERIA E IMAGEN

Las particularidades de la arquitectura moderna producida en América Latina, según Hitchcock, residían fundamentalmente en las soluciones arquitectónicas para los diferentes climas y condiciones ambientales tales como quebrasoles, grandes aleros y espacios intermedios, y llamaba la atención de sus lectores acerca del escaso desarrollo local en materia de estructuras en acero, señalando la im-



FIG. 05



FIG. 06

portancia del concreto armado como una solución que tenía, en 1954, una larga tradición derivada de la influencia francesa, y cuya aplicación casi universal, venía acompañada de un uso muy extendido de estucos y materiales generalmente de baja calidad, como ladrillos y piedras de revestimiento (Hitchcock, 1955). Las fotografías seleccionadas para la exposición y el libro a su cargo no suelen dar a la expresión material de las obras mayor importancia, y al ser muchas de ellas vistas generales de los edificios, lo que aparece más evidente son las soluciones aportadas al control solar y aspectos en los cuales las estructuras, por su levedad (garaje de autobuses en Bogotá, cabaret Tropicana en La Habana, iglesia de Pampulha) o por su forma (estadios en Cartagena de Indias y Caracas, piscina cubierta en São Paulo) parecieron pertinentes ejemplos de los desarrollos técnicos en la región.

El sesgo conceptual de Hitchcock sugiere un examen de otras posibilidades de expresión fotográfica de estructuras, materiales y formas arquitectónicas. Al situar sus ejemplos junto a casos chilenos de esa misma época, surge de inmediato la cuestión de la robustez y la expresión de estabilidad y permanencia de las estructuras. Chile no es el único país latinoamericano que ha sido sometido a terremotos, lo cual podría conducir a la verificación de tales expresiones de robustez en lugares como Bogotá o Ciudad de México. Sin embargo, se observa que otros factores entraron en juego: economía de recursos (en Colombia sobre todo), técnicas y materiales disponibles (ladrillos en Bogotá y Uruguay), clima (mayor apertura y transparencia en lugares cálidos) y naturaleza de los programas, expresados en las fotografías, disponen la mirada hacia las imágenes de arquitectura moderna en Chile en busca de otros indicios.

El examen de la construcción visual de los aspectos materiales, estructurales, de forma y de espacio permite advertir cómo en fotografía, la expresión de las cualidades materiales de los edificios planteó horizontes exploratorios, tanto técnicos como estéticos, marcando las diferencias entre arquitectos, contextos culturales y procesos constructivos. Si bien no hubo particular énfasis acerca de la fotografía de edificios durante su construcción¹⁷, se optó por marcar las opciones tomadas por distintos fotógrafos en torno a cómo expresar las cualidades táctiles del concreto armado o el ladrillo, y cómo en la fotografía los valores de libertad espacial, levedad y transparencia (y en ocasiones sus opuestos) hicieron parte muy importante de la construcción cultural de la arquitectura moderna en la región.

Es probable que sean los elementos constructivos, sus formas y cualidades materiales lo que, en las fotografías de arquitectura en la región, configura un panorama cargado de búsquedas visuales y determinado por los aspectos más originales y singulares de la arquitectura latinoamericana. En este proceso, tanto fotógrafos como arquitectos han construido complicidades y también miradas críticas entre unos y otros. En el registro de la obra durante su construcción como evidencia de la verdad material (traspasada disciplinariamente como verdad fotográfica) pone de manifiesto la condición fotográfica de la arquitectura moderna. Las obras recién terminadas apuntan a otra clase de ejercicio visual: la abstracción en la cual la autonomía de la fotografía como arte se nutre sustancialmente de formas arquitectónicas igualmente abstractas.

Se puede afirmar que, si bien hay una importante dedicación en América Latina por señalar fotográficamente los aportes e invenciones locales en torno a grandes luces, estructuras esbeltas y delgadas, grandes planos de vidrio y, en contrapunto, en el desarrollo de técnicas y el uso de materiales como el ladrillo en obras de corte más regionalista, es en Chile donde se advierte, por un lado un menor trabajo en torno a la abstracción, y por otro, una tensión entre la expresión de la robustez en las estructuras y el aspecto leve y transparente al que aspiraron muchas obras destacadas.

Estos contrapuntos arquitectónicos ponen en evidencia la expresión del problema constructivo que supone la condición sísmica del suelo, y adquiere en la fotografía un valor excepcional en Chile.

La actividad fotográfica con ocasión de los frecuentes e intensos terremotos ocurridos en Chile durante el siglo XX ha instalado en la cultura chilena las imágenes de sus ciudades en ruinas. Valparaíso en 1906, Talca en 1928, Chillán y Concepción en 1939 y Valdivia en 1960 son lugares y fechas que han determinado los destinos de la actividad profesional de constructores civiles, ingenieros, arquitectos y urbanistas.

El período mencionado es también importante por la actividad fotográfica que se consolida en torno a las transformaciones operadas a raíz de los eventos sísmicos. No es solamente cuestión de registrar para la posteridad los daños y pérdidas ocasionados, sino reconstruir en el público la confianza en los edificios que prometen proteger la vida y los bienes de sus habitantes. La fotografía en cuanto testimonio de la realidad, da cuenta de los efectos negativos y, al mismo tiempo, tal como la emplearon empresas constructoras, arquitectos y el Estado, en una visión opuesta a la ruina tras el terremoto, celebra las bondades del edificio moderno, construido con técnicas y materiales acordes con las nuevas normas de construcción sismorresistente.

Esta celebración fotográfica tiene en Chile unas características que permiten reconocer aspectos que tienen que ver con las transformaciones urbanas (mayores escalas, mayores densidades, mayores alturas), la construcción de conjuntos habitacionales para empleados y obreros y las posibilidades de crear espacios abiertos, iluminados y ventilados de acuerdo con las premisas doctrinales de la arquitectura moderna (FIG. 07). Precisamente en el desafío de alcanzar valores como la levedad estructural y la apertura espacial, es que gran parte del diseño arquitectónico en un país altamente sísmico, se jugó su prestigio y su capacidad de respuesta. Como en las otras variables discursivas abordadas aquí, ese desafío tuvo en la fotografía de arquitectura a una aliada incondicional: la expresión verosímil de una arquitectura que, siendo fiel al canon moderno, fuese capaz de sobrevivir al movimiento de la tierra.

La fidelidad al canon moderno, desde luego, supuso un tránsito por varios referentes, cambiantes en el tiempo, y por lo tanto la necesidad de ajustar el registro fotográfico a esos cambios. El tránsito de una fotografía en la que los elementos de soporte aparecen tan sólo como expresión de la nueva arquitectura, a otra en la que los materiales – vidrio, madera, acero y, sobre todo, concreto – adquieren un protagonismo visual mayor, acompaña en Chile



FIG. 07

el desarrollo de la arquitectura misma, ya sea en sus aproximaciones al llamado 'brutalismo' de los años cincuenta y sesenta¹⁸, ya sea hacia otras vertientes, unas más experimentales que otras, de finales del período en estudio.

En Chile, estas imágenes adquieren especial valor pues son huellas de los recursos arquitectónicos empleados para alcanzar la deseada apertura espacial, la necesaria robustez estructural y la levedad tan anhelada por amplios sectores de la disciplina arquitectónica moderna. ¿Cómo se expresa fotográficamente, una obra espacialmente abierta, robusta o leve? Las estrategias adoptadas por los fotógrafos apuntan en direcciones a veces contradictorias, como en el caso de Gerstmann en las casas para la familia Hasbún en Santiago, en otras, señalan los esfuerzos estructurales necesarios para levantar total o parcialmente los edificios (Quintana, Combeau, Patricio Guzmán), y finalmente en otras, se explotan intensamente las formas y texturas del hormigón, marcando el capítulo chileno de la complicidad entre arquitectos y fotógrafos en el contexto del llamado brutalismo (Chamudes, Combeau, Guzmán).

El examen de los contrapuntos entre robustez y levedad es lo que aquí se expone con mayor énfasis. Al reunir el material fotográfico y desplegarlo en función de este contrapunto emergen las particularidades del desarrollo de la arquitectura moderna en Chile, sobre todo a partir de la década de 1950. El punto de partida está marcado por las fotografías que Marcos Chamudes tomó en la fundición de Paipote, con la chimenea de 70 metros de altura como punto focal de su ejercicio fotográfico. La arquitecturización de esta pieza de ingeniería define las cualidades materiales y de forma del objeto, sometido a la subjetividad de miradas de corte vanguardista, unas, y objetivas, otras (Téllez, 2014: 159).

Los episodios fotográficos más elocuentes acerca de la robustez de las estructuras, expresadas en términos de su desafío a los sismos están asociados a las obras en las que el problema determina con particular fuerza, la expresividad visual de las formas arquitectónicas. La Estación Marina de Montemar, el edificio de las Naciones Unidas y las dos obras construidas del equipo liderado por Juan Borchers fueron sujetos donde la importancia de la forma asociada al material, adquieren cualidades esencialmente fotográficas, esto es, construcciones hechas con luz, apuntadas en los encuadres de las fotografías como las de Gloria Yáñez, Luis Poirot, Emilio Duhart y Patricio Guzmán, respectivamente.

El contrapunto fotográfico, el de la levedad, apunta a otras obras cuya naturaleza arquitectónica demandó otros puntos de mirada, con señalamientos visuales distintos. Las fotografías de partes más que de la totalidad de un edificio, determina como en el caso de los elementos robustos, las opciones arquitectónicas tomadas por los fotógrafos. La selección operada en el momento de la toma y posteriormente en el laboratorio y la mesa de edición, recorta el cuadro de manera que sean los aspectos más leves de la estructura los que, a su vez, den estructura visual a la fotografía. Una puesta en discusión entre las fotografías de Enrique Muñoz (FIG. 08) y de René Combeau en la Universidad Técnica del Estado (UTE), por ejemplo, para señalar la profundidad de los espacios entre



FIG. 08

los edificios (en horizontal), o la relación vertical entre vacío, escalera y pisos superiores.

Las fotografías tomadas por lo anónimos fotógrafos del Instituto de Arquitectura de la Universidad Católica de Valparaíso en 1972 plantean, desde su particular construcción visual, una diferencia sustancial respecto de aquellas que formaron parte de otros horizontes disciplinares, en relación a los cuales el grupo de Valparaíso marcó una clara disidencia. No hay en ellas la celebración de logros tecnológicos como las estructuras de acero en la UTE, o las vigorosas masas de concreto en los edificios de las Naciones Unidas, la Unidad Vecinal Portales o de la Cooperativa Eléctrica de Chillán (FIG. 09). Significan un cambio de actitud, en lo arquitectónico y también en lo fotográfico. La aparición de un paisaje nuevo, cualificado por estructuras de mayor fragilidad, aunque no de menores efectos plásticos, y traídas al presente como huellas de un camino que se emprende en las fotografías, sugieren el inicio de una utopía nueva, de un tono muy diferente y situada en un contexto crítico también muy diferente.

CONCLUSIONES

Este trabajo, ciertamente extenso en los sujetos que aborda, asume como tarea la exposición en tres dimensiones o líneas de acción, la labor de un grupo igualmente extenso de fotógrafos en torno a la ciudad y la arquitectura. Sitúa a la fotografía en un lugar preeminente de sus representaciones, por ser

el vínculo mediático más directo, y en apariencia más objetivo por los mecanismos empleados en su realización, entre el sujeto real y la evidencia de su existencia. Paradójicamente, la fotografía por su carácter ambiguo, pues con ella el fotógrafo selecciona, condensa, manipula y somete a sus propias lógicas lo que queda impreso en la superficie de la película, devuelve al espectador no ya el objeto real sino una forma de mirarlo, una superficie plana como una ventana – recordando las reflexiones de Beatriz Colomina acerca de la analogía entre la *fenêtre en longueur* corbusiana y el formato apaisado de las fotografías panorámicas.

Si se observan dos fotografías que marcan los límites temporales y visuales de este trabajo, se pregunta: ¿Qué hay entre la foto de E. Merton tomada durante la construcción del Ministerio de Hacienda en Santiago, y la del Ágora de Tronquoy en la Ciudad Abierta de Ritoque? (FIG. 10, 11). La primera foto marca un punto de partida, una ciudad en transformación, la promesa de un Estado eficiente y nuevas dimensiones de la disciplina de la arquitectura. La segunda, señala un camino de salida, literal y también conceptual, el fin de las grandes utopías totalizadoras, su reemplazo por el ensimamamiento disciplinar, el repliegue de las promesas transformadoras hacia reductos privados donde poner a prueba hipótesis proyectuales de otra naturaleza. Entre las dos aparecen las ansiedades propias de una modernización de escala urbana, con perspectivas de transformación social y de desafío espacial y material frente a la condición sísmica.

La reunión del material disperso en soportes, colecciones y lugares geográficos tiene como totalidad la capacidad de construir una forma distinta de contar el desarrollo de la arquitectura y el urbanismo moderno en Chile, contrastado con lo ocurrido en los registros fotográficos del resto de América Latina. Es en este contraste donde es posible encontrar respuestas a las preguntas planteadas y comprobar las hipótesis que guiaron esta investigación:

1. Lo que marca una notoria diferencia entre Santiago y otras ciudades es la posibilidad muy temprana del registro periódico del crecimiento de la ciudad desde los cerros Santa Lucía y San Cristóbal. Al estar situados en medio de la trama urbana o muy próximos a ella, estos cerros permitieron una construcción visual más totalizadora de la forma urbana y de sus piezas arquitectónicas, y al estar presentes en el imaginario cultural desde finales del siglo XIX bajo la forma de fotografías, fueron capaces de hacer reconocible en el tiempo, a pesar de las rápidas transformaciones operadas, una ciudad cuyos atributos geográficos fueron, paradójicamente, punto de vista y al mismo tiempo, objetos incorporados al paisaje urbano de la ciudad.

2. Se advierte en el trabajo de los fotógrafos en Chile una arquitectura asociada a proyectos políticos, económicos y de reforma social de un modo directo. La fotografía de arquitectura fue realizada por fotógrafos que trabajaron en otros campos y géneros. Aparece teñida de miradas que se asocian al realismo social en los años treinta y cuarenta y a la exaltación de los logros alcanzados en los cincuenta y sobre todo en los sesenta. Si bien el clima político y la crisis de la arquitectura moderna en los sesenta tuvo repercusiones en la actividad de muchos fotógrafos, una mirada más crítica hacia los símbolos del progreso material alcanzado durante el medio siglo no parece haber tenido en Chile un correlato tan fuerte como en otros lugares de la región. Los efectos de esta crisis tocarían a Chile con mayor claridad durante los años setenta y ochenta, al calor de las transformaciones operadas en los primeros años de la dictadura instaurada en 1973.

3. Chile aparece en las fotografías de arquitectura como un país sometido a fuertes cambios, en parte por las oscilaciones de su economía y en parte por su condición sísmica. La posibilidad de la desaparición de los edificios y su reemplazo por otros habría operado aquí como un estimulante del registro fotográfico, a modo de huella de lo realizado. La desaparición de edificios o la posibilidad de que ello ocurra es un fenómeno inherente a su existencia misma.

Por otro lado, en Chile la fotografía de arquitectura no suele hacer de los espacios intermedios, las semitransparencias por medio de celosías, las formas curvas o angulares y los fuertes contrastes de luces y sombras, un tema recurrente. Más bien parece concentrarse, primero entre los años treinta y cuarenta, en demostrar las posibilidades del hormigón armado para permitir mayores luces estructurales, mayores alturas, y mayor libertad y continuidad espacial entre recintos.

En los años cincuenta, la fotografía se orienta hacia la demostración de las posibilidades de otros materiales estructurales como el acero, cuya producción local debía verse asociada a la actividad construc-

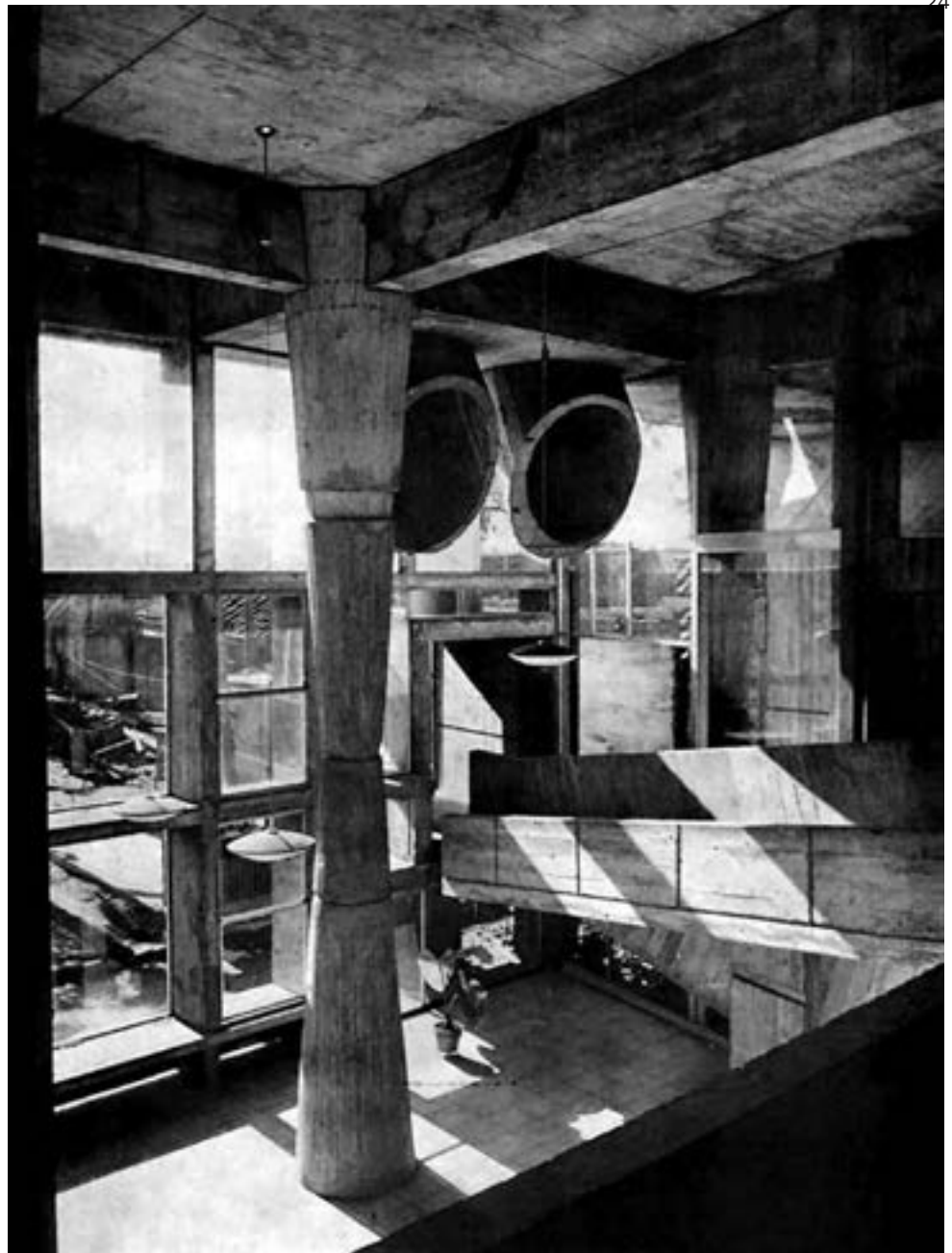


FIG. 09

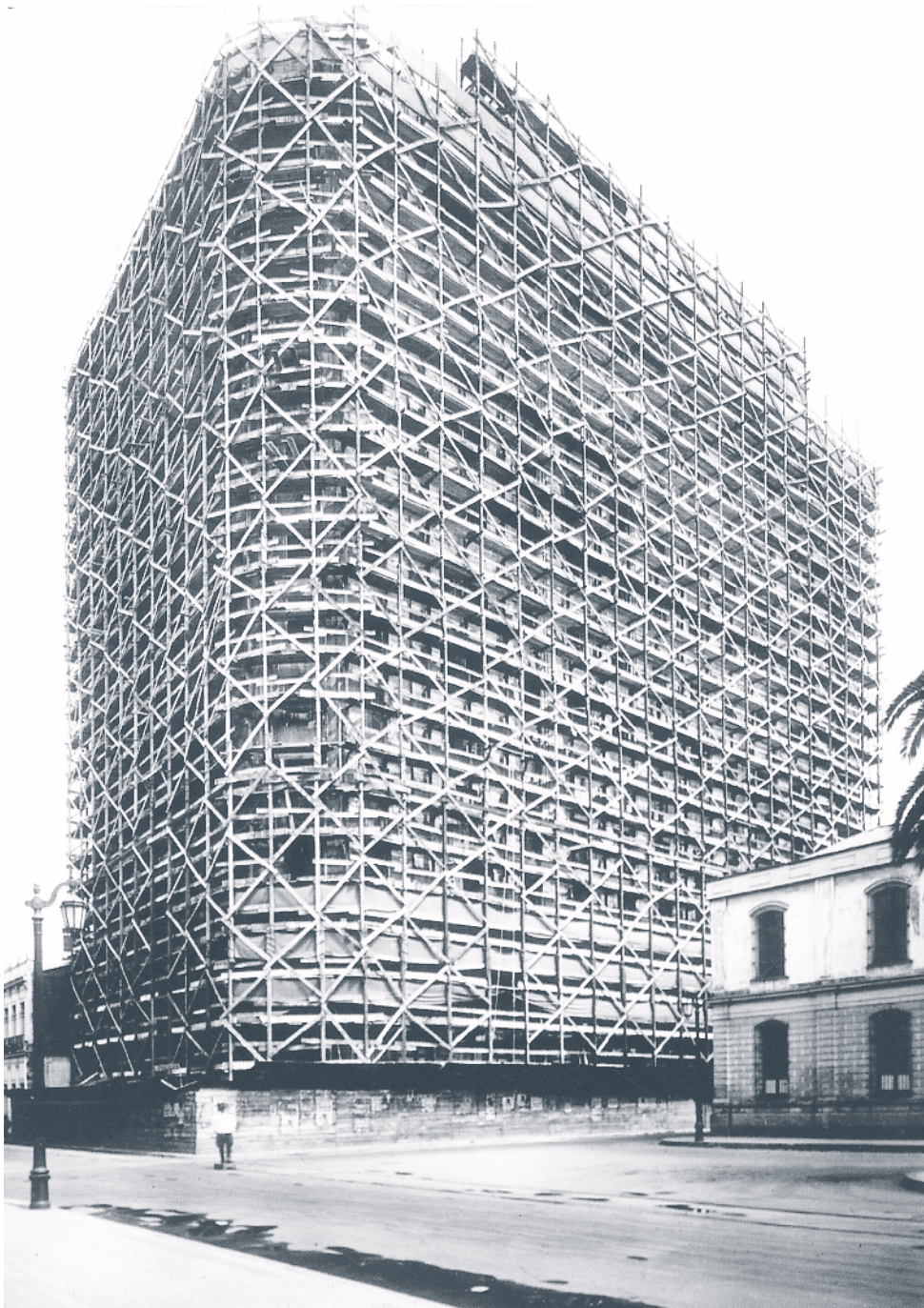


FIG. 10

tora de edificios públicos (en particular escuelas y universidades). Al mismo tiempo, la expresividad del hormigón visto adquirió en Chile un particular tono fotográfico, coincidiendo con la producción más madura y difundida de fines de la década y durante los años sesenta.

En 2014, Claire Zimmermann propuso una sutil inversión de términos para entrar en un estudio de mayor compromiso entre la arquitectura moderna y sus representaciones fotográficas. Su tesis profundiza en los modos en que los viajes de la arquitectura moderna entre Europa y los Estados Unidos ocurrieron en una suerte de contrapunto entre la realización de obras clave del Movimiento Moderno y su difusión en los medios internacionales mediante fotografías, como el modo privilegiado para efectuar ese viaje (Zimmermann, 2014). La arquitectura en Chile no se hizo fotográfica en el mismo sentido, pues, avanzado el siglo XX, la actividad fotográfica en torno a la arquitectura, al no haber sido ejercida por fotógrafos especialistas en el género, determinó otro campo de relaciones entre éstos y el medio construido.

Existió una cierta conciencia de la importancia de la fotografía de parte de los arquitectos, aunque ello sólo ocurrió de manera explícita en contados casos. Los ejemplos del trabajo de Roberto Gerstmann para Vadim Fedorov y sus socios, de Quintana en el Hogar Modelo del Parque Cousiño, de Combeau para BVCH y de Patricio Guzmán para Borchers, Bermejo y Suárez marcan puntos de referencia de un panorama en el que, entre uno y otro caso, se entremezclan muy diversas visiones, como se ha querido demostrar aquí.

Se trató de instalar tres escenarios discursivos que permitieran demostrar la existencia de otras cosas en la arquitectura moderna chilena, presentes en las fotografías. Se espera que esta manera de entrar en el estudio de los procesos transformadores que dieron forma al Chile moderno, contribuya a expandir el campo de intereses tanto desde la arquitectura como desde la fotografía. Es precisamente la fotografía, en su dimensión interdisciplinar, sobre todo porque fue ejercida por fotógrafos no-especialistas, lo que marca un horizonte de futuras investigaciones. El abordaje temático abre otro escenario que, sin duda, puede ser útil en la construcción de una hipotética Historia de la fotografía de arquitectura en Chile, o bien de una mayor consideración de parte de los historiadores de la fotografía (y por extensión, del arte) hacia el género de la fotografía de arquitectura. Quedan entonces abiertos estos y otros caminos posibles, mediante la selección fotográfica aportada aquí y las lecturas a que dio lugar.



FIG. 11

NOTAS

1 Este texto está basado en la tesis doctoral *Imágenes de modernidad Ciudad, bienestar y construcción en la fotografía de arquitectura en Chile, 1930-1970*, Pontificia Universidad Católica de Chile, Programa de Doctorado en Arquitectura y Estudios Urbanos. Hugo Mondragón, guía de tesis. Santiago, 2016. La tesis contó con el apoyo de las becas UC-VRI 2011 y CONICYT / Doctorado Nacional 2012.

2 Se hace referencia aquí a los trabajos de Eric de Maré (1962), Julius Schulman (1960, 1998), C. Robinson y R. Herschmann (1987), Robert Elwall (2004), Antoine Baudin (2003) y Giovanni Fanelli (2009).

3 En particular la realizada en Brasil por Boris Kossoy (2001) y Sergio Burgi (2010).

4 En ellos a Keith Eggener, Anat Falbel, Patricia Méndez y Germán Téllez, a quienes hay que sumar algunas tesis de maestría y doctorado espacialmente en Brasil y México.

5 Se plantea aquí que es a través de las fotografías donde se verifica un ambiente común de producción de imágenes – más allá de las características de la arquitectura misma – hechas en función de diferentes escenarios de difusión de la arquitectura moderna. La cercanía fotográfica supera en sus lógicas internas, las distancias conceptuales que evidentemente existen entre las realizaciones arquitectónicas de uno u otro lugar. Una de estas lógicas, por su relevancia aquí, la expresa Siegfried Krakauer en un artículo publicado en 1951:

(...) La fotografía tiende a sugerir el infinito. Este trazo viene de su predilección por los ensamblajes contingentes, donde el fragmento prevalece por sobre el conjunto. Una fotografía (...) no es verdaderamente una fotografía si ésta no excluye la idea de completitud. Su encuadre no marca sino un límite provisorio, su contenido remite a otros contenidos exteriores al cuadro y su estructura pone de manifiesto algo que no se sabría como discernir – lo existente material (Krakauer, 1951: 72).

6 Una reflexión acerca de los efectos de la difusión editorial de la exposición *Brazil Builds Architecture New and Old* puede encontrarse en Torrent, Horacio. "Una recepción diferente. La arquitectura moderna brasileña y la cultura arquitectónica chilena". ARQ 78, (Agosto, 2011): 40-50.

7 Uno de los trabajos de prospección aérea fotográfica fue el realizado por Norman Fairchild para la ciudad de Nueva York en 1922. Una fotografía plana compuesta de múltiples tomas sobre la isla de Manhattan se convirtió en instrumento clave para la construcción de un catastro de propiedades en la ciudad. Véase en Campanella, Thomas J. *Cities From the Sky. An Aerial Portrait of America*. New York: Princeton Architectural Press, 2001.

8 Claire Zimmerman sostiene la idea de que la Nueva Visión y la Nueva Objetividad fueron claves en el desarrollo de la fotografía de arquitectura en Estados Unidos, y que fue determinante en la difusión de la arquitectura producida allí, en los años posteriores a 1945 en Europa, especialmente en Inglaterra y Alemania (Zimmerman, 2014).

9 Para Abbott, su descubrimiento de Atget en París resultó crucial para su propio trabajo en Nueva York. Véase en Yochelson, Bonnie. *Changing New York. The Complete WPA Project*. New York: The Museum of the City of New York, 1997. P. 10

10 Yochelson, B. Op. Cit., 11.

11 Farkas y Scheier, en muchas de sus fotografías, antepusieron a los monumentos y edificios, los personajes que participaron en los festejos, en especial los obreros y empleados que ya poblaban los sectores informales de la capital.

12 Por Ciencias Sociales se entiende aquí el conjunto de disciplinas que incluye a la sociología, la historia, la filosofía, la antropología y, en ciertos países, la psicología.

13 Realizado por encargo de *The Architectural Record* y publicado originalmente en el N° 4 de la revista. Véase también la versión ampliada en forma de libro en: Born, 1937.

14 Antoine Baudin pone en evidencia la existencia de un ambiente latinoamericano que participa activamente del contexto internacional, en parte porque Alberto Sartoris buscó dar a su acción propagandística de la arquitectura moderna un tono unitario en lo visual, a pesar de las distintas aproximaciones arquitectónicas de los autores de las obras y los contextos locales de su producción. Véase Baudin, 2003.

15 En particular el caso de Luis Ladrón de Guevara, proclive a evidenciar el carácter abstracto de grandes conjuntos como la Unidad Vecinal Portales y la Unidad Vecinal Exequiel González Cortés (Villa Olímpica).

16 Figuran Guillermo Castro, Elio Roncagliolo y Jorge Costabal en los créditos del N° 9 de *Arquitectura y Construcción*, Santiago, 1947.

17 Son más bien excepcionales las fotografías tomadas durante la construcción del Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, Brasilia o el MASP en Brasil, las estructuras de Candela en México o el edificio de las Naciones Unidas en Santiago.

18 Una extensión de este tema se desarrolla en Téllez, Andrés. "Aproximaciones fotográficas: São Paulo - Chile 1950-1970" En: Verde Zein, Ruth (ed.) *Caleidoscopio concreto. Fragmentos de arquitectura moderna em São Paulo*. São Paulo: Romano Guerra, 2017: 357-378.

REFERENCIAS

CLARKE, Graham. *The Photograph*. Oxford; Oxford University Press, 1997.

COLOMINA, Beatriz. *Privacy and Publicity. Modern Architecture as Mass Media*. Cambridge, MA.: The MIT Press, 1995.

GORELIK, Adrián. "Vanguardia y clasicismo. Los Buenos Aires de Horacio Coppola y Facundo de Zuviría". En: [Coppola + Zuviría] *Buenos Aires*. Buenos Aires: Ediciones Larivière, 2012.

HITCHCOCK, Henry-Russell. *Latin American Architecture since 1945*. New York: The Museum of Modern Art, 1955.

HOFER, Andreas. *Karl Brunner y el urbanismo europeo en América Latina*. Bogotá: El Áncora editores, 2003.

KOSSOY, Boris. "Reflexiones sobre la historia de la fotografía". En Fontcuberta, Joan (ed.). *Crisis de Historia*. Barcelona: Actar, 2000.

KRAUSS, Rosalind. *Lo Fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

LE CORBUSIER. *Aircraft*. (1935) Paris: Fondation Le Corbusier; Madrid: Abada Editores, 2003.

PÉREZ DE ARCE, Rodrigo. (ed.) *La montaña Mágica / El cerro Santa Lucía y la ciudad de Santiago*. Santiago: Ediciones ARQ, 1993.

SENNETT, Richard. *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. (1994) Madrid: Alianza Editorial, 1997.

SOULAGES, François. *Esthétique de la photographie*. Paris: Nathan, 1998.

TÉLLEZ, Andrés. "Patrimonio, documentación y valoración: Perspectivas desde la fotografía. Paipote 1951". En: Torrent, Horacio (ed.). *El desafío del tiempo. Proyecto y persistencia del patrimonio moderno*. Santiago: Docomomo Chile, 2014. Pp. 157-163.

WATRISS, Wendy; PARKINSON ZAMORA, Lois (Eds.) *Image and Memory. Photography from Latin America 1866-1994*. Austin, TX.: University of Texas Press, 1998.

ZIMMERMANN, Claire. *Photographic Architecture in the Twentieth Century*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014.

BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA.

FOTOGRAFÍA Y ARQUITECTURA

BARTHES, Roland. *La Tour Eiffel*. Texte de Roland Barthes. Photographies d'André Martin. (1964) Paris: Éditions du Seuil, 2011.

BAUDIN, A. (dir.) *Photographie et architecture moderne. La collection Alberto Sartoris*. Lausanne, Suiza: Les Archives de la Construction Moderne EPFL-ENAC, 2003.

DE MARÉ, Eric. *Photography and Architecture*. London: The Architectural Press, 1962.

ELWALL, Robert. *Building with Light. An International History of Architectural Photography*. London: Merrell Publishers, 2004.

KRAKAUER, Siegfried. *Sur le seuil du temps. Essais sur la photographie. Textes choisis et présentés par Philippe Despoix*. Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal, 2013.

AMÉRICA LATINA

BORN, Esther. *The New Architecture in Mexico*. New York: The Architectural Record-William Morrow and Co., 1937.

COPPOLA, Horacio. *Buenos Aires. Visión fotográfica*. Textos por Arq. Alberto Prebisch e Ignacio B. Anzoátegui. 2ª ed. Buenos Aires: Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires, 1936.

EGGENER, Keith. *Luis Barragán's Gardens of El Pedregal*. New York: Princeton Architectural Press, 2001.

FALBEL, Anat. "Peter Scheier. A Modern Photographer and the Idea of the City." En: *Docomomo Journal* N° 37, París: Septiembre de 2007 Pp. 2 a 19.

GOODWIN, Philip. *Brazil Builds. Architecture New and Old. 1652-1942*. New York: The Museum of Modern Art, 1943.

TORRENT, Horacio. "Latinoamérica, las arquitecturas, las exposiciones, las revistas y las ideas: MoMA 1955". En: *Las exposiciones de arquitectura y la arquitectura de las exposiciones. Actas preliminares*. Pamplona: T6 Ediciones, 2014.

CHILE

AGUIRRE, Jorge; Quintana, Antonio. *Defensa de la Raza 1939-1941*. Santiago: Editorial Zig Zag, 1941.

BOOTH, Rodrigo; Errázuriz, Tomás. *Luis Ladrón de Guevara. Fotografía e Industria en Chile*. Santiago: Pehuén, 2012.

GERSTMANN, Robert. *Chile. 280 grabados en cobre*. París: Braun et Cie., 1932

IMÁGENES

FIG. 01. Roberto Gerstmann: Panorámica de Santiago hacia 1940, con el cerro San Cristóbal hacia la izquierda y el Santa Lucía, más bajo, a la derecha. (Archivo Gerstmann, Biblioteca Universidad Católica del Norte, Antofagasta)

FIG. 02. Enrique Mora: Tarjeta postal tomada desde el cerro Santa Lucía mirando hacia el suroeste. A la derecha, el Ministerio de Hacienda, hacia 1935. (Centro de Patrimonio Fotográfico, Santiago).

FIG. 03. Baltasar Rubio: El edificio Santa Lucía y la calle José Miguel de La Barra tomados desde el cerro, mirando hacia el norte, 1951. (Archivo Central Andrés Bello, Universidad de Chile).

FIG. 04. Roberto Gerstmann: Fotografía tomada en Tocopilla hacia 1935. Desde cierta altura resume, en una sola mirada, el problema y una posible solución a los crecientes déficits de viviendas obreras. Al fondo, bloques residenciales realizados por la Caja del Seguro Obrero Obligatorio. (Archivo Gerstmann, Biblioteca Universidad Católica del Norte, Antofagasta).

FIG. 05. Fotógrafo no identificado: Interior de una casa-tipo construida para la exposición sobre Vivienda Popular, en la Alameda de Santiago, 1940. El titular de Zig Zag reza: "Viviendas limpias e higiénicas rescatan al hombre del tugurio y de la enfermedad". Fotografía publicada en el N° 1820 del 8 de febrero de 1940, p. 26.

FIG. 06. Roberto Gerstmann: Costado noreste del Club de Golf Los Leones, hacia 1937. (Archivo Gerstmann, Biblioteca Universidad Católica del Norte, Antofagasta)

FIG. 07. René Combeau: Edificio Imperio, Providencia, Santiago, c.1965. (Archivo de Originales, FADEU, Pontificia Universidad Católica de Chile).

FIG. 08. Enrique Muñoz: Escalera en la escuela de Ingenieros, Universidad Técnica del Estado, Santiago, 1962. (Archivo de Documentación Gráfica y Audiovisual, Universidad de Santiago de Chile, Santiago).

FIG. 09. Patricio Guzmán: Interior de la Cooperativa Eléctrica de Chillán, 1969. (Tomada de Hogar y Arquitectura N° 87, Madrid, 1970).

FIG. 10. E. Merton: Ministerio de Hacienda durante su construcción, Santiago, c.1930. (izq.) (Museo Histórico Nacional, Santiago).

FIG. 11. Fotógrafo no identificado: Ágora de Tronquoy, Ritoque, Valparaíso, 1972. (der.) (Archivo Histórico José Vial Armstrong, Escuela de Arquitectura, Universidad Católica de Valparaíso)