

Fotografías en revistas de arquitectura: un discurso de la modernidad en Buenos Aires. 1930-1950

PATRICIA S. MÉNDEZ
Cedodal-Conicet

Resumen: Los conocimientos sobre la Fotografía como medio de investigación refuerzan cada vez más la narrativa gráfica a modo de vehículo entre el pasado y el presente, y como componente de una memoria visual arquitectónica sirve como herramienta para la construcción de un imaginario de ciudad.

Por ello, esta propuesta entiende que la fotografía de arquitectura puede ser revisada en tanto texto documental a través de su análisis en las ediciones de tres de las revistas de arquitectura editadas en Buenos Aires entre 1930 y 1950. Así se analizan las vertientes arquitectónicas expresadas a través de imágenes en las páginas de *CACYA*, en las de la *Revista de Arquitectura* y en las de *Nuestra Arquitectura* y son consideradas las producciones de los Hermanos Forero, de Roberto Baldiserotto y de Manuel Gómez Piñeyro, quienes a través de sus fotografías tendieron a consolidar el imaginario de modernidad local.

Palabras clave: fotografía, revistas de arquitectura, Movimiento Moderno, Buenos Aires.

Abstract: The knowledge about Photography as an instrument of research strengthens more and more the graphic narrative as a link between past and present, and in order to its important dimension of the architectural visual memory it works as a tool for the construction of an imaginary of the city.

Therefore, this proposal seeks to revise the architectural photography as a documentary text in the editions of three architectural journals published in Buenos Aires between 1930 and 1950. The architectural aspects expressed in the images of *CACYA*, *Revista de Arquitectura* and *Nuestra Arquitectura* are analyzed; and also in the Brothers Forero, Roberto Baldiserotto and Manuel Gómez Piñeyro productions, who through their photographs tended to consolidate the imaginary of the local modernity.

Key words: Photography, architectural journals, Modern Movement, Buenos Aires.

1. La imagen y la arquitectura

Álbumes urbanos, tarjetas postales, recuerdos de viaje, estampas o publicaciones con imágenes, el valor que adquieren las fotografías de las ciudades en distintos formatos gráficos nos permite, desde el hoy, indagar en la historia y recrear en la memoria colectiva no sólo determinados paisajes y personajes,

sino también la posibilidad de reconstruir la evolución urbana de un sitio concreto. En distintos aspectos es posible validar la fotografía cual documento histórico, su lectura no sólo tiene la fortaleza de traducir la puesta en escena de la historia de un momento –consciente o inconsciente–, asimismo la de la sociedad que la produjo¹ y, por supuesto, la que recurrentemente se volvió hacia los medios gráficos públicos para mostrarse. En este camino, los análisis que se vienen desarrollando sobre la fotografía y su potencial documental muestran un afanoso y cada vez mayor crecimiento empírico, al punto que la fotografía de arquitectura está consolidando su especificidad y ha encontrado un lugar privilegiado en el abordaje desde los estudios de la cultura visual. Los conocimientos sobre la fotografía como medio de investigación refuerzan cada vez más la narrativa gráfica a modo de vehículo entre el pasado y el presente, como componente de una memoria visual arquitectónica y como herramienta válida para la construcción de un imaginario de ciudad.

En nuestro medio son escasos los autores que avanzaron en este aspecto y un vacío importante ha quedado en tanto crítica y profunda lectura de las fotografías publicadas en las páginas de las revistas especializadas. Coincidiendo con las expresiones de las historiadoras Malosetti Costa y Gené en tanto que “...la cultura visual es un lugar específico de interacción social y construcción de identidades y conflictos en términos de clase, raza, género e identificaciones políticas en el marco de los procesos culturales en los que se inscribe...”², este trabajo considera posible revisar uno de los tantos procesos historiográficos de la arquitectura haciéndolo desde las fotografías que se revelan en las páginas de tres de las revistas de arquitectura editadas en Buenos Aires entre 1930 y 1950.

Por su parte, las variantes de representación gráfica de la arquitectura desde el Renacimiento con el hallazgo de la perspectiva, hasta los actuales *softwares* de modelización tridimensional, la multiplicidad de imágenes dentro de la disciplina se fue perfeccionando y ofreció –tanto al creador como al lector– nuevas facetas para su comprensión. En ese abanico de variables, la invención de la fotografía cuando corría 1839, aseguró a la arquitectura la posibilidad de expresar la materialización de una realidad de aquello que, hasta entonces, sólo había tenido cabida a través del dibujo. Sin embargo, para su difusión intensa a través de medios gráficos hubo que esperar hasta 1880, momento en el cual el desarrollo de los procesos fotomecánicos alcanzó el perfeccionamiento necesario para su reproductibilidad a escala industrial.³

A partir de entonces, las publicaciones impresas incorporaron –desde las distintas técnicas gráficas–, ilustraciones y fotografías ofreciendo un campo “con materialidad y visualidad propias lo suficientemente importantes”⁴, consolidando así objetos reconocibles en tanto incidían “directamente en el campo de la cultura”⁵ y, fundamentalmente, a través de la fotografía y de “sus procesos auxiliares cubrieron

1. MESSINA, Rina (comp.), *Donde anida la memoria. Reflexiones acerca del uso de las fuentes de investigación histórica*, Córdoba, Ferreyra Editor, 2000.

2. MALOSETTI COSTA, Laura; GENÉ, Marcela (comps.), *Impresiones Porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*, Buenos Aires, Ensayo Edhasa, 2009.

3. TELL, Verónica, “Reproducción fotográfica e impresión fotomecánica: materialidad y apropiación de imágenes a fines del siglo XIX”, en Malosetti Costa, Laura; Gené, Marcela, Op. Cit., p. 141.

4. ARTUNDO, Patricia M., “Revistas y proyectos artísticos y culturales durante la primera mitad del siglo XX: cinco revistas argentinas”, en Artundo, Patricia, (dir), *Arte en revistas. Publicaciones culturales en la Argentina. 1900-1950*, Buenos Aires, 2008, Beatriz Viterbó Editora, p. 10.

5. ARTUNDO, Patricia M., Op. Cit. p. 10.

al mismo tiempo dos funciones utilitarias de los procesos gráficos que hasta entonces nunca se habían diferenciado con claridad. Una fue la información a base de retratos, vistas y todo lo que podemos llamar noticias. La otra fue el registro de documentos, curiosidades y obras de arte de todas clases. (...) La segunda quedó acaparada por la fotografía...”⁶.

Resulta válido pensar entonces que las fotografías que evidencian la “modernidad”⁷ en las revistas de arquitectura conforman una de las claves en los discursos visuales de su época y constituyen “lo que [las] distingue (...) desde el campo de la historia del arte”⁸. Asimismo, su estudio desde la Historia nos permitirá otorgarles entidad propia, sobre todo si consideramos que la imagen tiene capacidad para “... condensar realidades sociales, lo que la convierte en un documento precioso para los estudios de época [...] captar aspectos del hecho histórico que un documento escrito no revela: aspectos emotivos o cómo el hecho es apreciado por la opinión pública. El historiador tradicional, incapaz de leer enunciados visuales, tampoco comprende que cada era ve el pasado de manera diferente y lo convierte en su presente, y que en esta revisión del pasado la imagen desempeña un papel fundamental. [...] Desde el punto de vista del historiador, importancia esencial del imaginario es que permite percibir puntos álgidos de la evolución social, y detectar las líneas más significativas de los sueños colectivos.”⁹

2. Buenos Aires y su arquitectura

En el período que va entre 1930 y 1950 la condición metropolitana de Buenos Aires avanzaba hacia transformaciones que acarrearán mutaciones no sólo materiales, sino también culturales. Desde los años 20, la ciudad sentía las consecuencias de haber ampliado casi desproporcionadamente su población por los flujos migratorios europeos que se sucedían desde fines del siglo anterior, los nacionalistas de los festejos del Centenario dejaban reticentemente el espacio requerido por los intelectuales que insistían en ocupar las páginas de publicaciones como *Martín Fierro* o, años después, con *Sur*. La ciudad convivía con la experiencia de la velocidad y de la luz, la vanguardia artística emergía desde espacios distintos a los de la arquitectura con producciones de figuras como Roberto Arlt o de Macedonio Fernández, por citar algunos, y también con las de Antonio Berni o Xul Solar quienes anticipaban desde la plástica un futuro con la supremacía de la tecnología y del maquinismo.

Y si bien el proyecto moderno argentino distaba de los modelos centrales europeos, los medios locales reproducían en gráfica la esperanzada consolidación del progreso; las aspiraciones de bienestar y de confort convencían a través de los nuevos programas arquitectónicos que reunían los edificios de

6. IVINS, Williams Mills, *Imagen impresa y conocimiento. Análisis de la imagen prefotográfica*, Barcelona, Colección Comunicación Visual, Gustavo Gili, 1975, p. 195.

7. “El mundo moderno se presenta, superficialmente, como el que empujó, el que tiende a empujar, la racionalización hasta su límite y que, por este hecho, se permite deprecia —o mirar con respetuosa curiosidad las extrañas costumbres, los inventos y las representaciones imaginarias de las sociedades precedentes. (...) la vida del mundo moderno responde tanto a lo imaginario como cualquiera de las culturas arcaicas o históricas. Lo que se da como racionalidad de la sociedad es simplemente la forma...”, en: CASTORIA-DIS, Cornelius, *La institución imaginaria de la sociedad*, Barcelona, Tusquets, 1999, p. 271.

8. ARTUNDO, Patricia M., Op. Cit. p. 10.

9. ROJAS MIX, Miguel, *El imaginario. Civilización y cultura del siglo XXI*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2006, p. 23.

varios pisos para renta de viviendas u oficinas, los rascacielos o los espacios dedicados a la recreación como los cines.

La producción editorial acompañaba esta escalada progresista y nos ofrece cifras sorprendentes al constatar que, por ejemplo, en Buenos Aires entre 1900 y 1950, fueron editados cerca de veinte títulos¹⁰ dedicados a la arquitectura y sus disciplinas congruentes (construcciones, urbanismo, bellas artes, etc.). Una cantidad por demás considerable si se piensa que las empresas periodísticas que las llevaban adelante habían nacido en el seno de agrupaciones gremiales, estudiantiles y algunos órganos independientes de la profesión. Sus páginas afianzarán los principios de la tan mentada *arquitectura moderna*¹¹: una abstracción proyectual emergente gracias a la aplicación de los nuevos materiales, la geometrización casi absoluta en las líneas estéticas, la síntesis de los programas tanto funcionales como estructurales, el esmero en el uso de colores tenues y el empleo de novedosos equipamientos tecnológicos.

3. Fotografiar la arquitectura moderna

En su sentido más amplio, algunos autores refieren a este período del desarrollo arquitectónico como el resultado de un elevado proceso de industrialización. Fue el momento donde el adjetivo “moderno” se sustantivizó a partir de la ruptura espacial con los cánones históricos academicistas y al cual se sumó, desde las revistas especializadas y a través de la fotografía como recurso gráfico, una feroz promoción de las nuevas producciones arquitectónicas. Esta comunión de la fotografía con la arquitectura, encontró su mayor acento hacia los años 30 en las aulas de la Bauhaus y conformó un hito en el modo de mostrar la arquitectura: “apreciar el espacio era comprender una nueva cultura espacial”.

Fue el puntal de la *Nueva fotografía* introducida en las aulas por Walter Peterhans, sustentada por Lazlo Moholy Nagy en el discurso teórico y por Alexander Radchenko en las cuestiones prácticas. La fotografía de arquitectura se consustanció como el casi único y válido instrumento teórico y plástico para pensar y representar el espacio y alejándose del *Pictorialismo* fotográfico vigente hasta ese entonces, fue el momento de acentuar los objetivos modernos tanto gráficos como constructivos, puristas en sus formas y también en funcionalidad.

Este fenómeno globalizante, por ponerlo en términos de nuestro siglo, creció y repercutió en ejemplos extranjeros, como el caso de la *Architectural Review* en cuyas páginas Philip Morton Shand (1934) remarcaba la relación entre la Nueva Arquitectura y la Nueva Fotografía, expresando “*los dos campos en los que el espíritu de nuestra época han logrado manifestarse de una manera definitiva, son la fotografía y la arquitectura... (pues) ...la misma ornamentación que cambió la fotografía arquitectónica, revolucionó la crítica arquitectónica*”,

10. GUTIÉRREZ, Ramón, MÉNDEZ, Patricia et al. *Revistas de Arquitectura de América Latina. 1900-2000*. San Juan de Puerto Rico, Universidad Politécnica de Puerto Rico, 2001.

11. Cfr.: Voz: “Moderna (Arquitectura)”, en: LIERNUR, Jorge; ALIATA, Fernando. *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*. Buenos Aires: Clarín Arquitectura / AGEA, 2004, Tomo IV, p. 141 y ss.

o también desde las páginas de las ediciones alemanas *Werkbund* o *Modern Bauformen* –publicación en la cual su portada de diciembre de 1932 incluye la foto de una moderna vivienda diseñada por el arquitecto argentino Alberto Prebisch–. Otro hecho contemporáneo y conducente con estas ideas lo revistió la exposición “The International Style” realizada en el MOMA de New York en 1935, donde las novedades arquitectónicas se presentaron exclusivamente a través de fotografías. Es que no hubo sistema de difusión de la arquitectura de entonces que pudiera evadir el modo de entender los lineamientos de la modernidad y que, por supuesto, no acudiera al empleo de la fotografía como medio público de expresividad.

4. Las revistas de arquitectura y la fotografía de Buenos Aires

En el campo editorial específico de la arquitectura, son tres las revistas de frecuencia mensual que van a destacarse en tanto canales de comunicación disciplinar. La más antigua de ellas, la *Revista de Arquitectura*¹² con noticias de la profesión y vocera del gremio local; también *CACYA* –la revista del Centro de Argentino de Constructores de Obras y Anexos, vigente entre 1927 y 1951– que recopilaba en sus páginas la producción de los arquitectos excluidos del *stablishment* local. Y la tercera, de carácter netamente comercial, salía al mercado en 1929 bajo el título de *Nuestra Arquitectura*, conducida por Walter Hylton Scott y se presentaba “para servir al arte y a la industria” según su primer editorial de agosto de ese año.



Tapas de las ediciones de *CACYA*, *Revista de Arquitectura* y *Nuestra Arquitectura*.

Dados sus diferentes orígenes, también las características en sus ediciones sentaron distinciones. Hacia 1930, *CACYA*¹³ mostraba una realidad arquitectónica un tanto marginal con preponderancia de ejemplos europeos por sobre los locales. Las obras publicadas, eclécticas y conservadoras, propias más bien de una estilística pintoresquista, daban cuenta de la formación extranjera de la mayoría de sus autores y a partir de 1935 pone en evidencia el adjetivo *moderno* con la inclusión de diseños que describían desde conjuntos de viviendas hasta

12. Editada desde 1915 conjuntamente por el Centro de Estudiantes de Arquitectura y la Sociedad Central de Arquitectos –SCA–, y a partir de 1923 sólo por este organismo.

13. Cfr. Colección de revista *CACYA* desde Año VI, N° 32 y subsiguientes existentes en CEDODAL.



Publicidad de los Hermanos Forero aparecida en diversas ediciones de la revista *CACYA* a partir de los años 30.



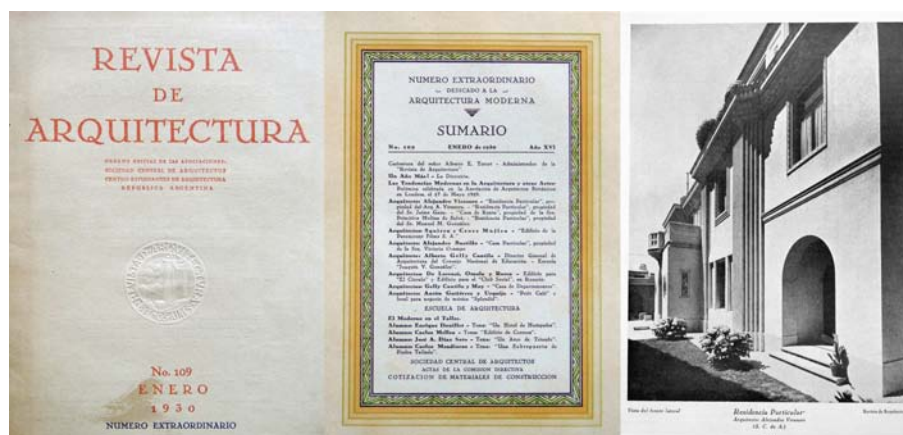
Casa de renta del Arquitecto Andrés Kálnay, Foto Hermanos Forero para *CACYA*, año 3, N° 33, 1930 .

Portadas de la *Revista de Arquitectura de la SCA*, Número extraordinario dedicado a la arquitectura moderna, enero 1930.

salas cinematográficas. Recién hacia 1940 hay cambios en el diseño de tapa, al incorporar fotografías de edificios locales, y en tanto toman vigencia los tópicos como “la casa económica” o la “vivienda mínima”, las fotografías interiores ocupan mayor espacio y prevalecen siempre sobre los textos explicativos. Si bien a lo largo de estos veinte años de análisis, se observa que en *CACYA* fueron las ediciones “aniversarios”, ocurridas durante los meses de junio de cada año, las ocasiones de renovarse y de aportar cambios gráficos, sus páginas intentaron reflejar la modernidad incluyendo textos procedentes del exterior –como la traducción de *Hacia una arquitectura* de Le Corbusier editada en entregas a partir de 1930–, pero no alcanzaron a desplegar el discurso ni gráfico ni textual, que la vinculara con la realidad del medio arquitectónico de entonces.

Los fotógrafos que trabajaron para *CACYA*, o para los estudios de arquitectura que entregaban material a la editorial, a diferencia de quienes publicaban dibujos, no figuran con un crédito autoral expresado como tal. Sin embargo, ya sea a través de publicidades en diversos ejemplares o en el completo listado de Gremios de la Construcción que muestran las ediciones, se incluye un rubro específico bajo el título de “Fotógrafos”. Entre los profesionales mayormente citados figuran los “Hermanos Forero” con fotografías para arquitectos como Félix Sluzki, Gunther Müller, los hermanos Kálnay y también para empresas extranjeras como la Siemens Bauformen. Las fotos de Nicolás y Diego Forero¹⁴ podrían encuadrarse dentro de las clásicas imágenes de edificios, en su producción se descubren situaciones descriptivas del edificio en cuestión, con reportajes gráficos que si bien muy completos y sistemáticos en función del relato gráfico diario de evolución de cada obra, sus fotografías distan de arrojar mayores novedades en la composición de la imagen.

No sucedió lo mismo con sus pares editoriales, la *Revista de Arquitectura* y, menos aún, con *Nuestra Arquitectura*. En la *Revista de la SCA*, aunque el repertorio historicista no estuvo ausente, llama la atención la edición de enero de 1930 titulada *Número especial dedicado a la Arquitectura Moderna* en el cual priman las fotografías de obras de Alejandro Virasoro y de Alberto Gelly Cantilo, entre otros. Sin embargo, el perfil de las producciones mostradas en esa edición y claramente deudoras del *Art Déco*, desentonan un tanto con



14. Instalados en su casa de fotografía sobre calle Maipú al 300, se jactaban de fotografiar todo menos gente (salvando claro está la famosa imagen de la fundación de la revista *Sur* en la escalera de la casa de Victoria Ocampo). Cfr. MORENO, María. “Araca Victoria. La biografía en imágenes de Victoria Ocampo”, *Página 12*, Buenos Aires, 7 de enero de 2007.

la inclinación editorial de ese número decidida a destacar las “tendencias modernas internacionales”.¹⁵ Con calidad en las tomas, las fotografías allí publicadas presentan y refuerzan esa arquitectura de líneas novedosas, y si bien estas fotos también son anónimas, no sería erróneo adjudicarlas a quien diera sus primeros pasos en esta publicación y, con el tiempo y dentro de la editorial *Contémpora*, profesionalizaría la fotografía dentro del ambiente arquitectónico: Manuel Gómez Piñeyro¹⁶.

La *Revista de la SCA* en sus páginas fomentaba un espectro más amplio que la arquitectura y hacia fines de la década del 30 la introducción de los conceptos de urbanismo, la incorporación de tecnología y la transformación del hábitat se vislumbran en el diseño de sus portadas con la inclusión de imágenes a toda página. Por supuesto que no estuvieron ausentes los criterios de modernidad alineados bajo los conceptos de “confort” exhibidos en la publicidad de distintas empresas, así como tampoco los ensayos provenientes del extranjero con textos de Gropius, Mendelsohn, Mies van der Rohe entre otros, todos ellos alentados a través de fotografías cautivantes para el primer caso y meramente ilustrativas para estos últimos.

Las fotografías de Manuel Gómez en muchos casos aunque anónimas si consideramos los créditos de autor, se adivinan a través de su monograma incluido dentro de la misma imagen publicada. En otras, igualmente se puede anticipar su autoría incluyendo las numerosas páginas publicitarias de las firmas que participaban en las obras presentadas en cada número, que repitiendo las mismas imágenes incluidas en los artículos, si bien el objeto arquitectónico por mostrar se descontextualiza, rodeándolo de los beneficios que ofrece la empresa y alientan su consumo a través de términos como “confort”, “bienestar” y “modernidad”.

Las editoriales de la *Revista de la SCA* hicieron notar en la cobertura de los años 40 un dejo de conservadurismo que perduró hasta la mitad de esa década, las tiradas se hicieron eco de las políticas estatales que incluían programas con escalas monumentales y aunque no reformulaban la tendencia moderna pretendidas por la profesión, sí relevaban en fotografías una gran producción originada en manos del gobierno (Ministerio de Obras Públicas, Yacimientos Petrolíferos Fiscales, etc.). Pero tampoco en esta ocasión los fotógrafos lograban un renglón que diera cuenta de sus autorías; seguramente, y por el sistema organizativo institucional, las imágenes eran producidas por Departamentos Fotográficos generados dentro de cada organismo estatal.

Desde el renglón comercial, las páginas de *Nuestra Arquitectura* mostraron desde su origen, un sesgo editorial diferente al de sus pares tanto en gráfica como en contenido. El interés central de sus páginas radicaba en la vivienda unifamiliar con preferencia por las casas californianas al punto que esta idea era reflejada en la portada a través de la síntesis gráfica de un chalet. Sus ediciones tuvieron amplitud de criterios en cuanto a estética y, aunque fue un tanto ecléctica en la selección de las obras presentadas, siempre estuvo profusamente ilustrada.

15. Cfr. *Revista de Arquitectura*, Buenos Aires, Sociedad Central de Arquitectos, N° 109, enero de 1930.

16. Manuel Gomez Piñeyro –Vigo, 1900; Buenos Aires, 1985), llegó a la capital argentina los 7 años, se inició en una empresa dedicada inicialmente al cine, la casa Glücksmann y también en el diario *La Prensa*.



FOTOS
 GOMEZ
 Olazabal 4779 - U. T. 51 - 3378

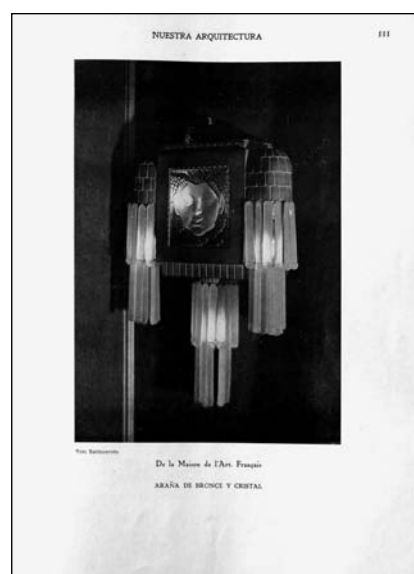
Manuel Gómez Piñeyro. Publicidad de empresa que incluye una de sus fotografías como puede verse repetida en su propaganda personal (*Nuestra Arquitectura*, abril de 1934).

La aprobación de la mentada modernidad de esas décadas se percibe en distintas ocasiones dentro del contenido de *Nuestra Arquitectura*: en abril de 1932 se presenta una nueva portada con la inclusión de una fotografía, las traducciones de revistas americanas que acercaban conceptos novedosos como *Pencil Points* o *Architectural Record* tampoco estuvieron ausentes y, además, fueron muy numerosas las ediciones en las que se publicaron obras de Richard Neutra casi siempre acompañadas de las fotografías de Julius Schulman.

En los primeros diez años de edición de *Nuestra Arquitectura*, la fotografía adquirió relevancia tanto por tipo de presentación como por calidad en su factura, además de que la autoría fotográfica fue considerada de manera diferente respecto de las otras publicaciones. Fotógrafos como los Hermanos Forero, Jorge Pérez Tomé, Luis Heber, Roberto Baldiserotto y Manuel Gómez Piñeyro se acreditan desde los primeros números¹⁷ y sus fotografías de arquitectura sirvieron tanto para relatar obras específicamente desarrolladas, como para ilustrar notas generales.

Cuando los años 50, los ejemplos publicados remiten a la arquitectura norteamericana y en todo momento se consignan los créditos autorales figuran bajo las firmas de Schulman, Dearborn, o Bresnik, entre otros.

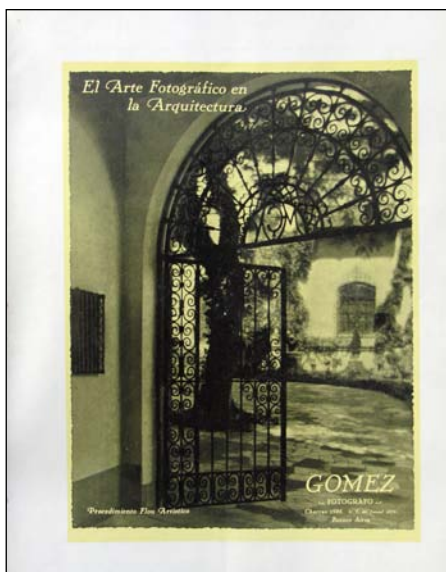
Roberto Baldiserotto. Publicidad de estudio fotográfico y artefacto de iluminación de líneas art déco publicado en *Nuestra Arquitectura*, octubre de 1929.



Si analizáramos estrictamente el modo fotográfico de los autores hasta aquí mencionados, las diferencias también son notorias. Las imágenes interiores realizadas por Gómez indican claramente el uso de iluminación artificial, en tanto que en las exteriores prevalece una fuga tan marcada que valida la geometrización casi pura de la arquitectura de los años 30 y 40. Por su parte, Baldiserotto, descontextualizará el edificio fotografiado de su entorno más próximo y es capaz de llegar hasta la abstracción al momento de retratar objetos, manifestando con este recurso la aplicación de los nuevos materiales.¹⁸

17. Cfr. la producción de Manuel Gómez Piñeyro en el reportaje fotográfico de la casa de Victoria Ocampo proyectada por Alejandro Bustillo, en *Nuestra Arquitectura*, 3, Buenos Aires, Contémpora SRL, octubre, 1929, pp. 92-109.

18. Cfr. ADAGIO, Noemí, AMAME, Guillermo, "Retratos de arquitectura moderna de 1933. Dos miradas: Manuel Gómez y Roberto Carlos Baldiserotto", *Memoria del 9no*



Publicidad y vivienda personal de Manuel Gómez Piñeyro, publicadas en *Revista de Arquitectura*, abril de 1933, año 19, N° 148.

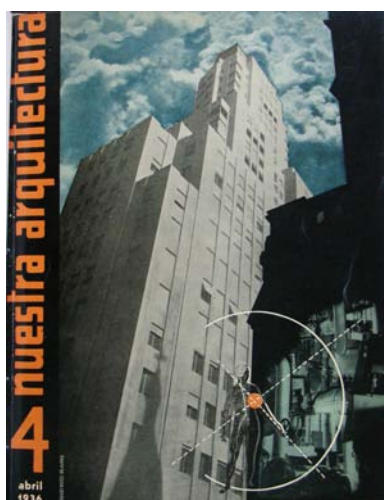
Miguel Gómez Piñeyro tuvo la capacidad de trabajar para los más renombrados estudios de arquitectura del momento empleando, además de su condición de excelente fotógrafo, sus habilidades de diseño en cuanto a puesta en página de su propia publicidad. Nada más revisar las distintas páginas que lo promocionan en la *Revista de Arquitectura*, *Casas y Jardines* o en *Nuestra Arquitectura* al anunciarse con expresiones del tipo “fotografías son algo más que fotografías”, “los pequeños detalles son los que hacen la diferencia” o “El Arte fotográfico en la Arquitectura”, además de recalcar su habilidad al momento de emplear el procedimiento de *Flou artístico*¹⁹.

5. Modernidades en fotografía y fotografías de la arquitectura moderna

La fotografía de arquitectura constituye una temática compartida por ambas profesiones desde el propio descubrimiento de la fotografía, y ambas disciplinas encontraron puntos comunes a medida que la técnica les proporcionó elementos de convergencia. Sin embargo, no fue hasta bien entrados los años 20 que el perfeccionamiento del “retrato arquitectónico” –si pudiéramos titularlo de algún modo– resalta las cualidades específicas de la arquitectura moderna. Las experiencias gráficas en la Bauhaus, la instalación en el mercado internacional de la cámara “Leica” (1925) empleando películas de 35 mm, la aparición de la lámpara flash reemplazando los polvos de magnesio a partir de 1930, la comercialización de la película “Kodachrome” en 1935 y al año siguiente la de la “Agfa” que permitía obtener transparencias en color, abrieron infinitas posibilidades para que la foto de arquitectura quedara instalada en el espacio editorial.

Congreso de Historia de la fotografía, Rosario, Sociedad Iberoamericana de Historia de la Fotografía, 2006, pp. 17-22.

19. El “Flou” o “desenfoque intencional” es una variante fotográfica en la cual la cámara impone una correlación entre la cantidad de luz que entra en el objetivo y la distancia focal, provocando así mayor o menor grado de nitidez de la imagen logrando un desenfoque por detrás del objeto retratado.



Portada de la revista *Nuestra Arquitectura*, abril de 1934. Una composición gráfica de novedosas líneas que muestra el edificio más alto de entonces en la ciudad: el Kavannagh.

Simultáneamente, también, en el ámbito local, a partir de la década del 30 la fotografía alcanzó un rango de importancia cultural que difícilmente pueda ser superado. En 1927 se realizó el “Primer Salón Internacional Anual de Fotografía” –sentando las bases de la vanguardia fotográfica en el país–, en 1934 se realiza el primer y único en el mundo “Salón Internacional de Bromóleos”, en 1938 se publica *Foto Arte* sumándose a la ya existente *Correo Fotográfico Sudamericano* y en 1939 se publica el *Primer Anuario de Fotografía*.

Un punto de inflexión cultural fue la conmemoración del cuarto centenario de la fundación de la ciudad de Buenos Aires en 1936. Ese año se fundaba el Foto Club Argentino y la revista *Fotocámara*, se construía el Obelisco, el primer rascacielos –el edificio Kavanagh– emergía en Plaza San Martín al mismo tiempo que se abría la avenida 9 de julio, toda una serie de éxitos que sumaban logros a la modernización tanto en imágenes como en arquitectura.

En términos estrictamente abocados a esta “nueva fotografía”, las reproducciones impresas adquirieron un discurso de encuadres libres y picados, fugas acentuadas, la abstracción se hizo presente en la exhibición de los nuevos edificios y, curiosamente, aunque el hecho arquitectónico sea un objeto creado para habitar, la ausencia de personas en las imágenes era cada vez más evidente a medida que la fotografía sentaba presencia en las páginas de las revistas especializadas. En este aspecto, algunos investigadores opinan que la fotografía de arquitectura retoma esta modalidad de los tratados de pintura renacentistas, donde la ausencia de las sombras es manifiesta y entonces es posible que la “*voluntad de exclusión del autor, ofreciendo un medio perfectamente objetivo, en teoría exento de toda intervención humana [figure] explicando la intención de hacer desaparecer toda huella de la presencia del fotógrafo en la imagen*”²⁰.

Las fotografías editadas en las revistas de arquitectura que aquí se han analizado con certeza debieron poner en crisis la visión de la ciudad de esta primera mitad del siglo XX. No sería erróneo entonces concluir que el proyecto de “modernidad arquitectónica” se estableció en nuestro contexto –como en muchos otros– primero como discurso gráfico para luego consolidar sus propias reflexiones y, en esto, los medios de comunicación sirvieron para proyectar estereotipos que fueron determinantes en el grado de confianza que requería el imaginario colectivo²¹. Al menos así dan cuenta la estética y la morfología de las imágenes hasta aquí revisadas, las mismas que nos permiten entender de los intereses, de las percepciones y de las motivaciones artísticas que intervinieron en ese momento de alta transformación que tuvo la arquitectura de Buenos Aires y que se mostró elocuentemente en todas las ediciones de este período.

Sin lugar a dudas, en ello mucho tuvieron que ver los arquitectos con las innovaciones proyectuales pero, seguramente, también los fotógrafos pues en el decir de Sara Facio “*quizás más que en otros medios de expresión, en fotografía es la singularidad del autor lo que jerarquiza el medio.*”²²

20. CHÉROUX, Clément, “Cuando la fotografía es desnudada de sus propios errores”, *Breve historia del error fotográfico*, Serie Ve, 2, México, CONACULTA, UNAM, Fundación Televisa, p. 78.

21. FRÜH, Werner, *Realitätsvermittlung durch Massenmedien. Die permanent Transformation der Wirklichkeit*, Westdeutscher Verlag, Opladen, 1994, citando a Walter Lippman.

22. FACIO, Sara, D’AMICO, Alicia, *La fotografía 1840-1930*, Historia general del arte en la Argentina, tomo 5, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1988, p. 87.