



«Sich in einer Stadt nicht zurechtfinden heiest nicht viel.
In einer Stadt sich aber verirren, wie man in einem Wald
sich verirrt, braucht Schulung.»¹

Walter Benjamin, *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* (1932)

La ciudad de la fotografía

1. Los comienzos del maridaje entre la fotografía -un arte burgués- y la arquitectura se remontan a los orígenes de la fotografía misma, hace ya casi ciento cincuenta años. La relación entre ambas ha entrado en crisis en la misma medida en que ya no es posible dar por supuestas ni a la arquitectura ni a la fotografía.

El contexto, aquello que da significado y sentido al resultado del acto de fotografiar, va de suyo. Estando implícito, debería explicitarse, pues la fotografía, la imagen en general, es en nuestra cultura más real y verdadera que la realidad. La fotografía se usa indiscriminadamente, sin que se cuestione en absoluto el hecho mismo de la variedad de sus usos.

No interesa pensar sobre la fotografía de arquitectura como si de un género se tratase. Hacerlo así sería un error, pues sólo hasta cierto punto resulta posible relacionar —y puede que únicamente en los ámbitos comerciales y de la pedagogía— ciertos referentes con una manera concreta de reproducirlos fotográficamente.

Tampoco nos interesa en estos momentos algo que debería preocupar a los arquitectos, a saber, que la fotografía como transcripción del objeto arquitectónico lo substituye, y que las más de las veces sólo lo conocemos por su mediación, la de la fotografía.

Hay una clara influencia de la cultura del fotógrafo, de la cultura fotográfica en general, sobre la cultura del arquitecto, del proyecto. Esto es un caso particular del hecho incontrovertible de que somos lo que somos por la fotografía. Ella es a la vez causa y efecto, el síntoma y la curación del mal.

(Por ciertas cualidades fotogénicas especialísimas, a menudo parece que la arquitectura se haya proyectado teniendo en cuenta que se conocerá a partir de fotografías. Esto no debe extrañar, pues la proyectación —la perspectiva es una herramienta clave de ella— y la fotografía beben de las mismas fuentes. Que luego la arquitectura sea habitable ya es otra cuestión.)

Abundan los fotógrafos que se concentran en su trabajo como autores, y desde hace ya unos años, sobre la ciudad. Esto no puede ser casual.

PRIMER CASO

La «Mission Datar» se ocupa fotográficamente, con rigor y seriedad, del paisaje. El proyecto completo no se ha dado todavía por acabado, pero ya hay suficientes trabajos concluidos entregados por fotógrafos como para ver

The city of photography

1. The beginnings of the marriage between photography—a bourgeois art—and architecture go back to the very origins of photography itself, almost one hundred and fifty years. The relationship between both has entered a period of crisis to the same degree in which it is no longer possible to take either architecture or photography for granted.

The context, which gives significance and meaning to the result of the act of photographing, follows its own path. Being implicit, it should make itself explicit, since photography and the image in general in our culture is more real and truer than reality. Photography is used indiscriminately, without the variety of its uses ever being questioned.

There is no point in thinking of photography of architecture as a genre in itself. This would be mistaken since only up to a certain point is it possible to relate—and here possibly only in commercial and pedagogical spheres—certain references with a concrete way of reproducing them photographically.

Neither are we interested at the moment in something that should concern architects; that is, that photography, as the means of transcribing the architectural object, might one day come to replace it, so that we finally come to know it mostly through an intermediary, photography.

There is a clear influence of the culture of the photographer, of photographic culture in general, on the culture of the architect, of the project. This is a particular instance of the incontrovertible fact that we are what we are thanks to photography. Photography is both cause and effect, symptom and remedy for the evil.

(Due to certain, very special, photogenic qualities, it often seems as if architecture has been conceived knowing that it will become known through photographs. This should not surprise us, since projecting—for which perspective is a key tool—and photography drink from the same fountains. That architecture should then be inhabitable is another question.)

For some years now there has been an abundance of photographers who as authors have concentrated on the city. This cannot be a mere coincidence.

FIRST CASE

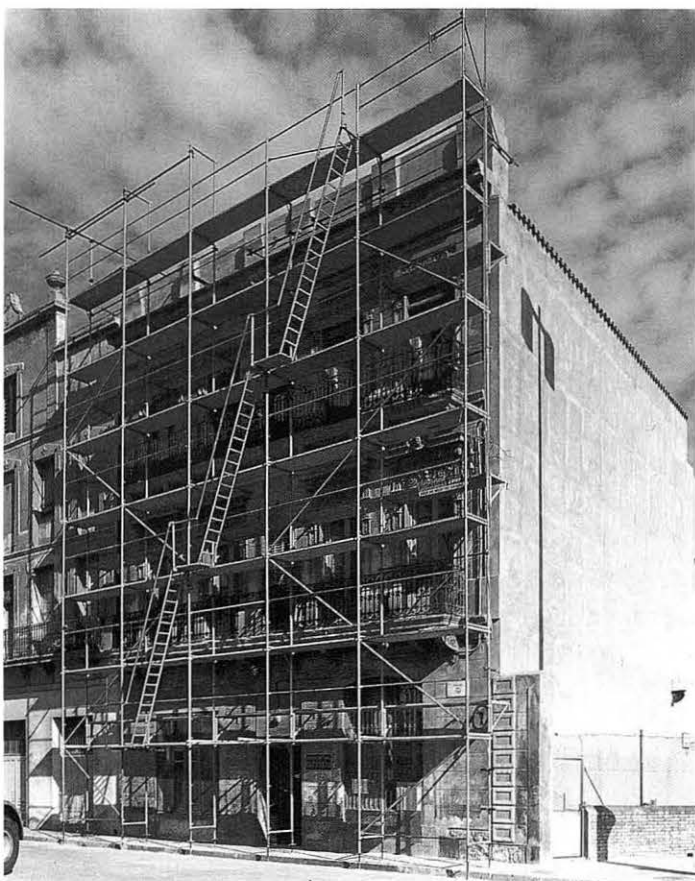
The *Datar Mission* is a serious, rigorous photographic portrayal of landscape. The whole project has yet to be completed, but sufficient finished works have

hasta qué punto el centro de gravedad se sitúa en lo urbano e industrial, aunque lo rural también esté representado.

SEGUNDO CASO

La exposición «La ciudad fantasma» tiene un tema monográfico, el que señala el subtítulo de la exposición, la ausencia humana. ¿Por qué la ciudad sin gente? Porque interesa la tipología de los edificios. Hay aquí un paralelismo con el hecho de que en los manuales de botánica se haga más uso de dibujos que de fotografías.

La gente, lo anecdótico, distraería del escenario, que se quiere sea el único protagonista. Si éste es conocido, la ausencia de gente hace que devenga extraño. Pero más bien se da una predilección por las zonas menos presentables de la ciudad, las más apartadas y degradadas, lugares sin importancia situados fuera de las zonas de paso habituales a los que sólo se llega perdiéndose o queriendo ir en contra de esa fuerza centrípeta que arrastra inexorablemente a los barrios más transitados.



Es significativa, asimismo, una proximidad a la preocupación, típicamente romántica, por la ruina: Fragmento vs. Totalidad.

Ambos ejemplos, tomados porque son cercanos tanto en el espacio como en el tiempo, se ocupan, así pues, de la ciudad. ¿Por qué de la ciudad? Porque es el tema por antonomasia de la fotografía.

En ambas, los fotógrafos mayoritariamente se ajustan a una representación «clásica» de la arquitectura: ausencia de fuga en las líneas verticales, asimilación al concepto de alzado.

Ciñéndose a ese estándar se lleva la atención a la fotografía misma, a la fotografía-filtro, que crea, configura, a partir de un pretexto exterior, el referente.

El carácter de sinécdoque de la fotografía: habla de sí misma.

La fotografía sólo puede serlo de la ciudad, porque

- la fotografía depende del mundo, sin él no puede haber fotografía;
- la fotografía y la ciudad industrial son estrictas contemporáneas:

ambas emergen como síntomas de lo mismo;

- en estos momentos la única realidad es la ciudad.

EL REFERENTE

En todas partes es la ciudad caótica y fragmentaria, un conjunto inabarcable de objetos. Imposible hacerse una visión de conjunto, unitaria. **La ciudad actual** no tiene dioses tutelares:

- carece de significado;
- es fragmentaria;
- no es recomponible;
- carece de orden, de unidad. Le es propio el desorden. Está dislocada, sin lugar. La más reciente producción fotográfica sobre el paisaje urbano muestra hasta qué punto las ciudades de la segunda mitad del siglo XX no difieren esencialmente entre sí, se hallen donde se hallen. «La imposible unidad perdida», eso es la ciudad. La ciudad, que no es obra de arte, deviene obra de arte en su imagen fotográfica: obra de arte negativa.

La fotografía es una invención, por todo lo que añade/elimina en su función de traducción/filtrado.

Como invención, es una manera simbólica de hacerse con algo que se nos escapa de las manos. La relación con la ciudad, punto clave: ¿la odiamos o la amamos?

already been handed in by photographers to enable us to see the extent to which the centre of gravity is found in what is urban and industrial, although the rural world is also represented.

SECOND CASE

The *Ghost City* exhibition has a central theme contained in its subtitle, human absence. Why a city without people? Because the interest lies in the typology of the buildings. Here we find a parallel with the fact that in botanical manuals more use is made of drawings than of photographs.

People, anecdotal episodes, would distract the attention from what is intended to be the only protagonist, the setting. If this is well known, the absence of people becomes strange. However, there is a greater predilection for the less presentable areas of the city: isolated, underprivileged areas of no importance, located far from the busy centres and discovered only when one is either lost or deliberately going against the unremitting centrifugal force that drags people back to the bustle of the highly populated districts.

Similarly, there is a notable, typically Romantic concern for ruin: Fragment v. Totality.

Both examples, taken because they are close to each other both in space and in time, deal with the city. Why with the city? Because the city is the subject *par excellence* of photography.

In both, most of the photographers have opted for a «classical» representation of architecture: absence of escape from vertical lines, assimilation to the concept of elevation.

Keeping to this standard, attention is focused on the photography itself, on the photograph-filter which creates, configures the referent on the basis of external pretexts.

The synecdochic character of photography speaks for itself.

Photography can only be so of the city because

- photography depends on the world, without which there can be no photography;
- photography and the industrial city are strict contemporaries: both emerged as symptoms of the same thing;
- at present the only reality is the city.

THE REFERENT

Everywhere the city is chaotic and fragmentary, a jumbled muddle of objects. It is impossible to form a single, overall view. The city of today has no guardian angels:

- it lacks meaning;
- it is fragmentary;
- it cannot be recomposed;
- it lacks order, unity. Disorder reigns. It is dislocated, without situation. Most recent photographs of urban landscapes reveal just how much cities of the second half of the XX century resemble each other, wherever they may be. «The impossible unity lost», such is the city. The city, which is not a work of art, becomes a work of art in its photographic image: a negative work of art.

Photography is an invention by virtue of everything it adds/eliminates in its function as translation/filter.

As an invention, it is a symbolic way of grasping something that slips through our fingers. Our relationship with the city is the key point here: do we hate it or love it?

The city does not exist, at least as a totality, since we cannot take it all in at a single glance. It exists as fragments which come together in our memories as the sum of the different part we visit. The city, as we know it, is a fragmented reality. It is impossible to see it as a whole. We can only know a city globally if we call upon memory. This is the dilemma: details v. the whole.

(Thus, a map of the underground is a simplification in which unimportant details are omitted in favour of functionality.)

From a hill, the very scale of aerial photographs make them timeless.² However, a present-day aerial photograph of a whole city differs very little—inappreciably—from an aerial photograph of the same city taken thirty years ago. It is in details, visible in close-ups, that the differences between the city of yesterday and of today can be appreciated. It is possible to compare this view of the minute details of the city—minute in comparison with the scale of the city as a whole—with a close-up of the human face: what in the latter are wrinkles and marks on the skin in the former are façades, crossroads and the particular physiognomy that distinguishes one district from another. In these photographs there is a very precise distance between the camera and the subject: they are «macrophotographic», shots of details of something immensely larger.

The city and photography, something Utopian. The city

La ciudad no existe, al menos como totalidad, puesto que no la podemos poseer de una sola ojeada. Existe fragmentadamente, constituyéndose en la memoria a partir de la suma de los recorridos que hacemos por ella. La ciudad, tal como la conocemos, es una realidad fragmentada. Es imposible abarcarla en su totalidad. Sólo conoceremos globalmente una ciudad si recurrimos a la memoria. El dilema: detalles vs. conjunto.

(Así, el mapa del metro es una simplificación en la que los detalles inimportantes se omiten en aras de la funcionalidad.)

Desde una colina la escala misma de las fotos aéreas hace que devengan intemporales². Pero una imagen aérea actual de toda una ciudad difiere en muy poco, en realidad inapreciablemente, de la imagen aérea, hecha hace treinta años, de esa misma ciudad. Es en los detalles, visibles en las tomas de cerca, donde pueden apreciarse las diferencias entre la ciudad de antaño y la de hoy. Resulta posible comparar esa vista de los detalles minúsculos de la ciudad —minúsculos en comparación con el tamaño de toda la ciudad— con un primer plano del rostro: lo que en éste son las arrugas y las marcas de la piel, son en aquél las fachadas de los edificios, los cruces de calles, la fisonomía particular que distingue a un barrio del otro. En esas fotografías hay una distancia muy precisa entre la cámara y la escena: son «macrofotografías», vistas de detalle de algo inmensamente mayor.

La ciudad y la fotografía, algo utópico. No existe la ciudad que depicte la fotografía. Es una ciudad posible, pero no real. Que podamos reconocer, andando por la ciudad, los lugares fotografiados por tal o cual fotógrafo, no quiere decir nada. La ciudad-referente, algo muy distinto, sin apenas nada que ver con la ciudad que vemos a partir de la acumulación de las imágenes de esos fotógrafos. Hay aquí un doble extrañamiento («Verfremdung»). Por un lado el que conlleva la ciudad en sí misma, donde vivimos. Por otro lado el de la fotografía. Los dos extrañamientos se potencian mutuamente.

2. La fotografía, una manera de reproducir la realidad que se da por supuesta. Nadie pone en duda la diferencia entre la reproducción y lo reproducido. Nuestra cultura se basa en eliminar el abismo entre ambos ámbitos. La fotografía, una pura ilusión de la que nadie sabe hasta qué punto ejerce, subrepticia y taimadamente, su efecto seductor. El velo de la maya, curiosamente, debe descorrerle sin embargo la misma fotografía.

La ciudad es lo único que hay, todo lo que hay. Pero la ciudad sólo existe en la memoria. Si la memoria es la fotografía, la ciudad actual sólo existe en la fotografía: la fotografía, el lugar de la ciudad.

La fotografía sólo es posible a partir de un referente, el mundo exterior, tridimensional y dentro del tiempo. Sin él no habría fotografía. Si lo único que hay es la ciudad, lo único fotografiable es la ciudad.

La ciudad es lo único fotografiable, puesto que la única realidad es la ciudad. La ciudad es algo fragmentado. El fotógrafo tiene así como tema la fragmentación.

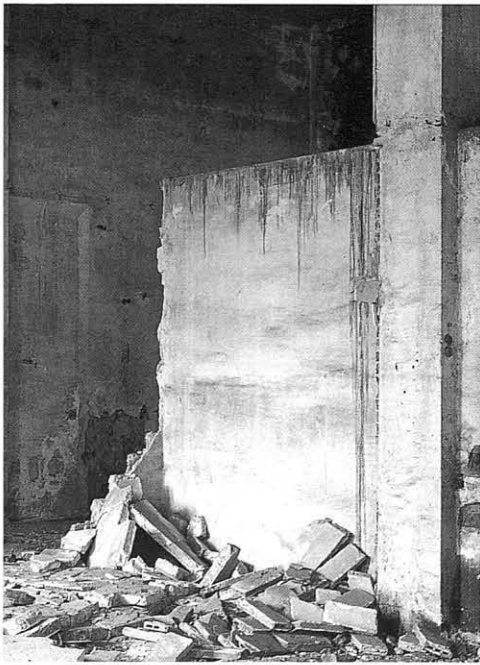
La fotografía destruye nuestra ilusión de que la ciudad sea coherente, total y, por lo tanto, abarcable. La ciudad es algo dislocado, troceado y, en aparente paradoja, sólo reconstruible mediante su sucesiva e ininterrumpida reproducción fotográfica. De esta manera una ilusión sustituye a otra. ■

1. «No tiene demasiada importancia ser incapaz de orientarse en una ciudad. Precisa, sin embargo, de un aprendizaje llegar a ser capaz de perderse en una ciudad como quien se pierde en un bosque.» Walter Benjamín. *Infancia berlinesa* (1932)

2. Es el problema de la relación entre los tamaños respectivos de lo fotografiado y del sistema fotógrafo-cámara. Wassermann dice: «El paisaje natural es infinitas veces mayor que ese sistema. El paisaje urbano ya se aproxima más a la escala humana. En el retrato o el desnudo los tamaños respectivos ya se asemejan: la relación es de igual a igual. En el bodegón el sistema domina a lo fotografiado. El criterio clave aquí es la relación de poder implícita, en cada caso, entre el tema y el sistema. Así, puede fotografiarse la ciudad como si fuese un bodegón —colocándose en una colina que la domine—, una persona como si fuese una montaña, un bodegón como si fuese un paisaje, etc.»

Bibliografía / Bibliography

- Fotografie di architettura. «Rassegna», núm. 20. Bologna 1979
La ciutat fantasma. Catálogo. Fundació Joan Miró, Barcelona 1985
Paysages photographies. La Mission Photographique de la DATAR. Travaux en cours 1984/1985 Hazan, 1985
Giulio Carlo ARGAN, *Historia del arte como historia de la ciudad*, Laia, Barcelona 1984
Walter BENJAMIN, *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* (escrito entre 1932 y 1934) G.S. IV 1
Walter BENJAMIN, *Das Passagen Werk*, G.S. V-1, V-2, ambos en *Subrkamp, Frankfurt/M.*, 1972-86
Italo CALVINO, *Las Ciudades Invisibles*, Minotauro, Barcelona 1983
Bill GASKINS (ed.), *Perspectives on Landscape*, Arts Council of Great Britain, 1978
Carol di GRAPPA (ed.), *Landscape. Theory*, Lustrum Press, 1980
Robert KLEIN, *La forma y lo inteligible*, Taurus, 1980. Ver especialmente «El urbanismo utópico desde Filarete a Valentin Andrea».
Simón MARCHAN FIZ, *Contaminaciones figurativas*, Alianza, Madrid 1986
Joseph RYKWERT, *La idea de ciudad. Antropología de la forma urbana en el Mundo Antiguo*. H. Blume, Madrid 1985
John SZARKOWSKI, *American Landscapes*. MOMA, Nueva York 1981
WASSERMANN, *Apuntes prácticos de fotografía*, Praga 1953



depicted by photography does not exist. It is a possible, though not a real, city. The fact that as we wander through the city we are able to recognise corners photographed by such-and-such a photographer means nothing. The city-referent is something very different, having practically nothing to do with the city we see as an accumulation of images by these photographers.

There is here a double estrangement (*Verfremdung*). On the one hand the one borne by the city itself, in which we live; on the other, that of photography. Both estrangements potentiate each other.

Photography, a way of reproducing a reality that is taken for granted. Nobody doubts the difference between reproductions and what is reproduced. Our culture is based on bridging the gulf between the two spheres. Photography is pure illusion, and no one knows the extent to which surreptitiously and cunningly it exercises its seductive effect. The veil of the May Queen, curiously enough, however, must be drawn back by photography itself.

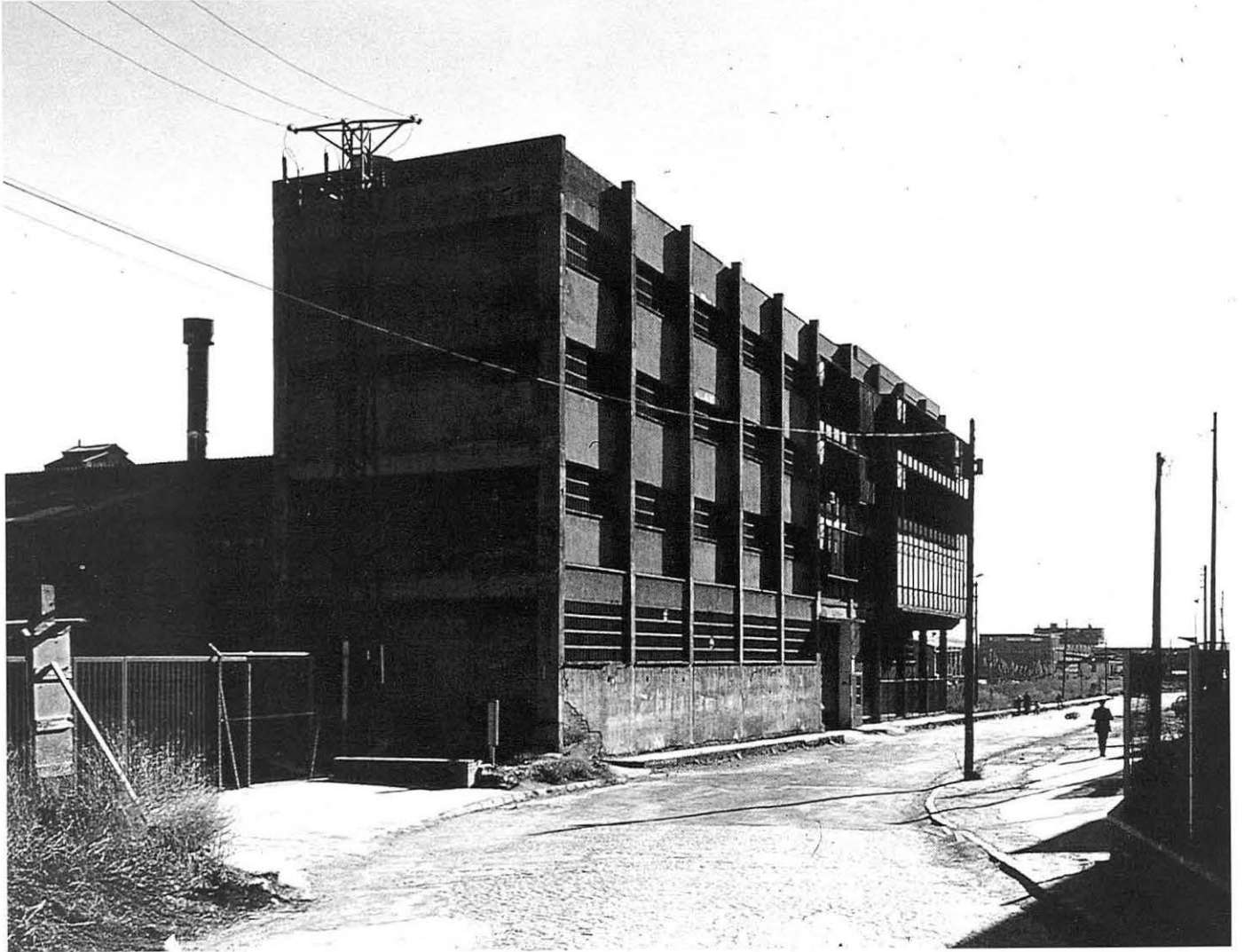
The city is the only thing there is, all there is. But the city exists only in the memory. If the present-day memory is photography, the present-day city exists only in photography: photography, the place of the city.

Photography is possible only when there is a referent, the exterior, three-dimensional world that exists in time. Without this there could be no photography. If all there is is the city, only the city can be photographed. Only the city can be photographed because the city is the only reality. The city is something fragmented. The photographer's subject, therefore, is fragmentation. Photography destroys our illusion that the city is something coherent, total, and consequently embraceable. The city is something dislocated, broken up and, in an apparent paradox, can only be reconstructed by means of an uninterrupted series of photographic reproductions. In this way, one illusion substitutes another. ■

1. «It is not very important not to be able to get one's bearings in a city. On the other hand, one needs an apprenticeship to be able to get lost in a city as one would get lost in a wood.» Walter Benjamin, *Infancy in Berlin* (1932)

2. This is the problem of the relationship between the respective sizes of the subject and of the photographer-camera system. Wassermann says, «The natural landscape is infinitely larger than this system. The urban landscape is much nearer human scales. In portraits or nudes the respective sizes approach each other: it is a relationship of equals. In still lifes the system dominates over the subject. The key criterion here is the power relationship implicit between the subject and the system. Thus it becomes possible to photograph a city as if it were a still life — by climbing to the top of a hill that overlooks it—, a person as if he were a mountain, a still life as if it were a landscape, etc.»

3. The Datar mission interprets itself as successor to the heliographic mission.



Las fotografías son de Manolo Laguillo.
The photographs are made by Manolo Laguillo.