

La mirada exacta¹

Leonardo Finotti y la fotografía de precisión

JORGE GAMBINI
FOTOGRAFÍA: LEONARDO FINOTTI

Es arquitecto desde 1999 (Udelar), Fundador de ENCIAM, ex-socio director de arquitectura en AH asociados Barcelona, Finalista del premio Oscar Niemeyer 2018 y ganador de la Bienal de Santa Cruz. Miembro del equipo curatorial del Pabellón Uruguayo en la XIV Bienal de Arquitectura de Venecia, ganador del Premio Vilamajó 2012, en la categoría “Forma y Materialidad”. Profesor Titular de Arquitectura y Tecnología y Profesor Adjunto del Taller Velázquez (FADU-Udelar).

El arte en la fotografía es arte literario antes que cualquier otra cosa: sus triunfos y monumentos son históricos, anecdóticos, informativos, observacionales antes que puramente pictóricos. Debido a la transparencia del medio, la diferencia entre el significado extrartístico de las cosas en la vida real y su significado artístico es aún más estrecha en la fotografía que en la prosa [...].

Por eso hay tantas imágenes realizadas con intención documental entre las obras maestras de la fotografía. Pero se han convertido en obras maestras al trascender lo documental y transmitir algo capaz de afectarnos más de lo que el mero conocimiento podría. Lo puramente descriptivo o informativo es una amenaza casi tan grande para el arte de la fotografía como lo puramente formal o abstracto. La fotografía tiene que contar una historia para que funcione como arte. Y es al elegir y abordar su historia, o tema, que el artista-fotógrafo toma las decisiones cruciales para su arte. Todo lo demás —los valores pictóricos y los valores plásticos, la composición y sus acentos— se derivará más o menos de estas decisiones. (Greenberg, 1964, párrs. 1 y 2)

1. Este texto intenta ser una breve introducción a la fotografía de Leonardo Finotti y en ningún momento pretende agotar las particularidades de su obra. Se ha hecho un esfuerzo por abordar este análisis desde los aspectos más generales, intentando delimitar las posibles características de un estilo, y es por ello que no se han estudiado fotografías particulares sino algunas de sus constantes principales.

Clement Greenberg, crítico formalista e impulsor del arte abstracto, identificó el valor diferencial de la obra de arte con su capacidad de provocar un estado mental particular desde el que es posible la experiencia estética como valoración formal, de las obras de arte, de acuerdo a sus propias premisas. La experiencia estética, entendida en estos términos, ocurre como un replegarse de la esfera de lo cotidiano que libera al sujeto, permitiéndole acceder a la realidad de los objetos de arte a través del juicio estético.

El quiebre radical con la mimesis que supuso el arte moderno dejó expuesta la autonomía del objeto estético como núcleo desnudo de la creación artística. Nada externo al objeto puede conjurar su constitución formal ni participar de la realización de su identidad. En este sentido, el compositor Arnold Schönberg (citado por Adorno, 2004) diría que se pinta un cuadro y no lo que este representa, señalando la identidad de la obra artística con el proceso de su ejecución.

Desde Eugène Atget, la práctica de la fotografía de arquitectura ha construido una serie de convenciones propias basadas en la relación planteada entre el medio técnico empleado, es decir, la cámara fotográfica y los procesos de revelado, y las características específicas de los objetos arquitectónicos capturados por la lente.

La fotografía constituye una descripción figurativa, no a través de la acumulación de señales individuales, sino de la operación instantánea de un mecanismo integrado. Todos los rayos que pasan a través de la lente forman inmediatamente una imagen, y la lente, por definición, crea una imagen enfocada a su distancia focal correcta. La descripción figurativa es el único resultado posible del sistema de la cámara, y la clase de imagen que crea una lente es la única imagen posible en fotografía. (Wall, 2003, p. 299)

El control de la deformación perspectiva, la gran profundidad de campo, los tiempos prolongados de exposición, los bajos ISO, la estabilización de la cámara, las bajas distancias focales, las reglas de encuadre o las técnicas de iluminación como la hora mágica son algunas de las convenciones que determinan la especificidad del género y su campo de reflexión.

Es innegable que en la fotografía de arquitectura se entremezclan otras prácticas visuales que vienen del mundo del arte, la ciencia, la publicidad, el periodismo y, actualmente, el *rendering* e, incluso, el videojuego. Influencias extrarquitectónicas que empujan su desarrollo desde afuera, lo que afecta el equilibrio de sus convenciones y amplía tanto su alcance como su vocabulario, aunque, en definitiva, siempre es el pulso del fotógrafo el que mantiene la vigencia de esa relación específica entre el objeto y la mirada que es la imagen fotográfica.

Bajo el rigor de la lente fotográfica, el París de Eugène Atget, la Brasilia de Lucien Clergue, el Mies de Bathazar Korab, el SOM de Ezra Stoller y, de un tiempo a esta parte, la arquitectura moderna latinoamericana de la mano de Leonardo Finotti son capaces de devolvernos, bajo la forma de la armonía, una imagen intensa del mundo en la que se reconcilian el orden y la belleza.



FIGURA 2. ASOCIACIÓN CRISTIANA DE JÓVENES, RAUL SICHERO

La fotografía de Finotti es heredera de la frontalidad y precisión de la Escuela de Düsseldorf.² Su obra establece nexos con la fotografía de Bernd y Hilla Becher, sus fundadores, pero también con el trabajo de Candida Höfer, Petra Wunderlich y Andreas Gursky, por lo que forma parte de una tradición fotográfica en la que la imagen trasciende su valor testimonial, vinculando el registro documental con una «conceptualidad» constructiva en la que el objeto participa como sustrato material de la imagen.

2. Finotti detalla en color las circunstancias contemporáneas de los edificios modernos de Brasil, y lo hace componiendo encuadres casi hieráticos. Adopta un enfoque «en fachada» que trata la fotografía casi como una extensión del dibujo arquitectónico, favoreciendo el acercamiento frontal al edificio que pone de relieve la bidimensionalidad de la imagen y, por ende, su carácter de artificio representativo, en contra de los recortes editoriales de imagen, enfatiza el rigor geométrico en la construcción de sus composiciones, tributarias de una disciplina concretista. La búsqueda del encuadre exacto es una constante, evidente en la coincidencia de las líneas de la imagen con los vértices de sus bordes. Es como si Finotti resaltara la racionalidad y la lógica de la arquitectura moderna brasileña, rechazando las interpretaciones que la dan como milagro o perversión. Multiplica las imágenes de edificios comunes y corrientes en la Brasilia ya cincuentenaria, rechazando lo dramático y lo patético, o reduciendo su presencia, cuando fotografía los palacios de la capital, a las nubes que crecen sobre las obras del hombre. (Comas, 2016, p. 75)

Finotti coloca regularmente la cámara a la altura de los ojos, posiciona el trípode de forma segura y obstinada, como alguien que conoce sus ópticas y anticipa mentalmente sus efectos. Con extrema atención, ajusta el encuadre con los controles de desplazamiento de la lente y espera que la escena entre en el cuadro. Tras el sonido del obturador, evalúa la imagen durante varios segundos, juzgando su capacidad de afectarnos más de lo que el mero conocimiento podría. Y, de no ser así, elimina la imagen. Estamos ante una práctica, de resistencia, que extrae su impulso creativo de sus restricciones. Una fotografía digital arraigada en las técnicas de la fotografía analógica, que explora la economía de medios como prerequisite de su identidad estética.³

La fotografía concebida de esta manera es la expresión de un juicio estético. Nos propone una mirada ejemplar, no en un sentido moral o ideológico, sino por su capacidad de convertirse en un paradigma visual a través de la aceptación crítica de las convenciones propias del lenguaje de la fotografía de arquitectura. Convenciones que serán radicalizadas y subvertidas con objeto de alcanzar configuraciones más potentes y más universales. Imágenes que encarnan un grado de perfección y actualidad que las hace escapar del tiempo.

La geometría enfática de estos encuadres no deja lugar para lo esotérico ni lo melodramático. Es inútil buscar en ellos la espontaneidad del instante decisivo o la expresividad plástica de luz que podríamos encontrar en la obra de Lucien Hervé. En su lugar, Finotti nos propone una geometría rigurosa, construida a partir de la posición de la cámara en el espacio y un manejo intencionado de la perspectiva.

Los objetos arquitectónicos son registrados de una forma meticulosa y premeditada, que expone su orden interno, rechazando toda apariencia de subjetividad. Pero, a diferencia de la neutralidad característica de la Escuela Becher, en sus estrictas composiciones hay un lugar para lo inesperado, y esa condición azarosa e informal de nuestras ciudades latinoamericanas es capturada con una naturalidad, distante, que no tiñe de afecto ni a las situaciones ni a los sujetos.

La composición de estas imágenes es ostensible y específica. La naturaleza abstracta se ve reforzada por el magnetismo de la línea vertical media del cuadro como elemento organizador objetivo, ya sea por la alineación al centro de las figuras o, de una manera mucho más característica, por la definición de la línea vertical media como frontera de una dialéctica visual en la que la figura dominante está claramente a un lado de la imagen, poniendo en relación la geometría de la arquitectura con su contexto. Si en estas configuraciones frontales se tiene la experiencia de superficies planas tensionadas visualmente en profundidad, en las tomas oblicuas la línea vertical media pasa a ser el eje especular de una composición piramidal en la que las líneas de fuga tejen el orden volumétrico de los objetos. La estricta geometría y la distancia de la cámara refuerzan la impresión general de abstracción. En ambos tipos de configuración, será la altura de la línea de horizonte con respecto al cuadro de la imagen el contrapunto sensible de la vertical media, definiendo un dispositivo visual que establece tanto el peso como el equilibrio de la imagen.

3. En abril de 2017, durante una semana que después se constató como la más lluviosa del año, Leonardo Finotti estuvo fotografiando un edificio de oficinas que habíamos realizado junto con Hans Kenning en Santa Cruz de la Sierra. Muchos de los comentarios de este artículo provienen de aquellos días y derivan del tiempo que lo acompañé mientras hacía ese trabajo.



FIGURA 3. DEPOSITO JULIO FERRERA Y OBES + IGLESIA DEL CRISTO OBRERO, ELADIO DIESTE

El tercer tipo de encuadre que practica Finotti, la toma cenital, parece escapar de este sofisticado aparato perceptivo. En estas imágenes, generalmente capturadas por un dron, el distanciamiento tecnológico de la mirada y la irrelevancia de la posición del fotógrafo en el espacio se traducen en composiciones de un carácter más libre, en las que las formas «pregnantes» de los objetos arquitectónicos y las huellas de la urbanización organizan la ingrátida superficie de la imagen.

Del conjunto de trabajos que ha realizado con imágenes cenitales, merecen una mención particular aquellos con un enfoque sociopolítico, en los que la visión del dron deja de ser un factor liberador de los efectos de composición. Tanto la virtualidad de la posición de la mirada como la distancia física entre la lente y el tema hacen de la abstracción la inherente condición estética de estas imágenes. Ellas construyen una cartografía de paisajes antrópicos en los que debajo de las crispadas texturas de la urbanización, la infraestructura y la naturaleza aparecen las huellas de una realidad social y política que solo se revela cuando la tierra queda expuesta. La abstracción en estas imágenes produce una forma de distanciamiento psicológico que nos permite sostener la mirada frente a una realidad conmovedora y omnipresente.

El hieratismo de sus imágenes es el signo de un distanciamiento estético, un giro a la abstracción que, sin renunciar al reconocimiento de los objetos



FIGURA 4. COMPLEJO BULEVAR, HÉCTOR VIGLIECCA, RAMIRO BASCANS, THOMAS SPRECHMANN, ARTURO VILLAAMIL

registrados y su contexto como ocurre en la fotografía pictórica de Aaron Siskind, se aleja de la literalidad documental y del fotorreportaje, observables en la obra de Ed Rusha o de Iwan Baan, para ofrecernos, en su lugar, la unidad desnuda y cerrada de su estructura formal.

Finotti, quizás más que ningún otro fotógrafo contemporáneo de arquitectura, explora como tema central de su trabajo la posición del centro óptico, el lugar exacto desde el que una distancia focal específica construye el orden geométrico de la imagen.



FIGURA 5. CAPILLA DE SUSANA SOCA, ANTONIO BONET + EDIFICIO PANAMERICANO, RAUL SICHERO

El punto de vista, la perspectiva y la configuración de los objetos arquitectónicos convergen en una composición concentrada y autosuficiente que le otorga a la imagen fotográfica el carácter ensimismado de un objeto. Un artefacto estético definido por su superficie y sus límites, que más allá de ellos no puede decirnos nada, pero que sin embargo, por su claridad de concepción y su explícita consistencia, es capaz de empujar su esencia hasta llevarla a reclamar un lugar en el mundo físico. Un lugar en la pared, la mano o la mesa, en el que su intensidad puede sostener la del espectador en el tiempo.

Finotti explora la problemática relación fotografía-espectador en las numerosas exposiciones que ha realizado junto a Michelle Jean de Castro, en las que el montaje de las imágenes se diseña en relación a su instalación en la pared y la presencia del espectador. En este sentido, se hacen determinantes la escala de las piezas, la distancia de observación, la seriación y la alternancia, la continuidad de la línea del horizonte y la concordancia de las figuras limítrofes, estrategias vinculadas con la percepción de la imagen en el espacio y su potencial «inmersivo».⁴

Podemos justamente llamar a estas obras *tableaux*, utilizando el influyente término que Micheal Fried (2019) tomó de Denis Diderot para designar un arte pictórico y autónomo, expresamente autoconsciente y delimitado, que es el producto de un acto intelectual de construcción, cuya unidad expresiva es compren-

4. [...] su estrategia formal consiste en provocar una inmersión a través de la imagen de gran formato y una nueva percepción del espectador en relación a sus construcciones visuales. Permite dos niveles de lectura: el primero, a cierta distancia, donde la relación que se establece es la correspondiente a una ventana abierta al mundo, recurso del universo de la pintura apropiado por la fotografía en los años 80. El segundo es una observación cercana, próxima a la obra, en una exploración de la imagen, en la que se observan los detalles, los ruidos urbanos o de las transformaciones permanentes que sufren los edificios. (Ribeiro, 2018, párr. 10)

sible en un instante y, al mismo tiempo, es capaz de absorber al espectador en una experiencia estética de ensimismamiento.

Los *tableaux* de Finotti exploran la tensión esencial entre la bidimensionalidad de la imagen fotográfica y el inevitable carácter volumétrico de los objetos arquitectónicos. El tratamiento del campo visual tiende a una clara ordenación de elementos y, por tanto, a la racionalidad y al dominio técnico de la calidad de imagen. La presencia volumétrica de la arquitectura en estas imágenes se descompone en entidades geométricas definidas por su extensión, color, textura y forma.

La unidad abstracta y serena del plano de la imagen se sostiene en la cuidadosa disposición de su superficie, en la que la elegancia cromática y el equilibrado tratamiento de luces y sombras refuerzan o anulan la identidad de los objetos en función de su valor en la composición general, convirtiéndolos en figuras reconocibles al resaltar su orden tectónico o tratándolos con una indiferencia que los sumerge en el fondo de la imagen. Tanto la profusión de detalles como la alta definición con la que son registrados le otorgan a la superficie de estas fotografías una extensión ilusoria que expande la dimensión de la imagen y su profundidad aparente.

La estructura dramática de estas fotografías tiene una base eminentemente subjetiva ligada a la capacidad de apercepción del fotógrafo en el momento de construcción del encuadre. Su potencia expresiva se deriva de la manipulación intencionada de las líneas de fuga en función de la distancia focal del lente. Finotti intensifica la identidad geométrica de la arquitectura a través de la perspectiva, con un manejo controlado de la distorsión que le confiere incluso a los edificios más prosaicos un cierto carácter monumental.

El peligro de esta técnica expresiva es la exageración dramática de la perspectiva, por consiguiente, la pérdida de verosimilitud, lo que afecta de igual manera a la unidad visual de la imagen como a la aparente naturalidad de la ilusión perspectiva. Sin embargo, es precisamente en esta tensión de su consistencia donde estas imágenes encuentran el pulso de su belleza. El empleo de la mayor distancia focal posible ayuda a calibrar el efecto dramático, pero es en la unidad del punto de vista, que vincula las superficies de la arquitectura con los vértices de la fotografía a través de líneas de fuga, donde se efectúa su estructura dramática.

En la pintura de la época de Diderot, la unidad de punto de vista, implícita en la construcción del *tableau* dramático, era una consecuencia lógica del reconocimiento de la existencia de un público de espectadores. El pintor no solo debía situar al espectador ante la escena representada, sino también frente al cuadro, frente al propio *tableau*. En 1989, Jean-Francois Chevrier utilizó el término «forma cuadro» (*tableau*) para referirse a la obra de un grupo de fotógrafos que a finales de los 70 y en los 80 exploraron los grandes formatos como herramienta expositiva (Fried, 2008), reclamando para la fotografía el valor de un objeto autónomo, irreducible a los estrictos datos del registro y pensado como objeto de arte ubicado en una pared para confrontar al espectador. Micheal Fried (2008) señala hasta qué punto la condición antiteatral de la forma *tableau* no depende necesariamente de la escala de la imagen, sino de su ontológica separación con



FIGURA 6. HOSPITAL DE CLÍNICAS, CARLOS SURRACO

respecto al espectador. Su inaccesibilidad es la vía de acceso de una percepción transfigurada en experiencia estética.

[...] podría decirse que la principal función del *tableau* como forma ha sido contrarrestar o compensar la transparencia de la superficie fotográfica, manteniendo al espectador a distancia de esta última, no solo físicamente sino también imaginativamente [...] un distanciamiento inicial del espectador de la escena representada para luego proceder a trabajar contra ese distanciamiento en aras de la proximidad, la inmersión y la fusión. Estoy

tentado a decir, de una cierta reunión [unsevering], incluso de una «curación». (Fried, 2008, p. 187)

Quizás esta condición paradójica que comparte la fotografía de Finotti con los *tableaux* sea la causa de su insistencia reciente en publicaciones de pequeño formato,⁵ en las que la imagen ocupa toda la superficie del papel, permitiendo así captar su construcción formal a la distancia de un brazo y de una manera instantánea y abarcadora. Y, al mismo tiempo, en una contemplación absorta y concentrada, la realidad de la imagen es capaz de sumergir al observador en el denso espacio visual que configuró la lente antes del disparo, un lugar escindido del mundo, indiferente a nuestra presencia y fuera del tiempo. El lugar preciso en el que fue conjurada la exacta sintaxis de estos íconos monumentales de intensidad y anchísimo silencio.

Canciones del alma que se goza de haber llegado al alto estado de la perfección, que es la unión con Dios, por el camino de la negación espiritual.

San Juan de la Cruz, introducción de «Noche oscura del alma» (1578).

Bibliografía

- Adorno, T. (2004). *Teoría estética* (Jorge Navarro Pérez, trad.). Madrid: Akal. (Obra original publicada en 1970).
- Comas, C.E. (2016). Eso no mató aquello: fotografía y arquitectura moderna brasileña. En R.A. Alcolea y J. Tárrago Mingo (Eds.), *Inter Photo Arch, Congreso Internacional, inter-fotografía y arquitectura. Volumen 4, intersecciones* [libro de conferencias del congreso realizado en el Museo Universidad de Navarra, Pamplona, entre los días 2 y 4 de noviembre de 2016] (pp. 70-79). Pamplona: Universidad de Navarra. <https://hdl.handle.net/10171/42490>
- Fried, M. (2008). *Why photography matters as art as never before* [Porque la fotografía importa como arte como nunca antes]. New Haven y Londres: Yale University Press.
- Fried, M. (2019). El lugar del espectador: Estética y orígenes de la pintura moderna (Amaya Bozal, trad.) [versión Kindle]. Madrid: Antonio Machado Libros. (Obra original publicada en 1980). Recuperado de <https://www.amazon.com/El-lugar-del-espectador-Est%C3%A9tica-ebook/dp/B084GV3RRZ>
- Greenberg, C. (1964, enero 23). Four Photographers [Cuatro fotógrafos]. The New York Review of Books [versión web], (11). Recuperado de <https://www.nybooks.com/articles/1964/01/23/four-photographers/>
- Ribeiro, E. (2018). *Leonardo Finotti / Michelle Jean de Castro, Fotografia como instalação: livros e exposições como plataforma* [La fotografía como instalación: libros y exposiciones como plataforma]. San Pablo: Printi.
- Wall, J. (2003). «Señales de indiferencia». Aspectos de la fotografía en el arte conceptual o como arte conceptual (Elena Vilallonga, trad.). En *Jeff Wall. Ensayos y entrevistas* (pp. 275-312). Salamanca: Centro de Arte de Salamanca. (Obra original publicada en 1995).

Imágenes

Para ilustrar este texto se han seleccionado obras reconocidas de la arquitectura nacional, con objeto de permitirle al lector reconocer lo específico del trabajo del fotógrafo por medio de la comparación entre una realidad conocida y la imagen fotográfica.

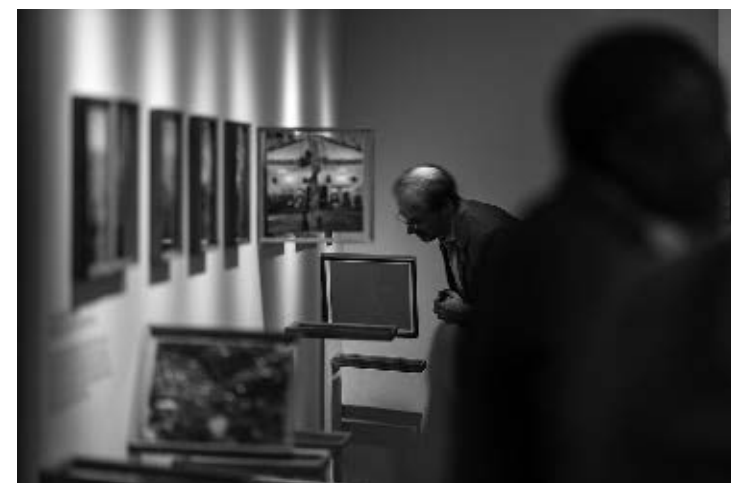


FIGURA 7. EXPOSICIÓN SACRED GROVES & SECRET PARKS, MONTAJE DE MICHELLE JEAN DE CASTRO, GARETH DOHERTY, FOTOGRAFÍAS LEONARDO FINOTTI Y ADOLPHUS OPARA



FIGURA 8. EXPOSICIÓN FÚTBOL: URBAN EUPHORIA IN BRAZIL, MONTAJE DE MICHELLE JEAN DE CASTRO, FOTOGRAFÍAS LEONARDO FINOTTI

5. Este comentario proviene de conversaciones telefónicas mantenidas con Finotti entre 2019 y 2020 en torno a la posible publicación de un libro que incluiría sus fotografías.