



Anales del Instituto de Arte Americano
e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo"

■ ENRICO TEDESCHI Y LA "CRÍTICA FOTOGRÁFICA" EN EL PAISAJE ARQUITECTÓNICO LATINOAMERICANO

Silvia Alvite

CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO:

Alvite, S. (2015). Enrico Tedeschi y la "crítica fotográfica" en el paisaje arquitectónico latinoamericano. *Anales del IAA*, 45(1), 73-86. Consultado el (dd/mm/aaaa) en <http://www.iaa.fadu.uba.ar/ojs/index.php/anales/article/view/163/149>

ANALES es una revista periódica arbitrada que surgió en el año 1948 dentro del IAA. Publica trabajos originales referidos a la historia de disciplinas como el urbanismo, la arquitectura y el diseño gráfico e industrial y, preferentemente, referidas a América Latina.

Contacto: iaa@fadu.uba.ar

* Esta revista usa Open Journal Systems 2.4.0.0, que es software libre de gestión y publicación de revistas desarrollado, soportado, y libremente distribuido por el Public Knowledge Project bajo Licencia Pública General GNU.

ANALES is a peer refereed periodical first appeared in 1948 in the IAA. The journal publishes original papers related to the history of disciplines such as urban planning, architecture and graphic and industrial design, preferably related to Latin America.

Contact: iaa@fadu.uba.ar

* This journal uses Open Journal Systems 2.4.0.0, which is free software for management and magazine publishing developed, supported, and freely distributed by the Public Knowledge Project under the GNU General Public License.

ENRICO TEDESCHI Y LA “CRÍTICA FOTOGRÁFICA” EN EL PAISAJE ARQUITECTÓNICO LATINOAMERICANO

ENRICO TEDESCHI'S "PHOTOGRAPHIC CRITICISM" ON LATIN AMERICAN LANDSCAPE ARCHITECTURE

Silvia Alvite *

Anales del IAA #45 - año 2015 - (73-86) - ISSN 0328-9796 - Recibido: 3 de octubre de 2015 - Aceptado: 4 de enero 2016.

■■■ En 1949, el profesor Enrico Tedeschi organiza un viaje al Cuzco con estudiantes de Arquitectura de la Universidad Nacional de Tucumán. Luego de un segundo viaje y de varios años transcurridos, se edita en 1961 un libro en formato álbum que contiene relevamientos planimétricos y fotográficos. El aporte más interesante de este trabajo consiste en el enfoque crítico presentado; tanto el texto como la serie fotográfica concentran la observación en el carácter unitario de la Plaza, considerada como monumento en su conjunto y en su relación con el paisaje natural. La fotografía, como instrumento metodológico de la crítica, narra esa continuidad entre la naturaleza, la ciudad y la plaza a través del uso del encuadre, la superposición de objetos y texturas en profundidad, el contraste de escalas y la multiplicidad de puntos de vista. El objetivo de este artículo es describir el modo en el que esta publicación despliega un programa teórico y metodológico apoyado en el concepto de *paisaje*.

PALABRAS CLAVE: Fotografía. Arquitectura. Paisaje. Cuzco. Tedeschi.

■■■ In 1949, professor Enrico Tedeschi coordinates a trip to Cuzco with architecture students from Universidad Nacional de Tucumán. After a second visit to the place a few years later, in 1961 a book in album format is published containing planimetric and photographic records. The most interesting contribution of this work consists on the critical vision presented; both the text and the photographic series concentrate on the observation of the unitarian character of the Plaza, considered as a whole monument and in its relation with the natural landscape. Photography, as a methodological critique tool, tells us about that continuity between nature, the city, and the Plaza by means of framing, overlapping objects and textures in depth, scale contrasts, and multiple points of view. The purpose of this article is to describe the ways in which this publication develops a theoretical and methodological program supported by the concept of *landscape*.

KEYWORDS: Photography. Architecture. Landscape. Cuzco. Tedeschi.

* Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo - Universidad de Buenos Aires (FADU-UBA).

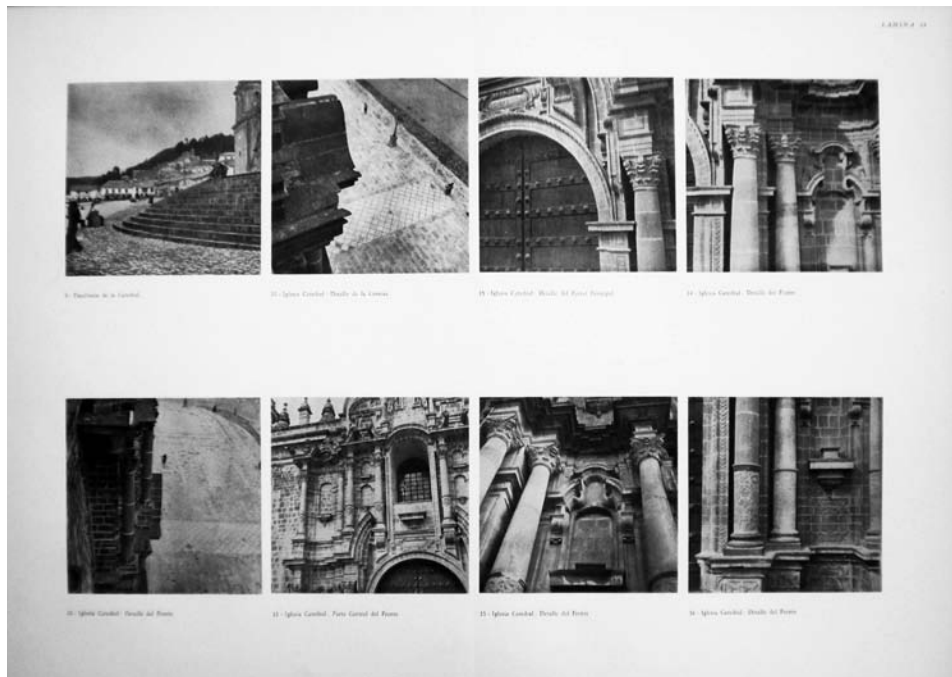
Un libro-álbum. *La Plaza de Armas del Cuzco*

En el año 1949, el arquitecto italiano Enrico Tedeschi¹ viaja al Cuzco con una comisión de estudiantes de los cursos de Historia de la Arquitectura del Instituto de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Nacional de Tucumán, con el objetivo de relevar patrimonio arquitectónico americano en forma directa. En 1953, el profesor Tedeschi vuelve al lugar para completar los registros necesarios que permitan concluir las investigaciones iniciadas. El trabajo se publica finalmente en 1961, bajo el título *La Plaza de Armas del Cuzco*, en el formato de un álbum de láminas con planos dibujados por los estudiantes y fotografías tomadas por el profesor.

La primera expedición a la ciudad peruana se enmarcó en el programa de estudios presentado por Tedeschi en 1948 para la asignatura Historia de la Arquitectura, curso que proponía como horizonte metodológico introducir al estudiante a través de una valoración crítica que debía ser espacial. Este enfoque presuponía, por otra parte, que las cualidades espaciales de un edificio no podían abordarse suficientemente bien por medio de representaciones reproducidas en los libros, sino que era preciso hacer una experiencia directa como medio de aprendizaje. Con el objetivo de realizar un abordaje vivencial del objeto de estudio, Tedeschi lideró una delegación estudiantil junto al arquitecto Eduardo Sacriste, también profesor del instituto.² Luego de sucesivos reclamos a la universidad en abril de 1953 por los fondos necesarios, se pudo realizar un segundo viaje a Cuzco, junto con el entonces interventor de la Facultad, el arquitecto Abel Tannuré, y el arquitecto Carlos Andrés, en esta oportunidad, sin comisión estudiantil.³

El trabajo se editó en 1961 bajo el formato de un libro-álbum de 35 x 50 centímetros, el cual consiste en una carpeta de solapas de cartulina con un cuadernillo introductorio de texto a doble columna, escrito por el propio Tedeschi —director de la publicación—, acompañado por un anexo gráfico de veinticuatro láminas sueltas en 50 x 70 centímetros, dobladas al medio e impresas en simple faz sobre papel ilustración. Las primeras doce láminas presentan planos de relevamiento de la totalidad de la ciudad, de la plaza como conjunto y de cada uno de los edificios con frente a la plaza por separado; las siguientes doce láminas ordenan un total de noventa y cuatro fotografías en blanco y negro, en 14 x 14 centímetros, organizadas en grupos de ocho imágenes por lámina. En su mayoría, las tomas fueron realizadas por el propio Tedeschi (Fig. 1 y Fig. 2).⁴

El texto que se desarrolla a continuación tiene por objeto observar que detrás de la publicación de un trabajo didáctico de campo sobre un caso de patrimonio histórico arquitectónico en América, se despliegan un programa teórico y una metodología crítica vinculados al estado del debate arquitectónico en la Italia de la segunda posguerra, donde se encontraba en crisis aquella visión euromoderna que disociaba cultura y naturaleza. Los estudios en torno a la figura de Enrico Tedeschi están siendo de gran interés en los últimos años, ya que su destacada actividad académica hacia las décadas de 1950 y 1960 en distintas universidades argentinas lo sitúan en un lugar central de la cultura arquitectónica moderna en el país. Entre otros escritos, su célebre libro *Teoría de la Arquitectura* fue, durante décadas, un texto didáctico de uso general en la región latinoamericana de habla castellana. Este artículo se propone poner en valor una obra muy poco revisada, donde se evidencia la importancia que tuvo tempranamente la idea de *paisaje* en su pensamiento.⁵



Figuras 1 y 2: Conjunto de la Catedral e Iglesia Catedral. Fuente: Tedeschi, E., *La Plaza de Armas del Cuzco*. San Miguel de Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, 1961, láminas 13 y 14.

Otros estudios y registros sobre la misma plaza

La Plaza de Armas del Cuzco presenta una lectura de ese espacio urbano como monumento en su conjunto. Desde una concepción holística del lugar, dirige la observación a la relación entre la arquitectura y la naturaleza mediante una visión que desintegra la unidad de cada edificio como totalidad y la identificación de sus elementos iconográficos. Este enfoque diferencia el trabajo de otros estudios contemporáneos que se ocuparon de la misma plaza, y que profundizaron en los hechos históricos que dieron lugar al hito urbano en sí mismo o a la construcción de cada edificio entendido como monumento individual, estudiando las sucesivas intervenciones que hubo sobre ellos o las cualidades artísticas de los objetos escultóricos y ornamentales que los identifican. Algunas monografías, como las de Héctor Velarde y Harold Wethey, nos permiten exponer una comparación de enfoques y métodos.⁶

El libro de Velarde revisa la arquitectura de todo el territorio del Perú seccionando su desarrollo por períodos —preincaico, incaico, colonial—, aunque, aclara el autor, el trabajo no busca un estudio riguroso de tipo histórico, estético o arqueológico, sino una exposición de “las características más notables de la arquitectura local en función de los factores geográfico, climatológico, geológico, religioso, social e histórico” (1946, p. 7). La Plaza de Armas así se encuentra descrita de manera fragmentada cronológicamente, reconstruyendo los hechos que por allí tuvieron lugar, más que analizando el resultado de estos como conjunto. En su trabajo, Velarde muestra interés en destacar la relación dialógica entre la arquitectura y el paisaje, que el autor observa principalmente en las operaciones sobre el territorio anteriores a la colonización española.

Por otra parte, el trabajo de Wethey se dedica especialmente a la arquitectura colonial del Perú. En el capítulo sobre la ciudad de Cuzco, si bien introduce unos comentarios de interés sobre las particularidades del paisaje del lugar y las cualidades de la piedra local empleada como materialidad característica de su arquitectura, la investigación luego se detiene exhaustivamente en la información documental que pueda dar fe acerca de la autoría de los edificios coloniales. Realiza esto comparando, por ejemplo, las catedrales de Cuzco y Lima con sus posibles tipos originarios españoles en Sevilla y Jaén, tanto en el aspecto organizativo de las plantas como en el lenguaje y la composición de sus fachadas (1949, p. 43).

Si bien los estudios históricos y arqueológicos sobre el patrimonio arquitectónico del Cuzco se incrementaron luego del terremoto ocurrido en 1950, con anterioridad a dicha fecha no solo contamos con los trabajos ya comentados, sino que podemos sumar otros dos no citados por Tedeschi. Las investigaciones del historiador argentino Mario Buschiazzo y del peruano Emilio Harth Terré profundizaron, entre otros temas, sobre las sucesivas etapas fundacionales que tuvieron las edificaciones en torno a la Plaza de Armas. Y con gran interés filológico, centraron su atención en la composición de los portales y retablos, y en el carácter mestizo del lenguaje, que articula muros incaicos originarios con fachadas españolas.

El objeto en el contexto, o el contexto como objeto

Los trabajos reseñados previamente incluyen fotografías de referencia al final del cuerpo del texto, donde, generalmente, se presenta una única imagen ilustrativa de los edificios más relevantes mencionados. Si comparamos las fotografías que cada autor presenta del mismo

objeto de estudio tomando un caso significativo como la Catedral de Cuzco, podemos observar diferencias y similitudes entre las imágenes. Para los objetivos de este artículo, nos detendremos solo en algunas de ellas:

- a) La posición del objeto Catedral en el encuadre: las fotografías tomadas por Tedeschi no ubican la Catedral en el centro de la imagen. En la figura 3, el objeto está desplazado horizontalmente hacia la derecha, y en la figura 7 ocurre lo mismo verticalmente, al incluirse una gran porción de cielo y montaña.
- b) La posición del objeto Catedral en la profundidad del espacio: las fotografías de Tedeschi introducen algún objeto en un plano más cercano que el de la Catedral. La figura 3 toma en primer plano las cubiertas de los edificios enfrentados al otro lado de la plaza, y la figura 7 está tomada dentro del espacio contenido por el arco del campanario de la Iglesia de la Compañía de Jesús dispuesto en diagonal a la fachada de la Catedral, captando de esta forma el volumen del edificio en perspectiva.
- c) La relación entre el contorno de la Catedral y el contorno montañoso: las figuras 3 y 7 son las únicas que evitan emerger el contorno superior de la fachada de la Catedral por sobre el de la cadena montañosa que puede observarse al fondo de las imágenes. De esta manera, la montaña constituye el límite con el cielo, desintegrando, por debajo, la configuración de la fachada en un campo homogéneo de elementos naturales y artificiales.
- d) La relación entre la proporción de la fachada de la Catedral y el formato de la fotografía: a diferencia de las otras fotografías que adoptan un formato rectangular convencional, las tomas de las figuras 3 y 7 utilizan un formato cuadrado, que permite desjerarquizar la fachada de la Catedral, al no exaltar su proporción predominantemente rectangular y horizontal.

Las estrategias de las imágenes tedeschianas apuntan a desintegrar el protagonismo del objeto arquitectónico singular, generando un juego de escalas y un equilibrio entre artificio y naturaleza. Si las comparamos con fotografías de otros autores que también incluyen un entorno alrededor del edificio, observaremos ciertas diferencias. Por ejemplo, en la figura 4, se incorpora un entorno mucho mayor que el del objeto Catedral —la imagen pretende visualizar la relación entre la iglesia mayor y las dos iglesias adyacentes a cada lado—, incluyendo un sector de plaza por debajo y una marcada línea montañosa por detrás, aunque el edificio se mantiene posicionado en el centro, dominando la imagen y constituyendo la figura principal alrededor de la cual el paisaje funciona como un fondo. La fotografía de la figura 8, por otra parte, también presenta un interés en registrar la magnitud del edificio con respecto a la escala humana y a las otras edificaciones del entorno; aunque en una visión de perspectiva, la fachada de la Catedral es dominante y el interés mayor de la imagen es el efecto de las sombras que destaca el relieve ornamental del imafronte y las torres por sobre el resto de las superficies pétreas lisas. Se trata de una foto que observa una estructura espacial de alto interés, aunque su objeto de registro sigue siendo muy distinto del campo heterogéneo que captura Tedeschi en la fotografía que toma desde el campanario de la Iglesia de la Compañía de Jesús (Fig. 7), donde el eje central y vertical de la imagen no coincide con el eje de simetría axial de la fachada de la Catedral, sino con una arista de su torre lateral derecha.

Figura 3: "Conjunto de la Catedral y Plaza de Armas". Fuente: Tedeschi, E., *La Plaza de Armas del Cuzco*. San Miguel de Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, 1961, lámina 13, fotografía 2.



Figura 4: "La Iglesia Catedral del Cuzco flanqueada de las dos iglesias de El Triunfo y La Sagrada Familia, a derecha e izquierda respectivamente". Fuente: Harth Terré, E., *Las tres fundaciones de la Catedral del Cuzco*. *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, 2, 1949, p. 81.



Figura 5: "La Catedral del Cuzco". Fuente: Harth Terré, E., "Ubicación de la arquitectura hispana en el Cuzco", *Revista de Arquitectura*, 160, abril de 1934, p. 160.





Figura 6: "Cuzco. La Catedral".
 Fuente: Velarde, H., *Arquitectura peruana*.
 México DF: Fondo de Cultura Económica,
 1946, Anexo de ilustraciones, figura 29.



Figura 7: "Iglesia Catedral vista desde la
 Iglesia de la Compañía de Jesús".
 Fuente: Tedeschi, E., *La Plaza de Armas
 del Cuzco*. San Miguel de Tucumán:
 Universidad Nacional de Tucumán, 1961,
 lámina 13, fotografía 4.



Figura 8: "Cuzco. Cathedral. Exterior".
 Fuente: Wethey, H., *Colonial architecture
 and sculpture in Peru*. Cambridge,
 Estados Unidos: Harvard University Press,
 1949, Anexo de ilustraciones, figura 62.

Tedeschi fundamenta el propósito del trabajo de investigación emprendido con los estudiantes, en la falta de estudios previos que contemplaran una documentación sistemática del conjunto monumental; sin embargo, el aporte más significativo de sus resultados consiste en el enfoque crítico presentado en el texto que acompaña la edición, apoyado visualmente en las fotografías. El texto enfatiza el carácter unitario de la plaza, considerada como monumento en su conjunto y no como una suma de edificios, y advierte acerca de una continuidad entre el paisaje natural, la ciudad y el espacio urbano determinado por la plaza:

Obsérvese el conjunto de la Catedral: las formas macizas, horizontales del monumento, se funden con la colina que parece deslizarse hasta la Plaza en una transformación progresiva de lo natural a lo arquitectónico, acentuada por el bosquecillo de derechos eucaliptus y por las casas, elementos de orden geométrico (Tedeschi, 1961, p. 5).

Algunas influencias

En el sustento teórico del trabajo, se evidencia una reformulación de las ideas zevianas sobre el espacio. Bruno Zevi consideraba al espacio exterior como una categoría equivalente al vacío producido a partir de la interacción de volúmenes edilicios, sosteniendo que la metodología de análisis para espacios exteriores debía ser la misma para espacios interiores.⁷ En cambio, en su mirada al Cuzco, el discurso de Tedeschi involucra en la descripción espacial una noción de paisaje que no admite tales abstracciones, donde el elemento natural requiere ser pensado en equivalencia al arquitectónico:

Esta continuidad: paisaje-ciudad-plaza, es, a mi parecer, la base de todo enfoque crítico de la Plaza de Armas. Existe un problema de escala entre naturaleza y arquitectura, que se presenta muy distinto de lo que una consideración de las solas relaciones entre edificios hace nacer; existe un problema espacial, que sería equivocado fundar solamente sobre la presencia de los edificios, grandes y menores, descuidando o considerando como simple fondo coral el paisaje (1961, p. 4).

El interés de Tedeschi por el paisaje tiene orígenes reconocidos en la admiración por la obra de Frank Lloyd Wright que manifestaron los arquitectos italianos involucrados en la tendencia organicista de la cual formó parte. Además, se desprende de sus ideas una mirada ambiental muy conectada con el pensamiento de su colega Ernesto Nathan Rogers, quien desarrollaba en paralelo las bases de una teoría proyectual que vinculaba la historia con el lugar bajo la noción de "preexistencias ambientales".⁸ No obstante estos referentes, el trabajo sobre el Cuzco pudo haber sido influenciado además por dos hechos puntuales. Por un lado, la experiencia directa tras haber estado de expedición en Bolivia y Perú le permitió a Tedeschi constatar la diferencia de actitud hacia la naturaleza que tienen las obras de culturas originarias americanas respecto de las europeas.⁹ Por otro lado, el pensamiento paisajístico en la modernidad tenía ya una tradición muy particular en la cultura inglesa, de la cual los arquitectos modernos italianos se alimentaban a través de críticos y fotógrafos que publicaban en revistas especializadas en la década de 1940. En 1951, Tedeschi dicta una

conferencia en Córdoba donde refiere al enfoque de la revista inglesa *Architectural Review* y, en especial, al trabajo del arquitecto y fotógrafo Eric de Maré.¹⁰

El arquitecto inglés Eric de Maré (1910-2002) comienza a colaborar para la revista *Architectural Review* en 1947 como crítico y como fotógrafo. Su trabajo en la revista se destacó principalmente por su interés en registrar las construcciones industriales inglesas anónimas, así como los paisajes ribereños londinenses y de otras regiones nórdicas de Europa. En 1961, publica un libro sobre fotografía y arquitectura donde revela técnicas y recursos expresivos. Allí distingue las fotografías de arquitectura según tres categorías: *record, illustration y picture* —en esta última ubica todo su trabajo—, e incluye consejos para componer fotografías tales como: seleccionar, simplificar, eliminar, enfatizar, contrastar, unificar y contar una sola historia por vez. En cuanto a la búsqueda de expresar un sentido de profundidad tridimensional, De Maré aconseja utilizar algunas técnicas tales como: el uso de planos recedidos, hacer desvanecer un detalle mediante la falta de foco, incluir en la imagen un objeto en un primer plano muy cercano en ocasiones en un tono oscuro, y balancear el peso de ese objeto cercano con algo de interés semejante en el lado opuesto (1961, p. 31).

Estas características pueden verse en varias fotografías de Tedeschi en el Cuzco, donde la continuidad entre paisaje natural y obra arquitectónica se registra desde la altura de las cubiertas y campanarios de los edificios. De este modo, es posible mostrar en un primer plano las superficies curvas de las cúpulas y bóvedas en diálogo con la ondulación de las montañas en el plano del fondo. Las materialidades de la tierra y de la piedra del lugar se aproximan y se alejan en texturas, aunque no en colores (que la técnica blanco y negro no puede captar). El juego entre el encuadre y los planos sucesivos pone cualquier objeto arquitectónico en un contexto de múltiples elementos aplanados. Incluso, el uso del formato cuadrado en lugar del rectangular convencional en todas las imágenes del álbum es una característica elegida por De Maré en cierto periodo de su obra fotográfica.

Algunos recursos técnicos acercan claramente las fotografías de ambos autores. En ocasiones, un elemento oscuro en primer plano —en este caso, el fragmento de un arco— recorta el campo de la visión introduciendo dos espacios en la imagen: el espacio en el que se sitúa el observador y el espacio donde se encuentra lo observado (Fig. 9 y Fig. 10). Un elemento en primer plano puede sugerir la escala humana y también la invitación al movimiento, en contraste con un plano recedido más lejano y estático (Fig. 11 y Fig. 12). Un plano horizontal rasante a la cámara permite posicionar la visión a una altura elevada del suelo recortando la parte inferior de los objetos que se encuentran en otro plano vertical recedido (Fig. 13 y Fig. 14).

La imagen como instrumento crítico y narrativo

Según Tedeschi, las representaciones gráficas convencionales de arquitectura no son una herramienta del todo eficaz para registrar su esencia, el espacio, al no poder expresar la variable temporal ni la vivencia personal. Por ello, valora en la fotografía la capacidad de hacer comprender la escala humana y expresar ciertas sensaciones que dibujos y maquetas no proporcionan. En las series fotográficas de *La Plaza de Armas del Cuzco*, la intencionalidad de los recursos fotográficos tiene objetivos precisos tales como equiparar la figura con el fondo, igualar la entidad formal de los elementos icónicos a valores abstractos captados en el entorno o equilibrar texturas arquitectónicas con texturas de la naturaleza.



Figura 9 (izquierda): "An old defended palace on Malta", 1957. Fuente: Riba Collections. Disponible en <www.architecture.com/image-library/RIBApix>. Figura 10 (derecha): "Iglesia Catedral". Fuente: Tedeschi, E., *La Plaza de Armas del Cuzco*. San Miguel de Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, 1961, lámina 13, fotografía 5.



Figura 11 (izquierda): "Towpath". Fuente: De Maré, E., "The Thames as a Linear National Park", *The Architectural Review*, vol. 108, julio de 1950, p. 45. Figura 12 (derecha): "Escalinata de la Catedral". Fuente: Tedeschi, E., *La Plaza de Armas del Cuzco*. San Miguel de Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, 1961, lámina 14, fotografía 1.

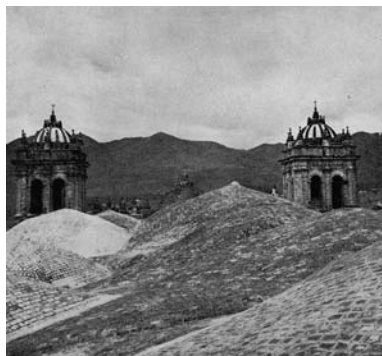


Figura 13 (izquierda): "Edam, Holland". Fuente: De Maré, E., *Photography & Architecture*, Londres: The Architectural Press, 1961, p. 110. Figura 14 (derecha): "Iglesia Catedral: las bóvedas y campanarios". Fuente: Tedeschi, E., *La Plaza de Armas del Cuzco*. San Miguel de Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, 1961, lámina 15, fotografía 19.



Figura 15 (izquierda): "Iglesia Catedral: detalle de la cornisa". Fuente: Tedeschi, E., *La Plaza de Armas del Cuzco*. San Miguel de Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, 1961, lámina 14, fotografía 10. Figura 16 (centro): "Iglesia Catedral: detalle de la cornisa". Fuente: ídem, fotografía 11. Figura 17 (derecha): "Iglesia de la Compañía de Jesús: detalle de la cornisa". Fuente: ídem, lámina 20, fotografía 58.



Figura 18 (izquierda): "Iglesia del Triunfo: cúpula vista desde las bóvedas de la Catedral". Fuente: Tedeschi, E., *La Plaza de Armas del Cuzco*. San Miguel de Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, 1961, lámina 17, fotografía 36. Figura 19 (centro): "Iglesia del Triunfo: detalle de la cúpula". Fuente: ídem, lámina 17, fotografía 37. Figura 20 (derecha): "Iglesia de la Sagrada Familia: exterior de las bóvedas". Fuente: ídem, lámina 18, fotografía 48.



Figura 21 (izquierda): "Cuzco, La Compañía, Dome". Fuente: Wethey, H., *Colonial architecture and sculpture in Peru*. Cambridge, Estados Unidos: Harvard University Press, 1949, Anexo de ilustraciones, figura 74. Figuras 22 (centro) y 23 (derecha): "Iglesia de la Compañía de Jesús: bóveda y cúpula". Fuente: Tedeschi, E., *La Plaza de Armas del Cuzco*. San Miguel de Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, 1961, lámina 19, fotografías 51 y 52.

Manfredo Tafuri afirma, por su parte, que la suspensión de la continuidad espacio-temporal que implica la fotografía de arquitectura la aleja de su utilidad descriptiva, pero la acerca a la posibilidad de enfocar articulación, organicidad y disgregación en espacios o elementos aislados. La cámara fotográfica, de este modo, hace evidente la arbitrariedad propia de la interpretación, convirtiendo la fotografía crítica en un instrumento operativo. Para ello, Tafuri cree que las imágenes deben hablar críticamente, evitando que se conviertan en un objeto-fin en sí mismo, para poder, entonces, utilizarlas en el relevamiento de las estructuras lingüísticas que pretenden explorar ([1968] 1972, pp. 201-202).

El sentido operativo de las fotografías de Tedeschi consiste en explorar la articulación entre espacios y elementos que conforman un ambiente, una escena de objetos todos ellos recortados, ninguno completo, donde se habla de lo que se quiere ver en él: qué relación existe entre ese aspecto de ese edificio y otros aspectos de otros objetos a su alrededor. La fotografía tiende a aplastar, fragmentar y generar superposiciones ambiguas; a pesar de dirigir el objetivo enfáticamente hacia el paisaje o hacia fragmentos edilicios, las piezas fotográficas no son de orden documental geográfico ni arqueológico, sino que están constituidas por un discurso estético y contienen una intencionalidad.

Diana Agrest afirma que la fotografía de arquitectura funciona como un texto, al trabajar con estructuras formales, desde la abstracción, y con significados, desde la figuración. La fotografía de arquitectura puede ser más enfática en los aspectos formales o explorar el potencial simbólico de los objetos del mundo real; pero siempre fragmenta lo real principalmente a través del encuadre que activa un mecanismo de composición sintáctica (1991, p. 165).

Por último, si atendemos al tipo de relación que se establece en *La Plaza de Armas del Cuzco*, en el ordenamiento de las imágenes como series encadenadas y, por otro lado, entre el texto y esas series de imágenes, se observa en común una conexión entre la dimensión espacial y el movimiento. El trabajo se presenta esencialmente como un álbum fotográfico, aunque precedido de relevamientos planimétricos que motivaron la excursión didáctica al Cuzco. El libro explora como instrumento metodológico para abordar las relaciones entre forma y espacio, arquitectura y naturaleza, dos medios. En primer lugar, la serie fotográfica que, de manera discontinua, presenta fragmentos de un mismo objeto desde diferentes puntos de vista y distancias, mediante un uso "cinematográfico" del encuadre. Para ilustrar con un ejemplo este medio, podemos comparar una toma publicada en la edición de Harold Wethey, casi idéntica a otra tomada por Tedeschi. Allí nos encontramos con la sorpresa de que no son tan diferentes el punto de vista y el encuadre sobre el objeto observado; sin embargo, el significado de la imagen tedeschiana cambia fuertemente cuando esta dialoga con la siguiente —ubicada a su derecha en la misma lámina—, donde el movimiento del fotógrafo introduce un valor espacial y temporal en la imagen, advertido por el cambio de punto de vista, los contornos en sombra en el primer plano y las variaciones en las condiciones lumínicas de la atmósfera.

Por otra parte, el libro explora también el medio textual. Según Roland Barthes, en ciertas fotografías publicadas en acompañamiento de un texto, coexisten dos estructuras que deben ser analizadas por separado, ya que en una la sustancia del mensaje está constituida por palabras, y en la otra, por líneas, superficies y tonos ([1982] 1986, p. 11). En lo que respecta al relato textual, el libro introduce el universo de la imaginación en el trabajo acompañando el sentido del movimiento que se desarrolla en la estructura seriada que adoptan las imágenes fotográficas, recurriendo análogamente al potencial de otras imágenes dinámicas desde la palabra:

Las visuales en otras direcciones repiten una misma sensación: las líneas bajas de las casas uniformadas por las recovas parecen crear un cerco y no una pared, como para no obstaculizar la fluencia del paisaje desde las montañas hasta el recinto de la Plaza de Armas. Aquí las líneas de fuerzas naturales que se irradian de todo el valle parecen reunirse como los nervios de una estructura gótica en el nudo de la bóveda, para equilibrarse pero no apaciguarse. Pocas veces un conjunto arquitectónico se manifestó más ligado al paisaje (Tedeschi, 1961, p. 6).

Los recursos de la imagen, la composición de cada fotografía y la estructura de las series que se presentan en *La Plaza de Armas del Cuzco* apoyan un discurso estético que expresa una relación entre el espacio y el tiempo. La intencionalidad de este discurso consiste en captar un objeto de estudio desde su experiencia vivencial. Por otro lado, la fotografía puntualiza en cualidades visuales que no buscan describir la integridad de un objeto edilicio, sino un ambiente natural y artificial, ubicando a la historia como elemento integrador de un paisaje interpretado por el sujeto. El texto enfatiza los objetivos de la herramienta visual, dotando a las imágenes de aquel sentido inequívoco. Este trabajo formó parte de un programa teórico que renovó los estudios de la arquitectura en algunas regiones de la Argentina a mediados del siglo XX, a través de la articulación entre ideas y realidad.

NOTAS

1 Enrico Tedeschi (1910 - 1978) llega a la Argentina en 1948, contratado como profesor por el Instituto de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Nacional de Tucumán. Desarrolla actividades en docencia, teoría y proyecto arquitectónico en Tucumán, Córdoba, San Juan y Mendoza.

2 El programa de estudios de la asignatura así lo presentaba: "Objeto esencial del curso será de dar elementos de juicio crítico estético, con particular referencia a los valores espaciales que caracterizan la arquitectura" (Programa y Plan de Trabajo del Curso de Historia de la Arquitectura, 19 de julio de 1948, Legajo Administrativo del Profesor Enrico Tedeschi, Archivo Universidad Nacional de Tucumán).

3 Tedeschi argumentaba la necesidad de publicar los resultados de la investigación: "Este material, completado con un estudio histórico-crítico del que tengo ya trazadas las líneas esenciales, puede ser utilizado en una publicación notable, la primera que abarque ese grupo de monumentos tan importantes para la historia de la arquitectura americana" (Informe dirigido al Director del Instituto de Arquitectura y Urbanismo, Tucumán, 13 de agosto de 1949, Legajo Administrativo Profesor Enrico Tedeschi, Archivo Universidad Nacional de Tucumán).

4 Según Tedeschi, algunas de las fotografías habrían sido tomadas por el arquitecto Sacriste, aunque no es posible identificarlas.

5 La autora se encuentra actualmente desarrollando una tesis doctoral sobre el pensamiento y obra de Enrico Tedeschi en la Argentina. Otros trabajos que revisan el recorrido del arquitecto italiano en el país son: Codina, L. (2013). *La estructura como instrumento de una idea. Enrico Tedeschi y el proyecto de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Mendoza*. Tesis de maestría. Pontificia Universidad Católica de Chile. Buenos Aires: Ediciones 1:100; Bórmida, E., et al. (2013). *Enrico Tedeschi Work in Progress*. Mendoza, Argentina: Idearium. Esta edición, a cargo de Alejandra Sella y Noemí Adagio, compila investigaciones vigentes relacionadas con su figura. En particular, sobre el rol de Tedeschi como actor en una red intelectual vinculada a la noción de ambiente, ver: Montaner (2011). *La experiencia del lugar*. Ernesto Nathan Rogers, Enrico Tedeschi, José Antonio Coderch y Lina Bo Bardi, *Cuadernos de Proyectos Arquitectónicos*, 2, 39-45.

6 Se trata de los únicos dos trabajos referenciados por Tedeschi: el de Velarde, *Arquitectura peruana* (1946) y el de Wethey, *Colonial Architecture and Sculpture in Perú* (1949).

7 "Lo spazio esterno o urbanistico va giudicato con gli stessi metodi che si adottano per lo spazio interno degli edifici. Ai vuoti dei vari ambienti di un palazzo corrispondono i vuoti delle piazze, delle strade, dei parchi. [...] Alla pianta libera del razionalismo di Le Corbusier corrisponde la pianta libera di Amsterdam o dei Siedlungen svizzeri" (Zevi, 1950, pp. 550-551).

8 Ernesto Nathan Rogers (1909-1969) llega a la Argentina en 1948, al igual que Tedeschi, contratado como profesor por el Instituto de Arquitectura y Urbanismo de Tucumán, a cargo de la asignatura Teoría de la Arquitectura, cátedra que Tedeschi toma en sucesión un año más tarde, tras el regreso de su colega a Italia.

9 "Para comprender el particular valor de la relación arquitectura-naturaleza en la arquitectura griega, podría ser útil compararla con la análoga de una cultura tan lejana en el espacio y en el tiempo como la incaica. El artista griego se expresa con edificios que en la escala, en la racional pureza geométrica, en el refinamiento plástico de los detalles, afirman

con serena certidumbre la conciencia del valor humano que los ha producido; de allí nace un deliberado contraste con el ambiente natural [...]. Machu Picchu, Sacsayhuaman, Ollantaytambo, nacen de muy distinto sentimiento: la arquitectura pretende fundirse con la naturaleza, unirse a ella tal como para hacer desaparecer los límites entre los peñascos y la construcción para que la obra humana se esfume en el abrazo de la Madre Tierra, y en ella se pierda del mismo modo el hombre, retornando místicamente a su origen (Tedeschi, 1951, p. 159).

10 La conferencia fue publicada en 1952 bajo el título "Arquitectura Orgánica", en *Nuestra Arquitectura*, 272-273, 72-81/116-124.

Se agradece especialmente la colaboración de la Sra. Alicia Cabrera, directora de la Biblioteca "Carlos E. Andrés" de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo - Universidad Nacional de Tucumán (FAU-UNT).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agrest, D. (1991). Framework for a Discourse on Representation. *Architecture from Without: Theoretical Framings for a Critical Practice*. Cambridge, Estados Unidos: The MIT Press.
- Barthes, R. ([1982] 1986). *El mensaje fotográfico. Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. (C. Fernández Medrano, Trad.). Barcelona: Paidós.
- De Maré, E. (1950). The Thames as a Linear National Park. *The Architectural Review*, 108, julio, p. 45.
- ----- (1961). *Photography & Architecture*. Londres: The Architectural Press.
- Harth Terré, E. (1934). Ubicación de la arquitectura hispana en el Cuzco. *Revista de Arquitectura*, abril, p. 160.
- ----- (1949). Las tres fundaciones de la Catedral de Cuzco. *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, 2, 39-86.
- Tafuri, M. ([1968] 1972). *Teorías e historia de la arquitectura. Hacia un nuevo espacio arquitectónico*. (M. Capdevilla, S. Janeras, Trad.). Barcelona: Laia.
- Tedeschi, E. (1951). *Una introducción a la historia de la arquitectura. Notas para una cultura arquitectónica*. San Miguel de Tucumán, Argentina: Universidad Nacional de Tucumán.
- ----- (1961). *La Plaza de Armas del Cuzco*. San Miguel de Tucumán, Argentina: Universidad Nacional de Tucumán.
- Universidad Nacional de Tucumán. *Legajo Administrativo del Profesor Enrico Tedeschi*. San Miguel de Tucumán, Argentina.
- Velarde, H. (1946). *Arquitectura peruana*. México DF: Fondo de Cultura Económica.
- Wethey, H. (1949). *Colonial Architecture and Sculpture in Peru*. Cambridge, Estados Unidos: Harvard University Press.
- Zevi, B. (1950). *Storia dell'architettura moderna*. Turin, Italia: Einaudi.

BIBLIOGRAFÍA

- Ackerman, J. (2001). *On the Origins of Architectural Photography*. Disponible en <www.cca.qc.ca> (noviembre 2015).
- Bórmida, E. et al. (2013). *Enrico Tedeschi - Work in Progress*. Mendoza, Argentina: Idearium.
- Buschiazzo, M. (1944). *Estudios de arquitectura colonial hispano americana*. Buenos Aires: Kraft.
- Codina, L. (2013). *La estructura como instrumento de una idea. Enrico Tedeschi y el proyecto de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Mendoza*. Tesis de maestría. Pontificia Universidad Católica de Chile. Buenos Aires: Ediciones 1:100.
- Krauss, R. (1982). Photography's Discursive Spaces: Landscape/View. *Art Journal*, 42(4), 311-319.
- Mitchell, W. J. T. ([1994] 2009). *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*. (Y. Hernández Velázquez, Trad.). Madrid: Akal.
- Montaner, J. M. (2011). La experiencia del lugar. Ernesto Nathan Rogers, Enrico Tedeschi, José Antonio Coderch y Lina Bo Bardi. *Cuadernos de Proyectos Arquitectónicos*, 2, 39-45.

Silvia Alvite

Arquitecta por la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires (FADU, UBA). Magister en Teoría y Práctica del Proyecto Arquitectónico por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona de la Universidad Politécnica de Cataluña. Actualmente, es doctoranda en FADU con beca de UBACyT, y Jefa de Trabajos Prácticos en la asignatura Morfología I y II de la carrera de Arquitectura, en la cátedra García Cano, donde se desempeña como docente hace quince años. Fue Profesora Adjunta del Taller Integral de Arquitectura I y II en la Universidad de Palermo, y Profesora Adjunta del Taller de Proyecto Arquitectónico I en la Universidad Nacional de San Martín.

Programa de Doctorado. Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. Universidad de Buenos Aires.
Intendente Güiraldes 2160 - Ciudad Universitaria, Pabellón III, 4° piso.
Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.

salvite@hotmail.com