



EN

Sonia Melani Miller

**“Pensar a través de imágenes,”
una exploración de la dialéctica
posmoderna italiana en
la fotografía arquitectónica
a través de la obra de
Luigi Ghirri**

Te traigo las fotografías. Al igual que Alicia, te tomo de la mano y te invito a participar en esta obra. Tú serás quien rastree las señales que se encuentran más adelante, y quien lo verá después de nosotros podrá hacer lo mismo

Paola Ghirri, esposa de Luigi Ghirri



Esta declaración hecha por la esposa de Luigi Ghirri, fotógrafo italiano fallecido en 1992, es una interpretación del trabajo que el artista realizó a lo largo de su vida, el cual ahora se conserva en aquél que fuera su estudio.¹ Continuar con el desarrollo de las ideas de Luigi Ghirri es casi el cumplimiento de su deseo de ahondar en la investigación de toda su vida en torno a la expresión visual de lo colectivo.² Este artículo analiza dicho "estudio visual" llevado a cabo por Ghirri y se enfoca en su experiencia al representar el lenguaje estructuralista de símbolos universales de la arquitectura de Aldo Rossi.

El trabajo de Luigi Ghirri se convirtió gradualmente en el reflejo de una generación que había sido testigo del resurgimiento económico del periodo de la posguerra y de las conmociones culturales de la Italia de los años sesenta.³ Ghirri, al igual que otros artistas italianos de ese tiempo, desarrolló un nuevo lenguaje visual para expresar los cambios eclécticos en la cultura italiana contemporánea.⁴ Su metodología alcanzó la madurez en su trabajo más reciente, donde la iconografía fragmentada desarrollada en distintas fases de su carrera se articuló en proyectos más grandes que retrataban las contingencias culturales del paisaje urbano italiano.⁵ Estos proyectos, que abarcaron una serie de exhibiciones itinerantes y libros de arte, muestran la preocupación de Ghirri por la investigación sobre lo colectivo, ya fuera como reconstrucción de imágenes, recuerdos, consciencias o del lenguaje escrito.⁶ En su interacción temprana con otros artistas conceptuales italianos, Ghirri adquirió un interés por el objeto encontrado y las tendencias internacionales, a partir de lo cual exploró el rol de la fotografía en el arte contemporáneo.⁷ Ya desde sus primeros años había considerado su trabajo fotográfico como una investigación progresiva en la que cada imagen, calibrada en términos de su propio contenido, era reusada proyecto tras proyecto. Terminó por alinear la idea de Marcel Duchamp del ready-made con los escritos de los surrealistas y centró su trabajo en la transformación de la información perceptual en conceptos visuales.⁸

Luigi Ghirri, *Roma*, 1978, de la serie *Kodachrome* (1970-1978). Impresión a color (24x17 cm). © Eredi di Luigi Ghirri. Fuente: Fototeca de la Biblioteca Panizzi.

La fotografía de un periódico arrugado fue la imagen con la que cerró el proyecto *Kodachrome*. La frase "Come pensare per immagini" [cómo pensar a través de imágenes], aseguró Ghirri, "contiene el significado de todo mi trabajo." Las opiniones de Ghirri sobre esta obra fueron una cita del filósofo Giordano Bruno: "pensar es especular a través de imágenes." La interpretación del trabajo de Bruno que Ghirri realizó subraya el entendimiento de la fotografía como una actividad guiada por la racionalidad y la idea del acto fotográfico como un abandono de la irracionalidad de los sentimientos. Probablemente no es coincidencia que la fotografía de Sir John Frederick William Herschel tomada por Margaret Cameron también apareciera en el periódico de Ghirri. Herschel fue un científico que contribuyó a la ciencia de la fotografía con sus investigaciones sobre la luz ultravioleta y el daltonismo. Cameron, por el otro lado, fue una neorrafaelita que tomó este retrato subjetivo de Herschel. Las imágenes de Ghirri tienen el propósito, por lo tanto, de ser enigmas que se resuelven a través de la percepción. Ver Massimo Mussini, *Luigi Ghirri: Through Photography*, 43

Ghirri había absorbido en su propio trabajo las teorías artísticas de finales de la década de 1960, momento en que la fotografía italiana había llegado a un momento crucial al apartarse de la práctica documental en pos de investigaciones más conceptuales.⁹ Las ideas sobre la semiótica de la imagen de Umberto Eco y la traducción italiana de los escritos de Walter Benjamin en 1969 incitaron a artistas a buscar un nuevo enfoque fotográfico fuera de las convenciones de los círculos de los clubes estéticos y del monopolio de los activistas sociales.¹⁰ Ésta fue una actitud que continuó con la “representación de lo real” en los setenta y que desembocó en otras corrientes artísticas similares a finales del siglo.

La técnica de Ghirri, entonces, se alejó de los cánones técnicos y artísticos contemporáneos y estaba desprovista del impulso ideológico de finales de los años sesenta.¹¹ Fue uno de los pioneros de la fotografía a color italiana para la representación de lo real, utilizada con la intención de desprenderse de las tradiciones académicas a través del uso de materiales y procesos estandarizados.¹² Se sirvió de una pequeña cámara Polaroid a lo largo de las décadas de 1970 y 1980, misma que reemplazó después por una SLR de formato medio, y revelaba sus impresiones exclusivamente en laboratorios comerciales. Su enfoque enfatizaba la naturaleza populista de la foto instantánea, la cual consideraba un método fotográfico entendido por la mayoría de la gente.¹³

Ghirri optó por un acercamiento antropológico social que inicialmente buscaba registrar modos de comportamiento a través de la representación de situaciones emblemáticas. Utilizó puntos de vista inusuales, exploró superficies urbanas e hizo viajes imaginarios al fotografiar las páginas de atlas geográficos.¹⁴ También usó cada vez más un lenguaje semiótico para crear crónicas de periodos y lugares específicos, incluyendo series de naturalezas muertas que remarcaban el potencial significado estratificado de los objetos, otorgado por su contextualización.¹⁵ Muchas de las fotografías que Ghirri tomó durante su periodo inicial se convirtieron en el punto de partida para el estudio visual continuo que se reflejó en sus proyectos posteriores, los cuales, por lo general, estaban estructurados como monografías y solían incluir imágenes y temas superpuestos.¹⁶

Finales de los años sesenta, estructuralismo y colectividad

Los apremiantes cambios económicos, sumados a la agitación cultural de los años sesenta, formaron artistas italianos socialmente activos, resultado de una generación que luchaba por asimilar la rápida transformación del panorama nacional, que, en tan sólo algunas décadas, había pasado de ser una cultura agraria a una economía posindustrial. El efecto de estos cambios en las esferas física y social se reflejó profundamente en todas las formas de cultura visual, lo que llevó a los artistas contemporáneos a buscar nuevas formas de representar sus sentimientos en conflicto en torno a la rápida y ecléctica metamorfosis que experimentaba el país.

Varios grupos regionales se formaron durante este periodo, motivados por el ambiente de cooperación entre profesionales alimentado por el intercambio de ideas entre arquitectos, urbanistas, artistas visuales y escritores. Se entregaron a investigaciones colectivas sobre temas de interés social y ambiental, exhibiendo el desfiguramiento del territorio causado por el crecimiento caótico de la infraestructura, la expansión a partir del desarrollo inmobiliario y otros factores clave que afectaron el entorno natural y construido de la nación. La exposición a las tendencias internacionales promovió la experimentación con nuevos medios tanto en el arte como en la arquitectura. Los ready-made de Marcel Duchamp y los escritos de los surrealistas, conocidos desde el periodo inmediato a la posguerra, fueron complementados por las teorías sobre la semiótica de la imagen introducidas por el trabajo de Umberto Eco y por la traducción de los textos de Walter Benjamin. El estructuralismo en particular brindó a los artistas la metodología para traducir las imágenes perceptivas a conceptos visuales, permitiendo un escape a las reacciones violentas del periodo de la posguerra. También les brindó los medios para explorar nuevas formas de expresión alejadas de las convenciones de los círculos de los clubes estéticos o del movimiento de los activistas sociales.

Estas teorías y metodologías fueron absorbidas por completo en el trabajo de la mayoría de los artistas contemporáneos, que incluían a personalidades vinculadas con el surgimiento del arte povera, como Franco Vaccari y Ugo Mulas, así como a individuos del círculo de artistas conceptuales de Germano Celant.¹⁷ El mejor ejemplo de cómo la postura política se reflejaba en el arte contemporáneo se expresa en la clasificación del momento de los fotógrafos italianos en dos movimientos, las “ovejas” y los “lobos.”

Las ovejas pertenecían a los círculos cerrados de los clubes estéticos, como la Federazione Italiana Associazioni Fotografiche (FIAF); seguían la tradición de Benedetto Croce al atenerse estrictamente a la expresión artística pura, desvinculándose totalmente de la realidad social. Este grupo era constantemente perseguido por los lobos, quienes representaban el extremo opuesto: individuos profundamente comprometidos con las luchas sociales y representantes de los eventos de mayo de 1968. Los lobos contrarrestaron a las ovejas tanto en arte como en política, al actuar de acuerdo a una ideología política extremista, denunciando la estructura capitalista y creyendo que el único uso aceptable de la fotografía era producir imágenes social y políticamente significativas.¹⁸ El debate entre las ovejas y los lobos no se limitó a las decisiones temáticas para los fotógrafos, sino que se extendió a todas las cuestiones del lenguaje visual y de la ideología. Esto se mantuvo como una actitud general a lo largo de los años setenta, cuando se concretó en “la representación de lo real” para posteriormente extrapolarse en corrientes artísticas similares entre sí. Los diálogos entre profesionales provenientes de distintos campos de estudio estimularon nuevos acercamientos al arte visual; estas personalidades solían cooperar para experimentar y poner a prueba las metodologías de cada uno. Ejemplo representativo de este tipo de cooperación fue el trabajo que produjeron en conjunto Aldo Rossi y el fotógrafo Luigi Ghirri, el cual presenta el modo en que la semiótica de la arquitectura de uno se tradujo en la narrativa fotográfica del otro. Así, a lo largo de varios años de trabajo en conjunto, las series de imágenes fotográficas de Ghirri pusieron a prueba las cualidades comunicativas de la arquitectura de Rossi.

Luigi Ghirri fue un fotógrafo y topógrafo de profesión que desarrolló una metodología de trabajo que reutilizaba fotografías tomadas durante investigaciones territoriales en su obra artística. Así, reformuló la iconografía fragmentada de las imágenes captadas durante estudios topográficos en narrativas visuales, las cuales articulaban crónicas atemporales que relacionaban las condiciones del territorio nacional con su historia e identidad. Las series fotográficas de Ghirri también incluían el trabajo producido a lo largo de proyectos colectivos en conjunto con otros fotógrafos. Consistían en series fotográficas recogidas en numerosas exhibiciones y libros de arte, las cuales ejemplificaban su dedicación a la investigación de un lenguaje visual colectivo a través de la evocación de memorias y consciencias en respuesta a imágenes particulares.¹⁹ En definitiva, el trabajo de Ghirri fue representativo de la cambiante tradición de la cultura visual en las décadas que siguieron al periodo inmediato a la posguerra y marcó una desviación en la representación de lo real. Además, ofreció un retrato de la imagen de la nación en sorprendente oposición a los reportajes de la posguerra que tradicionalmente mostraban a tristes viudas sureñas vestidas de negro, gloriosas ruinas antiguas y pueblos remotos inmersos en atmósferas atemporales. También se apartó fundamentalmente de las crudas imágenes de la fotografía neorrealista, ofreciendo una manera de involucrarse en los asuntos nacionales fundamentalmente diferente a la de los radicales y socialmente comprometidos lobos.²⁰

El estructuralismo de la fotografía de paisaje de Luigi Ghirri

Ghirri adoptó un enfoque social y antropológico que inicialmente buscaba registrar modos de conducta a través de la representación de situaciones emblemáticas. Utilizó puntos de vista inusuales, exploró superficies urbanas e hizo viajes imaginarios fotografiando las páginas de un atlas de geografía.²¹ También empleó un lenguaje semiótico para crear crónicas de periodos y lugares específicos, incluyendo series de naturaleza muerta que enfatizaban el potencial significado estratificado de

los objetos otorgado por su contextualización. Su trabajo fotográfico lo formuló en términos de “la gran aventura de la mirada y el pensamiento,” mientras que su técnica se apartó de los cánones contemporáneos técnicos y artísticos de finales de los años sesenta, con el rechazo virtual a todas las tradiciones académicas. Hizo un intento de populismo al retratar “lo real” en fotografías a color, donde aplicó la ampliamente difundida técnica de la fotografía instantánea con Polaroids y utilizó exclusivamente técnicas comerciales de impresión.²² Muchas de sus fotografías se convirtieron en parte de un estudio visual que incluyó temas superpuestos que estuvieron presentes a lo largo de su carrera.²³

Ghirri propuso en general una metodología, a la cual llamó “Viaje mínimo,” para representar el paisaje nacional enfocándose en la investigación de sitios urbanos marginales.²⁴ Con este método capturó lugares comunes del territorio y la cultura italianas que recordaban a las imágenes de la nación impresas en la memoria colectiva gracias a la pintura de artistas durante siglos. Basó esta idea en su entendimiento de la disociación del paisaje fotográfico contemporáneo con las formas actuales de ver, pues afirmaba que en Italia el sujeto por fotografiar tenía que ser la historia, en lugar de la naturaleza, ya que a través del tiempo el hombre había modificado todo el territorio, y la naturaleza, en el sentido tradicional que Ansel Adams había propuesto, era casi inexistente.²⁵

Ghirri usó este enfoque especialmente para estudiar la relación entre la naturaleza y el paisaje construido, recolectando y reconstruyendo vistas fragmentadas de áreas verdes públicas y privadas en las periferias, y catalogando series de superficies y detalles que conforman el ambiente urbano de las ciudades.²⁶ Su investigación conceptual finalizó con los trabajos *Topographic iconography* y *Geografía immaginaria* (1979-1980). Posteriormente, en su último periodo, Ghirri intentó hacer una interpretación de los valores simbólicos de lugares e investigó un lenguaje fotográfico para establecer una relación dialéctica con el *genius loci*, que sería usado como método organizacional para el Gaze.²⁷ Este interés en la investigación de contingencias culturales, en la relación entre el ambiente natural y el construido, y en el *genius loci*, fue alimentado por su participación en expediciones culturales en varias partes de la península.²⁸

La cooperación entre Rossi y Ghirri: lo colectivo en arquitectura comunicado con fotografías

En 1983, la revista *Lotus International* le encargó a Ghirri crear una documentación fotográfica del cementerio de San Cataldo de Aldo Rossi en Módena. Ghirri admitió su escepticismo inicial hacia la fotografía arquitectónica, la cual veía como la etapa final del proceso de producción arquitectónica y como un intento de crear una iconografía legitimizada para una imagen estereotipada del edificio.²⁹ Sin embargo, estas reservas se disiparon por la inesperada vitalidad del trabajo de Rossi y por el entusiasmo del arquitecto al ver sus imágenes, en las cuales encontró una extraordinaria afinidad para leer el paisaje y las formas arquitectónicas.³⁰ El proyecto en San Cataldo se convirtió en una relación de trabajo a larga distancia que se extendió a varios proyectos más. Ghirri describió esta experiencia en una monografía “para

Aldo Rossi,” publicada en sus libros *It's Beautiful Here, Isn't it...* y en *Nothing Ancient Under the Sun*.³¹ Del trabajo de Rossi, Ghirri recordaba los colores calmantes de las paredes del cementerio, el modo en el que la cubierta azul se mezclaba con el cielo y como estos colores cambiaban a distintas horas del día. Admiraba especialmente la forma del cubo rojo del osario que solía fotografiar desde la ventana de su auto mientras viajaba en la carretera, ritual que repetía a distintas horas del día y en distintas estaciones del año.³²

Ghirri exploró cada ángulo de esta estructura; tomó fotografías de sus volúmenes y superficies que constantemente cambiaban por el sombreado de la luz cambiante. Usó las ventanas perforadas del osario de la misma forma que el visor de una cámara, permitiendo vistas desde distintos ángulos. Desde adentro del edificio, las ventanas daban una vista alternativa del césped verde (ventana inferior) y del cielo azul (ventana superior). Combinados, estos marcos ofrecían un balance entre el interior y el exterior del edificio, y reforzaban la relación entre el área del suelo y la apertura del cielo.³³ Ghirri recordaba que algunas imágenes le venían rápidamente a la mente cuando visualizaba el cementerio, incluyendo una pintura de Fra Angelico en la que los muertos se levantaban de una apertura rectangular en el suelo, imágenes del terremoto de San Francisco que mostraban los vestigios de casas destruidas y la arquitectura simple de *Lives of the Saints* de Sassetta. Estas imágenes, a su vez, evocaban otras visiones y eventos enterrados profundamente en su memoria, invocando tanto un sentimiento de familiaridad como el asombro de algo sin descubrir. “Un aire familiar aunque misterioso, una extraordinaria combinación entre recuperar algo conocido y encontrar algo que nunca antes se ha visto.”³⁴

El cementerio de San Cataldo de Rossi en Módena es un proyecto controvertido. Al ser un trabajo biográfico, a diferencia de la mayoría de los diseños de Rossi, externaliza la experiencia del arquitecto en un accidente automovilístico, mismo que expresó simbólicamente en las relaciones dimensionales de la estructura que evoca pensamientos de muerte. La forma cúbica del osario parece una estructura sin terminar que visualiza un sentimiento de abandono, comúnmente interpretada como la casa de los “difuntos.”³⁵

Este es un ejemplo potencial de la forma en que Rossi conecta con recuerdos significativos de eventos colectivos y aplica su esencia al proceso de diseño a través de una asociación con lugares comparables. Rossi escribió:

Los que recuerden las ciudades de Europa después de los bombardeos de la última guerra tendrán presente la imagen de aquellas casas despanzurradas, donde entre los escombros permanecían firmes las secciones de las habitaciones familiares, con las tapicerías descoloridas, las fregaderas suspendidas en el vacío, el entresijo de tuberías, la deshecha intimidad de cada lugar. Y siempre, envejecidas extrañamente para nosotros mismos, las casas de nuestra infancia en el fluir de la ciudad.³⁶

En la aplicación de los tipos al proceso de diseño, Rossi hizo la asociación con otros lugares que encontraba compatibles. Su arquitectura frecuentemente se explica en términos de un regreso a lo “familiar” dentro del resurgimiento de la teoría tipológica y conceptual de los años sesenta, en oposición a la supuesta pérdida de “continuidad con el pasado” en décadas previas a la



El osario en invierno, cementerio de San Cataldo, Módena, Italia, 1968. Transparencia a color. © Eredi di Luigi Guirri. Fuente: Fototeca de la Biblioteca Panizzi
 Las fotografías de Ghirri del cementerio de San Cataldo marcaron su exploración personal de la arquitectura de Rossi y son una respuesta profunda y personal al trabajo del arquitecto. Rossi comentó de estas fotografías: "veo en ellas algo que estuve buscando pero nunca encontré." Ver Robert Elwall, *Building with Light: The International History of Architectural Photography* (Londres: Merrell, 2004), 204-205

modernidad arquitectónica europea.³⁷ Esta aproximación tenía como objetivo activar la asociación de recuerdos para reconciliar la experiencia del ojo y del cuerpo a través de la reinterpretación de tipos arquitectónicos que sugirieran una familiaridad intrínseca.³⁸ Rossi, por lo tanto, tuvo la intención de que su arquitectura fuera empática con una experiencia colectiva a través de la repetición de formas comunes y familiares que enfatizan la dialéctica entre la gente y su entorno.³⁹

Ghirri admiraba la habilidad de Rossi para adaptar su experiencia personal con un tipo de realidad colectiva a través de sus diseños. Encontró que esto se expresaba en el diálogo establecido con el paisaje circundante a través del color de los edificios y por la autoaniquilación de Rossi, que permitió que el espacio arquitectónico asumiera un significado a través de su uso. El arquitecto observaba las ciudades con un ojo arqueológico y quirúrgico, con la convicción de que el sujeto colectivo era universalmente compartido, e intentaba descubrir a este sujeto estable, atemporal y colectivo dentro de él al aniquilar su crianza burguesa. Asumió que al eliminar su ser autobiográfico, podría ser capaz de descubrir su propia subjetividad colectiva, una que él asumía era compartida por todos.



Comacchio, Argine Agosta, 1989. Impresión antigua a color (37 x 50.7 cm). © Eredi di Luigi Ghirri. Fuente: Fototeca de la Biblioteca Panizzi. Esta fotografía fue tomada en el embarcadero de Comacchio en Emilia Romagna. La tenue luz y el paisaje aluvial (e inundado) son condiciones ambientales típicas de la región. El valle del río Po se caracteriza por inundaciones, luces tenues, neblina, heladas y por la constante lucha con el río. Las inundaciones fluviales aquí son esenciales para la producción agrícola y una amenaza para la permanencia de asentamientos humanos. La casa abandonada en el paisaje inundado, entonces, sugiere la presencia de individuos al mismo tiempo que enfatiza su ausencia. Esto ejemplifica la relación entre el ambiente natural y el construido con el *genius loci* explorado en el trabajo más reciente de Ghirri. La fotografía aparece en el libro *Il Profilo Delle Nuvole de Ghirri* (1980-1892). Él escribió que "cada momento es redimido por una oportunidad de vaguedad, de ser devuelto a la fenomenología [...] enfatizando los fenómenos indefinidos de color y luz que sugieren la incertidumbre de que eventos documentables realmente existan. Los artificios de la vaguedad, en la antigua terminología del arte italiano, se asemejan a los fenómenos de las nubes, el cielo y los horizontes, por mencionar algunos". Ver Luigi Ghirri y Gianni Celati, *Il Profilo delle Nuvole: Immagini di un Paesaggio Italiano* (Milán: Feltrinelli, 1989), 126

Ghirri dijo que "conocía muy pocos casos en los que la experiencia personal de un artista proliferara de esta forma dentro de la realidad existencial de tantas personas."⁴⁰ Encontró que la arquitectura de Rossi respondía al deseo humano de asombro y evocaba

los recuerdos, las historias, las conexiones, las invenciones y la apariencia que constituyen las varias capas que conforman las cosas que percibimos. Entonces, también hay una sensación gozosa de divagar mágicamente dentro de un maravilloso juguete, perdiéndose y encontrando el camino entre los engranes y las pequeñas ruedas, casi como si fuera posible entender el secreto que despierta dentro de nosotros tal sensación de sorpresa y asombro. Y es precisamente este perderse dentro de las ruinas de una arquitectura cuyos cuartos son coloreados por un mar indeterminado, o entre las columnas de humo de una fábrica, o entre los escenarios de un hipotético teatro de marionetas, o entre los fragmentos de un recuerdo metafísico, o en la fotografía de un edificio demolido, o en los detalles de Fra Angélico, o en los recuerdos desvanecidos de una plaza italiana, o en los alineados sólidos geométricos de una catedral, o en los encuadres olvidados de una película neorrealista, o en la jarra de leche y la cafetera sobre la mesa, que el trabajo de Rossi responde a nuestra necesidad y deseo de maravillarnos. A fin de cuentas, lo que me fascina de su trabajo es todo esto, pero no es un dulce recuerdo, una síntesis felizmente evocativa, ni son éstos los puntos geniales de un Gran Arquitecto; sino que son los recuerdos, las historias, las conexiones, las invenciones y la apariencia que constituyen las varias capas de la creación de las cosas y de nuestras percepciones.⁴¹



El estudio de Aldo Rossi 1989-90 de la serie *Studio of Aldo Rossi*, Milán. Impresión a color (8 x 10 cm). © Eredi di Luigi Ghirri. Fuente: Fototeca de la Biblioteca Panizzi. Las fotografías que Ghirri tomó de los proyectos arquitectónicos de Rossi no son los únicos testimonios de la afinidad de su trabajo. La serie capturada del estudio del arquitecto también se compone de acuerdo con una metodología en la que las cuadrículas geométricas muestran una continuidad con las formas arquitectónicas y el mundo que las rodea. En esta imagen, el retrato simbólico del arquitecto está representado por la estratificación de información visual. Se mencionan formas y colores característicos de la arquitectura de Rossi: el clóset tiene la misma forma y se repite en varios de los diseños, mientras que los colores de las paredes y los muebles hacen referencia a aquéllos usados en la representación arquitectónica al lado derecho de la fotografía. Ver Massimo Mussini, *Luigi Ghirri: Through Photography*, 36-37

Por lo tanto, la arquitectura de Rossi sigue su propia teoría de persistencia de formas y rastros urbanos, “proponiendo un cambio del sujeto arquitectónico del lugar de producción al lugar de recepción.”⁴² Al asumir el papel del espectador, Ghirri experimentó la forma en que los proyectos de construcción del arquitecto ejemplificaban su teoría. Massimo Mussini argumenta que existía una fuerte similitud entre los trabajos de Ghirri y Rossi, especialmente en el modo en el que “ambos organizaban visualmente sus obras de acuerdo a cuadrículas geométricas en continuidad con formas arquitectónicas y con el mundo circundante.”⁴³

Para Mussini, la interpretación de la realidad de Ghirri se traduce en imágenes concebidas como un ejercicio para la memoria, y el acercamiento antropológico del fotógrafo impide una lectura de su propia experiencia personal que se cruza con lo colectivo a través de la estratificación de signos.⁴⁴ Mussini concluye que, aunque el trabajo de Ghirri no ofrecía una buena lectura estructuralista debido a su limitada connotación perceptible sobre la realidad y su estrecha interpretación ideológica, su interpretación fotográfica del trabajo de Rossi es prácticamente un respaldo para mostrar lo colectivo del arquitecto a través de la tipología arquitectónica.⁴⁵

Notas

Este artículo se publicó por primera vez en el portal ArtHistory.us el 7 de enero de 2017 como “Thinking Images, an Exploration of Italian Post Modern Dialectic in Architectural Photography through the Work of Luigi Ghirri.” Ésta es la primera versión en español traducida por Pedro Zenteno Cabrera y Benjamín Ortuño Sánchez.

1. Ghirri citaba constantemente sus textos con fragmentos de cuentos de hadas como “Pulgarcito” y *Alicia en el país de las maravillas* para permitir que el espectador encontrara la forma correcta de interpretar sus fotografías. Massimo Mussini, *Luigi Ghirri: Through Photography* (S1, 2001), 31.
2. “Ghirri’s last house, in an abandoned farming estate was a microcosm where he envisioned projects that put photography at the center of a social and cultural revival.” [La última casa de Ghirri, en un terreno agrícola abandonado, era un microcosmos donde imaginó proyectos que ponían a la fotografía en el centro de un resurgimiento social y cultural]. Maria Antonella Pelizzari, “Between Two Worlds,” *Art Forum International* 51-8 (abril de 2013): 275.
3. “Ghirri had witnessed ‘postwar recovery,’ the boost of ‘economic miracle,’ the terrorism and societal breakdown between the late 1960s and 1980s known as the ‘anni di piombo,’ and the change from an agrarian culture to a postindustrial economy” [Ghirri fue testigo de la recuperación de la posguerra, del impulso del milagro económico, del terrorismo y del colapso de la sociedad entre finales de los sesenta y de los ochenta, conocido como el “anni di piombo”, así como del cambio de una cultura agraria a una economía posindustrial]. Ver Maria Antonella Pelizzari, “Between Two Worlds,” 275; Germano Celant, *The European Iceberg: Creativity in Germany and Italy Today* (Toronto: Art Gallery of Ontario, 1985).
4. Ver nota 20.
5. “Ghirri conducted several analysis of the territory since the 1950s disfigured by real estate development and the chaotic growth of infrastructures and sprawl. He orchestrated projects like *Viaggio in Italia* (followed by other projects), consisting in the collective research of twenty photographers and the realization of the communalities of these issues in dialogue with architects, urban planners, economists, and writers.” [Ghirri condujo varios análisis del territorio que, desde los años cincuenta, se había desfigurado por el desarrollo inmobiliario, el caótico crecimiento de infraestructuras y la expansión urbana. Orquestó proyectos como *Viaggio in Italia* (seguido de otros proyectos), que consistía en la investigación colectiva de veinte fotógrafos y la concreción de sus puntos en común en torno a estos temas en diálogo con arquitectos, urbanistas, economistas y escritores]. Maria Antonella Pelizzari, “Between Two Worlds,” 279.
6. Luigi Ghirri, Germano Celant, Elena Re y Paola Ghirri, *It’s Beautiful Here, Isn’t It...* (Nueva York: Aperture, 2008), 108-140; Luigi Ghirri, Constantini Paolo y Giovanni Chiaramonte, *Niente di Antico Sotto il Sole: Scritti e Immagini per un’Autobiografia* (Turín: Societa’ Editrice Internazionale, 1997).
7. A finales de los años sesenta, con el ascenso del arte povera y el círculo de Germano Celant, se hizo cercano a Franco Guerzoni, Carlo Cremaschi, Claudio Parmiggiani y Giuliano della Casa; ver Maria Antonella Pelizzari, “Between Two Worlds,” 276. También trabajó con los artistas Franco Vaccari y Ugo Mulas (en la exhibición de Vaccari *In Tempo Reale* en la Bienal de Venecia y en la de Mulas *Verifiche*); ver Luigi Ghirri y otros, *It’s Beautiful Here...*, 108-140.
8. La formulación de su obra fotográfica en términos de “la gran aventura de la mirada y el pensamiento” estuvo especialmente influenciada por la imagen de la Tierra fotografiada por el Apollo 2 en 1969, a la que Ghirri se refería frecuentemente como la imagen que contenía a todas las imágenes del mundo. Luigi Ghirri, “Biographic Notes,” en Luigi Ghirri y otros, *It’s Beautiful Here...*, 108-140; Luigi Ghirri y otros, *Niente di Antico Sotto il Sole...*, 7-16.
9. *Photography and the Technological Unconscious* un estudio que se enfocó en el mecanismo automático de la cámara como un modo de liberar al artista del condicionamiento cultural y de la subjetividad. Maria Antonella Pelizzari, “Between Two Worlds,” 266-277.
10. Ver nota 18.
11. Massimo Mussini, *Luigi Ghirri*, 12-13.
12. Ghirri dijo para justificar su método que “el mundo aparece a color ante la per-

Sonia Melani Miller

Doctoranda en Historia de la arquitectura

Université Libre de Bruxelles,

Facultad de Arquitectura La Cambre-Horta (laboratorio Hortence)

Departamento de construcción, arquitectura y urbanismo, BATir

✉ sonia.melani@ulb.ac.be

- cepción humana y no en blanco y negro.” Luigi Ghirri y otros, *It's Beautiful Here...*, 108-140; Luigi Ghirri y otros, *Niente di Antico Sotto il Sole...*, 7-11. Sin embargo, esta aseveración parece demasiado simplificada y engañosa. Massimo Mussini, *Luigi Ghirri*, 30.
13. Maria Antonella Pelizzari, “Between Two Worlds,” 266-278; Massimo Mussini, *Luigi Ghirri*, 30.
 14. Massimo Mussini, *Luigi Ghirri*, 12-13.
 15. *Still Life* (1977) es una serie producida al deambular por los puestos del mercado de antigüedades en la Piazza Grande de Módena, que ofrecía un camino de imágenes y signos. Luigi Ghirri y otros, “Still Life,” en *Niente di Antico Sotto il Sole...*, 41-42. En *Identik* (1976) fotografió objetos en su departamento que se relacionaban a su propia vida en ese momento en particular, con los cuales hizo una declaración sobre su propia identidad y una crónica íntima de un periodo y de un lugar. Ghirri y otros, “Identikit,” en *Niente di Antico Sotto il Sole...*, 39-40. En *Kodachrome* reutilizó proyectos como *Paesaggi di Cartone e Fotografie del Periodo Iniziale*, desarrollados a lo largo de los ocho años previos. Ghirri y otros, *Niente di Antico Sotto il Sole...*, 18-21.
 16. Ver nota 23.
 17. Como Franco Guerzoni, Carlo Cremaschi, Claudio Parmiggiani, Giuliano della Cassa y Luigi Ghirri, cercanos al arte conceptual.
 18. Massimo Mussini, *Luigi Ghirri*, 8-12. “Al sufrir el aislamiento cultural del fascismo y la reacción del periodo de la posguerra, los fotógrafos italianos se vieron frente a la decisión de entrar a los círculos cerrados de los clubes estéticos (por ejemplo FIAF) o entrar al monopolio de los socialmente comprometidos, las ‘ovejas y los lobos.’ Los fotógrafos que se asociaron a la fotografía artística y se ligaron estrechamente a la tradición de Croce, principalmente interesados en la estética y alejados de la realidad social, fueron ‘las ovejas.’ Los lobos, por el otro lado, acusados frecuentemente de querer destruir a las ovejas, fueron los fotógrafos que venían de una tradición originada por los eventos de mayo de 1968 en Francia, quienes proponían la causa de la ideología política y usaban la fotografía como un instrumento para denunciar la estructura capitalista. Según los lobos, todos los tipos de fotografía empleados para el arte y la estética deberían ser prohibidos, y sólo la producción de imágenes sociales y políticamente relevantes era aceptable. Este fue un discurso que no se limitaba a decisiones temáticas sino a la ideología y al lenguaje visual.” [Traducción de la autora del original en italiano].
 19. Luigi Ghirri y otros, *It's Beautiful Here...*, 108-140; ver también Luigi Ghirri y otros, *Niente di Antico Sotto il Sole...*
 20. “Vaccari recalls Ghirri early work pointing out the way these early photographs radically depart from the postwar reportage that imagined Italy both as folkloristic and melancholic-no southerner widows dressed in black and no glorious ruins from ancient history or remote little towns immersed in timeless atmosphere.” [Vaccari recuerda el trabajo temprano de Ghirri remarcando el modo en que estas fotografías tempranas se apartaron radicalmente del reportaje de la posguerra que imaginaban a Italia tanto folclórica como melancólica, sin viudas sureñas vestidas de negro ni ruinas gloriosas de la historia antigua, ni pequeños y remotos pueblos inmersos en una atmósfera atemporal.] Maria Antonella Pelizzari, “Between Two Worlds,” 275.
 21. Massimo Mussini, *Luigi Ghirri*, 12-13.
 22. Massimo Mussini, *Luigi Ghirri*, 30. Ver nota 12.
 23. Su exhibición retrospectiva, *Vera Fotografia* en la Universidad de Parma, organizó catorce secuencias narrativas estructuradas alrededor de proyectos monográficos con imágenes que se desplazaban de una serie a la siguiente y articulaban nuevas posibilidades conectivas. La exposición fue organizada por Arturo Carlo Quintavalle y Massimo Mussini y reúne proyectos como: *Fotografie del periodo iniziale* (1970), *Kodachrome* (1970-78), *Colazione sull'erba* (1972-74), *Catalogo* (1970-79), *Km 0.250* (1973), *Diaframma II*, 1/125, *Luce Naturale* (f-stop 11, 1/125, Natural Light 1970-79), *Atlante* (1973), *Italia ailati* (1971-79), *Il Paese dei Balocchi* (1972-79), *Infinito* (1974), *In Scala* (1977-78), *Identikit* (1976-79), *Still Life* (1975-79). Luigi Ghirri, “Biographic Notes,” en Luigi Ghirri y otros, *It's Beautiful Here...*, 108-140.
 24. Maria Antonella Pelizzari, “Between Two Worlds,” 266-282.
 25. Ghirri sabía que la naturaleza, en la manera como Ansel Adams la tenía pensada, era casi inexistente en Italia, donde el hombre había modificado todo el territorio y el tema por fotografiar era la historia en lugar de la naturaleza. Massimo Mussini, *Luigi Ghirri*, 33-37.
 26. Se inspiró por la relación entre la naturaleza y el entorno construido en la periferia urbana (*Luncheon on the grass*-1972). A esto le siguió, en 1973, una serie de superficies y detalles que conforman el ambiente urbano (muros, puertas, ventanas y persianas); ver Luigi Ghirri, “Biographic Notes,” en Luigi Ghirri y otros, *It's Beautiful Here...*, 108-140. En *Vedute e Italia Ailati*, producidas entre 1970 y 1975, Ghirri fotografió los bordes de ciudades antiguas; ver Luigi Ghirri y otros, “Italia ailati,” en *Niente di Nuovo Sotto il Sole...*, 31-32.
 27. En 1980, Ghirri produjo *Still-Life* y *Geografia Immaginaria* (1979-80). En este periodo se vuelca a la curaduría y realiza varias exhibiciones en Italia, Europa y Estados Unidos. Algunas de éstas, como la exhibición itinerante *Paris-Rome*, incluida en el grupo *Ils se Dissent Peintre ils se Dissent Photographes*, curado por Suzanne Page y Michael Nurids, exploró los límites entre el arte y la fotografía e incluyó trabajos de Christian Boltanski, Hans-Peter-Feldmann, Gilbert and George, Giuseppe Penone y Cindy Sherman. En 1982 encontró ecos de sus propias ideas en el ensayo de Christian Norberg-Shultz, *Genius Loci: Paesaggio, Ambiente, Architettura*, publicado por Electa en 1979. El concepto de *genius loci* o “espíritu de lugar” es el significado de residencia, que aborda la ambigüedad y complejidad de la existencia. Luigi Ghirri y otros, *It's Beautiful Here...*, 108-140.
 28. Ghirri termina *Topographic-Iconographic* (1978-82) y después regresa al sur de Italia para un trabajo para la Región de Apulia (Cento Immagini per la Puglia y Tra Albe e Tramonti). Luigi Ghirri y otros, *It's Beautiful Here...*, 108-140.
 29. Luigi Ghirri y otros, “Per Aldo Rossi,” en *Niente di Antico Sotto il Sole...*, 127-129.
 30. Luigi Ghirri y otros, “Per Aldo Rossi,” en *Niente di Antico Sotto il Sole...*, 127-129; Massimo Mussini, *Luigi Ghirri*, 37.
 31. Ghirri trabajó con Rossi en diversas ocasiones, siempre a través de una colaboración a distancia. Describió esta experiencia en una monografía “for Aldo Rossi,” publicada en sus libros *It's Beautiful Here, Isn't It* y *en Nothing Ancient Under the Sun*.
 32. Luigi Ghirri y otros, “Per Aldo Rossi,” en *Niente di Antico Sotto il Sole...*, 127-129.
 33. Luigi Ghirri y otros, “Per Aldo Rossi,” en *Niente di Antico Sotto il Sole...*, 127-129.
 34. “Familiar and yet mysterious air, an extraordinary fusion of recovering something known and coming upon something never seen before.” [Un aire familiar pero misterioso, una fusión extraordinaria entre recuperar algo conocido y encontrarse con algo que nunca antes se ha visto]. Citado en Luigi Ghirri y otros, “Per Aldo Rossi,” en *Niente di Antico Sotto il Sole...*, 127-129.
 35. Gianni Braghieri, *Aldo Rossi: Works and Projects* (Barcelona: Gustavo Gili, 1991), 50-60.
 36. Aldo Rossi, *La arquitectura de la ciudad* (Barcelona: Gustavo Gili, 1971), 51; Jean La Marche, *The Familiar and the Unfamiliar in Twentieth-Century Architecture* (Urbana y Chicago: University of Illinois Press, 2003), 57-58.
 37. Jean La Marche, *The Familiar and the Unfamiliar in Twentieth-Century*, 7.
 38. Jean La Marche, *The Familiar and the Unfamiliar in Twentieth-Century*, 57.
 39. Jean La Marche, *The Familiar and the Unfamiliar in Twentieth-Century*, 75-77.
 40. Ver Luigi Ghirri y otros, “Per Aldo Rossi,” en *Niente di Antico Sotto il Sole...*, 127-129; ver también Luigi Ghirri y otros, *It's Beautiful Here...*, 126-127.
 41. Luigi Ghirri y otros, “Per Aldo Rossi,” en *Niente di Antico Sotto il Sole...*, 127-129; ver también Luigi Ghirri y otros, *It's Beautiful Here...*, 126-127.
 42. Mario Gandelsonas, “The City as the Object of Architecture,” *Assemblage* 37 (diciembre de 1998), 134.
 43. Massimo Mussini, *Luigi Ghirri*, 2-26.
 44. Massimo Mussini, *Luigi Ghirri*, 2-26.
 45. Massimo Mussini, *Luigi Ghirri*, 2-26.