

**HUGH CAMPBELL**

Looking at Photographs,  
Thinking about  
Architecture  
Mirando fotografías,  
pensando en arquitectura

**Resumen**

Este artículo presenta algunas reflexiones acerca de la relación entre arquitectura y fotografía basadas en las ideas extraídas de un seminario universitario, “Space Framed” (“Espacio enmarcado”), en el que se pide a los estudiantes que se involucren de forma crítica en proyectos de fotografía que tratan sobre aspectos del mundo construido y habitado. El seminario pretende ir más allá de los típicos enfoques sobre la relación entre fotografía y arquitectura según los cuales, por una parte, la arquitectura se vale de la fotografía para sus propios fines y, por otra parte, la arquitectura sirve meramente como área temática para la fotografía. En su lugar, se centra en los impulsos y métodos compartidos por ambas disciplinas: el estudio sobre cómo se forma, se estructura y se habita el espacio. El artículo concluye con dos estudios de caso representativos de dos “tendencias” en fotografía: el primero sobre la fotografía en sí con fugaces momentos asombrosos, y el segundo en el que se describe con mayor amplitud el panorama social. El fotógrafo japonés Rinko Kawauchi ejemplifica la primera tendencia y el estadounidense Alec Soth la segunda. Se presentan una serie de reflexiones sobre lo que este estudio puede ofrecer para desarrollar la enseñanza y la investigación en este campo.

**Palabras clave**

Fotografía, arquitectura, educación, Rinko Kawauchi, Alec Soth.

**Fotografía y arquitectura**

La fotografía enmarca fragmentos del mundo en el que vivimos, construyendo límites que parecen conferir orden y significado a aquello que albergan dentro. Por lo tanto, parecería tener una afinidad esencial con la arquitectura, pues también esta crea un marco para el comportamiento humano y se produce a partir de unas condiciones determinadas. La afinidad entre las dos disciplinas se ha hecho patente desde la aparición de la fotografía en 1839 y ha ido evolucionado tanto en la práctica como en la teoría desde entonces. Especialmente en estos últimos años, ha habido un aumento considerable de investi-

# Looking at Photographs, Thinking about Architecture

## Mirando fotografías, pensando en arquitectura

HUGH CAMPBELL

Hugh Campbell, "Looking at Photographs, Thinking about Architecture", *ZARCH* 9 (Diciembre 2017): 10-25.  
ISSN: 2341-0531.  
[http://dx.doi.org/10.26754/ojs\\_zarch/zarch.201792265](http://dx.doi.org/10.26754/ojs_zarch/zarch.201792265)

### **Abstract**

This article offers some reflections on the relationship between architecture and photography based on the outcomes of a graduate seminar, 'Space Framed', which asks students to engage critically with photographic projects dealing with aspects of the built and inhabited world. The seminar aims to move beyond the typical terms of the photography-architecture relationship, in which, on the one hand, architecture is seen as being 'served' by photography and, on the other hand, architecture serves merely as the subject matter for photography. Instead, the focus is on the shared impulses and modes of the two disciplines: the study of how space is shaped, framed and inhabited. The article concludes with two case studies which are representative of two 'tendencies' within photography – the first concerning itself with fleeting moments of wonder, the second describing the larger social scene. The Japanese photographer Rinko Kawauchi exemplifies the first tendency, and the American Alec Soth the second. Reflections are offered on what this study can offer to developing teaching and research in this area.

### **Keywords**

Photography, architecture, education, Rinko Kawauchi, Alec Soth.

### **Photography and Architecture**

Photography frames pieces of the world we live in, constructing limits that seem to confer order and significance on whatever comes within them. It would seem therefore to have a fundamental affinity with architecture, which is also concerned with framing human behaviour, and which must also proceed from the given conditions. The affinity between the two disciplines has been evident since the advent of photography in 1839 and has played out in practice and in theory ever since. In recent years particularly, there has been a considerable increase in research, scholarship and

**HUGH CAMPBELL**Looking at Photographs, Thinking about Architecture  
Mirando fotografías, pensando en arquitectura

gaciones, labores académicas y publicaciones en lo tocante a la relación entre fotografía y arquitectura (Woods, 2009; Higgott y Wray, 2012). Sin embargo, en la mayoría de estos trabajos, tiende a dominar una de las dos disciplinas y esto implica que los paradigmas de investigación y los métodos empleados tiendan a ser dictados por la disciplina dominante. Por consiguiente, por un lado, la fotografía podría analizarse en relación con la cultura y el discurso arquitectónico y, por otro, se podría explorar el papel que juega la arquitectura a la hora de hacer y entender las fotografías. Un buen ejemplo de lo primero es la publicación de 2014 de Claire Zimmerman, *Photographic Architecture in the Twentieth Century* (“Arquitectura fotográfica en el siglo veinte”), en la que, tal y como sugiere el adjetivo “fotográfica” del título, la arquitectura es la disciplina dominante. Y un ejemplo de lo segundo sería la exposición de 2014 comisariada por Elias Redstone y Alona Pardo, *Constructing Worlds. Photography and Architecture in the Modern Age* (“Construyendo mundos. Fotografía y arquitectura en la era moderna”), en la que, como connota el orden no alfabético del título, la fotografía ocupa el papel protagonista.

Los logros de ambos enfoques son considerables. Por ejemplo, en su análisis de las fotografías de la casa Tugendhat de Mies van der Rohe, Zimmerman transforma la forma de entender la fotografía como una práctica técnica en un enfoque de influencia histórica y teórica. Parece estar, si no en su defensa, sin duda al menos despierta a la percepción de la fotografía como una práctica técnica. Sin embargo, la calidad formal y estética de las imágenes cuentan poco, salvo en la medida en que se relacionen con la calidad formal y estética de la arquitectura. En definitiva, las fotografías parecen considerarse una vía de transmisión de información y mensajes, y la práctica fotográfica se convierte en un mero apéndice del importante negocio de la construcción y el marketing arquitectónico.

En la exposición *Constructing Worlds* y su catálogo, el énfasis se pone, por un lado, en la fotografía documental y, por otro, en la fotografía artística, en lugar de centrarse en la fotografía arquitectónica como normalmente se entiende. La historia de la relación con la arquitectura se enmarca en una trayectoria que se extiende desde Walker Evans y Bernice Abbott hasta Nadav Kander y Simon Norfolk. La arquitectura sirve de diversas formas como área temática y contenido, pero lo que sobre todo entra en el juego es lo que gana la fotografía con esta unión. El modo en que podrían enriquecerse simultáneamente las prácticas y procesos arquitectónicos sigue siendo un ámbito inexplorado.

Si bien ambos son buenos ejemplos de sus respectivos enfoques y pueden utilizarse para establecer una dicotomía esquemática en cierta forma, asimismo podría percibirse que apuntan a un posible terreno común. Esto se basaría en la idea de que el impulso conceptual, la práctica técnica y las herramientas formales de cada disciplina comparten, en realidad, muchos atributos. El concepto de Pierre Bourdieu de “habitus” —definido como “un sistema de estructuras que generan percepciones, actitudes y acciones”— podría proporcionar un modelo para unificar los distintos aspectos de las dos disciplinas (Bourdieu, 1990: 53). Y, aludiendo al título de la exposición, el término “constructing” (“construyendo”) podría servir para establecer una moneda común. *Constructing Worlds* revela la creciente inclinación de algunos fotógrafos a construir en imágenes lo que los humanos han construido en el mundo. El acto de construir es un elemento central para ambas. Zimmerman, en particular, encuentra cierta analogía entre edificios, imágenes y publicaciones, como si se hubieran generado a partir de los mismos principios conceptuales, organizado siguiendo lógicas similares y dotado de atributos semejantes.

### Espacio enmarcado

En base a esta improvisada premisa de que existe una estructura disciplinar común, se pretende con este artículo formular modos alternativos de concebir la relación entre arquitectura y fotografía. Estos derivan en gran medida de mi propia experiencia docente en la materia en colaboración con mi compañera Alice Clancy. Titulado “Space Framed — photography and the human habitat” (“Espacio enmarcado — la fotografía y el hábitat humano”), el curso en cuestión ha evolucionado a lo largo de los años, pero manteniendo ciertas constantes<sup>1</sup>. En primer lugar, sus raíces se encuentran en el discurso de la práctica, la crítica y el comisariado de exposiciones fotográficas. Parte del sencillo punto de vista de que las fotografías tienen valor y merece la pena estudiarlas por sí mismas. Esto lo distingue de otros enfoques que parten de la disciplina de la arquitectura y buscan establecer vínculos con la fotografía. También lo distingue de ciertas corrientes teóricas y discursivas de la fotografía, las cuales precisan fotografías que representen algo más que la fotografía en sí, que emblematicen aspectos de la condición humana. La esencia de los cánones que emplean Susan Sontag en *On Photography* (1977) y Roland Barthes en *Camera Lucida* (1981) podría considerarse como perteneciente a esta categoría. Por otra parte, la obra

<sup>1</sup> Creamos un blog para compartir el material de referencia y las tareas de los alumnos, resultando ser con el tiempo un útil archivo y repositorio de material de referencia: [www.spaceframed.blogspot.com](http://www.spaceframed.blogspot.com). El curso también ha dado lugar a conferencias, publicaciones y a un importante simposio denominado *Constructing the View*, celebrado a finales del 2013 (<http://www.constructingtheview.com>). Algunos de los colaboradores fueron Thomas Struth, Michael Wolf, Shelley Mac-Namara, John Gerrard y Alexandra Stara.

publication dealing with the relationship between photography and architecture (Woods 2009; Higgott and Wray 2012). However in much of this work one or other of the disciplines tends to be the dominant partner. This means in turn that the research paradigms and methods used tend to be dictated by the dominant discipline. Thus, on the one hand, photography could be analysed in relation to the culture and discourse of architecture, on the other hand, the role that architecture plays in the making and reading of photographs could be explored. A good example of the former is Claire Zimmerman's 2014 publication *Photographic Architecture in the Twentieth Century*, where, as photography's adjectival status in the title suggests, architecture is the dominant partner. An example of the latter would be the 2014 exhibition curated by Elias Redstone and Alona Pardo *Constructing Worlds. Photography and Architecture in the Modern Age* (2014), in which, as the non-alphabetical order connotes, photography takes the lead.

Both are considerable in their achievements. In her analyses of photographs of Mies van der Rohe's Tugendhat House, for instance, Zimmerman folds an understanding of photography as a technical practice into a historically and theoretically inflected account. She seems to be, if not siding with, then certainly alert to photography as technical practice. However, the images' formal and aesthetic qualities count for little except to the extent that they relate to the formal and aesthetic qualities of the architecture. Ultimately photographs seem to be considered as conduits through which information and messages can pass, and photographic practice becomes merely an appendage to the serious business of making and marketing buildings.

In the *Constructing Worlds* exhibition and catalogue, the emphasis is on documentary photography on the one hand and fine-art photography on the other, rather than on architectural photography as it is usually understood. The story of the relationship with architecture is set within a trajectory that leads from Walker Evans and Berenice Abbott to Nadav Kander and Simon Norfolk. Architecture serves in various ways as subject matter and content but what is primarily at stake is what photography gains from this engagement. How the processes and practices of architecture might be concomitantly enriched remains unexplored.

While the two examples are successful on their own terms, and can be used to establish a somewhat schematic dichotomy, they might equally be seen to point towards some possible shared ground. This would be founded on the idea that the conceptual impulse, the technical practice and the formal artefacts relating to each discipline in fact share many qualities. Pierre Bourdieu's concept of 'habitus' — defined as 'a system of dispositions which generate perceptions, attitudes and practices' — might provide a model for unifying the different aspects of the two disciplines (Bourdieu, 1990: 53). And, picking up on the exhibition title, the term 'constructing' could serve to establish a common currency. *Constructing Worlds* reveals the ongoing propensity of some photographers to construct in images that which humans have constructed in the world. The act of constructing is central to both. Zimmerman, particularly, finds a kind of concordance between buildings, images and publications, as if they were borne of the same conceptual principles, organized according to similar logics, and possessed of similar qualities.

### **Space Framed**

Building upon this hastily established premise of a shared disciplinary disposition, in this paper I aim to articulate some alternative ways of thinking about the architecture/photography relationship. These derive largely from my experience in teaching a course in this area along with a colleague, Alice Clancy. Entitled 'Space Framed — photography and the human habitat', the module has evolved over a number of years but there have been a number of constants running through it<sup>1</sup>. Firstly, it roots itself in the discourse of photographic practice, criticism and curating. It starts from the simple point of view that photographs have value and are worthy of study in their own terms. This distinguishes it from other approaches which originate from the discipline of architecture and seek to establish links back to photography. It also distinguishes it from certain strands of photographic theory and discourse, which require of photographs that they stand for something other than themselves, that they emblemize aspects of the human condition. Those staples of the canon Susan Sontag's *On Photography* (1977) and Roland Barthes' *Camera Lucida* (1981) might be said to fall into this category. On the other hand, the works of historians and theorists, including David Company (2015), James Elkins (2011)

<sup>1</sup> We have used a blog to share reference material and student assignments, which over time has become a useful archive and repository for source material: [www.spaceframed.blogspot.com](http://www.spaceframed.blogspot.com). The module has also given rise to a number of conference presentations, publications and to a major symposium entitled *Constructing the View*, held in late 2013 (<http://www.constructingtheview.com>). Contributors included Thomas Struth, Michael Wolf, Shelley MacNamara, John Gerrard and Alexandra Stara.

**HUGH CAMPBELL**Looking at Photographs,  
Thinking about  
ArchitectureMirando fotografías,  
pensando en arquitectura

de historiadores y teóricos como David Company (2015), James Elkins (2011) y Michael Fried (2008), en la que se analizan en profundidad imágenes fotográficas y se tiene en cuenta tanto su realización como su significado en igual medida, ha probado ser sumamente útil a la hora de establecer modelos teóricos.

Además, hemos hecho un amplio uso de dos manuales didácticos fundamentales: *The Photographer's Eye* (1963) de John Szarkowski y *The Nature of Photographs* (1998) de Stephen Shore. Ambos son sucintos, inspiradores, claros y contundentes, y cada uno ofrece una serie de herramientas descriptivas y analíticas con las que desarrollar una comprensión de la fotografía y su mensaje. Szarkowski, un célebre fotógrafo autónomo y conocido por su labor de comisario de exposiciones fotográficas en el MoMA desde 1962 hasta 1991, ejerce una fantástica labor de clasificación en su selección de imágenes. Estas están organizadas por temas para ofrecer una clasificación tipológica de la imagen fotográfica (el objeto en sí mismo, el detalle, el encuadre, el tiempo, etc.), y cada tema cuenta con una breve introducción. En su texto, Shore establece una serie de niveles de clasificación de las fotografías: el físico, el representativo y el mental. Deben entenderse, en primer lugar, como artefactos; en segundo lugar, como medio para describir el mundo; y, en tercer lugar, como obras de reflexión. Estos manuales fundamentales proporcionan herramientas analíticas sencillas y a la vez potentes. Asimismo, permiten a los estudiantes observar las fotografías con mirada crítica.

El curso traza la trayectoria de la fotografía del siglo veinte. Yendo más allá del ámbito de la arquitectura per se, aborda obras que captan la relación entre las personas y su entorno. El alcance es necesariamente amplio: después de todo, el espacio de la fotografía es, en esencia, el espacio de ocupación humana. Para que una fotografía haya podido realizarse, el lugar representado debe haber sido visitado por el fotógrafo —aunque en la era digital esta verdad ha sido cuestionada logrando un interesante efecto, como puede verse, por ejemplo, en el reciente uso de Google Street View para capturar imágenes que han hecho Michael Wolf y Doug Rickard (2012), entre otros. Pero, más allá de este nivel básico, las fotografías incitan a una rica y compleja meditación sobre los modos en que ocupamos el espacio.

Buena parte del contenido abordado se engloba dentro del canon estándar de la historia de la fotografía —desde Walker Evans y Berenice Abbott en las primeras décadas del siglo veinte hasta Thomas Struth y Candida Hofer a finales de siglo. A lo largo del curso, muchos de los temas definitorios y desarrollos en la práctica están relacionados con: el “estilo documental” de Evans, el credo del momento decisivo, la era de la fotografía callejera, el auge del movimiento “New Topographics” (“Nueva topografía”) y la escuela de Dusseldorf. Los estudiantes también estudian la fotografía contemporánea, descubriendo obras que hace eco de las perspectivas históricas y teóricas establecidas. En paralelo, se enseña a los estudiantes una serie de equipamiento de fotografía, incluyendo cámaras de medio y gran formato, a fin de entender mejor cómo los parámetros específicos que imponen la técnica y la tecnología determinan el modo de realizar las fotografías y lo que transmiten.

Nos centramos en proyectos específicos, exposiciones y libros de fotografías (en conjuntos coherentes de obras más que en imágenes sueltas). Esto permite a los estudiantes entender cómo puede un fotógrafo aplicar a un tema y a un escenario un conjunto de aspectos formales e intelectuales, y también cómo puede evolucionar esta práctica a lo largo del tiempo. Asimismo, les permite analizar los paralelismos y equivalencias con sus propios métodos de diseño e investigación. Así, si bien los análisis anteriormente mencionados están profundamente enraizados en la historia, la teoría y la práctica de la fotografía, la relación con la arquitectura siempre está presente y, de hecho, llega a ser el tema de preguntas específicas en las tareas que llevan a cabo los estudiantes. El curso se basa en la idea de que involucrarse en profundidad en una de las disciplinas generará nuevos enfoques que a su vez serán aplicables a la otra disciplina. Y, si bien a veces los temas elegidos tratan manifiestamente sobre arquitectura —echando la vista a, por ejemplo, la relación entre Harry Callahan y Mies van Der Rohe en Chicago o a el trabajo de Iwan Baan—, mayoritariamente se hace hincapié en una concepción más amplia del paisaje diseñado y habitado.

Los análisis de los estudiantes han generado una mayor atención a los aspectos temporales y espaciales del habitar humano, así como una mayor apertura a las técnicas mediante las cuales dichos aspectos pueden representarse y analizarse. Estos enfoques derivan no solo de un profundo análisis de las fotografías, sino también de la percepción del espacio y del tiempo que de ellas se desprende, por ejemplo, al hacer retratos con una cámara de gran formato en un escenario urbano concurrido, o al rastrear patrones de movimiento en un espacio público. De este modo, la fotografía se considera una práctica espacio-temporal. Los aspectos técnicos de la realización y producción de fotografías, así como las limitaciones y las posibilidades que de esta manera se abren, también tienen relevancia. Los alumnos aprenden fundamentalmente a observar de un modo distinto el espacio habitado y la relación de las personas con su entorno.

**Estrategias fotográficas**

En su influyente ensayo “The Decisive Moment” (“El momento decisivo”), Henri Cartier-Bresson define “el momento decisivo” como el punto en que la acción y la situación se funden en una forma significativa (Cartier-Bresson, 1952, sin paginar). Sus propias fotografías constituyen una interminable



and Michael Fried (2008), who invest in close readings of photographic images and consider their making and their meaning in equal measure have proved extremely useful in establishing theoretical frameworks.

In addition, we have made extensive use of two seminal teaching primers: John Szarkowski's *The Photographer's Eye* (1963) and Stephen Shore's *The Nature of Photographs* (1998). Each is brief, eloquent, lucid and forceful; each provides descriptive and analytical tools, with which to develop an understanding of photographs and how they work. Szarkowski, a celebrated photographer in his own right and renowned as curator of photography at MoMA from 1962 to 1991, brings to bear a fine curatorial discrimination in his selection of images. These are organized thematically in order to offer a sort of typology of the photographic image (the thing itself, the detail, the frame, time, etc.), with each theme introduced by a brief text. In his text, Shore establishes a series of levels at which photographs can be considered: the physical, the depictive and the mental. They are to be understood firstly as artefacts, secondly as describing aspects of the world and thirdly as thoughtful constructs. These key texts provide analytical tools which are straightforward and potent. They equip students to look critically at photographs.

The seminar charts a course through twentieth-century photography. Extending beyond the realms of architecture per se, it deals with work that captures the relationship between people and their environment. The purview is necessarily wide: after all, the space of photography is, in essence, the space of human occupancy. In order for a photograph to be made at all, the location depicted must have been visited by the photographer – although in the digital age this truth has been questioned to interesting effect, as can be seen for instance in the recent use of Google Streetview to capture images by Michael Wolf and Doug Rickard (2012), among others. But beyond this most basic level, photographs offer a rich and complex meditation on the ways in which we occupy space.

Much of the material covered falls within the standard canon of photographic history – from Walker Evans and Berenice Abbott in the early decades of the twentieth century to Thomas Struth and Candida Hofer at its end. Along the way, many of the defining themes and developments in practice are dealt with: the 'documentary style' of Evans, the credo of the decisive moment, the age of street photography, the rise of the 'New Topographics' and the Dusseldorf School. The students also engage with contemporary photography, discovering work that resonates with the historical and theoretical perspectives established. In parallel, the students are introduced to a range of photographic equipment, including medium and large-format cameras, in order to better understand how the specific parameters imposed by technique and technology determine how images are made and how they work.

The focus is on specific projects, exhibitions and photobooks – coherent bodies of work rather than single images. This allows students to understand how a photographer can bring to bear upon a subject and a setting a particular set of formal and intellectual preoccupations, and how this practice can evolve over time. It also allows them to explore parallels and equivalencies with their own research and design methods. Thus while the explorations as set out above, are strongly rooted in the history, theory and practice of photography, the relationship to architecture is always at play, and becomes the subject of specific interrogation in the various assignments undertaken by students. The seminar is premised on the idea that a deep engagement with one discipline will produce new insights which apply back to the other discipline. And while at times the subjects selected are overtly architectural – looking, for instance, at the relationship between Harry Callahan and Mies van Der Rohe in Chicago or at the practice of Iwan Baan – more often the focus opens out to encompass the designed and inhabited landscape more broadly conceived.

The students' explorations have engendered a greater alertness to both the temporal and spatial aspects of inhabitation, and a greater openness to the techniques by which those aspects might be depicted and analysed. These insights derive not only from close readings of photographs but also from an appreciation of the space and time involved in, for instance, making portraits with a large-format camera in a busy urban setting, or tracking patterns of movement across a public space. Photography is thus appreciated as a spatio-temporal practice. The technical aspects of taking and producing of photographs, and the limitations and possibilities thereby opened up, also come to the fore. Fundamentally, students learn to look differently at inhabited space and at the relationship of people to their settings.

### **Photographic strategies**

In his seminal essay on 'The Decisive Moment', Henri Cartier-Bresson defined 'l'instant décisif' as the point at which action and situation coalesce into significant form (Cartier-Bresson, 1952, unpaginated). His own photographs offer endless evidence of this perfect concordance of activity and

**HUGH CAMPBELL**Looking at Photographs,  
Thinking about  
ArchitectureMirando fotografías,  
pensando en arquitectura

evidencia de esta perfecta simbiosis entre la actividad y el lugar en el que ocurre, desde el hombre que salta sobre un charco detrás de la Estación de París Saint-Lazare (su silueta se refleja en el agua y hace eco en la figura del póster de la valla de atrás), hasta el ciclista que vemos desde arriba de unas escaleras dando la vuelta a la esquina en las estrechas calles de Hyères (Cartier-Bresson, 1952). Pero su filosofía también origina dos tendencias que rigen el enfoque de fotografiar el hábitat humano a lo largo de las décadas posteriores –la primera se centra en la acción y, la segunda, en la situación.

De este modo, las capturas dinámicas de momentos de la vida urbana caracterizaron la fotografía callejera de Garry Winogrand y de otros fotógrafos importantes de la fotografía estadounidense en la década de los 60, mientras que un interés por la situación formal y tranquila impregna la obra de Stephen Shore, Robert Adam y otros, unificada en la exposición “New Topographics” de 1972, de influencia perdurable. Si bien en la primera tendencia el objetivo Leica de gran velocidad y la cámara de 35 mm eran las herramientas elegidas, en la segunda volvió el interés por las cámaras de medio y gran formato. Estas cámaras necesitaban unas capturas de imagen con un encuadre mucho más pensado, lo que a cambio producía imágenes construidas de manera más formal. Esta tendencia se ha extendido hasta el momento presente a través de los fotógrafos asociados con la escuela de Dusseldorf (Thomas Struth, Candida Hofer y Andreas Gursky) y a través de las generaciones posteriores de fotógrafos estadounidenses que trabajaban con gran formato (Richard Misrach, Mitch Epstein, Gregory Crewdson). Mientras tanto, la estética de las “instantáneas” también ha continuado ejerciendo influencia; y, mientras Cartier-Bresson mostraba un enfoque en el que el momento alcanzaba una equiponderación perfectamente equilibrada, entre las generaciones posteriores surgió una estética más abierta, informal y aparentemente casual. En la obra de William Eggleston, por ejemplo, el encuadre y las áreas temáticas convencionales parecen perder su importancia y se reemplazan por un método despreocupado, casi aleatorio. “Estoy en guerra con lo obvio”, reza la célebre frase de Eggleston, quien se describe a sí mismo así: “me gusta fotografiar democráticamente [...] fuera, en ningún sitio, en nada” (Eggleston, 1989: epílogo, sin paginar). Sin embargo, desde esa improvisación, esos métodos indefinidos y ese material poco atrayente, Eggleston conseguía evocar siempre momentos intensos llenos de magia.

Los dos enfoques de la fotografía surgidos a partir de aquí podrían resumirse en “la escena construida” y “el momento maravilloso”. Se puede argumentar que ambos tienen la capacidad de responder a la arquitectura. El primero pone de manifiesto las particularidades de la ocupación, de cómo utilizamos y habitamos el espacio. El segundo arroja luz sobre aquellos puntos de conexión incompletos que integran los lugares y situaciones en nuestra experiencia y nuestros recuerdos. En conjunto brindan una mejor comprensión de lo que significa habitar y, por extensión, de cómo dicho hábitat se puede concebir y diseñar. Los fotógrafos prestan atención al mundo: su manera de fotografiar es la representación de esa atención; sus fotografías, la evidencia de dicha representación. La arquitectura puede mejorar sus metodologías visuales estando más despierta a los descubrimientos que surgen de la atención del fotógrafo.

Concluye el presente ensayo con los breves estudios de caso de dos profesionales contemporáneos que trabajan respectivamente de acuerdo con los dos métodos anteriormente descritos. El primero de ellos, Alec Soth, trabaja siguiendo la tradición del documental social y de la escena construida, y el segundo, Rinko Kawauchi, se centra en buscar fugaces momentos maravillosos. Ambos se salen del repertorio habitual que se emplea para conectar la arquitectura con la fotografía pero, si se observa la obra de ambos, podemos llegar a comprender cómo puede el estudio de dichas prácticas fotográficas enriquecer las metodologías visuales de la arquitectura.

**Momentos y escenas. Dos casos de estudio**

“Justo cuando parece que todo ha sido fotografiado, de todas las maneras posibles, llega un fotógrafo cuya obra es tan original que el medio se renueva” (Badger y Parr, 2006: 316-17). Esta sólida declaración sobre la calidad y originalidad de la obra del fotógrafo japonés Rinko Kawauchi la hicieron Gerry Badger y Martin Parr, quienes incluyeron su primera colección publicada, *Utatane*, en el segundo tomo de su *The photobook: A history* (“El fotolibro: una historia”) (2006). Las imágenes del libro fueron tomadas en su mayoría con una cámara Rolleiflex, e hicieron un poderoso uso de su inconfundible formato cuadrado y de la visión algo incorpórea que favorece el visor de montaje superior. En las fotografías resultantes, los colores aparecen normalmente desteñidos y la luz es clara pero difusa. El tipo de visión varía de los primeros planos al gran angular, pero es sobre todo fragmentaria y de composición abierta, más que completa y de composición cerrada (Kawauchi, 2001).

Pese a trabajar en una cultura sumamente urbanizada, a Kawauchi le atrae la naturaleza y plasmar los procesos naturales. Una secuencia típica de su publicación de 2011, *Illuminance* (“Iluminancia”), nos ofrece un paraguas medio abierto, un caracol blanco visto desde arriba, un envase de yogur abierto y por último chorros de agua elevándose hacia un cielo azul [una secuencia equivalente se puede ver en las figuras 1, 2 y 3]. El campo temático es extremadamente variado y aun así parece coherente en cierto modo, pues las imágenes están ligadas entre ellas, cada una con la siguiente, por patrones formales

the place it happens, from the man jumping over a puddle behind the Gare St. Lazare (his silhouetted form mirrored in the water and echoed by the figure on the poster on the hoarding behind) to the cyclist seen from the top of some steps speeding round a corner in the tight streets of Hyere (Cartier-Bresson, 1952). But his philosophy also sets in motion two tendencies which govern the approach to photographing the human habitat over the subsequent decades – the first alighting on action, the second on situation.

Thus, dynamic shots of moments of urban life characterized the street photography of Garry Winogrand and others which dominated American photography in the 1960s whereas an interest in the formal, composed situation, informed the work of Stephen Shore, Robert Adam and others whose work was gathered together in the ‘New Topographics’ exhibition of 1972, and which proved enduringly influential. And while for the former tendency the high-speed Leica and 35mm camera were the chosen instruments, the latter involved a revival of interest in medium and large-format cameras. These necessitated a much more deliberate framing of shots, which in turn produced more formally constructed images. This seam of work has extended up to the present through the photographers associated with the Dusseldorf School (Thomas Struth, Candida Hofer and Andreas Gursky) and through subsequent generations of US photographers working with large format (Richard Misrach, Mitch Epstein, Gregory Crewdson). Meanwhile, the ‘snapshot’ aesthetic has also continued to exert an influence. And while Cartier-Bresson had evinced an approach in which the moment achieved a perfectly balanced equipoise, for subsequent generations a more open, informal, seemingly casual aesthetic emerged. In the work of William Eggleston, for instance, conventional framing and subject matter seems to fall away, replaced by a freewheeling, almost aleatoric mode. “I am at war with the obvious”, Eggleston famously said, describing himself as “photographing democratically... outdoors, nowhere, in nothing” (Eggleston, 1989: afterword, unpaginated). But from such offhand, undefined methods and such unprepossessing material, Eggleston could consistently conjure vivid moments of magic.

The two modes of photography emerging here might be summarized as the constructed scene and the wondrous moment. Both, it can be argued, have the capacity to respond to, and to speak back to architecture. The former makes evident the lineaments of occupation, of how we use and inhabit space. The latter illuminates those fragmentary points of connection that embed places and settings in our experience and our memories. Taken together they offer an enriched understanding of what it is to inhabit and, by extension, how such inhabitation might be conceived and designed. Photographers pay attention to the world: their photographing is the enactment of that attention, their photographs the evidence of that enactment. Architecture can augment its visual methodologies by becoming more alert to the discoveries provided by the photographer’s attention.

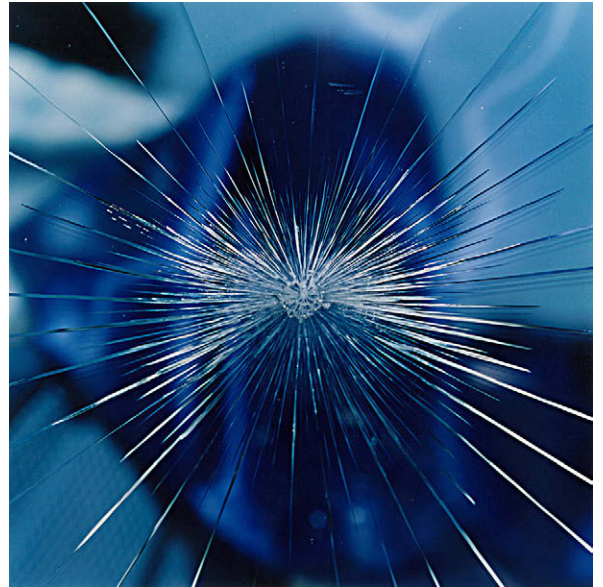
This essay concludes with brief case studies of two contemporary practitioners working within the two modes outlined above. The first, Alec Soth, operates within the tradition of social documentary and the constructed scene, the second, Rinko Kawauchi, is intent on pursuing moments of wonder. Both fall outside the usual repertoire used to connect architecture with photography. But by looking at the work of both, we might arrive at an understanding of how the study of such photographic practices might enrich architecture’s visual methodologies.

### **Moments and Scenes. Two case studies**

“Just when it seems that everything has been photographed in every possible way, along comes a photographer whose work is so original that the medium is renewed” (Badger and Parr, 2006: 316-17). This strong claim for the quality and originality of the work of Japanese photographer Rinko Kawauchi was made by Gerry Badger and Martin Parr who included her first published collection *Utatane* in the second volume of their *The photobook: A history* (2006). The pictures in the book were mostly taken with a Rolleiflex camera, and made potent use of its distinctive square format and the slightly disembodied view its top-mounted viewfinder encourages. In the resulting photographs, colours are typically washed out; the light is bright but diffuse. Views vary between close-ups and wider vistas but are mostly fragmentary and open-ended rather than whole and completely composed (Kawauchi, 2001).

Although working within a heavily urbanized culture, Kawauchi is drawn to nature and to evidence of natural processes. A typical sequence from her 2011 publication *Illuminance* gives us a half-open umbrella, a pale snail seen from above, an open tub of yoghurt, then jets of water rising to a blue sky [an equivalent sequence is shown in Figs. 1, 2 and 3]. The subject matter is endlessly varied and yet somehow seems consistent, because the images are bound together, each to the next, by compelling, often witty formal rhymes and by a sensibility which is always alert to wonder and seems to find it everywhere. In all of Kawauchi’s work, there is the feeling



**HUGH CAMPBELL**Looking at Photographs,  
Thinking about  
ArchitectureMirando fotografías,  
pensando en arquitectura

[Fig. 1] Sin título,  
de la serie "Illuminance",  
2007 © Rinko Kawauchi.

[Fig. 1] Untitled, from  
the series of "Illuminance",  
2007 © Rinko Kawauchi.

[Fig. 2] Sin título,  
de la serie "Illuminance",  
2011 © Rinko Kawauchi.

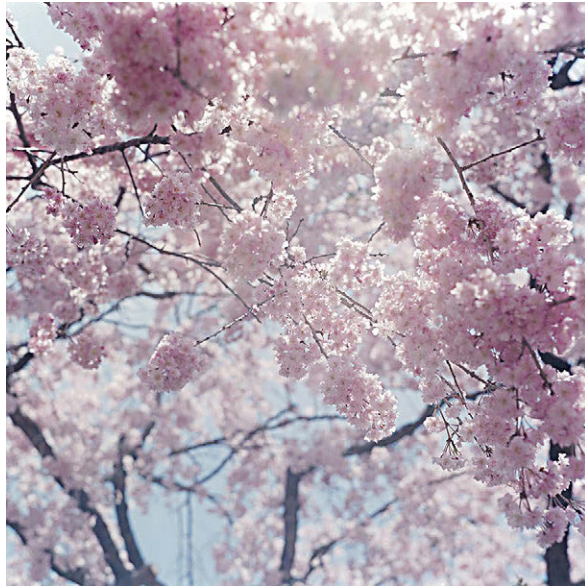
[Fig. 2] Untitled, from  
the series of "Illuminance",  
2011 © Rinko Kawauchi.

suggerentes, a menudo ingeniosos, y por una sensibilidad siempre abierta al asombro, el cual parece encontrar en todas partes. En toda la obra de Kawauchi se transmite la sensación (al que hacen alusión Parr y Badger) de ver las cosas por primera vez. Nos hace entender que, vistas desde una determinada perspectiva, las cosas son más parecidas que distintas. Esta podría ser la visión de un extranjero, o de un niño pequeño, para quienes las cosas aún no se encuentran categorizadas u ordenadas según su finalidad, su idiosincrasia o incluso su forma y tamaño. Estos son los comienzos de las descripciones.

Kawauchi ha sido prolífica en cuanto a la frecuencia de sus publicaciones y exposiciones. El lenguaje creado en *Utatane* lo extrapola y mejora en colecciones posteriores, como *Aila* (2004), *Cui Cui* (2005), *Illuminance* (2011) y *Ametsuchi* (2013). Si bien su obra se ha desarrollado en términos de alcance y complejidad, y a pesar de la notoriedad de Kawauchi en el mundo del arte, su obra conserva el matiz de lo íntimo y contemplativo, como si estuviéramos presentes en sus ensoñaciones (el título *Utatane* quiere decir "siesta"). Durante varios años, Kawauchi también ha publicado diariamente fotografías en un diario en línea, lo que acentúa el carácter personal de sus imágenes (<http://rinkokawauchi.tumblr.com>). Sin embargo, aunque haya algo de confesionalidad e intimidad en sus fotografías, estas son capaces de connotar una visión más amplia sobre el mundo tal y como es. Siguiendo la descripción de Maurice Merleau-Ponty sobre la obra de Paul Cezanne, Kawauchi fotografía "la manera en que el mundo nos afecta" (Merleau-Ponty, 1993: 59). La naturaleza suave, centelleante y, en ocasiones, borrosa de las imágenes nos saca de la dura realidad de los hechos que se captan y nos acerca al momento en que la sensación se percibe. Nos encontramos dentro del acto de ver, de habitar el espacio, entre la sensación y la percepción; un terreno al que Nicholas Humphrey se ha referido en sus estudios sobre la conciencia como "el grueso presente" (Humphrey, 2006: 47).

Aunque las imágenes presten atención a la fenomenología de la experiencia, también abordan el mundo en su totalidad, dando a entender que las cosas, independientemente de la escala o el propósito, incluso sin tener en cuenta si han ocurrido de forma natural o artificial, comparten un orden latente. Kawauchi se basa en patrones subyacentes que producen un tipo de analogía voluntariamente pretendida entre fenómenos muy dispares. Observamos en sucesión el impermeable iridiscente de una mujer, el dorso venoso de la mano de un anciano, una pila de bicicletas, un entramado de raíces de árbol: se registra un pulso común que fluye en ellos. Por otra parte, tales transiciones y yuxtaposiciones podrían acabar en juegos formales, pero la creación patentemente instintiva de las imágenes lo impide. Todo en el mundo está conectado, parece estar diciendo Kawauchi, si te relajas y abres los ojos.

Mientras Rinko Kawauchi se centra en momentos intensos, Alec Soth analiza la escena social. Soth, que está considerado como uno de los fotógrafos estadounidenses en activo más importantes, se enmarca dentro del grupo de documentalistas sociales que abarca desde Walker Evans hasta Stephen Shore y Joel Sternfeld, pasando por Robert Frank. No resulta sorprendente que Sternfeld fuera su profesor en St. Lawrence College. Además, Soth relata cómo se reafirmó en su misión de fotógrafo viajero cuando Sternfeld señaló la presencia de su propio camión en su fotografía de Gatlingurg, Tennessee. Esta fotografía está recogida en la publicación de Sternfeld *American Prospects* ("Perspectivas de América") de 1987, un libro que influyó profundamente en toda una generación de fotógrafos, no solo por la forma pionera en la que utiliza la fotografía a color de gran formato, sino también por el modo en que logra acomodar paisajes sociales complejos en composiciones coherentes (Sternfeld 1987; 2003). Inspirándose en los llamados "cuadros del mundo" de Pieter Brueghel el Viejo (en los que, por ejemplo, Ícaro cae al



[Fig. 3] Sin título, de la serie "Illuminance",  
2009 © Rinko Kawauchi.

[Fig. 3] Untitled, from the series of "Illuminance",  
2009 © Rinko Kawauchi.

(alluded to by Parr and Badger) of seeing things for the first time. We are made to understand that, seen from a certain vantage point, things are more similar than different. This might be an alien's view, or that of a young child, for whom things are not yet categorized or ordered in terms of their purpose, their nature or even their size and shape. These are the beginnings of descriptions.

Kawauchi has been prolific in her rate of publication and exhibition. The idiom that she established in *Utatane* has been extended and augmented through subsequent collections such as *Aila* (2004), *Cui Cui* (2005), *Illuminance* (2011) and *Ametsuchi* (2013). While the work has developed in terms of its range and complexity, and while Kawauchi's star has risen in the art-world, her work retains a private, contemplative quality, as if we are inhabiting her daydreams (the title *Utatane* means 'siesta'). Over a number of years, Kawauchi has also posted photographs daily to an online diary, further accentuating the personal character of her images (<http://rinkokawauchi.tumblr.com>). But if there is something confessional and intimate about her photographs, they are nonetheless capable of opening up larger insights about the world as encountered. Following Maurice Merleau-Ponty's description of Paul Cezanne's work, she might be said to be photographing 'the way the world touches us' (Merleau-Ponty, 1993: 59). The soft, lambent, sometimes blurred quality of the images removes us from the hard reality of the facts being recorded, and brings us closer to the moment of the sensation being perceived. We are within the act of seeing, inhabiting the space between sensation and perception, a terrain which Nicholas Humphrey has referred to in his studies of consciousness as "the thick present" (Humphrey, 2006: 47).

While the images are alert to the phenomenology of experience, they also address the world at large, suggesting that things, irrespective of scale or purpose, regardless even of whether they are naturally occurring or manmade, share a latent order. Kawauchi alights upon underlying patterns, which produce a kind of willed concordance between quite disparate phenomena. We look in succession at a woman's iridescent raincoat, the veined back of an elderly man's hand, a stack of bicycles, a tangle of tree roots: we register a common pulse running through them. In other hands, such segues and juxtapositions might descend into formal game-playing, but the evident instinctiveness of the image-making militates against this. The world all hangs together, Kawauchi seems to be saying, if you only drop your guard and open your eyes.

Where Rinko Kawauchi alights on vivid moments, Alec Soth surveys the social scene. Considered to be among the most significant photographers currently working in the US, Soth sits within the lineage of social documentarians stretching from Walker Evans through Robert Frank, to Stephen Shore and Joel Sternfeld. It comes as no surprise that he was taught by Sternfeld at St. Lawrence College. In conversation, Soth recounts how he became confirmed in his mission as a travelling photographer when Sternfeld pointed to the presence of his own truck in his picture of Gatlinburg, Tennessee. The photograph is one of those collected in Sternfeld's 1987 publication *American Prospects*, a book which was deeply influential on a generation of photographers, not only for the pioneering way in which it used large-format colour photography but also for the way in which it accommodated complex social landscapes within coherent compositions (Sternfeld 1987; 2003). Drawing inspiration from Pieter Breughel the Elder's so-called 'world paintings' —in which, for example, Icarus could fall



**HUGH CAMPBELL**Looking at Photographs,  
Thinking about  
ArchitectureMirando fotografías,  
pensando en arquitectura

[Fig. 4] Alec Soth, La casa flotante de Peter, Winona, Minnesota, 2002.

[Fig. 4] Alec Soth, Peter's Houseboat, Winona, Minnesota, 2002.

mar por su desafortunado vuelo mientras un granjero ara como si nada), Sternfeld utilizaba el encuadre y la composición para permitir que sus imágenes combinaran diversos registros, revelaran disyuntivas sociales y, en repetidas ocasiones, para definir el borde natural del asentamiento tal y como se extendía en el paisaje en contra de las seguras pretensiones de sus habitantes. Demostró tener un don especial para los retratos situacionales y capacidad para encontrar la idiosincrasia y singularidad de cualquier escenario.

Soth sigue su ejemplo. En su primer libro, *Sleeping by the Mississippi* (“Durmiendo junto al Misisipi”), se mudó de su estado natal, Minnesota, y recorrió este gran río arriba y abajo, buscando a aquellos que vivieran en sus orillas para fotografiarles en sus entornos (Soth, 2004, 2011). Una de las primeras imágenes del libro, y la fotografía que clarificó el proyecto en la mente de Soth, muestra la cama de Charles Lindbergh en la casa de su infancia en Little Falls, Minnesota. Esta imagen conmociona por la disyuntiva entre la humilde incuria de la estampa y la posterior fama y figura heroica de Lindbergh. Sin embargo, aparte de esta y otra imagen de la casa de la infancia de Johnny Cash, la mayoría de las imágenes de Soth las protagonizan personas que no están destinadas a la grandeza. Predicadores, strippers, músicos, convictos... Sus sujetos se asemejan más a los personajes picarescos que Huckleberry Finn y Jim se encontraron a lo largo de su viaje por el río Misisipi.

Siguiendo un patrón que caracterizaría el resto de su obra, Soth alterna su mirada entre personas y sus entornos físicos. Sin embargo, en sus retratos, el espacio que ocupan sus sujetos es tan importante como los propios sujetos, si bien cuando el sujeto humano está ausente, el entorno actúa como sinécdoque de su habitante [Fig. 4]. Por ejemplo, las camas se convierten en un motivo recurrente —en ocasiones como símbolos de abandono, otras como lugares extraños de fantasía. Las sillas y los sofás —el mobiliario doméstico— aparecen también, a menudo dispuestos de formas improvisadas e improbables. Soth está interesado en la forma en la que las personas establecen el significado y la importancia para ellas mismas, en cómo se construye una vida física y psicológicamente. Con frecuencia, a la hora de realizar retratos, solicitaba a los modelos que escribieran cuál era su sueño, pensando que este simple acto les transportaría de una circunstancia inmediata a un ámbito mental más rico, un ámbito a menudo representado por recuerdos, anotaciones y fotos<sup>2</sup>.

Soth también era consciente de que trabajaba en una relación crítica con una tradición pictórica heredada. Al tratar el propio Misisipi como una presencia periférica en vez de como un accidente geográfico característico, Soth estaba reaccionando contra la tradición paisajística romántica que dominó la pintura estadounidense del siglo XIX y que estuvo presente en las posteriores generaciones de artistas de la fotografía. “Este”, afirma, “no es un libro sobre el Misisipi, es un libro sobre la idea del Mississippi” (Soth, 2005)<sup>3</sup>.

2 La preocupación de Soth por el estado de sueño en esta parte de su obra se superpone de un modo interesante con las ensañaciones de Kawauchi.

3 Jonathan Raban, en *Old Glory* (“Vieja gloria”), su gran relato de un viaje río abajo, describe cómo, en el siglo XIX, “el río era la mejor personificación del espacio auténtico y de la variedad de la vida estadounidense; nada más en el país podía equipararse por su prodigioso entorno geográfico [...]”. Recuerda la moda la década de los 40 de pintar amplias panorámicas del río que se desplegaban como dioramas en movimiento en habitaciones oscuras - las primeras películas



[Fig. 5] Alec Soth, Sin título, de *Broken Manual*, 2011.

[Fig. 5] Alec Soth, Untitled, from *Broken Manual*, 2011.

to the sea from his ill-fated flight while a farmer ploughed on regardless— Sternfeld used framing and composition to allow his images to combine several registers, to reveal social disjunctions and, repeatedly, to set the raw edge of settlement as it extended into the landscape against the confident purpose of its inhabitants. He showed a particular gift for the situated portrait and a capacity to find character and specificity in any setting.

Soth follows suit. In his first book, *Sleeping by the Mississippi*, he moved from his home state of Minnesota up and down the great river, seeking out those living along its edges and photographing them in their milieus (Soth, 2004, 2011). One of the first images in the book, and the photograph which clarified the project in Soth's mind, shows the bed of Charles Lindbergh at his boyhood home in Little Falls, Minnesota. The picture gains its particular poignancy from the disjuncture between the humble dishevelment of the setting, and Lindbergh's later fame and heroic stature. But apart from this and a shot of Johnny Cash's boyhood home, for the most part Soth's images feature people who are not destined for greatness. Preachers, strippers, musicians, convicts, his subjects are more akin to the picaresque characters Huckleberry Finn and Jim encountered on their journey down the great river.

In a pattern which would characterize all his subsequent work, Soth switches his gaze between people and their physical settings. But in his portraits, the space which his subjects occupy is as important as the subjects themselves, while where the human subject is absent, the setting acts as a synecdoche of its inhabitant. [Fig. 4] Beds, for instance, become a recurring motif – sometimes as emblems of abandonment, sometimes as strange sites of fantasy. Chairs and couches – the equipment of domesticity – appear too, often deployed in improvised and unlikely ways. Soth is interested in the way people establish meaning and significance for themselves; how a life is constructed physically and psychologically. Often in making portraits, he would ask sitters to write down what their dream was, thinking that the act alone would transport them from immediate circumstance to a richer mental realm; a realm often represented through mementos, notes and pictures<sup>2</sup>.

Soth also understood that he was operating in a critical relationship with an inherited pictorial tradition. In treating the Mississippi itself as a peripheral presence rather than a defining geographical feature Soth was reacting against the romantic landscape tradition which dominated nineteenth-century American painting, and which informed subsequent generations of photography – “This”, he says, “is not a book about the Mississippi, it is a book about the idea of the Mississippi” (Soth, 2005)<sup>3</sup>.

2 Soth's preoccupation with the dream-state in this body of work offers an interesting overlap with Kawauchi's day-dreaming.

3 Jonathan Raban, in *Old Glory*, his great account of a journey down the river described how, in the nineteenth century, ‘the river was the best embodiment of the sheer space and variety of American life; nothing else in the country could match it for its prodigious geographical reach [...]’. He recalls the 1840s craze for painting vast panoramas of the river which were unfurled as moving dioramas in darkened rooms - proto-movies (Raban, 1987: 214-15). In Soth's book, this whole

## HUGH CAMPBELL

Looking at Photographs,  
Thinking about  
ArchitectureMirando fotografías,  
pensando en arquitectura

Siguiendo su crucial compromiso con esta tradición, Soth se dirigió hacia uno de los mayores espectáculos naturales de Norteamérica, las Cataratas del Niágara, para su siguiente proyecto (Soth, 2006). Sin embargo, para él, el espectáculo de las cataratas fue, de nuevo, secundario a los escenarios predominantes del libro: la proliferación de moteles baratos y de salones de boda que habían surgido en la población colindante. Las imágenes detalladas y tranquilas de estos escenarios banales se combinan con los respetuosos retratos de sus habitantes para mostrar los rasgos distintivos de toda una cultura.

De aquí en adelante, la fotografía de Soth adquiere más variedad y concisión. Funda un blog y una editorial, *Little Brown Mushroom*, y ficha a un alter ego, Lester B. Morrison, quien escribe tanto prosa como poemas que acompañan a sus fotografías. Experimenta con diferentes formas de publicar, produciendo ‘zines’<sup>4</sup> y, en 2008, una publicación barata en papel de periódico denominada *The Last Days of W* (“Los últimos días de W”), en la que documenta la vida corriente estadounidense durante los últimos días de la presidencia de Bush. Soth busca explorar y sobrepasar los límites de la práctica fotográfica a fin de ampliarla y complementarla. Pero, al mismo tiempo, amplía de forma consciente su proyecto de documentar el paisaje social estadounidense, el cual se remonta en el tiempo, al menos hasta el proyecto fotográfico del Ministerio de Agricultura (Farm Services Administration) sobre la Gran Depresión.

En su obra más reciente, *Broken Manual* (“Manual roto”, 2006-2010), Soth consiguió ampliar sus técnicas en una versión más extrema de su conocida área temática. Impulsado por su investigación sobre el Olympic Park Bomber (“el terrorista suicida del estadio olímpico”), quien, después de atentar en los Juegos Olímpicos de Atlanta de 1996, vivió durante años en la clandestinidad en las zonas vírgenes de los Apalaches, Soth comenzó, tal y como explica Siri Engberg, “a investigar más ampliamente la idea de desaparecer de la civilización, buscando a individuos solitarios —vagabundos, monjes, supervivencialistas— que decidieron escapar de la sociedad por razones espirituales, legales o medioambientales” (Engberg, 2010: 47). Eran personajes con vidas realmente extrañas y marginales. Igual de extraños eran sus hábitats, a menudo sumamente rudimentarios, aunque a veces brindaban disyuntivas extrañas entre lo banal y lo bizarro: una cueva equipada con perchas o una bola de discoteca en un bosque [Fig. 5]. El amplio abanico de técnicas de Soth —desde la fotografía por infrarrojos a la de gran formato— empezó a abrirle nuevas posibilidades conceptuales y narrativas. “Lo que me emociona sobre el medio no es puramente documental o puramente ficción”, afirma, “me gusta explorar los lóbregos espacios intermedios con la esperanza de encontrar lo que Werner Herzog denomina la ‘verdad extática’” (Soth, 2013).

Cada uno a su manera, Kawachi y Soth utilizan sus fotografías para desvelar y celebrar cómo se vive en el mundo, ya sea centrándose en momentos efímeros del entorno habitado o retratando escenas sociales. El mundo, tal y como lo conocemos, se nos devuelve como algo nuevo. Estos modelos de compromiso con el mundo habitado aportan valiosas lecciones a la arquitectura. Proponen que, si estuviéramos atentos a un escenario en particular, a sus placeres casuales y a sus patrones intrínsecos, y si fuéramos testigos de la forma en que la vida se desarrolla en esos entornos, podríamos, a su vez, crear estrategias de diseño específicas y moduladas. Esta combinación de observación y atención —tan a menudo evidentes en la fotografía— podría convertirse en una poderosa herramienta para entender contextos y la naturaleza del comportamiento humano y social, así como para entrar en sintonía con los patrones de ocupación y crear entornos que permitan que florezca la vida.

Agradecimientos. Mi agradecimiento a Alice Clancy por su colaboración en el curso Space Framed (“Espacio enmarcado”) del que se habla en el presente artículo.

### Referencias bibliográficas

- Badger, Gerry y Parr, Martin, *The Photobook: A History*, Tomo II, Londres: Phaidon, 2006.
- Barthes, Roland, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, Londres, Vintage, 1980, 1993
- Bourdieu, Pierre, *The Logic of Practice*, Cambridge: Polity Press, 1980.
- Company, David, Pardo, Alona y Redstone, Elias (2014), *Constructing Worlds. Photography and Architecture in the Modern Age*, Londres: Prestel, 2014.
- Company, David, *A Handful of Dust*, Londres: Mack Books, 2015.
- Campbell, Hugh, ‘Review of Zimmerman, Photographic Architecture in the Twentieth Century and Redstone, Pardo, Constructing Worlds. Photography and Architecture in the Modern Age’, *Journal of Architecture*, 20: 1, feb. 2015, pp. 152-159, 2015.
- Cartier-Bresson, Henri, *The Decisive Moment*, Nueva York: Simon y Schuster, 1952, reimpresión Gottingen: Steidl, 2015.

(Raban, 1987: 214-15). En el libro de Soth, toda esta tradición pictórica se reduce a una postal pegada a una pared en Cape Girardeau, que muestra una imagen impresionante de un galacho y recuerda tanto a la famosa imagen del río Snake de Ansel Adams como a las apasionadas representaciones de los pintores Thomas Moran y Frederick Church de lugares tan célebres como el Gran Cañón y las Cataratas del Niágara.

4 Palabra informal para referirse a modestas publicaciones que no alcanzan la categoría de revista (Nota del editor).



Continuing his critical engagement with this tradition, Soth turned to one of North America's greatest natural spectacles, the Niagara Falls, for his next project (Soth, 2006). However, for him the spectacle of the falls was, again, marginal to the predominant settings of the book – the proliferation of cheap motels and wedding parlours, which had sprung up in the adjoining town. Calm, detailed images of these banal settings combine with respectful portraits of their inhabitants to set out the lineaments of a whole culture.

From this point onwards, Soth's practice becomes more varied and compendious. He sets up a blog and a publishing company, *Little Brown Mushroom*, and establishes an alter ego, Lester B. Morrison, who writes prose and poems, to accompany his photographs. He experiments with different forms of publishing, producing zines and, in 2008, a cheap newsprint publication called *The Last Days of W*, which documents 'ordinary' American life in the dying days of the Bush presidency. Soth is pushing against the edges of photographic practice – extending and supplementing it, exploring its margins. But all the while, he is consciously extending his project of documenting the American social landscape, a project with roots extending back, at least to the Farm Services Administration photography of the Great Depression.

In his more recent work *Broken Manual* (2006-2010), Soth brought to bear a larger battery of techniques upon a more extreme version of his familiar subject matter. Prompted by his research into the Olympic Park Bomber, who, after attacking the Atlanta games in 1996, lived in hiding for years in the Appalachian wilderness, Soth began, as Siri Engberg explains, "to investigate the notion of vanishing from civilization more broadly, seeking out reclusive individuals – drifters, monks, survivalists— who chose to escape society for spiritual, legal or environmental reasons" (Engberg, 2010: 47). These were characters living truly marginal, strange lives. Equally strange were their habitats, often extremely crude and basic but sometimes providing odd disjunctions of the banal and the bizarre: a block wall set into a rock opening, a cave equipped with coat-hangers, a mirror ball in a forest. [Fig. 5] Soth's expanded range of techniques – from infrared photography to large-format— began to open up new conceptual and narrative possibilities. "What excites me about the medium isn't pure documentary or pure fiction:" he says "I like exploring the murky middle place in hopes of finding what Werner Herzog calls the 'ecstatic truth'" (Soth, 2013).

In their different ways, Kawachi and Soth use their photographs to reveal and celebrate how it is to live in the world, whether by focusing on ephemeral encounters with the lived environment or by portraying the social scene. The world as encountered is given back to us freshly minted. These models of engagement with the lived world, offer valuable lessons to architecture. They propose that, if we are alert to a given setting, its incidental pleasures and its intrinsic patterns, and if we attend to the way life unfolds within those settings, we might in turn engender more specific, modulated design strategies. This combination of alertness and attentiveness – so often evident in photography – could become a potent tool in understanding contexts, in understanding the nature of human and social behaviour, in becoming attuned to patterns of inhabitation, in creating environments which allow life to flourish.

Acknowledgements: I am grateful to Alice Clancy, who collaborated on the Space Framed seminar discussed in this article.

## References

- Badger, Gerry and Parr, Martin, *The Photobook: A History*, Volume II, London: Phaidon, 2006.
- Barthes, Roland, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, London, Vintage, 1980, 1993
- Bourdieu, Pierre, *The Logic of Practice*, Cambridge: Polity Press, 1980.
- Campany, David, Pardo, Alona and Redstone, Elias (2014), *Constructing Worlds. Photography and Architecture in the Modern Age*, London: Prestel, 2014.
- Campany, David, *A handful of dust*, London: Mack Books, 2015.
- Campbell, Hugh, 'Review of Zimmerman, Photographic Architecture in the Twentieth Century and Redstone, Pardo, Constructing Worlds. Photography and Architecture in the Modern Age', *Journal of Architecture*, 20: 1, Feb. 2015, pp. 152-159, 2015.
- Cartier-Bresson, Henri, *The Decisive Moment*, New York: Simon and Schuster, 1952, republished Gottingen: Steidl, 2015.
- Eggleston, William, *The Democratic Forest*, New York: Doubleday, 1989.
- Eggleston, William, *William Eggleston's Guide*, New York: Museum of Modern Art, 1976, new edition, 2002.

pictorial tradition is reduced to a postcard stuck on a wall in Cape Girardeau, showing a dramatic view of an oxbow lake, recalling both Ansel Adams' famous image of Snake River and the fervid renderings by the painters Thomas Moran and Frederick Church of such celebrated sites as the Grand Canyon and the Niagara Falls.

Eggleston, William, *The Democratic Forest*, Nueva York: Doubleday, 1989.

Eggleston, William, *William Eggleston's Guide*, Nueva York: Museo de Arte Moderno, 1976, nueva edición, 2002.

Eggleston, William, *Los Alamos*, Zúrich: Scalo, 2003.

Elkins, James, *What Photography Is*, Londres: Routledge, 2011.

Engberg, Siri, Welcome to Utopia en S. Engberg (ed.), *From Here to There: Alec Soth's America*, Minneapolis: Walker Arts Center, 2010.

Fried, Michael, *Why Photography Matters as Art as Never before*, New Haven: Yale University Press, 2008.

Higgott, Andrew and Wray, Timothy (eds.), *Camera Constructs: Photography, Architecture and the Modern City*, Londres: Ashgate, 2012.

Humphrey, Nicholas, *Seeing Red, a Study in Consciousness*, Cambridge Mass: The Belknap Press of Harvard University Press, 2006.

Kawauchi, Rinko, *Aila*, Tokio: Foil, 2005.

Kawauchi, Rinko, *Ametsuchi*, Nueva York: Aperture, 2013.

Kawauchi, Rinko, *Cui Cui*, Tokio: Foil, 2005.

Kawauchi, Rinko, *Utatane*, Tokio: Little More, 2001.

Kawauchi, Rinko, *Illuminance*, Nueva York: Aperture, 2011.

Kawauchi, Rinko, Rinko Diary [blog], <http://rinkokawauchi.tumblr.com>. Consultado el 2 de febrero de 2017.

Merleau-Ponty, Maurice, Cézanne's Doubt, en G. Johnson (ed.), *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader: Philosophy and Painting*, Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1993.

Raban, Jonathan, *Old Glory*, Londres: Picador, 1987.

Redstone, Elias y Pardo, Alona (comisarios), *Constructing Worlds. Photography and Architecture in the Modern Age* [exposición], Barbican Art Gallery, Londres, 25 de september de 2014 – 11 de enero de 2015.

Rickard, Doug, *A New American Picture*, Nueva York: Aperture, 2012.

Shore, Stephen, *The Nature of Photographs*, Baltimore: Johns Hopkins Press, 1998.

Sontag, Susan, *On Photography*, Londres: Penguin, 1979.

Soth, Alec, *Sleeping by the Mississippi*, Gottingen: Steidl, 2004, 2011.

Soth, Alec, *Niagara*, Gottingen: Steidl, 2006.

Soth, Alec, *Broken Manual*, Gottingen: Steidl, 2013.

Walker Art Center, Alec Soth con Andrei Cozescu [vídeo on-line], <https://www.youtube.com/watch?v=Vwol1tb8BF4>. Consultado el 28 de febrero de 2017.

Sternfeld, Joel, *American Prospects*, Nueva York: DAP, 1987, 2003.

Szarkowski, John, *The Photographer's Eye*, Nueva York: Museo de Arte Moderno, 1966.

Woods, Mary N., *Beyond the Architect's Eye: Photographs and the American Built Environment*, Filadelfia: Penn Press, 2006.

Zimmerman, Claire, *Photographic Architecture in the Twentieth Century*, Minneapolis: University of Nebraska Press, 2014.



**Hugh Campbell** ocupa el puesto de Catedrático de Arquitectura en la UCD (University College Dublin) desde septiembre de 2008 y, desde septiembre de 2009, ostenta también el cargo de Decano de la Escuela de Arquitectura. En 2011 pasó a ser jefe de departamento de la Escuela de Arquitectura, y actualmente es además responsable de Política de planificación urbanística y medioambiental de dicha escuela. En 1998, Campbell obtuvo su primer doctorado en arquitectura por la University College Dublin con una disertación sobre las políticas de desarrollo urbano en el siglo diecinueve en Dublín. Su actual actividad de investigación se centra en dos aspectos principales: una serie de documentos sobre fotografía, espacio y uno mismo, la cual está convirtiendo en una monografía, y un proyecto de gran envergadura de la Real Academia Irlandesa, *Art and Architecture of Ireland* ("Arte y arquitectura de Irlanda"), una obra de cinco tomos publicada por Yale University Press en 2014. Asimismo, es coeditor junto con Rolf Loeber y otros del tomo 4 de *Architecture in Ireland 1600 - 2000* ("La arquitectura en Irlanda 1600 – 2000"). Junto con Nathalie Weadick, de la Irish Architecture Foundation, comisarió la exposición de Irlanda, *The Lives of Spaces*, en la Bienal de Venecia de 2008. [hugh.campbell@ucd.ie](mailto:hugh.campbell@ucd.ie)

- Eggleston, William, *Los Alamos*, Zurich: Scalo, 2003.
- Elkins, James, *What Photography Is*, London: Routledge, 2011.
- Engberg, Siri, Welcome to Utopia in S. Engberg (ed.), *From Here to There: Alec Soth's America*, Minneapolis: Walker Arts Center, 2010.
- Fried, Michael, *Why Photography Matters as Art as Never before*, New Haven: Yale University Press, 2008.
- Higgott, Andrew and Wray, Timothy (eds.), *Camera Constructs: Photography, Architecture and the Modern City*, London: Ashgate, 2012.
- Humphrey, Nicholas, *Seeing Red, a study in consciousness*, Cambridge Mass: The Belknap Press of Harvard University Press, 2006.
- Kawauchi, Rinko, *Aila*, Tokyo: Foil, 2005.
- Kawauchi, Rinko, *Ametsuchi*, New York: Aperture, 2013.
- Kawauchi, Rinko, *Cui Cui*, Tokyo: Foil, 2005.
- Kawauchi, Rinko, *Utatane*, Tokyo: Little More, 2001.
- Kawauchi, Rinko, *Illuminance*, New York: Aperture, 2011.
- Kawauchi, Rinko, Rinko Diary [blog], <http://rinkokawauchi.tumblr.com>. Accessed 2 February 2017.
- Merleau-Ponty, Maurice, Cézanne's Doubt, in G. Johnson (ed.) *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader: Philosophy and Painting*, Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1993.
- Raban, Jonathan, *Old Glory*, London: Picador, 1987.
- Redstone, Elias and Pardo, Alona (curators), *Constructing Worlds. Photography and Architecture in the Modern Age* [exhibition], Barbican Art Gallery, London, 25 September 2014 – 11<sup>th</sup> January 2015.
- Rickard, Doug, *A New American Picture*, New York: Aperture, 2012.
- Shore, Stephen, *The Nature of Photographs*, Baltimore: Johns Hopkins Press, 1998.
- Sontag, Susan, *On Photography*, London: Penguin, 1979.
- Soth, Alec, *Sleeping by the Mississippi*, Gottingen: Steidl, 2004, 2011.
- Soth, Alec, *Niagara*, Gottingen: Steidl, 2006.
- Soth, Alec, *Broken Manual*, Gottingen: Steidl, 2013.
- Walker Art Center, Alec Soth with Andrei Cozescu [video online], <https://www.youtube.com/watch?v=Vwo11tb8BF4>. Accessed 28 February 2017.
- Sternfeld, Joel, *American Prospects*, New York: DAP, 1987, 2003.
- Szarkowski, John, *The Photographer's Eye*, New York: Museum of Modern Art, 1966.
- Woods, Mary N., *Beyond the Architect's Eye: Photographs and the American Built Environment*, Philadelphia: Penn Press, 2006.
- Zimmerman, Claire, *Photographic Architecture in the Twentieth Century*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014.

**Hugh Campbell** took up the position of Professor of Architecture at UCD in September 2008, and from September 2009 he is also Dean of Architecture. In 2011 he became Head of the School of Architecture, and he is currently Head of the School of Architecture, Planning and Environmental Policy. In 1998, Campbell received the first PhD in Architecture to be awarded by the University College Dublin, with a dissertation on the politics of urban development in nineteenth-century Dublin. His current research activity has two main aspects, an ongoing series of papers on photography, space and the self, which he is currently developing into a monograph *Space Framed – Photography, Architecture and the Inhabited Environment*, and a major Royal Irish Academy project, the Art and Architecture of Ireland, a five volume work published by Yale University Press in 2014. He is co-editor with Rolf Loeber and others of volume 4, *Architecture in Ireland 1600 - 2000*. With Nathalie Weadick of the Irish Architecture Foundation, he curated Ireland's exhibition at the 2008 Venice Biennale, *The Lives of Spaces*. [hugh.campbell@ucd.ie](mailto:hugh.campbell@ucd.ie)