

Jornada de
**ARQUITECTURA
Y FOTOGRAFÍA**

Rafael Zarza **2011**
Horacio Fernández
Eva Serrats
Aitor Ortiz

Iñaki Bergera
Ricardo S. Lampreave
(eds.)

La versión original y completa de esta obra debe consultarse en:
<https://ifc.dpz.es/publicaciones/ebooks/id/3175>



Esta obra está sujeta a la licencia CC BY-NC-ND 4.0 Internacional de Creative Commons que determina lo siguiente:

- **BY (Reconocimiento):** Debe reconocer adecuadamente la autoría, proporcionar un enlace a la licencia e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo de cualquier manera razonable, pero no de una manera que sugiera que tiene el apoyo del licenciador o lo recibe por el uso que hace.
- **NC (No comercial):** La explotación de la obra queda limitada a usos no comerciales.
- **ND (Sin obras derivadas):** La autorización para explotar la obra no incluye la transformación para crear una obra derivada.

Para ver una copia de esta licencia, visite <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Jornada de ARQUITECTURA Y FOTOGRAFÍA

Rafael Zarza 2011

Horacio Fernández

Eva Serrats

Aitor Ortiz

Iñaki Bergera
Ricardo S. Lampreave
(eds.)



Escuela de
Ingeniería y Arquitectura
Universidad Zaragoza

Este libro recoge las conferencias dictadas en la Jornada de Arquitectura y Fotografía, celebrada el día 24 de febrero de 2011 en la sede del Colegio de Arquitectos de Aragón, demarcación de Zaragoza.

Agradecimientos

Carlos Forcadell y Álvaro Capalvo (Institución Fernando el Católico), Luis Peirote y Carlos Buil (Colegio de Arquitectos de Aragón), Javier Monclús y Carlos Labarta (Escuela de Ingeniería y Arquitectura de Zaragoza) y Vicerrectorado de Investigación de la Universidad de Zaragoza

EDICIÓN

Iñaki Bergera y Ricardo S. Lampreave

TEXTOS

Horacio Fernández, Aitor Ortiz, Eva Serrats y Rafael Zarza

TRANSCRIPCIONES

Iván Paul Martín y Jorge Sieso

FOTOGRAFÍA DE PORTADA

Aitor Ortiz, *Deestructuras 105*, 2010

DISEÑO Y MAQUETACIÓN

Manuel García Alfonso

IMPRESIÓN Y ENCUADERNACIÓN

Cometa, Talleres Editoriales

Ctra. Castellón, km. 3,400. 50013 Zaragoza

EDITA

Publicación nº 3.106

Institución Fernando el Católico

Organismo Autónomo de la Excm. Diputación de Zaragoza

Plaza de España, 2

50071 Zaragoza

www.ifc.dpz.es

Se han utilizado las tipografías Celeste y Formata, diseñadas por Christopher Burke entre 1990 y 1994 y por Bernd Möllenstädt en 1984, respectivamente.

© de los textos y las fotografías, sus autores

© de la edición, Institución Fernando el Católico, 2011

Todos los derechos reservados. Ninguna parte de esta publicación puede reproducirse ni transmitirse por ningún medio, incluida la cubierta, sin la expresa autorización escrita de la editorial.

ISBN: 978-84-9911-147-6

Depósito Legal: Z-3626-2011

Impreso en España

6	Presentación
11	RAFAEL ZARZA Cuando las palabras ocultan la arquitectura
31	HORACIO FERNÁNDEZ Brasília
51	EVA SERRATS Sin tectura ni graffa: arquitectura y fotografía
83	AITOR ORTIZ El espacio visual como experiencia
115	Mesa redonda

Arquitectura y fotografía. ¡Hagan juego, señores!

IÑAKI BERGERA

RICARDO S. LAMPREAVE

Tanta palabra, tanta palabra sobre arquitectura y tan poca imagen...

Luis Lacasa, 1930

El feliz maridaje entre las disciplinas arquitectónica y fotográfica es una realidad consagrada. La arquitectura encontró en la fotografía, desde su gestación en la vanguardia centroeuropea, el canal perfecto para retratar la nueva imaginería moderna y elevarla, mediante su difusión mediática y la propaganda, a la categoría de icono y símbolo de una nueva manera de habitar. Paralelamente, la práctica fotográfica vislumbró en la arquitectura y la ciudad modernas el tema y el escenario perfecto para ejercitar esa nueva manera de mirar la realidad y de retratar una sociedad en constante transformación. A partir de aquí ambas han recorrido –desde sus orígenes en la premodernidad decimonónica hasta la más estricta contemporaneidad– una sucesión de etapas marcadas por diferentes corrientes, técnicas, intereses, crisis y acontecimientos, lideradas por sus respectivos protagonistas, y trazando, en suma, un fértil discurso propio cuyo análisis e investigación no ha hecho sino empezar.

Muchos son los temas presentes en la sinergia arquitectónico-fotográfica, vinculados a su vez a los poliédricos enfoques y acercamientos que se quieran hacer a este objeto de estudio por parte de arquitectos y fotógrafos, pero también por parte de historiadores, críticos, investigadores, conservadores o divulgadores de ambas disciplinas. Interesa, por ejemplo,

la exégesis histórica e historiográfica: la influencia de la difusión de fotografías en la propagación de las vanguardias modernas o la evolución de las diferentes corrientes fotográficas en paralelo al discurrir de la transformación de la arquitectura y de la imagen de la ciudad. Resulta igualmente pertinente poner especial énfasis en la conservación de los legados fotográficos que constituyen la fuente insustituible para estudiar a los propios fotógrafos pero también para catalogar con rigor documental el relato de ambas disciplinas. Fascinante y oportuno es también revisar críticamente el siempre cuestionable protagonismo de la fotografía de arquitectura en el contexto mediático contemporáneo. Como sugestivo parece indagar en la frontera entre representación e interpretación, entre arte y fotografía.

Con estas y otras premisas y en el contexto académico e investigador que brinda la Universidad de Zaragoza y sus recientemente implantados estudios de Arquitectura, nos planteamos abrir dentro de un Grupo de Investigación una primera plataforma científica en torno a este apasionante tema pluridisciplinar. Como primer fruto de este proyecto, presentamos con entusiasmo esta publicación que recoge las intervenciones y la mesa redonda de la I Jornada sobre Arquitectura y Fotografía, organizada en colaboración con la Institución Fernando el Católico de la Diputación de Zaragoza y que tuvo lugar en la sede del Colegio de Arquitectos de Aragón en Zaragoza el 24 de febrero de 2011. Los cuatro ponentes invitados –a quienes queremos agradecer su generosa disponibilidad y su valiosa contribución a esta iniciativa– aportan, precisamente, la especificidad de algunos de esos distintos enfoques que nos atrevimos inicialmente a plantear, siendo conscientes de que cualquiera de esos acercamientos podría constituir por sí mismo una materia de análisis y reflexión independiente. Visto el resultado de esta primera experiencia, tenemos la seguridad de que a esta Jornada le seguirán otras, así como otros proyectos igualmente ambiciosos en sus objetivos. En esta ocasión, Horacio Fernández y Rafael Zarza presentan discursos de corte historiográfico y documentalista, mientras que Eva Serrats y Aitor Ortiz desbrozan la aproximación profesional y artística de la práctica fotográfica.

El discurso arranca con Horacio Fernández, reputado experto y conocedor de los soportes de representación y difusión de la fotografía. Buceando en la historia y en los archivos, los fotolibros son en ocasiones hitos clave para entender puntos de inflexión en determinadas corrientes arquitectónicas y artísticas. Estos reportajes ilustrados –apasionantes constructos en sí mismos– transportan arquitecturas y ciudades de un lugar a otro y generan inmediatamente iconos y modelos. Pero mirados en perspectiva arqueológica y desligados de los estrictos enfoques disciplinares, los fotolibros o las revistas de divulgación general nos brindan la posibilidad de acometer un análisis de corte sociológico que no sólo com-

plementa las lecturas hechas desde la arquitectura y la fotografía sino que frecuentemente las explica en su verdadero contexto y profundo sentido. Ojeamos así, con Horacio, diversos ejemplos paradigmáticos de esta particular coyuntura en el Brasil de la alta modernidad y que, por desconocidos y reveladores, no hacen sino subrayar un fogoso campo relacional en el que el poder de la fotografía resulta definitivo al levantar acta de lo que la arquitectura aporta a la cultura y a la sociedad en un determinado contexto físico y temporal.

Rafael Zarza viene con *Kindel* de la mano. Joaquín del Palacio es junto con los Pando, Catalá-Roca o Gómez, el relator visual de aquella arquitectura, pobre pero intensa, que fructificó con retraso pero feliz y brillantemente en la España de los cincuenta. Conocedor y exégeta de los fondos del archivo *Kindel*, pone sobre la mesa la importancia urgente de conservar y catalogar estos tesoros documentales de las páginas heroicas de la arquitectura moderna en España. La entusiasta exposición de Rafael nos acerca también a una manera de entender y ejercitar la fotografía de arquitectura no tanto desde el sometimiento a los rigores de la técnica o de la fidedigna representación del objeto arquitectónico sino, más bien, desde la espontaneidad y la abstracción que evoca la propia arquitectura y que salta directamente hacia la sensibilidad artística del fotógrafo y la fuerza poética que emana de la buena arquitectura. Recorreremos visualmente con Rafael la arquitectura del primer racionalismo madrileño, pero también proyectos en ocasiones desaparecidos o menos conocidos –por permanecer en las baldas polvorientas de un archivo– de Sota, Feduchi, Corrales o Coderch. El ignoto trabajo de *Kindel* para Regiones Devastadas y el Patronato Nacional de Turismo no hace sino vislumbrar un enorme caudal documental para seguir completando la historia de la modernidad española y el valor de su relato fotográfico.

Eva Serrats interviene en esta Jornada personalizando ese perfil, cada vez menos excepcional, del arquitecto que fotografía. Al final, no es tanto qué se es, sino cómo se mira y cómo se comunica; y Eva lo sabe y lo practica, primero haciendo arquitectura, después con la fotografía y, recientemente, con el cine. De manera casi biográfica, su trayectoria profesional va transitando ese acercamiento natural, progresivo y desprejuiciado hacia la manera contemporánea de dialogar con nuestra cultura visual y arquitectónica. Al llegar al final, al ahora, Eva constata que los límites entre los oficios fotográfico y arquitectónico no se solapan sino que se desdibujan y desmaterializan. La omnipresente realidad virtual afecta a la entidad de la propia arquitectura y a su generación e interpretación a través de las imágenes digitales que se consumen en la red. A golpe de anécdota o de *case study*, evidenciando la vitalidad y la intensidad conceptual con que Eva se enfrenta a cada nuevo proyecto, entendemos cómo el contexto actúa en cada caso como articulador de las

solicitaciones existentes entre el hecho construido y su encapsulamiento fotográfico. A veces será la técnica y la lentitud que conlleva el uso de las pesadas cámaras de placas, en otras la necesidad de contrastar escenografías en el tiempo, o quizá descubrir la esencia del espacio a través de las cicatrices de las paredes que lo delimitan, captar lo permanente en lo temporal, documentar la transformación del espacio urbano, o disfrutar hasta el agotamiento de la coreografía que interpretan fotógrafo y edificio en esa suerte de cortejo que todo reportaje conlleva. Es la de Eva, en suma, una experiencia abierta al futuro pero enraizada como siempre en las primeras intuiciones de la infancia –la consciencia del poder de la fotografía– y en el legado de sus maestros.

Aitor Ortiz, por último, nos presenta su trabajo con el mismo rigor analítico con el que lo produce desde hace casi dos décadas. En Aitor, las relaciones entre fotografía y arquitectura no se circunscriben a las sinergias y trasvases entre ambas o a la polaridad que él mismo practica entre fotografía profesional de encargo y fotografía como canal de expresión artística. Como fotógrafo de arquitectura su autoría se difumina para documentar –representar más que constatar– la personalidad del edificio concebido por el arquitecto, mientras que para su trabajo creativo la arquitectura pasa a ser un objeto anónimo puesto a disposición, mediante la manipulación, de su propia investigación expresiva. Aitor estudia, investiga, busca y encuentra. Paradójicamente su destilación artística –expresión de sus obsesiones personales– es absolutamente racional, imbuida en una reflexión lírica sobre la ética de la imagen y de la propia arquitectura sustanciada tanto en el objeto espacial como en su inserción contextual y escalar. Aitor interpreta, en este contexto, un adiestramiento paradigmático de las relaciones contemporáneas entre arquitectura y fotografía en busca de nuevos significados. De alguna manera, la progresiva catarsis del artista vasco le lleva a abandonar su condición de fotógrafo para pasar a ser, mediante una suerte de proceso alquímico con esa arquitectura que fotografía, el arquitecto de sus construcciones espaciales. Quizá como en ningún otro caso, el trabajo de Aitor es una suerte de metamorfosis entre arquitectura y fotografía: fotografía la arquitectura para terminar construyendo físicamente y conformando espacialmente su propia arquitectura mediante fotografías. Experimenta primero, representa después y termina ofreciendo al espectador la plasmación temporal, espacial y sensorial de ese proceso. Mientras esperamos ansiosos el siguiente paso de este emocionante proceso racional, como él lo denomina, nos quedamos prendados intentando ahondar en este solapamiento disciplinar reactivo y contradictorio, pero apasionante.

RAFAEL ZARZA

Cuando las palabras ocultan la arquitectura



De entrada quiero aclararos que yo no soy profesional, ni pienso serlo, en la medida de que lo que os voy a contar tiene que ver con dos experiencias, por decirlo de alguna manera, encontradas.

A lo largo de mi actividad, me voy encontrando, básicamente por conocimientos derivados de viejas relaciones familiares, con asuntos que despiertan mi interés. Ante estos asuntos construyo una fórmula para su exhibición, que puede ser una exposición, una publicación o directamente un documental, pues los medios actuales informáticos permiten que, sin salir prácticamente de casa, uno haga un documental sin todos los añadidos que suponía previamente el soporte cinematográfico. Por el momento he acabado dedicándome a esta actividad.

Yo estudiaba arquitectura, que no acabé, estudié cine, que tampoco acabé, y entonces relacioné estas dos materias, estudios inacabados de cine y arquitectura. Durante mucho tiempo, no se sabe por qué, me encargaban todo tipo de trabajos que materializaban historias de arquitectura en soportes si no cinematográficos, imposibles por caros, sí para exposiciones y planes generales de urbanismo. Eran audiovisuales porque todavía no estaba desarrollado el vídeo, es decir, diapositivas que se interrelacionaban con el sonido a base de impulsos electromagnéticos interactuando dos proyectores con unidades de fundido. Las músicas y locuciones sincronizadas se trataban en otra pista.

Me encargaron cantidad de ellos para ilustrar los planes generales, que por entonces, se realizaban por toda la geografía española. Destacó la presentación del primer Plan General de Madrid durante el primer ayuntamiento democrático, y por el que me fue concedido un Premio Nacional de Urbanismo.

Es un medio que creo tiene unas posibilidades infinitas, por sus características de manualidad y la calidad de la proyección que ofrecen las diapositivas de 35mm, aunque al día de hoy, ha caído absolutamente en desuso. También realicé otro modelo con criterios historicistas para el Museo Municipal de Madrid, que explicaba la obra de Ventura Rodríguez, Villanueva y Gómez de Mora.

Una vez ya conocidos mis antecedentes, vamos a centrarnos en el tema que nos ocupa, arrancando con una imagen, convertida, no sé si la conocíais, en un icono.

Un icono quiere decir que representa toda una época y toda una forma de hacer arquitectura en la España de la posguerra desarrollista, en los años cincuenta. Esta imagen da la casualidad que la encuentro a través de mi amistad con el hijo del fotógrafo sin que haya ido a la basura de milagro.



1



2



3



4

Se trata del poblado de Vegaviana, de Fernández del Amo. Fue hecha en el año 1958 por el fotógrafo Joaquín del Palacio.

Joaquín del Palacio es un fotógrafo madrileño nacido en 1905. Kindel era su nombre artístico: KIN- por Joaquín, -DEL por el “del” que precede a su primer apellido. La K era en aquellos años todo un símbolo de modernidad, un origen no español cuando todos los fotógrafos tenían nombres extranjeros: Müller, Gyenes... Acabada la guerra civil, trabaja inicialmente para Regiones Devastadas practicando el más puro reportaje social. Nos sorprende más tarde con miradas de momentos, instantáneas escapadas, tomas robadas durante los trabajos de encargo realizados para la Dirección General de Turismo, Coros y Danzas de la Sección Femenina, Revista del Colegio de Arquitectos...

Evidentemente es una foto que tiene una composición, casi parece un Vermeer, un cuadro clásico. No es una arquitectura vacía, aparece una lavandera. Esta foto fue portada, iniciando su recorrido, de la *Revista Nacional de Arquitectura* de aquel año, para un reportaje del poblado de Vegaviana.

También se publicó en el libro que repasó toda la arquitectura española contemporánea, de Carlos Flores, esa biblia de la arquitectura española de aquellos tiempos. Como dato curioso, en dicha publicación, el fotógrafo con más imágenes reproducidas es el catalán Català-Roca (92), seguido por Pando (80), y en tercer lugar, Joaquín del Palacio (54).

El colmo fue que la revista francesa *L'architecture d'aujourd'hui* la publicó un año más tarde. Esto hizo que esta foto se convirtiera, creo yo, en la única imagen española de una obra arquitectónica que sale al extranjero.

Fernández del Amo, el arquitecto, llegó a decir que su proyecto y su arquitectura se conocieron y se hicieron famosos, más que por la obra en sí, por las fotografías de Kindel: “... volviendo a los heroicos años cincuenta, fue por entonces cuando le pedí a Joaquín (del Palacio) –Kindel– que viniese a ver los pueblos que estaba construyendo para los nuevos asentamientos de la Colonización por tierras de Extremadura, de Levante, de La Mancha y del Sur. Las fotografías que él hizo, sobre tableros rigurosamente modulados, fueron al Congreso de la Unión Internacional de Arquitectos que se celebraba en Moscú en el año 1958, y me trajeron lauras que sin duda en parte a él debo. Fotografías suyas de la obra de mis pueblos fueron a la Bienal de Sao Paulo, a Burdeos, y se propagaron por revistas y publicaciones especializadas. Yo, aquí debo decir, y he declarado muchas veces, que al ‘objetivo’, a la sensibilidad, a la visión de Joaquín del Palacio debo en gran parte mis éxitos, y le estoy agradecido”.



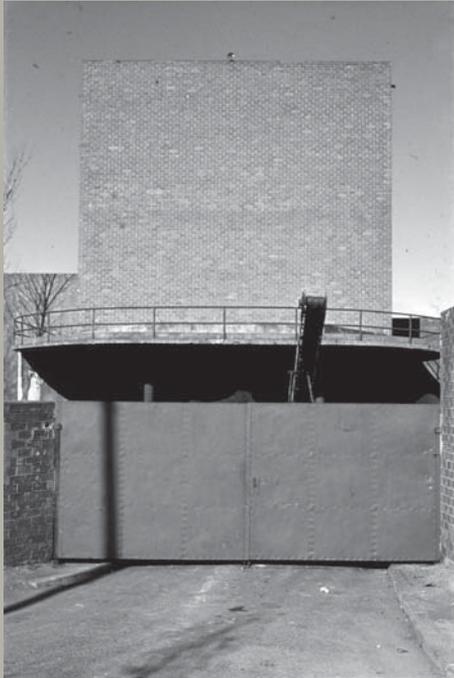
El valor de esta foto, para el propio arquitecto, es absoluto. Todo esto ocurrió durante unos años en que la arquitectura española, debido a las imposiciones formales dictadas por el momento, sufría un gran desprestigio a nivel internacional. La aventura abstracta que Fernández del Amo emprendió en sus poblados de colonización, con el respaldo insustituible de Kindel –la abstracción entendida como el purismo extremo de volumetrías y rigor geométrico, la desnudez, el rigor constructivo, el sutil tratamiento de los paramentos, texturas y acabados, y ese bien entendido realismo en la aceptación de los elementos populares anónimos–, van a sacar a la luz toda una generación de jóvenes arquitectos españoles, que junto a Fernández del Amo colaboraron en diferentes proyectos.

Vamos a ver el reportaje, las fotos de Kindel de Vegaviana. Como veis son unas fotos, para aquellos años, de una modernidad sorprendente. Normalmente Kindel es un fotógrafo insólito, en la medida que hace una fotografía minimalista en tiempos donde el viejo pictorialismo fotográfico va siendo sustituido por un nuevo expresionismo a la italiana, sacrificando incluso los recursos de todo tipo al objetivo que trata en sus fotografías, que es la arquitectura.

Él hace una fotografías que todavía sorprenden, o por lo menos a mí, por su modernidad, por el contraste de luces y sombras. Yo no he visto nunca fotos, quizás con la excepción de Català-Roca, que cuenten tan bien la propia arquitectura. Aquí el color sobra, evidentemente siempre he pensado que en la fotografía de arquitectura el color nos engañaría. Sobra porque la arquitectura son volúmenes, luces, sombras, son contrastes y formas, y el color no aporta nada desde mi punto de vista. Oculta todas esas relaciones.

De Kindel se llegó a decir: *“La fotografía de Kindel como arte abstracto es reveladora del objeto plástico, por sí, de su esencial expresión estética, independientemente de la representación. No es lo fotográfico, sino la fotografía lo que cuenta. Las seis fotografías publicadas del proyecto de Vegaviana, escogidas para acompañar el artículo de Sáenz de Oíza, se eligieron a propósito del texto en el cual se hace referencia a la calidad humana, plástica y social de la arquitectura de Fernández del Amo. Así se explica el hecho de que se eligieran entre ellas sólo una en la que aparece una figura humana. Estas fotografías se acompañaban también de otras en las que se infiere en el rigor geométrico del proyecto y los ritmos de las viviendas repetidas. Las dos fotografías iniciales son soberbias...”*

En cualquier caso, acabo con este primer ejemplo y paso a otro, el detalle de una fachada de Vegaviana, que para mí casi es un Malévich, casi el *Cuadrado negro sobre fondo blanco* fotográfico. Cuenta de una forma insólita, a partir de una referencia, en este caso, el cuadro de Malévich, un detalle arquitectónico.



1



2



3



4

1. Javier Campano, Central Térmica de la Ciudad Universitaria, de Sánchez Arcas
2. Javier Campano, La Residencia de Señoritas de la calle Miguel Ángel, obra de Arniches y Domínguez
3. Javier Campano, El Garaje Seida, de José de Aspíroz
4. Javier Campano, Chalet de "El Viso"

En 1940 se inauguraba la exposición de reconstrucción de España organizada por la Dirección General de Regiones Devastadas y donde, en su montaje, participaban varios, entonces todavía alumnos, futuros arquitectos; entre otros, Cabrero y Fernández del Amo. También allí conoce al que será su gran amigo, Rafael Aburto, con quien desde el principio, colabora siguiendo su obra a través de amplios reportajes fotográficos, amistad que entiendo permite su entrada en la *Revista Nacional de Arquitectura*.

Aburto era un tipo excepcional, con un grado de información cultural para aquel momento insólito. A ambos, y cito a Aburto, les gustó permanecer en la sombra. Este archivo hubiera desaparecido si no hubiese tenido la oportunidad de sacarlo parcialmente a la luz en una exposición patrocinada por el COAM en el año 2007, que incluía 60 ampliaciones fotográficas de gran calidad y un audiovisual en el que a través de un montaje se ofrecían imágenes de esa “otra arquitectura inmobiliaria”, y del ambiente de ciudad que la albergaba.

Estas otras fotos hablan de un fenómeno del que yo os quiero hablar. En principio he titulado la conferencia “Las palabras nos ocultan la arquitectura” y esto tiene que ver con un tema que no es nuevo. “Las palabras nos ocultan la arquitectura” es el título de una conferencia que dio Luis Lacasa en los años treinta.

Luis Lacasa fue un arquitecto madrileño de origen aragonés, coautor, junto con José Luis Sert, del Pabellón de España en la Exposición de París (1936), donde se presentó el *Guernica*.

En el año 1930 da una conferencia donde arroja esta frase: “*tanta palabra, tanta palabra sobre arquitectura y tan poca imagen*”. Quiere expresar la idea de que la arquitectura no se cuenta ni se hace con palabras o frases ocurrentes, como hacía Le Corbusier en sus famosos libros de urbanismo.

Lo cierto es que la arquitectura se cuenta con imágenes, y eso viene a recoger una tendencia presente desde las primeras vanguardias. Hablo de que, los futuristas menos, pero los constructivistas rusos, las vanguardias holandesas, las alemanas y la Bauhaus dieron tanta importancia a la fotografía que es cuando realmente la fotografía de arquitectura se impone a la palabra. Recuerdo ahora mismo esas revistas vanguardistas, como las que hemos visto antes, herederas de aquéllas. Son revistas básicamente gráficas, donde lo que cuenta es la imagen, y la palabra no existe.

Éste es el valor que quiero dar a la imagen cuando titulo la conferencia así. Un modelo, que se convertirá en canónico, es el del italiano Sartoris y su libro *Gli elementi dell'Architettura Funzionale*. Allí, cada página es una fotografía con un pequeño pie de foto, sin ningún tipo de concesión al texto.



1



2



3



4



5



6

Lacasa estuvo exiliado en Moscú, dado que había pertenecido al Comité Central del Partido Comunista. Su perfil vanguardista e innovador provocaría que nunca más volviera a utilizar un lápiz, y tuvo que dedicarse justo a lo que más odiaba, realizar análisis teóricos de la arquitectura occidental para la Academia de Ciencias de la URSS.

En los años setenta, con motivo de una renovación que se produjo en el Colegio de Arquitectos de Madrid y la llegada de los hijos de Lacasa de Moscú, quisimos hacerle un homenaje. Pretendíamos, sobretodo, sacarle a la luz mediante una exposición que organizamos Carlos Sambricio, que entonces empezaba a ser un gran teórico de la historia de la arquitectura, y mi hermano Daniel, apoyándonos básicamente en unos papeles que trajo su hijo de Moscú.

De Luis Lacasa no se si sabía nada, así que la exposición fue algo insólito en aquel momento.

Yo hice un documental audiovisual a base de diapositivas.

Durante dos meses, con un fotógrafo que entonces empezaba, Javier Campano, y sin saber muy bien por qué, recorrí todos los edificios de la época que quedaban en Madrid. Estoy hablando del racionalismo vanguardista de esa escuela de arquitectos madrileños.

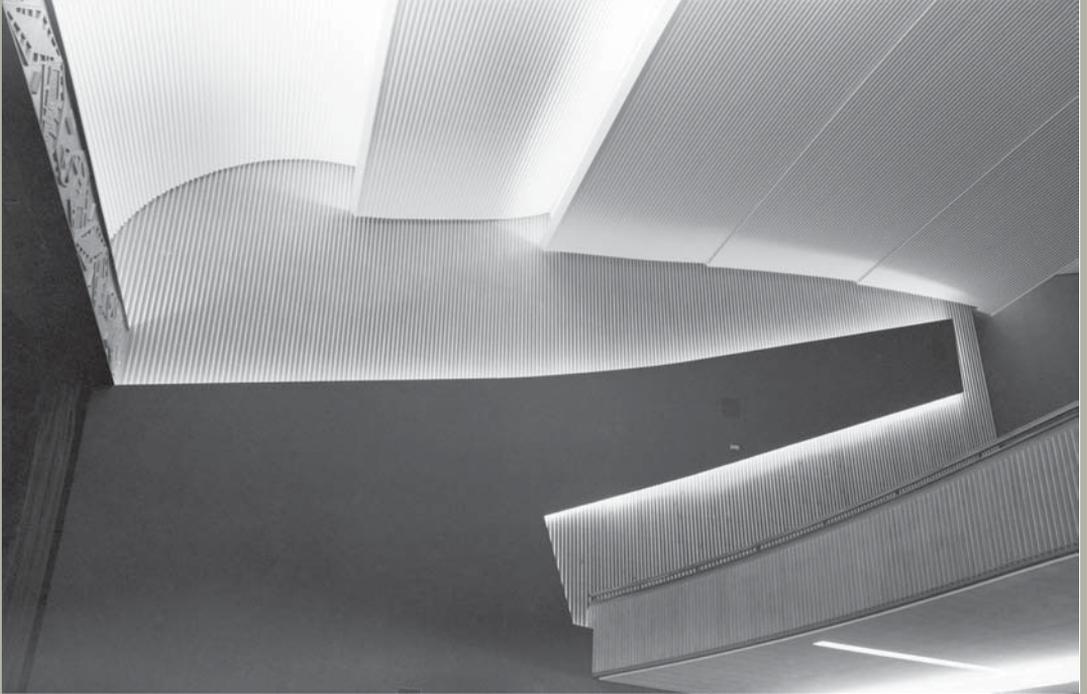
Es muy conocido el GATCPAC en Barcelona, pero en Madrid había un fenómeno paralelo de buenísimos arquitectos. En aquellos años había una escuela, llamada de Madrid, pero desconocida. Nadie había hablado de ella. Como bien sabéis, en Cataluña se hacen bien las cosas y en Madrid se suelen hacer bastante mal.

Empezamos a recorrer sistemáticamente Madrid hasta el punto de conseguir un buen archivo, de buenas imágenes que intentaban imitar las fotos de las vanguardias de los años treinta que yo admiraba tanto.

De las quinientas diapositivas de los cincuenta edificios que se fotografiaron, veinte años después no queda ni uno en su estado original. Ése es el valor que ahora mismo tiene este archivo que hicimos de manera informal.

Ésta es la Central Térmica de la Ciudad Universitaria, de Sánchez Arcas. Una obra que, en los años setenta, como veis, estaba impecable. Hoy día, absolutamente desprotegida, presenta un estado semiruinoso, siendo una obra capital de la vanguardia arquitectónica española.

Ésta es la Residencia de Señoritas de la calle Miguel Ángel, obra de Arniches y Domínguez. Hoy día presenta un estado más correcto que el edificio anterior, y al menos no ha desaparecido, como ocurre con la siguiente imagen.



Una gasolinera insólita, el Garaje Seida, de José de Aspiroz, que estaban ya derribando cuando comencé a realizar las fotos.

Los chalets de El Viso están todos. El Viso es una colonia de viviendas que se levantó bajo la dirección de Bergamín y Blanco Soler dentro del racionalismo del Madrid de los años treinta. Entonces estaba impecable, con los edificios pintados cada uno de un color, recordando en cierta forma a la arquitectura holandesa. Ahora mismo, ese espíritu se ha perdido, fruto de las pretenciosas reformas de sus actuales habitantes.

¿Para qué seguir hablando?

Dentro del reportaje general tratamos de contextualizar el único edificio que dejó hecho en Madrid Luis Lacasa, el Instituto de Física y Química de la Fundación Rockefeller.

Situado junto a la Residencia de Estudiantes, es un edificio insólito que pone en práctica la teorías de su autor: un racionalismo no formal, que no imitaba el racionalismo de Le Corbusier o del GATCPAC, interesados ambos en la forma por la forma.

Frente a esa manera de hacer arquitectura considerada por Lacasa moda y decoración, plantea un racionalismo a la americana donde la arquitectura derive de la función: “*Por allí vendrá a mi juicio el nuevo racionalismo, el racionalismo anti-intelectual y anti-dogmático*” (L. Lacasa, *América. Sobre el Racionalismo*, 1929). Un americanismo que se convierte en nueva referencia de sus trabajos junto a Manuel Sánchez Arcas, y más concretamente en el edificio del que hablamos, máximo exponente de sus teorías funcionalistas.

Desafortunadamente, su interior, quizás lo más significativo de la obra, no existe como tal.

Presentaba unas instalaciones austeras, muy apegadas a la doctrina funcional, contrastando con en el exterior, donde se puede apreciar una fachada de estilo colonial americano, al gusto de Rockefeller, mecenas de la construcción.

La exposición del COAM que afortunadamente hicimos en su momento, conservó las quinientas imágenes y que han servido para mantener la memoria de esa manera de trabajar.

Todo esto, al final, ¿a qué conduce?

Volvamos a Kindel.

¿De dónde viene esta figura?

En España, ¿qué es la fotografía de arquitectura?



1



2



3



4



5



6



7



8



9

1. Kindel, Casa Vallet

2-3. Kindel, Hotel Castellana Hilton

4-5. Kindel, vivienda del arquitecto Alejandro de la Sota

6-7. Kindel, bar-restaurante vasco, el "Gure-Toki", del arquitecto José Antonio Corrales

8-9. Kindel, bolera, del arquitecto Rafael Aburto

Pensando, ya no profesionalmente, sino a nivel muy personal, entiendo que Kindel, esa manera de hacer fotografías como las que habéis visto al principio de la conferencia, tiene que venir de algún sitio. Encuentro una única referencia, la fotógrafa alemana Margaret de Michaelis, que en los años treinta vino a España exiliada. Se afincó en Barcelona, donde los anarquistas, entre los que ella también se encontraba, eran entonces una potencia.

Allí empieza a trabajar para la revista del GATCPAC de Sert y Torres Clavé, realizando reportajes fotográficos de arquitectura popular mediterránea y también de obras del GATCPAC.

Afortunadamente se conserva su archivo y todo su trabajo para el GATCPAC en el Colegio de Arquitectos de Barcelona. Esta mujer, de alguna manera, debió dejar una impronta que luego llegó a Kindel, le tuvo que llegar a través de Català-Roca.

Català-Roca, el gran fotógrafo catalán de los años cuarenta y cincuenta, es hijo de Català Pic, jefe de propaganda de la Generalitat de Barcelona e íntimo amigo de Margaret de Michaelis. Juntos trabajaron en muchos proyectos. Una forma de hacer fotografía tan especial sólo le pudo llegar a los Català por vía de Margaret de Michaelis.

Ésta es la Casa Coderch, la primera obra del arquitecto homónimo, fotografiada por Català-Roca en los años cincuenta.

La información pasa de un lado a otro hasta Kindel.

Si Català-Roca se convierte en el fotógrafo de todos los grandes arquitectos catalanes, Kindel se erigirá en el documentalista del grupo de los arquitectos madrileños (Aburto, Oíza, de la Sota...).

La diferencia entre ambos fenómenos es que en Barcelona los archivos se cuidan para que la historia pueda ser contada. En Madrid, no corren tanta suerte. Cuando me dirigí al Colegio de Arquitectos, donde Kindel había publicado prácticamente diez años de su obra, no hallé ni un negativo de los que se publicaron en su revista de arquitectura.

Al final, la historia no es la que conocemos, no es la que se ha conservado. Éste es un suceso que tiene mucho que ver con la capacidad y el grado de civilización de las ciudades y sus entidades.

Los archivos Català-Roca y Margaret de Michaelis son perfectamente accesibles en el Colegio de Arquitectos de Barcelona, el archivo Kindel no existe, lo tuve yo en casa (hoy



1



2



3



4



5



6

lo conservan sus nietos), al menos lo que se ha podido salvar, puesto que los originales que se publicaron fueron a la imprenta y nadie los recogió. Así es la realidad.

Encontré descartes de muchas imágenes de casi todo lo que se publicó en la revista, pero no son las mejores fotos, éstas son las que no se publicaron.

Éste es otro chalet de Coderch que levanta en la Ciudad Lineal de Madrid, la Casa Vallet, única obra que nos deja en la capital, y aunque desaparecida, está perfectamente documentada por las fotografías de Kindel.

También existe un amplio reportaje del entonces recién inaugurado Hotel Castellana Hilton, el famoso edificio de Luis Feducci.

Era un hotel excepcional, emblema de la arquitectura de los años cincuenta y sesenta. Contaba con obras importantísimas, pero ha llegado a nuestros días muy desvirtuado. Lo más interesante eran los elementos decorativos añadidos, pero cuando la propiedad del hotel cambió de manos se encargó a un decorador su renovación, y perdió su espíritu inicial.

Un reportaje especial es el de la primera vivienda que se hizo el arquitecto Alejandro de la Sota. Junto con su hermano, el gran diseñador Jesús de la Sota, redecora una vivienda modesta, en la avenida de los Toreros, donde él vive con su familia cuando empieza a trabajar. Una vivienda de promoción oficial, desaparecida también. Esto es el comedor de la vivienda donde se puede apreciar el cuidado con el que trabajaba cada espacio.

La siguiente imagen muestra un bar-restaurant vasco, el Gure-Toki, de José Antonio Corrales, una joya de la arquitectura madrileña que también ha desaparecido.

Ésta es una de las barras del Castellana Hilton, desaparecida, ambas destruidas.

Esta bolera es de Aburto, desaparecida por supuesto, y la siguiente, un cine del padre de la actual presidenta del Colegio de Arquitectos de Madrid, Sobrini. Cómo la foto cuenta el cine, me parece excepcional.

Todas estas imágenes, y muchas otras, hasta un total de sesenta fotos ampliadas sobre papel, las expuse en el Colegio de Arquitectos de Madrid, que editó en paralelo un catálogo y un DVD, que es el que vamos a ver ahora.

Como contraste a esta arquitectura depurada, de firmas de autor, Kindel, por supuesto, también trabajaba en una fotografía de subsistencia para constructoras. En ese sentido, en el buen sentido, no tenía principios. Lo que hice fue recoger parte de esos materiales,



arrancando con las Regiones Devastadas y establecer un diálogo con las obras que se mostraban en la exposición, lo que permitía abarcar toda la trama de realidad arquitectónica que él fotografió.

Al margen de todo este asunto, Kindel también cuenta con un amplio archivo referido a la arquitectura popular, algo que creo también está en trance de desaparecer. Estas imágenes aún no han salido a la luz, y algún día debería emerger del anonimato para reflejar lo que representó este tipo de arquitectura en la época.

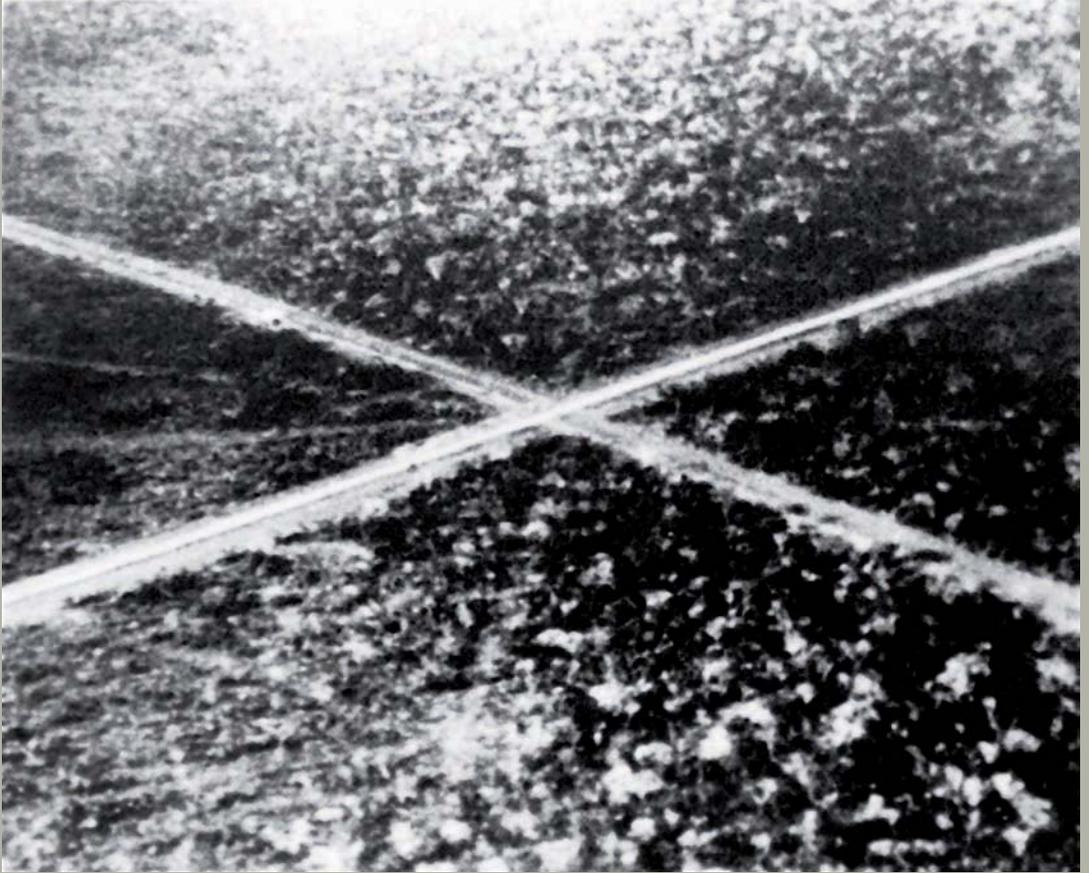
Como fotógrafo del Patronato Nacional de Turismo que fue, existe un archivo de cinco mil negativos 6x6, de los cuales podéis ver aquí algunos ejemplos.

Esta foto, con la que termino mi charla, es, aunque no lo parezca, la Fuengirola de finales de los cuarenta. Fue portada de la *Revista Nacional de Arquitectura* de aquellos años.

Mi primer contacto con Kindel vino gracias a esta instantánea, que mi padre tenía recordada y colocada en la estantería de casa, una foto que me parece todo un emblema de una España, de un momento y de una arquitectura.

HORACIO FERNÁNDEZ

Brasília



Brasília se construyó exactamente aquí, en esta X, un cruce de caminos en medio de la nada.

*Ciertas tardes subíamos
al edificio. La ciudad diaria,
como un periódico que todos leían,
conseguía un pulmón de cemento y de vidrio.*

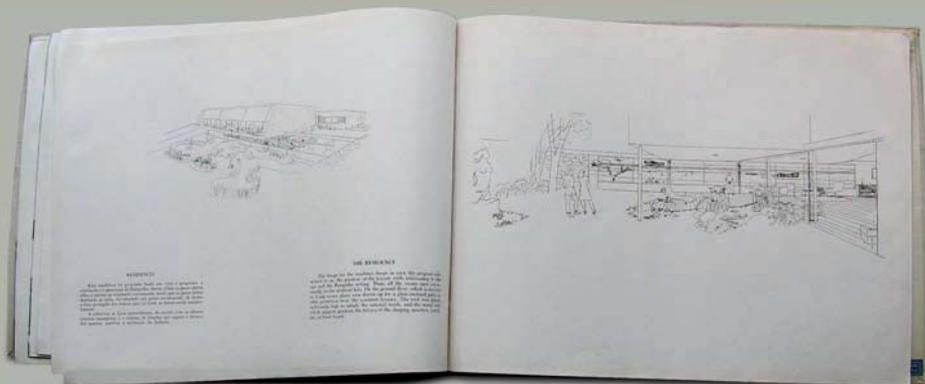
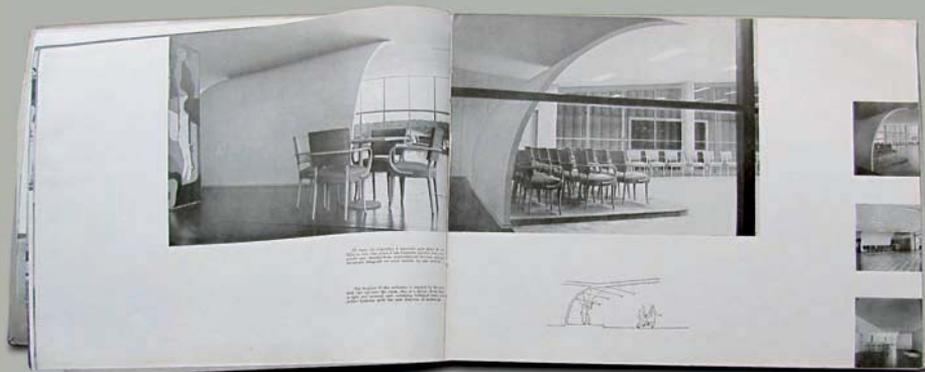
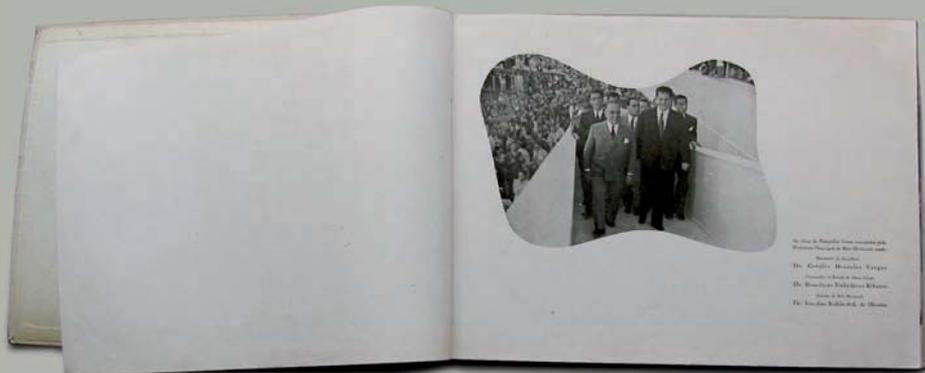
João Cabral de Melo Neto, *El ingeniero*, 1945

Oscar Niemeyer hace su primer proyecto importante, que a la vez es su primer encargo político, en las orillas de un lago artificial llamado Pampulha, que también da nombre a un barrio de la ciudad brasileña de Belo Horizonte. En 1944, cuando se publica un libro sobre las obras de Niemeyer en Pampulha, el alcalde de Belo Horizonte es Juscelino Kubitschek, quien a partir de 1951 será gobernador del Estado de Minas Gerais y cinco años después presidente de la República y fundador de la ciudad de Brasilia.

Kubitschek encarga a Niemeyer la construcción de varios lugares de asueto en el lago, sitios agradables donde la gente pueda pasar el día: un salón de baile, un club deportivo, un casino que ahora es un museo, una iglesia. En las fotos del libro *Pampulha* los protagonistas son dos, el señor Kubitschek y el espacio, con algunos detalles en los que ya se descubren constantes niemeyerianas como las curvas o las transparencias, así como su particular gusto por las esculturas y los azulejos en estanques y paredes.

Las imágenes son de Marcel Gautherot, un fotógrafo francés que desde 1940 vive en Brasil, adonde llega según se dice tras leer una novela de Jorge Amado. Muy pronto, Gautherot se convierte en el fotógrafo de los arquitectos de Río de Janeiro, Oscar Niemeyer, Affonso Eduardo Reidy, Roberto Burle Marx, Lúcio Costa. También trabaja en el Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, para el que registra con sus cámaras iglesias barrocas y ciudades coloniales. Con estas fotografías publica libros viajeros, pero sus mejores fotos se encuentran en las revistas del racionalismo arquitectónico brasileño, así como en libros como *Modern Architecture in Brazil* (Ámsterdan y Río de Janeiro, Colibri, 1956), con texto de Henrique Mindlin, y el citado *Pampulha* (Río de Janeiro, Imprensa Nacional, 1944), en el que escriben Oscar Niemeyer, Juscelino Kubitschek de Oliveira y Philip Lippincott Goodwin.

Pampulha es un libro de gran formato, casi cuarenta centímetros de ancho, una publicación gubernamental destinada a propaganda más que a documentación. Su contenido es fotografías más que planos, cuya importancia en el diseño es bastante menor que la de las fotos. Todos son conscientes, arquitectos y políticos, artistas y mecenas, de lo que representa tanto el libro como su tema: una obra aparentemente menor, pero que en realidad



no lo es. Tiene ambición ejemplar, es el antecedente que justifica la futura modernidad de Brasilia.

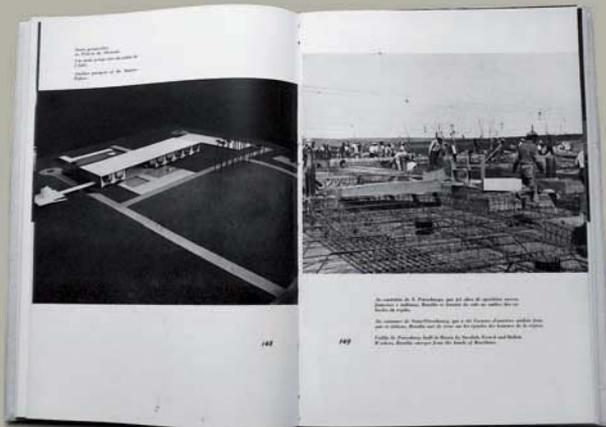
Pampulha no es una publicación técnica, destinada a profesionales, como las revistas de arquitectura *Acropole*, *Habitat* y *Módulo*, que no pueden aspirar a más público que algunos arquitectos y unos pocos estudiantes. En *Pampulha* lo principal no está en las precisiones técnicas, como en las revistas profesionales, sino en las imágenes fotográficas.

Marcel Gautherot intenta conseguir que sean bien visibles la mayor variedad posible de detalles. Como no siempre es posible hacerlo, ya que la obra no está acabada (y por lo tanto tampoco en uso) en algunas ocasiones hay dibujos de Niemeyer para que los curiosos puedan hacerse idea de los edificios en funcionamiento.

Las fotos se toman mientras se construye el centro de tiempo libre a la orilla del lago. Ya pueden verse los frescos, las esculturas, los azulejos y hasta alguna precisión técnica, por ejemplo, los parasoles que regulan la luz, la temperatura y las corrientes de aire. Otra imagen muestra el escenario para la orquesta del salón de baile con un sintético croquis que señala con flechas cómo la música se dirige sin obstáculos a los mismos pies de los bailarines, cosa sin duda importante en un club, además de buen ejemplo de funcionalismo aplicado. Por cierto, Niemeyer dibuja chicas con pantalones sorprendentemente cortos y tantas curvas como su arquitectura, la de entonces y la que seguirá en Brasilia y más adelante.

Brasilia se construye en una equis mayúscula que dibuja sobre el terreno un cruce de caminos. Aunque ningún tipógrafo la haya dibujado, es la equis perfecta: una encrucijada situada exactamente en medio de la nada, tan lejos que no está en ningún sitio que pueda señalarse con referencias precisas. Una marca en un mapa que hace realidad un viejo plan de la administración colonial portuguesa. Por razones militares y demográficas la capital del Brasil no debe estar en la costa atlántica, sino dentro. La mayoría de la población vive en la costa y es necesario poblar el inmenso interior de la República, casi deshabitado. Además, Río de Janeiro, la capital del Brasil, es una ciudad vendida en caso de guerra. Si una flota entrara en la bahía de Guanabara, tendría la ciudad a su merced.

Juscelino Kubitschek decide acometer el objetivo en 1956. El lugar ideal no debe estar más lejos del nordeste que del sur. También es conveniente que se aproxime a las tierras y las aguas del futuro, la Amazonía. La nueva capital se hace en tiempo récord, a toda velocidad. Por obligación, *manu militari*, en un plazo muy corto tienen que estar allí funcionando todas las dependencias del Estado.



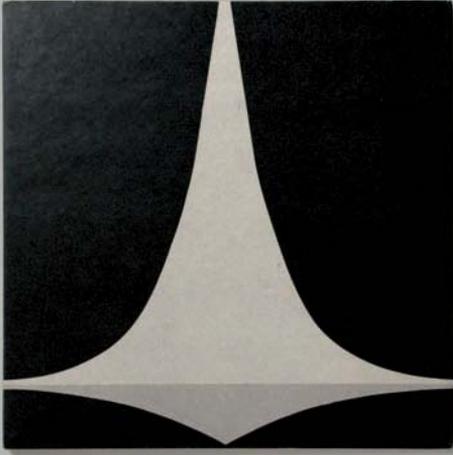
Un libro de Osvaldo Orico titulado *Brasil, capital Brasília*, publicado en 1958, describe la construcción. No es un fotolibro, pero tiene buenas fotografías. Por ejemplo la de una chica que hace autostop para ir a un lugar aún inexistente, una foto posada, creada, construida. Un documento de un deseo que aún no es posible satisfacer.

En otra foto Kubitschek y Costa piensan en cómo va a ser el eje monumental de la ciudad, que cuando se hace la imagen no es más que un páramo, una planicie árida sin posibilidades a la vista. Parece que el agua no falta, menos mal, pero poco más. También se encuentra en las fotos a Niemeyer mientras trabaja. La suma Niemeyer más Costa hace Brasilia, un genuino encargo: el presidente decide hacer una ciudad de nueva planta y dos arquitectos la hacen. Uno plantea el urbanismo, el plan piloto; el otro construye los edificios significativos de ese eje monumental: la catedral, el congreso, el senado, los ministerios, los palacios nacionales, los tribunales y casi todo lo demás, que no es poco.

Brasil, capital Brasília describe el origen de la ciudad. El libro se publica dos años antes de la inauguración y, como es de rigor en estos casos, muestra sobre todo maquetas, maquetas escultóricas o quizás estatuas que parecen maquetas. Lo demás es gente trabajando. La mano de obra que llega a la nueva capital a construir el futuro, cambiarlo todo, emprender una nueva vida, los inmigrantes y los pioneros llamados *candongos*.

Brasil, capital Brasília permite hacerse una idea de una construcción extraordinaria. Por lo demás, no tiene unidad en el diseño, carece de edición fotográfica distinta de la mera ilustración del texto y ni siquiera indica los nombres de los fotógrafos que tomaron las fotos. Posee interés arqueológico, político, histórico y hasta técnico y documental. Pero no es un fotolibro como *Doorway to Brasilia*, uno de los mejores libros fotográficos del siglo XX, obra del artista y diseñador gráfico brasileño Aloísio Magalhães y de Eugene Feldman, un impresor y grabador norteamericano.

En 1954 Aloísio Magalhães, Gastão de Holanda, José Laurênio de Melo y Orlando da Costa Ferreira crean en Recife O gráfico amador, una editorial “a mano”, al estilo de las *Private Presses* británicas, que publica ediciones cortas, en algún caso de veinticinco o treinta ejemplares, modestas, preciosas y cuidadas hasta el último detalle. Aloísio Magalhães es el responsable del diseño de las publicaciones de esta pequeña empresa, uno de los monumentos de las artes gráficas en Brasil, cerca en cierta manera de lo que ha hecho unos años antes en Barcelona el cónsul de Brasil, el gran poeta insomne João Cabral de Melo Neto, autor de un poema llamado *O Engenheiro* que con toda probabilidad protagoniza un poeta que desea ser arquitecto:



*La luz, el sol, el aire libre,
envuelven el sueño del ingeniero.
El ingeniero sueña cosas claras:
superficies, tenis, un vaso de agua.*

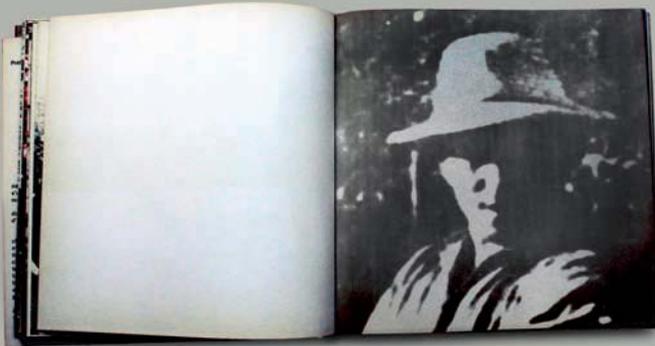
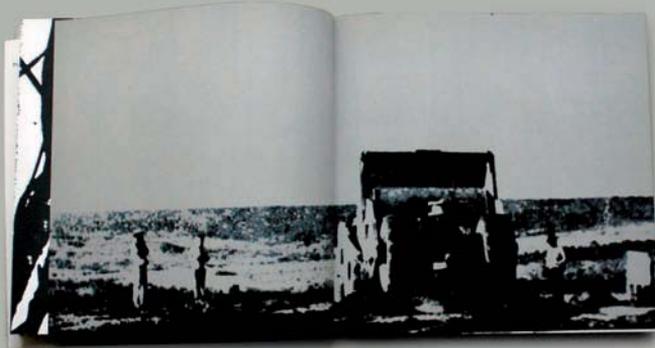
*El lápiz, la escuadra, el papel;
el dibujo, el proyecto, el número:
el ingeniero piensa en mundo exacto,
mundo que ningún velo cubre.*

Durante sus largas noches despierto, Cabral de Melo imprime en casa cortas tiradas de libros de poesía, casi todos brasileños, con la excepción de Joan Brossa. Son libros en pliegos sueltos que el poeta llama *inconsútiles*, una palabra inusual, pero poderosa: describe una túnica sin costuras que llevó cierta vez un profeta importante.

Doorway to Brasília aparece en 1959. Tres años antes, durante un viaje por Estados Unidos con una beca de estudios, Magalhães conoce en Filadelfia a Eugene Feldman, quien regenta una imprenta, Falcon Press, que funciona todo el día, pero sobre todo de noche, como la de Cabral de Melo. Durante la jornada de trabajo habitual Falcon Press hace fotocopias, tarjetones de boda, invitaciones, boletines filatélicos, hojas parroquiales, tarjetas de visita, facturas, etc. Y por la noche se dedica a los experimentos con las máquinas, los papeles, las planchas y las tintas.

Eugene Feldman está obsesionado con las posibilidades del offset en color. El offset es un sistema de impresión mecánico que reproduce fotografías con gran claridad y definición. En aquellos años el principal medio de impresión mecánica de fotografías es el huecograbado, un procedimiento que, lamentablemente, ya no existe en las imprentas. Las fotografías en huecograbado producen tonos negros de terciopelo, tan oscuros y densos como una noche sin luna. Es el proceso con el que están impresos los grandes libros de fotografía del siglo XX, entre ellos los mejores fotolibros. *Doorway to Brasília* es una de las excepciones.

En 1959 Magalhães y Feldman deciden hacer un libro sobre la construcción de Brasilia. El primero recuerda el momento en el catálogo *Books by Eugene Feldman* (Philadelphia, Institute of Contemporary Art, 1977): “*Teníamos un proyecto completamente libre. Sólo pensábamos en una cosa: vamos a usar este acontecimiento, el hecho de que se esté construyendo una nueva capital, para ver lo que podemos sacar de allí a la hora de usar las técnicas de la imprenta. No había clientes, usuarios, programas ni nada preestablecido. Lo único que decidimos fue tomar fotografías en Brasil y hacer algo creativo con ellas.*”



Por su parte, Eugene Feldman apunta en un texto de 1966 (cuya reproducción se encuentra en www.eugenefeldman.com) que las urgencias de Magalhães no sólo tienen explicación formalista. “Él creía que un artista debería documentar la construcción de esta ‘nueva ciudad’ en el interior del país. A mí, por otro lado, me atraía la oportunidad de experimentar con combinaciones de efectos gráficos y fotografía”.

Con los dos objetivos, documentar y experimentar, emprenden viaje a Brasilia. Feldman lleva una cámara cinematográfica, con la que rueda una película en Súper 8, que montará Wladimir Carvalho en 1979: el documental *Brasília segundo Feldman*. Registran el paisaje, las obras, los trabajadores, los planos y hasta las maquetas. De vuelta a Filadelfia, comienzan a imprimir las láminas. El proceso es complicado. Los negativos se trasladan a planchas metálicas en variantes de contraste, foco y exposición. De cada imagen hay varias planchas, que se imprimen sucesivamente en capas de color superpuestas.

El orden de las imágenes sigue un guión que comienza con el paisaje antes de la construcción, imágenes casi monocromas de bosques, piedras y agua, que remiten al origen de la utopía urbana proyectada sobre una cruz en el mapa, en un cruce de caminos en medio de un paisaje en el que casi no ha intervenido la mano del hombre. A dobles páginas con árboles y piedras, sigue el trajín de una rápida corriente de agua en una página triple. El libro está lleno de páginas desplegadas, que amplían literal y simbólicamente el espacio.

Llama la atención la imprecisión de la imagen, que tiene su causa en la ampliación de fragmentos de fotogramas de la película. A Feldman y Magalhães les gusta que la imagen esté un poco desenfocada, mucho más elocuente y expresionista que la demasiado precisa. Además, también es más pictórica, está cerca de las texturas y relieves de los grabados que quiere imprimir Feldman.

Tras la naturaleza aparecen las máquinas y en un instante, plaf, plaf, desbrozan y allanan el territorio. A la maquinaria en acción siguen enormes masas de hormigón armado que empiezan a dominar el paisaje. Es el momento de los constructores, sintetizados en un retrato individual impreso en un delicado plata. La única imagen de un ser humano individualizado, un *candongo*. Curioso este hito a mitad del libro, de repente un retrato majestuoso de un trabajador anónimo, en lugar del previsible Presidente de la República.

La apoteosis final comienza con el palacio de Alvorada en un nocturno. Luego, en una foto llena de transparencias y brillos, el conjunto monumental del Congreso, el Senado y una torre de oficinas. Al final, un desplegable en seis partes, que mide más de ochenta centímetros de largo, presenta una maqueta de la futura catedral.



En el colofón hay un párrafo para las intenciones: “*Brasília fue elegida como motivo para este libro, por lo que sugiere a la imaginación: una ciudad pionera, con formas expresivas y una vitalidad que es actual y eterna al mismo tiempo*”.

La lista de las lecturas posibles comienza por la transformación de la naturaleza en cultura, democracia y religión, prosigue en la conquista del espacio que sugieren los desplegados y continúa en el protagonismo de los trabajadores anónimos sobre los políticos, señalado por el retrato individual del *candongo* en la página que antecede al palacio presidencial de Planalto.

Para calificar tantas ambiciones hay que recurrir a términos tan añejos como “heroico” o “épico”, que es el elegido en el libro editado por João de Souza Leite *La herança do olhar: o design de Aloísio Magalhães* (Río de Janeiro, Artviva, 2003). Pero nada nos impide dejar a un lado toda esta retórica un momento y apreciar las artes gráficas empleadas en la exquisita impresión de *Doorway to Brasília*, la riqueza de texturas, tonalidades y transparencias de las fotografías, su escala monumental, el cuidado de los contrastes exagerados o la imprecisión del foco, la elegancia de los tipos New Gothic, en negrita pero impresos en gris, todo el alarde gráfico de un libro tan extraordinario como su tema.

Doorway to Brasília es un libro de una edición corta, dos mil ejemplares numerados, un libro difícil de conseguir, muy buscado. Más allá de su rareza es un libro muy especial, al que se puede aplicar varias de las numerosas aproximaciones al concepto de arte: expresión de genio, desarrollo de ideas, virtuosismo técnico, solución de problemas, búsqueda de lo nuevo, experimentación formal...

Las revistas son mucho más humildes. Por ejemplo, la entrega de *Manchete* sobre el día o, mejor dicho, los días de abril de 1960 en los que se inaugura la ciudad. Sobre todo los reportajes realizados durante las ceremonias y festejos de la apertura oficial.

La revista *Manchete* es una revista popular, que tira a finales de los años cincuenta y primeros sesenta, entre doscientos y trescientos mil ejemplares a la semana. Un verdadero lujo editorial que ha desaparecido junto al huecograbado, su procedimiento de impresión característico: ya no existen las revistas populares de tiradas enormes, el espacio ecológico de los mejores fotógrafos, diseñadores gráficos y directores de arte.

150.000 personas aplauden a los trabajadores. Fuegos artificiales y publicidad: *El futuro es nuestro y comienza hoy*. Los publicitarios siempre encuentran la frase, podrían haber llamado así a la revista entera. *Un show de cemento armado*, un espectáculo de gala que



se desarrolla bajo la luna llena. A la mañana siguiente, Miss Brasil se exhibe en compañía de un indio carajá, indicando pasado y presente, pero no tanto el futuro. Lástima, pueden producir titanes. La foto sugiere toda una mitología.

En otro fotolibro de unos meses más tarde, ya funciona todo. Su autor, Peter Scheier, es un fotógrafo de origen alemán que va a Brasil huyendo del nacionalsocialismo y trabaja con arquitectos modernos, igual que Marcel Gautherot, pero también en las revistas, sobre todo en *O cruzeiro*, que es otra revista de lujo, es decir, de consumo popular, la mejor hecha en Brasil en esta época.

El fotolibro, editado por la librería Kosmos, una editorial de Río de Janeiro, se titula *Brasília vive!* Pero, ¡si se acaba de inaugurar! Es verdad, pero ya está respirando. *Brasília vive!* es la demostración de que la ciudad está viva antes de nacer. La primera foto hace compañía a la gran equis del principio: una carretera que no acaba nunca. Pero sí acaba, y al final está Brasilia. Y Brasilia está funcionando. Al menos, todas las luces están encendidas.

En *Doorway to Brasilia* Aloísio Magalhães y Eugene Feldman muestran el proyecto, la construcción, el porvenir. ¿Cómo son las imágenes del futuro? Una pregunta retórica para Peter Scheier, el fotógrafo elegido para demostrar que “el ensayo de utopía” llamado Brasilia es presente... al día siguiente de la inauguración oficial.

Ya desde el título, *Brasília vive!* está destinado a convencer a los escépticos a base de imágenes significativas y las menos palabras posibles. Un tercio de las fotos enseña los palacios de Niemeyer terminados y las avenidas de Costa abiertas. Son detalles de arquitectura aparentemente concluida, fotos de edificios que no se sabe muy bien si están terminados o no. Pero por lo menos no son maquetas, como demuestra la presencia de un autobús verdadero.

Como de costumbre, la arquitectura es fotogénica, siempre lo es. Pero la fotogenia no es suficiente.

“*Si me retrataran de cuerpo entero en Brasilia, cuando revelaran la foto sólo se vería paisaje*”, escribe Clarice Lispector en 1962. El paisaje arquitectónico es tan monumental que todo lo demás, incluida la gente, desaparece. Clarice Lispector sabe que las imágenes siempre tienen truco, hacen trampas en la mesa. La escritora se da cuenta de que si le hacen una foto allí, como cualquiera de las fotos que hemos visto, lo que en realidad se ve es un desierto.

BRASILIA



Brasília vive!, Peter Scheier, 1960

Brasília, René Burri, 1960

Da igual, el relato de *Brasília vive!* es una ficción que no molesta a nadie, aunque sea, como es, propaganda y futurismo.

Peter Scheier dedica el resto de las imágenes a manifestar la vida de la nueva ciudad. Las pruebas llevan pies de foto como “*¡Brasília vive! Un ama de casa hace recados, los padres llevan a los niños a la escuela, un ciudadano anónimo espera el autobús*”. En los panoramas no se ve un alma, pero si la cámara se acerca lo suficiente a los muros-ventana de las oficinas ministeriales se vislumbra gente trabajando a destajo, noche incluida. Para que no se escapen están los guardias abajo, en la calle. Igual no es así, pero el contraste sugiere que se trabaja (que es lo mismo que decir se vive) las veinticuatro horas.

Avenidas y quizás el desierto alrededor, pero no importa: *Brasília vive!* Vuelven a sus cuarteles los soldados con uniforme de gala que han desfilado en las fiestas de la inauguración y vienen los *candongos* a trabajar, a quedarse tan absortos como en la célebre foto de René Burri de la familia recién llegada del nordeste.

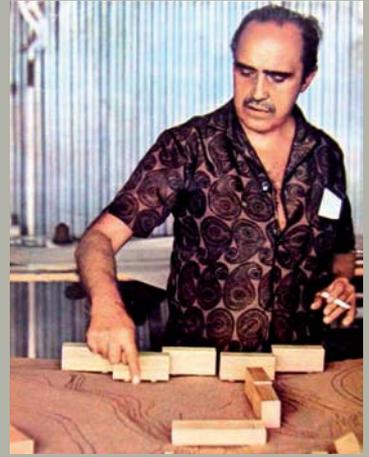
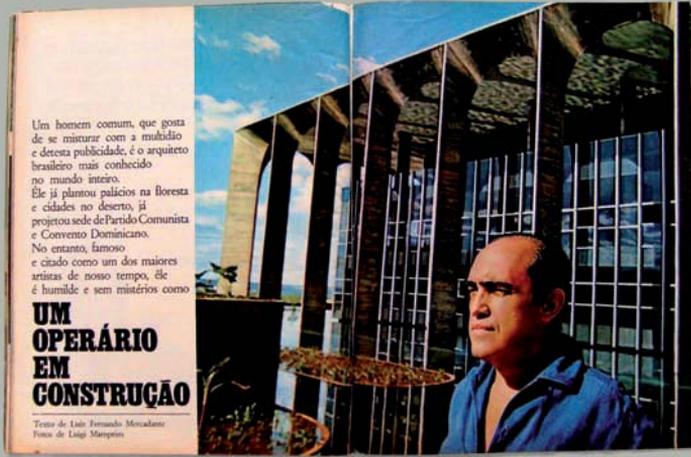
Tanta falta hace el sombrero de paja como el sombrero de copa. La chistera del presidente Kubitschek. Otras escenas que representan el poder: la silla barroca portuguesa al lado de la mesa de cristal y acero inoxidable de Knoll. El trono presidencial es una silla *Barcelona* de Mies van der Rohe bajo un fresco de Portinari.

Los nudos de las autopistas aún están vacíos, pero no son fantasías, Brasilia es un lugar que sin coche, olvídale. Las avenidas están pensadas para que puedan aterrizar aviones si fuera necesario.

Planalto casi construido, el eje monumental a medias. Pero en las calles de atrás ya hay mercados en las aceras, gente que compra y que viene, que trae mercancías a contraluz. *Brasília vive!* es igual a arquitectura más gente. Si sólo hubiera arquitectura, Brasilia no respiraría.

Brasilia vive porque hay gente por todos lados: los que construyen, los que se mueven, los que llegan... Las fotos de Scheier dan fe de la existencia de los estudiantes en motocicleta y los peatones que pueden subirse a un autobús donde pone *Cidade*, un autobús que asegura que lleva a la ciudad.

Brasilia respira por la presencia de sus habitantes, la gente es algo más que una referencia para calcular la escala de una imagen. El interior se asoma al exterior y se puede percibir el pulso de la vida. “*En Brasilia están los cráteres de la luna. La belleza de Brasilia son sus estatuas invisibles*”, concluye Clarice Lispector su artículo sobre Brasilia de 1962.



Más imágenes de revista. Ahora de *Realidade*, un título que es de por sí todo un programa optimista. *Realidade* es una publicación de la editorial Abril de São Paulo, a diferencia de *Manchete* y *O Cruzeiro*, que forman parte del grupo de Río de Janeiro Diários Associados, propiedad de Francisco de Assis Chateaubriand, más conocido como Chatô. Formaban parte, en realidad. La televisión hace mucho tiempo que ha acabado con todas estas revistas y sus imperios editoriales. Pero en 1967 aún funciona el modelo, cuando *Realidade* publica un reportaje sobre Oscar Niemeyer titulado *Un obrero en construcción*.

Gana 600 cruzeiros al mes y vive en un barrio popular. Un buen titular, pero a decir verdad, Oscar Niemeyer vive desde hace mucho tiempo en Copacabana en un apartamento estupendo. En cambio, este otro subrayado parece cierto: *Construyó Brasilia pensando en formas, sueño y poesía*. El resultado bien puede ser el “pulmón de cemento y vidrio” que soñó el poeta ingeniero que quería ser arquitecto.

EVA SERRATS

Sin tectura ni grafía: arquitectura y fotografía



Para entrar en contexto

Para entrar en contexto, empiezo con una aclaración sobre el título elegido, “Sin tectura ni grafía: Arquitectura y Fotografía”, que nos sitúa en el ahora y aquí, en el mundo digital que parece que nos ha tocado vivir, que es algo que ha “aparecido” entre nosotros y que ha transformado el medio, el lenguaje, las herramientas, el significado y hasta, a veces, la finalidad tanto de lo que era el oficio de ser fotógrafo como el de ser arquitecto.

Si realizamos una lectura en diagonal entre los títulos de los libros en las estanterías de las librerías o entre las convocatorias a conferencias y debates o entre los temas tratados en los blogs y forums de Internet podemos percibir que la canción ha cambiado: si no hace mucho leíamos –en sentido colectivo, me refiero– *Espacio, Tiempo y Arquitectura* de Sigfried Giedion o *Sobre fotografía* de Susan Sontag como dos ejemplos de títulos que nos llevaban a desentrañar la esencia de lo que era la Arquitectura o la Fotografía, en estos momentos los títulos nos indican que la “modernidad es líquida”, que el “espacio es virtual” y, por supuesto, que la “imagen es post fotográfica”. Y así en todo. Yo tomé consciencia hace unos años viendo un videoclip en *Youtube* en que unos estudiantes de Antropología Cultural de la Universidad de Kansas, desde su aula, en un estilo absolutamente analógico y en tono de manifiesto simpático, nos decían que en la “sociedad de la información” ya no hace falta tener libros, los significados se conectan, la información circula, el sentido se construye colectivamente, desde cualquier lugar. O sea, ya no hace falta volver, físicamente, a la escuela.

Obviamente, en este contexto, lo virtual también ha tenido que modificar la esencia de dos disciplinas como son la Arquitectura y la Fotografía, tan originariamente basadas en la manipulación de la materia y en la perdurabilidad de la obra resultante. Hoy, textos, imágenes, sonidos, gráficos comparten una misma sustancia y unas mismas redes de difusión. Y a eso hacía referencia el título propuesto: a que sin un trabajo específico sobre la materia parece que todos estemos dedicándonos, aunque desde orígenes distintos, exactamente a lo mismo: a desarrollar conceptos, imágenes, espacios y coyunturas.

Aun así, este título no tiene ninguna intención de ser trágico ni mucho menos ser el anuncio de una revisión nostálgica de lo que fueron Arquitectura y Fotografía en el pasado. Sólo es la constatación de un hecho que no podemos obviar: debemos ser conscientes de que quien decidió dedicarse a la arquitectura o a la fotografía, hace sólo unos quince o veinte años, se formó en algo que no tiene mucho que ver con lo que ejerce hoy en día. El mundo era entonces analógico y ahora es digital y, como generación, nos ha vuelto a tocar vivir un periodo de transición que en este caso ha hecho que aprendiéramos y creciéramos.



1



2

1. Julius Shulman, *Cheuey House*, Los Angeles, USA, 1958. Arquitecto: Richard Neutra

2. Julius Shulman, *Convair Astronautics*, San Diego, USA, 1958. Arquitectos: William L. Pereira & Charles Luckman

mos en nuestros oficios a medida que éstos iban mutando hacia otra cosa, desdibujando sus límites y, sobre todo, haciéndonos cambiar de herramientas (hoy *softwares*, iguales para todos, en constante actualización) continuamente. Es decir, en el caso del fotógrafo: ¿de qué me sirve hoy haber desarrollado un sexto sentido o erudito conocimiento en el positivado de negativos blanco y negro? De muy poco, si no es que pueda convertirlo en leyenda y lo pueda contar. ¿De qué me sirve conservar en PH neutro un archivo de negativos únicos ordenado históricamente? De nada si no pongo las imágenes (virtuales) en circulación, disponibles, en el mercado, para que otro las use y les dé un nuevo sentido.

El fotógrafo de arquitectura era antes, sobre todo, un fotógrafo, alguien que usaba unas herramientas distintas a las del arquitecto y que dominaba la técnica de la “foto-grafía”, la manipulación fisicoquímica –más o menos técnica, más o menos autoral– de un registro de la realidad, y que por lo tanto aportaba a la obra de arquitectura algo distinto a lo que había aportado el arquitecto. Una foto era el resultado de todo esto y tenía una autonomía física. Ahora fabricamos imágenes y las ponemos en circulación. Y esto lo hacemos indistintamente tanto los fotógrafos como los arquitectos y en cualquier momento del proceso arquitectónico. Nos da igual que la imagen sea del cómo podría ser o del cómo es. Un *render* es una imagen de arquitectura ideal, creada por un arquitecto.

El texto introductorio de esta Jornada nos sitúa en una supuesta relación de “maridaje” entre Arquitectura y Fotografía, que fue ineludiblemente intensa en ese momento original del Movimiento Moderno, próximo al desarrollo del acero y del ferrocarril, en que la Arquitectura dio a la Fotografía un gran tema y la Fotografía ofreció a la Arquitectura una gran posibilidad de difusión. En ese intercambio está también el espíritu moderno, tan atractivo que sigue teniendo un efecto llamada hoy en día. Cuento ahora una anécdota: vi hace poco un documental sobre el fotógrafo Julius Shulman (1910-2009), el fotógrafo del Movimiento Moderno en EEUU, especialmente en Los Ángeles y Palm Springs. Su sintonía con el espíritu la arquitectura de los Eames, de Neutra, con los arquitectos de las Case Study Houses, era tan intenso que, cuenta él mismo, cuando empezó a tener encargos de arquitectura posmoderna se sintió tan vacío que decidió dejar de hacer fotos. Yo, que empecé en esto mucho después de la desertión de Shulman, veo ahora que ese enamoramiento existió –y que me lo perdí!– y es que ese amor ha cambiado, quizás porque sus propios protagonistas han cambiado o ya no son los mismos o, como es natural en estos casos, ahora mismo están mirando también hacia otras partes.

Hecha esta aclaración, para acabar entrando en contexto, quisiera también decir que entiendo que he sido llamada a participar en esta Jornada sobre Arquitectura y Fotografía por mi condición de ser, simultáneamente fotógrafa y arquitecta y, por lo tanto, para



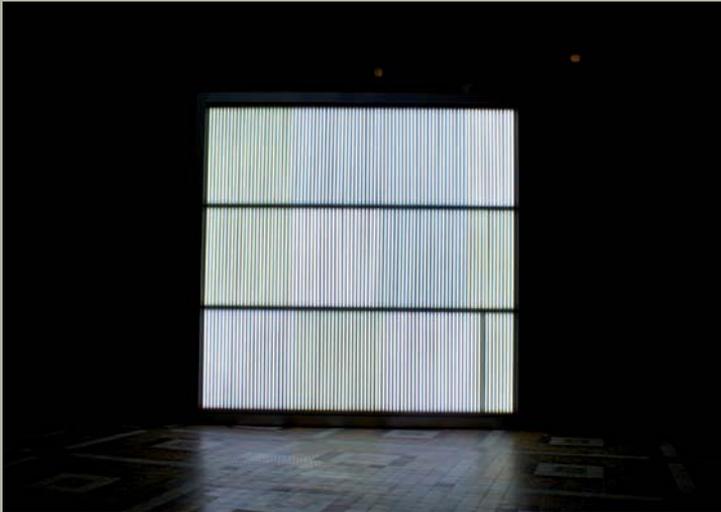
hablar sobre el tema desde lo que mi “doble experiencia profesional” pueda aportar a este encuentro. Y es que es así: me dedico a hacer fotografías y me dedico a la arquitectura. Ser una cosa y la otra a la vez –ejercer más de una profesión– no se debe en mi caso a una elección consciente sino que es el resultado de un doble trayecto personal en el que sí reconozco empeño y tenacidad para que esto fuera posible. He tenido dos “suertes”: una es la de no haber perdido el interés (experimentar, probar más me sigue divirtiendo) y la otra es haber podido trabajar –vivir– de ello. Los encargos han sido el motor de este doble oficio, cosa que introduce una tercera variable –externa, contextual, no lineal– en la lectura del trabajo que he realizado. Por otro lado, he ido tomando consciencia sobre la confusión en la “identidad profesional” que me conlleva ser una cosa y la otra a la vez, ya que esto suele tener una lectura contraria, es decir, que no eres ni una cosa ni la otra. Pero he tenido la suerte de que esto, de momento, no me ha preocupado lo más mínimo, sino al contrario, me ha permitido más libertad y independencia. Sí me pasa que, según el contexto, a veces soy fotógrafa entre arquitectos y a veces soy arquitecta entre fotógrafos: el grupo siempre me acaba colocando en el otro lugar. Hoy, dado el contexto, me presento como fotógrafa ante arquitectos y por lo tanto tendré que hacer el esfuerzo de hablar con arquitectos desde la fotografía.

Parece entonces que, volviendo al tema inicial del maridaje entre Arquitectura y Fotografía planteado en esta Jornada, desde este punto de vista mi aportación no puede sino describir una relación de “convivencia” y una presentación de distintos trabajos que describen pasajes de encuentro y desencuentro, de fricción entre “dos que se quieren o que se sienten atraídos y que, pese a todo, siguen necesitándose”.

Quiero añadir un pequeño inciso: desde hace unos diez años me metí también en cine y, para simplificar, sólo anotar que empecé por una intuición (en realidad, una ilusión) pensando que, después de haber trabajado como fotógrafa durante unos quince años y haber acabado la carrera de arquitectura, haciendo películas estaría poniendo en sintonía lo aprendido en fotografía y en arquitectura. El cine lo realizo o lo produzco, pero esto ahora sería otra historia. El caso es que trabajé un buen tiempo en un proyecto (ahora latente) que era organizar un Festival de Cine y Arquitectura y que, por lo tanto, estuve desarrollando un ejercicio muy similar al que hoy se propone aquí, que consistía en poner en paralelo dos mundos, dos lenguajes, dos oficios, dos artes, en principio autónomos. Debo decir que me resultó más fácil. Cine y Arquitectura son para mí, efectivamente, mundos paralelos: tienen una envergadura muy similar, se trabaja de manera similar, ¡y hasta comparten vocabulario! En cambio, poner fotografía al lado de arquitectura, por una cuestión biográfica, me resulta algo más descompensado. Yo he sido mayoritariamente fotógrafa



1



2

1. Alfredo Jaar, *Three Women*, 2010

2. Alfredo Jaar, *The Sound of Silence*, 2006

de arquitectura para arquitectos, por lo que la fotografía para mí ha sido un trabajo, una labor, un oficio que ha consistido en intentar contar la arquitectura de otros arquitectos mediante la fotografía. Me propongo entonces contar esta relación entre Fotografía y Arquitectura sin más, a través de estas anécdotas propias de estos trabajos. Otra anécdota: asistí hace poco a una conferencia de Alfredo Jaar, arquitecto, fotógrafo, cineasta chileno. Cada una de las obras que presentó era un ejercicio de denuncia social en los que se realizaba una puesta en escena (muy arquitectónica) de imágenes que a veces se mostraban o, por el contrario, se proponía ocultar. Jaar acababa aclarando que consideraba todas y cada una de las obras presentadas como respuestas a un momento, a un contexto, a unas posibilidades en cada momento, pero que no eran más que ejercicios fallidos anteriores al siguiente ejercicio. Cómo no, su conferencia se titulaba “Es difícil”, pero, aclaraba, el reto está en cada uno de los trabajos.

Después de esta doble aclaración –biográfica y contextual– presento mi trabajo introduciendo una variable: al revés que en la presentación real de la Jornada es decir, como una forma o estructura narrativa en *flashbacks*, sin orden cronológico, ni lineal ni discursivo.

Looking again

Volvamos pues al ahora y aquí. Una crisis económica ha depositado a los arquitectos en un inmenso parón laboral colectivo. Lejos queda la frenética actividad edificatoria que ni había dejado tiempo a imaginar qué significa que no haya demanda sobre lo que sabes hacer. Sin actividad edificatoria tampoco hay mucha actividad para los fotógrafos de arquitectura clásicos. Pero sí sigue habiendo mucha demanda de imágenes.

“I Decided to Take a Look, Again” es el título de una fantástica conferencia de Thomas Keenan, profesor de Literatura Comparada y director del Proyecto de Derechos Humanos del Bard College en el marco de unas Jornadas sobre fotografía. Keenan argumentó cómo las imágenes cambian constantemente de sentido según el contexto en que se encuentran y que en ese transitar hay una liberación en la responsabilidad original de esas imágenes. Finalmente sentenció: el futuro es contexto. Llegó pues el momento de volver a mirar las imágenes propias, las de los otros, extraerlas de su contexto inicial y construirles uno nuevo. Reviso entonces mis trabajos y veo que son puro contexto. ¿Aguantarían un ejercicio así?

Una fotografía para significar un espacio

En 2007 se estaba construyendo un nuevo hotel NH, llamado Hotel Costanza, grande y lujoso, con 312 habitaciones en Barcelona. La obra contaba en su presupuesto con una par-



tida llamada “Arte” que, concretamente, se refería al cuadro de la habitación y que Lucho Marcial, el arquitecto del edificio, quiso que fuera una foto. Esa partida es la que me llegó. Lo que yo propusiera tenía que ver con la ciudad de Barcelona donde se iba a inaugurar el hotel. Elegí un tema: *L’ou com balla*, traducido sería “el huevo bailón”. Se trata de la tradición de Barcelona en Corpus, consistente en colocar huevos en las fuentes de algunos patios del casco antiguo de la ciudad. El huevo se coloca en el chorro de agua de la fuente central y, milagrosamente, baila, sube y baja pero no se cae, el equilibrio se mantiene constante. Es una tradición de origen incierto que tiene que ver con la llegada de la primavera y, claro, con la concepción y el nacimiento. En cierto modo esa imagen-concepto sobre Barcelona que se me pedía tenía que ver también con el viajero que acaba alojándose en una de las habitaciones del hotel sólo unos días porque él también está en un lugar en tránsito, pero en el que, por naturaleza, buscará algún tipo de vínculo personal, aunque sólo sea una anécdota ocurrida o una imagen enigmática por la que interesarse.

Provoqué yo misma una sesión fotográfica de *l’ou com balla* en el patio del Ateneu de Barcelona y dispuse un dispositivo técnico parecido al de los anuncios de *eau de cologne*, fotografiando a una velocidad altísima, generando por lo tanto una suerte de constelaciones de líquido petrificado alrededor del huevo en suspensión. Hice tantas fotos como habitaciones: cada una era distinta e igual al mismo tiempo. La foto terminó en el cuarto de baño, a escala real.

Un *survey* fotográfico y una exposición

En 2005 tuve un encargo sin título pero al que siempre he llamado internamente “Más Maspons”. El Colegio de Arquitectos de Barcelona planteó una exposición contextual, dedicada al *boom* de la construcción de aquellos años en la ciudad. Se quería mostrar una correspondencia entre este *boom* y aquél de los años sesenta en el que también hubo una gran inmigración, en este caso del sur de España, atraída por la construcción y que llevó consigo la construcción de barracas provisionales y, posteriormente, la construcción de polígonos para alojar la nueva población.

El Colegio de Arquitectos me entregó una caja de hojas de contactos del fotógrafo Oriol Maspons, quien en los años sesenta había hecho fotos de arquitectura por encargo del Patronato Municipal de la Vivienda. El encargo consistía en desarrollar una correspondencia fotográfica entre el antes y el después, dos momentos que la exposición planteaba como momentos históricos similares. Entre aquellos contactos se hacía patente la manipulación del fotógrafo: había imágenes previamente seleccionadas y reencuadradas por él



con rotulador y que yo reconocía como fotos importantes de Maspons. Entre los negativos había varios registros: por un lado los polígonos de viviendas que había fotografiado por encargo, por otro la gente, y por último otras fotografías que hacía por juego, mucho más abstractas, puro espíritu Bauhaus, pero de barriada.

Para empezar, como si de un ejercicio de arqueología del punto de vista se tratara, volví a los mismos lugares, intentando reconocerlos. Empezó así una deriva urbana, un juego de reconstrucción de fragmentos de la ciudad del iban surgiendo fotos como resultado de aproximar pasado y presente. Situada en un mismo lugar, sucedieron cosas como reencontrar personas que aparecían cuarenta años antes en las fotos de Maspons. Estas cosas, cuando suceden, hacen ilusión. Otras fotos surgían por asociación de ideas, por tipos de luces, de personajes, de situaciones, etc. Tuve que modificar mi propia manera de fotografiar para adaptarme técnicamente a la de Maspons, cosa que me llevó a pensar, en algunos casos, que alguna de mis fotos también la podría haber hecho Maspons. También nacieron mis propias hojas de contactos. Barcelona estaba en obras. Los obreros de la construcción representaban la nueva inmigración, sólo que ahora eran de Pakistán y llevaban un chaleco amarillo. Al final, me permití apartarme de la referencia directa a Maspons, del discurso de comisariado que había impulsado el trabajo, haciendo nuevos retratos urbanos que representaban lo que nos estaba sucediendo realmente en la ciudad en esos momentos.

Todo ese material se expuso en un panel mosaico de 10 metros de longitud, que actuaba como fondo de la exposición. Construir ese panel a modo de paisaje visual fue para mí el proyecto. Fui emparejando imágenes, poniendo en juego tamaños, formatos, técnicas, soportes distintos hasta encontrar la manera de mostrar –exponer– un trabajo que consistía en presentar dos tiempos y dos maneras de fotografiar lo mismo. El resultado fue bastante delirante.

Fotografiar espacio público

Can Tunis (actualmente demolido) era un barrio de Barcelona que estaba situado en una zona industrial cercana al cementerio. Se creó en los años setenta como un barrio modélico –un prototipo a ensayar, en el sentido positivista– de viviendas especiales para gitanos. El diseño de los arquitectos incluso ganó un premio FAD de la opinión. Pero aquello, por definición, estaba concebido como un gueto, para una comunidad étnica concreta y apartado del resto de la ciudad. Cuentan que pasados sólo unos quince días desde la inauguración ya no le quedaban casi ni cañerías, por lo que, con los años, su degradación era



enorme y evidente. En 1992, por las Olimpiadas, se acometió una limpieza del centro de Barcelona, del barrio chino principalmente, de heroína y prostitución, desplazándola por lo tanto a otros lugares menos vistosos. El barrio de Can Tunis, aislado en un terreno entre la ronda litoral y el puerto, se reafirmó en su condición de gueto: ahora sí, un lugar donde se vendía y consumía droga sin ocultación, donde regía la ley del más fuerte.

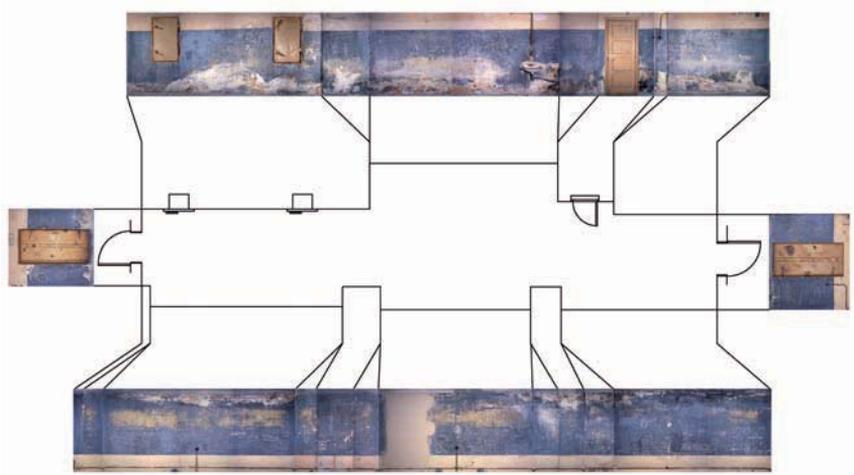
Conocí Can Tunis cuando el barrio ya estaba sentenciado a desaparecer y ya se encontraba en un proceso de lento desmantelamiento para su completa desaparición. Los edificios se iban demoliendo a medida que se iban recolocando las familias en otros lugares. Había allí una vitalidad social altísima, pasaban muchísimas cosas por la calle a cada instante. Y cuanto menos arquitectura quedaba, más visible y descarnado se hacía todo.

Aparecí por allí con mi cámara de gran formato, tan extraña y anacrónica que ni tan sólo era vista como un objeto deseable (robable) o, por el contrario, amenazador (arma de denuncia de los constantes delitos a la vista que se cometían), pero que fue especialmente decisiva por tratarse de una cámara pesada y inestable, que sólo podía funcionar sobre un trípode, en la que primero encuadras y luego disparas y con la que disparar se hace a cara descubierta. Esta evidente torpeza de la herramienta elegida en este caso me ofreció la oportunidad de situarme en el lugar de un modo singular: poder estar quieta, encuadrar la Arquitectura en destrucción y documentar la vida pública, ese escenario urbano donde todo se mostraba en circulación y agitación. Era cuestión de plantarse y esperar a que pasaran cosas. La calle era espacio público en mayúsculas, escenario urbano donde todo era visible, en simultaneidad.

Las imágenes resultantes son, en realidad, encuadres fijos –por cierto, creo que muy arquitectónicos– desde los que tomé siempre más de una fotografía. En definitiva, sobreimpresiones de varios instantes dentro de un mismo encuadre o, lo que es lo mismo, varias fotos en una.

Ethniki. Fotografía como huella de un espacio

Invitada por Jorge Blasco (*Culturas de Archivo*) me desplazé a Atenas a fotografiar un búnker en los sótanos de un edificio de un banco de la ciudad, construido durante la Segunda Guerra Mundial por los atenienses para protegerse de los bombardeos alemanes. Pero los alemanes tomaron la ciudad y lo convirtieron en una cárcel. Los presos pasaron mucho tiempo allí encerrados y su larga estancia dejó huella en las paredes. Grafitis, los palos de contar días, el desgaste de las partes más cercanas al suelo, son el registro físico de la his-



toria oculta de ese lugar, que ha permanecido intacto desde entonces. Las huellas en las paredes todavía se conservaban pero se desvanecían día a día.

Desestimé fotografiar el espacio de la cárcel y fotografié sólo la superficie de las paredes, iluminándolas casi a oscuras, como si de un trabajo de reproducción de cuadros se tratara. Usando la cámara de gran formato como si fuera un gran escáner, esas huellas se transportaron sobre el soporte del negativo. Metro a metro obtuve un registro fotográfico, toda la piel de las salas que, posteriormente, pude reconstruir digitalmente con un desarrollo lineal en su totalidad, con un detalle inaudito que hasta permitía reconstruir la cárcel entera a tamaño real, y hasta transportarla a otro sitio.

Un objeto fotográfico. Mercado de carne de Atenas

Después de una jornada de trabajo fotográfico en Atenas, realizo un paseo por el mercado de carne.

Las arquitecturas de las tiendas es mínima: sólo se ve carne expuesta encima de unos pedestales blancos, iluminada por una sencilla bombilla amarillenta. No hay cristales, ni bandejas, ni etiquetas: sólo carne muy roja. Realicé algunas instantáneas 6x6 que positivé sobre transparencias.

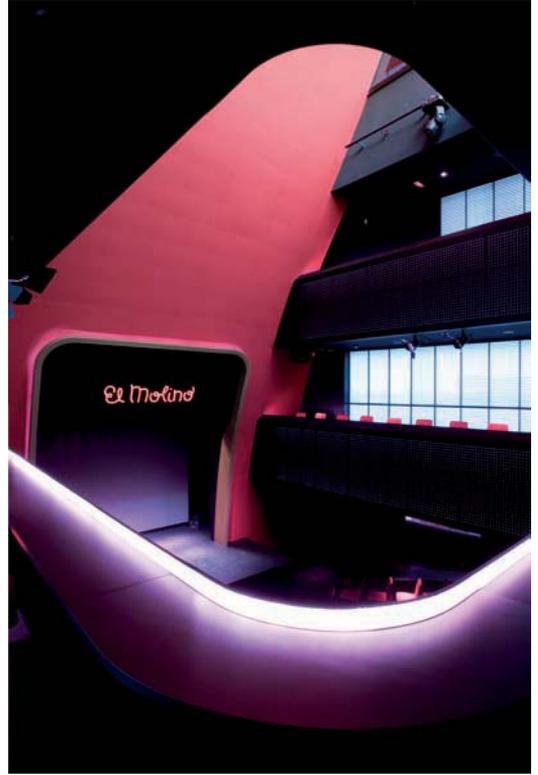
El resultado: un cuadrado rojo dentro de un grueso sobre transparente.

Fotografía como herramienta de proyecto

Hace bastantes años me pidieron que fuera profesora en un taller de fotografía en un máster para unos jovencísimos estudiantes de arquitectura mexicanos. El taller de fotografía se realizaba al principio, antes de iniciar el taller de arquitectura, que consistía en desarrollar un proyecto urbano en la zona del Parc de la Ciutadella de Barcelona.

Para los recién llegados Barcelona era una ciudad completamente desconocida. Estaban desubicados, no sólo espacialmente sino también a nivel personal. Parecía que el propio hecho de poder andar solos por la calle, ver cómo era y cómo se comportaba la gente en Barcelona era una experiencia vitalmente novedosa para ellos.

El taller que planteé, de una semana, consistía en que fueran al lugar del proyecto con una cámara de fotos. Esos primeros reportajes fotográficos individuales –distráidos, de turista que sencillamente capturan aquello que les llama la atención– pasarían al día siguiente por una exposición colectiva en la que las imágenes obtenidas –subjetivas– tendrían que ser



explicadas en público. En esa sesión el grupo debería desarrollar una visión crítica ante el material mostrado ya que lo normal era que no hubiera mucha correspondencia entre lo que se decía y lo que efectivamente contaban las imágenes. A lo largo de la semana la estructura de cada día del taller consistiría básicamente en lo mismo: analizar colectivamente qué contaban las imágenes obtenidas, contrastarlo con qué aspiraban a contar, buscar estrategias para mejorarlas y, cómo no, ponerlo todo, día a día, un poco más difícil.

Así, si el primer día nos centramos en unas imágenes hechas al tuntún –por impulso–, el siguiente día les pedí que volvieran con un reportaje fotográfico sobre el tema elegido. Ahora sólo podían presentar diez fotos, es decir diez ejercicios de depuración de su técnica fotográfica en los que, efectivamente, lo dicho se pudiera ver sin más palabras. Al siguiente día sólo tres fotos debían ser suficientes para contar exactamente lo mismo: el orden narrativo tomaba importancia. Al siguiente sólo dos fotos debían poder plantear el tema: un ejercicio de dialéctica entre imágenes les haría plantear un formato de presentación conjunta. El último día, una sola imagen resumía todo el proceso que les había llevado a conocer y a tener una opinión sobre el lugar, que aunque en muchos casos no tenía ningún interés en sí misma, si había conseguido, fotografía a fotografía, que fuera concreta y personal.

Así, a la semana siguiente, cuando se les fuera a pedir que inventaran un programa para el solar, ya tendrían algo a que agarrarse.

Fotografía de Arquitectura para arquitectos

He trabajado durante bastante tiempo en lo que se llama “fotógrafo de arquitectura para arquitectos” (para revistas es otro tipo de relación, muy distinta), que consiste en estar en el último estadio del proceso del proyecto arquitectónico, en el que se trata de obtener unas imágenes de la obra resultante, que sirvan de archivo y de medio de comunicación. Las imágenes aquí tienen una función clara y definida.

En primera instancia, esto supone recibir una llamada de unos arquitectos que están a punto de acabar un edificio, es decir, que están a punto de desprenderse de él después de un largo recorrido, y al que, en muchos casos, pronto no podrán ni entrar. Siempre hay una urgencia en ese momento, y también una turbulencia, porque casi siempre hay cosas que han salido mal o podrían haber salido mejor.

Mi técnica propia consiste en procurar distanciarme de esa casuística final e intentar provocar una conversación “entre arquitectos” sobre el proyecto para aprovechar y curiosear entre su propio material (croquis, planos, fotos del emplazamiento, fotos de la obra en



1



2

1. Eva Serrats, *Ciutat Esportiva Joan Gamper*, Barcelona, 2006

2. Eva Serrats, *Jaulas para guacamayos*, Parc de la Ciutadella, Barcelona, 2010

construcción) donde estén descritos intenciones, ideas, intereses que les hayan acompañado durante el proceso. Así tomo consciencia de dónde lo han dejado y me sitúo a continuación. Luego, trato de distanciarme también de todo ese material y me dirijo al lugar.

Un buen reportaje de arquitectura pasa por hacer posible un tiempo de trabajo adecuado, ni demasiado corto ni demasiado largo. Que dé tiempo a descubrirlo, a respirarlo, a verlo y a obtener, mientras tanto, unas buenas fotografías. Trato de no pensar sino de hacer. Poco a poco se van descubriendo puntos de vista y cosas por contar. Con la clásica cámara de gran formato, esto se convierte en algo parecido a una danza, puesto que uno se tiene que ir situando en puntos estratégicos y, en cierta manera, ponerla en posturas para depurar los encuadres y para situar manualmente una serie de elementos dentro de la superficie de la placa. Se trata de mostrar de la manera más intensa y precisa posible todas estas cosas por contar, que ya no responden al discurso del autor –el arquitecto– sino a lo que la obra que tengo delante me está ofreciendo. A lo largo de la sesión se deciden muchas cosas: se cambia de objetivo (de ángulo), se cambia de formato (el horizontal y el vertical, el panorámico, en arquitectura son un mundo), se tienen que saber predecir los momentos de luz y sus efectos sobre la arquitectura para no perdértelos. Hay un tempo natural en la sesión, que es el del desarrollo de la luz solar, que no puedes manipular y que en un momento dado se agota. Luego está la noche, pero antes el ocaso, que es cortísimo y muy intenso, en el que desaparecen las sombras y se produce un equilibrio entre el nivel de luz exterior y interior, provocando una percepción de irrealidad, de inmaterialidad, que anuncia el final de esa sesión de relación entre fotografía y arquitectura.

La arquitectura, a diferencia de cualquier otro motivo, en principio permanece: no se mueve, no se va, no se acaba, no se cansa. ¿Qué determina entonces el tiempo entre la primera y la última foto realizada? Me pongo ahora en relación con Jean Rouch, el etnógrafo francés, padre de la Nouvelle Vague y el *cinéma vérité*, que en su búsqueda personal de utilizar la cámara cinematográfica como herramienta de documentación antropológica y en su consciencia de cómo esa herramienta de registro no era neutra, sino que modificaba el medio a observar científicamente, creó una técnica llamada el “*cine trance*”, que consiste en crear un estado físico y mental parecido al de una posesión. Básicamente el concepto advierte que la cámara se vuelve parte del acto filmado apartándose de la supuesta objetividad de filmar algo porque esta ahí delante. La cámara interacciona con el objeto filmado involucrando así al director, al contexto y finalmente a la audiencia, propiciando un sentido más subjetivo al hacerse parte del acto registrado. Yo vivo mis jornadas de fotografía de arquitectura de manera muy intensa, algo así como un trance. Se desarrollan ahora ya como un rito, con sus pautas, con sus tempos, de manera que hay un momento en que siento que



el rito ha finalizado y me puedo ir sin mirar atrás. La sesión ha terminado, y de repente aparece mi propio agotamiento físico como signo de que todo ha terminado.

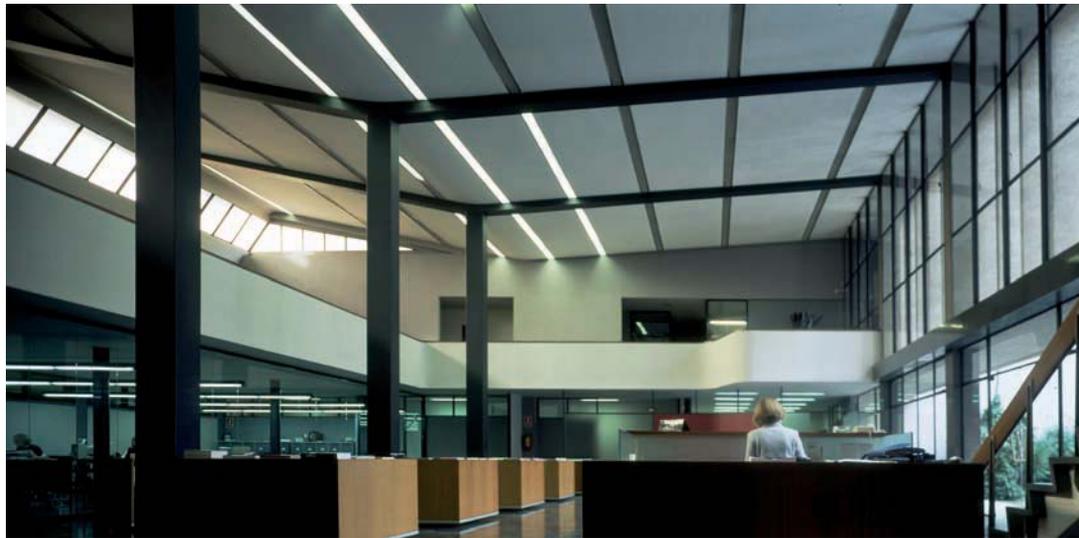
Luego queda el trabajo de estudio: ver, elegir, y por lo tanto, desestimar imágenes. Y con el grupo de las elegidas empieza un proceso intensísimo, que es el de la posproducción. Pero esto ya es otra historia.

Fotografiar una casa. Experiencias

Fotografiar la casa de alguien es, a veces, en la práctica, un poco embarazoso. Es su casa, están sus cosas, debes pactar el día de la sesión con quien se ocupará de limpiarla. Luego vives un contacto directo con la relación arquitecto-propietario, que muchas veces describe un desencuentro, ya que, por supuesto, “la casa” no es lo mismo para uno que para otro. Finalmente está el tema de estar en un espacio privado, lleno de objetos personales, íntimos. Una vez me encargaron un libro que se llamaba *Barcelona Interiors* para una editorial de gran tirada y en un mes de julio irrumpí con la cámara y los focos en la casa de unas veinte familias (a veces una por la mañana, una por la tarde) a la caza de una fotos atractivas. Fue como un asalto a gran escala. Creo que para fotografiar una casa hay que disponer de un poco de tiempo, el que sea para poder creerte por un rato que vives allí. Sólo así se ve la casa.

Me gusta el reportaje de esta obra porque tuvo mucho sentido en sí mismo. Se trataba de una casa –cariñosamente llamada *el Maset*– realmente querida por sus propietarios, que vieron, en el conseguir hacerla, un sueño de vida construido. La casa (del estudio BOP-BAA) se coloca muy respetuosa en un rincón del solar para liberar todos los pinos que la preceden y que tamizan el contacto con el mar. Recuerdo con placer esta sesión de fotos, llena de facilidades, como fueron trabajar en el recinto de un jardín cerrado, comer a la hora de comer en la propia casa, tener tiempo de esperar a que la luz se pusiera interesante. Las fotos celebran, con la elección de los puntos de vista, la caprichosa forma que va tomando la arquitectura para relacionarse con la entrada, los pinos y con el paisaje pero, sobre todo, celebran un final feliz de un proyecto.

Un caso similar, aunque contrario: Can Cid-Cerdà. Daniel Cid y Tonina Cerdà me llamaron para fotografiar una casa que abandonaban. La querían mucho pero la habían vendido. En su momento habían vivido muy intensamente el proyecto arquitectónico pero mientras habían vivido allí nunca habían encontrado el momento de hacer “el reportaje” de la casa. La fotografié antes de vaciarla, con todo dispuesto en la más absoluta cotidianidad. Pero claro, subliminalmente era el adiós y por lo tanto el uso de la fotografía como recuerdo de un espacio vivido. Lo curioso fue la manera de entregarlas, que sucedió sin



premeditación. A medida que iba procesando las fotos se las iba mandando a Daniel, quien me mandaba un texto –un comentario, un recuerdo– de manera que el reportaje tomó forma de diálogo entre imágenes y palabras.

Reportajes de arquitectura moderna, vieja

Durante un tiempo me encargaron, sobre todo para publicaciones universitarias, reportajes de arquitectura moderna de los años cuarenta, cincuenta y sesenta, es decir, arquitectura moderna envejecida. Fue un placer, un tipo de reportaje muy bonito, que me ha gustado mucho hacer.

Yo trabajaba entonces con una cámara de gran formato, que es una herramienta –también antigua– que te obliga a tener una relación muy geométrica con el espacio. Con ella compensas las fugas verticales, distorsionas los puntos de vista, compones la forma de las imágenes sobre un gran cristal esmerilado en el que la imagen se ve doblemente al revés y, por lo tanto, con la que acabas construyendo imágenes sobre un plano, a veces permitiendo medio distraerte del motivo a fotografiar. La cámara está necesariamente ubicada sobre un trípode y este punto de vista estático te permite tiempos de exposición larguísima y jugar también, por lo tanto, con la profundidad de campo (lo que queda enfocado y lo que no) y con la maleabilidad del tiempo de la captura que permite ejecutar, *in situ*, acciones invisibles ante la cámara, como por ejemplo ir iluminando partes de la arquitectura, desplazando tú mismo un foco por el espacio. Trabajando así, la superficie de la placa se vuelve muy abstracta: celebra la composición, las líneas rectas, los planos frontales, el peso de las manchas de color, la forma de las superficies bajo la luz, las diagonales... Y trabajar así, cuando el tema es un edificio moderno, se vuelve algo extraordinariamente fácil. Todo luce, hay fotogenia, parece que el modelo arquitectónico esté haciendo posturas ante la cámara.

Por otro lado, está el gran tamaño del soporte del negativo, que ofrece una definición y una textura excepcionales. La arquitectura moderna de los cuarenta, cincuenta y sesenta está ahora vieja. La forma es la misma pero hay piezas de gresite que han saltado, hay hormigones que se han agrietado, finas carpinterías de acero redondeadas por capas y capas de pintura.

Fotos en un libro, *Destrucción de Barcelona*

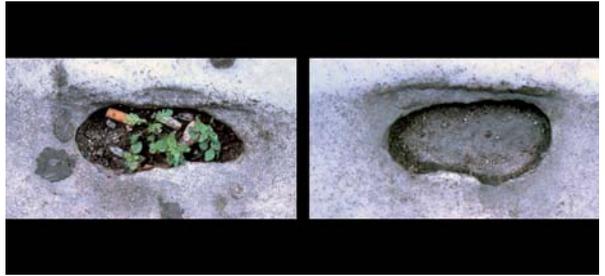
Fue algo fortuito. Estaba realizando muchos reportajes fotográficos para el libro *Barcelona 1992-2004*, un balance arquitectónico y urbanístico de la transformación de la ciudad en



1



2



3



4



5

- 1. Eva Serrats, *Mercat del Born*, Barcelona
- 2. Eva Serrats, *Avinguda Cambó*, Barcelona
- 3. Eva Serrats, *La Rambla*, Barcelona
- 4 y 5. Eva Serrats, *Avinguda Cambó*, Barcelona

ese periodo. Me entregaron una lista de unos treinta edificios, todos importantes y representativos. Pero me sucedió una cosa: por inercia hice dos reportajes que luego descubrí que no estaban en la lista, o sea, que no me los habían encargado. Uno era la sobre la apertura de la Avinguda Cambó, proyecto urbanístico de Enric Miralles y Benedetta Tagliabue. La apertura de la avenida consistía en un proyecto de derribo que iba como rompiendo el casco antiguo desde dentro, con una forma quebrantada y que acababa con la construcción del Mercat de Santa Caterina. Fue un proceso de derribo y construcción simultáneo. En ese momento intermedio, todas las calles eran andamios que iban aguantando fachadas exentas y sueltas. Eran como pieles sin carne. Simultáneamente, un poco más lejos, se estaban haciendo obras de excavación en el antiguo Mercat del Born para convertirlo en una gran Biblioteca Central. Debajo de la cubierta, decimonónica y ligera, de lo arquitectónicamente reconocido como el mercado, aparecieron las ruinas de la ciudad del 1700. Lo singular era que no se trataba de ruinas de edificios representativos sino de un gran fragmento en abstracto (un rectángulo) de un tejido urbano del pasado con sus calles, sus casas, sus tiendas y sus anécdotas. En ese momento fotografié un espacio absolutamente vacío en el que estaban la cubierta y sus cimientos apoyados encima de la ciudad del 1700. Con la excavación, los cimientos quedaron flotando en el aire. Algo más tarde Juanjo Lahuerta escribió el artículo *Leve*, que se centraba en un elemento de arquitectura. Éste retrataba unas casas de la Rambla que habían sido prostíbulos durante muchos años y donde se formaban en el suelo de las puertas de las casas unos agujeros en el mármol debidos al desgaste del taconeado, durante años y años, de las prostitutas que esperaban a sus clientes. Me pidió unas fotos. La idea era fijarse en la herida y se presentó como tal, como agujeros, como dos ojos que te miraban.

Todo este material fotográfico le sirvió un día a Juanjo Lahuerta para ilustrar una conferencia sobre Barcelona en EEUU. Luego, de allí, surgió un bonito libro, que es *Destrucción de Barcelona* (Editorial Mudito), que dio un sentido a una serie de imágenes sin contexto y que luego, gracias a haber estado en el libro, no han parado de circular.

Frames, fotos, de vídeo de un evento a fotos en una revista. Revista *Nexus*

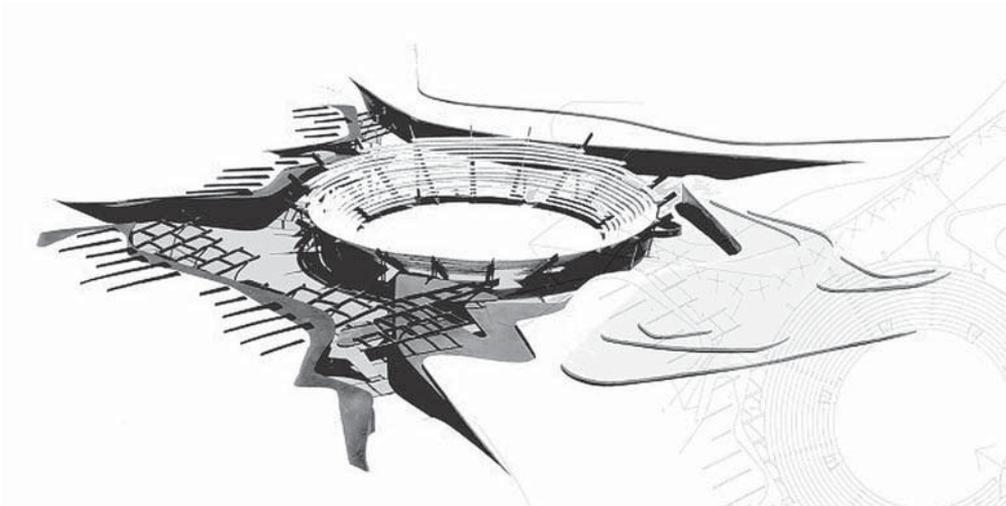
Me pidieron grabar en vídeo un evento que se realizaba en tres jornadas. O sea, conferencias, debates, entrevistas, excursiones. Grabarlo todo para archivar el acontecimiento. Más tarde se planteó una publicación, es decir, papel impreso con textos y imágenes fijas, como registro gráfico para contar lo que había sucedido, quién había hablado, quién había venido, qué ambiente había, etc. En definitiva, qué había acontecido. Sin disponer de fotos, decidí trabajar sobre los fotogramas de la imagen en movimiento. Ninguno de ellos tenía



1



2



3

1 y 2. Eva Serrats, *Nexus*

3. Eva Serrats, *Maqueta de Carmen Pinós*

la vocación de ser “la foto”, con lo que la propuesta se convirtió en visualizar, en el espacio del papel “la narración” de lo sucedido. Inspirada en el trabajo fotográfico de David Hockney, dispuse los *frames* sobre las páginas del libro reconstruyendo acciones espacio-temporales anecdóticas pero representativas.

Fotografía, Arquitectura y Propaganda

Cosas de la vida, por el año 1991 aparecí en el despacho de Carme Pinós cuando acababa de separarse de Enric Miralles. Llevaba un par de años realizando muchos concursos: concursos que perdía y que por lo tanto eran proyectos que no llegaría a construir.

Tenía por allí, en su casa –después del *shock* no sólo de haber desmontado un despacho conjunto sino también una relación de pareja–, un conjunto de trabajos que era como si no existiera al no haber podido llegar a construir nada. Tenía entre manos diez concursos perdidos que tenían sus respectivas maquetas de madera de balsa, tan elaboradas y tan perfectas.

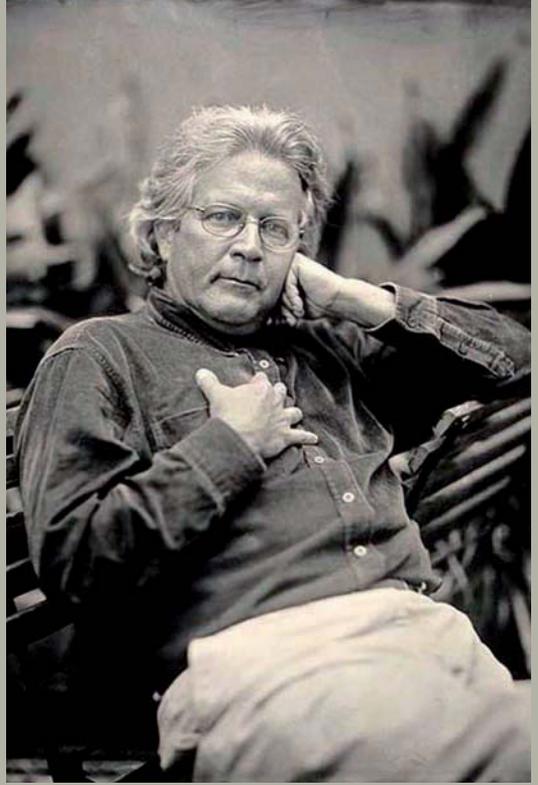
Me dediqué a fotografiar las maquetas de Carme Pinós, en realidad su única “obra construida”, aplicando mis conocimientos previos y eliminando cualquier contexto, convirtiéndolas casi en dibujos volumétricos para ponerlos en relación con sus propios dibujos. Generamos así una colección de fotos de maquetas muy contrastadas sobre fondo blanco que se iban a maquetar en paralelo con los dibujos de Carme. Ella estaba muy contenta porque aquellas fotografías transformaban sus maquetas en una suerte de “bichos”. Con todo ello organizamos una exposición sobre Carme Pinós. Las fotografías de las maquetas se ampliaron a un tamaño descomunal, fuera de escala, inmensas. Esta exposición, que itineró muchísimo, de la que se publicó incluso un libro, le permitió a Carme mostrar que estaba trabajando. Posteriormente, utilizando una especie de *protophotoshop*, estas fotografías se convirtieron en otra cosa, en unos grandes póster que también fueron objeto de otra exposición que viajó por muchos lugares de Europa y América. Así, mediante aquellas fotografías, Carme salió al exterior.

¿Vocación?

A mí, la fotografía me interesó desde la infancia. Cuando digo la infancia digo hacia los diez años. La fotografía me ofreció un juego; no tanto el de la máquina de encuadrar y de hacer clic, sino que lo fue desde el laboratorio fotográfico. El laboratorio fotográfico era ese cuarto oscuro, aparte del mundo exterior, en el que todo este proceso fotográfico, tan



1



2

1. Manolo Laguillo

2. Mariano Zuzunaga

matérico en el que la luz imprime una superficie química que se revela, acaba siendo algo parecido a cocinar. Ese tiempo de dedicación y esa manipulación que acompaña al proceso fue mi entrada en fotografía. Hacia los trece años cayó en mis manos *Sobre fotografía* de Susan Sontag. Evidentemente no lo entendí en sentido estricto, porque era muy joven, pero sí que me quedó la noción de que la fotografía ya no era un juguete sino un arma de doble filo: no tenía que haber ingenuidad en la manera de usar esa herramienta sino más bien una plena consciencia. Pero consciencia ¿de qué?

Manolo Laguillo y Mariano Zuzunaga

Reconozco dos maestros. Uno fue Manolo Laguillo, un fotógrafo que ha hecho durante mucho tiempo, y sigue haciendo, fotografía de arquitectura. Manolo Laguillo, también filósofo, es una persona absolutamente técnica en el manejo de las cámaras de gran formato. Cuando yo entré en contacto con él estaba trabajando con el arquitecto Josep Lluís Mateo, haciendo juntos la revista *Quaderns* en Barcelona. Compartían despacho y estaban narrando no sólo la arquitectura sino el paisaje americano y el paisaje de la periferia de Barcelona conjuntamente. Se tomaron la fotografía como un proyecto de trabajo conjunto entre un arquitecto y un fotógrafo. Trabajé para Manolo Laguillo haciendo fotos de paisaje, testimoniales de las transformaciones del territorio. Manolo no sólo era experto en el manejo de las cámaras de gran formato sino también en el sistema de zonas, el control técnico de la amplia gama de grises que va entre el blanco y el negro, manipulando la obturación y llevándolo al revelado. Esto para mí fue un gran aprendizaje, de cocina, de laboratorio. Por otro lado está Mariano Zuzunaga, un fotógrafo de origen peruano afincado en Barcelona y con un perfil completamente distinto, de quien aprendí la diversión por experimentar. Mariano Zuzunaga es un personaje que siempre está jugando con su cámara fotográfica. Yo compartí estudio con él y durante ese tiempo, en lugar de estar mirando hacia delante estaba todo el día mirando hacia arriba, fotografiando las siluetas de las calles de Ciutat Vella en el casco antiguo de Barcelona, *recortadas contra el cielo*, componiendo luego grandes collages de fragmentos de la ciudad en estricto blanco y negro.

AITOR ORTIZ

El espacio visual como experiencia



1



2



3

1. Aitor Ortiz, *Arquitectura Cesar Pelli*, 2010

2. Aitor Ortiz, *Arquitectura Santiago Parramón*, 2003

3. Aitor Ortiz, *Arquitectura Rafael Moneo*, 2007

Me dedico profesionalmente a la fotografía desde hace quince años, más o menos, aunque no exclusivamente. La arquitectura ocupa casi la totalidad de los trabajos que realizo, bien sea por encargo de estudios de arquitectura y publicaciones o por libre creación.

He articulado esta conferencia en tres partes: en la primera parte trataré de establecer cuáles son los estadios de convivencia entre arquitectura y fotografía, complicidades y desencuentros en sus relaciones, cuando una de las disciplinas va supeditada a las necesidades de la otra o por el contrario actúan de manera independiente generando reflexión y valor añadido. En la segunda parte, más breve, comentaré el trabajo realizado por el matrimonio Bern y Hilla Becher y la influencia que supuso su trabajo para la fotografía a partir de la segunda mitad del siglo XX. Y por último hablaré de mi trabajo como autor y de la desvinculación de la fotografía de arquitectura como documento dependiente y su posterior utilización como material de partida para construir otros significados artísticos.

El lugar como referencia y experiencia

Como he dicho antes, mi trabajo se mueve entre la creación artística y el trabajo de encargo. A menudo me preguntan cómo consigo diseccionar ambas disciplinas o simplemente cómo saber que el resultado de un trabajo de encargo no pueda convertirse en una obra de arte o viceversa. *Uno de los aspectos diferenciales entre documentar un edificio para una revista o fotografiar cualquier otra construcción para mi trabajo creativo se encuentra en el problema de la autoría: en el trabajo profesional el edificio es un dato que hay que documentar, una obra generalmente recién acabada, con sus motivaciones, su contexto, sus necesidades de comunicación, etc.; toda una serie de exigencias a las que el arquitecto ha dado una respuesta y que yo debo intentar mostrar. Mientras que cuando trabajo en mi propia obra, elijo generalmente edificios anónimos o de autoría muy difusa, construcciones que están totalmente a mi disposición para producir un nuevo sentido, a menudo independientemente de su función originaria [1].*

Sin embargo, hay una especie de promiscuidad, pues en algunas ocasiones empleo tomas de un trabajo para desarrollarlo en el otro. La intención quizás sea diferente, pero el ojo que mira el espacio es el mismo. Desde el punto de vista profesional, el arte, la comunicación o el editorial son simplemente mercados diferentes, con intereses y procesos diferentes.

De hecho, creo que será el tiempo el que se encargue de considerar la obra resultante como una obra de arte, independientemente del canal por el cual hay sido encargada, bien sea por la relevancia del edificio fotografiado, por el momento histórico o por la relación entre el arquitecto y el fotógrafo. Imágenes memorables como las de Ezra Stoller, Julius



Shulman o Lucia Moholy-Nagy perdurarán a lo largo de la historia de la fotografía o de la arquitectura, indistintamente del objetivo o medio para el que fueron creadas.

Creo que estamos ante un momento crucial y de cuestionamiento entre la relación entre arquitectura y fotografía por varios motivos. Por un lado la fotografía de arquitectura, como encargo, está supeditada a mostrar las virtudes del edificio y los intereses u objetivos del proyecto arquitectónico. Hace años las limitaciones técnicas nos exigían a los fotógrafos aportar todos nuestros conocimientos –conocimiento de las herramientas propias de la arquitectura, del proceso constructivo, de la experiencia espacial “física” y de las herramientas visuales, procedimientos y recursos ópticos y digitales, construcción y significados de la imagen– para plasmar unas necesidades o intereses de la arquitectura. De un tiempo a esta parte tengo la sensación de que la arquitectura ha fagocitado en cierta medida la fotografía de arquitectura sometiéndola a sus necesidades de mercado, utilizándola como vehículo de comunicación y experiencia antes incluso de materializar el proyecto. Pero si analizamos los cientos de publicaciones que se editan mensualmente en el mundo hay algo que, como fotógrafo, me hace sentir vacío, un profundo vacío. Por buscar un símil arquitectónico, sería lo que Rem Koolhaas definía como “la ciudad genérica”, la pérdida del valor de lo autóctono, de la diferencia, el 95% de las imágenes tienen la misma pátina, imágenes correctísimas que muestran el proyecto arquitectónico, pero sólo el proyecto salvaguardando los intereses formales del arquitecto. Es cierto que hay otras dificultades añadidas que complican la situación y ayudan a esa representación tan aséptica de las obras, como los derechos de imagen de las personas fotografiadas, los tiempos de ejecución, los permisos... Pero ¿en qué difiere entonces la representación de esos proyectos arquitectónicos por parte de un medio como la fotografía de la que obtienen otras disciplinas tecnológicas (infografías, modelados 3D...), que pueden ser dirigidas y controladas desde los propios estudios de arquitectura, pudiendo elegir el punto de vista de la toma, la hora o el tipo de iluminación? ¿La veracidad? Somos capaces de asimilar un proyecto publicado como un espacio construido e incluso capaces de deambular por él gracias a nuestra propia experiencia espacial, pensamos que la fotografía legitima un hecho, una acción o un edificio en este caso, pero la sospecha digital sobrevuela nuestras cabezas incapaces de distinguir entre realidad y ficción simplemente observando una imagen.

Me atrevería a decir que es una cuestión de tiempo y resolución, hasta que los desarrollos tecnológicos posibiliten realizar simulaciones de aspecto fotográfico en un tiempo razonable. Me explico: actualmente muchos proyectos se modelan en 3D como parte del propio diseño arquitectónico, permitiéndonos visualizar los edificios y movernos por ellos



5



6

5. Aitor Ortiz, *Arquitectura OMA*, 2010

6. Francisco Haya, *Infografía*, 2009

antes de construirlos. Ya podemos ver cómo virtualizaciones de los proyectos comparten páginas sin ningún pudor con fotografías del edificio terminado. ¡Ojo!, no lo digo con carácter peyorativo, sino todo lo contrario.

La imagen está supeditada a la arquitectura y partiendo de esa base, y asumiendo su función, tanto las fotografías como las virtualizaciones se rigen por el mismo orden, sobre todo y teniendo en cuenta que desde la aparición de la fotografía digital es mucho más sencillo manipular la imagen al servicio del proyecto. Supongo que muchos fotógrafos no compartirán esta opinión y más de uno me echaría a la hoguera, pero mientras ardo les plantearía una cuestión. ¿Qué diferencia hay entre retocar un elemento digitalmente o elegir la óptica y el punto de vista adecuados para que no se vean? Para mí ninguna. La realidad existe tal y como es, y cada uno la filtra a su manera. Si desde nuestra propia experiencia, educación o interés, interpretamos a través de filtros personales que nos dan visiones tan diferentes de los mismos hechos o vivencias estando física y temporalmente presentes allí mismo, ya no podemos hablar de fidelidad cuando introducimos un segundo filtro o intermediario en el proceso, el fotógrafo.

Seamos conscientes de que la imagen es una representación y no una constatación.

Probablemente buena parte de la relación entre fotografía y arquitectura en publicaciones técnicas de Arquitectura, tal y como la conocemos actualmente, mermará notablemente y cambiará de modo sustancial en los próximos años en el momento en que la tecnología aporte las herramientas para generar esas imágenes a una resolución suficiente y con la agilidad necesaria.

Pero, ¿qué motiva a un arquitecto a la hora de mostrar su obra? Entiendo que la excelencia, la capacidad de que un diseño arquitectónico madurado durante meses, años, sea capaz de materializarse tal y como había sido concebido a pesar de tantos intermediarios, intereses económicos, incapacidades profesionales, etc. Si el hijo por fin ha nacido, queremos tener fotografías suyas, y cuanto más guapo mejor, sobre todo porque de ello dependerá en buena medida que el arquitecto reciba nuevos encargos. Pero hablamos de unos intereses muy focalizados en la difusión oficial y correcta de un proyecto arquitectónico y, si soy sincero, salvo honrosas excepciones de fotografías realizadas de edificios célebres en momento irrepetibles, estas fotografías no pasarán a formar parte de la historia.

Pero recuerdo que hasta ahora he hablado de imágenes o “fotografías” supeditadas a los intereses de la arquitectura. Sin embargo, *cuando las dos disciplinas dialogan al mismo nivel surgen los resultados más interesantes y curiosamente no suele ser el de la edificación terminada, el de lo puramente constructivo, sino el que corresponde al análisis de las sedi-*



7



8

7. Aitor Ortiz, *Arquitectura ACXT*, 2009

8. Aitor Ortiz, *Arquitectura Josep Egea*, 2009

mentaciones, y por tanto al tiempo; al de la destrucción y la ruina, y por tanto a la memoria; a las utopías, y por tanto a los sueños y las fantasías; a lo social, y por tanto a la planificación y los usos; a las atmósferas, y por tanto al aire y la luz; al proyecto, y por tanto al espacio. El cruce de intereses y el contraste de problemáticas es el lugar fructífero de encuentro entre fotografía y arquitectura [2].

El éxito del maridaje entre fotografía y arquitectura pasa por lo tanto por el reconocimiento y la construcción de caminos comunes y paralelos propios de cada disciplina, creando vínculos, solapándose, provocando reacciones y contradicciones y, sobre todo, asumiendo las aportaciones mutuas y cogiendo cierta distancia sobre las necesidades inmediatas que marca el mercado.

Aunque la aportación que la obra de artistas como Piet Mondrian, Eduardo Chillida, Giorgio de Chirico, James Turrell, Jorge Oteiza, Pablo Palazuelo, Gordon Matta-Clark y un innumerable etcétera ha hecho que la arquitectura no sea sólo arquitectura, que no se limiten sus posibilidades a la decoración de una de sus bellas paredes.

La influencia de Bern y Hilla Becher

A mediados del siglo XX la fotografía como medio vivía un proceso de incertidumbre y cambio. La herencia de otras disciplinas más maduras, como la pintura, motivó desde el origen de la fotografía una imitación de los recursos expresivos y escenográficos que derivaron en el pictorialismo, evolucionando posteriormente hacia lo que se denominaría la “fotografía subjetiva”, movimiento que promovía el estímulo y la creatividad personal tras la represión nazi. Su máximo representante, el alemán Otto Steinert, y sus seguidores pretendían resucitar el empuje de la fotografía experimental que había florecido en la Bauhaus antes de que la cerraran en 1933, heredando trabajos experimentales de Lazslo Moholy-Nagy o del constructivista Ródchenko. Con ese fin cultivaban recursos estilísticos como el contraste marcado, las perspectivas y recortes desconcertantes y otras insinuaciones de la abstracción. Ante todo les preocupaba purificar sus obras de la vulgaridad del documento fotográfico sencillo. Digamos que la grandilocuencia de Steinert y sus seguidores convirtió el arte fotográfico de la época en versiones actualizadas de las generalidades pictoricistas.

Mientras tanto el matrimonio formado por Bern y Hilla Becher llevaba a cabo su particular misión de arqueología industrial en las enormes instalaciones de la zona central de Renania, muchas de las cuales, aunque construidas bien entrado el siglo, estaban ya cayendo en el desuso y el abandono, y por lo tanto pidiendo urgentemente, a su juicio, un regis-



9



10



11



12

9. Alexander Ródchenko, *Balcones*, 1925

10. Bern y Hilla Becher, *Silos de cereal*, 1978-2000

11. Otto Steinert, *On ne fume plus*, 1951

12. Bern y Hilla Becher, *Depósitos de agua*, 1976-1986

tro duradero, interesándose también por los archivos fotográficos existentes en las propias compañías. *En la gestación de la obra madura de los Becher intervinieron otras influencias, como los elegantes estudios de formas vegetales de Karl Blossfeldt, las celebraciones de la precisión mecánica de Albert Renger-Patzsch y sus investigaciones más perdurables del paisaje social de la industrialización en el Ruhr. En general, sin embargo, los registros impersonales de los archivos fabriles y la ambición enciclopédica de August Sander serían las únicas pistas que necesitarían para el método y la estética que definieron rápidamente, y que al final acabarían llevándoles muy lejos de cualquier precedente.*

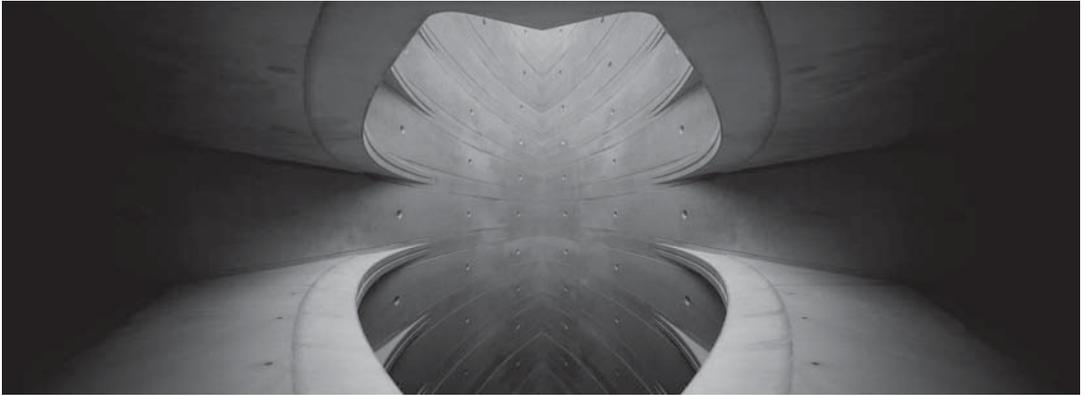
El método consistía en realizar fotografías muy nítidas, en blanco y negro, de muchos ejemplos de un motivo escogido (altos hornos, torres de refrigeración, depósitos de combustible, etc.), todas según la misma plantilla preestablecida (que solía ser una vista frontal o lateral, equivalente por la fijación del plano a un alzado arquitectónico). Después (a menudo mucho después, porque podían hacer falta muchas expediciones a distintos lugares a lo largo de meses o años para acumular un número suficiente de imágenes, muchas de las cuáles requerían de un andamiaje especial para obtener el punto de vista necesario), los Becher ensamblaban un grupo de fotografías del mismo motivo, formando lo que ellos llamaban una “tipología” [3].

Hay que señalar la calidad técnica de sus trabajos, unido a la rigurosidad y metodología de su programa de creación, entendiendo su obra en conjunto, ya que la obra adquiere más fuerza y sentido cuando se visualizan sus trabajos por aglomeración.

La meta de objetividad impersonal que se propusieron los Becher era totalmente contraria al espíritu fotográfico de la época en Alemania, liderado por Otto Steinert.

La indiferencia, cuando no la hostilidad, del movimiento de la “fotografía subjetiva” al trabajo de los Becher les dejó aislados de la cultura fotográfica alemana durante años. Hacia 1970, sin embargo, sus obras se empezaron a ver en exposiciones dedicadas al nuevo arte minimalista y conceptual, que ocasionalmente aceptaban fotografías que estuvieran libres de artificiosidad evidente, valorando la mirada impersonal, los formatos seriales y la precisión matemática como señas de claridad intelectual. Los Becher debían poco o nada a aquel movimiento, cuyos dirigentes de todos modos acogieron su obra con entusiasmo.

El arte, por fortuna, puede ser tan deliciosamente imprevisible como la vida, pero las ironías de este caso parecen particularmente emblemáticas de lo que ha sido la accidentada historia de la fotografía. El orgulloso empeño de Steinert en conferir significación artística a la fotografía le llevó a imitar otra creatividad. De esa manera su movimiento ahogó precisamente aquellas ambiciones artísticas que había pretendido impulsar, repitiendo el calle-



13



14



15

13. Aitor Ortiz, *Destructuras 003*, 1995

14. Aitor Ortiz, *Destructuras 033*, 1995

15. Aitor Ortiz, *Destructuras 033*, 1995, exposición

jón sin salida del pictoricismo y remachando el envidioso aislamiento de la comunidad fotográfica. Los Becher, que llevaban a cabo su misión casi arqueológica con tanta independencia que apenas les preocupaba que se reconociera como arte o no, y que en parte habían modelado su estilo sobre el pasado más llano y menos celebrado de la fotografía, se vieron aclamados por la vanguardia internacional que jamás había oído hablar ni de Peter Weller ni de Otto Steinert [3].

Los intereses e influencias de los movimientos minimalista y conceptual se apropiaron de la obra de los Becher, encumbrándoles como padres de la “nueva objetividad”, obviando en cierta medida las raíces y circunstancias que motivaron el origen y las motivaciones de su trabajo, y enmascarando, sin pretenderlo o pretendiéndolo, su distintiva originalidad, lejos de las pretensiones del Arte Internacional.

La construcción de nuevos significados

Una arquitectura no urbana parece una contradicción, ya que la arquitectura es uno de los emblemas centrales de la ciudad, el foco sobre el que se estructura la vida social. Pero las edificaciones que yo fotografío están deshabitadas o, para ser más exactos, son inhabitables. Se trata de arquitectura en el límite, ajena al tejido físico y las pasiones de lo urbano, una arquitectura que ha sido desterrada, por imperativos funcionales de seguridad y productividad. Edificios huérfanos, desprovistos enfáticamente de belleza, en los que el ornamento es un derroche. Su desnudez, su impassibilidad ornamental, su descarnada funcionalidad, han impulsado el despertar de una emoción estética que sus constructores no habían previsto [4].

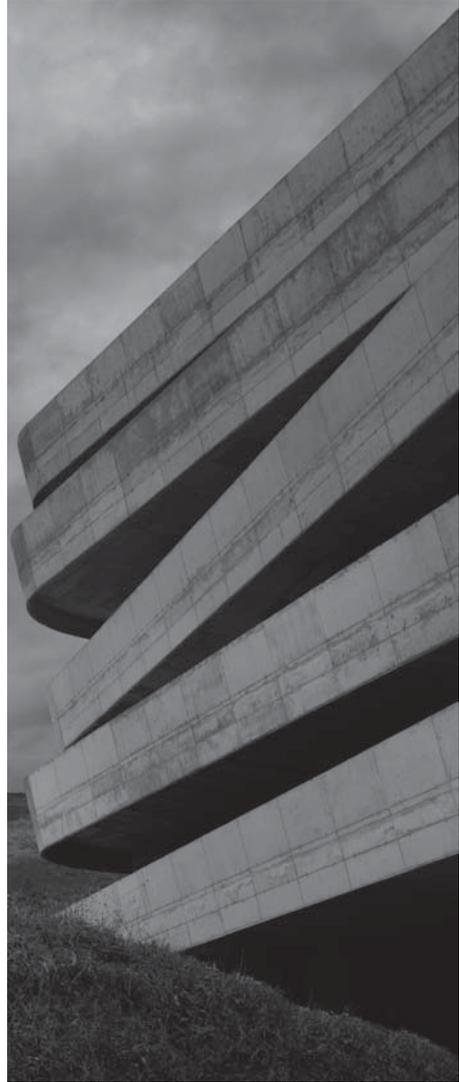
Destructuras (1995-)

Estas edificaciones no pertenecen a la ciudad, pero tampoco pertenecen a un lugar, carecen absolutamente de la marca estilística de lo autóctono, al contrario, pertenecen a un estilo internacional basado en buena medida en la ausencia de estilo. El amplio y meticuloso trabajo sobre tipologías industriales llevado a cabo durante décadas por Bern y Hilla Becher, realizado en este registro de afasia expresiva, presenta convincentemente las modalidades de esta arquitectura sin fronteras y sin identidad.

Comencé este trabajo en el año 1995 y todavía sigo incorporando nuevas imágenes a día de hoy, aunque *a priori* pueda parecer que emulo los objetivos del trabajo de los Becher, por lo que a duración en el tiempo se refiere Ellos registraban con su fotografía arqueológica edificios al borde de la desaparición definitiva, en mi caso simplemente es un proble-



16



17

16. Aitor Ortiz, *Destructuras 071*, 2001

17. Aitor Ortiz, *Destructuras 105*, 2010

ma de localización de los escenarios idóneos a fotografiar. Pero estas imágenes sí que tienen un aspecto en común con las de los Becher y cito textualmente a Francisco Javier San Martín: “*Frente a tantas fotografías anónimas de edificios célebres, imágenes reputadas en las que valoramos el edificio, pero no al autor de la fotografía, Aitor Ortiz invierte los términos: la autoría corresponde a la visión fotográfica, el anonimato a la arquitectura*” [4].

Son imágenes de construcciones reales que se sitúan en un terreno ambiguo que no permite al espectador saber si se haya ante construcciones futuristas o ruinas en desuso. Edificios fantasmagóricos, pero reales. Donde la ausencia del ser humano se revela como elemento de tensión y desasosiego.

Es en el posterior retoque digital donde enfatizo en algunos casos la perspectiva, la localización o la escala, y donde realizo una exhaustiva limpieza de cualquier elemento que pudiera delatar el uso o el momento del espacio fotografiado para que las imágenes adquieran esa perfección tan desconcertante.

Señalar también el formato de presentación de las imágenes, son obras de 1x2,5m, que las proporciona otro significado en el lugar de exposición, enfrentando las dimensiones de la arquitectura con el cuerpo del espectador.

El formato de reproducción de las obras es fundamental para su entendimiento, no son fotografías de maquetas y la magnitud de los espacios fotografiados en esta serie lo aporta la textura del propio hormigón.

En mis trabajos, como iremos viendo en adelante, existe una preocupación constante entre la experiencia y la representación y por lo tanto entre la relación entre el espacio o edificio fotografiado, la escala y posición de la fotografía en el espacio expositivo y finalmente con el espectador.

Son fotografías con claras referencias al mundo de la pintura, en las que se ilustran elementos del lenguaje visual, tales como la simetría, el claroscuro, la repetición y transformación, la modularidad o la aleatoriedad.

Todos los elementos propios del lenguaje visual que he citado son elementos del lenguaje pictórico, y dentro de la tradición moderna, como he explicado anteriormente, el concepto de pictorialismo era peyorativo, un insulto, pues se entendía como una forma inmadura de la fotografía cuando aún imitaba a la pintura por el prestigio artístico de ésta, mientras que la fotografía era sólo un medio técnico de reproducción. Sólo después, a comienzos del siglo XX, la fotografía adquirió su estatus de arte y comenzó a desarrollar su propio lenguaje.



18



20



19



21

18. Hiroshi Sugimoto, *U.A. Walker*, New York, 1978

19. Jordi Bernadó, *Very very bad news*

20. Andreas Gursky, *Hong Kong and Shanghai bank*, Hong Kong, 1994

21. Gabriele Basilico, *Beirut*, 1991

En mi trabajo, como en tantos otros de los años ochenta y noventa existe la reivindicación de una nueva forma de pictorialismo que ya no es subalterna de la pintura, sino una forma autónoma y madura de expresión fotográfica. Aunque la lista de autores sería muy extensa, ésta sería una pequeña muestra de algunos de referencia, para mí, obligada:

Hiroshi Sugimoto

El concepto fundamental de las fotografías de salas de cine y autocines de Sugimoto es que tales lugares expresan una época ya desaparecida, indaga en el concepto de cómo el tiempo queda apresado en la película. Sugimoto toma una única fotografía durante toda la proyección de la película, condensando el tiempo de las imágenes en movimiento en una sola fotografía. Las salas de cine constituyen el marco de las propias fotografías, encapsulando una percepción evocadora del lugar y del tiempo.

Andreas Gursky

Su obra se ha puesto en relación con el discurso de la posmodernidad; realiza un agudo análisis del comportamiento social estandarizado, producto de un mundo transformado por la alta tecnología y la globalización. De aquí que sea recurrente en su trabajo la serialización como tema en sus imágenes, siempre de grandes formatos, donde lo humano se enfrenta a la dimensión sobrenatural de sus escenarios. En el transcurso de la década de los noventa incorpora a su obra la manipulación digital añadiendo a las imágenes aún más desconcierto.

Jordi Bernadó

Entiende la fotografía como una forma de concebir la ciudad, la arquitectura y el diseño urbano y sus perversiones. La contradicción, el absurdo, el peligro y la ironía a menudo son las fuentes que Jordi Bernadó trabaja para explicar lo que le rodea. Sus imágenes se vuelven realidad en un decorado de teatro. Los límites entre lo real y lo inverosímil se difuminan. Sus motivos son construcciones y personajes de cartón-piedra, cera, papel, pintura; detalles procedentes de polígonos industriales, puertos, carreteras, escaparates, clubs, medianeras, parques de ocio, cementerios, espacios culturales y paisajes, si bien éstos como historietas extractadas de la realidad.

Gabriele Basilico

Gabriele Basilico ejecuta desde hace décadas un exhaustivo trabajo de ordenación visual de la ciudad. Toma la urbe, en ocasiones, como elemento programado de ordenación, y en otros casos fotografía un desorden orgánico causado por la aglomeración o por la falta de planificación, mostrando un retrato cosmopolita de la sociedad contemporánea a través de sus ciudades.



22



23



24



25



26

22. Jeff Wall, *Morning cleaning*, Mies van der Rohe Foundation, Barcelona, 1999

23. Dionisio González, *Jaguaré*, 2004

24. Edward Burtynsky, *Shipbreaking 13*, Chittagong, 2000

25. Anna Malagrida, *Rue Bleue*, 2008

26. Georges Rousse, *Argentan*, Maison de Fernand Léger, 1997

Jeff Wall

Se dice de Jeff Wall que es un fotógrafo que no toma imágenes: las experimenta. Realiza una especie de reconstrucción de los acontecimientos desde un lenguaje muy cinematográfico, están hechas a la manera de las tomas fílmicas. Sus escenas parecen inverosímiles, absurdas y sin sentido, como la vida misma, es por lo que sus fotografías dan lugar a interpretaciones tan distintas, donde la interrelación entre los personajes, la acción y el lugar hacen que el espectador intente recrear la escena y su futuro inmediato (es importante saber que siempre monta recreaciones con actores).

Dionisio González

Valiéndose de las nuevas tecnologías digitales aplicadas a la imagen, reinventa situaciones y paisajes suburbanos, interesándose especialmente en sus últimos trabajos por las favelas brasileñas. En sus imágenes hay un cierto barroquismo, debido a una imagen recargada en donde los sujetos se amontonan, prevaleciendo una sensación de asfixia, de miniatura y de expansión territorial. Al margen de las fotografías, ha ido generando prototipos tridimensionales, perfectamente ajustables a esos “otros espacios” de las favelas y que no han sido creados por arquitectos siendo esta no-arquitectura la que le sirve de modelo.

Edward Burtinsky

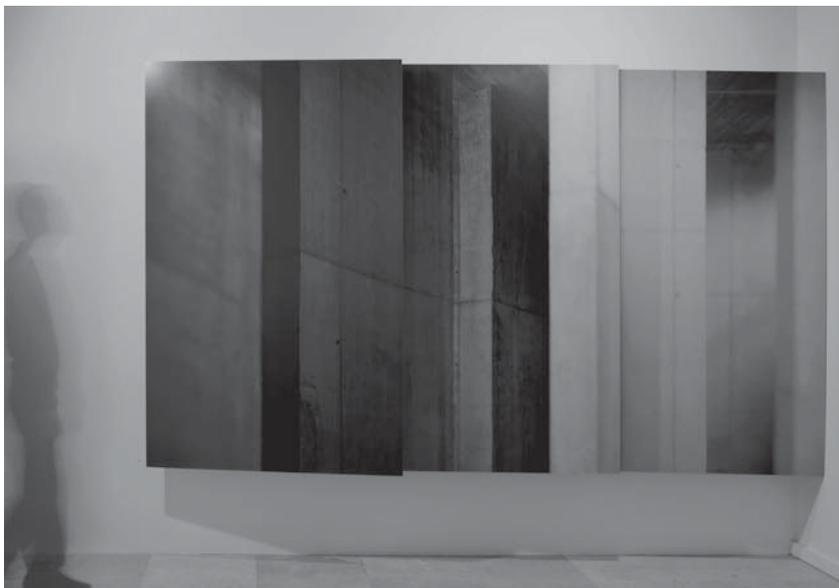
El elemento recurrente en su trabajo es la naturaleza transformada a través de la industria, aportando una visión contemporánea de las grandes repercusiones causadas por las acciones del hombre. La energía, los minerales, el petróleo, las comunicaciones, los paisajes heridos por los medios de transporte, los desechos. Sus imágenes son metáforas para el dilema de nuestra existencia moderna: queremos vivir bien, y sin embargo somos conscientes de que el mundo está muriendo de éxito.

Ana Malagrida

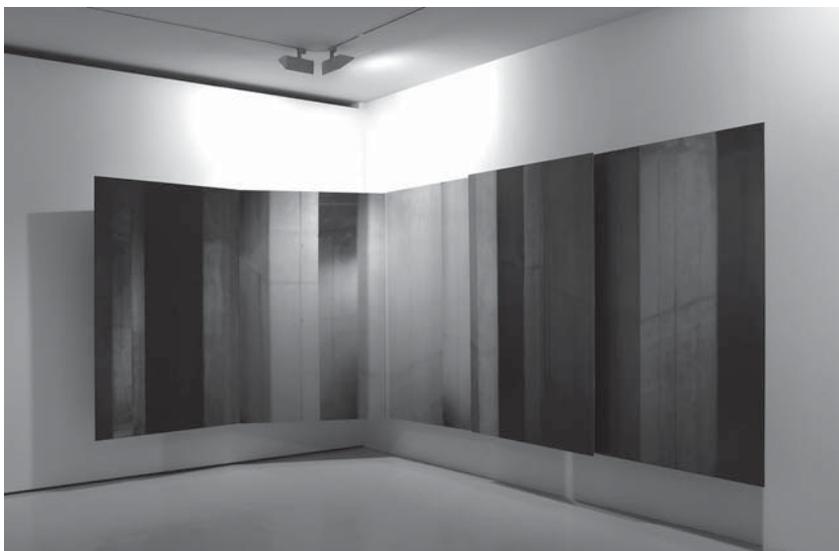
Ana Malagrida utiliza la ventana como dispositivo de visión. La ventana es un recurso para observar y captar el paisaje exterior y también a través de la ventana establece un juego doble con el espectador: entre lo que ve, lo que ella vio y la imagen resultante. Evidencia la distancia que mantiene el espectador con su mirada a través de una ventana y aborda un tema constante en su obra: la frontera con lo que ocurrió en un lugar.

George Rousse

Realiza acciones efímeras, generalmente en edificios abandonados o en ruina, que posteriormente inmortaliza con la toma de una fotografía. Realiza su trabajo previo como escultor y pintor. Próximo al Land Art, interviene físicamente sobre el espacio, pintando, deca-



27



28

27. Aitor Ortiz, *Modular Mod 026-011-003*, 2001

28. Aitor Ortiz, *Modular Mod 002-003-004-005-006*, 2001

pando o cortando formas geométricas sencillas siempre en función del punto de vista desde donde tomará la imagen final, de tal manera que la obra se configura a través del movimiento del espectador activo.

Modular (2002)

Modular se basa en la idea de que cada una de las piezas o fotografías es susceptible de combinarse con cualquiera de las restantes de la serie, tanto individualmente como en grupo, formando una unidad significativa. *Modular* agrupa dos series fotográficas de distintas características *Modular Mod* y *Modular Rec*.

Modular Mod

Modular Mod es una serie de 28 fotografías o “módulos” verticales de 190x120cm de interiores arquitectónicos que muestran un equilibrio entre la representación del espacio y una fuerte componente de abstracción, basada fundamentalmente en la desnudez de la imagen y la manipulación del enfoque, realizado únicamente sobre una línea longitudinal. Estas imágenes son más abstractas aún que en la serie *Destructuras*, pero mientras antes las “pistas figurativas” se daban con elementos estructurales (repetición, perspectiva, etc.) en un espacio de tres dimensiones, ahora la “pista figurativa” se basa sobre todo en la sutileza de la textura del hormigón y las huellas de remaches del encofrado cuando están enfocadas. Son puntos de alta intensidad figurativa en el interior de un campo que tiende a la abstracción. Estas 28 imágenes funcionan como entes individuales fotográficamente hablando, imágenes en dos dimensiones, pero con la singularidad de que están montadas sobre una rótula que les permite bascular en todas las direcciones, tanto de forma paralela al muro como formando ángulo con él, planteando de esta forma las limitaciones y contradicciones de la perspectiva fotografiada, ya que a la sutil perspectiva representada en la fotografía se une aquella otra obtenida con la modificación del ángulo respecto a la pared de la sala. Perspectiva real y ficticia se unen en unas imágenes que provocan en el espectador una relativización de sus categorías perceptivas.

Pero la idea de modularidad reside en que todas las imágenes se pueden combinar entre sí añadiendo mayor complejidad visual al conjunto. Las imágenes se apoyan unas con otras y pueden convivir en diferentes órdenes y posiciones, pero siempre formando parte de la misma “familia”.

La combinación de las piezas y el diferente valor que adquieren según la que tengan al lado y la posición en que estén instaladas (delante/detrás, recta o en ángulo con la pared...), unido al efecto de enfoque selectivo de cada fotografía en planos diferentes, pro-



29



30

29. Aitor Ortiz, *Modular Rec 015*, 2001

30. Aitor Ortiz, *Modular Rec 015-014-013*, 2001

duce en el espectador una sensación de desasosiego por falta de ubicación. El espacio físico ha sido transformado en un espacio más mental o metafísico.

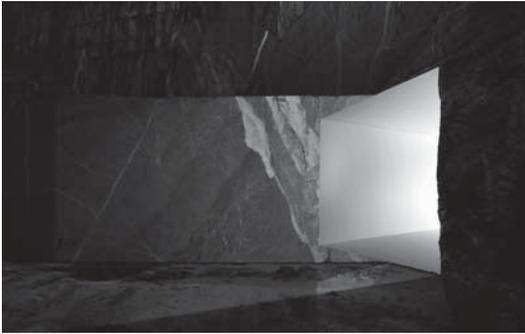
A diferencia del trabajo anterior, *Destructuras*, donde la fotografía únicamente cuestiona lo que vemos y cómo lo vemos, en este trabajo ya entramos en otros planteamientos, como plantear o generar sensaciones espaciales (generalmente vinculadas a la experiencia física) a través de herramientas propias de la fotografía, en este caso ópticas, más concretamente de la Ley de Scheimpflug. La ley o principio de Scheimpflug establece que en una cámara de gran formato se consigue la máxima profundidad de campo en el plano del motivo cuando las prolongaciones imaginarias de éste, el del objetivo y el de la imagen coinciden en un punto común.

Modular Rec

Aunque esta serie mantiene el mismo planteamiento de modularidad que la serie *Modular Mod*, se plantean importantes diferencias. En *Modular Mod* hacía una descomposición óptica del espacio fotografiado, mientras que en *Modular Rec* es una descomposición dinámica. En *Modular Mod* es el espectador el que debe moverse para apreciar todo el valor objetual y geométrico de la pieza, mientras que en *Modular Rec* es la cámara la que se ha movido en el momento de la toma incluyendo un elemento novedoso: el flujo intangible del tiempo. Frente a la idea de instantánea que tan a menudo identificamos con fotografía, estas imágenes retratan el espacio arquitectónico desde la idea de duración. La indefinición de la imagen es producto de un giro de cámara durante la toma que quiere aproximarse al barrido que un observador realiza ante un espacio desconocido, adquiriendo las imágenes matices netamente pictóricos próximos a las *Blurred paintings* de Gerhard Richter. *En esta ocasión no hay nada excesivo, no hay grandiosidad, ni siquiera hay esa fijación de una realidad creada. Ahora las paredes, las columnas, el espacio aparece atravesado, herido por una mirada que los agita. La diferencia esencial es que estos espacios están ahora habitados, están siendo observados por alguien que se mueve dentro de ellos dotándoles de vida. ¿Qué sucede cuando el que se mueve es el que mira? ¿Cuál es el dibujo que queda en la pared, en el papel, cuando lo que se mueve es el ojo que mira, la mano que dibuja? Éste es el juego y el experimento de Aitor Ortiz en estas fotografías. Hacer un retrato del movimiento en abstracto, captar la velocidad, la idea de que estas paredes que miramos o que nos miran también están vivas, también nos observan. El resultado final es una ventana a la que nos asomamos, nuevamente, para descubrir una escena de misterio y de belleza. Pero de un misterio actual y de una belleza contemporánea. Porque como ya dijo Pablo de Tarso mucho antes del invento de la cámara fotográfica: “Este mundo, tal como lo vemos, está sucediendo” [5].*



31



32



33

31. Aitor Ortiz, *Muros de luz 014*, 2005

32. Aitor Ortiz, *Muros de luz 011*, 2005

33. Aitor Ortiz, *Muros de luz 021*, 2005

Muros de luz (2005-2008)

El “material base” de este trabajo está fotografiado en las canteras de mármol negro de Markina, un lugar increíble que encontré por casualidad, como casi siempre, perdiéndome. Es un lugar que te traslada a otra época, me recuerda los paisajes montañosos del pintor alemán Caspar David Friedrich.

El contraste entre lo orgánico del paisaje y lo estructurado del proceso de extracción de mármol de la cantera me atrajo para crear otras posibilidades constructivas basadas en la experiencia de un fotógrafo y un arquitecto para configurar, sugerir y constatar nuevos espacios. Explico lo del “material base”, que he comentado al principio: aunque siempre hablemos de fotografía, inconscientemente relacionamos fotografía a instantánea. Mi manera de trabajar se aproxima más a la de un pintor, en este caso, a la hora de estructurar el trabajo y los tiempos.

Una vez estudiada la cantera y cuando ya sé cuáles son las zonas más interesantes y las luces propicias para trabajar, es entonces cuando fotografío la cantera y obtengo ese “material base”.

Una vez digitalizado ese material (que no es otro que negativos en blanco y negro de gran formato) creo en el ordenador cada lienzo de trabajo, en ocasiones uniendo varias imágenes, alterando si es necesario la perspectiva, y limpiando la escena de cualquier elemento que pueda delatar una presencia no deseada, maquinaria, cables...

A partir de aquí comienza el diálogo entre arquitecto y fotógrafo, abordando la idea de desocupación para subrayar la construcción de un espacio mental, un lugar de coordenadas inexistentes, pero que toman cuerpo ante nuestros ojos.

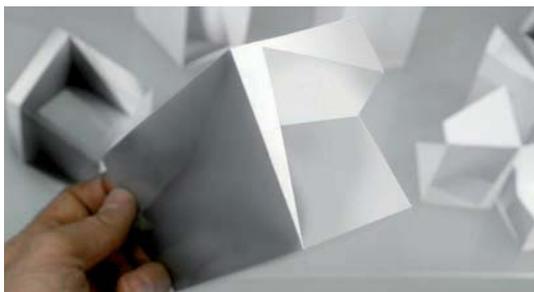
En la realización de esta serie trabajé con mi amigo el arquitecto Josep Egea. A Josep no le encargué un diseño de espacios, sino que propicié la posibilidad de entablar un diálogo, y fue este diálogo el que, a través de sus conclusiones, terminó configurando el espacio.

En general, el proyecto se orienta a producir realidades inmateriales, pero que la mente es capaz de construir. Sugerir y reconstruir a partir de la experiencia individual del espectador. Un lugar de roce entre el espacio físico y la construcción mental.

Sin caer en la posición del “ciego-vidente” que Walter Benjamin definía como aquel que asumía las imágenes como representación fidedigna de lo real, el espectador percibe el juego entre ficción y realidad, pero desde una perspectiva singular que no hubiera sido posible sin la utilización de un proceso técnico de transformación.



34



35



34. Aitor Ortiz, *PL 003*, 2005

35. Aitor Ortiz, maquetas de la serie *Espacio latente*, 2008

36. Aitor Ortiz, instalación *Espacio latente 002*, 2008

36

La voluntad de actuar en el campo expandido del arte, llevó a los artistas del Land Art en los años setenta a intervenir en paisajes reales, considerando la Tierra como soporte posible y privilegiado de su obra. Viajaban a lugares remotos creando proyectos que conectaban lo cósmico y lo humano, y que se ofrecían como experiencia única a los pocos espectadores que llegaban a recorrerlos físicamente. El Roden Crater de James Turrell, en un volcán durmiente en el desierto de Arizona, o el tardío proyecto de Chillida para la montaña de Tindaya, en Fuerteventura, conjugaban un sentido de la utopía y una cierta megalomanía que los cuestionamientos ecológicos, la crítica de la especulación turística y las tecnologías contemporáneas de la imagen de síntesis han hecho parecer anacrónicas [6].

Despliegan una visión de la arquitectura donde los referentes humanos –escala, medida, tiempo– se tornan difusos y adquieren su propia autonomía como lugar. Extraídos de una memoria histórica, desubicados de un contexto espacial a través de cortes, de fragmentos, de perforaciones, de texturas de sombra y luz, rompen, en la desmesura de sus proporciones, la lógica del significado y de la construcción.

El tratamiento de la luz potencia unos efectos de trompe-l'oeil que, intervenidos digitalmente, confieren al lugar una dimensión metafísica, una percepción confusa que sumerge al minúsculo espectador en un mundo sin identificar, más allá de su reconocimiento [7].

Interrelación de obras y espacio latente

Hasta el momento, las series han tenido una importancia relevante, todos mis trabajos anteriores se organizaban por series. La serie me hace concentrarme en el desarrollo exhaustivo de una motivación espacial hasta agotarla. Sin embargo, desde que realicé la serie de los *Muros de luz*, comencé a darme cuenta de que la rigidez de la serie quizá estaba limitando la riqueza del proyecto, algo así como si impidiera o al menos dificultara variaciones excéntricas, soluciones marginales que no encajaban con la lógica formal de la serie, que no parecían formar parte de la misma familia.

Mi proceso de trabajo tiene un comienzo, un desarrollo y una serie de conclusiones, y siento que esto es bastante ajeno a la experiencia y la tradición fotográfica, que ha estado siempre más preocupada por mostrar un resultado. Yo intento mostrar también todo lo que se suele perder por el camino, las derivaciones del proceso de construcción de la imagen.

Espacio latente es un cambio de condición espacial entre lo bidimensional y lo tridimensional y una profundización en las variaciones de la percepción. Sin duda hay aquí un esfuerzo por desarrollar una organización escultórica de la superficie fotográfica a partir de la descomposición del espacio arquitectónico. O lo que es lo mismo, fotografío “deta-



37



37. Aitor Ortiz, *Millau 005*, 2008

38. Aitor Ortiz, *Millau 003*, 2008

38

lles” arquitectónicos con sus cualidades volumétricas (perspectiva, sombras...) y con esas fotografías construyo un nuevo objeto con otro orden formal, y vuelvo a fotografiarlo.

Esta segunda generación de fotografías funden la “imagen” con el “objeto” alterando nuestra capacidad perceptiva del mismo.

Al construir también objetos reales, cosas que se sitúan en el espacio de experiencia física del espectador, estoy intentando inyectar también un nuevo aspecto de verdad, ya no de objetividad fotográfica, sino de materialidad de experiencia con las imágenes.

Millau (2008-)

“No existe nada tan misterioso como un hecho claramente descrito”.

GARRY WINOGRAND

En esta serie de fotografías el objeto se vuelve sobrenatural al devolverlo al espacio, a una experiencia del lugar. *El juego de dimensiones, la aparente modificación de escalas, no son aquí el resultado de un proceso especular, como en proyectos anteriores, sino el resultado directo de un registro de la acción del hombre.*

La reflexión que se propone tiene que ver con la hipertrofia constructiva y paisajística, con la tensión que se deriva de la superposición de figura y fondo, con la percepción sensorial de la distancia, y en definitiva con el lugar (perdido) de la escala humana [2].

Siempre he trabajado con herramientas digitales, nunca he pretendido usarlas como pura novedad tecnológica ni como esnobismo, sólo para condicionar la mirada del espectador, la incertidumbre que proporciona en buena medida esa especie de “sospecha digital” que experimenta el espectador ante fotografías con espacios sin intervenir digitalmente, pero que él siente como manipulados a través de esa sospecha permanente que los medios han instalado en la cultura visual contemporánea.

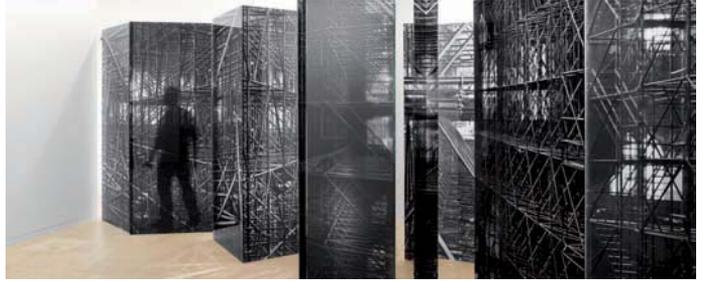
Amorfosis (2008-)

El material fotográfico en estas obras nuevamente es la arquitectura, pero más exactamente la construcción, analizada en este caso desde sus límites: la arquitectura antes de su culminación, o cuando el edificio es aún un informe y precario esqueleto, cuando los andamiajes y estructuras auxiliares que facilitan su construcción forman arquitecturas efímeras imprevisibles y al margen del proyecto original, o cuando el accidente ha sobrevenido y la imponente masa del edificio ha sido reducida a un amasijo informe.

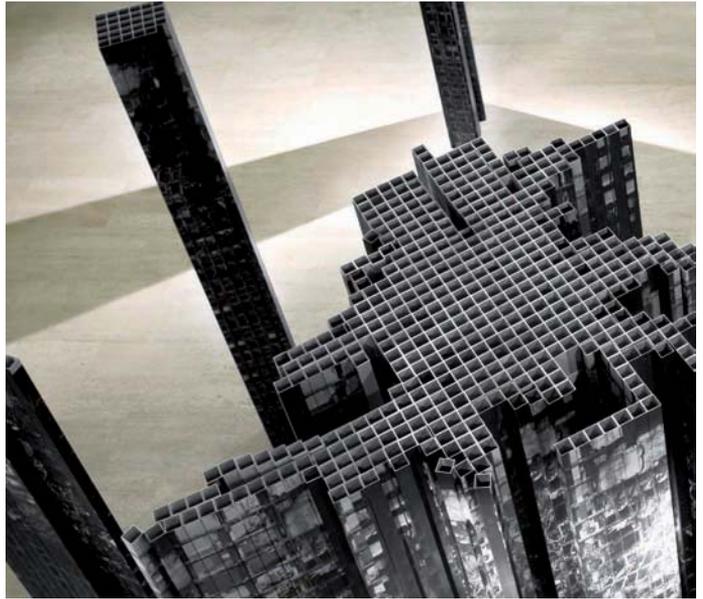
En estas piezas se produce una dialéctica entre documentalismo y dramatización, entre puro registro y narratividad. Por una parte la documentación sobre arquitectura, que fun-



39



40



41

39. Aitor Ortiz, *Amorfosis 004*, 2008

40. Aitor Ortiz, instalación *Amorfosis 004*, 2008

41. Aitor Ortiz, instalación *Amorfosis 001*, 2008

ciona como registro de lo construido. Pero por otra parte, estos datos objetivos son dramatizados –puestos en escena– a través de su disposición espacial en el interior de la arquitectura de la sala.

No tanto fotografías sobre el espacio como fotografías en el espacio; no tanto fotografías sobre construcción como construcciones fotográficas.

Una deriva analítica, un proceso en el que las diferentes piezas y series parecen encadenarse en una sucesión lógica e inteligible.

La luz es la generadora del espacio, no sólo del hueco, como ocurría en la serie *Muros de luz*, sino también como elemento de construcción de objetos, algo que sucede en mis últimos trabajos. La luz es un elemento clave que está presente de una u otra forma en cualquier representación, pero hay casos, como en algunas obras de esta serie, en los que la luz y la sombra son elementos constitutivos del espacio, de la pieza y de la experiencia perceptiva del espectador. Las fotografías tratan sobre arquitectura y se inscriben en una arquitectura concreta. La luz real y las sombras que arroja construyen un nuevo espacio arquitectónico en la sala.

Mi intención era hacer “crecer” las piezas fotográficas en un espacio tridimensional; al introducir luz real, las proyecto sobre la arquitectura de la sala, crecen aún más, pero sobre todo modifican nuestra percepción de la arquitectura.

En realidad, todo empieza y acaba en la arquitectura.

Siempre he buscado el equilibrio entre racionalidad y emoción, y creo que la emoción más profunda proviene del cumplimiento de un proceso racional bien orientado.

[1] Francisco Javier San Martín, “Una conversación con Aitor Ortiz” (2009)

[2] Alberto Martín, “Utopía óptica o el síndrome de lo arquitectónico” (2009)

[3] Peter Galassi, “El mundo de Gursky” 2001

[4] Francisco Javier San Martín, “La fotografía y el lugar” (2002)

[5] Rosa Olivares, “El espacio observado” (2002)

[6] Rosa Martínez, “Catálogo Museo Guggenheim Bilbao” (2009)

[7] Piedad Solans, “Muros de luz” (2006)

Mesa redonda



Participantes en la mesa redonda: Aitor Ortiz, Eva Serrats, Horacio Fernández, Rafael Zarza, Iñaki Bergera y Ricardo S. Lampreave
Colegio de Arquitectos de Zaragoza, 24 de febrero de 2011

Ricardo S. Lampreave [RSL]. Entre todo lo que hemos visto y oído a lo largo del día, y que abre tantos frentes como presumíamos, he anotado algo que me ha llamado la atención. La complejidad de las relaciones entre arquitectura y fotografía es grande y al final hemos visto, con Aitor, cuánto puede dar de sí. Hay algunas palabras que se han repetido en las sucesivas presentaciones. Esta mañana Horacio ha hablado expresamente de narratividad en esos fotolibros que ha comentado y mostrado. Rafael también lo ha hecho, sin mencionarlo expresamente, en la descripción de los reportajes de *Kindel*. Luego, por la tarde, cuando ha surgido la relación con los arquitectos, habéis mencionado dos palabras distintas: Eva ha hablado de “contar” y Aitor ha hablado de “mostrar”. Eva ha utilizado ese infinitivo aludiendo al alcance de su intervención, y Aitor ha hablado del logro que supone mostrar todo lo que el arquitecto espera que una fotografía obtenga de su edificio. No sé si esta relación fotografía-arquitectura, restringida a esta cuestión de la narratividad, invita a superar ese afán tantas veces exclusivamente descriptivo. Creo que esa narratividad, ese querer contar, permite llevar las cosas mucho más lejos. Y lo hemos podido ver hoy.

Rafael Zarza [RZ]. Estoy de acuerdo. Los mejores documentales y películas urbanas son las que añaden elementos. Narras ideología urbana, ideología de ciudad, sólo cuando trasciendes un poco la realidad. Películas como *Berlín. Sinfonía de una gran ciudad* de los años veinte, de Walter Ruttmann –una película totalmente experimental, como las de Dziga Vértov, con encadenados subjetivos de miles de tomas–, me parecen la mejor descripción de una ciudad como Berlín. Me parece que la subjetividad, entendida como añadido a la hora de aproximarte a una cosa, es clave para profundizar en el contenido de lo que estás transmitiendo. Si te limitas, como hizo el hiperrealismo, a copiar y hacer una estampita de una calle, nunca superarás un punto que la realidad siempre va a superar. Nunca entenderé esa magia que dicen que tiene el hiperrealismo: si te subes a Torres Blancas y miras hacia abajo verás esa realidad, pero moviéndose. Concibo siempre la magia con elementos añadidos que no tienen nada que ver con la realidad.

Aitor Ortiz [AO]. Creo que hay una diferencia. Cuando vosotros tenéis la capacidad de analizar la realidad desde una perspectiva histórica, finalmente ponéis en valor un medio como la fotografía. Pero hay análisis que van más allá de lo formal. Son aspectos sociológicos, de transformación del propio medio, o de la repercusión de la manera de trabajar a lo largo de los años. Independientemente de que un trabajo fotográfico haya surgido de un encargo o de un proceso creativo personal, al final es la Historia la que acaba otorgando el valor real de esos trabajos. Las fotografías de Ezra Stoller o Julius Shulman que han pasado a la historia de la fotografía no eran más que puros encargos profesionales. Pero

el presente tiene una problemática inherente al cómo se producen. Hay unos condiciones ineludibles en los medios de difusión que ya marcan tendencias o pretensiones a la hora de mostrar esos proyectos. Muchas veces estás supeditado, quieras o no, y aunque intentes aportar esa visión, a una manera de mostrar esa obra, esa arquitectura.

[RZ] Evidentemente, sin todo tu trabajo previo de experimentación, tu trabajo sería otro. Los trabajos se enriquecen con todos esos añadidos. Yo creo que eso se observa en cualquier obra fotográfica –y más en la fotografía de arquitectura– que siempre transmitirá más si hay un personaje detrás que investiga y asume cosas y que no es un puro fotógrafo. Eso es importante. Cuando acaba la revista *Arquitectura* –estamos en los años sesenta– *Kindel* es un personaje sui géneris que hace una fotografía casi minimalista. En aquel momento estaba de moda el neorrealismo y a *Kindel* le echan de la revista porque llega el grupo El Paso, el arte abstracto, un modelo importado de Estados Unidos ajeno a la tradición y a la realidad española. La influencia de esos fotógrafos que empiezan a hacer fotografías de una puerta de cuarterones, fotografías abstractas, hace que la fotografía de *Kindel* se desconsidere, siendo la más experimental. Hay una falsa experimentación, que tiene que ver con la imitación de los modelos de la fotografía abstracta americana, que aquí se concreta en Cuenca y su disparate. Eso acaba con *Kindel*, y acaba con Oteiza que deja la escultura, siendo el escultor más importante de la vanguardia y de toda esa época, cuando empieza a ver imitaciones de la vanguardia internacional apoyadas institucionalmente. No hay procesos de investigación, no hay verdad en todo eso.

[HF] Esos otros fotógrafos de los que hablas son Fernando Nuño y Ramón Masats, que son buenísimos. Dicho así, como lo cuentas, resulta una interpretación un tanto extraña de la historia.

[RZ] Sí, es una interpretación un tanto tendenciosa. Pero insisto en que hace falta un *background*.

Eva Serrats [ES]. Estoy de acuerdo, pero ese background uno lo adquiere, no lo tiene el primer día. No te das cuenta hasta que tomas distancia, ves el resultado y descubres que existe continuidad. Creo que Aitor ha hecho una cosa muy radical en su presentación. Ha enseñado y contado sus fotografías para arquitectos, y luego su trayectoria como artista, separando ambos temas por las referencias a unos artistas y a su contexto. Ha enseñado las primeras fotos sin preocuparse siquiera de la autoría de las diferentes obras que fotografiaba.

[AO] Con un propósito: establecer esa pátina del presente que homogeniza las imágenes. Al final, las pretensiones de las propias editoriales para enseñar un trabajo acaban generalizando un proceso que permite colar otro tipo de imágenes. En ningún caso muestro mis imágenes profesionales con carácter peyorativo.

[RZ] Valoro mucho tus primeras imágenes de ese trabajo personal, esas fotografías como de retro ciencia ficción. Creo que con ellas estás pensando en el futuro. El futuro de la arquitectura será así.

[HF] Yo creo que son el pasado. En fotografía, todas las imágenes son el pasado, sólo son el presente en el momento en que las haces. Las fotos de Eva son muy documentalistas. Me ha gustado el episodio del Maspons de antes y el de ahora. Pero es que el Maspons de Eva ya se nos queda un poco viejo, Can Tunis ya no existe... Todas esas cosas son el pasado. Aunque tenga intención de futuro, la fotografía siempre es pasado. La pintura puede ser futuro, pero la fotografía no.

Quiero volver al comentario de Ricardo acerca del contar. Hay un texto muy bueno sobre este asunto escrito por Cortázar. Era un escrito sobre la narración fotográfica, que comparaba –en su caso, además, era una comparación justísima– con el cuento. Decía que las fotos, las fotos sueltas, no un conjunto de fotos como puede ser un fotolibro o una exposición, tenían mucho que ver con un cuento. Un cuento es bueno, un relato es bueno, cuando nos da pistas. Pero el lector lo tiene que completar porque no tenemos todos los datos como en una novela o en una película. Pero una fotografía individual, como las fotografías de *Kindel* que ha enseñado Rafael, que funcionan como “una” fotografía o como “un” cuadro, tiene una estructura de cuento porque obliga al espectador a añadir datos, a trabajar como lector, a completar las pistas, a ir más allá de lo que la propia imagen muestra. Cortázar era cuentista y esto lo valoraba mucho. Él mismo era fotógrafo y tiene dos cuentos fantásticos sobre fotografía. Uno muy conocido, el cuento que da origen a la película *Blow up* de Antonioni, y otro más progre –al final él era muy militante– que se llama *Apocalipsis en Solentiname*. Es un cuento de un escritor que va de turista a Nicaragua, a hacer fotos, muy coloristas, y que, cuando vuelve y quiere enseñarlas a sus amigos, descubre que son fotos grises de pobres y militares. Es decir, la cámara, por su cuenta, ha hecho las fotos correctas, las que tenía que haber hecho. El juego de ficción que plantean los cuentos, y que en cierta medida plantean las fotos, no supone exclusivamente informar, mostrar o relatar, sino que facilita una participación clara del espectador y el lector, yendo más allá de las intenciones del autor y el tema. Desde este punto de vista, creo que la narración nunca es muy cerrada. Jeff Wall,

al que se ha referido Aitor, decía que hay dos tipos de fotógrafos que él llama cazadores y agricultores. Para mí, Eva es más cazadora y Aitor es más agricultor, más de construir las cosas. En sí mismos estos dos tipos no son mejores o peores, aunque para Jeff Wall uno es la evolución del otro: los cazadores estarían más retrasados, aunque yo también me siento más cercano a los cazadores. En cualquier caso, siendo valorativamente una cuestión menor, esos dos puntos de vista son realmente interesantes para pensar qué es la fotografía contemporánea y qué es lo que le queda por hacer. El cazador puro, como podría ser el documentalista antiguo, ya no existe. Eva, como cazadora en sí, caza con trampas, con un montón de escopetas distintas, no se conforma con un solo tipo de caza y eso francamente está muy bien, me parece muy rico. Hay un problema –que en el caso de Wall es poco menos que terrible–, y es el problema del tiempo, de hacer imágenes que sugieren hipotéticamente lecturas cinematográficas que no pueden sugerir *in strictu sensu*, porque la lectura cinematográfica exige que haya una imagen anterior, otra después, una secuencia marcada bien temporalmente por una proyección o porque se ponga una imagen al lado de la otra. Y a esas imágenes les ocurre lo que les ocurre, por ejemplo se notan demasiado los actores. O son planas, poco cuentos, dejan poca libertad al espectador para ser ricas. Los agricultores que se dedican a hacer imágenes congeladas –que no es el caso de Aitor– deberían hacer vídeos y no fotografías, porque éstas son frustrantes y se convierten en esteticismos que tiran para atrás.

Luis Peirote, decano del COAA, entre el público. A mí me gustaría que lanzarais el tema de la fotografía de arquitectura a los estudiantes que hay aquí presentes. Preguntaría a los profesores si han salido a fotografiar edificios, como se sale a dibujar edificios. El dibujo arquitectónico permite entender aquello que se mira. Creo que es importante que los alumnos aprendan a leer los edificios y la cámara puede ser un buen instrumento para ello. Junto a los conocidos cuadernos de viaje, como los de Le Corbusier, en los que los arquitectos dibujaban lo que veían, también otros arquitectos utilizaron la fotografía. Creo que también hoy la fotografía sería un buen instrumento para que los alumnos aprendieran a leer la arquitectura.

Iñaki Bergera [IB]. Coincido con tu comentario, Luis. Le Corbusier, al que citas, decía que los arquitectos somos como asnos, pero asnos que ven. La formación del arquitecto y su aprendizaje proyectual, por tanto, se plantea siempre y de manera irrefutable desde el adiestramiento de la mirada. No es indiferente que esta Jornada surja como iniciativa dentro de una Escuela de Arquitectura. Algo como la fotografía, que en principio no es sino una disciplina instrumental para la arquitectura, puede llegar a convertirse en algo sustancial para entender y explicar en primer lugar el propio devenir histórico de la arquitec-

tura, y también su estado actual y el papel que desempeña en nuestro contexto inmediato. En este sentido me pregunto en qué medida la fotografía de arquitectura ha sido responsable de la actual crisis disciplinar, del agotamiento que provoca la sobrevaloración icónica de la arquitectura de autor. E igualmente me pregunto por el papel de la presencia humana en la fotografía de arquitectura, que hoy hemos visto en los reportajes populares de Brasilia, en las imágenes de *Kindel*, en los paisajes urbanos de Eva o en los trabajos de Aitor. En fin, hay tantos puntos para la reflexión...

[RZ] La primera foto existente en el mundo, la de Nièpce, es la foto de una arquitectura.

[HF] Para ser exactos la primera foto es de una naturaleza muerta.

[RZ] Esta foto a la que me refiero está hecha con la cámara oscura mirando desde una ventana sobre unos tejados. La arquitectura, para el fotógrafo, no se mueve, y eso no es casual.

[HF] Hay algo parecido, el retrato del primer ahogado, un autorretrato, puesto que es el propio fotógrafo haciendo de ahogado. También tenía que permanecer quieto, como la arquitectura. Esta foto se conserva en la Academia de Ciencias de París, y en la parte posterior escribió el fotógrafo que se había quedado así, ahogado, por la falta de ayudas de las autoridades, que le habían dado todo el dinero al señor Daguerre, que, en realidad, no inventó nada porque lo inventaron todos.

[RZ] Creo que esta Jornada tiene que servir para iniciar aquí algo importante, en Zaragoza, desde la Escuela de Arquitectura, para tratar con seriedad este tema de Arquitectura y Fotografía. Por desgracia, salvo en Cataluña, están desapareciendo la inmensa mayoría de los archivos de fotografía de arquitectura.

[HF] Creo que eso está cambiando. En los últimos años hemos vivido un gran negocio de la memoria, algo que tiene hasta su propia ley. Se ha vendido una ideología, a mi juicio muy conservadora, sobre la importancia de los archivos, la cultura del archivo y la conservación de todo. Aunque haya cosas que deban ser conservadas, que se pierdan muchas tampoco es grave. No tiene sentido cultivar la memoria y olvidarse del presente y del futuro. Ésa es la parte de la fotografía que menos me gusta, que siempre nos devuelve el pasado. ¿El pasado? ¡Allá él! Que caduquen las fotos es una auténtica maravilla. Los retratos fotográficos, por ejemplo, tienen valor de memoria y de conservación –incluso económico– cuando sabemos el nombre del personaje. Me ha pasado viendo álbumes familiares:

cuando preguntas por alguna foto de alguien desconocido te dicen que te la lleves si quieres. Susan Sontag decía que una obra fotográfica empieza a ser arte cuando no identificamos la información que contiene. Pasa a ser interesante por sí misma, por lo que sugiere, por su forma, etc., y no porque sea el tío Pepe o la abuela Manuela haciendo la comunión. La memoria es el pecado original de la fotografía. Es estupendo saber que las fotos de *Kindel* son de tal o cual poblado, pero lo importante es que están bien en sí, sin necesidad de saber quién es el arquitecto o en qué año está hecho el edificio.

[AO] También existe una contradicción para reconocer realmente las cualidades de la obra que se ha construido. Cuando un arquitecto termina un edificio, por mucho que piense que se trata de un edificio estupendo de viviendas de protección oficial, hasta que no entre la gente y use las viviendas, hasta ese momento, realmente no se pone en valor su obra. Digamos que el arquitecto suele tener una valoración de su obra superior al valor social que tiene. Se genera de este modo un dilema respecto a la manera de representar su obra, ya que, si la quiere sacar completamente de contexto, entramos en conflicto como fotógrafos al servicio de la arquitectura. Para mí es mucho más interesante las derivas que pueda generar esa imagen desde el punto de vista sociológico, de contrastes con lo social, más que descontextualización absoluta.

[HF] En este esquema, tal y como aparece en la historia de la fotografía, lo que André Kertész llamaba “animar una imagen” consistía en que el fotógrafo plantaba su cámara en el sitio elegido y esperaba –como Eva en Can Tunis– a que pasara alguien capaz de convertir esa fotografía en algo especial. Hay series de fotos, por ejemplo de Cartier-Bresson o del propio Kertész, en las que se ven las tomas que van haciendo hasta que finalmente pasa alguien en una bicicleta, o unos niños, o un tío gordo, lo que sea hasta dar fuerza a la imagen. El único género fotográfico donde esto se incumple sistemáticamente es la fotografía de arquitectura. Cuando uno va a fotografiar espacios perfectamente diseñados e iluminados, cuanto más profesional queremos que sea la fotografía, menos tendrá que animarla, no queremos que tenga alma. Me parece equivocado.

[ES] No es sólo el alma, es la anécdota. Sí que hay fotos de arquitectura con gente, pero esa gente sirve para dar escala, y cosas así. Son fantasmas móviles, son “gente”. Cuando de repente esa gente se para y te mira, o cuando esa gente está en primer plano y la arquitectura es su fondo, deja de ser una foto de arquitectura, porque la capacidad del sujeto o de la anécdota es altísima. Se trata de que el sujeto sea la arquitectura, aunque no sea siempre un edificio y pueda ser un espacio público o un paisaje urbano.

[RZ] El maravilloso libro *Suburbia* de Bill Owens muestra esas urbanizaciones de las periferias de las ciudades americanas de los años setenta, sus interiores y sus jardines. Es un libro de arquitectura, más que ningún otro, en el mejor sentido, porque cuenta los usos de una manera de hacer y entender la arquitectura. Eso lo hacen muy bien los americanos.

[HF] Hay una paradoja detrás de ese libro. Bill Owens, finalmente, puso una destilería de cerveza porque no lograba vivir de la fotografía. El libro tiene una cosa magnífica, los títulos de las fotos los ponía la gente. Iba a las casas y les decía que quería hacerles unas fotos; quedaban, iba ese día, la gente se arreglaba o se ponían como les daba la gana, y luego Owens les preguntaba qué título querían para su fotografía. Algunos son fantásticos. Ahora Owens está contento porque tiene hasta una galería de Los Ángeles que le representa. Hizo unos libros de fotografía preciosos, y también hizo la mejor revista de cerveza de Estados Unidos.

[IB] Nos gustaría seguir pero tenemos que dejarlo aquí. Queremos agradecer al Colegio de Arquitectos, nuestros anfitriones, su colaboración. Gracias especialmente a nuestros ponentes invitados y a todos vosotros, por descontado, vuestra asistencia y participación en esta Jornada. El día, intenso, se nos queda corto, escaso, ante el amplio abanico de temas y reflexiones que laten detrás de la relación entre Arquitectura y Fotografía. Confiamos en volver a reunirnos dentro de un año para seguir profundizando en este tema tan apasionante. Gracias a todos y hasta pronto.

Currículos

Rafael Zarza

(Zaragoza, 1947)

Arquitecto, diseñador, cineasta y comisario de exposiciones, estudió Arquitectura en la Universidad Politécnica y Ciencias de la Imagen en la Universidad Complutense de Madrid. Desde 1970 desarrolla su actividad de forma independiente en estas dos áreas, destacando estos últimos años por las sucesivas entregas de su sostenida y singular investigación: *Luis Lacasa* (Colegio de Arquitectos de Madrid); *García Lorca, imágenes y palabras* (centenario del poeta); *Deseo y Realidad* (Instituto Cervantes); *Kindel*, del COAM, en 2007, con fotografías de obras de Sota, Aburto, Laorga, Feduchi, Cabrero, Corrales, Muñoz-Monasterio, Coderch, y otros; el documental *Scenarió Gran Vía*; el documental *El deseo y la realidad. Imágenes y palabras de los poetas del 27*, dirigido con Fernando González de Canales, con imágenes inéditas de Luis Cernuda, Federico García Lorca, Rafael Alberti, Pedro Salinas, Dámaso Alonso, Jorge Guillén..., ambos en 2009, y el libro y la exposición *Monumento a los Pájaros. Hito y Mito. Una escultura de Alberto Sánchez*, en 2010, testimonio de los compromisos éticos y estéticos de la Escuela de Vallecas, fundada por Benjamín Palencia y Alberto Sánchez.

Horacio Fernández

(Albacete, 1954)

Licenciado en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid, se doctoró en 1995 con la tesis *Fotografía, técnica y modernidad en el arte europeo de entreguerras*, es profesor titular de Historia de la Fotografía en la Facultad de Bellas Artes de Cuenca. Historiador, crítico de arte especializado en fotografía (para *Buades, Kalias, El Europeo, El Mundo...*) y conferenciante, ha sido comisario, entre otras numerosas exposiciones, de *Franz Roh, teórico y fotógrafo* (IVAM, 1997); *Mexicana. Fotografía Moderna en México, 1923-1940* (IVAM, 1998); *Fotografía pública/Photography in Print 1919-1939* (MNCARS y Bellas Artes de Bilbao, 1999); *Variaciones en España. Arte y Fotografía 1900-1980* (MARCO de Vigo, Centro Cultural de la Villa de Madrid y CAAM de Las Palmas, 2004); *Del Paisaje Reciente* (Museo Colecciones ICO de Madrid, 2006); *De viaje* (Instituto Cervantes de Madrid, Praga, Roma, Río y Sao Paulo, 2008), y de las ediciones de PHotoEspaña tituladas *Historias* (2004), *Ciudad* (2005) y *Naturaleza* (2006). Actualmente, prepara un libro y una exposición sobre su investigación del fotolibro latinoamericano, idea desarrollada en el 1^{er} Foro Latinoamericano de Fotografía de São Paulo (2007).

Eva Serrats

(Lier, Amberes, Bélgica, 1971)

Cursa sus estudios de Arquitectura en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, terminando en 1995 su primer proyecto construido. En 2003 se gradúa por la Universidad Pompeu Fabra con el Master “Documental de Creación”. Desde 2006 trabaja en la preparación de su tesis doctoral “Teoría, análisis y documentación cinematográfica”. En 2004 comienza su colaboración durante dos años con el director de cine Joaquín Jordà. En 2006 imparte docencia como profesora visitante en el Master “Arquitectura, arte y espacio efímero” de la Escuela de Arquitectura de Barcelona y en 2008 es igualmente profesora visitante en el Departamento de Historia de la Arquitectura de la misma Escuela. Trabaja paralelamente en las disciplinas del cine, la fotografía y la arquitectura. En 2005 crea “Leve productora”, su propia productora cinematográfica, entre cuyos trabajos más recientes destacan la nueva película de Mercedes Álvarez, la dirección artística del Primer Festival de Arquitectura y Cine en España, diversos documentales para la exposición “Josep Llinàs. Casa vividas” o “¿Qué es Arquitectura?”, un proyecto audiovisual para niños en Internet.

Aitor Ortiz

(Bilbao, 1971)

Una vez finalizados los estudios técnicos de imagen y sonido comienza a realizar proyectos editoriales, donde cabe destacar el encargo realizado por el Museo Guggenheim Bilbao en el año 1995 de documentar todo el proceso de construcción del Museo. Su actividad profesional se centra en la fotografía de obras y proyectos para estudios de arquitectura, mientras su trabajo artístico huye de la mera documentación y las arquitecturas reales, a partir de espacios postindustriales y metafísicos explora las capacidades de la imagen para generar espacio. Ha recibido varios premios, entre los que podríamos destacar el ABC de Fotografía (2002), el Gran Premio de la Bienal de Arte de Alejandría (2003), o el Ciudad de Palma (2006). Sus fotografías forman parte de importantes colecciones como las del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), el Instituto Valenciano de Arte moderno (IVAM) y la Fundación La Caixa, entre otras. Su trabajo se ha expuesto individualmente en el Museo Guggenheim Bilbao, en el Swedish Museum of Photography (Fotografiska) de Estocolmo, o el Museo Patio Herreriano de Valladolid.



Escuela de
Ingeniería y Arquitectura
Universidad Zaragoza

