

II Jornada de ARQUITECTURA Y FOTOGRAFÍA

Iñaki Bergera 2012
Ricardo S. Lampreave
(eds.)



INSTITUCIÓN FERNANDO EL CATÓLICO
PRENSAS DE LA UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

La arquitectura encontró en la fotografía, desde su gestación en la vanguardia centroeuropea, el canal perfecto para retratar la nueva imagería 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 esta sinergia arquitectónico-fotográfica, vinculados a su vez a los poliédricos enfoques y acercamientos que se quieran hacer a este objeto de estudio y reflexión por parte de arquitectos y fotógrafos, pero también por parte de historiadores, críticos, investigadores, conservadores o divulgadores de ambas disciplinas: la exégesis histórica e historiográfica con 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 ocurrir de la transformación de la arquitectura y de la imagen de la ciudad; 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; la revisión crítica del siempre peligroso protagonismo de la fotografía de arquitectura en el contexto mediático contemporáneo; la exploración de 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 de reflexión científica —en formato de Jornada académica— en torno a este apasionante tema pluridisciplinar.

La versión original y completa de esta obra debe consultarse en:
<https://ifc.dpz.es/publicaciones/ebooks/id/3291>



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>.

II Jornada de ARQUITECTURA Y FOTOGRAFÍA

Carlos Cánovas 2012

Pablo Juliá

Jaime Sicilia

Adrian Tyler

Iñaki Bergera
Ricardo S. Lampreave
(eds.)

Este libro recoge las conferencias dictadas en la II Jornada de Arquitectura y Fotografía, celebrada el día 23 de febrero de 2012 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), Víctor Belda (Grupo Porcelanosa), Sergio Lara (Lara Equipamiento) y Javier Monclús (Escuela de Ingeniería y Arquitectura de Zaragoza)

EDICIÓN

Iñaki Bergera y Ricardo S. Lampreave (Unidad Predepartamental de Arquitectura, EINA)

FOTOGRAFÍA

Clara Lorente y Marcos Crespo

TRANSCRIPCIONES

Cristina Ramos

FOTOGRAFÍA DE PORTADA

Adrian Tyler, *An Angel in the Embers*, Island of Lewis, 2001

DISEÑO Y MAQUETACIÓN

Sandra Montero

IMPRESIÓN Y ENCUADERNACIÓN

Servicio de Publicaciones. Universidad de Zaragoza

EDITAN

Institución «Fernando el Católico». Organismo Autónomo de la Excm. Diputación de Zaragoza.

Plaza de España, 2, 50071 Zaragoza, <http://www.ifc.dpz.es>, publicación nº 3.223

Prensas de la Universidad de Zaragoza. Calle Pedro Cerbuna, 12, 50009 Zaragoza, <http://puz.unizar.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» y Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2013

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 las editoriales.

ISBN: 978-84-15770-40-4

Depósito Legal: Z-773-2013

Impreso en España

6	Presentación
11	CARLOS CÁNOVAS Paisaje cercano y distancia
39	PABLO JULIÁ La ciudad como objeto fotográfico
51	JAIME SICILIA Fotografía de arquitectura. Fotografía de ideas
67	ADRIAN TYLER Fotografía y medio ambiente
83	Mesa redonda

Arquitectura y fotografía: sobre cuartetos y melodías

IÑAKI BERGERA

RICARDO S. LAMPREAVE

Presentar la publicación de la II Jornada de Arquitectura y Fotografía es una satisfacción doble. Al hecho en sí mismo celebrativo de que la publicación de las ponencias vea la luz, gracias al apoyo y confianza depositados nuevamente por la institución «Fernando el Católico» de la Diputación de Zaragoza, se suma la constatación –motivada por manifestaciones que expondremos a continuación– de que esta sencilla pero sólida y ambiciosa iniciativa está más que justificada y merece la pena seguir trabajando en favor de su consolidación y pervivencia. Cuando se presentó la primera edición se trató de contextualizar el interés científico, artístico, cultural y multidisciplinar que motivaba el estudio vis a vis de las relaciones entre arquitectura y fotografía. En apenas dos años, mediando la celebración de la II Jornada de cuyo contenido daremos ahora cuenta, se ha visto como este tema ha ido encontrando un continuo y creciente interés en el mundo de la investigación académica. La celebración de congresos específicos, la publicación de libros, monografías y estudios concretos sobre fotógrafos y sobre la atención de determinados y nada irrelevantes arquitectos modernos y contemporáneos hacia el papel de la fotografía en su propia trayectoria analítica y divulgadora, nos confirman la pertinencia de la empresa. Así mismo, la reciente concesión a los coordinadores de la Jornada de un Proyecto de Investigación Fundamental no Orientada del V Plan Nacional de I+D+i para acometer un

estudio exhaustivo sobre Arquitectura y Fotografía Moderna en España no hace sino avallar el interés y la seriedad de este empeño que se confunde fácilmente con la pasión que lo dinamiza e impulsa.

Así, apostando por la fórmula y la estructura de la I Jornada y mientras se espera el momento de poder organizar, acaso, un congreso científico de mayor ambición y alcance, tuvo lugar en Zaragoza el 23 de febrero de 2012 la II edición de la Jornada, en la sede y con la colaboración del Colegio de Arquitectos de Aragón. Siendo como es este un tema muy amplio y facetado, nos sigue pareciendo acertada la atención, más o menos circunspeta, a cuatro temas y aspectos singulares de la mano de agentes y expertos de cada uno de ellos, apuntalados y contrastados finalmente en el debate de la mesa redonda que cierra la Jornada. En la sesión de mañana se tratan las cuestiones de calado historiográfico y documental, por un lado, y por la tarde se establece esa dialéctica entre la fotografía de arquitectura profesional y su viraje hacia actitudes explícitamente artísticas y creativas. Con estas premisas, la II Jornada contó nuevamente con la generosa y entusiasta intervención del fotógrafo, artista, estudioso y divulgador Carlos Cánovas, el fotógrafo y director del Centro Andaluz de Fotografía Pablo Juliá, el arquitecto y fotógrafo de arquitectura Jaime Sicilia y el fotógrafo, artista y editor Adrian Tyler. Este cuarteto interpretó una estupeficiente melodía coral cuyos acordes se recogen en las páginas de esta publicación.

Carlos Cánovas, en quien su ser y su hacer y saber de fotografía se confunden, nos conduce casi sin darnos cuenta hacia las entrañas oculares de su mirada. Allí dentro reside la justificación, si fuera necesaria, de su trayectoria fotográfica personal. Esa introspección le remite y nos remite a la historia misma del medio. En arquitectura decimos a los alumnos que se aprende a proyectar desde la memoria, que caminamos a hombros de gigantes y que el discurso y el lenguaje disciplinar se articula sobre la continuidad revisada y propositiva del legado precedente. También Cánovas lo sabe, y nos habla de la fotografía de arquitectura y del paisaje urbano contemporáneo, de su propia línea de trabajo artística y teórica, desde su imbricación con la condición próxima y cercana de la mirada de los fotógrafos del romanticismo decimonónico, pasando por Atget, Walker Evans o los fotógrafos del New Topographics. La ponderación y la medida personal de este manchego afinado en Navarra es igual a la distancia y el respeto que la fotografía, que su fotografía, concede a la escena fotografiada en ese contrapunto inestable entre el mero documento y el aura artística. Constructor, acaso, de una argumentación irrefutable, el devenir disciplinar de la fotografía le conduce a Carlos Cánovas a su contexto cercano y próximo, a ese paisaje urbano-otro donde los elementos arquitectónicos se articulan hasta conformar visualmente la imagen de esa «belleza asumida».

Pablo Juliá, gestor, documentalista, periodista y fotógrafo, nos adentra en los entresijos de su forma de mirar y fotografiar el espacio urbano, la ciudad, como objeto predilecto y obsesivo de la cámara. Ese encuentro mediado con la ciudad es siempre personal y se circunscribe al imaginario íntimo que, expulsado a través de la imagen fotográfica, desvela la tensión entre lo real y lo soñado, entre lo tangible y lo perceptivo. La ciudad emblemática, la ciudad fotográfica, o la ciudad contemplada constituyen para Juliá argumentos discursivos para evidenciar una suerte de conflicto irresoluble, una cierta incapacidad para poseer fotográficamente la ciudad, por un lado, y una cierta complicidad con aquello próximo, anecdótico y sensitivo, por otro. Así, entre la ficción y la realidad, la fotografía urbana se acrisola en sus contradicciones.

El arquitecto Jaime Sicilia, como lo hiciera en su día Eva Serrats, presenta esa figura ambivalente del arquitecto que proyecta pero que retrata al mismo tiempo su obra y la de otros colegas. Sosegado y de mirada atenta, Sicilia compagina su investigación doctoral sobre arquitectura y fotografía y particularmente sobre el trabajo de Francesc Catalá-Roca con unos reportajes fotográficos profesionales realizados con un alto virtuosismo técnico y bañados siempre en la intensa luz del sol mediterráneo. «Entiendo la fotografía de arquitectura como un acto de pensamiento», sentencia Jaime. El mensaje y su declaración de intenciones es claro: la fotografía de arquitectura no consiste en retratar y documentar un edificio-objeto, sino en contar historias que aproximan el resultado de la cristalización visual a la irrefutable naturaleza humana y fenomenológica del hecho construido. «Construir imágenes para contar ideas»: a través de ejemplos concretos de su trabajo profesional como fotógrafo de arquitectura, confirmamos la validez y la feliz consecución de ese empeño.

Apoyado en su propia, coherente y brillante experiencia personal, Adrian Tayler, por último, nos adentra en el fascinante tejido de la producción, edición y difusión del proyecto fotográfico que, más allá del valor de las imágenes individuales que lo conforman, pasan colectivamente a través de su clasificación, secuenciación, edición e impresión –el *photo-book* como paradigma– a formar parte de una categoría visual y mediática a la cual la fotografía de arquitectura no es ajena. Sus trabajos y proyectos abordan la transformación del territorio y, por tanto, de la fotografía de paisaje desde su nacimiento hasta nuestros días, pero también se sumergen en la arquitectura, tanto en la transformación y secuenciación de su propia construcción como en su interrelación con el contexto urbano o natural. Tayler nos ayuda a comprender, nuevamente desde la historia, que la clave de esa transmisión reside en el tránsito disciplinar entre la mera documentación y la aportación del artista y, a partir de esa constatación, entre la producción misma de la fotografía y el pro-

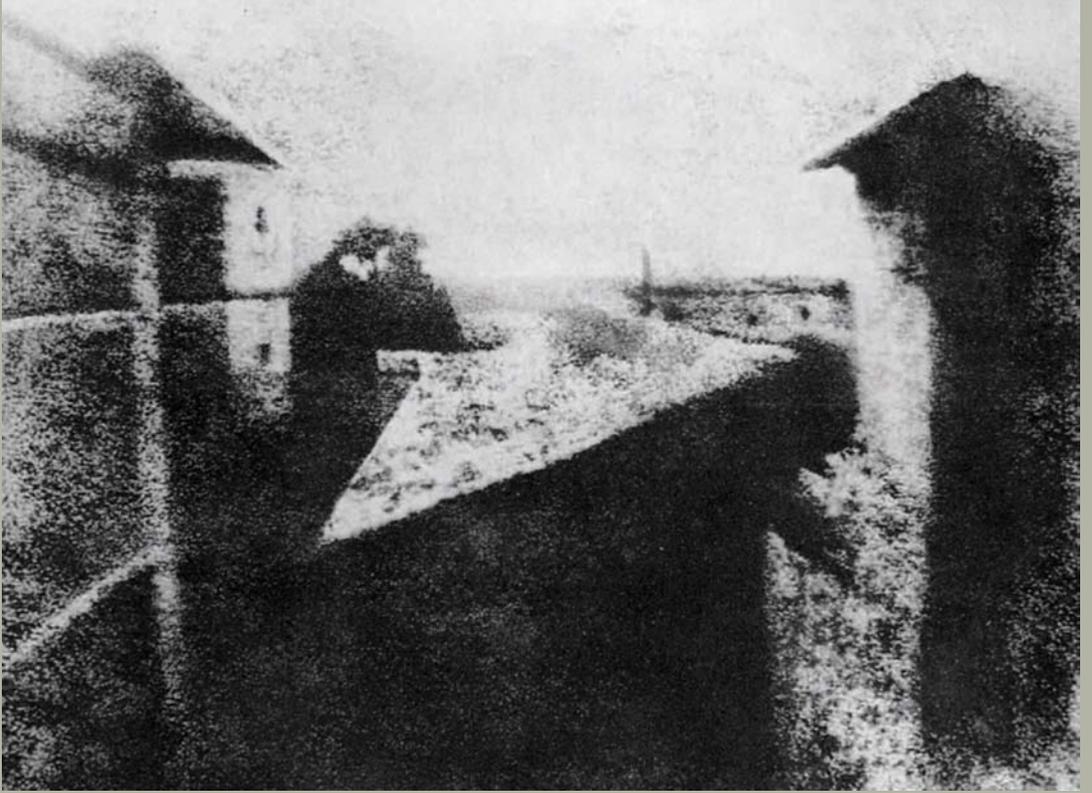
yecto fotográfico y su consagración y fortuna crítica en razón de la intermediación mercantilista de las galerías, los críticos de arte y la difusión impresa de la obra.

Presentadas y recogidas en esta publicación las aportaciones a esta II Jornada científica de reflexión y debate sobre fotografía, arte, arquitectura y paisaje urbano, solo nos queda esperar la celebración de la III Jornada, que tendrá lugar el 16 de mayo de 2013. Se apunta así el discurso que colectivamente tratamos de construir y para el que seguiremos poniendo el mismo empeño, trabajo e ilusión.

Zaragoza, marzo de 2013

CARLOS CÁNOVAS

Paisaje cercano y distancia



1

Sin faltar a la verdad

Cuando François Arago hizo público el invento de la fotografía, trazó, en cierto modo, la hoja de ruta de ese mismo invento. Desde su posición, mucho más proclive a la del científico –o incluso a la del político– que a la del artista, dejó sentado que la fotografía constituía, antes que nada, un objeto para el estudio y el análisis, para la clasificación y el archivo. Es decir, subrayó su condición preferente de objeto para la memoria. Es verdad que la fotografía nació en el seno de una sociedad que necesitaba un modo de producir imágenes más rápido y, también, un modo de producirlas de manera menos falible. Los inventores de la fotografía hablaron, de un modo u otro sin excepción, de la necesidad de «pintar sin faltar a la verdad». Ese deseo de infalibilidad alimentó desde el principio el potencial de la fotografía. El fotógrafo debía ser capaz de mostrar al resto de la sociedad cosas y lugares verificables objetivamente, y la fotografía se erigía, así, en la prueba del nueve capaz de certificar presencias de cosas y personas, de lugares y de hechos. Para la ciencia de la época ver era creer, y la fotografía venía a colmar, sin ninguna duda, esa igualdad. En las expectativas de Arago, el fotógrafo debería acercarnos cosas como los jeroglíficos egipcios y los monumentos lejanos del mundo; en definitiva, todo aquello que el ojo del común de los mortales, fuese por la razón que fuese, no iba a ver nunca directamente.

Sin embargo, y como cabía esperar, las experiencias fotográficas más madrugadoras tuvieron que ver con lo que estaba más próximo a los primeros fotógrafos. Las imágenes fotográficas iniciales de Niépce, Daguerre, Talbot y Bayard tuvieron que ver con su mundo de todos los días: vistas desde las ventanas o las azoteas de edificios cercanos a ellos, objetos más o menos pequeños, incluso banales, estanterías que albergaban cosas de su propiedad, etc. Quiero recordar en este punto la primera toma fotográfica de que se tienen noticias. La realizó Joseph Nicéphore Niépce, un día del lejano 1826, desde la ventana de su casa en Saint-Loup de Varennes. Es curioso, y se ha señalado en repetidas ocasiones, que en realidad Niépce bautizó sus experiencias con el nombre de *points de vue*, mucho menos pretencioso –y mucho más exacto– que el posterior de fotografías. La *Vista desde la ventana* de Niépce, es una imagen que ha suscitado innumerables consideraciones y reflexiones de todo tipo. En realidad es una imagen que lo contiene todo, o casi todo. Por un lado, el hecho de que la fotografía se tomase *a través* de una ventana acentúa la propia condición del dispositivo fotográfico, que ya de suyo puede ser considerado como una ventana. Por otra parte, cabe recordar aquí que el nacimiento del género paisajístico guarda relación con cuanto se veía a través de las ventanas en cuadros anteriores de otra índole, fuesen retratos, escenas alegóricas o lo que llamamos pintura histórica. Aún más, esa primera experiencia de Niépce es documento histórico, enigma de un tiempo acumulado –muy



lejos, desde luego, del concepto de instantánea que hoy nos es tan querido— es revelación y misterio, incluso es a la vez paisaje urbano y hasta imagen abstracta anticipatoria de estéticas por venir.

Como señalaba, se habló entonces de *pintar infaliblemente*, lo que resulta una expresión, como poco, paradójica. Hoy hablaríamos de *clonar una realidad*, y, al hacerlo, quizás incurriésemos en un error más pequeño que al pretender «pintar» —una actividad artística— «infaliblemente» —una condición, de suyo, científica—. De hecho, algunas reticencias hacia el invento de la fotografía, aun siendo falsas, apuntarían a la soberbia implícita en la suplantación de lo que es una función divina. La semejanza con la que Dios creó al hombre ilustraría lo que estoy diciendo. La doble naturaleza de la fotografía, documento científico y creación artística, se iría inclinando hacia un lado u otro desde los primeros tiempos. Esa pugna la ejemplifican muy bien los primeros procedimientos prácticos (daguerrotipo contra calotipo), acentuando el primero, sobre todo, la precisión del dispositivo, y resaltando el segundo la condición pictórica, y hasta atmosférica, de la fotografía.

Lo cierto es que, una vez que el invento fue dado a conocer, quedaron constituidas en la práctica esas dos vías, hacia lo lejano y hacia lo cercano. Muchos fotógrafos partieron, casi de inmediato, a capturar los lugares santos, las pirámides y sus inscripciones y, en general, los enclaves remotos.

El mundo se movía entonces entre los viejos impulsos del romanticismo y la necesidad moderna de reducir las distancias, ya fuesen físicas —máquina de vapor— o, si se me permite, virtuales —telégrafo—. Además, la fotografía se instrumentalizó por su eficacia para poner a disposición de la sociedad documentos *incontestables* de naturaleza visual, ahí estaba el poder de su infalibilidad. Eso nadie lo discutió. En cambio, su capacidad artística, sí. El mecanicismo inherente al dispositivo fotográfico fue visto por muchos sectores como una verdadera imposibilidad de alcanzar jamás cualquier capacidad artística.

La puerta abierta

Sin embargo, también desde el principio hubo una enorme actividad fotográfica que bien poco tenía que ver con la necesidad de acortar la distancia. Si acaso, podríamos decir que solo en términos de conocimiento ambas direcciones de la fotografía mantenían un vínculo que les impedía alejarse una de otra. William Henry Fox Talbot es una figura clave que entendió pronto, quizás mejor que nadie, el verdadero alcance de lo fotográfico. En *The Pencil of Nature* hay mucho más que el simple registro de las experiencias del fotó-



grafo con su mundo cercano, con su entorno. El libro, si le podemos llamar así, es un compendio de posibilidades de la imagen para lo próximo, tanto en lo que se refiere a las propias imágenes como a los textos con que el autor las acompaña. Talbot nos recuerda (fig. 2, *La puerta abierta*, la conocida imagen de una escoba apoyada en la pared junto a una puerta) como desde el arte holandés el acercamiento a los objetos cotidianos constituye una vía nada desdeñable, como «la atención del autor es a menudo atraída donde la gente no ve nada de importancia» (William Henry Fox Talbot, *The Pencil of Nature*. Londres, 1844 [publ. Photomuseum, Zarautz, 1997]).

Considerado de otro modo, Talbot no hizo algo distinto a lo que harían inmediatamente miles de fotógrafos en el mundo: dirigir la mirada a lo más próximo. Cualquiera que quisiera controlar el proceso fotográfico acabaría encontrando el material necesario en el mundo de todos los días, en su casa, en su calle, en su ciudad. Talbot fotografió intensamente su nada desdeñable hacienda y sus propiedades, realizando un verdadero catálogo de ellas al mismo tiempo que percibía que ese muestrario de cosas (edificaciones, ventanas, escaleras, libros, aperos, etc.) tenía un contenido estético que en modo alguno podía ser despreciado. Talbot percibió también que las posibilidades que la fotografía venía a traer iban mucho más allá de la mera reproducción de las cosas, y se refirió reiteradamente a la eficacia del invento para el registro de detalles y minucias que el ojo no es capaz de registrar como lo hace la cámara. En otro lugar menciona, de nuevo proféticamente, el hecho de que «la cámara podrá ver claramente donde el ojo humano no percibe sino oscuridad» (*Escena en una biblioteca*). Es ir un poco más allá de la simple infalibilidad, del registro preciso y exacto. Talbot intuye posibilidades nuevas, una especie de *redescubrimiento* del mundo en términos fotográficos.

Talbot no utilizaba solo el registro de un tejado, de una piedra cubierta de musgo, de una escalera en un almiar como territorios para la experimentación, si se puede decir así. Iba un poco más allá cuando anticipaba lo que escribiría años después Emile Zola, fotógrafo además de escritor: «Una cosa no se ha visto bien hasta que no se ha fotografiado». O incluso, todavía de un modo más anticipatorio, lo que sostenía Garry Winogrand: «Fotografió una cosa para ver qué aspecto tendrá una vez fotografiada». Talbot no hizo nunca, evidentemente, una afirmación de ese calado, pero dejó flotando en el aire que incluso en las cosas que nos son más familiares pasamos por alto aspectos y detalles que la fotografía pone de manifiesto posteriormente. Es obvio, o quizás no tanto, que, en términos generales, el mundo que podríamos llamar *doméstico* quedó reducido como modesto territorio para la práctica y el aprendizaje. Tal vez por eso, en términos cuantitativos, tiene mucha más importancia que por la huella en las historias del medio que hemos ela-



borado tradicionalmente sobre la idea de que lo novedoso y la originalidad estaban mucho más cerca de lo alejado que de lo próximo. Aun hoy, en las colecciones fotográficas es notorio cómo el impulso romántico inicial determinó qué es lo que tendría más interés fotográfico. Una gran parte de esas colecciones se han constituido sobre la base del atractivo de lugares exóticos, enclaves monumentales y personajes o paisanajes típicos. Paisaje y paisanaje entendidos desde la cultura visual dominante, generalmente basada en lo literario. Los viajes románticos de muchos escritores en el siglo XIX no eran más que experiencias anteriores de un mundo anterior a la fotografía, que se haría cada vez más y más visual, iniciando un proceso imparable que, desde entonces, no ha hecho más que acentarse. No es nada fácil encontrar en las colecciones fotográficas del siglo XIX existentes, insisto, imágenes del mundo cercano al fotógrafo: un lugar querido por el autor, un objeto especialmente apreciado, más aún, algo fotografiado sin razón aparente, simplemente por la percepción de un disfrute estético en un momento dado.

Todo el viejo París

La empresa fotográfica no es capaz de ocultar, trabaje el fotógrafo cerca o lejos de su mundo habitual, una vertiente documental de primer orden. Los trabajos documentales de muchos fotógrafos en el siglo XIX se inscriben en esa vertiente documental, casi siempre urbana, de la fotografía. Responden a encargos públicos y, solo en cierto modo, tendrían una conexión con esa fotografía de lo cercano a la que nos estamos refiriendo. A modo de ejemplo, podríamos considerar aquí las fotografías de Charles Marville (seudónimo de Charles François Bossu) en el París del Segundo Imperio, las realizadas en otros lugares de Francia por los fotógrafos de la *Mission Héliographique* (Edouard Baldus, Hippolyte Bayard, Gustave Le Gray, Henri Le Secq y Auguste Mestral), o las de Thomas Annan en los callejones escoceses de Glasgow. Quiero resaltar otra vez que la analogía lo es solo relativamente, por cuanto no hablamos en esos casos de fotografías realizadas por puro placer o gusto personal del fotógrafo. Responden a lo que tradicionalmente consideramos un encargo, con orientaciones más o menos nítidamente establecidas con anterioridad. En el caso de Marville, por ejemplo, se trataba de documentar espacios urbanos que iban a sufrir transformaciones radicales o, en el caso de los fotógrafos de la *Mission*, de inventariar enclaves monumentales de gran significado para un país.

Casos como los de Marville o Annan son un precedente, si hablamos de una fotografía urbana, de la obra de Eugène Atget, quien sí trabajó en su amado París de comienzos del siglo XX sin las limitaciones y servidumbres de un encargo, incluso sin las limitaciones,



mejor o peor aceptadas, de un determinando movimiento artístico o estético. Al revés que Marville, que fotografió los barrios que iban a desaparecer, Atget se ocupó justamente de los barrios que habían sobrevivido a las reformas parisinas de Haussmann. El encargo, en el caso de Atget, es un caso de «auto-encargo». Su proyecto fotográfico nace exclusivamente de una voluntad individual por llevarlo a término, lo que no impide que acabase constituyendo un modo de vida. A lo largo de su carrera vendió un número considerable de las imágenes que realizó, pero eso no es obstáculo para que podemos considerar que el suyo es un proyecto personal.

Probablemente hay que buscar en esa voluntad el arraigo de la convicción. El de Atget es un proyecto que ocupa décadas, prácticamente toda una existencia fotográfica. Su campo de operaciones, la ciudad de París, exigía también una dedicación prolongada durante mucho tiempo. En la carta, ya cerca del final de sus días, que dirigió al ministro de Cultura francés, Atget escribió: «Tengo en mi poder todo el viejo París» (Guillaume Le Gall, *Eugène Atget, El ojo del arqueólogo*. Fundación Mapfre, Madrid, 2011). Hay en esa afirmación bastante orgullo y la satisfacción de quien siente que ha llevado a cabo su proyecto, a la vez que la expresión de una incertidumbre sobre el destino final de tanto trabajo. Es sabido que, a propósito de técnica más o menos «rudimentaria» de Atget, Edward Weston hizo algunos juicios bastante duros en los que se refirió a decisiones del fotógrafo «equivocadas» y a un sentido de la composición «imperdonable». La estética de Weston está muy lejos de la de Atget. Desde nuestra perspectiva, Weston también parece muy lejano. Tantos años caminando por el viejo París, con su pesado equipo a cuestas, atento al detalle permanentemente, trabajando a diario desde el oficio para que alguien se despache a gusto sobre las elecciones del fotógrafo y su sentido de la composición, lo que revela en realidad es que Atget estaba en otro lugar y atendía a pretensiones diferentes. He escrito en más de una ocasión que la de Atget es una ausencia de la que, en el mundo de la fotografía, no nos hemos repuesto. Tal vez en esa percepción de sus convicciones radique una buena parte de la influencia que ha seguido y sigue ejerciendo en muchos fotógrafos.

Tengo la idea, que comprendo que puede ser muy discutible, de que Eugène Arte sitúa una especie de punto cero en relación con la distancia emocional que el fotógrafo establece con el tema. Es una relación afectiva. Casi diríamos que, en consecuencia, no puede hablarse con propiedad de distancia. El fotógrafo está implicado en el proyecto, al que ha dedicado su vida. Hablar de distancia, desde este punto de vista, está de más. En gran medida, la esencia de eso que llamamos «paisajismo documental», puede reducirse significativamente. Es uno de los territorios fotográficos donde la evolución no ha significado un continuo rosario de novedades. Hay muchos periodos en la historia del medio de



carencia de noticias. Son épocas en las que se diría que no ocurre nada notable, aunque hayan sido muchos los fotógrafos que han trabajado intensamente en esos periodos, y cuyo quehacer no siempre ha gozado de reconocimiento. Entre la obra de Atget y la «modernidad» que representa el trabajo de los llamados «nuevos topógrafos», emerge la figura fundamental de Walker Evans. Después de sus fotografías, fundamentales, de los años treinta, puede hablarse de uno de esos periodos que acabo de comentar, un largo compás de espera en esa fotografía documental que podría parecer engañosamente, a la espera del propio resurgimiento de Evans en los setenta, un periodo vacío.

Evidentemente se trata sobre todo de una percepción, pero es verdad que el trabajo más interesante de Evans se concentra en la década de los treinta. Puestas las bases de una nueva orientación documental, se puede pensar que hubo que esperar un largo tiempo para su florecimiento. Yo iniciaba mi andadura fotográfica en 1972. Justo un año antes se celebraba en el Museo de Arte Moderno de Nueva York la exposición retrospectiva de Walker Evans. En el contexto en el que yo daba mis primeros pasos, un acontecimiento como la muestra de Evans quedaba demasiado lejos. El conocimiento que teníamos entonces, no solo yo, del trabajo de otros fotógrafos en otros lugares del mundo, era ciertamente reducido, si no nulo. Es una nota más sobre un desconocimiento casi general. Yo no sabía quién era Walker Evans, quizás con la misma ignorancia con la que Evans se refería a Atget como un fotógrafo del siglo XIX.

Fotógrafos radicales

Atget fue un fotógrafo radical, en la práctica. He situado esa radicalidad en la convicción con la que llevó a cabo el proyecto de toda su vida atado a la ciudad que amaba. Walker Evans fue también un fotógrafo radical, pero en su caso hablamos de una orientación diferente, situada en el plano conceptual. En ese orden de cosas hay que situar el trabajo fotográfico de Evans en *Let Us Now Praise Famous Men* (James Agee, Walker Evans, 1941), para muchos más un verdadero manifiesto artístico que una obra fotográfico-literaria. Evans parte de la convicción de que «el significado real de la fotografía fue enterrado poco después de su descubrimiento». En consecuencia, de lo que se trataría es de recuperar ese significado fundacional, si aceptamos su posición. Para ello tendríamos que ser capaces de mirar en la dirección adecuada, y esa dirección, para él, no es tanto la de Atget como la de August Sander en un proyecto como «Antlitz der Zeit». Esa es la tesis de su polémico texto «The Reappearance of Photography» (Hound and Horn, nº 5, octubre-diciembre 1931).



Evans, aunque dulcificase su posición años más tarde, se mostraba sumamente crítico con las pretensiones artísticas de la fotografía. De todo lo publicado en una revista tan ilustre como *Camera Work*, solo salvaba una fotografía que le había emocionado de verdad, la *Mujer ciega*, de Paul Strand. *Camera Work* representaba para Evans el máximo exponente de la deriva fotográfica, exponente que protagonizaban actores como Alfred Stieglitz o Edward Steichen. Evans no acepta que la fotografía salga de las coordenadas documentales, entendidas como «científicas», que, en su opinión, le corresponden. Rechaza frontalmente tanto la noción de un «fotógrafo artista» en su lucha heroica, casi agonista, que encarnaba Stieglitz como el juego más o menos frívolo con el éxito y el protagonismo social que representaban Steichen, cuya superficialidad le resultaba detestable. El fotógrafo no debía serlo en términos de «arte» o de «éxito», lo que Evans esperaba de él era algo más comprometido con la noción documental inherente a la fotografía.

Es a partir de su análisis de esa función documental, de la reflexión sobre el uso de esa función primordial de la fotografía, olvidada, en su opinión, cuando escribió el artículo comentado, cuando surge la necesidad de encontrar y mantener una distancia adecuada con relación al tema. La sola noción de distancia, y su misma razón de ser, ya sugieren nociones relacionadas con los conceptos de separación y racionalización. Todo aquello que sometemos a un proceso reflexivo tiene necesidad de un grado de alejamiento, de enfriamiento previo. La noción de control flota sobre toda esa reflexión que el fotógrafo quiere llevar a cabo. «Se había propuesto un arte reticente, controlado e impersonal», escribe John Szarkowski a propósito del trabajo de Walker Evans. Lo artístico no entra siquiera en su consideración.

Hacia la noción de distancia

Se ha escrito mucho sobre la distancia que el fotógrafo debe mantener con el tema. Ciertamente hay muchas maneras de abordar esa cuestión. Los parámetros en torno a ella pueden ser muy diferentes. Distancia entre la vista general y el detalle (proximidad física mayor o menor), entre lo necesario y lo contingente, entre el instante y la idea de un tiempo detenido, entre la aseveración y la intuición. Esta última, la intuición, no es desdeñable. No todo, cuando hablamos de fotografía, puede ser racionalizado en grado sumo. Walker Evans sabía que muchas de las decisiones que el fotógrafo toma en su trabajo de campo apenas pueden ser explicadas, están directamente relacionadas con elementos puramente intuitivos. Intuición y distancia representan conceptos en cierto modo antagónicos, aunque distancia no siempre significa lejanía. En la labor del fotógrafo, por muy

NEW TOPOGRAPHICS

Photographs of a Man-altered Landscape

Robert Adams • Lewis Baltz • Bernd and Hilla
Becher • Joe Deal • Frank Gohlke • Nicholas Nixon
John Schott • Stephen Shore • Henry Wessel, Jr.

International Museum of Photography
at George Eastman House, Rochester, New York.

racionalizada que la supongamos, queda un margen para la intuición. De la misma manera, por mucha prevalencia que queramos conceder a los argumentos de una fotografía documental, es inevitable que haya un reducto para el deseo, más «artístico», de trascender. «Si no consigo la trascendencia... es que no he llegado a nada», llega a decir Walker Evans (Alan Trachtenberg, *Walker Evans (1928-1974), artista de lo real*. Ministerio de Cultura, Madrid, 1983).

Tal vez estas palabras contengan la clave de una moderación de sus críticas anteriores. De hecho, en otro punto recupera, a propósito del lugar en el que debe situarse la cámara, el lenguaje transido que puede recordarnos a Alfred Stieglitz en su apasionada –y un poco grandilocuente– búsqueda de la verdad: «Es como si hubiera un secreto maravilloso y yo pudiera captarlo... sólo yo». He aquí a Evans convertido en el depositario de algún arcano que le acercaría, sin duda, al deseo de trascender de cualquier artista. La verdad de Walker Evans va un poco más allá del deseo de verdad de Stieglitz. Mientras que para este último la verdad constituye una especie de valor supremo, que lo contiene todo, para Evans la cuestión tiene otro enfoque: la fotografía tenía que constituir un «hecho incontestable». Estaba pensando, probablemente, en las generaciones futuras. Quería que las imágenes fotográficas representaran en el porvenir lo mismo que representaban para él las imágenes del siglo XIX cuyo sentido original había sido «traicionado» por la evolución del medio después de las primeras décadas de la invención de la fotografía. Estaba pensando, en especial, en los documentalistas americanos como Mathew Brady o Timothy O'Sullivan, por ejemplo.

Una revisión del paisajismo documentalista del siglo XIX, probablemente, nos llevaría a la idea de que la modernidad viaja en sentido contrario al tiempo. Cuanto más antiguas son algunas imágenes más modernas parecen. Evans sitúa en el eje de la actividad fotográfica esas supuestas características documentales del medio. No hace otra cosa, a la postre, que abogar por una profundización en sus especificidades, que para él giran en torno a la idea documental. Es decir, las tesis del modernismo aplicadas sin disimulo. El cultivo de lo propio en la fotografía que se realiza a partir de los años treinta concluye con frecuencia en el documentalismo. Pero no sólo. Lo que podemos considerar como específico en la fotografía tiene diferentes vertientes, y algunas se adentran en dominios puramente técnicos, como el cultivo de la belleza tonal, la profundidad de las sombras y la delicadeza de las luces. Justamente cuando comienza a hablarse de esos «devaneos» estéticos, se diría que Walker Evans parece experimentar su rechazo por lo artístico. Esa es, desde su posición, una de las desviaciones que sumen a la fotografía en un deseo artístico «desviado».



Son muchos los estudiosos y fotógrafos que se han referido a la *poética* de Walker Evans. Claro que, ¿no entran en contradicción lo que llamamos «hechos incontestables» con una dimensión poética? Y, sin embargo, es precisamente la tensión entre esos dos conceptos lo que confiere su especial naturaleza a lo que el propio Evans llamó «estilo documental». No tiene por qué haber contradicción alguna. Hay una poética en una calle cualquiera, en la rutina diaria de una ciudad, en las vallas publicitarias que prometen riqueza o bienestar. El registro de personas y lugares puede ir en la dirección de lo incontestable a la vez que conserva un nervio cercano a la poesía.

Un paisaje alterado

Cuatro años después de la retrospectiva de Walker Evans se celebró en la George Eastman House de Rochester la muestra *Nueva Topografía: fotografías de un paisaje alterado por el hombre* (fig. 8). Cabe preguntarse si las pretensiones de Evans estaban en el espíritu de los componentes de los «nuevos topógrafos». Es obvio que, a mediados de los años setenta, la figura de Evans era una referencia ineludible. Desde los años treinta, que constituyen su reinado, Walker Evans parece uno de esos fotógrafos capaces de sobrevivir a sí mismo. De la mano de Szarkowski, quien se refirió al trabajo de aquel hablando del «sentido preciso y lúcido de un hecho signifiante», en el MoMA, Evans pudo verificar hasta qué punto habían dejado huella en el medio fotográfico sus posiciones. Su figura estaba siempre presente en todos aquellos fotógrafos que algo tuviesen que ver con lo documental.

Así, por ejemplo, los fotógrafos presentes en la exposición *Nueva Topografía* tenían asumido que un claro alejamiento del fotógrafo era condición indispensable para la credibilidad de un trabajo documental. Con anterioridad, artistas como Dan Graham y Edward Ruscha habían aceptado, a su manera, que esa premisa era fundamental. Llevando las cosas más lejos, este último no solo había enfriado su distancia con la escena, sino que también había decidido alejarse de los presupuestos estéticos que el modernismo había hecho innegociables. Los nuevos topógrafos, lo recuerda Frank Gohlke, habían aprendido de Evans que era fundamental la aparente deserción del fotógrafo de la escena, que era necesaria su «ausencia», no ya su lejanía.

En realidad deberíamos decir mejor cómo –quién más, quién menos– habían aprendido a desarrollar estrategias para desaparecer, algunas muy elementales, otras mucho más sutiles. Así, por ejemplo, la indefinición o desaparición de la imagen de los tradicionales *centros de interés*, un cierto rechazo de las *luces buenas* –no siempre, por supuesto–, la elec-



ción de cielos mudos –«cielos sin amueblar», a decir de Baroja–, la frecuente preferencia por las yuxtaposiciones de planos, más o menos confusas, que se producen sobre todo en el ámbito de lo urbano, la frontalidad respecto al tema elegido, el subrayado de los recortes que el acto de encuadrar representa o una puesta en papel de la fotografía, casi siempre en blanco y negro, correcta y práctica –lejos de la mística que tradicionalmente había acompañado los trabajos del cuarto oscuro–. En función de todo ello, la distancia a la que me refiero implica, desde luego, una distancia emocional.

En *Twentysix Gasoline Stations* (1962, fig. 9) o en *Some Los Angeles Apartments* (1965), Edward Ruscha, al igual que Dan Graham en *Homes for America* (1967), adopta una retórica estética que tiene que ver con el descuido –aparente o real– en el momento de la toma y en el posterior copiado sobre papel. Si se piensa que el destino final de estas imágenes eran publicaciones en las que el diseño tenía un papel fundamental, hay que convenir que ese descuido al que me refiero tiene bastante de provocación/contestación a la estética dominante. Se estaba iniciando un nuevo camino que conduciría, cuesta poco reconocerlo, hasta muchas de las tesis que hoy parecen haberse impuesto en el mundo del arte o de la fotografía. Las imágenes responden al modo en que se elaboran los catálogos inmobiliarios, imágenes que han sufrido un vaciado estético y afectivo. La desaparición del fotógrafo no es solo deliberada, sino también radical. En ese sentido, los planteamientos de Ruscha y de Graham son mucho más profundos y sustanciales que los de los “nuevos topógrafos”, que parecen, en comparación, hasta un poco timoratos.

Resulta obvio que entre los diez participantes que William Jenkins seleccionó para la exposición *New Topographics* (Robert Adams, Bern y Hilla Becher, Lewis Baltz, Joe Deal, Frank Gohlke, Nicholas Nixon, John Schott, Stephen Shore y Henry Wessel Jr.) hay planteamientos muy diferentes, que en algunos casos resultan contrapuestos. Conviene no olvidar que *New Topographics* no fue un manifiesto ni una declaración de principios. Su alcance inicial puede parecer reducido, tanto en lo que se refiere al número de visitantes como a la repercusión inicial de la muestra.

El catálogo de la exposición fue también modesto. Quienes tuvieron oportunidad de visitarla –me refiero a fotógrafos significativos– vertieron acaso más críticas que halagos. Incluso algunas opiniones posteriores del organizador de la exposición, William Jenkins, parecen poco piadosas. Los mismos participantes han dejado entrever un relativo desapego de la muestra, a la vez que, bien pronto, poco después de la exhibición, retomaron cada uno, por separado y en buena parte al margen de las tesis «topográficas», sus propias carreras.



La nueva vía documental

El alcance de la exposición, sin embargo, ha ido creciendo desde entonces, hasta el punto de haberse convertido en una de las principales referencias de la práctica documental en fotografía. Los participantes en la exposición han insistido y recalcado en diversas ocasiones que, en realidad, cada uno llegaba ya con su propia trayectoria establecida y, en general, bastante contrastada. El acierto o el fracaso estriba muchas veces en el momento en que las cosas ocurren. Jenkins reunió a estos fotógrafos para articular una propuesta en torno al subtítulo de la muestra, es decir, en torno a la alteración del paisaje por el hombre. Si la selección de los fotógrafos fue más o menos coherente o si, sencillamente, se trataba de sugerir diferentes opciones en torno a esa noción de un paisaje que ya daba por perdido su sentido tradicional, es cuestión sobre la que se puede discutir. Probablemente fue positiva la idea de una cierta diversidad, y el hecho de que nadie quisiera forzarla llevándola más allá de su propia sencillez argumental fue lo mejor que pudo ocurrir. En cualquier caso, la «Nueva topografía» significó un esfuerzo en 1975 por encontrar vías para la actualización de una fotografía documental que apenas había experimentado variaciones desde el siglo XIX.

La influencia de los «topógrafos» se dejó sentir más en Europa que en Estados Unidos. Mucho se habló en los años siguientes, hasta comienzos de los ochenta, tanto de la pertinencia del término como de la posición de los en relación con el paisajismo documental que, aunque vagamente, parecía proponerse desde la exposición de Rochester. Esa influencia pudimos sentirla quienes por entonces habíamos decidido abordar, por ejemplo, un paisajismo urbano apto para reflejar los cambios que, también en ese ámbito, se habían operado. Recuerdo cómo, en mi aproximación a la periferia urbana (*Extramuros*, 1982-1986), latía la idea de un paisaje documental que fuese capaz de aunar, desde una cierta dosis de asepsia, incluso de frialdad, la transformación de la ciudad justamente en sus límites. Era plenamente consciente entonces de que se hacía indispensable establecer una distancia emocional con el tema. Muchas de las informaciones que en aquellos años me llegaban provenían de Centroeuropa; gran parte, de Alemania. Michael Schmidt, a través de sus imágenes de Berlín, era una referencia. Él había teorizado sobre estas cuestiones haciendo hincapié en que «...era preciso que el documento nunca se cuestionase, ni por nuestra generación ni por las generaciones futuras» (Michael Schmidt, *European Photography*, nº 6, abril-junio 1981). Resulta obvio que la frase es ampulosa, nadie está en condiciones de garantizar una cosa así, pero servía –así lo sentía yo– como punto cero, como un criterio básico para un posicionamiento inicial en torno a la cuestión.



La estrategia del fotógrafo se erigía, una vez más, en el eje central de su actividad. En mi caso, escribí entonces que intentaba «prescindir de cualquier tendencia a la denuncia urbanística o, al revés, de cualquier embellecimiento artificial, someter las imágenes a una des-romantización (ausencia de seres humanos, de nubes o de elementos evocadores de otro tipo), controlar una luz homogénea, más bien plana y puramente descriptiva...». Por otro lado, adopté recursos tradicionales de la fotografía documental ya señalados anteriormente (ausencia de distorsiones ópticas, verticalidad precisa de las líneas, etc.). En mi particular estrategia para la desaparición, opté por decisiones que representarían la menor aportación de autor, el pago del menor tributo al estilo. Había en todo ello una evidente saturación de paisajes sublimes y de instantes decisivos, únicos, irrepetibles. Yo quería que mis fotografías negasen esas tendencias fuertemente dominantes en la historia del medio, al menos hasta entonces. Y encontré en algunas imágenes de Evans, de Ruscha, de los Becher y de los nuevos topógrafos, en general, claves de lo que buscaba y que, sin duda, buscábamos muchos. No he ocultado ya, en diversas ocasiones, la sensación de haber fracasado que experimenté con la conclusión de la serie. Prescindir del énfasis suele llevar, lisa y llanamente, a cambiar el énfasis de lugar; al igual que el buscar en la dirección opuesta a lo que entendemos por «belleza asumida» termina, no pocas veces, encontrando nuevas formas de belleza para ser asumidas.

Entre la distancia y la ausencia

Dicho de otra manera, puede comprobar algo que ya suponía, y que se puede resumir diciendo que no es nada fácil encontrar la distancia de la ausencia, valga la expresión, yo diría aún más: que es algo técnicamente inviable. Esa constatación fue un punto de inflexión y, a partir de entonces, mis nuevas series urbanas reflejaron, pienso que con claridad, mi imposibilidad de una separación afectiva más allá de un punto que no sé determinar con exactitud. Así, *Extramuros* tuvo un cierto carácter de serie iniciática. Desde entonces, mis fotografías se han ido cargando más y más de clima, como si la contingencia climática se hubiese ido transformando en el accidente necesario, lo que, considerado el punto de partida, viene a ser algo así como haber dado el brazo a torcer, como reconocer que la imposición de una distancia excesiva al tema no conduce a ningún lado (*Deriva de la ría. Paisaje anónimo, Séptimo cielo* [fig. 13]).

Soy consciente de que otras consideraciones serían procedentes. La evolución de las pautas de una fotografía documental, como en tantos otros órdenes, sigue añadiendo capas/sedimentos que terminan por configurar la historia del medio en lo que se refiere



a este capítulo. La «Nueva topografía» tuvo mucho más de principio que de final. Para ser exacto, quizás fue un punto intermedio en un vector que marca una dirección, sin más. Los sucesivos cambios, en general, se relacionan a partir de entonces con el declive, casi desaparición, diría, de nociones como la de previsualización, y también con los diferentes procesos posteriores de edición-maduración de la imagen antes de llegar a algún resultado consistente. Por otro lado, con el inicio del siglo XXI, hay que sumar a tales cambios los derivados de una transformación de la tecnología fotográfica con la llegada de lo digital. Aunque, en muchos aspectos, en mi caso como en tantos otros, se pueda decir que los objetivos personales en materia de fotografía apenas han sufrido variaciones con las nuevas tecnologías, lo cierto es que no hay cambio en el modelo tecnológico que no acarree cambios conceptuales.

En los años setenta, los participantes en la exposición *New Topographics* mantenían un nexo común: la idea subyacente de un paisaje alterado por el hombre. La definición de ese paisaje hundía sus raíces en el trabajo anterior de fotógrafos como Walker Evans, que habían propuesto una distancia del fotógrafo que a menudo terminaba en la desaparición de la escena de este. Probablemente no era más que un episodio más de una radicalización del acto de mirar que ya estaba en marcha y que alcanzaría un notable esplendor en otros capítulos de esta historia, como la escuela de Düsseldorf o el grupo de Vancouver, capítulos que quedan aquí, en este punto, sin abordar. Diríase que esa radicalización hubiera terminado por desplazar la noción de paisaje hacia su contraria, hacia su negación, hacia el «despaisaje». Todo conduce hacia el despaisaje, parafraseando al pintor alemán Philipp Otto Runge, que, años antes de la invención de la fotografía, sentenció que «todo conducía hacia el paisaje». No sé por qué, en modo alguno quiero parecer apocalíptico, pero me viene a la mente una utilización desviada de la imagen del ángel benjamiano de la historia, lanzado hacia el futuro pero de espaldas a él, condenado a ver siempre los efectos de ese futuro.

Creo que hemos respetado poco a la imagen fotográfica, y añadiría que se adivina un horizonte en el que, sin duda, ese respeto irá a menos. Quizás no hemos encontrado, después de todo, la distancia adecuada, o quizás estamos obligando a las fotografías a decir lo que no saben o no pueden decir.

Permítanme una ironía, para terminar. Como escribió James Knowlson, tal vez tenemos que «aprender a callar en otro idioma». (James Knowlson, *Condenado a la fama*. 1996).

PABLO JULIÁ

La ciudad como objeto fotográfico



La ciudad como objeto fotográfico

Es muy compleja la relación de los fotógrafos y las ciudades y no existe una casuística que nos dé patrones de comportamiento universales. Es posible, de todas formas, establecer algún que otro parámetro común, aunque solo a nivel perceptivo y nunca con criterio de universalidad, que nos ayude a entender los complejos mecanismos en esta interrelación. De todas formas, cada fotógrafo contará de manera diferente esta relación, y me parece mucho más esclarecedor plantearme este texto como *mi* relación fotográfica con las ciudades e intentar encontrar a partir de ahí los lazos comunes con otros fotógrafos.

Siempre he sido consciente de que la relación con las ciudades se establecían desde la extrañeza. Desde pequeño he tenido una relación de sorpresa y perplejidad con el entorno. A los once años fui a un colegio interno en otra ciudad y, salvo durante periodos vacacionales, no volví a mi ciudad hasta los quince años. Todo había cambiado. El volumen, las distancias, la luz, todo era distinto y, a la vez, extraño. Gulliver en Lilliput. La ciudad había encogido, todo era más cercano, mas íntimo. Establecías una relación en la que tu ciudad estaba por descubrir y era una fuente inacabable de sorpresas, pero algo muy importante había cambiado: eras consciente de su existencia. Hasta entonces uno vivía sin ser consciente, atrapado en las tripas de la ciudad.

A partir de ahí, la ciudad se convierte en una especie de escenario con el que se establece una relación. Pero es un escenario, y, desde fuera, observas los elementos que la componen: luces, calles, plazas. Antes no podías ser consciente porque estabas inmerso en su mismidad. Y descubres la ciudad, sus esquinas localizadas, los bancos que serán testigos de amores y desamores, los muros pétreos que se disuelven con las lluvias del tiempo. Y pasan a ser materia del recuerdo imaginado, incierto y difuso, como *déjà vu* repetitivo y persistente. Pero la ciudad está ahí, distante como objeto que observar, pero que forma parte de tu exclusiva intimidad. A todo esto le vas poniendo imágenes, imborrables casi todas ya para el resto de tu vida, con lo que vas tejiendo una red indeterminada, incoherente pero que pasa a ser tu enciclopedia gráfica particular, con la que te mueves. Has creado tu ciudad imaginada.

Esta ciudad imaginada, invisible para los demás, luchará ya para siempre con la ciudad real estableciendo desacuerdos no resueltos. Eso, supongo, estimula el sentirse extranjero en todas las ciudades en las que uno vive a partir de entonces y a crear un cierto distanciamiento. Y será distinta si tu relación es absoluta con ella o intentas hacerla visible –tu ciudad imaginada– a los demás. Es duro y difícil compartirla, porque el reflejo que devuel-



ve es real: al enseñarla, no encuentra el espejo de la imaginada. Y esto, ¿qué tiene que ver con la fotografía? Pues, desde mi particular observación, todo. Uno se hace fotógrafo, virtual o real, en el tránsito de la adolescencia. Cuando mire por el visor de una cámara, aunque sea muchos años después, tendré latentes las imágenes nacidas con la pérdida de la inocencia, cuando la ciudad pasó ser ciudad imaginada, y buscaré apasionadamente en esas imágenes la forma perfecta, el encuentro con la geometría de las formas, el absoluto perfecto. Y, claro está, no lo lograré, pero se toca efímeramente la perfección que alimenta el sueño sin lograrlo, pero haciéndote parásito de esa búsqueda que no te abandona jamás. Todo los fotógrafos de ciudades, me atrevo a decir, tienen marcada esa ansiedad, nunca están de acuerdo con las fotografías realizadas, aunque hayan robado un ápice a la ciudad imaginada.

La ciudad emblemática

Una vez perdida la inocencia, el fotógrafo se encuentra con otras ciudades y establece relaciones de amor-odio con ellas, pero casi nunca de indiferencia. Y se encuentra con muchos tipos de ciudades. La ciudad emblemática, o ciudad postal, sería una posible caracterización. Son ciudades maravillosas, bellísimas, postales que resultan difíciles de fotografiar porque la retina acusa un hartazgo de miradas preexistentes y es difícil una relación, un encuentro original con ella, porque el peso de la ciudad es tal que la calle normal no existe, no existe la calle de tu ciudad imaginada ni la comparación, ni el recuerdo. No hay amor, sino espectáculo bello, demasiado perfecto para hacerlo creíble fotográficamente y que no vuelva a su ser de postal que te haga sentirte extranjero y turista accidental, pero que no te extraña y, de alguna manera, no te produce sorpresa. Uno queda impactado con su belleza, pero esta es incompatible con la imperfección, no la permite. El desconchado afea, la luz tiene que ser una, al amanecer o al atardecer, las personas no forman parte del paisaje o, si lo forman, son puntos de geometría con los que el fotógrafo juega para componer simetrías, manteniendo, una vez más, la postal, el emblema.

La ciudad fotográfica

Hay excepciones en las ciudades emblemáticas que, supuestamente, confirman la regla. París, por ejemplo, la nueva Tebas con su pirámide del Louvre, es una ciudad emblemática en cuanto que sus postales nos han llenado la retina desde muchos años antes de conocerla. Pero sorprende, porque se deja fotografiar con sus desperfectos creando poesía con la cámara, permitiéndote entrar en ella como en una ola donde las imágenes se van con-



catenando una tras otra y las miradas preexistentes no te encelan sino que añaden calor y vida a las tuyas propias. La luz es perfecta, menos en el corto verano, y tamiza acariciando a su gente y a sus piedras, y uno se encuentra, sorprendentemente, con Doisneau, con Cartier-Bresson, con Godard, con Truffaut en cualquier esquina o chaflán, ayudándote a querer la ciudad y a que te envuelva la poética de sus calles vivas, las grandilocuentes y las que tienen arcos con gatos y con olores que te hacen adorar la belleza imperfecta acercándose, sin que de te des cuenta, en el instante decisivo, a tu ciudad imaginada. No la alcanzas, pero la tocas efímeramente, lo justo para mantener la leyenda y que sigas haciendo fotos hasta morir.

Hay ciudades que parecen hechas por fotógrafos, como Nueva York. El trazado de la inmensa mayoría de sus calles es favorecida por la iluminación del sol, naciendo este al principio de la calle y poniéndose por el final, de manera que sus rascacielos no se «caen» visualmente, están bien iluminados y la anchura de sus avenidas te permiten recrearte en el *background* visual del cine al que estamos habituados, pero, como en el caso de París, no contamina, sino que se suma a la capacidad de mirar.

Shanghái es otra ciudad fotográfica, salida de *Blade Runner* con la diferencia de la falta de poesía de sus calles por el agobio de su calor húmedo y la niebla provocada por la contaminación que casi no permite mirar por la cámara sin que se condense el ocular y que asuste la posibilidad de que el calor disuelva las lentes de tu cámara. Es una relación dura, pero atractiva, interesante y difícil. La coexistencia de niebla y luces de neón crean una irrealidad extraña que estimula pero que distancia, y no encuentras el eco ni el reflejo de la ciudad imaginada. La extrañeza y la sorpresa es de otra galaxia que no es la tuya pero que te permite encontrar una esquina desconocida en la relación con la ciudad que, a pesar de su horrible luz y la humedad, te anima a querer repetir, porque sabes que forma parte de una estética lejana pero que llega sin saber destino. Imaginaria continua. Extrañísima desazón.

Ciudades perfectas para ser contempladas, pero no para ser interpretadas

Si acercamos la mirada a algunas ciudades andaluzas, podríamos hacer una subjetivísima división entre ciudades emblemáticas y fotográficas, aunque, a veces, el tiempo y las vivencias las hace cambiar en la mente del fotógrafo.

En principio, en mi primaria caracterología, las ciudades emblemáticas son Córdoba, Granada y Sevilla. Ciudades espectaculares pero difíciles de fotografiar o de sentirse con-



formes con el objeto de deseo. La relación es diferente si se pasea por la ciudad y solo se «fotografía» sin la cámara. Ciudades que se dejan acariciar por la mirada y uno se encuentra en sus calles y plazas. Sin embargo, resultan, para mí por lo menos, complicadas cuando uno mira por el visor. Las perspectivas se corrompen, las dimensiones se alteran y es permanente la sensación de postal sin tercera dimensión. Y la luz: no es posible ni deseable sacar la cámara, a no ser por exigencias del guión, en las horas del mediodía en estas ciudades. La luz es horrible, afea lo bello y desaparece la poesía que solo es rescatable por la noche, al amanecer o al atardecer. Son ciudades pasivas, hasta cierto término, en las que uno siente no añadir nada con su paisanaje o el de los otros. Ciudades perfectas para ser contempladas, pero no para ser interpretadas. La complicidad y el guiño es con los ciudadanos que la habitan, no con sus muros o plazas, que parecen enormes escenografías, plató de cine pegados al tiempo, intemporales y un tanto mayestáticos pero esenciales en su definición. Si no se cuenta con la escenografía, se fotografía una ciudad, pero su referencia aparece oculta, sin la identidad del lugar, ajena a la definición.

La complicidad de lo anecdótico

Diría lo contrario de ciudades fotográficas como podrían ser Málaga, Almería o Cádiz. Aquí es permitida y obligada la interpretación y se puede ser cómplice de muros o desconchados de calles imperfectas, y su luz, potente, se deja pintar con la cámara, creando cercanías. Lo anecdótico se convierte en esencia poética y en espíritu de identidad. Y te permite ser distante, que no pierdas el contexto. Es una relación más creativa, menos deudora de la postal. El trípode sobra, son solo «instantes decisivos», lo sublime se te puede escapar y convertirse en zafiedad gruesa. Pero la magia existe y, durante milésimas de segundo, te puedes hacer con ella y engancharte para siempre. Ciudades imperfectas donde es posible el imposible fotográfico.

La relación del fotógrafo con la ciudad siempre es compleja. Depende a veces de factores extraños a la lógica, y uno debe estar abierto a esa búsqueda de lo irreal, de lo casual, del azar. Las obras plásticas, en general, exigen una programación, una disciplina. No ocurre así en la fotografía urbana, en donde lo casual-imaginario es la base del trabajo. Y, a veces, la mayoría de lo vivido –el paisaje interior– poco tiene que ver con lo logrado. Eso nos hace mantener la tensión por la búsqueda de adecuación de lo imaginado y la relativa decepción porque solo logras el hálito o el suspiro, a veces bellissimo, del sueño. Es un esfuerzo agotador pero cargado de ilusiones y frustraciones a la vez.



Ficción o realidad

En Chandigarh, la capital del Punjab, en la India, sufrí quizás esa horrible decepción de que el imaginario del recuerdo me pudo sobre lo que veía. Ese *déjà vu*, a veces, se impone implacablemente y domina la toma. No se nos permitía hacer fotos en un escenario con sacos terreros –había escaramuzas de rifles entre los sijs y los hindúes– y con el maravilloso Parlamento, realizado por Le Corbusier, de frente. Rosa Montero y yo simulábamos ser turistas que «solo» queríamos destacar la obra del gran arquitecto. Duró poco la simulación. Unos niños jugando con un aro pasaron delante de nosotros y el imaginario me pudo, el recuerdo de la niñez, el olor agridulce como de fruta pasada, todo hace que se te nuble la visión y disparas la cámara a un indefinido paisanaje profundamente evocador y traicionero con la realidad que ves. Solo pude hacer unas pocas fotos. No éramos turistas. Ni de lejos.

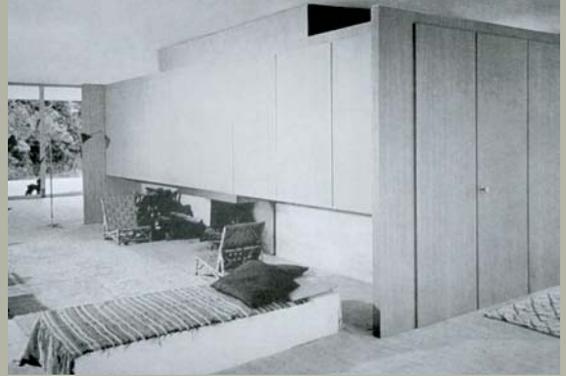
Como dijo el Maestro Ayala en su libro *De mis pasos en la tierra*, «mientras la literatura, interpretando la realidad de la experiencia cotidiana, finge un mundo imaginario, la fotografía, bajo la pretensión de reproducir servilmente la realidad captada por el objetivo, mas bien la transporta a un ficticio mundo poético». De acuerdo en todo menos en lo de «servilmente». Pero claro, estábamos en los comienzos de la fotografía, cuando lo que se veía era la pretensión única de copiar por parte del fotógrafo. Y, de paso, hacía poesía. ¿Ficción o realidad?

JAIME SICILIA

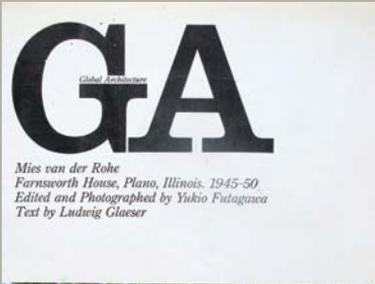
Fotografía de arquitectura. Fotografía de ideas



1



2



3



4

1 y 2. Hedrich Blessing, *Casa Farnsworth*. Arquitecto: Mies van der Rohe

3 y 4. Yukio Futagawa, *Casa Farnsworth*. Arquitecto: Mies van der Rohe

Fotografía de arquitectura. Fotografía de ideas

Entiendo la fotografía de arquitectura como un acto de pensamiento. La fotografía de arquitectura no es disparar fotos a edificios, sino el resultado de un elaborado proceso de análisis y comprensión de las obras, su situación y consecuencias. Se trata de construir imágenes para contar ideas. Voy a tratar de explicar este concepto a través de una serie de fotografías.

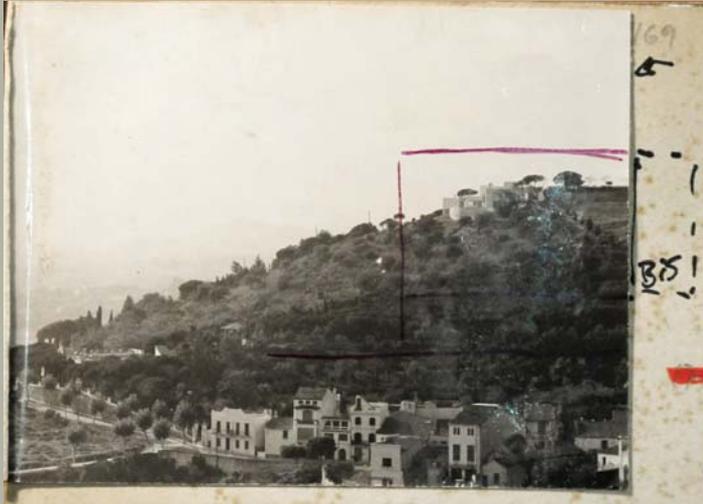
Me gustaría empezar por la casa Farnsworth, de Mies van der Rohe. Es un buen ejemplo de lo me gustaría explicar. Esta casa es una de las obras de arquitectura que más impacto generan en la formación de un arquitecto. Desde los primeros años, los estudiantes analizan e interiorizan esta obra de arquitectura desde un punto de vista teórico y conceptual, y luego, más adelante, tipológico y constructivo. Este estudio, este «conocimiento», se realiza a través de las publicaciones que contienen dibujos, planos, textos documentales, crónicas, críticas y, sobre todo, fotografías.

Todo el mundo está de acuerdo en que, para conocer de verdad una obra de arquitectura, es imprescindible visitarla, tener esa experiencia espacial y funcional, tocarla, sentirla. Por lo tanto, el conocimiento a través de la fotografía está inevitablemente limitado, pero, sobre todo, está interpretado por la mirada del fotógrafo. La obra que vemos en las fotografías no es la obra real que está construida. Parece una obviedad, pero, si hacemos un recorrido por la historia de esta casa y los diferentes reportajes que se han hecho, veremos que hay tantas casas como reportajes. Todas son la Farnsworth y todas son distintas.

El primer reportaje que se hace de la casa es del estudio de fotografía Hedrich Blessing Photographers, de Chicago, en el año 1951. Constituye la primera colección de fotos, la primera memoria de la casa acabada y en uso.

La doctora Farnsworth, debido a los problemas, retrasos y desvíos de presupuesto, acabó peleada con el arquitecto. Los últimos acabados y retoques se hicieron sin su control. El mobiliario y la decoración interior fueron elección de la dueña, no había ninguna pieza diseñada por Mies.

En los años setenta, Yukio Futagawa elabora un reportaje para la revista *GA*, en el cual podemos reconocer lo que en general la mayoría de nosotros tenemos interiorizado como casa Farnsworth. La razón de este cambio es que lord Palumbo, un filántropo coleccionista de arquitectura, compró la casa y la rehabilitó según el proyecto original, incluyendo el mobiliario de Mies.



1



2

1. Francesc Català-Roca, *Casa Ugalde*. Arquitecto: José Antonio Coderch

2. Francesc Català-Roca, *Viviendas de pescadores en la Barceloneta*. Arquitecto: José Antonio Coderch

En reportajes posteriores, la acción de la decoración y el estilismo, generaron nuevas versiones e interpretaciones de la casa hasta el punto de hacerla casi irreconocible.

Es evidente que no se trata solo de un problema de decoración, sino de los modos de ver y la manera de mirar: seleccionar los parámetros de cámara, los objetivo, la película, el obturador, la exposición y el encuadre, es decir, la acción del fotógrafo.

En los estudios que estoy realizando sobre la obra fotográfica de Francesc Català-Roca, estoy teniendo la oportunidad de comprobar cómo la intervención del fotógrafo puede llegar a ser clave en la fijación de la memoria y la comunicación de una obra de arquitectura. La casa Ugalde, del arquitecto José Antonio Coderch, ha sido siempre conocida a través de una fotografía en la que aparece como una «joya» en lo alto de un pequeño monte mediterráneo, frente al mar. Esta foto es un reencuadre de un negativo en el que, vemos que ya en el momento de acabarse las obras, la casa formaba parte de una urbanización muy cercana al pueblo.

Català-Roca casi siempre trabajaba de la misma manera. Realizaba la fotografía y luego, sobre los contactos, marcaba el reencuadre correcto, para que todos los positivados reprodujeran los contenidos por él seleccionados y no el resto. Estos reencuadres suponen una intervención sobre la realidad. Incluso hay fotografías que son completamente irreales al encontrarse el punto de vista a ras de suelo. Se trata de una composición de ideas sobre la arquitectura, la abstracción, la idealización de un lugar y una construcción. En las fotografías de las viviendas de pescadores en la Barceloneta, también del arquitecto José Antonio Coderch, podemos ver de nuevo el efecto de estos reencuadres.

Ni las obras ni sus entornos son exactamente como los imaginábamos. En una de los imágenes aparece una camioneta remolcando una barca de pesca. La esquina superior derecha aparece velada en negro, probablemente un accidente en el momento de la toma o en el revelado. Se trata de una foto crucial para entender el momento cronológico en el que se construye esta obra. Este defecto técnico se compensa con el valor documental de la captura de esa acción de remolque y se hace imprescindible para la comprensión y entendimiento de la obra de arquitectura. De esta manera nos encontramos con que la obra construida y la representada no son la misma. Es más, la segunda se impone a la primera en el imaginario y en la memoria. Esto es especialmente significativo, ya que muchas de las obras de arquitectura fotografiadas por Català-Roca han sido demolidas o han sido transformadas hasta el punto de no tener nada que ver con la obra original. Por lo tanto, al valor expresivo y narrativo hay que añadirle el valor documental.



1



2



3



4



5

1. Jaime Sicilia, *Casa MC*, Formentera. Arquitecto: Marià Castelló

2 y 3. Jaime Sicilia, *Centro Cultural Cap Vermell*, Cala Rajada. BB Arquitectes

4 y 5. Jaime Sicilia, *Gas Natural*, Barcelona. EMBT Arquitectes

Mi aproximación a la fotografía de arquitectura ha sido siempre desde un punto de vista instrumental, es decir, la he utilizado como una herramienta de comunicación y exploración en el desarrollo de los proyectos de arquitectura, tanto siendo estudiante como, luego, más tarde, en el ejercicio profesional.

Casa MC

Una de las primeras obras que fotografié no realizada por mí fue la casa de mi amigo el arquitecto Marià Castelló. Se trata de una casa muy especial, rotunda, realizada con una preocupación especial por el entorno del paisaje de Formentera en el que se sitúa. Ese respeto se concreta mediante una construcción compacta que parece que no toca el suelo, que te la podrías llevar en un camión sin dejar rastro alguno. La fotografía está pensada y trabajada durante meses. Imaginábamos cómo sería la casa a la luz de la luna, si se reforzaría el carácter abstracto y cómo se relacionaría con el lugar. Elegimos la luna llena de agosto por coincidir con el final del verano, cuando el paisaje de la isla se muestra más duro y agreste. El resultado nos sorprendió por lo mucho que se parecía a lo imaginado, es decir, a la idea que queríamos contar. Para mí, este es uno de los mejores ejemplos de lo que yo trato de aportar cuando recibo un encargo para fotografiar una obra de arquitectura: hablar de ideas, de las ideas del proyecto, sin quedarnos en el levantamiento de un acta notarial de la realidad construida.

Centro Cultural Cap Vermell

El Centro Cultural de Cala Rajada en Mallorca, de los arquitectos Toni Barceló y Bárbara Balanzó, es otro ejemplo interesante para hablar de ideas. Me preocupaba especialmente la manera de contar la relación entre la ligereza y compacidad del sistema constructivo de los bloques prefabricados de arenisca local y cemento blanco: la visión tectónica frente a la estereotómica. Las dos situaciones, diurna y nocturna, permiten comprender la complejidad y las características de este sistema constructivo.

Gas Natural

En otra ocasión, estaba en Barcelona trabajando en un encargo que no estaba saliendo bien. La obra no estaba preparada, todo eran problemas y me sentía un poco frustrado. Volviendo a casa por la tarde, coincidió que pasé por delante del edificio de Gas Natural de EMBT y, debido a una coincidencia de luz, ambiente y estado de ánimo, me quedé fascinado y realicé una serie muy rápida de imágenes nocturnas que me permitieron experimentar la posibilidad de fotografiar la idea y no tanto la realidad de lo construido. Al día



1



2



3



4



5

1. Jaime Sicília, *Escuela Infantil en el Molinar*, Mallorca. Arquitecto: Javier García Solera
2. Jaime Sicília, *Centro Cívico Son Ferriol*, Mallorca. Arquitectos: Jordi Herrero y Sebastián Escanellas
3. Jaime Sicília, *Polideportivo en Palma*, Mallorca. Arquitecto: Iciar de Basterrechea
- 4 y 5. Jaime Sicília, *Casa LV en Selva*, Mallorca. Arquitecto: Luis Velasco

siguiente, con otra luz, volví al edificio y realicé una panorámica formada por la composición de tres fotografías angulares en formato vertical. El punto de vista subraya la potencia de las geometrías del edificio. No estaba seguro del resultado y me hizo reflexionar sobre la verdadera naturaleza de la fotografía de arquitectura. Un buen amigo, el arquitecto Xisco Pizá, me dijo al ver la foto que a Enric Miralles le hubiera gustado mucho. Esto me reafirmó en la convicción de que son las ideas y no tanto la realidad lo que debe contarse en la fotografía de arquitectura.

Escuela Infantil en el Molinar

Esta fotografía de la escuela infantil del arquitecto Javier García-Solera es resultado de la insistencia y la tenacidad. Una de las características más interesantes de esta piel de aluminio que recubre el edificio es su capacidad de reflejar la luz y mimetizarse en el entorno. Un día de lluvia que terminó en una fuerte tormenta me permitió capturar este instante mágico de luz en el que la combinación del agua de la lluvia, los reflejos del suelo y el comportamiento del aluminio consiguieron darle una cierta inmaterialidad al edificio.

Centro Cívico Son Ferriol

Me gustan mucho las fotografías que te hacen pensar, que te obligan a no dejarte engañar por lo que el ojo ve. Esta imagen, que parece el resultado de superponer dos diferentes, resume la idea latente en el proyecto: insertar un edificio de arquitectura contemporánea, de geometría limpia y ordenada, en un barrio desestructurado y lleno de *ruido* visual.

Polideportivo en Palma

En el polideportivo de Palma ocurrió algo similar. El inicio de otra tormenta generó esa situación típica de cielo muy oscuro y horizonte despejado que permite la entrada horizontal del sol al atardecer. En el momento de hacer la foto, unas ráfagas de viento hicieron que las portezuelas del armario de instalaciones se golpearan, y la persona de mantenimiento del edificio que me acompañaba salió corriendo a cerrarlas. La escena tiene un cierto dramatismo, por la luz y por el movimiento del hombre, pero, sobre todo, muestra un registro diferente de la textura de los prefabricados de hormigón de la fachada, que era una de las preocupaciones de la arquitecta Iciar de Basterrechea.

Casa LV

Hay ocasiones en que las cosas no salen bien, o no salen como las habías pensado. Esta obra es la reforma de una vivienda del arquitecto Luis Velasco, en Selva. Se trata de una



1



2



3



4

1. Jaime Sicilia, *Oficinas Autoridad Portuaria*. VMA Arquitectos

2 y 3. Jaime Sicilia, *Colegio en Manacor*. BB Arquitectes

4. Jaime Sicilia, *Colegio en Vilafranca*. Duch-Pizá Arquitectos

obra muy interesante donde pasan muchas cosas a lo largo del día. Por la tarde, entra una luz muy densa por unos lucernarios y se nos ocurrió potenciar esa densidad con un poco de humo. Luis consiguió unas bombas de humo para uso en fiestas y escenografías. Algo no funcionó bien y el experimento fue un desastre: casi nos intoxicamos. En cualquier caso siempre hay que intentarlo. Afortunadamente por la mañana habíamos ido fotografiando las diferentes situaciones y elementos de la vivienda. A veces, la mejor manera de contar cómo funciona un espacio es usándolo. Inventamos una historia que nos sirviera para recorrer de forma lógica los diferentes espacios en la casa, encadenando acciones cotidianas de su habitante durante un día cualquiera. La otra foto corresponde a la ducha-patio, un lugar difícil de entender si no está en uso.

Oficinas Autoridad Portuaria

Esta fotografía es una especie de accidente. Se trata de la reforma de unas oficinas del arquitecto Vicenç Mulet, en Palma. El arquitecto tenía especial interés en mostrar el buen trabajo realizado en el acabado de esta escalera de planta elíptica. Desde arriba de la escalera, cuando miré por el visor para encuadrar la escena, me llevé la sorpresa de encontrarme con una especie de orquídea. Le pedí a una de las arquitectas de la obra que se situara justo debajo para darle escala a la composición. Esta foto se convirtió en otro caso de *resumen* de la intervención.

Colegio en Manacor

Lo que ocurre en este colegio es para mí una síntesis de lo que ha cambiado este país en los últimos quince años. Por un lado, la excelente calidad de la arquitectura que, con recursos muy limitados y programas muy rígidos, es capaz de plantearse con inteligencia, eficacia, responsabilidad y emoción. Por otro lado, la variedad multiétnica de los alumnos, antes inexistente, que ahora es natural y muestra la evolución de una sociedad cada vez más abierta e integradora. La primera fotografía es una composición de tres imágenes angulares que buscaba generar una escena en la que insertar los personajes, que fueron tomados de otras fotos hasta completar los tres grupos étnicos predominantes: subsaharianos, magrebíes y rumanos. La segunda es una fotografía del gimnasio. El interés de la foto yo creo que reside en la sensación de ingravidez que presenta la cubierta en contraste con la *profundidad* del contenedor, que parece llenarse de luz, donde juegan los niños.

Colegio en Vilafranca

La imagen de este colegio está compuesta de tres fotografías angulares sobre la que pos-



1



2



3



4



5

1 y 2. Jaime Sicilia, *Casa en Palma*. Arquitecto: Xisco Pizá

3 y 4. Jaime Sicilia, *Centro de salud de Porreres*. Arquitecto: Maca Estudio

5. Jaime Sicilia, *Mercado de Inca*. Arquitecto: Carles Muro

teriormente fui insertando las figuras de los niños. Pensaba que los niños del colegio iban a salir por mi lado derecho, y, como solo salieron tres los inserté varias veces para generar esa sensación de movimiento.

Casa en Palma

Siempre me ha parecido muy difícil fotografiar una casa vacía, porque es demasiado evidente que le falta vida. Introducir una actividad que sea creíble, tenga sentido y sea natural es uno de los retos que me parecen mas difíciles de conseguir. Siempre recuerdo las fotografías de Julius Shulman, unas auténticas puestas en escena de situaciones familiares que, vistas hoy en día, resultan entrañables pero poco creíbles. Quería conseguir algo creíble y resultó que Rosa, la hija de Xisco, me empezó a ayudar con la escoba, y ahí encontré el hilo narrativo: la actividad de Rosa por la casa. Algunas situaciones surgieron por casualidad. La segunda imagen capta el momento en que pedí a Rosa que, por favor, quitara al gato del quicio de la ventana. De repente apareció el perro y se formó esta escena que permitía contar de mejor manera las texturas, colores, reflejos de este rincón tan especial, con una escena doméstica real, no inducida ni preparada.

Centro de Salud de Porreres

La fotografía muestra una sala de espera de un centro de salud de la localidad de Porreres, en Mallorca. Una vez más, la fotografía está compuesta por una serie de tres angulares ensamblados de forma horizontal para crear una panorámica lo más amplia posible. Me parecía muy importante lograr que hubiera gente esperando sin que prestaran atención a la cámara. Para ello, coloqué un disparador remoto y me senté a la espera de conseguir capturar suficientes personas para llenarla, con un sencillo acople en el momento de la postproducción digital. Así obtuve la deseada sala de espera con gente esperando. La otra imagen del centro de salud ha sido trabajada con la misma técnica: primero construyo la base física y luego voy capturando personajes que aporten con su actividad información sobre el uso del edificio. De esta manera se puede ver a alguien en el cuarto de baño, a otra persona asomada en la ventana de la sala de espera y a un anciano entrando por la puerta principal.

Mercado de Inca

En el mercado de Inca se trataba de contar de la forma mas analítica posible todo el sistema constructivo de las cubiertas con su movimiento y el cierre de las celosías. También



1



2

1. Jaime Sicília, *Centro Cívico Es Rafal*. Arquitectos: Jordi Herrero y Sebastián Escanellas

2. Jaime Sicília, *Casas MM*. Arquitecto: Jaime Sicília

interesaba mostrar el funcionamiento del mercado con sus puestos y productos. Hice unas pruebas un día de plena actividad del mercado y las deseché porque el *ruido* visual provocado por la gente pasando despistaba del objetivo principal. Así que esta fotografía se tomó por la mañana a primera hora, cuando se colocan los puestos y aparecen los primeros visitantes. Nuevamente, se trata de una composición realizada mediante el ensamble de varias tomas y diferentes exposiciones para conseguir el suficiente nivel de detalle tanto en los puestos del mercado como en los elementos constructivos.

Centro Cívico Es Rafal

La obsesión de los autores de este proyecto era contar la voluntad del edificio de fundirse con el cielo. Para ello habían diseñado un sofisticado sistema de paneles de vidrio que reflejaban el cielo y los edificios de su entorno, dando una cierta sensación de fusión. Cuando me lo propuso el arquitecto, no estaba seguro de poder conseguirlo. Pero creo y entiendo que siempre hay que intentarlo y trabajar para conseguirlo. De esta manera, siempre, o casi siempre, se obtienen resultados.

Casas MM

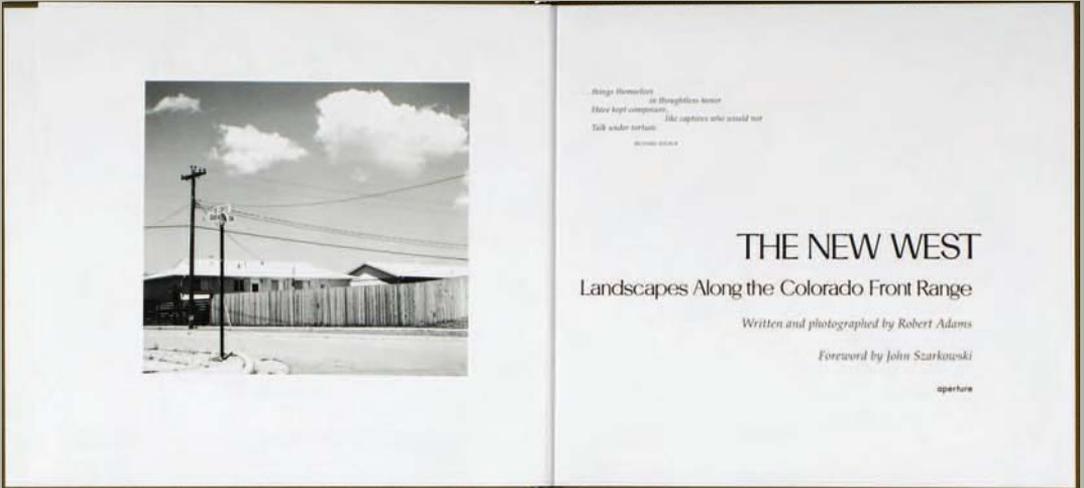
Termino mostrando un caso en el que fotografí una obra propia, una pequeña casa situada en Palma, en el que la autoría de la arquitectura y de su fotografía se superponen. En realidad son dos viviendas dentro de una envolvente que pretende desdibujar las limitaciones impuestas por la normativa del Plan General mediante un sistema de pliegues. El promotor tenía prisa en poner a la venta las viviendas, pero el edificio no estaba terminado. Había muchas manchas y faltaban remates y otros elementos constructivos importantes, como la carpintería de dos ventanas en las que solo estaba el hueco. Esta situación presentaba un problema para la comprensión del proyecto de arquitectura, dado que este tipo de obras funcionan bien cuando están perfectamente acabadas y rematadas. Solo así se podría entender el efecto de los pliegues y el movimiento de las ventanas. Así pues, la obra se remató de forma *digital* mediante un concienzudo proceso de postproducción. Es en estas ocasiones cuando me acuerdo de la frase de Peter Smithson: «Cuando dibujo un árbol, es el árbol que ya existe o que plantaría».

ADRIAN TYLER

Fotografía y medio ambiente



1



2

1. Robert Adams, *Colorado Springs, Colorado 1968-1970*

2. *The New West*, interior del fotolibro de Robert Adams

«Las fotos útiles no parten de ideas. Parten del poder ver».

ROBERT ADAMS

La forma en que se representa a Robert Adams en la historia institucional de la fotografía suele ser por una de sus fotos más conocidas, *Colorado Springs, Colorado 1968-70*. Dice Adams que su motivación a la hora de capturar la imagen era el «placer, porque la luz era cautivadora y porque quería cambiar la sociedad» [1]. Sus fotos son deliberadamente neutras: secas y escépticas visiones del desarrollo inmobiliario de Colorado que nos hablan de la forma en que hemos administrado nuestra tierra, si bien con la contradicción inherente a la fotografía dada su tendencia a embellecer. Una copia de dicha fotografía puede llegar a costar unos 30.000 €. Es una foto hermosa y tiene muchas lecturas posibles. No obstante, al ser un objeto único, a esta fotografía le falta contexto. Esta imagen formaba parte de un trabajo extenso que creó el artista en aquella época, y por unos 30 € se podía conseguir todo el proyecto concebido por Adams en su libro *The New West*. Las complejidades y contradicciones de *The New West* serían imposibles de comprender en una sola foto; su lugar en la historia de la fotografía es como proyecto, archivo, edición, secuencia, diseño, impresión y, finalmente, como un *photobook*.

La fotografía es acumulativa. La organización interna, así como la ordenación de un cuerpo de trabajo, han sido fundamentales para el desarrollo de la fotografía en todas sus manifestaciones, tanto en el arte como en aquello que lo rodea. El renacimiento del interés en la fotografía y la producción de libros dedicados a ella indican hasta qué punto está aceptada la idea de que la arquitectura del libro es un vehículo adecuado y flexible para exponer un archivo organizado. Gracias a historiadores como Horacio Fernández, con su libro y exposición *Fotografía pública* en 1991 –el primer libro sobre fotolibros–, y también en gran parte a los dos volúmenes del *The Photobook* (2004 y 2006) de Martin Parr y Gerry Badger, se está desvelando una historia nueva –no solo sobre libros, sino también sobre fotografía– completamente distinta al relato arrogante e impreciso que había circulado hasta este momento.

La historia del *photobook* no es un historia ajena a la historia de la fotografía, sino que constituye su parte central; en palabras del historiador Gerry Badger, «es una historia mas amplia, mas populista, mas relevante tanto cultural como históricamente, que la historia de la fotografía como mera disciplina artística» [2]. Esto no supone renegar del arte fotográfico –hay artistas cuyo trabajo queda más potente en imágenes sueltas–, sino descubrir un género que se define como *photobook* y que es un híbrido entre fotografía y cine: una novela fotográfica que tiene parte de fotografía, parte de diseño y parte de producción.



1



2



3



4

Escribe Ralph Prings: «Un *photobook* es una forma de arte autónoma, comparable a una escultura, una obra de teatro o una película. Las fotografías pierden sus propias características fotográficas como “entidades únicas” y se convierten en piezas dramáticas de un acontecimiento que se llama *photobook*» [3].

Cuando casi treinta años después del *The New West* se preguntó a Robert Adams sobre cómo era Denver en ese momento, contestó: «El exceso de población y capitalismo corporativo han acelerado y ampliado los fracasos que estábamos desarrollando en el momento del libro»; y a la pregunta de si hay algún valor práctico en sus paisajes, respondió: «Creo que su uso social es indirecto. Las mejores fotos permiten a un individuo conservar la esperanza». Quizá esa sea una justificación suficiente para usar la fotografía como medio de abordar temas medioambientales.

Cuando vine a vivir en España hace unos veinte años, aún era posible reconocer cada una de las provincias por sus distintos estilos arquitectónicos; hoy en día, tras veinte años de construcción especulativa y descontrolada, se podría estar en una provincia y creer que se trata de cualquiera de las otras. Nunca se ha visto un cambio tan radical en nuestro medio ambiente quizá desde el paso de la sociedad agrícola a la sociedad urbana. Este hecho ha sido rotundamente ignorado en cualquier forma de debate tanto por los políticos como por las élites de la arquitectura (quizá con la excepción de Rem Koolhaas, que ha investigado y publicado sobre las *Cloud Cities*). En España, el rastro de problemas medioambientales derivados de este fenómeno es tan sobrecogedor que las organizaciones medioambientales no gubernamentales no pueden hacer frente a ello. Greenpeace, por ejemplo, se ve obligada a restringir sus campañas a urbanizaciones y costas.

Roadworks

Estas zonas de reciente desarrollo son la base de la serie de imágenes de carreteras en construcción que he llamado *Roadworks*. Se trata de un archivo de imágenes pictóricas formales tomadas desde una perspectiva elevada –normalmente, un puente en construcción– cuyo resultado es un aplanamiento de la imagen que refuerza su naturaleza gráfica. El trabajo se realizó a lo largo de tres años, durante los meses de verano, empleando luz solar directa y película negativa para lograr una mayor homogeneización de la serie y reforzar su linealidad. Visto en su conjunto, las líneas y las formas del proyecto resultante se convierten casi en abstracciones, subrayando el carácter irreal del *boom* inmobiliario español de los primeros años del siglo XXI, es decir, la era del nihilismo urbanístico más desaforado.



1



2



3

1 y 2. Adrian Tyler, del fotolibro *Externalities*
3. Adrian Tyler, de la serie *Arquitectures*

Externalities

El *photobook Externalities* yuxtapone tres series distintas de fotografías: las sedes de grandes corporaciones y organizaciones gubernamentales –su «imagen»–, el concepto del poder –control/terror– y los resultados de políticas capitalistas sin controlar –«externalities»–. En otras palabras, las consecuencias de una actividad industrial o comercial que afecta a otras partes, sin que ello se refleje en los precios de mercado (un ejemplo sería la polinización de cultivos circundantes por las abejas de miel). Lo que me parecía importante no era tanto el aspecto que pudiera tener cada fotografía como lo que diría, o podría decir, cuando los lectores trajeran su propio intelecto y experiencia al trabajo.

«Una foto acertada es sólo un paso preliminar hacia el uso inteligente de la fotografía... la fotografía viene a ser como un mosaico que se convierte en síntesis solo cuando es presentado en bloque».

AUGUST SANDER, 1951

Arquitectures

La organización interna y la ordenación de un cuerpo de trabajo son los procesos culminativos de la obra; por lo cual, editar tiene tanta importancia como realizar imágenes.

«La esencia se realiza muy rápidamente con un destello de la mente y con una máquina. Creo también que la fotografía es edición, después de la toma. Después de saber lo que debes hacer, lo que tienes que hacer es editar».

WALKER EVANS, 1971

El trabajo de seguimiento de la construcción del hotel de las bodegas Marqués de Riscal duró cinco años y se creó un archivo de cinco mil quinientos negativos. Durante el proceso de trabajo de Riscal se empezaron a evidenciar grupos de imágenes que mostraban el paso del tiempo a través de distintas tomas en el tiempo y en el mismo lugar, y se terminó estableciendo una edición final que fue la que planteé: el proceso del proyecto, el cual terminó marcando las pautas de la forma final del trabajo.

Esa edición mía –dada mi cercanía al proyecto y al hecho de que sus fines eran también un documento para el cliente, es decir, un proyecto comercial– no es necesariamente la definitiva. Se podría pensar, incluso, que quizá no es la edición final la que tiene valor en este caso, sino el archivo mismo, que ofrece múltiples interpretaciones y usos.



1



2

1. Carleton Watkins, *Cap of Liberty, 3100 Ft. and Nevada Fall, 700 Ft., Yosemite*, 1878
2. Timothy O'Sullivan, *Iceberg Cañon, Colorado River, Looking Above*, 1872

«No me gusta editar, siempre trato de pasar la edición a otro, un editor fotográfico o alguien de mi oficina. Te sorprendería lo que otra gente puede aportar a tus fotos».

RANKIN, 2007

«Toda edición es una mentira».

JEAN-LUC GODARD, 1971

Arte y documentación (el *artista* que emplea la fotografía)

Cuando Carleton Watkins entró en Yosemite, el medio fotográfico tenía apenas veinte años, por lo cual el peso de los prejuicios sobre cómo debía ser una buena foto apenas existía. Se ve, no obstante, la herencia de la pintura, especialmente el tipo de pintura romántica que estuvo de moda en Estados Unidos en el siglo XIX. Gracias al éxito de las imágenes de Yosemite, Watkins abrió su Yosemite Art Gallery en San Francisco y ganó en 1868 el primer premio con *California Landscape Photography* en la Feria Internacional de París.

Timothy O'Sullivan fotografió la guerra civil de Estados Unidos; posteriormente trabajó con el ejército americano para documentar el oeste del país con fines topográficos y geográficos. Su trabajo iba dirigido a profesionales y fue distribuido en forma de litografías en distintos documentos científicos. Creó un cuerpo de imágenes descriptivas para cumplir con los requisitos científicos de los geólogos, pero también realizó una interpretación visual de las características geológicas del Oeste americano, reflejando sus experiencias físicas y emocionales de cada lugar. La materia en la cual se concentró era un nuevo concepto que implicaba tomar cuadros de la naturaleza como una tierra no domada, evitando las convenciones propias de la pintura paisajística. O'Sullivan rechazó *la mejor vista general* de Watkins y la idea de que hay una manera única de ver un lugar.

Aunque Carleton Watkins era un pésimo hombre de negocios y terminó perdiendo su estudio y su trabajo, es inconcebible pensar que los *documentos* de O'Sullivan pudieran haberse vendido en una galería de arte, y mucho menos ganar concursos internacionales. A pesar de la grandeza del artista, las instituciones de entonces no fueron capaces de apreciar, y mucho menos comercializar y promover, el trabajo de O'Sullivan como *arte*. La ironía es que aquello que se apreciaba como arte en esa época ha dado hoy en día una vuelta de ciento ochenta grados.

«Dicen que el dinero sigue al arte, pero al arte también le gusta el dinero...».

SIMON SCHARMA



1



2

1. Edward Ruscha, *Twentysix Gasoline Stations*, 1962
2. Robert Adams, *Eden, Colorado*, 1968

La función social del arte en la actualidad es la de convertirse en capital de inversión, o lo que es lo mismo, en lingotes [4]. En este sentido, el mercado del arte no tiene mucho que ver con casi nada –aparte de los coleccionistas involucrados–, pero se nos dice que la fotografía –o por lo menos parte de la fotografía– ha llegado al estatus que buscaban los pictorialistas, aunque no de la forma que lo habían propugnado.

Las personas vinculadas al arte contemporáneo suelen hablar acerca de la importancia de la originalidad, pero, en realidad, lo que indica que un trabajo se produce y está promovido, discutido o apoyado, generalmente, se reduce a su familiaridad. Importantes galerías, museos, publicaciones y escuelas de arte fomentan un pedigrí y versiones de la historia de un arte que fácilmente podría ser enseñado, destacando una narración banal de «progreso», «innovación» y «movimientos». Esta visión, que parte de presupuestos modernistas, ha llegado a ser tan arrogante y rígida como lo fue la cultura oficial del siglo XIX.

Este proceso comenzó con el auge del liberalismo y la democracia capitalista del siglo XIX. Antes, los gustos de las instituciones religiosas o seculares eran los que determinaban el patrocinio. Los impresionistas fueron recibidos con escándalo e insultos, de modo igual al que la siguiente generación de patronos trató a los fauvistas, como Matisse; los gustos de las audiencias siempre iban por detrás del arte. Para mediados de los sesenta del siglo pasado, el público ya recibía con los brazos abiertos cada aspecto del arte *avanzado*, y el que una obra fuera novedosa era una condición para ser aceptada.

Una década después, en los setenta, nos encontramos con un mercado de arte fotográfico ya establecido pero ajeno a las galerías de arte al uso. Sin embargo, desde que el Pop Art se puso de moda, algunas galerías empezaron a mostrar piezas fotográficas, eso sí, únicamente cuando eran obra de artistas. Resulta interesante comparar las imágenes de gasolineras de Ed Ruscha con las de Robert Adams: aunque ambas parezcan muy similares, en concepto e intención son muy distintas. Como apuntó John Schott, las imágenes de Ruscha «no son declaraciones sobre el mundo a través del arte, sino que son declaraciones acerca del arte a través del mundo» [5].

El trabajo de Adams trata del mundo y el de Ruscha trata sobre el arte. Esto no quiere decir que Adams fuera menos artista que Ruscha, aunque para el ambiente artístico de los setenta sí que lo fuera a pesar de que estas diferencias tuvieran que ver únicamente con distintos modos de percepción, cuando no de un cierto esnobismo. No obstante, la separación entre fotógrafos y artistas fue desapareciendo gradualmente gracias en gran parte a los Becher y sus alumnos de la escuela de Düsseldorf y a Cindy Sherman con sus *Untitled Film Stills*.



1



BERND UND HILLA BECHER
WASSERTÜRME

2

1. Cindy Sherman, *Untitled Film Stills*, 1977-1980

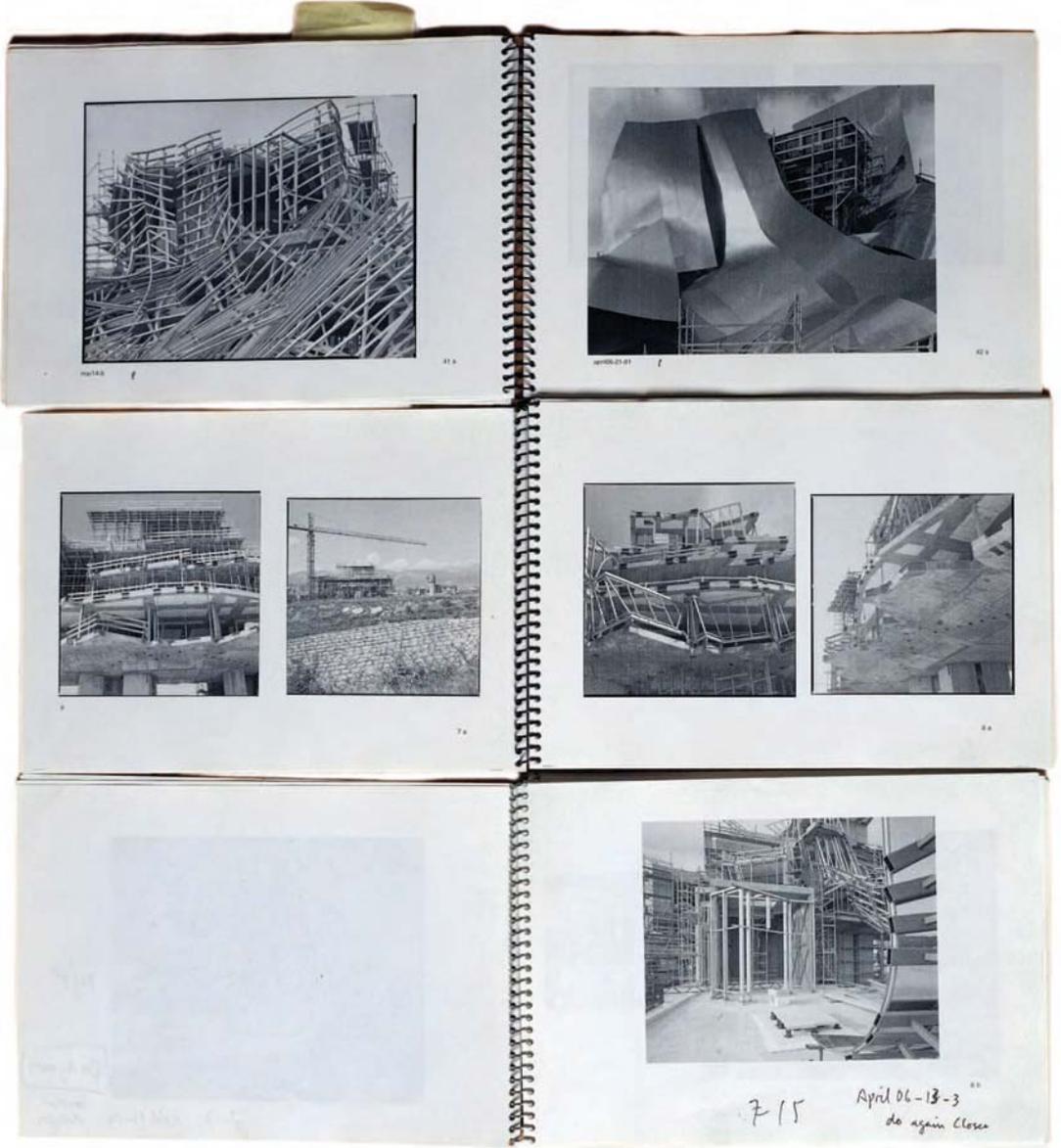
2. Bernd y Hilla Becher, *Wassertürme*, portada del libro, 1988

Ante las enormes cantidades de *lingua arte* que los críticos han escrito sobre el trabajo de Cindy Sherman relacionado con feminismo/fetichismo y el *male gaze*, es refrescante leer a Sherman cuando dice que «no sabía lo que estaba haciendo en ese momento, estaba jugando»; y en relación con la teoría del *male gaze*, escribe: «sé que no era consciente de esta cosa del “male gaze”, fue mi forma de fotografiar lo que produjo esos caracteres, no mi conocimiento de la teoría feminista» [6].

El trabajo de los Becher, que comenzó a finales de los años cincuenta, tuvo muy claros sus objetivos desde un principio. Su deseo fue preservar en fotografías la imagen de aquellas construcciones industriales que se destruían después de su vida útil. Dirigían su visión mediante un rigurosa objetividad y usaban el medio de la fotografía para negar cualquier *interpretación* pictórica y la creación de obra con cualquier valor *artístico*; su objetivo no era elaborar las estructuras y texturas según cómo respondían a la luz, ni el uso de la perspectiva, ni elementos topográficos, ni jugar con planos de foco. «No queremos alterar nada de los objetos que fotografiamos. Solo permitimos una elaboración, quitar el objeto individual de su contexto y ponerlo en la posición para que llene el marco, aunque altere los hechos físicos; por ejemplo, el lugar donde encontramos nuestras imágenes suele estar en medio de arquitectura y el caos, pero esta elaboración es necesaria para lograr una visión incisiva de ellos como forma general» [7].

Un hecho crucial es que su trabajo, a medio camino entre el arte conceptual y la fotografía, se mostraba en galerías de arte en forma de cuadrículas y grupos de topologías «que hacía que a los críticos se les cayera la baba sobre la serialidad, el rigor de presentación, el minimalismo, las topologías comparativas y otras frases de “lingua arte” que distraían la atención del hecho de que las fotografías eran elegantes, hermosas fotos de arquitectura, tiradas austeramente y defendidas brillantemente» [8].

Hoy en día, debido en gran parte al trabajo de John Szarkowsky, se reconoce que crear *grandes fotografías* no fue coto exclusivo de fotógrafos con claras intenciones artísticas y sus exposiciones; el MoMA ha exhibido imágenes hechas por *amateurs*, agentes inmobiliarios, fotógrafos de prensa, paparazis, etc., dejando claro que hacer distinciones entre trabajos y crear muros de división entre ellos nunca tendrá éxito, ya que, en la vida real, todas estas raíces se entremezclan de forma continua y desvergonzada. Sin embargo, las diferencias de percepción entre lo fenomenológico y lo conceptual aún son cruciales para la aceptación de la fotografía en el mundo del arte. Incluso aquellos discursos que hacen referencia a la pintura –la palabra mágica– todavía abundan debido al aumento de la manipulación digital para crear *pintura-fotográfica* hecha por *artistas que emplean la fotografía*. Sigue existiendo, en suma, gran incertidumbre sobre dónde reside el arte en el



1. Adrian Tyler, proceso de trabajo, serie *Arquitectures*

medio. Independiente del *tipo* de autor, el deseo de negar la fotografía parece ser endémico. Apunta Alan Trachtenberg: «Los fotógrafos de arte probaron todos los trucos disponibles para alejarse de la literalidad embarazosa de su medio. Afortunadamente, suficientes profesionales continuaron simplemente fotografiando, por el simple milagro de ver surgir una imagen buena y clara, o para tener fotos fieles a lo que la gente y las cosas se parecen» [9].

Parte del problema en el mundo institucional es aceptar y reconocer que la suerte es una fuerza poderosa en la fotografía: solo suele prestarse interés a la *intención artística* porque hace que el trabajo aparente tener más importancia. Szarkowsky dice «que sería de gran importancia y mucho menos aburrido si aceptáramos el hecho de que la suerte desempeña su papel en todas partes y es, incluso, determinante; es más, el mundo sería bastante triste sin ello» [10].

Dicho todo esto, sería interesante alejarnos por un momento de la visión mercantilista, de los críticos y de las instituciones de la historia de la fotografía. El escritor americano William S. Burroughs contestó a un crítico en relación con su método de citar textos de otros autores: «Burroughs: Creo que cualquier producto artístico debe vivir o morir en base a lo que vemos ahí. Entrevistador: Por lo tanto, ¿a usted no le molesta que un chimpancé pueda hacer una pintura abstracta? Burroughs: Si hace una buena, no» [11].

[1] Robert Adams, *The New West*. Walter König, 2000, p. XXVI.

[2] Gerry Badger, *The Pleasure of Good Photographs*. Aperture, 2012, p. 221.

[3] Ralph Prins, *Photography Between the Covers, the Dutch Documentary Photobook after 1945*. Fragment Untgeverij, 1989, p. 12.

[4] Robert Hughes, *The Shock of the New*. Thames and Hudson, 1980, p. 111.

[5] John Schott, *New Topographics*. Steidl, 2009.

[6] Cindy Sherman, *The Complete Untitled Filmstills*. MoMA, 2003, pp- 7-10.

[7] Michael Kohler, *Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*. Kunstler, 1989, p. 14.

[8] Gerry Badger, *The Genius of Photography*. Quadrille Publishing, 2007, p. 217.

[9] Alan Trachtenberg, «Walker Evans, The Artist of the Real», en *Afterimage*. Vol. 6. nº. 5, diciembre 1978.

[10] John Szarkowsky, «Eyes Wide Open», en *Art in America*, mayo 2006.

[11] Entrevista con William S. Burroughs, extraída de la entrevista por Conrad Knickerbocker, en *Paris Review*. 1966.

Mesa redonda



Participantes en la mesa redonda: Adrian Tyler, Pablo Juliá, Jaime Sicilia, Carlos Cánovas, Iñaki Bergera y Ricardo S. Lampreave
Colegio de Arquitectos de Zaragoza, 23 de febrero de 2012

Ricardo S. Lampreave [RSL]. Una vez más, agradeceros a los cuatro el que hayáis querido venir y nos hayáis dejado tanto. He ido tomando nota de muchas cosas y sugerencias. Por ejemplo, me atrevería a proponer lo siguiente a los arquitectos que quisieran dejar constancia de su obra. Para el edificio en obra, Tayler, seguro. Para el edificio acabado, para reforzar la construcción de la idea, sin duda, Jaime. El edificio en el paisaje, en la distancia, Carlos. Y si hubiera que exponer el proyecto, me iría, sin duda, a hablar con Pablo. Quizá de año a año vayamos acumulando pequeñas historias. Este año, la Jornada ha sido muy diferente. El año pasado hubo dos bandos muy marcados, unas dobles parejas muy marcadas. Este año pienso que hemos tenido delante a cuatro fotógrafos con la capacidad de desdoblarse y salir de sí mismos, hablando de fotografía desde puntos de vista muy distintos. A pesar de haber visto personajes y referencias repetidas en algún caso, los enfoques han sido distintos: crítico, histórico, artístico o, en el caso de Pablo, también desde la gestión. El sumando de los cuatro ha funcionado muy bien. ¿Ideas y preguntas? Muchísimas. Adrián ha hablado de la limitación de la fotografía aislada y las bondades narrativas de lo colectivo. También Carlos se ha referido al concepto de lo narrativo a lo largo de su intervención. Desde hace tiempo –Iñaki lo sabe– me pregunto: ¿cuántas fotografías hacen falta para narrar el mundo? Revisando la historia de la fotografía, conforme avanzaba hasta nuestros días, la respuesta a esa pregunta iba disminuyendo en número. Muchos fotógrafos dicen que hace falta un único disparo, una única fotografía. El asunto es la narratividad y definir los límites de la fotografía.

Adrian Tyler [AT]. Ahora estamos saturados de imágenes, bombardeados de imágenes. Hoy en día todos somos fotógrafos. El fotoperiodismo lo hace la gente con sus teléfonos móviles. Por lo tanto, Ricardo, lo siento, pero no vas a poder almacenar en una caja ese mínimo de fotografías necesarias para contar la historia.

Pablo Juliá [PJ]. Yo eso no lo tengo muy claro. Creo que puede haber una vuelta atrás, y espero que pronto. Al final, en el caso de los Becher, estás viendo una sola foto, aunque sean series compuestas de muchas fotografías. Creo que se ha perdido la entidad de la realidad del fenómeno, de la esencia de las cosas. Por ejemplo, antes, en un periódico, lo que importaba para relatar una guerra era un mapa, una buena fotografía y, sobre todo, una gran historia, un relato. Ahora el relato se construye con múltiples imágenes, de forma que, al final, no te quedas con ninguna. No me interesan los hechos, sino el porqué de los hechos. Por eso creo que la tendencia va a ser volver atrás y buscar la esencia de las cosas. La cultura visual actual no permite quedarse con la esencia de las cosas. Creo que eso tendrá que cambiar. De hecho, por ejemplo, la resurrección del blanco y negro tiene que ver con ese intento de parar esa inercia, esa fluidez. Se va viendo que la gente necesita otra

historia. Esa fluidez, lejos de aclarar, confunde y engaña. No quiero ser positivista, pero, ciertamente, las fórmulas se agotan, y esta se ha agotado.

Carlos Cánovas [CC]. Van saliendo temas dispersos y corremos el riesgo de perder el debate en esa complejidad. Respecto al tema de la fotografía única o de la fotografía como secuencia narrativa, no creo que se pueda establecer una máxima que diga: «Esto es mejor que lo otro». Decía Ortega que una obra bien contada jamás se terminaría de contar. Del mismo modo, en fotografía, un escenario bien contado jamás se terminaría de fotografiar. La fotografía es un arte que se basa en el descarte. Mientras que el pintor acumula gestos sobre un lienzo, el fotógrafo se las ve con un visor por el que pasan infinitas imágenes. Tiene que ser capaz de seleccionar una o varias para definir algo. En definitiva, es ese hecho del descarte lo que le lleva a la definición de su trabajo. Desde esa óptica, yo diría que hay trabajos que se basan en la prevalencia de una única imagen y trabajos que, por sus características, necesitan de un grupo de imágenes para decir algo. Sí es verdad, y eso es incontestable, que una imagen es capaz de decir muchísimas cosas, pero varias imágenes son capaces de decir muchísimas más.

[PJ] Depende muchas veces de cuál es el hecho narrativo en sí. Yo estaba hablando desde una óptica profundamente periodística. Me incomoda el exceso del impacto visual cuando, en realidad, lo que hay es ruido visual.

Jaime Sicilia [JS]. Un proyecto de fotografía de arquitectura es como un proyecto de arquitectura: hay un momento en el que se acaba porque se entrega o se agota el plazo. No es que se haya terminado el proyecto. Simplemente, en un momento dado, tiene que cristalizar en algo. El encargo fotográfico también tiene una finalidad: una revista, un premio, etc. Pero los límites son vivos. Uno de los valores documentales de la fotografía de arquitectura, cuando es el arquitecto el promotor del encargo, es capturar un momento determinado para conseguir unos objetivos concretos. Luego el edificio tiene otra vida y tiene interés desde otros puntos de vista. Otro tema importante es el soporte final. ¿Una fotografía o varias? Cuando antes se hacía fotografía de arquitectura en placas, su coste equivalente hoy en día sería 60 euros por placa. Así, quizá con un puñado de fotografías se conseguían los objetivos del encargo, que incluían un presupuesto y unos tiempos y plazos. Hoy, la fotografía digital ha transformado estas lógicas y la propia secuencia narrativa. El hecho de que cada arquitecto se pueda publicar los reportajes en su propia página web le confiere al encargo una condición más elástica que la que demandaría, únicamente, la edición impresa. Digo todo esto por llevar un poco el diálogo al campo concreto de la fotografía de arquitectura. No sé si esto os dice cosas.

[AT] Sí, sí. El proyecto fotográfico que os he enseñado de las bodegas Marqués de Riscal, por ejemplo, no fue una cuestión de documentar un edificio terminado. La primera fotografía de esta serie mostraba un pradera absolutamente vacía, sin nada. De repente, el proyecto empezó como a crecer con una potencia increíble y tuve que documentar y archivar todo aquello. Además, el propio programa del edificio iba sufriendo transformaciones plasmadas en las modificaciones de la propia arquitectura. «Ayer, aquí, había un tabique», me decía. Por eso, como dice Jaime, la fotografía digital se adapta perfectamente a este discurso flexible y mutante, ya que nos permite fotografiar de forma intensiva y dejar la construcción del discurso y el mensaje visual a la postproducción al no contar en ocasiones con un guión claro desde el principio. Yo prefiero trabajar con esta flexibilidad e indefinición de partida, ignorando lo que me dice el cliente [risas]. Luego, el archivo documental será el que hilvane el discurso final.

[PJ] Has dicho una cosa interesante: que empiezas a trabajar y empiezas a encontrar algo así como las ramas del árbol, ¿no es así?

[AT] Sí, pero tienes que tener claro cuál es el tronco del árbol. No puedes partir desde cero. Tienes que intuir al menos qué es lo que quieres conseguir o contar y luego tener la flexibilidad para tomar atajos o salirte del guión. Lo digital, como decía Jaime, da mucha libertad y flexibilidad para conseguir lo que quieres o lo que va surgiendo.

[PJ] Y también para perderte. Soy un admirador de la fotografía digital, pero, en ocasiones, su empleo implica una dificultad notable para conseguir construir un lenguaje claro y personal. Hay tantas ramas que al final no sabes cuál debe ser la tuya. Las generaciones jóvenes tienen a su disposición unas cámaras estupendas que hacen las fotografías casi por sí solas. Al no saber por qué salen como salen y teniendo tantas fotografías sobre un mismo tema, les resulta muy difícil escoger y saber lo que quieren o lo que buscan.

[JS] Pero hay mecanismos. El cocinero vasco Andoni Aduriz tiene un plato, creo que una ensalada, que tiene hasta treinta ingredientes. Obliga a los miembros del equipo a colocar los ingredientes con pinzas, para evitar que la mano vaya más rápido que la cabeza. Consigue así generar una composición que es también parte del plato. Hay una idea que él quiere que se aborde de una determinada manera, con un orden. En fotografía de arquitectura, yo tengo también como norma utilizar siempre un trípode. Eso me ayuda a concentrarme y a pensar. Son como mis pinzas que me ayudan a poner en valor el procesos y sus tiempos.

[PJ] A mis alumnos de la Universidad de Sevilla les doy una tarjeta de solo treinta megas

para que con eso preparen una historia de tres o cuatro fotos. Si se acostumbran a disparar sin pensar, se pierden. Y es importante que aprendan a editar antes que a disparar, que tengan las ideas claras desde el principio. Y también después: la postproducción digital también puede terminar siendo un complejo enredo.

[CC] Aaron Siskind decía que el principal problema de la fotografía era su velocidad. Pero es que esa velocidad, sumada ahora al uso los medios digitales, a la capacidad productiva del sistema digital, hace que produzcas muchísimo y de forma muy rápida. Lo cual complica extraordinariamente esa labor de descarte a la que me refería antes. Es decir, el ejercicio de reflexión que toda fotografía necesita se pierde en una especie de «iconorra» en la que solo disparas masivamente sin saber muy bien por qué. Al hilo de lo que apunta Jaime en relación al uso del trípode, yo también proponía en mi propio trabajo el ensamblaje de varias imágenes para tener que hacer un constructo, una construcción que me llevase el tiempo suficiente. Es mi forma de ralentizar el proceso para que suscite y sea objeto, a su vez, de la debida reflexión.

[AT] Yo creo que es imprescindible pasar a papel las fotografías que nos interesan. De esta forma yo descarto rápidamente la chatarra. Es fundamental definir los conceptos presentes en cada proyecto y darle un título. Después de escribir un cuento, Hemingway tiraba todo lo bueno, y si el resto no funcionaba, ya sabía que no iba a funcionar. En mi casa están distribuidas encima de las mesas las fotografías, impresas a un tamaño no muy grande, con las que estoy trabajando en cada instante. Cada día las ves de una manera distinta, tienes intuiciones diferentes. Cada amigo que las ve te puede decir cosas diferentes. Toda esa autorreflexión, para mí, es muy necesaria. Hay una expresión británica que sintetiza este proceso: «Spray and pray», algo así como «Rocía y reza». En cualquier caso, creo que esta racionalización previo del proceso, el tema del trípode y demás, también puede tener su efecto negativo al quitar naturalidad o frescura al resultado. Aunque seguro que Jaime, el 85% de las veces que clave el trípode lo pone exactamente en el lugar adecuado.

[JS] Bueno... el 80% de las veces [risas]. Es una gimnasia con la que vas aprendiendo.

[AT] Es como trabajar con las rejillas del visor. Yo ahora trato de librarme de esa atadura de la rejilla, de la composición en cuadrado. Quizá no es tanto una cuestión formal de la imagen como de la percepción de nuestro propio trabajo.

Iñaki Bergera [IB]. Por dar continuidad a las reflexiones del día y haciendo de cronistas y redactores de todo lo que aquí se ha tratado y debatido, como decía Ricardo al principio,

sería estupendo que fuéramos capaces, en los minutos que nos quedan, de llegar a ciertos enunciados concluyentes relativos al tema de las relaciones entre fotografía y arquitectura. Sabemos que es difícil atacar intelectualmente el tema con precisión. De hecho, he podido observar a lo largo del día que casi siempre se establece el análisis de este binomio en términos dialécticos, de oposición. Por ejemplo, Carlos hablaba en su intervención de lejanía y cercanía, de montaje y realidad, y también de lo objetivo y de lo subjetivo. Luego está este asunto tan interesante, al que hacía Referencia Pablo, de que el fotógrafo busca retratar siempre lo imperfecto, mientras que el arquitecto busca producir lo perfecto. O la relación entre el intento de ver el arte a través del mundo y el mundo a través del arte; o ese mundo de imágenes frente a las imágenes del mundo, es decir, la construcción y la destrucción, que veíamos también en la intervención de Adrián. Es curioso que podamos estar hablando o defendiendo una cosa y también la contraria. Seguramente, un punto de partida es asumir la naturaleza poliédrica y facetada del análisis de las relaciones entre la fotografía y la arquitectura.

[AT] Cada uno aquí, el arquitecto y el fotógrafo, juega y representa su función. Creo que es imposible encorsetar el tema. En el fondo, es un fenómeno; tan fluido como la percepción humana, ¿no?

[RSL] A mí esto no me preocupa. Michel Tournier es un escritor francés que tiene un libro muy sencillo, muy bonito por lo sencillo que es, que se llama *El espejo de las ideas*, y no es más que una colección de parejas y de antónimos en el que viene a explicar que referirse a la luz es invocar a la sombra, etc. Yo creo que en estas dificultades, en estas parejas, en estos antónimos, es donde está el asunto.

[PJ] Hay un libro muy interesante, un diálogo entre Éric Rohmer y Pasolini, que me aportó mucho cuando lo leí. Rohmer era muy sencillo exponiendo sus ideas sobre fotografía e imagen, y Pasolini, un estructuralista nato lector de Ferdinand de Saussure, era mucho más complejo y jugaba con los términos y los conceptos. A mí me cayó mejor Rohmer, pero es inevitable pensar que esa complejidad del lenguaje y los conceptos, de los antónimos, va a seguir existiendo. Yo creo que ahora sí ha cambiado algo en esta sociedad del conocimiento líquido que está llevando a una situación de caos ideológico que lleva a una confusión no operativa. Nosotros hemos vivido otras épocas en las que esas contradicciones no eran tan flagrantes. Había discusión, la discusión ha estado siempre, pero una discusión integradora. Ahora las discusiones son líquidas. Yo creo que eso nos va a llevar a un mundo muy caótico, nos ha llevado ya, y de ahí surgirán nuevas cosas. Estamos en medio de una crisis grande que tendrá que resolverse.

[AT] En el mundo del arte, cualquier nueva corriente artística necesitaba casi una generación para ser asimilada. En el arte contemporáneo esto no sucede. Lo que importa es lo nuevo. Hay falta de cosas para consumir. Hay un nuevo artista de veinticinco años y ya hay un doctorando de veintiún años haciendo una tesis sobre él. Volvemos por tanto a ese espacio de silencio del que hemos hablado todos, donde realizar fotografías que tengan una resonancia duradera. Hay artistas que están un día en ARCO, arrasan, y en dos años desaparecen.

[CC] Lo de los antónimos, lo de los contrarios, etc., es enriquecedor y es bueno. En la médula de la empresa fotográfica ya existe una contradicción permanente, como dijo hace tiempo, seguramente mucho mejor que nosotros, Susan Sontag, ya hace tiempo: «¿Qué son las fotografías? Las fotografías son a la vez nubes de fantasías y cápsulas de realidad». Es el mismo choque que comentaba en mi intervención en relación a la obra de Walker Evans, el choque entre la capacidad documental de la imagen y entre la capacidad poética que tiene que tener el autor. Eso siempre va a estar en choque, pero yo creo que esa tensión, lejos de preocupar, es justamente lo más estimulante.

[AT] Yo no he oído a ningún crítico de fotografía que sea capaz de decir qué es una fotografía. ¿Una abstracción?, ¿un hecho?, ¿qué es? Es una cosa muy fluida.

[CC] Adrian: alguien preguntó una vez: «¿Qué es una fotografía?». Y otro alguien le respondió: «Aquello que el público acepta como fotografía». Es decir, fíjate si la definición es ambigua y volátil. Pero también es la única posible.

[RSL] ¿Alguna pregunta?, ¿alguna preocupación?

[Público 1]. Yo creo que es muy importante esta jornada y me parece muy importante que la convoque un departamento universitario. La propia Universidad vive de espaldas a la fotografía, e incluso la propia ciudad de Zaragoza vive de espaldas a la fotografía. Por lo tanto, me parece muy importante la organización de estas jornadas, con la participación de ponentes de gran nivel. Es una cuestión que les tiene que llenar de orgullo. Me parece importantísimo, y espero que nos vuelvan a convocar el año próximo. Yo creo que hay muchas reflexiones aquí, yo no las voy a hacer, pero creo que han suscitado cosas muy diferentes, que son importantes para pensar. Quería hacer dos preguntas muy concretas que me han generado dudas y me gustaría que me las aclarasen, si es posible. Carlos Cánovas ha dicho una cosa que no he entendido y que me gustaría que me la explicase. Ha hablado concretamente de la ausencia del ayer de la foto, en la foto, de la que no nos hemos recuperado. Me imagino que se referirá a la historia de la fotografía. La verdad es

que me gustaría que ampliase un poco esa idea. Y la otra pregunta es para Pablo Juliá, que ha dicho algo muy importante, para mi gusto, y también me gustaría que lo ampliase porque tampoco soy capaz de comprenderlo. Ha comentado que Irving Penn es igual que Alberto García-Alix. Son dos autores que me interesan y me gustaría que comentasen algo más al respecto. Muchas gracias.

[CC] Toda mi charla, en definitiva, estaba articulada sobre la idea de que hay media docena de fotógrafos que, en mi opinión, o, digámoslo de otra manera, para mí son claves y determinantes en mi trabajo. Y probablemente en el contexto que el que lo he dicho eso, teniendo en cuenta los fotógrafos de los que habíamos hablado hasta ese momento, actuaban movidos, bien por encargo, o bien por otro tipo de intereses. Atget es el primero en realizar una obra en muchas décadas movido solo por su interés personal por la fotografía. Es decir, es obvio que él, lo dije también, vendía fotografías, vivía o malvivía de la venta de fotografías como documentos para otros artistas, pero, digamos, que su amor por la ciudad está en la génesis de todo su trabajo. Como a mí eso me resulta francamente significativo desde el punto de vista emocional, la muerte de Atget, hace ya muchos años que ocurrió, representa una especie de pequeño trauma del que personalmente no he conseguido reponerme del todo, pero, desde luego, desde esa perspectiva de la historia de la fotografía. En todo caso, es algo que dije metafóricamente.

[PJ] Con respecto a lo mío. Tengo la suerte de estar aprendiendo constantemente, y una de las cosas que hago cuando voy a la universidad es plantearme las maneras diferentes de entender la profesión periodística. Yo creo, por ejemplo, que un buen fotógrafo de periódicos debería ver muchas más imágenes de las que ve, porque está muy acostumbrado a una dinámica concreta. Entonces, creo que en la facultad hay que enseñar autores que no tienen nada que ver con el periodismo pero que sí tienen mucho que ver con la introspección en el alma. Para mí, Irving Penn es un enorme y fantástico retratista que consigue aislar al personaje. Los pone con un fondo plano y una luz absolutamente cenital y juega con eso para descubrir la personalidad de ese hombre. Le mira y le mira y, hasta que no tiene una foto, no para. Sus retratos son una virguería, una cosa espectacular. Creo que Alberto García-Alix, al principio, hizo exactamente lo mismo, aunque él utiliza la ciudad como escenario. Como Irving Penn, lo que pretende es contarnos su introspección en el alma, por ejemplo, de la gente de la movida. Veo una similitud muy grande en la manera de contarlos. En realidad, todos copiamos, toda la vida nos la hemos pasado copiando, lo que pasa es que algunos le vamos añadiendo, a veces sin saberlo, nuestra parte de la mochila personal. Pero, en realidad, los fotógrafos lo único que hacemos es copiar. Copiar bien, pero copiar.

[AT] Diego Lara dijo: «Todo lo que veo es mío». Yo diría lo mismo, pero la cuestión no es copiar, la cuestión es asimilar, interpretar, reinterpretar, y esta es la manera de juzgar y valorar el trabajo de muchos artistas. El trabajo de Walker Evans o de Robert Frank no existiría sin el de Atget.

[PJ] La primera obra de Robert Frank es absolutamente del tipo “instante decisivo” de Cartier-Bresson, hasta que, de pronto, ve a un negro y le da la vuelta, porque lo que le interesa no es precisamente que el edificio este caído, lo que le importa es que el negro esté en función del fondo del horizonte. A Frank lo que le interesa no es la perspectiva desde el concepto ciudad: le interesa la perspectiva desde el concepto de ese negro que está en esa foto; con lo cual, es impresionante. No sé si te hemos contestado lo que querías.

[Público 2]. Carlos Cánovas ha empleado una palabra que para mí tiene mucho talento y es la palabra *descarte*. Yo creo que la arquitectura tiene también mucho de descarte. Creo que, seguramente, la arquitectura es mucho más de quitar que de poner, y creo que en eso tienen que ver mucho las dos facetas. Tengo compañeros que empiezan explicando sus obras con una sola foto, una foto del lugar en la que está resumida toda la idea del proyecto que tiene que ver con ese lugar.

[CC] Nunca había pensado que la arquitectura también, creo sí que creo que la fotografía es un arte que se basa simplemente en el descarte. Recuerdo ahora que Lee Friedlander pasaba las copias a papel, como decía Adrian, y no puedo estar más de acuerdo, e iba haciendo una selección de las copias y amontonándolas en una caja. De esa caja, días después, va haciendo una selección de las que le parecen buenas y las pasaba a otra caja y volvía a seleccionar, y así hasta diez cajas. Las fotografías que, finalmente, puede considerar para el proyecto son las que han llegado a aquella décima caja. Es un procedimiento y una retórica, pero, en definitiva, es muy ilustrativo de que el material que tenemos es un visor lleno de infinitas imágenes de las que tenemos que ser capaces de seleccionar, tanto me da una o dos docenas, para un proyecto. El verdadero problema es ese.

[AT] Al final se necesita humildad de nuestra parte para reconocer nuestros errores y horrores. Desde luego, el pasar al papel es fundamental por esa capacidad real de tener algo en tu mano, el papel, y poder romperlo. En la pantalla eso no se puede hacer.

[Público 3]. Como jóvenes estudiantes tratamos de hacer muchas fotos sin llegar a algo en concreto, pero, desde mi punto de vista, pasa lo mismo con la arquitectura, porque también intentas hacer buenos proyectos y no te salen tan bien. Pero es como buscar esa esencia fotográfica y no llegar a nada en concreto. Pienso que en arquitectura, hoy en día, se

están haciendo tantas obras en las que no se cuente con ese proceso esencial, de idea... Por eso pienso que, para un estudiante de arquitectura, se puede y se debe equiparar el proceso que se debe emplear para hacer fotografías con el que se debe emplear para proyectar.

[JS] En este paralelismo entre arquitectura y fotografía hay una cosa que siempre funciona: cuanto más tiempo le dedicas a una obra fotográfica o arquitectónica, más capacidad tendrás para llegar a la esencia de la misma. No sé quien decía aquello de «Necesito un día para escribir trescientas páginas y trescientos días para escribir una». Yo paso muchas veces un día completo en la obra, en una casa, en un proyecto que fotografío. Son como ciclos completos que te ayudan a completar esa percepción, ese recorrido de un día en la vida del edificio, por decirlo que alguna manera. Y siempre me doy cuenta que, en las últimas horas del día de esa larga sesión, es cuando verdaderamente tengo una mayor comprensión de las cosas y puedo ser más eficaz con la cámara. Ocurre también con la post-producción. Yo sé que las primeras fotos que editas, como las primeras que disparas, son para desechar. Es un tema de meterse en el proceso, de llegar a ese punto de gran concentración.

[PJ] Yo, muchas veces, intento justamente lo contrario: no hago fotos. Me llevo la cámara pero me la llevo de paseo. Y miro y hago las fotos con la cabeza, con los ojos, para que no me entre esa tensión acumulativa. Hay que mirar el objeto, y hay que buscar el sujeto, el predicado y el complemento, como antiguamente nos decían en la clase de gramática. El sujeto, el predicado y el complemento, ¿qué significa eso? Que hay que darle muchas vueltas al objeto, llámese personas, manifestación, arquitectura, edificios, casas, lo que sea. Hay que darle vueltas, mirar de arriba, mirar de abajo, y no tirar ni una sola foto, porque en cuanto empiezas a tirar ya pierdes el sentido del sujeto, verbo y predicado. Yo creo que hay un esencia de trabajo mental primera sobre la cual tienes que discernir, a partir de ahí y una vez que tengas claro cuales son esos sujetos, verbos y predicados. Es una forma de trabajo que yo creo que es clave. Y que a veces no sé hacerlo, pero pretendo hacerlo.

[IB] El tránsito fundamental es el que se da entre Julius Shulman y Ed Ruscha, al que se ha referido Carlos. Los iconos de la modernidad del «American way of life» de Los Angeles son productos de consumo para la cámara, iconos en sí mismos y propaganda perfecta para las revistas de la mano del trabajo formalista y ortodoxo de Shulman. Sin embargo, Ed Ruscha prescinde de esa condición preciosista de la técnica fotográfica y se interesa más por hacer una lectura crítica y contracultural, espontánea y desprejuiciada de esos mismos iconos, como las gasolineras o los apartamentos modernos. Un tránsito similar al que se ha producido entre la condición documental de los libros y las revistas

como fuentes de referencia para la inspiración proyectual, digamos, y la proliferación tremenda de los blogs y las revistas *on-line* que publican proyectos de forma extensiva y, con demasiada frecuencia, poco rigurosa. Antes, las fotografías míticas de las monografías canónicas de los grandes arquitectos de la modernidad condensaban una enorme información explícita o deductiva: eran los mejores proyectos de los mejores arquitectos fotografiados por los mejores fotógrafos. Hoy, el exceso de publicaciones en nuevos formatos y, sobre todo, la ingobernable cantidad de fotografías de proyectos de arquitectura no sometidos a unas mínimas dosis críticas hacen que la fotografía de arquitectura sea también líquida y frívola. Lo banal, lo *kitsch* o lo ostentoso comparte espacio divulgativo con la arquitectura de calidad, que la hay. Las fotografías de Shulman, de Ezra Stoller o de Korab eran buenas tanto por ellas mismas como por la calidad de los edificios que mostraban.

[AT] ¿Y en qué medida es arquitectura una gasolinera? Desde luego, para Ed Ruscha no lo era, porque también fotografiaba fuegos de cocina o piscinas.

[CC] Se me ocurre, casi como último apunte de todo esto, es que la única solución –me da igual arquitectura que fotografía que, en definitiva, arte– pasa por ejercer cada uno de nosotros una conciencia crítica hasta donde sea posible a cada uno, al máximo nivel. No hay otra solución. La profusión de ideas e imágenes, la borrachera de imágenes, es de tal dimensión que no queda más remedio que ser más y más selectivo cada vez y, por lo tanto, más y más crítico cada vez. Y no sé dónde está el límite, probablemente no lo hay.

[PJ] El problema es que una gran foto, una foto de un famoso o de un político, o de un evento singular, antes podría durar días en la primera plana de los medios. Hoy no dura ni un día, por que rápidamente es sustituida por otra y por otra.

[IB] Acabamos de ver, en un viaje de estudios a Londres, una gran exposición de OMA en el Barbican. Al entrar en la exposición, en un gran proyector, iban pasando infinidad de imágenes que no era posible ver o distinguir. En la cartela, junto a la pantalla, se explicaba que todas esas imágenes correspondían al vaciado íntegro de todos los archivos de imágenes presentes en los servidores informáticos de OMA y que para verlos todos a esa velocidad había que estar, frente a la pantalla, cuarenta y ocho horas. Es obvio lo que el comisario de la exposición quería contar con esta historia.

[RSL] Bueno, para terminar, agradeceremos el que nos hayáis acompañado hoy. Ya lo hemos dicho alguna vez y yo creo que es claro: que todo esto tiene sentido por vosotros. Dicho eso, algunos ya lo sabemos, los que estamos aquí, alguno de vosotros también, pero lo digo

para los que no lo sabéis: mi fortuna y la vuestra –cualquiera de nosotros y de vosotros lo podría suscribir, pero yo ya sé los años que tengo–, mi fortuna, y es lo que le debo a la arquitectura, ha sido poder hacer estos años el camino acompañado. Yo ya sé y he aprendido con los años que no eran los edificios, que no eran las fotografías. Me imagino que mi patrimonio son las personas que habido a mi lado y que han estado conmigo. Solo quería, como Luis [Moreno Mansilla] no va a estar más, que no dejarais de buscarle y de leerle. Es muy distinto tenerlos al lado a que pasen a ser historia. Se fue Miralles de repente, con cuarenta y cinco años, y es verdad que siguen sus edificios y sigue su mujer, pero ya es otra cosa. Quería animaros a vosotros, que estáis estudiando, a que una manera de pensar que sigue un poco ahí, presente, con sus obras y sus edificios... es que sigamos yendo a buscarle. Me gustaría que algún día, más adelante, algún año, os acordarais de lo que os digo: que no son los edificios, son algunos arquitectos, las personas, algunas personas, por las que creo que vale la pena todo esto. Entonces, al hilo de esto, tan difícil de decir, mi fortuna y mi alegría de hoy es haberme rozado un rato con vosotros, no tanto con vuestras fotografías, pero sí con vosotros. Y dicho esto, pues nos queda seguir entreteniendo nuestra esperanza.

Gracias.

Currículos

Carlos Cánovas

(Hellín, 1951)

Reside en Pamplona. Cursó estudios mercantiles (1967-1970). Inició la actividad fotográfica en 1972, profesionalizándose después en trabajos de laboratorio. Ha realizado labores de catalogación y copiado de innumerables archivos. Desde 1980 ha desarrollado una notable actividad docente. Desde 1999 es profesor de fotografía en la Universidad Pública de Navarra. Su obra se ha expuesto individualmente en lugares como el Museo de Bellas Artes (Bilbao), el Instituto Valenciano de Arte Moderno (Valencia), el Colegio de Arquitectos (Santa Cruz de Tenerife) o el Museo de Navarra (Pamplona), de cuyas colecciones su obra forma parte, junto con las de la Bibliothèque Nationale (París) y las de las Universidades de Salamanca, Alicante y Pamplona (UN-UPNA), entre otras. Actualmente es miembro del comité asesor del Museo Arte Contemporáneo Unión Fenosa (La Coruña). Fue vocal del Consejo Navarro de Cultura (1983-1986). Ha publicado diversos libros, como *Séptimo cielo* y *Paisaje anónimo* (Ayuntamiento Pamplona), *A propósito* (Fundación BBK-Bilbao), *Paisajes fugaces* (IVAM-Valencia), *Miguel Goicoechea, un pictorialista marginal* (Ikeder-Bilbao), *Deriva de la ría* (Fundación BBK-Bilbao) y *Apuntes para una historia de la fotografía en Navarra* (IPV-Pamplona).

Pablo Juliá

(Cádiz, 1949)

Licenciado en Historia Moderna y Contemporánea por la Universidad de Barcelona, se dedica a la fotografía desde finales de los años sesenta, documentando la transición española en *El Socialista* o en revistas andaluzas como *La Ilustración Regional* o *Torneo*. Ya en democracia se hace cargo del Gabinete de Prensa de la Junta de Andalucía. En esta época recorre Andalucía y documenta todo el proceso del cambio. Colabora con *Cambio 16*, *Gentleman*, *Posible*, etc. En 1980 comienza su trayectoria en *El País*, donde ha trabajado como jefe de Fotografía hasta el año 2007. En la actualidad es profesor asociado en la Facultad de Comunicación de Sevilla. Es autor de diversas publicaciones sobre la Transición y exposiciones individuales y colectivas. Entre sus galardones figuran el Premio Andalucía de periodismo y Fotopress de Cultura. Desde 2007 dirige el Centro Andaluz de la Fotografía, del que había formado parte anteriormente como miembro de su Consejo Asesor. Actualmente es el director del Centro Andaluz de la Imagen, integrado por el Centro Andaluz de la Fotografía y la Filmoteca de Andalucía.

Jaime Sicilia

(Madrid, 1970)

Es arquitecto por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Universidad Politécnica, en 1997. Tras completar su formación en la Bartlett School of Architecture, University College, de Londres, trabaja para Richard Rogers Partnership y desde 1998 ejerce profesionalmente por cuenta propia habiendo sido reconocido con premios a nivel nacional e internacional. En el año 2007 funda la agencia de comunicación *Arquipress Arquitectura y Comunicación*, desde donde realiza reportajes fotográficos y audiovisuales, asesora en labores de comunicación y comienza a desarrollar una actividad editorial paralela estableciendo colaboraciones periódicas con medios de comunicación generalistas y especializados. En 2008 organiza y dirige el festival de fotografía de arquitectura *Photoarquitectura*, evento centrado en la puesta en valor de la fotografía de arquitectura mas allá de su función documental. En la actualidad compagina su actividad profesional con la docencia y el desarrollo de su tesis doctoral.

Adrian Tyler

(Londres, 1963)

Reside en Madrid desde 1992. Es tipógrafo, diseñador y editor de libros. Especializado en temas artísticos, ha producido libros para Juan Muñoz, Rachel Whiteread e Ilya y Emilia Kabakov, entre otros, así como catálogos para el Metropolitan Museum of Art (Nueva York) o el Museo del Prado y el Museo Reina Sofía (Madrid). Fotógrafo autodidacta, se interesó por el medio como expresión artística a partir de su primera exposición individual en el Doblespacio (Madrid) en 1998. Su trabajo se apoya en un sustrato conceptual y responde a estructuras formales puras utilizando, en película o digital, diferentes soportes de gran formato. Al margen de sus proyectos de libros y exposiciones, realiza encargos profesionales vinculados al retrato, la arquitectura o el paisaje. Entre sus exposiciones colectivas destacan *Publishers Dream Award*, Fotobook Festival, Le Bal (París), 2012, *Construir, habitar, pensar. Perspectivas del arte y la arquitectura latinoamericana contemporáneas*, IVAM (Valencia), 2008 y *El ciclo de la vida*, Koldo Mitxelena Kulturunea (San Sebastián), 2007. Algunas de sus exposiciones individuales recientes son *Dust to Dust*, Galería Caylus (Madrid), 2012 y *Externalities*, Photomuseum, Torre Luzea (Zarauz), 2012. Sus últimos libros editados son *La pintura y fotografía*, Museo Thyssen-Bornemisza (Madrid) 2012, *Dust to Dust*, Autoeditado (Madrid), 2012, y *From Darkness to Light, The Alhambra*, TF Editores (Madrid), 2010.

Iñaki Bergera

Arquitecto (1997) y doctor (2002) por la ETSAUN y máster con premio extraordinario por el GSD de Harvard (2002). Su tesis doctoral fue premiada por la Fundación Caja de Arquitectos (2005) y el COAVN (2007) y publicada en la colección Arquithesis. Ha sido profesor en la ETSAUN (1997-2007) y en la Universidad Europea de Madrid (2007-2009), así como visitante en diversas universidades internacionales, impartiendo desde 2009 su docencia como contratado doctor en la EINA de la Universidad de Zaragoza. En colaboración con Iñigo Beguiristáin, su obra construida ha recibido, entre otros, el Premio COAVN 2013 y 2010, el Premio Saloni de Arquitectura Interior 2006 y la designación como finalista del Premio FAD 2010. Investiga actualmente en temas de fotografía, arquitectura y paisaje. Es Investigador Principal del Proyecto MINECO I+D+i «Arquitectura y Fotografía en España 1925-65». Sus proyectos fotográficos han sido objeto de diversas exposiciones individuales.

Ricardo S. Lampreave

Doctor arquitecto, y profesor de Composición Arquitectónica en la Escuela de Ingeniería y Arquitectura de la Universidad de Zaragoza. Ha sido director de la Fundación Miguel Fisac, pensionado en la Academia Española de Roma, comisario de exposiciones y director de las revistas *BAU*, *Transfer* y *Formas*. Dirige la colección de libros de los Premios Nacionales de Arquitectura del Ministerio de Vivienda (José Antonio Corrales, Miguel Fisac, Antonio Fernández-Alba). Entre otros, su editorial ha publicado los libros *Pintar sin tener ni idea*, y *otros ensayos sobre arte*, de Ángel González García, Premio Nacional de Ensayo 2001; *Giuseppe Pagano. Vocabulario de imágenes*, de Daría de Seta; *Humaredas*, de Juan José Lahuerta; *Sueños y polvo*, de Ángel Martínez García-Posada; *El libro de los cuartos*, de Luis Martínez Santa-María. Su libro *Soviet Aviation [1939]*, de Alexander Ródchenko y Varvara Stepánova, fue Premio PhotoEspaña al mejor libro editado del año 2010.

Carlos Cánovas Paisaje cercano y distancia
Pablo Juliá La ciudad como objeto fotográfico
Jaime Sicilia Fotografía de arquitectura. Fotografía de ideas
Adrian Tyler Fotografía y medio ambiente



Prensas de la Universidad
Universidad Zaragoza

