

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, agradeceremos 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 «iconorrea» 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 contarlo. 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.