

Fotografía y arquitectura

*La imagen del espacio
construido*

IÑAKI BERGERA

PRÓLOGO DE LUIS FERNÁNDEZ-GALIANO

T

TURNER NOEMA



ÍNDICE

Prólogo. <i>Discurso mentale</i>	9
Introducción	11
Primera parte. España, miradas internas y externas	
I Fotos de casas, cosas de fotos	19
II Las maquetas y sus fotos: ideas, sueños y deseos	35
III Cuando una dedicatoria vale más que mil fotografías	47
IV Férriz y Cabrero	53
V Mirar entre líneas	67
VI La batalla moderna	77
VII La imagen de la arquitectura democrática: Lluís Casals, 1954-2021	83
VIII [Kindel] La fruición de los ojos	87
IX Imágenes junto al mar	93
X Hervé en España	107
XI <i>Spain, photographs without photographer</i>	119
XII Casali en España	137
Segunda parte. En busca de la mirada	
I Nuevos paisajes, nuevas miradas	145
II Paisajes urbanos: notas sobre fotografía	161
III Miradas modernas	165
IV Miradas exploratorias	173
V La ficción de la imagen	187
Tercera parte. Mirándolo seriamente	
I Ética y estética	193
II Cartografías del reverso	213
III Arquitectura y cultura visual contemporánea	225

IV	Arquitectura expuesta	241
V	Apuntes para una valoración del retrato fotográfico del arquitecto: Paco Gómez y Juan Daniel Fullaondo	257

Cuarta parte. Enseñando a mirar

I	Mirar a ver	271
II	Aprendiendo de la Farnsworth	285
III	Arquitectura en todas partes	293

	Referencias bibliográficas	297
--	----------------------------	-----

	Notas	303
--	-------	-----

PRÓLOGO
DISCORSO MENTALE

Leonardo afirmó que la pintura era un *discorso mentale* e Iñaki Bergera muestra que la fotografía es también una construcción intelectual. Con su obra fotográfica y con sus escritos, el arquitecto desvela el vínculo estrecho entre el espacio y la cámara, pero, a diferencia del artista renacentista, no establece la superioridad de la representación bidimensional sobre la tridimensional. En su *Trattato della pittura*, Leonardo compara esta con la escultura, defendiendo la preeminencia de la primera: “*La pittura è di maggior discorso mentale e di maggiore artificio e meraviglia che la scultura*”. Hoy nos puede parecer lejana esta rivalidad entre las artes, y la joven disciplina de la fotografía ha tenido durante tanto tiempo un papel ancilar respecto a la secular arquitectura que la comparación entre ambas parecería extravagante. Sin embargo, la fotografía ocupa hoy un lugar tan central en la reflexión artística y la arquitectura atraviesa un periodo tan anémico en su dimensión crítica que su feliz encuentro discursivo cabe describirse como una fertilización de la construcción por la imagen.

Bergera ocupa una posición privilegiada para interpretar esa madeja enredada de vínculos, que podría extenderse hacia atrás con las representaciones arquitectónicas y urbanas en lienzos o grabados y hacia delante con las construcciones digitales que conducen al metaverso, pero que en su caso tienen su núcleo en las experiencias canónicas de la modernidad. Formado como arquitecto y como fotógrafo, a esas dos profesiones añade su condición de profesor y la mirada crítica e histórica que inevitablemente acompaña el empeño por conocer y la generosidad de transmitir. Sus series fotográficas son arquitectónicas no solo porque representan arquitecturas, sino porque están concebidas con un orden arquitectónico, y en sus textos muestra la misma capacidad de hibridación, porque la pupila entrenada del fotógrafo

es también la del arquitecto familiarizado con los protagonistas del siglo xx en España y fuera de ella, y la del observador atento a la actualidad de las artes y la cultura. Bergera ve “arquitectura en todas partes” y se pregunta por el uso de la imagen en arquitectura, reabriendo un debate ético y crítico al que otorga singular vigencia la contemporánea inserción de los edificios en el mundo del espectáculo.

Más de una vez se ha equiparado el poder seductor de las obras icónicas al de los productos de la industria del lujo y se ha asimilado la capacidad de los *star architects* para publicitar el éxito político o económico con la de las supermodelos que dan visibilidad al universo de la moda. Los arquitectos han sido pioneros en el esfuerzo por controlar su imagen, desde el Herrera que encarga a Perret las estampas de El Escorial hasta el Le Corbusier que coloca su automóvil Voisin delante del objetivo del fotógrafo de sus villas o el Neutra que vacía sus casas de mobiliario antes de realizar cada reportaje, y es estimulante que las modelos actuales sigan su ejemplo. La mejor pagada del mundo, Emily Ratajkowski, moldea su imagen a través de las redes sociales, como también lo hacen Kendall Jenner o las Hadid, y eso es algo que estuvo fuera del alcance de la generación anterior, Naomi Campbell, Kate Moss o Linda Evangelista, que, según la primera mencionada, “tenían cero control sobre su imagen”. La revolución digital y las redes han transformado el mundo de la moda tanto como el de la arquitectura y la fotografía ha sido en ambos casos el instrumento de esa mudanza, además del canario en la mina que advierte sobre los riesgos emboscados. Entenderla como un *discorso mentale* es esencial para aguzar su filo crítico y eso es lo que hace Iñaki Bergera con este manojo de ensayos pixelados.

LUIS FERNÁNDEZ-GALIANO

INTRODUCCIÓN

El 1 de diciembre de 2010 aterrizaba sobre la pista nevada del aeropuerto internacional Pierre Elliott Trudeau de Montreal. El objetivo del viaje era realizar una breve estancia de investigación en el Centro Canadiense de Arquitectura (CCA), atraído por sus colecciones de fotografía y por la calidad y cantidad de sus fondos bibliográficos. El viaje pretendía ser, como de hecho fue, un punto de inflexión en la actividad investigadora que venía realizando hasta esa fecha.

La tesis doctoral que defendí en 2002 sobre Rafael Aburto —uno de los arquitectos responsables del advenimiento moderno en España en los años cuarenta y cincuenta del siglo xx— me había permitido generar mi propio mapa documental y relacional de la arquitectura moderna española —sus agentes, sus programas, sus vínculos internacionales, etcétera— y sobre ello continué trabajando y escribiendo durante los años siguientes. En esa cartografía había una palabra que siempre afloraba, con la que habitualmente me rozaba y que, nunca mejor dicho, entraba por los ojos. Por obvio y omnipresente, y quizá por un prejuicio derivado de su supuesto mero uso instrumental, el papel que la fotografía desempeñó en el devenir de la arquitectura moderna no había sido objeto hasta la fecha de una atención específica y rigurosa.

La atracción que sentía entonces hacia las relaciones entre arquitectura y fotografía como tema de investigación específico derivaba a su vez de un interés previo y amplio hacia la disciplina fotográfica, tanto desde el punto de vista de mi práctica personal como desde un punto de vista especulativo hacia el mundo de la imagen y de la cultura visual. Los estudios de fotografía que realicé en la School of Visual Arts de la Universidad de Harvard en el otoño de 2001 contribuyeron en ese sentido no solo a un aprendizaje en el hacer, sino, especialmente, a educar una mirada intencionada y reflexiva. Dejando al margen esta

formación concreta, mi maestra en la mirada había sido previamente la naturaleza: de forma autodidacta mis ojos se habían educado en el paisaje natural. De ahí surge, probablemente y de alguna manera, una especial sensibilidad hacia las tensiones entre arquitectura y territorio que ha caracterizado mi trabajo personal posterior.

También en aquellos años —a partir de 2004— estaba llevando a cabo una actividad profesional propia en el ámbito de la arquitectura, en colaboración con mi compañero Iñigo Beguiristain, por lo que empezar a fotografiar nuestros propios proyectos fue un nuevo acercamiento práctico y reflexivo hacia la fotografía de arquitectura como explícita atención profesional. Estar a ambos lados de la barreira foto-arquitectónica, en la arena de la ejercitación práctica y en la seguridad del burladero especulativo, me daba una cierta confianza a la hora de creer en la construcción de un discurso crítico en relación con las tensiones propias que subyacen en la representación visual de lo construido.

Quedaban así tejidos unos mimbres sólidos para arrancar y formalizar una línea de investigación académica específica. Mi estancia en el CCA de Montreal sirvió, simbólicamente y en la práctica, para ponerla en marcha, compendiando una primera selección de textos y referencias bibliográficas con el fin de construir el estado de la cuestión a nivel internacional. A esta estancia siguieron pronto otras en el Getty Research Center de Los Ángeles, el Center for Creative Photography de Arizona, el International Center of Photography y la Universidad de Columbia en Nueva York o la Universidad de Zúrich. Mirando de forma retrospectiva como lo hago ahora, es sorprendente y reconfortante constatar cómo el interés investigador por este tema se ha visto incrementado de forma significativa a lo largo de la última década, lo cual avala la oportunidad, que no oportunismo, y el acierto de haber puesto en marcha, entonces, esta investigación que tantos resultados ha venido dando personal y colectivamente.

Recogí los primeros frutos de la investigación en artículos y ponencias, que nacieron de forma paralela a las Jornadas de Arquitectura y Fotografía que durante cinco años consecutivos (2011-2015) tuvieron lugar en Zaragoza. Estos encuentros constituyeron un foro de debate

privilegiado para empezar a ahondar en esta temática desde diversos enfoques —histórico, periodístico, artístico, profesional— de la mano de destacados nombres propios, como Carlos Cánovas, Manolo Laguillo, Horacio Fernández, Jesús Granada, Adrian Tyler o Duccio Malagamba, entre otros.

La concesión como investigador principal del proyecto del plan nacional de investigación “Fotografía y arquitectura moderna en España 1925-1965” (FAME), desarrollado entre los años 2013 y 2015, fue sin duda una gran oportunidad para apuntalar y hacer fructificar mi tarea investigadora en el contexto español. Los libros, artículos, ponencias y exposiciones en los que participé, especialmente las exposiciones celebradas en el Museo ICO de Madrid, con sus respectivos catálogos, constituyen en su conjunto un material que ya nutre a otras investigaciones y proyectos posteriores. El proyecto me permitió también tejer una importante red de contactos con otros colegas del ámbito internacional. Así, nuestro interés y caso de estudio propio encontró ecos y experiencias paralelas en países como Reino Unido, Portugal, Italia, Estados Unidos, Francia, Alemania o Suiza. La finalización como tal del proyecto FAME no supuso de hecho un parón en los trabajos y proyectos surgidos en aquellos años, y desde entonces se ha seguido investigando y escribiendo sobre aquellas y otras atenciones vinculadas al maridaje entre arquitectura y fotografía.

Transcurrida más de una década desde aquel viaje iniciático al CCA de Montreal, creo estar en disposición de mirar hacia atrás y releer transversal y críticamente el conjunto de textos que he escrito a lo largo de estos años y darles acomodo en este libro que el lector tiene ahora entre manos. La publicación retroalimenta sin duda lo que es y será mi investigación posterior, pero sobre todo confío en que sirva como estímulo y apoyo para quienes trabajan en torno a estos temas de investigación o sea de interés para las personas con inquietud y curiosidad por estos temas.

Entrando en materia, el libro se ha querido estructurar de forma no cronológica en atención, entre otras posibles, a cuatro “miradas” diferentes. El índice es así una urdimbre de temas que pueden ser abordados en continuidad de miradas o de forma selectiva y discontinua,

mediante una mirada focalizada. La primera parte, “España, miradas internas y externas”, es la más extensa (con doce capítulos) y contextual, al hacer referencia exclusivamente a casos de estudio y personajes vinculados a España, tanto por ser protagonistas propios como por el hecho de ser fotógrafos extranjeros con experiencia en el retrato de la identidad de la arquitectura española. La segunda parte, “En busca de la mirada”, es la más poliédrica, puesto que incluye cinco capítulos que prestan atención explícita a la imagen del paisaje urbano, pero también contiene textos que se refieren a las traslaciones artísticas en el ámbito de la fotografía contemporánea. “Mirándolo seriamente” es el título evocador de la tercera parte, que incluye escritos con una objetiva vocación teórica y crítica. Termina el libro con una cuarta parte, “Enseñando a mirar”, con unos capítulos que prestan atención a la cada vez más necesaria dimensión pedagógica de la construcción de la mirada en el ámbito arquitectónico.

Quiero también reconocer a las personas que, en ocasiones, han sido coautoras de algunos de los textos. Redactar a dos manos no siempre es fácil, pero reconozco que las aportaciones de estos otros colegas y amigos han sido siempre valiosas y la experiencia compartida, gratificante. Me parece oportuno indicar, ya que siempre es un motivo de satisfacción, que no pocos de los textos que se incluyen en el libro han sido objeto de reconocimiento, principalmente en los apartados de investigación de las bienales de arquitectura y urbanismo de España. Este hecho, junto con las citas que estos artículos reciben en el seno de otras publicaciones y artículos relacionados, corroboran el valor de haber emprendido esta investigación con determinación y la máxima ambición posible. Queda, pues, este compendio en manos del lector.

Termino estas palabras introductorias con una reflexión personal, con la confianza que me da el camino recorrido hasta aquí, pero con la prudencia de quien sigue teniendo más dudas que certidumbres, más preguntas que respuestas. Nadie cuestionaría hoy la importancia y el papel que le corresponde a la representación visual y fotográfica de la arquitectura en su amplio y diverso contexto identitario y disciplinar. El recorrido que va desde la sustitución definitiva de la pintura figurativa realista en favor de la fotografía como representación documental

de los monumentos arquitectónicos en el siglo XIX hasta la alianza paradigmática entre objetos arquitectónicos e imágenes icónicas en el apogeo de la modernidad del siglo XX sirvió para dar carta de naturaleza a un género fotográfico que pronto se contagió de los trasvases hacia y desde las prácticas artísticas de la fotografía, enriqueciéndose y transformándose. Pero la pérdida de suelo contemporánea de lo que la fotografía es y significa, a partir del discurso posmoderno y de la llamada posfotografía, ha derivado en su roce con el espacio construido hacia una necesaria refundación crítica de los supuestos teóricos sobre los que validar la fotografía arquitectónica.

Esta necesaria reflexión de fondo quizá tenga que ver con los convulsos tiempos que afectan a la misma práctica arquitectónica —a la que la fotografía sirve y de la que la fotografía se sirve—, sensible necesariamente a las cuestiones energéticas y medioambientales y volcada en la atención de los problemas reales que afectan al territorio y al urbanismo, en suma, a la sociedad a la que se debe. Salimos, pues, escarmentados de una endogamia que se retroalimenta, del *selfie* fotográfico de una arquitectura narcisista encantada de conocerse y amiga del postureo, y debemos posicionar el debate y la práctica de la definición visual de lo construido desde un entendimiento realista de lo que las imágenes son y representan. Pienso que el debate ha de bascular sobre el conocimiento profundo, anclado más en la filosofía de la imagen que en las narrativas formales de la fotografía, de lo que es la representación visual de la arquitectura.

Quizá haya que reconsiderar, en el mejor sentido del término, la condición instrumental de la imagen para que siga siendo un medio y no un fin. De hecho, es la propia arquitectura la que se debe resituar en estos mismos términos, desdibujando el protagonismo del objeto hacia el sujeto, es decir, del autor al usuario, de lo retratado al observador. No debería tratarse tanto de hacer fotografía como de saber usarla. Ciertamente, para ello, la imagen ha de ser siempre intencionada y no inocua. Pero el espectro interpretativo ha de ser expansivo, desde el realismo hasta la abstracción en términos sintácticos y desde lo literal hasta lo ambiguo en términos semánticos. La fuerza y el alcance de la imagen arquitectónica, pienso, habrá

de pivotar más sobre lo que connota que sobre lo que denota. Para ello, los agentes que la producen, distribuyen y consumen deberán comprometerse con la reflexión acerca de lo que vemos y de cómo lo vemos. Ojalá estos textos, y los que vengan a partir de aquí, contribuyan a facilitar esa reflexión.

PRIMERA PARTE

ESPAÑA, MIRADAS INTERNAS Y EXTERNAS



Viviendas en Carabanchel, Madrid, de Francisco Javier Sáenz de Oiza, 1958.
Fotografía de Juan Pando. Instituto de Patrimonio Cultural de España, MCD.
© Juan Pando Barrero: Instituto de Patrimonio Cultural de España.
Ministerio de Cultura y Deporte

FOTOS DE CASAS, COSAS DE FOTOS

Fotografía y arquitectura moderna en España, 1925-1965

En 1928 Le Corbusier fue invitado a la Residencia de Estudiantes de Madrid. Terminaba su carta de aceptación con una posdata: “Le envío algunas fotos”.¹ “¿Recibió el paquete de fotografías que le enviamos?”² preguntaba la secretaria de Richard Neutra al director de la revista *AC* en 1936. “Le adjunto una lista de arquitectos a los que puede dirigirse para que le manden fotografías de sus obras”,³ proponía Coderch al holandés Van der Grinten en 1952. Y en 1955 Sartoris recordaba a Aburto: “Le informo de que próximamente va a aparecer la segunda edición del tomo primero de mi *Encyclopédie de l’architecture nouvelle*. Gustosamente publicaría alguna de sus obras y me permito recordarle que me había prometido, en su momento, fotografías”.⁴ “Tienes que mandarme urgentemente nuevas fotografías interiores de tu casa porque me las están reclamando desde Stuttgart”,⁵ le rogaba Bohigas a Fisac en 1961. Etcétera.

Estos son solo algunos ejemplos de la circulación de fotografías de arquitectura española para su publicación en los medios disciplinares. La fotografía que Català-Roca hizo de las manos de los arquitectos del Grupo R seleccionando imágenes para su exhibición en la exposición del grupo en las Galerías Layetanas de Barcelona en 1952 es también una síntesis visual de este uso instrumental de la fotografía en la difusión de la nueva arquitectura. Efectivamente, y en un contexto más amplio, la arquitectura moderna se hizo a golpe de acero, hormigón y cristal, pero se consolidó y creció gracias a la diseminación de sus imágenes. Después, su historiografía se estructuró sustancialmente a partir de su fuente documental irrefutable: las fotografías. Ante la imposibilidad del conocimiento y la experiencia directa de la basta producción arquitectónica —cuestión relegada al viaje—, la valoración crítica de la arquitectura recurre necesariamente, junto con los

planos, a su representación fotográfica. El carácter revolucionario que trajo la vanguardia moderna encontró en la fotografía —que desde su nacimiento en el siglo XIX se había consolidado como herramienta documental— el instrumento oportuno para proceder a su difusión mediática y propagandista que valoraba —en el peor de los casos— esos objetos arquitectónicos como iconos paradigmáticos que debían ser emulados. Al mismo tiempo, los arquitectos comprometidos entendieron que las fotografías de sus edificios eran la cristalización final de su obra y lo que realmente trascendía a efectos de su reconocimiento y satisfacción personales. En estas necesidades de ida y vuelta, se consagró la figura del fotógrafo de arquitectura como el técnico —y quizá artista— especializado en dar forma a ese particular relato visual.

Desde el ámbito de la historia, la teoría y la crítica de arquitectura, la fotografía sería un objeto meramente instrumental, tan necesario como los planos de los edificios para documentar, estudiar y difundir la arquitectura, sin llegar a intrincarse de manera sustancial en el debate autorreferente de la arquitectura. Sin embargo, recientemente y en consonancia con la necesidad de entender la arquitectura como una realidad mucho más permeable a las solicitudes pluridisciplinarias, se justifica que la fotografía sea capaz de aportar por sí misma datos a la construcción del discurso arquitectónico, amén de consolidar, de vuelta, su propia naturaleza. Contemporáneamente, esta temática se enmarca dentro de la progresiva atención hacia los aspectos propios de la cultura visual como conformadora de la realidad y el pensamiento, por una parte, y explícitamente hacia la conformación del paisaje urbano, entendido este como el constructo que cualifica la identidad visual de las ciudades en las que se insertan las arquitecturas a las que se dirige la mirada del fotógrafo. En cualquier caso, el estudio de las relaciones entre arquitectura y fotografía, hasta la fecha y con carácter general e internacional, se ha condensado en una circunspecta bibliografía específica —libros, artículos, ensayos, monografías en revistas periódicas, etcétera— que de alguna manera han sentado las bases sobre las que articular el discurso teórico y especulativo sobre la idiosincrasia de este maridaje disciplinar.⁶

En lo que a España se refiere y salvo algunas excepciones,⁷ la atención a este tema apenas se había abordado de forma explícita. Detectada, la carencia se transformó en oportunidad impulsándose en 2013 la puesta en marcha de un proyecto de investigación académico con el objetivo de apuntalar el referido estudio específico de este binomio arquitectura-fotografía en el contexto de nuestra modernidad.⁸ Pudiendo ser otro, para el proyecto y la presente exposición se estableció como marco temporal de estudio el de aquellas décadas que la historiografía de la arquitectura española señala como específicas de lo que se denominó el movimiento moderno: desde la irrupción de las vanguardias a mediados de los años veinte del siglo xx —GATEPAC (Grupo de Artistas y Técnicos Españoles para la Arquitectura Contemporánea), generación del 25...— hasta las derivadas de la crisis del estilo internacional en los años sesenta —organicismo, brutalismo...—. En estas cuatro décadas, quebrantadas por los años de la Guerra Civil y la paupérrima autarquía, se produce una evolución en la arquitectura española de la mano de sucesivas generaciones de arquitectos que ya ha sido rigurosamente analizada, registrada y valorada. El papel del Docomomo Ibérico, en este sentido, es encomiable. Aquí se ha tomado prestada, precisamente, la cronología del primer registro de arquitectura elaborado por el Docomomo en 1996.⁹ Uno de sus destacados relatores y exégetas, Víctor Pérez Escolano, es quien sintetiza y revisa en estas páginas esa singladura, pero, en esta ocasión, apuntando a los usos y el protagonismo de la fotografía.

Eso es precisamente lo que persigue el proyecto de investigación y presenta de forma preliminar esta exposición: acometer un estudio de la modernidad exclusivamente desde el papel y el valor conferido a la fotografía en este devenir y su relato. No se pretende ilustrar el álbum de la historia y etapas de la arquitectura moderna en España ni presentar nuevamente los proyectos destacados a través de sus imágenes, ni mostrar el mejor Català-Roca, Kindel, Pando o Gómez. Habrá quien, con acierto, eche de menos determinados proyectos o zonas geográficas, o considere que las imágenes aquí presentes no son las mejores o más representativas de esos proyectos. La selección consensuada de doscientas fotografías a partir de la documentación individualizada

de un total de seiscientos nos garantiza una representatividad de esta diversidad cronológica de tipologías, episodios, arquitectos y fotógrafos, un puzzle de puzzles que, en la exposición, compone una nueva y poliédrica imagen de imágenes. Apuntaladas las bases teóricas y disciplinares para acometer la investigación, y conscientes de alguna manera de la imposibilidad de abarcar la totalidad de esa ingente producción de fotografías, sí que se ha incoado un primer desbroce y volcado de reportajes fotográficos, acudiendo a los archivos más destacados por la cantidad y calidad de sus legados fotográficos y arquitectónicos: colegios de arquitectos, fundaciones de arquitectos y fotógrafos particulares, etcétera. Más allá de esta exposición, esta arqueología de imágenes, amplia y selectiva al mismo tiempo, generará a la conclusión del proyecto una base de datos que no servirá únicamente como condensador documental, sino también como materia misma para la reflexión teórica interdisciplinar. Como Alberto Martín refiere en su texto, el proceso opuesto, es decir, el de la disciplina fotográfica asomándose al terreno de la arquitectura moderna, transforma estas fotografías de instrumentos de estudio a objetos de estudio.

Reunidas estas fotografías *vintage* —lo son la gran mayoría en esta exposición—, su reverso muestra al investigador o al curioso las cicatrices de su historia y circulación. Aparece —por fortuna, en la mayoría de los casos— el sello del fotógrafo y la signatura de sus negativos y, cuando estas se publicaron, las dimensiones y recortes previstos para su impresión. Esta trastienda de la fotografía nos aporta en el mejor de los casos, y junto al valor mismo de la fotografía, dos datos fundamentales: la autoría¹⁰ y su difusión. Para un público mínimamente iniciado, constatar que Català-Roca, Kindel o Pando están detrás de la gran mayoría de las fotografías de arquitectura más difundidas de nuestra modernidad no sería un dato significativo. Estos, y acaso un puñado más de nombres, serían los fotógrafos de arquitectura homologables, salvando las distancias, con el perfil especializado que la arquitectura moderna perfiló en el ámbito internacional: Julius Shulman, Ezra Stoller, Lucien Hervé, etcétera. Simultáneamente, en los años cincuenta del siglo xx, Shulman en Los Ángeles y Català-Roca en Barcelona interpretan esa perfecta coreografía entre la alta arquitectura y sus

sofisticadas imágenes. El fotógrafo catalán consiguió interpretar magistralmente la novedad, el optimismo y la potencia de esas nuevas arquitecturas, retroalimentando el aprendizaje visual de los propios arquitectos.¹¹ Siguiendo acaso su estela, surge un listado más amplio y desconocido de profesionales de la imagen que nos interpela e impulsa a indagar en las trayectorias de quienes, habitualmente desde la fotografía generalista de reportaje, industrial, publicitaria, etcétera, colaboraron con los arquitectos mediante la realización de reportajes de arquitectura sin que esta temática pueda ser considerada, ni en la forma ni el fondo, su especialidad.

Antes de la Guerra Civil nos encontramos con miradas tan modernas y personales como la arquitectura que retratan a cargo de Margaret Michaelis o José Manuel Aizpúrua —cuyas trayectorias fotográficas ya han sido objeto de estudio y divulgación—,¹² pero también con otras más oficiosas, como la de Luis Lladó, o con figuras locales, como Marín Chivite en Aragón o José Galle en Navarra. En este segundo caso, el trabajo de la mayoría de estos fotógrafos —Foto Mas en Barcelona sería un ejemplo de ello— mira la incipiente arquitectura moderna como *rara avis*, desde los parámetros y registros documentalistas e historicistas aplicables aún por entonces a la arquitectura ecléctica del cambio de siglo. Sin embargo, la segunda vanguardia moderna, aquella que finalmente prosperó en el arte, la fotografía y la arquitectura durante el aperturismo de los años cincuenta —paradójicamente en el seno del régimen que abortó la primera—, sí que aportó, por un lado, la especificidad profesional del género fotográfico de arquitectura y, por otro, la aparición de una mirada de autor —Nueva Visión, Nueva Objetividad, etcétera— donde es difícil distinguir el lirismo visual del fotógrafo de la poética abstracta de la propia arquitectura moderna, enraizada en la tradición vernácula.

En el primero de los casos, muchos de estos fotógrafos fueron capaces de adquirir un equipo técnico que les permitió producir imágenes de calidad formal y visual, exportables incluso para publicaciones internacionales cuando la arquitectura española empezaba a obtener cierto reconocimiento. Además de Català-Roca y de Pando —muchas de cuyas imágenes son *de facto* iconos mismos de modernidad por

encima incluso de la arquitectura que retratan—, podríamos referirnos a Ferriz, Plasencia, Portillo, Campañá o Finezas, por citar a algunos y vislumbrando el interés de descubrir sus biografías, generalmente poco conocidas. Llevan su firma, además, los reportajes de las arquitecturas de la alta modernidad —de la incipiente industria moderna, de las sedes bancarias, complejos turísticos, etcétera— que celebran tanto la homologación de nuestra arquitectura con ciertos cánones del estilo internacional como la expresión de una sociedad que sacude su aletargamiento y se adentra mediante el desarrollismo en los cauces de su modernización. Este perfil de fotógrafos es el que está mayormente detrás de las fotografías de arquitectura que circulaban por España. La respuesta de Josep Lluís Sert, en 1933, ante la consulta hecha por Walter Gropius acerca de la posibilidad de que Lucia Moholy —exponente de la fotografía de la Bauhaus— encontrara trabajo en España es bastante explícita: “Es difícil encontrar aquí gentes que aprecien esta clase de trabajos; únicamente se ganan bien la vida los que se dedican a propaganda industrial”.¹³

En el segundo caso, y sin que ambos perfiles sean necesariamente divergentes, podríamos situar a aquellos fotógrafos no tan explícitamente de oficio o atentos al rigor de la técnica que se le presupone al género —la corrección del paralaje de la perspectiva sería un botón de muestra significativo— y, por contra, dotados de una mayor sensibilidad artística, en el sentido amplio, que confiere a la manera de mirar del fotógrafo al menos el mismo protagonismo que a la mera representación de la arquitectura. Aquí aparecen nombres más conocidos por su vinculación con agrupaciones y colectivos como AFAL (Asociación Fotográfica Almeriense) o La Palangana o, en términos generales, por una explícita atención a la fotografía de reportaje social, donde la arquitectura moderna —especialmente aquella de los pueblos de colonización o de los poblados dirigidos— no es sino una pieza más del teatro neorrealista de una sociedad identitaria y tradicionalista que soñaba con ser moderna. Kindel y Paco Gómez son, también por su habitual colaboración con la revista *Arquitectura*,¹⁴ los máximos representantes de este segundo modelo. La construcción del pseudónimo, en el caso del primero, ya es en sí mismo un posicionamiento,

tal y como relata Zarza: “Kindel, KIN por Joaquín, DEL por el ‘del’ que precede a su primer apellido; la K era en aquellos años todo un símbolo de modernidad, de un origen no español cuando todos los fotógrafos tenían nombres extranjeros: Müller, Gyenes...”.¹⁵ Un posicionamiento, en cualquier caso, no impostado y corroborado por la genialidad de su mirada. “La fotografía de Kindel, como el arte abstracto, es reveladora del objeto plástico por sí, de su esencial expresión estética independiente de su representación”,¹⁶ sentencia el arquitecto José Luis Fernández del Amo. Y lo mismo podemos decir de Gómez, cuya posición creativa, en palabras de Alberto Martín, se resume en “un filtro formal en la percepción de lo real y la forma como vehículo de la emoción”.¹⁷ Pero también es atractivo descubrir detrás de estas fotografías de “arquitectura pura” —como las denominaba Paco Gómez para distinguirlas de sus trabajos fotográficos personales— los sellos de Nicolás Müller, Alberto Schommer, Oriol Maspons o el canario Francisco Rojas, figuras todas ellas incluidas con nombre propio en los listados de autores fotográficos que, interesados también por las poéticas del paisaje rural y urbano, transformaron —al margen de la arquitectura— el género en España durante la segunda mitad del siglo xx.

Apuntaba Robert Elwall, distinguido comisario de fotografía de arquitectura del RIBA (Royal Institute of British Architects), que “los historiadores de la arquitectura tratan muy a menudo las fotografías como si fueran los propios edificios y no interpretaciones particulares de los mismos hechas en un momento determinado. Por su parte, los historiadores de la fotografía [...] continúan viendo la fotografía de arquitectura como un arcano asunto técnico, un turbio *cul-de-sac* desviado del auténtico camino de la fotografía hacia su estatus artístico”.¹⁸ Esta desubicación de la fotografía de arquitectura encuentra efectivamente un punto de atención especial si valoramos en qué medida estas fotografías de autor pueden ser consideradas por sí mismas, al margen de su causalidad y contexto. Es más, en la medida en que muchas de ellas son obra de fotógrafos-artistas, ¿podrían ciertas fotografías de arquitectura apropiarse del aura de lo artístico? Podríamos referirnos, *grosso modo*, al arte esencial o bien al arte de consumo. En

el primer caso, Piñón define el valor artístico de estas fotografías al referirse a la labor de Coderch. La mirada como intelección sensitiva sería “la condición para que la forma, en tanto que sistema de relaciones visuales, supere el estatuto de mera fantasía de cariz óptico y alcance la condición de atributo esencial de la obra de arte”.¹⁹ En cuanto al arte de consumo, hay ejemplos en el ámbito internacional que confirman este camino —de forma paradigmática Julius Shulman— y en el caso de España hay también galerías, coleccionistas e instituciones que valoran no solo el interés documental e histórico de las fotografías de arquitectura, sino también su calidad y autonomía como piezas artísticas. Ezra Stoller zanjaba la disyuntiva entre las expresiones “factuales” y “creativas” de la fotografía de arquitectura a favor únicamente de la capacidad de identificación y transmisión de las pretensiones del arquitecto. En cualquier caso y enunciado así el tema, se abriría también un interesante campo de debate interdisciplinar.

La trastienda de las fotografías de arquitectura, decíamos, nos desvela la autoría y su circulación. Pero este tránsito entre la imagen del fotógrafo y su publicación en los medios especializados solo es posible con la intermediación del arquitecto. Antes, como ahora, podía ser el arquitecto quien encargara el reportaje al fotógrafo sin tener aún un requerimiento específico, por razones de archivo y documentación. En otras ocasiones, era esta solicitud por parte de las publicaciones la que obligaba a la ejecución del reportaje. Además, será habitualmente el arquitecto quien facilite las imágenes a los medios, pero también el fotógrafo puede proveer eventualmente de copias a las revistas. Sea como fuere, y dentro de esta en ocasiones nada sencilla triangulación, es obligado también preguntarse por la naturaleza de la relación entre arquitectos y fotógrafos. Volviendo a la referencia por excelencia, es constatable que fue Richard Neutra quien forjó al joven Shulman como fotógrafo de arquitectura, quien le educó la mirada para, aportando él progresivamente la disciplina de su técnica, conseguir las fotografías que representaran de la mejor forma posible lo que Neutra quería que trascendiera de su arquitectura. Lo mismo sucedió con Le Corbusier, con Mies o con Wright y sus respectivos fotógrafos de

cabecera. En una ocasión, Wright le pidió a Pedro Guerrero que destruyera una fotografía de la cual Guerrero estaba muy orgulloso. “No funciona. No es mi arquitectura. No es el tipo de cosas que quiero que me cuentes”, le espetó Wright. Guerrero la apartó sin destruirla pensando en una segunda oportunidad más venturosa. “Pete, te dije que la destruyeras”; “Sí, pero pensé que...”; “Vamos a ver, tienes que dejar de pensar que porque hayas trabajado duro en algo es razón suficiente para que tenga valor. Ya hemos hablado de por qué no funciona, así que mañana me traes el negativo y lo destruimos juntos”.²⁰ Seducidos así los arquitectos por el poder mediático de la fotografía, esta debía contar irrenunciablemente con su beneplácito.

En nuestro caso, y por referirnos también al que será seguramente unos de los ejemplos más preclaros, la relación entre José Antonio Coderch y Francesc Català-Roca evidenciaría también esta condición de tutelaje coercitivo, de aprendizaje mutuo y necesidad compartida. A partir de las series de negativos, Català-Roca producía sus contactos que él mismo seleccionaba y estudiaba proponiendo recortes en la imagen, etcétera. Facilitados los contactos a Coderch, era este el que seleccionaba las imágenes que él consideraba buenas para resumir y publicar su proyecto. En el celeberrimo reportaje de la casa Ugalde, Coderch le envía a Català la selección de imágenes deseadas y el tamaño de la copia (18 × 24 centímetros generalmente) con un mensaje: “Dos ampliaciones de cada en papel brillante. ¡Ojo! Evitar fotos duras. Son para publicar y han de ser suaves”.²¹ El propio José Antonio Coderch es un gran fotógrafo, alguien para quien la relación entre arquitectura y representación fotográfica “llega mucho más allá de lo habitual al generar un reflujo que convierte a ambas en instrumentos de control visual y construcción formal”.²² Esto vendría a soportar la tesis de un cierto dirigismo respecto al fotógrafo profesional en el proceso de la construcción y difusión de las fotografías de arquitectura. Rafael Aburto, amigo íntimo de Kindel, lo declara sin tapujos: “Yo le decía qué fotos tenía que hacer, le llevaba por arriba y por abajo, por aquí y por allá, y él disparaba, nada más. Lo de Kindel lo hacía porque me lo pedían, Carlos de Miguel o quien fuera. Yo por propia iniciativa no fotografío cosas mías”.²³

La displicente postura de Rafael Aburto es seguramente un caso extremo. Lo habitual era que los arquitectos tuvieran interés manifiesto por fotografiar y difundir sus obras y fructificaran así estrechas relaciones casi en exclusividad entre ellos y determinados fotógrafos: Coderch y Català-Roca, Kindel y Fernández del Amo, Férriz y Cabrero, por citar algunos. “De las fotos que me pides, la iglesia de Vitoria, tiene fotos buenas el sr. A. Schommer, Gral. Álava 13, Vitoria. De la iglesia de Alcobendas los mejores negativos los tengo yo, que podría darlos con garantía de devolución a quien vosotros indiquéis, para su revelación. Y para los dominicos de Valladolid, Kindel (Joaquín del Palacio)”.²⁴ Así responde en 1961 Fisac a Damián Galmés, evidenciándose la variedad de fotógrafos con los que colaboraba. Esta lista, que incluye además a Focco, Pando, Susana, Müller o Català-Roca, podría apuntar a un mayor descreimiento en relación con el poder de las fotografías en favor de la realidad misma y la calidad autónoma de la arquitectura construida: “Buenas fotografías de arquitectura no es lo mismo que buena arquitectura para hacer fotografías”,²⁵ aseveraba el arquitecto manchego.

Quizá por esta razón habrá arquitectos, como singularmente José Manuel Aizpúrua en los años de la vanguardia prebélica y Alejandro de la Sota o Fernando Higueras durante la segunda mitad del siglo xx, que se encarguen habitualmente de fotografiar sus propias obras. Carentes en principio del rigor técnico propio de los fotógrafos profesionales, estas fotografías de Sota o de Higueras rezuman sin embargo una poética especial y desprejuiciada, una naturalidad no forzada que evidencia el solapamiento entre el ojo que proyecta y el ojo que captura, cámara en mano, lo proyectado. La cámara es, *de facto*, un instrumento analítico y metodológico para el arquitecto.²⁶ La educación de la mirada forma parte intrínseca del ser-arquitecto y de esta forma la cámara sustituye en ocasiones al lápiz para decantar la experiencia del viaje. El caso aún inédito de las fotografías realizadas por Ramón Vázquez Molezún entre 1951 y 1952 durante sus viajes en Lambretta por Europa son un ejemplo de este quehacer. Junto con alguna muestra de la explícita labor de Coderch o García Mercadal²⁷ como fotógrafos, la exposición refleja de alguna manera esta coyuntura, una más de las múltiples atenciones que el proyecto de investigación suscita.

Como lo es la fotografía de retrato de los arquitectos, quienes, conscientes rápidamente de su protagonismo y liderazgo en la construcción de la modernidad, debían prestar atención a la adecuación entre su identidad y su apariencia, entre su papel trascendente y la cristalización fotográfica del rostro que lo representa.²⁸ La inclusión también de unas postales de edificios significativos de estas décadas, más allá de su condición anecdótica en el conjunto, sirve para desnudar la fotografía de arquitectura de su profesionalismo endogámico o de su supuesta aura artística para arrojarla impunemente al consumo comercial turístico, *kitsch* y acaramelado. Visto así, los usos tan opuestos de un mismo objeto, la fotografía de arquitectura, añaden un sano y liberador contrapunto al discurso disciplinar.

Podríamos interesarnos también, explícitamente, por comparar reportajes y fotografías de un mismo proyecto realizadas por distintos fotógrafos, por analizar la construcción formal de las imágenes y por la evolución de su lenguaje visual, conscientes de que, como en ningún otro de sus géneros, es en la fotografía de arquitectura donde la cámara construye y compone hasta definir acaso una nueva realidad espacial al margen de los valores de la propia arquitectura. Los interiores, las texturas de una fachada, la sensualidad dinámica de un hueco de escaleras, la presencia o ausencia de personas en la composición son solo algunos ejemplos de temas que se apuntan como nucleares para abordar, a partir de esta documentación, una epistemología fenomenológica de la fotografía de arquitectura.

La importancia, por último, de los medios de difusión arquitectónica en esta singladura es tal que el proyecto y la exposición se podrían haber estructurado tomándolos como referencia y soporte. También en el ámbito internacional, la composición de las fotografías en las publicaciones, junto con los cada vez menos frecuentes y extensos textos, acabó configurando un discurso gráfico y una narrativa visual cuya importancia obligó a las publicaciones —*The Architectural Review* y su versión americana *Architectural Record* serían casos paradigmáticos— a tener directores artísticos para apuntalar la calidad y eficacia del mensaje. La vanguardia artística, arquitectónica y fotográfica forzó a asumir esta transformación: el edificio ya no se podía contar con una sola

imagen²⁹ y se demandaba una secuencia narrativa —vinculada a su vez al movimiento y la espacialidad del cine— que propiciaba el *collage*, la superposición y un montaje gráfico de las fotografías en yuxtaposición con el texto, destinadas no tanto a ilustrar un reportaje como a orquestar un mensaje. Quedaba así consumada, como señaló Colomina, la transformación de la arquitectura en objeto de consumo: “Antes del advenimiento de la fotografía y anteriormente de la litografía, el público de la arquitectura era el usuario. Con la fotografía, la revista ilustrada y el turismo, la recepción de la arquitectura empezó a tener lugar a través de una forma social adicional: el consumo”.³⁰

Las fotografías del GATEPAC no se explican sin la revista *AC*, como el trabajo de Català-Roca, Maspons-Ubiña, Kindel, Pando o Paco Gómez no se concibe sin la difusión de sus fotografías en los respectivos medios oficiales de los colegios de arquitectos de Cataluña y Madrid: *Cuadernos de Arquitectura* y la *Revista Nacional de Arquitectura* o *Arquitectura*, después. *Hogar y Arquitectura*, *Informes de la Construcción*, *Gran Madrid*, *Temas de Arquitectura* o, más tarde, la fundamental y revisionista *Nueva Forma* de Juan Daniel Fullaondo son otras publicaciones periódicas que fueron, de hecho, las auténticas canalizadoras de la difusión de las fotografías de la arquitectura moderna en España. Gracias al reconocimiento internacional de nuestra arquitectura, fundamentalmente a partir de los primeros premios foráneos cosechados por Coderch, Fisac u Ortiz-Echagüe, aparece una cierta labor de corresponsalía que permite que las fotografías empiecen a viajar y publicarse en las italianas *Domus* o *Casabella*, primero, o en otras revistas inglesas o alemanas, después. Un buen ejemplo de este interés y difusión internacional de nuestra arquitectura sería el número monográfico dedicado a España, que, gestionado por César Ortiz-Echagüe, publica en 1962 la revista alemana *Werk*.³¹ La labor editorial de Alberto Sartoris, gran conocedor de la arquitectura y el arte españoles, se fija también en la efervescente y genuina modernidad de los cincuenta, y pronto las fotos de Català-Roca, Pando, Kindel y compañía engrosan las páginas de sus enciclopédicos fotolibros.³²

El libro *Arquitectura Española Contemporánea*, que en 1961 publicó Carlos Flores, responsable también de la revista *Hogar y Arquitectura*,

es sin lugar a dudas un hito nuclear del relato historiográfico de la arquitectura moderna en España. Casi sin distancia crítica para valorar las ya entonces obras maestras de la modernidad de los cincuenta, Flores recolecta los mejores proyectos, es decir, sus mejores fotografías.³³ En otras palabras y aunque después vinieron otros libros historiográficos, este fotolibro podría ser, en síntesis, un condensador de las más icónicas fotografías de la arquitectura moderna en España. Por fortuna, muchas de estas imágenes originales vuelven a estar presentes en esta exposición, como lo están —distribuidos en la sala— al menos una muestra de cada una de estas revistas y libros, en un intento de constatar física y visualmente la relación entre la imagen original y aislada y su impresión en las páginas de la publicación y, a partir de ahí, abrir la puerta a todas las cuestiones que atañen a la justificación de la selección de unos u otros proyectos y de unas u otras imágenes en la construcción rigurosa de la identidad de la modernidad arquitectónica.

“Hemos de respetar las leyes de la memoria. Hemos de situar la fotografía impresa de forma que adquiera algo del sorprendente carácter decisivo de aquello que fue y es”,³⁴ sostiene Berger. Cuando ni siquiera la arquitectura, especialmente la arquitectura moderna, es capaz de garantizar su conservación y perpetuidad en el tiempo —llegando incluso a desaparecer—, su fotografía se convierte en garante único de su documentación y pervivencia en la memoria. Como señala Fernández-Galiano, “su envejecimiento material no sería pues el de las mamposterías y morteros, sino el que provocaría la inestabilidad química de la película fotográfica o el deterioro por los ácidos del papel”.³⁵ Salvo excepciones, abandonados y fuera de lugar en colecciones particulares o mezclados en malas condiciones de conservación con los respectivos expedientes del proyecto de arquitectura —en el mejor de los casos—, los negativos y fotografías de nuestra arquitectura moderna corren también el peligro de desaparecer. Este proyecto de investigación y la exposición que lo presenta son también una llamada a la responsabilidad colectiva e institucional para incentivar un cambio de mentalidad e implementar medidas destinadas a evitar esta orfandad de la memoria y de la historia.

La necesidad de repensar la historia de la fotografía, tal y como la ha expresado Fontcuberta,³⁶ se entremezcla y complejiza cuando, en el ámbito de la arquitectura, la cotejamos también con su propia historiografía. La historia de la arquitectura moderna, lo hemos apuntado ya, se ha articulado sobre sus imágenes y sus textos indistintamente y, hasta ahora, estas fotografías no habían contribuido a la construcción de la historia de la fotografía pensada más desde la esfera cerrada del documentalismo y el coleccionismo que desde una apreciación abierta y también artística de la fotografía. Es seguramente arriesgado aventurarse a introducir la arquitectura en el debate historiográfico de la fotografía cuando esta parece haber disuelto definitivamente su identidad, incapaz de representar no ya la realidad del objeto fotografiado, sino de sí misma, y cuando su poder ha trasvasado mediante la iconización de la apariencia unos mínimos referentes éticos y estéticos. Aca-so sea la fotografía de arquitectura aquella en la que es necesario un mayor control de estas disfunciones, ya que el tránsito de una realidad espacial tridimensional y dinámica a la bidimensionalidad del papel está fuertemente mediatizada por las elecciones, y por tanto eliminaciones, que hace el fotógrafo mediante el empleo de determinados focales, puntos de vista o encuadres.

Actualmente, la manida crisis de la fotografía, agravada por la incur-sión de los recursos digitales y cómplice además de la reciente arqui-tectura desnaturalizada e impostada que ahora nos incomoda, puede encontrar también un origen en el embelesamiento quimérico y nar-cotizante que estas fotografías de nuestra modernidad arquitectónica producían en los propios arquitectos de la época. Esta aseveración no echa por tierra el riguroso entusiasmo que justifica la investigación que aquí se presenta sobre fotografía de arquitectura. Por el contrario, conociendo su poder y responsabilidad en el devenir de la construc-ción moderna, bendice aún más la virtud y necesidad de su nada fácil factura. La potencia del lenguaje visual de la fotografía respecto a la arquitectura, sus estrategias, virtudes y deficiencias son solo, en defi-nitiva, algunos de los temas que merecen ser abordados a partir de la irrefutable decantación de estas fotografías, bajo la batuta siempre de sus intérpretes más significados. Dejaremos así de mirar simplemente

arquitectura fotografiada para deleitarnos en las fotografías que nos presentan esas arquitecturas. Dejaremos de ver la mano del arquitecto tras el edificio, para ver, además, el ojo del fotógrafo que nos lo domestica mediante la cámara. O quizá, mejor, no veremos ni a arquitectos ni a fotógrafos, más ocultos cuanto mejores son sus obras. Veremos fotos de casas y cosas de fotos.

Título:

Fotografía y arquitectura. La imagen del espacio construido

© Iñaki Bergera, 2023

De esta edición:

© Turner Publicaciones SL, 2023

Diego de León, 30

28006 Madrid

www.turnerlibros.com

Primera edición: febrero de 2023

Ilustración de cubierta:

Detalle de la portada del n.º 384 de la revista *Domus*, 1961

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley.

Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 45).

ISBN: 978-84-18895-87-6

DL: M-905-2023

Impreso en España

La editorial agradece todos los comentarios y observaciones:

turner@turnerlibros.com