

Fotografía y arquitectura moderna

Contextos, protagonistas y relatos desde España



REVISIONES INTERNAS Y FLUJOS EXTERNOS. NUEVA FORMA Y LOS MEDIOS EXTRANJEROS

Lucía C. Pérez Moreno

Cuando a mediados de los sesenta salía a la calle la revista *Nueva Forma*, asomaba al panorama nacional uno de los órganos más polémicos y considerables de lo que en materia de publicaciones arquitectónicas en España se ha hecho. [...] A través de su lectura, hoy se perfila un conjunto de imágenes ya fosilizadas, que entran con pie propio en el panorama histórico cultural de la posguerra.¹

Aunque la vorágine editorial de los años sesenta llegó a España con menor fuerza que en el panorama internacional,² hubo publicaciones que fueron tildadas de polémicas tanto por lo provocador de su diseño gráfico como por lo belicoso de sus ensayos críticos. Juan Daniel Fullaondo, director de *Nueva Forma* entre 1967 y 1975, editó una revista que ofrecía al lector un modelo enfrentado al de otras publicaciones periódicas del momento. *Nueva Forma* optó por un paulatino abandono del uso de fotografías de arquitectura como instrumento documental, un recurso cuyo objetivo venía siendo el de mostrar al lector «lo moderno» de la escena arquitectónica española. Esta pérdida de preeminencia de la fotografía-retrato como representación predilecta del edificio supuso un paso decidido hacia un uso más narrativo de la imagen. Las diversas instantáneas publicadas en la revista se entendieron como un material al servicio del medio, con el anhelo final de ir construyendo, número a número, una nueva forma de mirar la arquitectura.

A diferencia de otras revistas, *Nueva Forma* no contó con la colaboración permanente de un fotógrafo que viajase por encargo de un lugar a otro para hacer sus reportajes,³ sino que en su edición se utilizaron fuentes de diversa índole. En unas ocasiones se reproducían instantáneas de fotógrafos reconocidos como Francesc Català-Roca o Paco Gómez, mientras que en otras se utilizaban imágenes tomadas por los propios arquitectos objeto de estudio, como es el caso de José Antonio Coderch o Fernando Higueras. Paralelamente, fue usual utilizar copias de imágenes extraídas de otras fuentes, unas veces de publicaciones precedentes —como *AC*, *Arquitectura* o *Cortijos y Rascacielos*— y otras recortadas de libros o catálogos de reciente publicación que trataban temáticas o figuras de interés para el número en edición, como por ejemplo los trabajos teóricos de Bruno Zevi o Anatole Kopp.⁴ Por otro lado, tampoco la calidad estética de las imágenes publicadas era un objetivo primordial para el equipo editorial. Lejos de la idea de Ezra Stoller sobre si una sola imagen es capaz de contar un edificio,⁵ el interés no estaba en el potencial iconográfico de la fotografía, sino más bien en la cantidad de imágenes publicadas y en su disposición e interrelación con el texto. Como afirma Susan Sontag, conseguir captar y publicar el mayor número de instantáneas posible para «darnos la impresión de que podemos contener el mundo entero en la cabeza»⁶ era uno de los objetivos del despliegue fotográfico de la revista; una cuestión que cumple

84 Fotografía de Fernando Higueras de la casa para Lucio Muñoz en Torrelodones, Madrid.

1. Francisco Javier Climent Ortiz: «El ocaso de una revista, *Nueva Forma*», pág. 46.

2. Véase el estudio de Beatriz Colomina y Craig Buckley (ed.): *Clip, Stamp, Fold: the Radical Architecture of Little Magazines 196X to 197X*.

3. Este era el caso de la revista *Arquitectura*, que contaba con la colaboración permanente de Paco Gómez. Véase Amparo Bernal: «Paco Gómez: fotógrafo de la revista *Arquitectura*», págs. 81-88.

4. En los números de *Nueva Forma* dedicados a la revisión del expresionismo alemán se utilizaron bocetos e imágenes extraídas del trabajo de Bruno Zevi, *Eric Mendelsohn: opera completa. Architetture e immagini architettoniche*, publicado en 1970 en Milán. Asimismo, para los números dedicados a la revisión de las vanguardias rusas se utilizaron los trabajos de Anatole Kopp *Ville et révolution*, publicado en 1967 en París, y de Camilla Gray, *The Great Experiment: Russian Art, 1863-1922*, publicado en 1962 en Nueva York.

5. Erza Stoller: «Photography and the Language of Architecture», pág. 43.

6. *Ibidem*.



UNA NUEVA MIRADA. FOTÓGRAFOS Y VANGUARDIA

F. Javier López Rivera

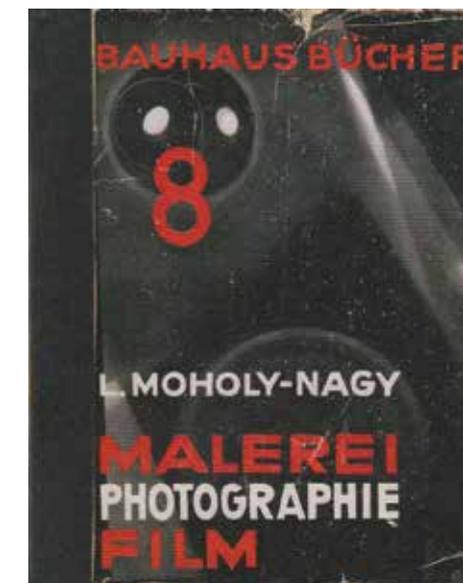
Adentrémonos, pues, en las imágenes de fotógrafos que, desde los particulares condicionamientos de una España convulsionada, pero creativamente despierta, supieron expresar, como muchas de las grandes figuras de la fotografía mundial de entreguerras, el espíritu de Idas y Caos: el ojo agudo que abriría una nueva percepción y el inconformismo respecto a un orden visual establecido, agonizante en su supuesta estabilidad y armonía.

Joan Fontcuberta: *Idas y Caos. Aspectos de las vanguardias fotográficas en España.*

Es difícil entender hoy día la arquitectura en su totalidad si la emancipamos de algunas formas de expresión visual como la fotografía. En un mundo más dominado por las imágenes que por las ideas, la arquitectura no queda al margen de esta corriente. Cabría preguntarse, pues, cuál fue el momento histórico y las circunstancias que posibilitaron que ambas –la vieja arquitectura y la joven fotografía– empezaran a entenderse, a colaborar y hacerse casi imprescindibles la una para la otra. El análisis del ámbito histórico elegido en este artículo (1925-1937) nos aclarará algo sobre el origen de las relaciones entre estas dos artes, sus conflictos, los procesos de construcción de la mirada y sus medios de difusión y consumo.

El objetivo planteado en este texto es analizar el decisivo papel desempeñado por la fotografía en la construcción de la imagen de la arquitectura moderna, así como la importancia del gran desarrollo experimentado por la fotografía y las publicaciones en los años veinte y treinta en la difusión de los valores preconizados por la arquitectura de esas décadas. El inicio de esta aventura podríamos situarlo en 1925, año en el que se celebra la *Exposición Internacional de Artes Decorativas* de París, László Moholy-Nagy publica *Pintura, Fotografía, Cine* y aparece la revolucionaria cámara Leica. Y el final en 1937, cuando comienzan los procesos bélicos que afectaron a España y al mundo, que desencadenaron exilios y la muerte de gran parte de sus protagonistas, y la ruptura que esto supuso en los procesos culturales iniciados.

Entre los autores analizados destaca, por su relación profesional con el GATEPAC, la figura clave de la austríaca afincada en Barcelona Margaret Michaelis y, en menor medida, la del madrileño Luis Lladó, encargado de documentar las primeras arquitecturas modernas. Ambos permanecieron en la sombra hasta hace poco más de dos décadas. Pese a todo, la labor de rastreo en los archivos que guardan la memoria de las décadas de modernidad arquitectónica en España (1925-1965) mantiene aún numerosos trabajos pendientes que, sin duda, seguirán deparando sorpresas interesantes conforme avance dicha labor investigadora.



119

118 Margaret Michaelis. *Torre Eugenia*. Barcelona. 1936.
© By permission of the Estate of the late Margaret Michaelis.

119 László Moholy-Nagy: Portada del libro *Pintura, Fotografía, Cine*, 1925.



132

132 Margaret Michaelis: *Casas de fin de semana*, 1935. Costas del Garraf (Barcelona). © By permission of the Estate of the late Margaret Michaelis.

perfecto maridaje entre la revista y la fotografía con formación en las vanguardias alemanas. El primer proyecto publicado de Le Corbusier (su estudio) no apareció en la revista catalana hasta el número 19, lo que rebate las tesis de quienes se inclinan por afirmar la filiación francesa de la revista.

El anonimato tendría otras consecuencias no tan positivas, entre ellas el uso indiscriminado de parte de las imágenes de Michaelis, una vez que la fotógrafa tuvo que abandonar nuestro país a causa del estallido de la Guerra Civil. Su foto de La Pedrera publicada en el número 17 de *AC* apareció cuatro años más tarde, en 1939, en Argentina, junto con otras de Ibiza tomadas por Domingo Viñets, ya publicadas en el número 18 de *AC*. También Sert, en su libro *Can our cities survive?* publicado en 1942, incluirá imágenes de Michaelis sin el conocimiento ni la autorización de la austriaca, pues hacía casi dos años que había abandonado Barcelona. Esta cuestión de las fotos de ida y vuelta en las diferentes publicaciones era algo bastante frecuente en los años treinta, pues los fotógrafos no tenían ningún control de lo publicado.²⁴

HÉGIRAS, RUPTURAS Y PÉRDIDAS

En definitiva, en este periodo de entreguerras se da una coincidencia de personajes (fotógrafos, arquitectos, artistas, teóricos y mecenas) y lugares (París, Barcelona, Ibiza, Andalucía), que se congregaron en torno a una experiencia única que, si bien se truncó con la llegada de la Guerra Civil Española y de la Segunda Guerra Mundial, constituye uno de los periodos más extraordinarios, brillantes e intensos de la cultura española, durante el cual la actividad de los distintos creadores guardó una gran relación entre sí, interesándose por otras disciplinas distintas de las suyas y promoviendo la colaboración y el intercambio, muy fecundo en el caso del exterior. La politización de las posturas artísticas de los propios protagonistas de esta época fue la causa de que no se recuperara el estudio de los años veinte y treinta con la suficiente perspectiva histórica hasta los años setenta y de la mano de una generación a la que la guerra le empieza a quedar algo lejos.

Con la llegada al poder de Adolf Hitler en Alemania, se produjo una auténtica desbandada de artistas y profesionales de todo tipo desde la República de Weimar, que terminó sus días bruscamente tras catorce años de espejismo (1919-1933) iniciados al final de la Primera Guerra Mundial. Muchos de ellos se ganaban la vida con la fotografía, otros eran arquitectos y enseñaron en la Bauhaus, alguno más era tipógrafo. Los lugares a donde marcharon fueron de lo más variado: Raoul Hausmann a Ibiza, Werner Mantz a Holanda, László Moholy-Nagy a Chicago, Jan Tschichold a Suiza, Mies, Gropius y Breuer a Estados Unidos. En España, el estallido de la Guerra Civil provocará la muerte en el frente de Aizpurúa, Lekuona y Torres Clavé, así como los exilios de Lladó a México, de Margaret Michaelis a Australia y de Sert a Estados Unidos, entre otros.²⁵

24. Antonio Bonet es quien lleva a Argentina las imágenes que aparecerán en «El manifiesto del grupo Austral: voluntad y acción», como separata de la revista mensual *Nuestra Arquitectura*. También se producen trasvases de las mismas imágenes entre *AC*, núm. 8 y *D'Aci i D'Allà*, núm. 169; entre *AC*, núm. 2 y *AC*, núm. 17 y *D'Aci i D'Allà*, núm. 179; y entre *AC*, núm. 19 y *D'Aci i D'Allà*, núm. 179.

25. Sobre el tema del exilio y la arquitectura, véase Henry Vicente Garrido: *Arquitecturas desplazadas. Arquitecturas del exilio español* (cat. de la exposición), Madrid: Ministerio de Vivienda, 2006; y Miguel Ángel Baldellou: «Desarraigo y desencuentro. Las arquitecturas del exilio», *Arquitectura*, núm. 303 (1995).



DETRÁS DEL OBJETIVO: RETRATANDO LA MODERNIDAD. LOS FOTÓGRAFOS DE LA POSGUERRA

Yolanda Ortega Sanz

El aparato fotográfico es para mí como un cuaderno de esbozos, el instrumento de la intuición y de la espontaneidad, el dueño del instante que, en términos visuales, cuestiona y decide a la vez. Para significar el mundo, hay que sentirse implicado con lo que el visor destaca. Esta actitud exige concentración, disciplina del espíritu, sensibilidad y sentido de la geometría. La simplicidad de la expresión se consigue mediante una gran economía de medios. Hay que fotografiar siempre partiendo de una gran respeto por el tema y por uno mismo.

Cartier-Bresson, *Fotografiar del natural*.

Roland Barthes afirma «veo los ojos que han visto al emperador»¹ cuando es capaz de descubrir e identificarse con el fotógrafo que, detrás del objetivo de la cámara, encuadra, construye y compone la imagen que retrata a Jerónimo, el hermano pequeño de Napoleón. El hallazgo fotográfico le aproxima a la fotografía como disciplina, pero también a los criterios y valores estéticos que hacen de ésta un medio de expresión artística. De la misma manera, una investigación sobre la fotografía de arquitectura de posguerra en España, 1945-1965, nos revela la mirada de unos fotógrafos que, más allá de los arquitectos o las obras arquitectónicas, interpretan, componen, documentan y trascienden, a través de sus fotografías, las obras arquitectónicas de la modernidad. Unos fotógrafos que comparten con los arquitectos los principios de la forma, reconocen las proporciones y utilizan la geometría para subrayar las cualidades arquitectónicas del objeto fotografiado con mirada crítica y selectiva, subjetiva sensibilidad, agudeza sintética y dramática acritud abstracta.

La fotografía de arquitectura o fotografía espacial,² aúna fotografía y arquitectura, en un proceso de equilibrio entre las dos artes, en un período de posguerra donde la integridad del legado arquitectónico es a su vez patrimonio de la fotografía. En esos años se intensifica el binomio fotógrafo-arquitecto como, entre otros, Joaquín de Palacio, *Kindel*, y José Luis Fernández del Amo, Férriz y Francisco de Asís Cabrero, o Francesc Català-Roca con José Antonio Coderch o el Grupo R; o despuntan los arquitectos fotógrafos como Alejandro de la Sota o Fernando Higuera. El fotógrafo de arquitectura pasa de ser observador, documentalista y catalizador de la vida cotidiana, el progreso técnico y las costumbres, a especializarse en retratar el escenario arquitectónico y los ambientes urbanos de una nueva tendencia arquitectónica emergente. La búsqueda selectiva y atenta en el ingente legado fotográfico del patrimonio arquitectónico de la modernidad española, formado por archivos de arquitectos, monografías, catálogos, revistas y publicaciones especializadas, nos permite exponer el reverso y la autoría de las fotografías. Éstas nos desvelan

133 Francesc Català-Roca: Autorretrato, reflejo en el pomo de una barandilla, ca. 1950. © Català-Roca / Arxiu Fotogràfic de l'Arxiu Històric del COAC.

1. Roland Barthes: «Especialidad de la foto», en *La cámara lúcida*.

2. Según José Antonio Marina, la fotografía tiene una dimensión temporal, un instante, y una dimensión espacial, un encuadre o plenitud visual. Henri Cartier-Bresson o Doisneau son fotógrafos temporales; mientras que Man Ray y Ortiz Echagüe son espaciales, como los fotógrafos de arquitectura. En la fotografía de arquitectura, la mirada estática del fotógrafo busca la dimensión temporal a través de la luz y de la sombra, que es dinámica y variable, un movimiento que permite exaltar la dimensión espacial inherente a la obra. Una complicidad de la luz que permite completar plásticamente las creaciones arquitectónicas. Véase José Antonio Marina: «Rigor y embrujo de la fotografía», en *Kindel. Fotografía de Arquitectura*.



134



135

134 Francesc Català-Roca: Álbum de contactos de la casa del arquitecto, Barcelona, 1956-1976 (Antoni de Moragas). © Català-Roca / Arxiu Fotogràfic de l'Arxiu Històric del COAC.

135 Francesc Català-Roca: Edificio de viviendas en la calle Johann Sebastian Bach, Barcelona, 1958-1960. (José Antonio Coderch). © Català-Roca / Arxiu Fotogràfic de l'Arxiu Històric del COAC.

vivienda se establece como marco productivo de la arquitectura. Y por otra, los fotógrafos, críticos con las bases establecidas por AFC, Agrupació Fotogràfica de Catalunya, deciden explorar nuevas visiones acordes con la situación social y política del momento en busca de una aproximación de la arquitectura y el arte fotográfico a la cultura y a la sociedad, una óptica que se filtra en los reportajes de Oriol Maspons.¹²

Si bien el GATEPAC impulsa las vanguardias y la estética purista en los años treinta, gracias a la labor y las obras de los arquitectos Josep Lluís Sert o Josep Torres Clavé acompañados por los fotógrafos de arquitectura Margaret Michaelis, Joaquim Gomis, Josep Sala, Jaume Ribera Llopis o J.M. Folcrà,¹³ es el Grupo R el principal dinamizador y propulsor de la modernidad en Cataluña, en todas las artes, visuales o aplicadas, que engloban la arquitectura, el interiorismo, la moda, el diseño industrial, el diseño gráfico y la fotografía. Es esta última la que se convierte en el principal instrumento analítico, selectivo y relator de un período que demanda el talante profesional y la mirada conspicua y cómplice de fotógrafos de arquitectura como Francesc-Català Roca, que en su trayectoria captura la esencia de las obras arquitectónicas de una insigne generación de arquitectos como José Antonio Coderch, Antoni de Moragas, Antoni Bonet i Castellana, Josep Maria Sostres, Francisco Juan Barba Corsini, Joaquim Gili, Francesc Bassó o Xavier Busquets. Català-Roca representa «en fotografía aquello que ellos representaban en arquitectura»¹⁴ aportando nuevos registros al reportaje fotográfico, la mirada selectiva y la construcción de la imagen. A pesar de la originalidad de los encuadres, que confiere a sus trabajos una ejemplaridad pedagógica, y la calidad formal y artística de la obra fotográfica, el fotógrafo renuncia al término artista y se autodenomina creador o observador de la naturaleza humana. Para él, la fotografía es un medio de comunicación, próximo a la literatura o narración escrita, donde subyace un sistema sustractivo, a diferencia de la pintura que es aditivo.¹⁵ En este proceso creativo, prevalece la mirada sobre la técnica, «el fotógrafo siempre duda qué ángulo tomar, qué diafragma y qué velocidad elegir, qué película preferir, pero no tiene que dudar nunca a la hora de disparar», seleccionar bien el motivo y después instaurar un orden.¹⁶ El rigor de las fotografías de Català-Roca confieren así un sello cualitativo a las obras fotografiadas y una querencia por los valores arquitectónicos de la modernidad.

Pero la demanda fotográfica también nos permite desplazar el visor hacia otras miradas de fotógrafos que perciben e interpretan la escena arquitectónica; es el caso de Oriol Maspons y Julio Ubiña, quienes, ante la trayectoria ya pródigamente documentada de Català-Roca,¹⁷ también inclinan la suya a la fotografía de arquitectura y cuentan con un copioso legado especializado. Paralelamente, es destacable la labor de Pere Sender, Fazio, Ramón Dimas, Antoni Ferrer o Frenzer.¹⁸ Y desde una vertiente más documental desarrollan su actividad Carlos Pérez de Rozas, Álvaro Esquerdo y Leopoldo Plasencia¹⁹ como reporteros de la actualidad arquitectónica, los asuntos que retratan son principalmente inauguraciones, edificios para la industria, ferias y eventos que promocionan el desarrollo técnico, industrial y turístico de la sociedad catalana dentro de un marco arquitectónico. Así, Leopoldo Plasencia, narrador visual de la vida cotidiana, de la arquitectura popular de Ibiza y las transformaciones urbanas de Barcelona, sucumbe a la práctica de la fotografía de arquitectura ante la escuela de aprendices de la fábrica SEAT, 1956, de Manuel Barbero y Rafael de la Joya, el edificio de comedores de la SEAT, 1956, o el almacén de automóviles,

ectura, en la que la fotografía de arquitectura, interiorismo y diseño industrial es el hilo conductor; en 1958 organizan en las Galerías Layetanas la que sería su cuarta exposición, con el objetivo de «educar el gusto en materia arquitectónica», con una selección de fotografías de arquitectura de Català-Roca; y en 1959 la exposición sobre arquitectura finlandesa. Véase «Exposición del G.R.», *Cuadernos de Arquitectura*, núm. 32 (1958), págs. 28-29.

10. Los premios FAD, Foment de les Arts Decoratives, daban continuidad a los tradicionales premios de edificios urbanos y establecimientos convocados por el Ayuntamiento de Barcelona. A partir de 1978 los premios FAD se amplían a las 28 poblaciones del ámbito metropolitano de Barcelona.

11. Helio Piñón: «Del realisme a la Escuela de Barcelona», en *Arquitectura Moderna en Barcelona*, Barcelona: Edicions UPC, 1996. El término *realisme/realismo* se identifica con una corriente paralela, pero implícita en el Grupo R, en la cual se antepone los valores de la edificación tradicional a los valores innovadores y estéticos que propugna la arquitectura moderna, y que Oriol Bohigas tilda de «formalismos y amaneramientos».

12. En Barcelona, el grupo «El Mussol» o el movimiento de intelectuales y artistas «La Gauche Divine» se entiende como la génesis de la Escuela de Barcelona, que, tras la estela de Francesc Català-Roca, reúne a los fotógrafos Oriol Maspons, Xavier Miserachs, Colita y Leopoldo Pomés.

13. La colección de fotografía de arquitectura de Alberto Sartoris nos desvela a otros fotógrafos que contribuyeron a la difusión de la arquitectura catalana en los años treinta como M. Aguiló, Carreras, A. Güell de Argenton, Foto Mas, Luis Lladó o Photo Art Lladó. También figuran los fotógrafos españoles Miguel Marín Chivite de Zaragoza y Castellanos. Véase AA.VV.: *Photographie et architecture moderne. La collection Alberto Sartoris*.

14. Francesc Català-Roca, Valls 1922 - Barcelona 1998, trabaja como ayudante de su padre Pere Català i Pic hasta 1948 en que abre su propio estudio. En 1950 recibe el Premio ciudad de Barcelona de fotografía y en 1992 el Premio de las Artes Plásticas. Cuenta con una amplia bibliografía de su trayectoria profesional. Sobre su relación con la fotografía de arquitectura, véase Enric Granell: «Francesc Català-Roca i la fotografia d'arquitectura». El archivo fotográfico del Colegio de Arquitectos de Cataluña custodia el legado del fotógrafo.

15. Francesc Català-Roca: «La meva història de la imatge», en *Impressions d'un fotògraf*.

16. Català-Roca comenta estos aspectos como introducción a la afición fotográfica de Coderch. Véase Francesc Català-Roca: «Coderch fotògraf», *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, núm. 174 (1987), pág. 40.

17. Sobre fotografía de arquitectura de Català-Roca, véase también Antoine Baudin: *Architecture Catalanes des années 1950*.

18. La revista *Cuadernos de Arquitectura* incluye en el índice la lista de los fotógrafos que ilustran cada uno de los números pero sin identificarlos con las obras, entre éstos, Joan Francés Estorch, Hortolà, Robert, Francesc Serra, Puig Farran o las agencias Publifoto o Miarnau. Una parte de la investigación



136



137

136 Álvaro Esquerdo: stand del Gremio de Ladrilleros en la Feria Internacional de Muestras de Barcelona, 1960. (Manuel Anglada). © Esquerdo. Cuadernos de Arquitectura / Arxiu Fotogràfic de l'Arxiu Històric del COAC.

137 Pere Sender, foto Sender: Estadio del Fútbol Club Barcelona, 1957. (Francesc Mitjans, Josep Soteras, Lorenzo García-Barbón).© Sender / Arxiu Fotogràfic de l'Arxiu Històric del COAC.

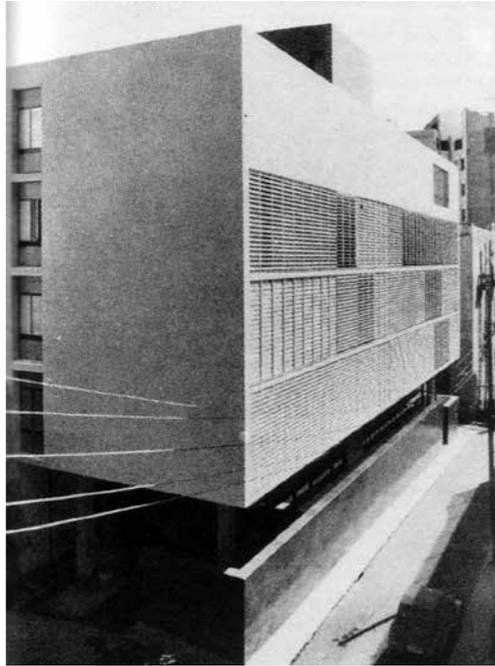
1958, de César Ortiz-Echagüe y Rafael Echaide, a través de unos reportajes fotográficos descriptivos que abarcan la totalidad del volumen construido, enfatizando la perspectiva o una nocturnidad comercial que nos remite a ciertos paralelismos con secuencias ensayadas por Català-Roca.

En estos años de apertura internacional, recuperación económica y desarrollismo, la persuasión comercial favorece la continuidad de las ferias de muestras internacionales en Barcelona y con ello la presencia de una arquitectura efímera, pabellones y stands, que necesita del fotógrafo «[...] en una instalación tan compleja y barroca como esta feria, en que en un espacio muy reducido exponen innumerables casas comerciales, es difícil dar, en muchos casos, una idea fotográfica de sus instalaciones, ya que la ligereza y transparencia de las mismas hace que se confundan con las de los otros expositores y los edificios situados tras ellos. Asimismo dificulta la buena información gráfica la excesiva concentración de instalaciones, que no permite la correcta elección de buenos puntos de vista».²⁰ En este desafío es destacable el reportaje de Álvaro Esquerdo²¹ de los pabellones de la Feria de Muestras de 1960, como el del gremio de ladrilleros. Esquerdo también contribuye a los dobles reportajes de obras arquitectónicas, sea por encargo paralelo de arquitectos y revistas o como oportunidad en la profesión liberal. Al igual que Fazio y Plasencia, retrata también la Facultad de Derecho, 1957-1958, de Guillermo Giráldez, Pedro López Iñigo y Javier Subías, premio FAD de 1958.

En esta renovada aptitud óptica, Francesc Mitjans es uno de los arquitectos que rehúye entregar en exclusividad el retrato de las obras arquitectónicas a un único fotógrafo, por ello las fotografías de su producción gráfica, dibujos y maquetas, y de las construcciones corresponden a varios fotógrafos: Luis Forns es el fotógrafo de las maquetas del Banco Atlántico (1963); M. Aguiló, la reproducción de las perspectivas para la Clínica Soler (1952); Josep Planas Montanyà,²² de Palma, el encuadre del Hotel Araixa (1956), y F. Fazio y Juan Antonio Sáenz-Guerrero,²³ el doble reportaje fotográfico del estadio del Fútbol Club Barcelona. A raíz de esta última obra, que Mitjans proyecta en colaboración con el arquitecto Josep Soteras, se establece un vínculo entre los arquitectos y el fotógrafo Pere Sender Terés,²⁴ Foto Sender, que permite al retratista elaborar un reportaje sobre las maquetas del proyecto para el Camp Nou, las viviendas en la calle del Mestre Nicolau (1957), de Mitjans, con la trascendental e intencionada fotografía de la fachada, o el Palacio Municipal de Deportes (1955), de Josep Soteras.

Oriol Maspons²⁵ y Julio Ubiña²⁶ se asocian en 1957 y buscan conjuntamente cierta distinción y un estilo innovador y crítico, a la vez. Para ellos, la arquitectura es una oportunidad de profesionalización y un desafío, comparada con sus trayectorias, más orientadas a la moda, la publicidad y las editoriales. Es esta experiencia la que les proporciona una relación contractual con la revista del COAC, haciendo visibles las exposiciones de la entidad o realizando reportajes por encargo. Ambos fotógrafos tendrán como clientes a gran parte de los arquitectos incondicionales de Català-Roca, pero principalmente a los que Carlos Flores²⁷ denomina la segunda generación de posguerra, es decir, Oriol Bohigas y Josep M.^a Martorell, Federico Correa y Alfons Milà, Enric Tous y Josep M. Fargas, Juan Antonio Ballesteros, Juan Carlos Cardenal, Francisco de la Guardia, Pere Llimona y Xavier Ruiz Vallés (Estudio AA), estudi PER y Ricardo Bofill. La mirada inquieta y provocativa de Maspons le permite

del proyecto FAME, Fotografía y Arquitectura española: 1925-1965, del proyecto de investigación HAR2012-34628, ha sido buscar en las maquetas de la revista la autoría y respectiva correspondencia entre obra arquitectónica y fotógrafo. 19. Leopoldo Plasencia (Barcelona 1906-1988) enfoca su trabajo hacia el reportaje documental, la fotografía de arquitectura y las reproducciones de obras de arte. Como miembro del Centro Excursionista y secretario de la sección fotográfica, capta en sus viajes la vida rural y la tradición arquitectónica, también organiza proyecciones públicas sobre su labor documental. El legado del fotógrafo o colección Plasencia se encuentra en el Archivo Histórico del Institut d'Estudis Fotogràfics de Catalunya, IEFC. 20. «Nuestros arquitectos en la XXIII Feria Internacional de Muestras de Barcelona», *Cuadernos de Arquitectura*, núm. 23 (1955), pág. 70. Véase los reportajes fotográficos de las Ferias Internacionales de Muestras de Barcelona, con pabellones de varios arquitectos, en la revista *Cuadernos de Arquitectura*, núms. 23, 27, 32, 37 y 40. 21. Álvaro Esquerdo, natural de Villajoyosa, Valencia, figura en el primer Anuario de Fotografía Española editado por la revista *Afal* en 1958. Recibe en 1967 el Premio Nacional de Bellas Artes por una trayectoria profesional dedicada a la fotografía artística y, puntualmente, a la fotografía de arquitectura, cuyos reportajes se publican en *Cuadernos de Arquitectura*. Véase la nota biográfica en Iñaki Bergera (ed.): *Fotografía y arquitectura moderna en España*, pág. 225. 22. Josep Planas Montanyà nace en Cardona en 1924 y se traslada a Palma de Mallorca en 1947 donde abre su establecimiento y red de sucursales Casa Planas. Allí pone a la venta material fotográfico y realiza una amplia labor documental sobre el turismo en Baleares, con una importante presencia y encargos de los establecimientos hoteleros. Véase AA.VV.: *Jospe Planas i Montanyà*. Otros fotógrafos significativos son Gaspar Rul.lán, de Mallorca, y Toni Catany, de Lluçmajor. 23. La trayectoria de ambos fotógrafos se investiga en la actualidad dentro del proyecto «Fotografía y Arquitectura Moderna en España, 1925-1965». Fazio firmaba sus fotografías como «F. Fazio M. Fotografía industrial y publicitaria», y Juan Antonio Sáenz-Guerrero compagina la fotografía con la cinematografía y recibe el premio Ciudad de Barcelona en 1959. 24. Pere Sender Terés desarrolla su actividad profesional en Barcelona bajo la firma Foto Sender. En 1956 recibe el premio de fotografía Ciudad de Barcelona. Combina el reportaje social con el arquitectónico y entabla una estrecha relación con los arquitectos Francesc Mitjans y Josep Soteras. Véase la nota biográfica en Iñaki Bergera (ed.): *Fotografía y arquitectura moderna en España*, pág. 233. 25. Oriol Maspons, Barcelona 1928-2013, participa activamente en la Agrupación Fotográfica de Catalunya y el grupo AFAL, desde una postura crítica que le permite reflexionar sobre la función social de la fotografía y la renovación estética de la misma. En 1958, el *Photography Yearbook* lo distingue como *Star Photographer*. El legado Maspons se encuentra en el archivo fotográfico del COAC. 26. Julio Ubiña, Santander 1921 - Barcelona 1988, desarrolla



138

138 Oriol Maspons y Julio Ubiña: Oficinas y talleres de la Joyería Monés, Barcelona, 1959-1962. (J.A. Ballesteros, J.C. Cardenal, F. De la Guardia, P. Llimona, X. Ruiz). © Maspons-Ubiña, Cuadernos de Arquitectura/ Arxiu Històric Fotogràfic del COAC.

139 Oriol Maspons y Julio Ubiña: Club de Tennis, Palma de Mallorca, 1961-1964. (Francesc Mitjans). © Maspons-Ubiña, Cuadernos de Arquitectura/ Arxiu Històric Fotogràfic del COAC.



139

atender a la sucesiva demanda visual de la vivienda y los complejos residenciales requeridos por el Plan de urgencia social de 1958, la industria, el turismo y el ocio, apropiándose de las obras arquitectónicas de las periferias, la costa Brava o las Islas Baleares, y que incluyen establecimientos comerciales, polígonos, chalés, hoteles o apartamentos. Una trayectoria que nos ilustra²⁸ una importante obra en Barcelona como, por ejemplo, las oficinas y talleres de la Joyería Monés (1959-1962), de Ballesteros-Carderal-La Guardia, o en Palma de Mallorca, el Hotel Araxa (1964) y el Club de Tennis, ambas de Francesc Mitjans, el chalé para el escritor Camilo José Cela (1964), de Corrales-Molezún, o la Ciudad Blanca de Alcudia (1964), de Francisco Javier Sáenz de Oíza. De esta manera, la fotografía de Maspons, directa y objetiva, conecta con las sensibilidades de los arquitectos que, afincados en Madrid, tienen la oportunidad de atender a una deslocalización de la demanda y construir por todo el territorio.

LA ESCUELA DE MADRID

En 1961 se consolida la Escuela de Madrid, principalmente en el ámbito fotográfico, proveniente de la Real Sociedad Fotográfica, cuyos miembros dan continuidad a una línea documentalista procedente del neorrealismo, y que influenciados por la obra de Ramón Masats, culmina en la formación del grupo La Palangana, contemporáneo del Equipo 57 y El Paso. Figuran entre sus miembros Gabriel Cualladó, Paco Gómez, Gerardo Vielba, Ramón Masats, Francisco Ontañón, Joaquín Rubio Camín, Leonardo Cantero, Juan Dolcet, Fernando Gordillo y Sigfrido de Guzmán. Será Paco Gómez y ocasionalmente Juan Dolcet²⁹ los que fijan una mirada poética y abstracta en la arquitectura. Una percepción visual que se hace inseparable del arquitecto en un momento en que España acomete grandes planes económicos que conllevan movimientos migratorios y demanda de vivienda y servicios, principalmente en Madrid y las periferias de las grandes ciudades. Al mismo tiempo, las obras arquitectónicas e imágenes confirman y consolidan una apertura y visibilidad de España en el exterior, con la organización de ferias nacionales y mediante la participación en muestras internacionales. A la primera participación en la X Trienal de Milán de 1951, le siguen la instalación de Corrales y Molezún en 1954³⁰ y el pabellón de España en la Exposición Universal de Bruselas de 1958, o la instalación de José M.^a García de Paredes y Javier Carvajal en 1957 y el pabellón en la Feria Mundial de Nueva York de 1964, de Javier Carvajal. Todos ellos se convierten en un manifiesto visual para apreciar la transición y modernidad arquitectónica española, a través de unas fotografías realizadas por los mismos arquitectos, es el caso de Corrales-Molezún, o los fotógrafos Calvo, Pando y Férriz, dotados de una sutileza en la mirada y un modo de captar los contrastes, las luces y las sombras. Serían estos fotógrafos los que ilustrarían una nueva etapa de la *Revista Nacional de Arquitectura*, a cargo de Carlos de Miguel de 1948 a 1972, y en la que aparecen otros fotógrafos como Fernando Gordillo, Ortiz, Salgado, Pietzsh, Jarke, P. Lacasa y Otto Wunderlich.³¹

Si nuevamente acometemos la labor de descubrir a los arquitectos o las obras arquitectónicas a partir de los fotógrafos, veremos que se trata de una ardua labor ya que la investigación se inicia en el proceder contrario. Las fotografías de arquitectura de Joaquín del Palacio, *Kindel*, nos muestran los poblados dirigidos y los pueblos de colonización de José

una intensa labor editorial con reportajes periodísticos para *La Gaceta Ilustrada*, *Paris Match*, *Stern*, *Life* y la agencia Rapho; abre el primer laboratorio de fotografía en color en Barcelona. Sobre la trayectoria profesional de ambos fotógrafos, sus ideas estéticas y la relación con el grupo AFAL, véase Laura Terré: *Historia del grupo fotográfico AFAL*.²⁷ Carlos Flores considera que entre la primera generación de arquitectos de posguerra figuran arquitectos como Corderch, De la Sota, Moragas, Mitjans, Cabrero, Valls, Fisac, Fernández del Amo, Aburto, y la segunda incluye a aquellos arquitectos nacidos a partir de 1920, a excepción de Josep Maria Sostres y Francisco Sáenz de Oíza. Véase Carlos Flores: *Arquitectura española contemporánea*.

28. La fábrica Carvis, PIHER (1959), en Badalona, de Bohigas-Martorell; la casa La Ricarda (1965), de Antoni Bonet i Castellana; la casa Paniker (1962); los bloques de pisos Tokio y San Ramón (1966), de Ballesteros-Carderal-La Guardia; los chalés en Esplugues y Cadaquès (1963-1965), de Correa y Milà; la tienda Sonor (1967), de Lluís Clotet y Óscar Tusquets; la factoría Kas en Vitoria (1964); la tienda de aparatos electrónicos de reproducción de sonido audio (1969), de Fargas-Tous; los apartamentos en Castelldefels (1967), de Ricard Bofill; el bloque de pisos en Tudela y la fábrica en Zaragoza (1968), de Rafael Moneo.

29. Juan Dolcet, Madrid 1914-1990, fotógrafo autodidacta que profesionaliza su actividad a partir de 1955 tras ganar el premio Negtor. Realiza, entre otros reportajes de arquitectura, el del edificio de oficinas para Assicurazioni Generali de 1958, obra del estudio Alas-Casariago. Una obra que también cuenta con imágenes de los fotógrafos C. Jiménez, Calvo, Mesa Moreno y Uría, según el archivo histórico del COAM. Sobre la obra fotográfica de Dolcet, véase *Juan Dolcet*.

30. Las fotografías de la X Trienal de Milán las realiza Giorgio Casali, fotógrafo oficial del evento; este reportaje lo publica la revista *Domus*, núm. 303 (1955), págs. 27-28 y 33-34.

31. El análisis del contenido de la revista del Colegio de Arquitectos de Madrid nos desvela un conjunto de fotógrafos que contribuyeron a la difusión de las obras arquitectónicas. A diferencia de la revista *Cuadernos de Arquitectura*, la autoría de las fotografías se menciona al pie de las imágenes, aunque no en todas.



140

140 Kindel: Pueblo de Colonización, Vegaviana, (Cáceres), 1958. (José Luis Fernández del Amo).

141 Pando: Poblado dirigido de Fuencarral, 1959. (José Luis Romany).



141

Luis Fernández del Amo; instituidas ya como postales, son «imágenes abstractas imbuidas de una sutil intensidad y un interés sensible por la luz a través del espacio. Se intenta captar el componente emocional que comunica toda obra arquitectónica. Fotos de arquitectura que implican el conocimiento de la obra más allá de su mero aspecto plástico».³² De esta manera, interpretan y reproducen los ritmos y valores estéticos de la arquitectura popular en las viviendas de Belvis del Jarama, Madrid, 1952; el Realengo, Valencia, 1957; Vegaviana, Cáceres, 1958; la Cañada del Agra, Albacete, 1959-1962, o los interiores de la iglesia de Villalba de Calatrava, Ciudad Real, 1955; unas arquitecturas también capturadas en el pueblo de colonización de Esquivel, Sevilla, 1952, de Alejandro de la Sota, o los pabellones de la Feria del Campo, 1956, de Francisco de Asís Cabrero y F. Pérez Enciso. El particular encuadre de los detalles, dotados de economía y abstracción material, es también la que traslada y muestra el fotógrafo en una modernidad urbana a través de los proyectos de Miguel Fisac, Rafael Aburto,³³ Luis Laorga, Manuel Muñoz Monasterio y un pulcro diseño interior, en interiorismo y mobiliario, de las obras de Luis Martínez Feduchi, Francisco Muñoz Cabrero y Fernando Alonso Martínez.

Kindel, al igual que Juan Miguel Pando Barrero,³⁴ adapta la óptica al amplio proceder arquitectónico de diferentes profesionales, pero a pesar de la heterogeneidad de las obras retratadas podemos destacar una cierta especialización. Si Kindel se identifica con el humanismo de los poblados tradicionales de crecimientos en baja densidad, Pando retrata los polígonos residenciales, donde la alineación de viviendas y bloques en altura se alzan descontextualizados y fríos, con apenas presencia humana bajo una mirada crítica que remite a ciertas viñetas de Jean-Jacques Sempé. Una visión que se ejemplifica con las unidades vecinales y poblados en Erillas, Calero, Fuencarral, el Batán o entrevías,³⁵ entre 1955 y 1961, que proyectan de manera conjunta o individual arquitectos como Rafael Aburto, Luis Cubillo, José Luis Romany, Francisco Javier Sáenz de Oíza o Manuel Sierra. Asimismo es destacable la intensidad de los interiores de la Cámara de Comercio de Córdoba, 1953, de Rafael de la Hoz y José María García de Paredes, y el contraste de los reportajes nocturnos de establecimientos comerciales o entidades financieras como el Banco Popular, 1958, de César Ortiz-Echagüe, Rafael Echaide y Rafael Cotelo.

Paco Gómez³⁶ tampoco permanece indiferente ante la vasta producción arquitectónica, pero su sensibilidad y creatividad inauguran una trayectoria artística paralela, de abstracción crítica, así como una línea editorial de gran alcance visual en la revista *Arquitectura*, de la que pasa a ser el fotógrafo oficial. Como ha escrito Laura Terré, «su instinto para captar la belleza de las geometrías que potenciaba la luz y los contrastes, para entender la intervención de la textura en los planos, para alumbrar la sorpresa de la forma... Los arquitectos estaban encantados con él porque daba nueva vida a sus creaciones».³⁷ Así se muestra en el pabellón para el Ministerio de Agricultura (1958), de Corrales y Molezún, o Torres Blancas (1968), de Francisco Javier Sáenz de Oíza.

Estos binomios –fotógrafos-revistas o fotógrafos-arquitectos, o relaciones transitorias (o temporales) en algunos casos– afianzan la colaboración entre, por ejemplo, Eduardo Torroja y M. García-Moya y Sibylle V. Kaskel; Javier Carvajal y José María García de Paredes con Alberto Schommer y Calvo; Miguel Fisac con Nicolás Muller y Focco; incluso más fructíferas como la de Francisco de Asís Cabrero y el fotógrafo industrial Ferriz.

32. Rafael Zarza Ballugera: «Las palabras nos ocultan la arquitectura», en Kindel, *fotografía de arquitectura*. Joaquín de Palacio, Kindel, Madrid 1905-1990, desarrolla su actividad profesional en el seno de instituciones oficiales, como el Instituto Nacional de Colonización. Colabora con la *Revista Nacional de Arquitectura* a partir de los años cincuenta.

33. Kindel y Aburto mantenían una estrecha amistad y fue a su vez la amistad de Aburto con Carlos de Miguel, el director de la revista *Arquitectura*, la que propició en gran medida que Kindel asumiera los encargos profesionales de fotografía de arquitectura.

34. Sobre la trayectoria profesional de Pando, véase el artículo de Beatriz González en esta publicación.

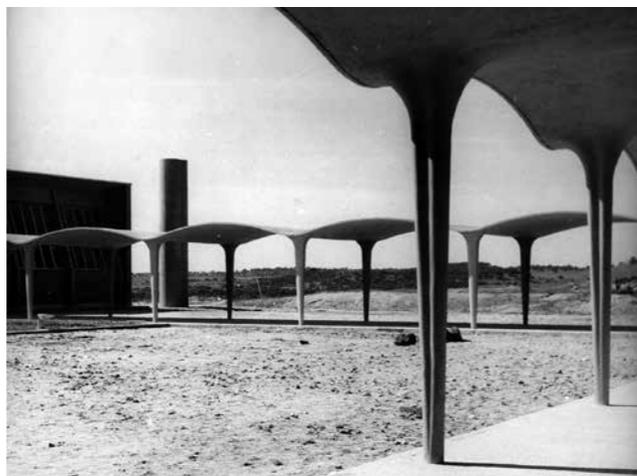
35. Unidad vecinal de Erillas, Madrid, 1955, de Luis Cubillo, José Luis Romany, Francisco Sáenz de Oíza y Manuel Sierra. Viviendas experimentales en Puerta Bonita, Madrid, 1957, de José Luis Romany. Poblado dirigido de Calero, Madrid, 1958, de Luis Cubillo, José Luis Romany y Francisco Javier Sáenz de Oíza, Poblado dirigido de Canillas, Madrid, 1959, de Luis Cubillo. Poblado dirigido de Fuencarral, Madrid, 1958-1960, de José Luis Romany. Viviendas en El Batán, Madrid, 1961, Francisco Javier Sáenz de Oíza y José Luis Romany. Poblado de entrevías Vallecas, 1956, y viviendas en Carabanchel, 1958, de Francisco Javier Sáenz de Oíza.

36. Sobre la trayectoria profesional de Paco Gómez, véase el artículo de Amparo Bernal en esta publicación.

37. Laura Terré: «Orden y desorden», en Paco Gómez. *Orden y desorden*.



142



143



144

142 Alberto Schommer: Centro parroquial de Nuestra Señora de Fuencisla, Madrid, 1964. (José M^o García de Paredes)
© Archivo JMGP, documentado por Ángela García de Paredes.

143 Nicolás Muller: Instituto de formación de profesorado de Enseñanza Media y profesional, ciudad universitaria, Madrid, 1955. (Miguel Fisac).

144 Focco: Laboratorios de productos farmacéuticos Jorba, Madrid, 1965. (Miguel Fisac).

145 Ferriz: Escuela Nacional de Hostelería, Madrid, 1959. (Francisco de Asís Cabrero, Jaime Ruiz).

Alberto Schommer,³⁸ que colabora con su padre bajo el sello A.S. Koch, realiza los primeros encargos fotográficos de arquitectura en Vitoria, donde se enfrenta a dos espacios eclesíásticos singulares, que pretenden resaltar el contraste entre geometrías, superficies, materiales, ritmo estructural y entradas de luz tangenciales o cenitales, como se aprecia en la iglesia y centro parroquial Nuestra Señora de la Coronación (1958), de Miguel Fisac, y en la iglesia y centro parroquial de Nuestra Señora de los Ángeles en Vitoria (1960), de Javier Carvajal y José María García de Paredes; una experiencia y confianza profesional que le conduce a capturar en Madrid el centro parroquial Nuestra Señora de Fuencisla (1964), de José María García de Paredes. Dando continuidad al ritual espacial, el orden y rigor de la obra de estos últimos arquitectos, encontramos la mirada de un desconocido fotógrafo que, bajo la firma Calvo,³⁹ nos lleva al colegio de Santo Tomás de Aquino en Madrid, 1953-1957, al panteón de los españoles en Roma, 1958, y al stand de España en la XI Trienal de Milán de 1957, del que ofrece un encuadre frontal de los detalles, texturas y materialidad de las obras.

La relación entre Miguel Fisac y el fotógrafo Nicolás Muller⁴⁰ nos presenta un proceso de experimentación dual, mientras que el arquitecto ensaya la contraposición entre los volúmenes cúbicos y unas arquitecturas de conexión a partir de intrépidas estructuras de hormigón, el fotógrafo se introduce en el reportaje arquitectónico a través del colegio Apostólico de los Padres Dominicos de Valladolid (1952) o el centro de formación del profesorado de enseñanza media y profesional en Puerta de Hierro, Madrid (1955). La obra de Miguel Fisac también nos descubre la trayectoria del sutil fotógrafo Focco, cuya impronta visual ha quedado en la conocida imagen de los laboratorios Jorba de 1965.

Francisco de Asís Cabrero confía los reportajes de sus obras a Jesús García Ferriz,⁴¹ un fotógrafo emprendedor que compagina encargos arquitectónicos con publicitarios, y que en sus encuadres arquitectónicos introduce una frontalidad distante que se apoya en el margen con algún elemento arquitectónico en profundidad, como se aprecia en la casa del arquitecto (1953), la escuela de Hostelería de Madrid, el pabellón del Ministerio de Vivienda en la IV Feria Internacional del Campo de Madrid (1959) o la sede del edificio del diario *Arriba* (1961).

La fructífera visualidad compartida entre fotógrafos y arquitectos también genera la aparición de los arquitectos fotógrafos como Alejandro de la Sota, Fernando Higuera o Ramón Vázquez Molezún. Aunque la obra de este último, en colaboración con José Antonio Corrales, se enriquece y documenta a partir de las fotografías de Kindel, Pando, Paco Gómez, Alberto Schommer y Deidi von Schawen, entre otras, las del pabellón de España en la Exposición de Bruselas de 1958, o la escuela de formación profesional en Herrera de Pisuegra, de 1954. Pero su extensa obra nos acerca a la producción fotográfica del estudio Foto Blanco,⁴² donde interpelan miradas hacia la Delegación de Hacienda en La Coruña (1956), la sede central del Banco del Noroeste (1964) y el edificio de viviendas en la travesía de San Diego en La Coruña (1967).

Esta aproximación geográfica nos aproxima a los extremos meridionales de la Península; si Nicolás Muller nos conduce a Vitoria, Francisco Ruiz Tilve⁴³ nos trae la producción arquitectónica de Asturias, o Manuel Sanchís Serrano, alias *Finezas*⁴⁴ por su demostrada elegancia y decoro, nos traslada a Valencia encuadrando las obras de Fernando



145

38. Alberto Schommer, Vitoria 1928, tras colaborar en la capital alavesa con su padre Albrecht Schommer, bajo el sello A.S. Koch, inicia una trayectoria profesional entre Vitoria y Madrid, a donde se traslada en 1966. Comprometido con toda manifestación cultural orientada a la renovación artística en España, colabora con el grupo Afal y el colectivo ZAJ. 39. Actualmente no se disponen de más datos sobre la trayectoria de Calvo, cuya investigación se enmarca en el proyecto de investigación «Fotografía y Arquitectura española: 1925-1965». En los créditos fotográficos de la publicación *Arquitectura española contemporánea*, de Carlos Flores, aparece una dualidad en la figura del fotógrafo Calvo. Paralelamente, la revista *Cuadernos de Arquitectura* remite a un Calvo Malfeito.

40. Nicolás Muller, Hungría 1913-Asturias 2000, emigra a París donde coincide con otros fotógrafos como Robert Capa, André Kertész o Brassai, y colabora en la revista *Marianne* con Lucien Hervé (fotógrafo de Le Corbusier); Muller realizaba las fotografías y Hervé la redacción. Más tarde se establece en Madrid donde retrata el contexto social y cultural y a las figuras del momento. Respecto a su trayectoria profesional, véase José Girón: *La luz domesticada*.

41. Jesús García Ferriz, Madrid 1900-1988, es el primer fotógrafo industrial que se instala en Madrid, su obra constituye un testimonio gráfico del desarrollo arquitectónico e industrial de la ciudad. Bajo el nombre comercial de «Fotografía Ferriz», que hoy regentan la tercera generación de la familia, recibe encargos de arquitectura, industriales, de ingeniería o publicitarios. Véase la nota biográfica en Iñaki Bergera (ed.): *Fotografía y arquitectura moderna en España*, pág. 226.

42. El estudio Foto Blanco, ubicado en A Coruña, aparece en las fotografías de los proyectos de Ramón Vázquez Molezún, según el legado depositado en archivo histórico del Colegio de Arquitectos de Madrid.



146

146 Finezas: Escuela - jardín de Infancia, Valencia, 1971.
(Fernando Martínez García-Ordóñez, Juan M. Dexeus Beatty).

Moreno Barberá, Santiago Artal, Joaquín García Sanz, Fernando Martínez García Ordóñez o Juan de Haro Pinar. Por último, es destacable la trayectoria de Francisco Rojas Fariña,⁴⁵ *Fachico*, en las islas Canarias.

REVISITANDO LA MODERNIDAD

Entre obra arquitectónica y fotografía de la obra, es complejo aclarar el proceso de disociación de la identidad del objeto, la mirada del fotógrafo, poseedor de un poderoso y extraordinario dominio formal y técnico que permite enfatizar las cualidades plásticas de la obra arquitectónica a través de una búsqueda del enfoque privilegiado, el ángulo expresivo y el encuadre equilibrado capaz de hacer emerger la plenitud de las geometrías perfectas y la proporción de las figuras planas.

Esta mirada estática que construye nos sitúa detrás del objetivo y retrata nítidamente a los fotógrafos que nos revelaron la arquitectura moderna en España a través de un equilibrio entre técnica, prestación, sensibilidad e impacto visual. El deleite de las imágenes nos permite analizar, revisar o visitar las ciudades evocando a Maurilia,⁴⁶ la ciudad de Italo Calvino, donde el visitante, el turista, el arquitecto visitan los edificios a través de las tarjetas postales y de las imágenes icónicas, intentando emularlas o buscando los valores y el grado de sintonía de éstas con las necesidades estéticas más contemporáneas.

43. Francisco Ruiz Tilve, Oviedo 1909-1988, es uno de los fotógrafos más destacados de la posguerra en Asturias. Colabora con los arquitectos Joaquín Cores e Ignacio Álvarez. Véase la nota biográfica en Iñaki Bergera (ed.): *Fotografía y arquitectura moderna en España*, pág. 231.

44. Manuel Sanchis Serrano, Valencia 1918-1996, pertenece a una saga de fotógrafos profesionales que alternan el reportaje social con el deportivo. A partir de los años cincuenta, Finezas hace reportajes de arquitectura para varios arquitectos de Valencia. Véase la nota biográfica en Iñaki Bergera (ed.): *Fotografía y arquitectura moderna en España*, pág. 232.

45. Sobre la trayectoria profesional de Francisco Rojas, véase el artículo de Gemma Medina en esta publicación.

46. Italo Calvino: *Las ciudades invisibles*, Madrid: Siruela, 1998. Maurilia es una de las ciudades de la memoria de Italo Calvino, que invita al viajero a visitar la ciudad y al mismo tiempo a observar viejas tarjetas postales que la representan, reconociendo la magnificencia y prosperidad que la han convertido en metrópoli.



150

150 Paco Gómez: Edificio del Diario Arriba, Madrid, ca. 1963. (Francisco de Asís Cabrero). © Paco Gómez / Fundación Foto Colectania. Cortesía de los herederos de Francisco de Asís Cabrero.

151 Paco Gómez: Barrio de la Concepción, Madrid, 1966. © Paco Gómez / Fundación Foto Colectania.

152 Paco Gómez: Fábrica de embutidos Postigo, Segovia, 1966. (Francisco de Inza y Heliodoro Dols). © Paco Gómez / Fundación Foto Colectania.

interrumpidos, y la imagen capturada en ese instante permanece para siempre inalterable. La fotografía impresa se convierte en el testimonio estático de una realidad, y en su lectura visual se descifra este mensaje temporal inerte. Aunque cada una de estas imágenes artísticas contenía un significado estético pleno en sí misma, reunidas en su conjunto, otorgaban el sentido fotográfico sintético a su obra.

El paso de la fotografía artística a la documentación de arquitectura enfrentaba a Paco Gómez a un nuevo estilo para la elaboración de su mensaje. Un reto al que tuvo que adaptarse desde los primeros encargos que realizó para la revista *Arquitectura* y que le obligaba a incorporar la dimensión conceptual del reportaje fotográfico en su trabajo y a encontrar su identidad de fotógrafo del tiempo con un argumento visual diferente.

Para el fotógrafo estadounidense Roy Stryker, pionero en el documentalismo, este lenguaje no requiere una técnica diferente sino una actitud que, sin menospreciar los elementos plásticos, les confiera limitación y dirección al servicio de un fin: hablar lo más elocuentemente de aquello que debe ser descrito mediante imágenes. Un trabajo que, en sus propias palabras, «consiste en saber lo bastante sobre el tema, averiguar su significado propio y en relación con su entorno, tiempo y función».⁶

La documentación de arquitectura exigiría a Paco Gómez descubrir los valores volumétricos y espaciales de la arquitectura y su relación con el entorno para poder representarlos visualmente y, además, adaptar su lenguaje fotográfico a dicho objetivo. Él mismo reconocía la necesaria evolución de su estilo en el curso de una entrevista realizada por Rafael Levenfeld: «Creo que con el tiempo llegué a entender de arquitectura, y muchas veces era yo quien elegía el edificio que fotografiaba. Todo esto me llevó a conocer a muchos arquitectos, y la confrontación de nuestros puntos de vista dio lugar, creo, a una mejor disquisición estética por mi parte».⁷

La descripción de la arquitectura debe asimilar su mensaje a la percepción visual del objeto arquitectónico. Desde la mirada disciplinaria de la arquitectura y la fotografía, algunos de sus protagonistas han coincidido en reconocer la imposibilidad de que una sola imagen pueda transmitir la experiencia del espacio y la arquitectura. Así, para el arquitecto italiano Bruno Zevi, la fotografía «abarca el edificio desde un único punto de vista estáticamente, de manera que excluye los sucesivos puntos de vista que el observador vive en su movimiento dentro y en torno al edificio».⁸ También el fotógrafo estadounidense Ezra Stoller se refería a esta limitación al afirmar que «si un edificio puede ser mostrado completamente en una sola imagen, no vale la pena interesarse por él».⁹

La fotografía de arquitectura, aunque tenga un significado propio, adquiere el sentido pleno cuando se incorpora a la serie de imágenes que constituyen un reportaje. El reportaje podría considerarse la culminación lógica de la fotografía en la transmisión de la experiencia del espacio, ya que la sucesión de puntos de vista y encuadres nos permite reconstruir una escena en un sentido casi cinematográfico. Moholy-Nagy se refería a la serie como una nueva dimensión de la fotografía. «La serie ya no es una imagen, y ninguno de los cánones de la estética pictórica le pueden ser aplicados. Aquí la imagen separada pierde su identidad para convertirse en un detalle de montaje, en un elemento estructural esencial al conjunto que es el objeto en sí. En esta sucesión de partes separadas, pero inseparables, una serie fotográfica puede convertirse a la vez en el arma más potente y en la poesía más tierna».¹⁰

El conjunto de imágenes que explícitamente documentan un edificio acaso no pueda equipararse a la experiencia dinámica de la arquitectura, pero la capacidad de comunicación de su mensaje debe transportarnos a la escena. Los reportajes de arquitectura de Paco Gómez transmiten su experiencia personal de la arquitectura. Una secuencia que empieza con el descubrimiento del edificio, que en su aproximación asimila el volumen y su escala en relación con el entorno, y que culmina al experimentar el refugio de su espacio interior.

LA CONSTRUCCIÓN DE UN ESTILO DOCUMENTAL PROPIO

Quizás porque su recorrido en este género fue desarrollándose cuando su personalidad artística estaba ya consolidada, los reportajes de arquitectura de Paco Gómez, aunque tengan un ineludible componente documental, lo que de verdad expresan es la personalidad del autor; su capacidad para descubrir la poesía natural de la arquitectura y comunicar esa experiencia a través de la nueva dimensión espacial y temporal que implica el reportaje fotográfico. La heterogeneidad de la arquitectura por él fotografiada no permite atribuir a su lenguaje un canon estilístico unitario; más bien, a la vista de sus imágenes descubrimos un lenguaje propio, inspirado en la fotogenia de cada edificio. Sin embargo, hay una serie de recursos estilísticos que caracterizan sus reportajes y que permiten que el observador se identifique con la actitud dinámica de la secuencia escogida por el fotógrafo.

La documentación de Paco Gómez empieza siempre en la distancia; la primera percepción de la arquitectura que nos transmite el fotógrafo es el descubrimiento del edificio. La ubicación en un paraje singular, o en un solar urbano, serán determinantes para la elección de su lenguaje. El encuadre, la composición, el punto de vista, el ángulo visual y la luz escogida para estas tomas eran diferentes en la lejana vista de la fábrica de embutidos Postigo en Segovia, en el edificio Torres Blancas o en los bloques de viviendas del barrio de Salamanca, pero en todos los reportajes existe esa primera imagen contextual que relaciona el edificio con su entorno.

También aparecen de forma recurrente en sus reportajes las imágenes que expresan la experiencia de la arquitectura desde su analogía con la técnica fotográfica. Una relación aludida por Beatriz Colomina en su discurso sobre la fotografía, cuando se refería a la *promenade* arquitectónica en las viviendas de Le Corbusier como el resultado de su posición detrás de la cámara.

La analogía entre fotografía y arquitectura no alcanza sólo a la representación que la fotografía nos ofrece del objeto arquitectónico, sino también al origen de la técnica. La arquitectura encierra en su interior un ámbito donde se desarrolla la vida del hombre y el espacio arquitectónico es ese vacío oscuro que se identifica conceptualmente con la cámara oscura fotográfica. De igual forma que la luz irradiada por un objeto imprime su imagen en la superficie de la cámara oscura, la luz que se filtra a través de la ventana de un edificio deja su huella en los muros que conforman la concavidad del espacio. La arquitectura se asemeja a la cámara cuando se transforma en un observatorio desde el cual se encuadra la visión del mundo perceptivo.

En la obra de Paco Gómez, son representativas de este simbolismo las fotografías de lucernarios, patios y encuadres del paisaje tomadas desde el interior del edificio, donde los



151



152

6. Citado en «Views», *Creative Camera*.
7. Citado por Alberto Martín en «Paco Gómez. Arquitectura, paisaje urbano y poética del espacio», pág. 4.
8. Bruno Zevi: *Saber ver la arquitectura*, pág. 47.
9. Ezra Stoller: «Photography and the language of architecture», pág. 43.
10. László Moholy-Nagy: «Del pigmento a la luz», pág. 195.



153



154



155



156

153 Paco Gómez: Nuevo pabellón del Ministerio de Agricultura en la IV Feria Internacional del Campo, Madrid, 1959. (José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún). © Paco Gómez / Fundación Foto Colectania.

154 Paco Gómez: Sin título. © Paco Gómez / Fundación Foto Colectania.

155 Paco Gómez: Casa Carvajal, Somosaguas (Madrid), 1969. (Javier Carvajal). © Paco Gómez / Fundación Foto Colectania.

156 Paco Gómez: Casa en Galapagar (Madrid), 1968. (Andrés Perea). © Paco Gómez / Fundación Foto Colectania.

huecos del muro y la cubierta se asimilan al diafragma que nos ofrece una realidad enmarcada. En ellas, la arquitectura no es sólo el objeto a documentar, sino que el espacio arquitectónico se convierte en el escenario mismo donde la imagen exterior queda impresa; el marco que define el encuadre y que condiciona nuestra percepción del mundo exterior.

Otra de las constantes que caracterizan sus reportajes y que, en este caso, los vinculan a su obra de creación, es el retrato poético de la arquitectura. Con el disparo de la cámara, el autor confiere al objeto arquitectónico esa «muerte de belleza» que va más allá de su valor documental. La fotografía transmite la percepción subjetiva que el fotógrafo capta de la arquitectura, del volumen y su escala, de las formas y texturas, de las luces y sombras del edificio; atributos que el autor utilizará como elementos en la composición de la imagen.¹¹

Son éstas las imágenes que subyugan no tanto por su poder descriptivo sino porque incitan a la reflexión, a escrutar lo que en ellas queda oculto, lo que no es visible. Más allá de la descripción fotográfica nos cuentan una historia que quizás nada tenga que ver con el conocimiento de la arquitectura, sino que utiliza el simbolismo de su referencia para despertar la imaginación visual del observador. Nos obligan a entrar en la profundidad de la imagen, a descubrir el mensaje que trasciende a la evidencia de la descripción analógica de la fotografía y a la realidad misma.

La subjetividad de esta percepción impide que pueda generalizarse su descripción, pero desde la mirada disciplinaria de la arquitectura podemos interpretar alguna de ellas, como la metáfora de los árboles desnudos delante de la vivienda Carvajal en Somosaguas, en la cual la naturaleza, despojada de su revestimiento temporal y situada en el primer plano, dialoga con el racionalismo desnudo de la arquitectura de Javier Carvajal. Igualmente simbólica resulta la superposición de planos en la vivienda de Andrés Perea en Galapagar, donde la composición de imágenes en la diagonal ascendente trazada desde la roca que surge del suelo hacia la vivienda, le confiere a ésta un carácter ingravido.

EL CAMINO DE RETORNO: DEL DOCUMENTO A LA ABSTRACCIÓN

La creación fotográfica, como proceso intelectual, se materializa en la alteración de los factores que intervienen en la producción de una imagen para conseguir un desplazamiento de significados. La evolución en la creación fotográfica es una progresión hacia la abstracción. En su texto sobre la fotografía subjetiva, el fotógrafo alemán Otto Steinert diferenciaba cuatro etapas sucesivas en el proceso de elaboración de imágenes de creación fotográfica: la reproducción, la representación, la representación de creación y la creación fotográfica absoluta, en la cual el proceso de abstracción en la composición de la imagen renuncia a la reproducción de la realidad.¹²

La experiencia en el manejo de sus propios recursos en la documentación de arquitectura le permitirá a Paco Gómez un itinerario novel en la creación fotográfica en el que puede reconocerse el avance progresivo expuesto por Steinert. Un recorrido que le llevará al punto de partida de su lenguaje de creación fotográfica, y en ese retorno a la abstracción alcanzará la coherencia con el resto de su obra. La manipulación intelectual del fotógrafo para la elaboración de las imágenes de detalles, formas y elementos arquitectónicos, va

11. Respecto a las características de su obra de creación, véase Laura Terre: «Orden y desorden», págs. 17-32.

12. Otto Steinert: *Subjektive Fotografie II*.



157



158



159

157 Paco Gómez: Torres Blancas, Madrid, 1968. (Francisco Javier Sáenz de Oiza). © Paco Gómez / Fundación Foto Colectania.

158 Paco Gómez: Cine Barceló, Madrid, ca.1978. (Luis Gutiérrez Soto). © Paco Gómez / Fundación Foto Colectania.

159 Paco Gómez: Vivienda de Felipe Huarte, La Manga del Mar Menor, 1971. (Fernando Redón). © Paco Gómez / Fundación Foto Colectania.

más allá del convencionalismo de la documentación fotográfica. Con este lenguaje, sus fotografías se desprenden del objetivo documental hacia la subjetividad de la abstracción, que es uno de los componentes característicos de sus reportajes. Y en esa abstracción está la máxima expresión de la subjetividad del artista, la esencia de su creación fotográfica y el sentido unitario de su fotografía.

Paco Gómez consigue un efecto gráfico en las fotografías de arquitectura potenciando los factores que definen el lenguaje de creación fotográfica: la abstracción temática, el encuadre inusual a la percepción humana, los contrastes muy acentuados de blanco y negro, o el aplanamiento mediante enfoques frontales que anulan la perspectiva.¹³

La abstracción temática tiene su referencia en la obra de Moholy-Nagy, que mediante puntos de vista inusuales, conseguía distorsionar la realidad para obtener imágenes en las que predominara la percepción de la geometría de las formas. Las imágenes de Paco Gómez adquieren un efecto gráfico al escoger un elemento arquitectónico y, mediante un encuadre que lo aisle de su contexto, alterar su significado. De esta forma se desmaterializa el motivo de la imagen y se transforma en un elemento formal.

Para sus composiciones más abstractas de arquitectura, Paco Gómez utilizaba los enfoques frontales que habían caracterizado sus fotografías artísticas. Al prescindir de la visión perspectiva se anula la percepción espacial de la imagen bidimensional. Con el enfoque frontal, la luz que refleja la arquitectura define tan sólo el contorno de la forma y queda registrada como una figura geométrica plana. Se anula la percepción del volumen y del espacio que el observador reconoce en una fotografía al asimilar su representación a la visión humana, y su resultado le obliga a una reinterpretación de la imagen impresa para reconstruir la volumetría anulada por el enfoque.

Además, Paco Gómez manejaba con maestría el efecto que la impresión natural de la luz produce en la imagen. En su concepto más gráfico, la luz, como instrumento de representación, dibuja las formas en la sombra. El revelado puede potenciar también el contraste entre blanco y negro eliminando el gradiente entre ambas tonalidades, que es lo que produce el efecto de la percepción tridimensional. La imagen dibujada en blanco sobre negro, o negro sobre blanco, anula su percepción volumétrica y produce un efecto de trazo o de mancha que contribuye a potenciar su carácter gráfico.

La manipulación de todos estos recursos en el lenguaje fotográfico de Paco Gómez tiene como objetivo distorsionar la percepción de la fotografía de arquitectura con una intención creativa; bien sea para conseguir un efecto gráfico, o para alcanzar un argumento figurativo diferente que, mediante ese desplazamiento de significados, le permita la creación de una imagen simbólica que sintetice la representación del edificio.

La revista *Arquitectura*, al igual que durante los primeros años de colaboración había utilizado su obra de creación para la ilustración de sus portadas, a medida que sus reportajes de arquitectura incorporaban la creación de imágenes simbólicas que sintetizaban la arquitectura del edificio, empezó a publicarlas en la cubierta de sus ejemplares, añadiendo en ocasiones algún tratamiento gráfico singular como el virado de color.

13. Para el estudio de la abstracción en la obra de Paco Gómez, se ha tomado como referencia la interpretación genérica que Joan Fontcuberta y Joan Costa hacen de los factores fotográficos en *Foto-Diseño*, págs. 94-129 y 200-211.



LA MIRADA EN EL OLVIDO. FOTOGRAFÍA DE ARQUITECTURA DE JUAN M. PANDO BARRERO

Beatriz S. González Jiménez

A pesar del volumen de trabajo que desarrolló a lo largo de su carrera y de que sus fotografías estuvieron presentes en la mayor parte de los medios de difusión de la época —cuestiones que le sitúan al nivel de otros fotógrafos de arquitectura sobradamente conocidos como Català-Roca, Kindel o Paco Gómez—, Juan Miguel Pando Barrero ha sido el gran olvidado entre los fotógrafos pioneros de la difusión de la arquitectura moderna en nuestro país. Su archivo fotográfico, en gran parte inédito, ejerció un papel central en la revisión crítica de esa arquitectura, en muchas ocasiones ya desaparecida.

Para poder entender el discurso arquitectónico moderno es importante valorar la figura del fotógrafo. Las fotografías de Juan Pando, facilitaron el conocimiento de esa nueva arquitectura e interpretaron los ideales modernos. Su trabajo, además de ser el reflejo de una obra o de un período concreto del pasado, ofrece información complementaria sobre las transformaciones sufridas en la ciudad.

No ha sido fácil recuperar testimonios que pudieran resolver dudas sobre su biografía, ya que muchos de sus contemporáneos, así como sus clientes, han fallecido. Afortunadamente, se ha realizado un acercamiento a su persona y obra completando la información obtenida a través de las publicaciones de la época con las declaraciones escritas por su hijo Juan Pando Despierto, quien compartió su profesión y aprendió fotografía con él, y los recuerdos del arquitecto Carlos Flores, con quien mantuvo durante muchos años una estrecha relación profesional.

Juan Miguel Pando Barrero nació en Madrid en 1915 y murió en la misma ciudad en 1992. Su vida profesional estuvo marcada por tres etapas muy claras: la primera, de aprendizaje en el estudio del fotógrafo Mariano Moreno; la segunda, como fotoreportero de la Associated Press durante la Guerra Civil; y la tercera, posterior a la guerra, en la que funda la «Agencia de Informaciones Gráficas Foto-Pando» donde realizará encargos tanto de arquitectura como de obras públicas, industria, publicidad, arte y moda.

Con sólo dieciséis años ingresó en el estudio de Mariano Moreno en la plaza de las Cortes. Moreno fue uno de los más conocidos fotógrafos de arte de Madrid y realizó una gran tarea de documentación de las obras de arte de los museos españoles más importantes. Pando llegó a ser su primer ayudante en los tres años que trabajó a su lado. Allí, revelando copias, aprendió el oficio, sobre todo en lo relacionado con la fotografía de monumentos, patrimonio nacional y obras de ingeniería y arquitectura.¹

En 1935 instaló su primer estudio/taller en la calle Manzanares 5, aunque continuó ayudando al fotógrafo Moreno. De esa etapa se conservan un buen número de copias originales relativas a la preguerra y al primer año de guerra. Después de tres años en el cuarto oscuro, con el estallido bélico Pando salió a la calle para comenzar a documentar los sucesos desde el lado republicano. Este hecho le permitió ser testigo directo de los acontecimientos

166 Pando: Barriada de viviendas El Batán, 1961. (Francisco J. Sáenz de Oiza, José Luis Romany, Manuel Sierra). © Juan Pando Barrero.

1. Andrés Trapiello: «Testigo de guerra. Salen a la luz las fotos del Madrid sitiado que captó Juan Pando», *La Vanguardia* (27.10.2002), págs. 36-44.



177

177 Pando: Grupo de Viviendas en el barrio de Usera, 1958. (Rafael Aburto). © Juan Pando Barrero.

y experimentar en esa nueva generación de fotógrafos. Influidos por algunos fotógrafos estadounidenses y alemanes, Pando trabajó con máquinas de gran formato (Graflex Speed Graphic y Linhof Technika) para retratar paisajes y fotografiar monumentos, decantándose por las cámaras de medio formato (Rolleiflex y Hasselblad) para moverse con soltura entre las medinas marroquíes o por las calles y plazas españolas.

Una de las mayores diferencias que encontramos en las fotografías de Pando respecto a sus coetáneos es la utilización de cámaras técnicas con objetivos descentrables, que le permitían corregir la perspectiva en el momento de la toma, aportando una calidad formal y visual a sus imágenes que destaca por encima del resto. Su trabajo de tratamiento posterior de las tomas en el cuarto oscuro era mínimo. Enemigo radical del fotomontaje, sus negativos, al no haber sido manipulados, sirven de documentos notariales de una determinada situación lumínica y climatológica presente en el momento de la toma.

Podríamos encontrar una adecuada definición del trabajo de Pando equiparándolo a las declaraciones de Matisse para la revista *Camera Work* (1908), quien decía que la fotografía en manos de un hombre de gusto tendría aspecto de arte, pero el fotógrafo debe intervenir lo menos posible, de modo que la fotografía no pierda el encanto objetivo que posee de manera natural. La fotografía debiera registrar y ser testimonio.⁶

Pando asimiló e interpretó el trabajo de los arquitectos transformando sus intenciones en imágenes, creando un discurso visual en el que destacan los valores y elementos más significativos de cada obra. No se trataba de dar una lectura cerrada del edificio, sino de proponer ideas, sugerir y, sobre todo, ensalzar las nuevas propuestas arquitectónicas.

Pando, en muchas ocasiones de la mano del arquitecto, intentó siempre buscar el encuadre privilegiado, el mejor ángulo para poder mostrar la obra construida de la manera más adecuada. Su mirada de fotógrafo experimentado consigue captar ese instante en que una sombra resalta los volúmenes, subraya las líneas y confiere rotundidad a la volumetría, materializando ese juego de luz y espacio.

En la actualidad, el carácter documental de la fotografía ha cobrado mayor interés, trascendiendo la mera función divulgativa inicial. Se ha convertido en testimonio de un período concreto del pasado. Las fotografías de Pando son documentos cargados de información sociológica y urbanística, y testigos de las huellas de la evolución de la ciudad. Los procesos urbanos implican en muchos casos la desaparición de barrios o edificios singulares de la ciudad y sus imágenes son, frecuentemente, la única prueba de aquello que una vez existió.

La fotografía es capaz también de transmitir información complementaria. Uno de los roles importantes de la crítica, como expone Rosalind Krauss,⁸ consiste en hacernos ver, escuchar o leer algo que está ahí, en la obra, y que se nos ha escapado; en designar las características de un objeto creado diciendo «mirad esto» o «escuchad aquello». La crítica a la que estamos acostumbrados se expresa a través de textos, pero también sabemos que a menudo las obras de arte, al igual que la fotografía, desempeñan ellas mismas una función crítica.

El archivo Pando no sólo ofrece el análisis personal del fotógrafo, actuando como documento crítico de las obras que retrata, sino que además deja constancia de los procesos de construcción, los trabajos previos, las maquetas y los planos, de manera que quedan documentadas todas las fases del proyecto. Su testimonio de las ciudades y la arquitectura moderna en España permite hoy analizar la evolución de un lugar determinado.

6. Citado en «Entrevista a varios autores», *Camera Work*, núm. 24 (octubre 1908).

7. Akiko Busch: *The photography of architecture. Twelve views*, pág. 90.

8. Rosalind Krauss: *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, pág. 99.



191

191 Centro Nacional de Promoción Profesional Obrera, 1970.
(Fernando Moreno Barberá).

constituyen fundamentalmente un sereno ejercicio de composición de texturas, luces y sombras. Fue capaz de transmitir las sensaciones provocadas por los edificios y los valores implícitos en ellos y, lo que es más importante, de reflejar la vida que comenzaba a desarrollarse en esas nuevas arquitecturas, siendo la cuidada elección de los objetos y personas que aparecían en la escena una de sus principales características.

A pesar de que Juan Pando no ha sido debidamente valorado como merece hasta la fecha, debemos situarlo entre los grandes intérpretes de los valores de la arquitectura de su tiempo. Numerosos arquitectos supieron reconocer su capacidad técnica y sensibilidad para transmitir su trabajo. La mirada de Pando es, en buena medida, no el testimonio de la obra de un arquitecto, sino el del panorama global de una época. Su fotografía consagró definitivamente grandes obras de su tiempo. Todo lo expuesto anteriormente conduce a una reflexión final: el legado fotográfico de Juan Miguel Pando Barrero no debería permanecer en el olvido, sino ser adecuadamente preservado, catalogado y difundido. Su obra constituye un documento indispensable para el estudio de una época especialmente fecunda de la arquitectura española.



FRANCISCO ROJAS. LA FOTOGRAFÍA COMO ESTRATEGIA DE SEDUCCIÓN

Gemma Medina Estupiñán

En noviembre de 1964, el Museo de Arte Moderno de Nueva York inauguraba la exposición *Arquitectura sin arquitectos*, en la que se mostraban ejemplos de arquitectura vernácula o «arquitectura sin pedigrí»¹ procedentes de diversas culturas y lugares. En palabras de Dean Pietro Belluschi: fue «una intensa mirada a la arquitectura como manifestación del espíritu humano más allá del estilo y la moda, rompiendo los estrechos límites de la tradición greco-romana».² Detrás de esta exposición estaban las teorías de valoración de lo autóctono en la arquitectura popular defendidas desde algunas revistas de carácter internacional como *Domus*.³ El artista César Manrique visitó la muestra y quedó impactado por el hecho de que se habían incluido imágenes de la arquitectura popular de su isla natal: Lanzarote. Aquellas fotografías eran muy similares a las que ya por entonces realizaba su amigo Francisco Rojas Fariña, *Fachico*.

Ese mismo año se inauguraba la Feria Mundial de Nueva York, en la que la imagen de Canarias aparecía precisamente representada con fotografías de *Fachico*. La feria recibió numerosas críticas del sector arquitectónico y los medios especializados censuraron su carácter excesivamente comercial, vulgar, la falta de unidad y, especialmente, la ausencia de los grandes nombres de la arquitectura. La feria mostraba todo tipo de innovaciones en el hogar y el trabajo; el diseño se mezclaba con lo popular y lo *kitsch* en un mundo computarizado donde el lenguaje de comunicación, la publicidad y la imagen se orientaban directamente al público.⁴

Por otro lado, algunas revistas especializadas como *Domus* llenaban sus páginas con imágenes publicitarias de productos de diseño y electrodomésticos vinculados a los nuevos hábitos de consumo. En diciembre de 1966 dicha revista publicaba un reportaje con imágenes de Català-Roca dedicado a dos casas de vacaciones de José Antonio Corderch en España. A continuación, un artículo titulado «Una máquina para el turismo» describía un restaurante construido totalmente con piezas prefabricadas. Además, en ese número aparecía la referencia a la publicación del tercer volumen dedicado a la obra de *Richard Neutra, 1961-1966* —con texto de Willy Boesiger— acompañada de una fotografía del arquitecto en el centro turístico que proyectó para el Parque Nacional de Arizona.⁵

Estas referencias nos ofrecen una visión panorámica de la época. Efectivamente, la fotografía, el auge de la televisión, el lenguaje de la publicidad y los nuevos ámbitos de consumo se combinaron durante los años sesenta estimulando un proceso de instrumentalización de la imagen como dispositivo de seducción, que transformó la arquitectura en el decorado perfecto para la publicidad e, incluso, estableció la edificación como un objeto consumible protagonizando gran parte de las campañas.

La fotografía de las nuevas construcciones ya no sólo se destinaba a publicaciones especializadas sino que ahora aparecía también divulgada en los medios orientados al gran



208

207 Mesón de la Montaña, Arucas, 1960. (Manuel de la Peña). Archivo Rojas-Hernández.

208 Vista general de San Agustín (Gran Canaria), con los apartamentos Nueva Suecia y el restaurante La Rotonda. (Manuel de la Peña). Archivo Rojas-Hernández

1. Bernard Rudofsky: *Architecture without architects. A short introduction to Non-Pedigreed Architecture*.

2. Dean Pietro Belluschi, citado en la nota de prensa del MoMA.

3. Ana M. Esteban Maluenda: *La modernidad importada. Madrid 1949-1968*, pág. 143.

4. Beatriz Colomina: «Domesticity at war», págs. 14-41.

5. *Domus*, núm. 445, págs. 15, 20-35.



LA EMPRESA FOTOGRÁFICA. ARQUITECTURA INDUSTRIAL

Antonio S. Río Vázquez

Hace más de cien años, Walter Gropius comenzó a analizar las fábricas de su tiempo en un artículo que tituló «En la construcción de edificios industriales, ¿pueden ponerse de acuerdo las exigencias artísticas con las prácticas y económicas?»¹ Paralelamente, recibió el encargo de proyectar la fábrica de hormas de zapatos Fagus en Alfeld (Alemania), una obra que certifica los inicios fundacionales del Movimiento Moderno. Poco tiempo después de terminarse, Edmund Lill (1874-1958) fotografió a un obrero en el interior de la factoría, legándonos un documento que pone de manifiesto los logros funcionales, estéticos y técnicos de la nueva arquitectura industrial, al introducirnos en un interior inundado por la luz donde hombres y máquinas conviven en un ambiente agradable y racional, muy diferente de las oscuras fábricas de las décadas precedentes.

267 Oriol Maspons y Julio Ubiña: Fábrica de transformadores Diestre en Zaragoza, 1964-1967. (Rafael Moneo).

PIONEROS DE LA FOTOGRAFÍA INDUSTRIAL EN ESPAÑA

Como sucede con la imagen de la fábrica Fagus, la fotografía se ha convertido en una herramienta fundamental para entender la evolución de la arquitectura industrial y el devenir de la modernidad a lo largo del siglo veinte. En ocasiones también se utilizó como instrumento de inspiración y de crítica de la arquitectura del momento: tanto Gropius como Le Corbusier habían estudiado la arquitectura industrial americana y valoraron positivamente las imágenes de las obras agroalimentarias, especialmente los silos, proponiéndolas como guías eficaces para renovar los lenguajes y los modos de actuación, e incluso reiterándolas, como indica Reyner Banham en *La Atlántida de hormigón* (1986): «La reutilización que Le Corbusier hace de muchas ilustraciones de Gropius (aunque no de todas) supone un tributo eficaz al poder de talismán, si no de mito, que esas imágenes ya habían logrado».² La industria había generado modelos capaces de transmitir las formas modernas, y las fotografías —originales y manipuladas— de silos, elevadores de grano y otros elementos fabriles quedaron recogidas en las páginas de obras tan relevantes como *Hacia una arquitectura* (1923).

En las influencias del Movimiento Moderno que llegan a España durante los años veinte y treinta están presentes las imágenes de la nueva arquitectura industrial. Cuando Walter Gropius imparte su célebre conferencia *Arquitectura funcional* en la Residencia de Estudiantes, el 5 de noviembre de 1930, usa como apoyo del discurso fotografías de la fábrica Fagus y de los interiores «espaciosos y claros» de los talleres Ford en Detroit, mientras afirma: «Son estos métodos de construcción en su esencia absolutamente distintos de los usados hasta hoy. El influjo de tales medios técnicos sobre la arquitectura moderna del mundo ya no se puede desmentir en ningún país»³. Sin embargo, España tardará todavía varios años en desarrollar plenamente su modernidad industrial. La irrupción de la Guerra

1. Walter Gropius: «Sind beim Bau von Industriegebäuden künstlerische Gesichtspunkte mit praktischen und wirtschaftlichen vereinbar?», pág. 6.

2. Reyner Banham: *La Atlántida de hormigón*, pág. 204.

3. Texto publicado como «Arquitectura funcional: conferencia en la Residencia de Estudiantes de Madrid», págs. 51-62.



292



293



294

292 Oriol Maspons y Julio Ubiñá: Ciudad Blanca, Alcudia, Mallorca, 1964. (Francisco Javier Saénz de Oíza).

293 Francisco Rojas: Real Club Náutico, Las Palmas de Gran Canaria. (Manuel de la Peña Suárez). © Francisco Rojas / Archivo Rojas-Hernández.

294 Autor desconocido: Hotel Alga, Calella de Palafrugell, 1961. (J.M. de Ribot i de Balle). Archivo Histórico COAC Barcelona.

La fotografía potenciará el carácter escultórico de la arquitectura. Los fotógrafos Oriol Maspons y Julio Ubiñá fotografiaron Ciudad Blanca en 1964 para el número 58 de la revista *Cuadernos de Arquitectura*, presentando el edificio como un plano tensado teñido por el juego de sombras que arrojan los volúmenes deslizantes de las terrazas. En este instante la arquitectura aparece desprovista de significado, convertida en una composición plástica, «la materia ocupa toda la superficie de la imagen. Elimina así los contornos y todos aquellos elementos que den lugar a una escena».¹⁰

Las instantáneas de lugares protegidos del sol se multiplican, transmitiendo sensaciones de descanso, placer y comodidad asociados a las vacaciones. Unas sensaciones que nos llegan a través de las fotografías de los equipamientos turísticos, como las del Real Club Náutico de Las Palmas de Gran Canaria, proyectado por Manuel de la Peña. El fotógrafo nos sitúa en un paisaje artificial, el edificio casi desaparece porque sólo se muestra parcialmente. La escena, delimitada por un conjunto de planos horizontales, terrazas y voladizos en sombra, se transforma en un espacio habitable por la sola presencia de un personaje que se sitúa en la confluencia de las líneas de fuga, caminando hacia el paisaje.

Una fotografía parecida es la de uno de los primeros hoteles construidos en la isla de Lanzarote, Los Fariones; en ella el edificio se percibe como si fuera un oasis. La composición de la imagen nos recuerda la del hotel de Mar: en un primer plano se coloca un elemento vegetal y el pavimento pétreo sustituye a las rocas. El volumen plegado del edificio flota sobre una gran línea de sombra, a su vez, admite ser fotografiado como un juego de volúmenes, luces y sombras; el resultado es una imagen artística que embellece la arquitectura. «Fachico establecía composiciones basadas en la relación del edificio con el entorno que mostraban la arquitectura desde un marco que expandía la mirada hacia el contexto».¹¹

Los lugares a la sombra serán uno de los temas más recurrentes en la fotografía turística. Espacios a medio camino entre el interior y el exterior definían una arquitectura que proponía un estilo de vida para disfrutar al aire libre. Las sombras arrojadas por la pérgola del hotel Alga, en Calella de Palafrugell, formaban parte de una composición en la que pilares, jácenas, vegetación y un mobiliario mínimo, colocados para la ocasión, esperaban el momento perfecto para ser retenido por la cámara. Aquí el fotógrafo consigue crear una escena a la manera del «ritual previo al “disparo” de la fotografía que Julius Shulman bautizó como el “dressing the scene”»,¹² en sus imágenes de las casas californianas. La fotografía potencia el efecto de contraste entre los distintos elementos constructivos, reforzando la instantánea más allá de su función propagandística. El hotel aparece como un icono de la modernidad de la costa gerundense.

El concepto arquitectónico que define al hotel Meliá Don Pepe es el de un edificio que se contempla a sí mismo, colocándose frente al paisaje, según Juan Gavilanes, en «un leve viraje frente al mar».¹³ El fotógrafo sitúa al espectador dentro del hotel, en un punto de vista elevado que acentúa el efecto de los cortes horizontales que producen las terrazas. Las bandas dobladas de sombra se intercalan con los muros de las barandillas que conducen y enmarcan la visión lejana del mar, acercándolo. El encuadre muestra el movimiento de los planos horizontales que se contraen en los niveles superiores y se expanden en las plantas inferiores para albergar, entre grandes terrazas, los espacios comunes del hotel, que, como un transatlántico, arribó a las costas malagueñas.

10. Paco Gómez: *Viaje a Ibiza*, pág. 18.

11. Véase en esta publicación el artículo de Gemma Medina sobre Francisco Rojas.

12. Daniel Díez: «Objetivo moderno», pág. 64.

13. Juan Gavilanes: «El viaje a la Costa del Sol (1959-1969)», págs. 199-205.



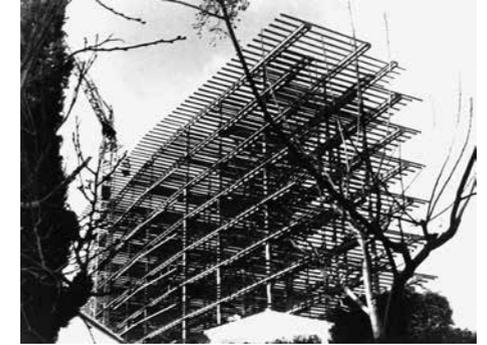
295



296



297



298

295 Hotel Meliá Don Pepe, Málaga. (Eleuterio Población Knappe).

296 Estudio Lamela: Urbanización Playamar, Torremolinos, 1963. © Estudio Lamela

297 Autor desconocido: Hotel Entremares, La Manga del Mar Menor, 1966.

298 Urbanización Eurosol, Torremolinos. (Rafael de la Hoz).

Las torres de la urbanización de veraneo Playamar, de Antonio Lamela, fotografiadas por el mismo arquitecto, resuelven sus fachadas de forma radical, con solo dos elementos: una banda horizontal de luz y una de sombra. Una imagen asociada a la arquitectura para las vacaciones, similar a la del hotel Don Pepe. En este caso, las fotografías sitúan el punto de vista casi a ras de suelo, subrayando el carácter abstracto y monumental del conjunto arquitectónico. Las líneas horizontales que llenan la imagen se convierten a la vez en el paisaje cercano y lejano de una nueva arquitectura que colonizó la zona de Torremolinos, donde la tipología de edificios de grandes alturas concentraban, en un mínimo territorio, un gran volumen de alojamientos. En el mismo enclave, las imágenes de la urbanización Eurosol, de Rafael de la Hoz, realizadas por el estudio del arquitecto, muestran el proceso de montaje del edificio: grandes voladizos sustentados por estructuras ligeras se elevan hacia las alturas. Los futuros bloques de viviendas modificarán el paisaje según un inevitable modelo urbanístico: el del turismo.

Vivir a la sombra se expresa de una forma muy directa a través de las fotografías realizadas desde el interior de una de las habitaciones del hotel Entremares. La terraza cubierta con el toldo desplegado potencia al máximo la sombra desde la que se enmarca el paisaje de arena aún desértico de la Manga del Mar Menor. La silla, casi imperceptiblemente, amuebla el espacio proponiendo un modo de vivir el verano en la playa, desde una atalaya contemplando el mar.

EL FOTÓGRAFO COMO CREADOR DE ESCENARIOS PARA EL TURISMO, EL TURISTA COMO CONTRAPUNTO

Lo esencial en la imaginería de la arquitectura del ocio son la ligereza, la cualidad de oasis..., el simbolismo enaltecido y la capacidad para que el visitante asuma un nuevo papel.¹⁴

La arquitectura turística proyectada bajo las premisas de contemplación, descanso y relax tuvo la oportunidad de experimentar en el campo de las sensaciones y de la imaginación, construyendo espacios que pudieran albergar una nueva forma de vivir durante las vacaciones, donde no existían las limitaciones que suponía la vida laboral. Los arquitectos, jugando con esta libertad, diseñaron todo tipo de equipamientos, desde ciudades hasta complejos turísticos, sin ataduras, experimentando con nuevas tipologías, formas y materiales, «con la excusa de disfrutar del paisaje para justificar su presencia en él».¹⁵ Los fotógrafos, interpretando la arquitectura desde su visión personal, contribuyeron a enseñar cómo vivir en estos nuevos espacios. Los edificios y sus interiores se presentaban como un decorado dispuesto para ser ocupado por los turistas.

La obra arquitectónica de Manuel de la Peña, en las islas Canarias, fue fotografiada por Francisco Rojas. El fotógrafo escogía un punto de vista donde cada elemento arquitectónico parecía estar cuidadosamente colocado al servicio de la narración de la imagen. La simplicidad de la arquitectura se contraponía a la complejidad que le otorgaba la fotografía, pues la perspectiva escogida por el autor disponía los distintos elementos —arquitectura y

14. Robert Venturi, Denise Scott Brown y Steven Izenour: *Aprendiendo de Las Vegas*, pág. 79.

15. Ricard Pié: «La arquitectura vergonzante», pág. 27.



299



300



301

299 Francisco Rojas: Restaurante Mesón de la Montaña, Arucas, Gran Canaria, 1960. (Manuel de la Peña Suárez). © Francisco Rojas / Archivo Rojas-Hernández

300 Català-Roca: Casa Rozes, Roses, 1962. (José Antonio Coderch de Sentmenat). © Català-Roca / Arxiu Fotogràfic de l'Arxiu Històric del COAC.

301 Xavier Miserachs: Platja d'Aro, 1966. Negativo, b/n, 35 mm. © Hereves de Xavier Miserachs.

302 Autor desconocido: Tito's Night Club, Mallorca. (José María Sostres).



302

habitantes— de forma armónica, «donde la influencia del arte abstracto condiciona técnica y tema».¹⁶ Sus imágenes enaltecieron las cualidades estéticas de los edificios despojándolos de toda función.

Las instantáneas del restaurante el Mesón de la Montaña muestran una cuidada composición, establecida a partir de la línea del horizonte que divide en dos el encuadre: una mitad de suelo y una mitad de techo. Las jácenas soportadas por los pilares se transforman en un pentagrama habitado. El juego de sombras de las vigas de hormigón y los pilares sobre la terraza se funde con la textura rugosa del pavimento de piedra que se extiende alrededor del edificio. El paisaje lejano casi desaparece para dar paso a una escenografía que introduce un nuevo elemento: un vehículo que equilibra el conjunto.

El escenario propuesto por Fachico es parecido al que Català-Roca construye en una de las fotografías de la casa Rozes en Roses: la cámara, colocada casi a nivel del suelo, fragmenta la instantánea en dos partes. El primer plano se llena con un pavimento de piedras de río, que actúa como zócalo de la arquitectura, que, en un segundo término, se expresa como un juego de planos. Una escena que el autor ya había ensayado en la Costa Brava cuando fotografió la playa de cala Jòncols¹⁷ con esta misma composición.

En Palma de Mallorca el *Tito's night club*, proyectado por Josep Maria Sostres, fue un ejemplo de arquitectura en su mínima expresión. De noche se convertía, mediante la iluminación, en una gran sala de baile al aire libre, un balcón sobre la bahía de Palma. Las fotografías nocturnas que se conservan del club muestran un arquitectura construida a base de carteles luminosos y bombillas que únicamente cobraba vida de noche. Durante el día, las terrazas escalonadas sobre la topografía desaparecían y el paisaje recuperaba el protagonismo.

La capacidad expresiva e incluso irónica y crítica de fotógrafos como Xavier Miserachs nos llega a través de sus fotografías de la Costa Brava, que nos transportan hasta los años sesenta, en pleno *boom* turístico. El autor nos propone una visión de Platja d'Aro alejada del concepto de vacaciones en un lugar idílico. Denuncia el choque entre la fiebre especulativa y la búsqueda del sol, evidenciando la rápida transformación de la costa. El paisaje que envuelve a los turistas, impasibles bajo sus sombrillas, es el de una construcción metálica a medio terminar, en la playa, donde el futuro edificio se levanta inexorablemente en primera línea de mar.

De forma opuesta, Paco Gómez retrata la Playa de Torreblanca, Castellón, donde la imagen de una silla bajo una sombrilla condensa lo que desde la nueva arquitectura turística se pretendía: ofrecer un lugar a la sombra, delante del mar, en medio de una playa, en un paisaje donde todo estaba por hacer y donde todo era posible. Un paisaje que Yvette Barbaza definió como “un libro abierto, el mejor lugar donde el ser humano ha escrito su historia”.

16. Josep Maria Sostres: *Opiniones sobre arquitectura*, pág. 75.
17. Francesc Català-Roca y Josep Pla: *Costa Brava*, págs. 292-293.