

ENFOQUES, ENCUADRES, MIRADAS. ALGUNAS APRECIACIONES COMPLEMENTARIAS SOBRE LAS RELACIONES DE ARQUITECTURA Y FOTOGRAFÍA

FOCUS, FRAMES, LOOKS. SOME COMPLEMENTARY APPRECIATIONS ABOUT THE RELATIONSHIP BETWEEN ARCHITECTURE AND PHOTOGRAPHY

Juan M. Otxotorena Elícegui

doi: 10.4995/ega.2018.10853

La irrupción del 'ojo artificial' en nuestro mundo profesional suscita una atención creciente, paralela a la relevancia que adquiere como medio para la documentación e interiorización de la arquitectura. La fotografía ha adquirido un protagonismo extraordinario entre los instrumentos de trabajo del arquitecto. Y demanda una reflexión a su altura en el marco de nuestra atención general a su 'expresión gráfica'; con particular atención a cuánto nuestro modo de mirar y el de la cámara se encuentran emparentados.

**PALABRAS CLAVE: FOTOGRAFÍA.
ARQUITECTURA. CÁMARA. ENCUADRE**

The eruption of the 'artificial eye' in our professional world generates a growing attention, parallel to the relevance it acquires as a medium for the documentation and interiorisation of architecture. Photography has earned an extraordinary prominence among the architect's working tools. And it demands a reflection on its level in the context of our general attention to its 'graphic expression'; with special attention to the close relationship between our way of looking and the camera's.

**KEYWORDS: PHOTOGRAPHY.
ARCHITECTURE. CAMERA. FRAME**





1. Walter Benjamin
2. Susan Sontag

1

La relación de arquitectura y fotografía ha suscitado siempre un enorme interés. Su vertiginosa evolución ha venido generando una expectación exponencial. Su aterrizaje en nuestra escena la trastoca de manera decisiva; y estamos en los albores de su desarrollo...

Las ya clásicas lucubraciones de Walter Benjamin sobre el significado cultural de la fotografía envuelven la cuestión en una atmósfera desusada, preñada de ribetes esteticistas y concomitancias esotéricas. A caballo entre la crítica filosófica y la expansión poética —entre la *apisonadora* argumentativa y la veta existencialista de filiación judía—, pasa por ser uno de los primeros en fijarse en el papel de la fotografía como actividad sobrecargada de enjundia. Sus reflexiones, a menudo no poco herméticas, parecen llevarnos a imaginarla entre dos aguas: como una *materia mayor*, de incontestable relevancia e impregnación de sentido; y como una especie de *arte pobre*, con una expresividad escasa y una historia asimilable casi a un proceso de decadencia. Quizá hasta admita ser vista como un procedimiento maquinal en cuyo trámite la creación apenas tiene cabida, llamado no obstante a contrarrestar la apropiación del arte por parte de la burguesía a través de sus implicaciones rituales y económicas 1.

La nueva disciplina irrumpe con fuerza en el panorama artístico. Aparta los trastos viejos, aparatosos e inútiles; y pide paso sin complejos, haciendo gala de una inusitada potencia.

Tan célebres especulaciones pioneras preparan nuestra aproximación entusiasta a la fotografía como



1



2

tarea creativa, cuyas valencias las memorables apreciaciones de Susan Sontag contribuirán a acotar. La fotografía concentra sobre sí toda clase de enfoques cruzados, repletos de implicaciones entrópicas. Y se vuelve una instancia relevante a propósito de la jugosa contradicción 2 entre la ‘pérdida del aura’ de la producción —con la del objeto en que redund— y su apogeo 3 con la apoteosis de la ‘cultura del espectáculo’ 4.

Además, adquiere su carta de naturaleza en el seno de nuestra denostada *cultura de masas*: “La necesidad de confirmar la realidad y dilatar la experiencia mediante fotografías representa un consumismo estético al que todos somos ya adictos...” Más aún, se convierte en referente de identidad en el

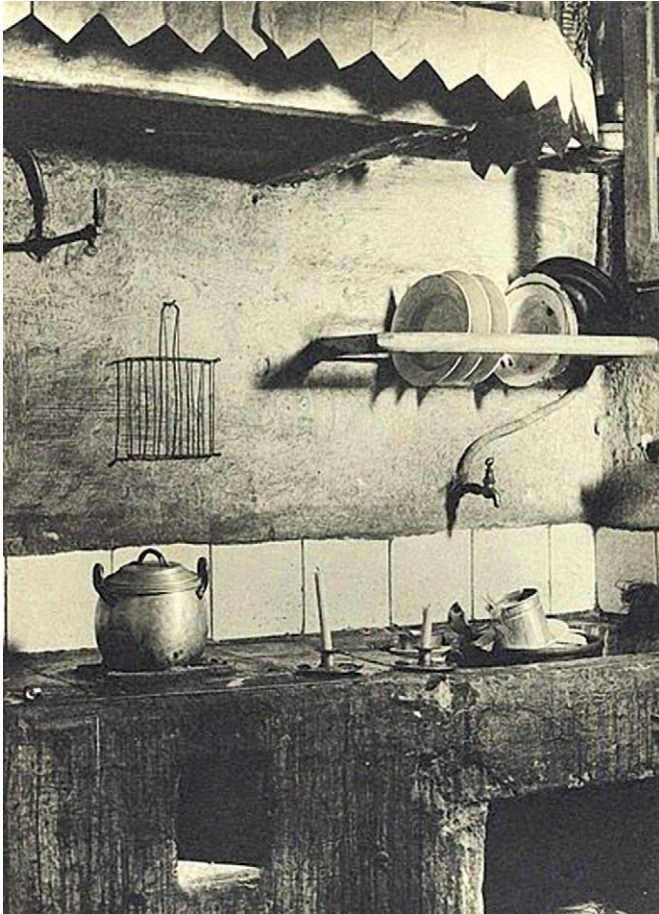
1

The relationship between architecture and photography has always generated an enormous interest. Its fast evolution has been generating an exponential expectation. Its arrival in our scene changed it decisively; and we are at the dawn of its development... Walter Benjamin’s already classic thoughts about the cultural meaning of photography wrap the question in an unusual atmosphere, pregnant with aesthetic edges and esoteric concomitances. Between philosophical critic and poetic expansion —between the argumentative steamroller and a Jewish existentialist vein—, he is thought to be one of the first to notice photography’s role as an activity full of substance. His reflection, often hermetic, seem to make us imagine it in two different ways: as a *major subject*, of unquestionable relevance and meaning; and as a sort of *poor art*, lacking in expressivity and with a history similar almost to a process of decadence. It may even be admissible to see it as a mechanical procedure in which creativity hardly fits, called however to counteract the appropriation of art by the bourgeoisie through its ritualistic and economic implications 1.

The new discipline erupts strongly in the artistic field. It pushes aside old junk, showy and useless; and walks in with confidence, showing off a rare power.

Such famous pioneering speculations pave the road for our enthusiastic approximation to photography as a creative task, whose value will be narrowed down, among others, by Susan Sontag’s memorable appreciations. Photography concentrates on itself all sorts of intercrossed perspectives, full of entropic implications. And it turns into a relevant instance regarding the juicy contradiction 2 between the ‘loss of the aura’ of production —along with the objects’ in which it results— and its apogee 3 with the apotheosis of the ‘culture of spectacle’ 4.

It also acquires its card of nature in the core of our reviled *culture of masses*: “Needing to have reality confirmed and experience enhanced by photographs is an aesthetic consumerism to which everyone is now addicted...” Even more, it turns into an identity reference in the frame of the aforementioned experience: “The image-



3



4



5



3. Margaret Michaelis: barrio chino de Barcelona, años 30

4. Margaret Michaelis: barrio chino de Barcelona, años 30

5. Margaret Michaelis: cocina de El Raval, años 30

3. Margaret Michaelis: 'Chinese neighbourhood' in Barcelona, 1930s

4. Margaret Michaelis: 'Chinese neighbourhood' in Barcelona, 1930s

5. Margaret Michaelis: kitchen of El Raval, 1930s

marco de dicha experiencia: “A los saciados de imágenes es probable que las puestas de sol les parezcan sensibleras; se parecen demasiado –¡ay!– a fotografías...” 5.

Cabe una infinidad de apreciaciones al respecto que ya, a estas alturas, se sugieren obvias. Y constatan la dialéctica de presencia y ausencia que su lógica sensibiliza y encarna: “Una fotografía es a la vez una pseudopresencia y un signo de ausencia... Y no es el mero resultado del encuentro entre un acontecimiento y un fotógrafo sino un acontecimiento en sí...” 6.

La cámara confiere relieve a su objeto: “La fotografía tiene la capacidad peculiar de transformar todos sus temas en obras de arte... Y fotografiar es conferir importancia...: no hay modo de suprimir la tendencia intrínseca de toda fotografía a dar valor a sus temas...” 7. Con todo, opera una gestión ‘depredadora’; ejerce sobre ellos un juicio inclemente, inapelable y frío, distante y abstracto: “Muchas personas se inquietan cuando van a ser fotografiadas: no porque temen un ultraje, como los primitivos, sino porque temen la reprobación de la cámara...”

Ella somete a escrutinio a la realidad, la homologa y valida: “Las fotografías no se limitan a asumir la realidad en clave realista. Es ésta la que se somete a escrutinio y evaluación según su fidelidad a las fotografías... La cámara ha terminado por promover enérgicamente el valor de las apariencias.” 8. Por lo demás, tramita nuestro afán de poseer la realidad, llevándolo hasta donde es posible. La fascinación que nos causa su mediación se traduce en la de sus interminables evocaciones: “La fotografía no se limita a reproducir lo real, lo recícla... Las fotografías son un modo

de apresar una realidad que se considera recalitrante e inaccesible, de imponerle que se detenga. O bien amplían una realidad que se percibe reducida, vaciada, perecedera, remota. No se puede poseer la realidad: nos cabe poseer imágenes y ser poseídos por ellas.” 9.

El nuevo arte nos distancia de la realidad que, al mismo tiempo, nos acerca y ayuda a entender: “La fotografía, que tiene tantos usos narcisistas, también es un instrumento poderoso para depersonalizar nuestra relación con el mundo; y ambos usos resultan complementarios.” Ella constituye un cierto culmen de nuestra capacidad de diálogo con el mundo exterior que, a su vez, alcanza su *clímax* con la arquitectura como actividad centrada en su manipulación para un encuentro fecundo con él, no exento de cierta combinación de ingredientes complementarios de intercambio y apropiación recíproca...

2

Ya desde sus inicios, la fotografía vive una especie de *idilio inevitable* con la arquitectura: se presta a aproximarnos a todos la imagen de sus creaciones. Nos permite fijarla, en beneficio de perspectivas selectas; y se ofrece como herramienta para el análisis de los espacios que interpreta.

El desarrollo de la técnica concurre idealmente con las necesidades de difusión de los patrones de la arquitectura moderna. El Movimiento Moderno vio en él, desde su gestación en la vanguardia centroeuropea, el canal perfecto para retratar la expresión de los nuevos lenguajes; así como para elevarla a la categoría de icono y símbolo de una nueva manera de habitar, con su difusión mediática. A su vez,

surfeited are likely to find sunsets corny; they now look, alas, too much like photographs...”

5.

There’s room for endless appreciations in that regard that, in this day and age, seem obvious. And they prove the dialectic of presence and absence that its logic sensitises and embodies: “A photograph is both a pseudo-presence and a token of absence...

And not just the result of an encounter between an event and a photographer; picture-taking is an event in itself...” 6.

The camera gives its object prominence:

“Photography has the peculiar capacity to turn all its subjects into works of art... And to photograph is to confer importance...:

there is no way to suppress the tendency inherent in all photographs to accord value to their subjects...” 7. Still, a ‘predatory’

control operates; it subjects them to a judgment that’s merciless, unappealable and cold, distant and abstract: “Many people are anxious when they’re about to be photographed: not because they fear, as primitives do, being violated but because they fear the camera’s disapproval...”

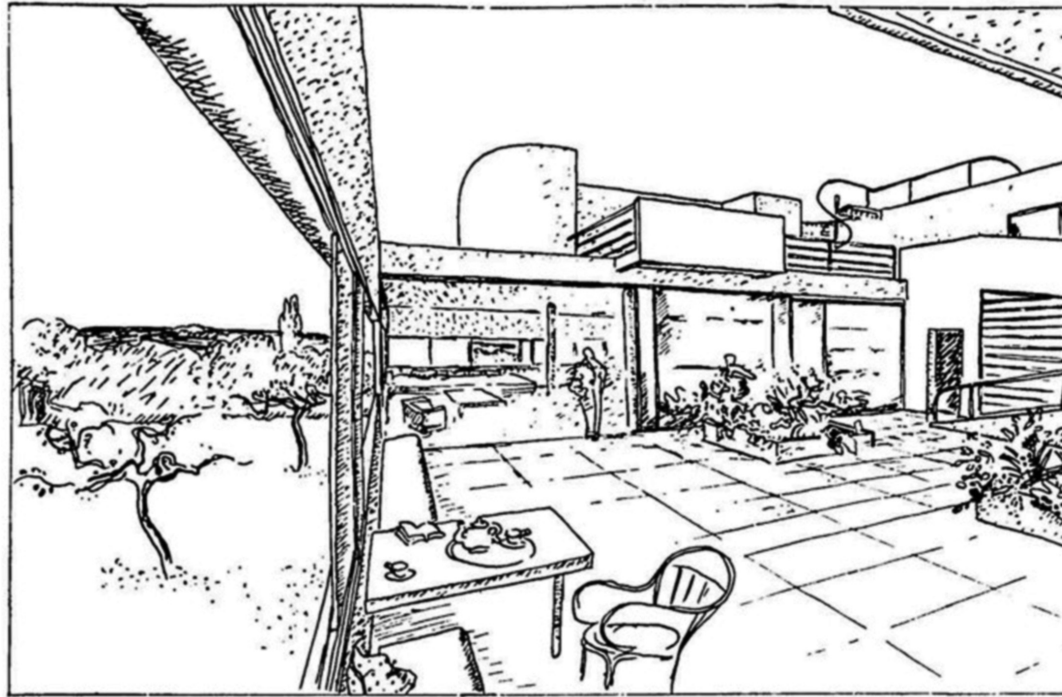
It subjects reality to scrutiny, standardises it and validates it: “Photographs do not simply render reality ‘realistically’. It is reality which is scrutinized, and evaluated, for its fidelity to photographs... The camera has ended by effecting a tremendous promotion of the value of appearances.” 8. On the other hand, it processes our ambition to possess reality, taking it as far as possible. The fascination caused by its mediation is translated into its endless evocations: “Photography does not simply reproduce the real, it recycles it... Photographs are a way of imprisoning reality, understood as recalitrant, inaccessible; of making it stand still. Or they enlarge a reality that is felt to be shrunk, hollowed out, perishable, remote. One can’t possess reality, one can possess (and be possessed by) images.” 9.

The new art distances us from reality which, at the same time, it brings closer and helps us understand: “Photography, which has so many narcissistic uses, is also a powerful instrument for depersonalizing our relation to the world; and the two uses are complementary.” It constitutes a certain epitome of our capacity to converse with the outside world which, at the same time,



6. Le Corbusier: croquis de la *Ville Savoie*, París 1929
7. Joaquín del Palacio (Kindel): Poblado Dirigido de Caño Roto, José Luis Íñiguez de Onzoño y Antonio Vázquez de Castro arquitectos, Madrid 1957
8. Fotografía atribuida a Joaquín del Palacio (Kindel): Niños jugando en Caño Roto con juegos de madera del escultor Ángel Ferrant
9. Joaquín del Palacio (Kindel): Poblado Dirigido de Vegaviana, José Luis Fernández del Amo arquitecto, Cáceres 1958

6. Le Corbusier: croquis de la *Ville Savoie*, París 1929
7. Joaquín del Palacio (Kindel): Caño Roto Village, José Luis Íñiguez de Onzoño and Antonio Vázquez de Castro architects, Madrid 1957
8. Photograph attributed to Joaquín del Palacio (Kindel): Children playing in Caño Roto with wooden toys by sculptor Ángel Ferrant
9. Joaquín del Palacio (Kindel): Vegaviana Village, José Luis Fernández del Amo architect, Cáceres 1958



6

reaches its *climax* with architecture as an activity centered around its manipulation for a fertile encounter with it, not without a certain combination of complementary ingredients of reciprocal exchange and appropriation...

2

From its inception, photography lives a sort of *inevitable affair* with architecture: it lends itself to bring us the image of its creations. It lets us fix it, benefiting select perspectives; and it offers itself as a tool for the analysis of the spaces it interprets.

The development of the technique coincides ideally with the needs for diffusion of the patterns of modern architecture. The Modern Movement saw in it, from its gestation at the Central European vanguard, the perfect channel to portray the expression of new languages; as well as to elevate it to the category of icon and symbol of a new way of living, with its mediatic diffusion. At the same time, the camera found in this architecture, and in the modern city, the perfect theme and scenery to exercise the new way of looking it fosters, while portraying a society deep in exciting processes of change.

The historical encounter of architecture and photography couldn't be more intense. However, it's still very fresh: it still feels recent. Its result come as if in bursts: it composes a syncopated, excessive and frenzied combination. And it surpasses us and sweeps us along.

la cámara encontró en esta arquitectura, y en la ciudad moderna, el tema y escenario perfecto para ejercitar el nuevo modo de mirar que propicia, mientras retrata una sociedad sumida de suyo en trepidantes procesos de cambio.

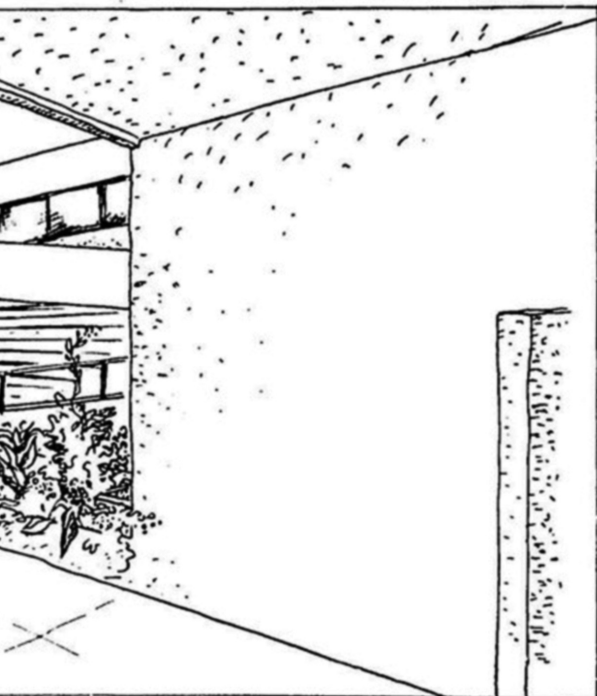
El encuentro histórico de arquitectura y fotografía no podía ser más intenso. Ahora bien, está aún muy fresco: se sigue sugiriendo reciente. Fructifica como a borbotones: compone un maridaje sincopado, excesivo y frenético. Y nos sobrepasa y arrolla.

Ya desde el principio se destaca, al respecto, la omnipresencia de un dilema del que la Sontag da noticia: "Las cámaras definen la realidad de dos maneras esenciales para el funcionamiento de una sociedad industrial avanzada: como espectáculo y como objeto de vigilancia..." Éxtasis o inventario, entre poesía y memoria: "La historia de la fotografía podría recapitularse como la pugna entre dos imperativos diferentes: el embellecimiento y la veracidad..." ¹⁰.

Los nombres de Arthur Luckhaus y Julius Shulman ¹¹ representan de algún modo esta pugna, en torno a

la vistuosidad de la obra de Neutra y al rutilante universo del Hollywood de los años 30. En plena apoteosis de la cinematografía, encarnarían polos opuestos correlativos de actitudes profesionales cuyo contraste delimita la extensión del panorama temático: de un lado, la objetividad notarial, con eventuales connotaciones informativas de carácter periodístico; y, de otro, su brillante explotación comunicativa al hilo de la predisposición escenográfica y el *glamour* de su exuberante repercusión sociológica. La documentación y la propaganda, con su capacidad de combinarse y sus connotaciones específicas, constituyen horizontes complementarios de la fotografía cuyo objetivo hacen bascular entre la perfección técnica y la explotación lúdica.

Sobre este fondo, constatamos cada vez más el influjo del trabajo de algunos fotógrafos destacados en los destinos de la primera arquitectura moderna en España. El expresivo naturalismo costumbrista de Henri Cartier-Bresson o Margaret Michaelis ¹², explotado en términos de denuncia, marca al respecto el inicio de un denso itinerario que desemboca en la bri-



de Arquitectos de Madrid), de entre 1959 y 1974 **14**.

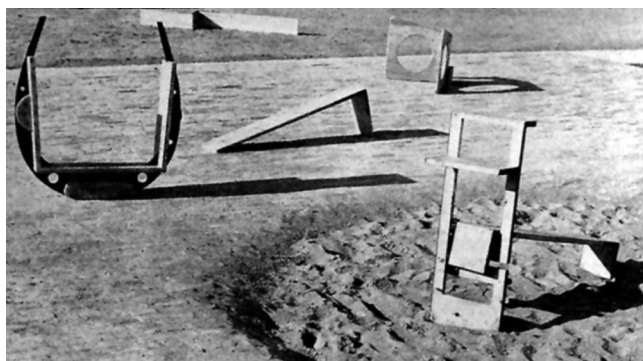
En cualquier caso, la fotografía pasó muy pronto de estar reservada a los profesionales a verse empleada con profusión por los propios arquitectos. Sin llegar a la condición de fotógrafo experto que encarnan significativamente diversos destacados representantes de la vanguardia, desde José Manuel Aizpurúa **15** hasta José Antonio Coderch **16**, el común de los arquitectos fue accediendo a la técnica y la ha venido manejando con familiaridad.

La fotografía estaba llamada a evolucionar bastante en sus funciones, merced al desarrollo de la técnica. En un primer momento, desde su invención a mediados del XIX, actuaba como recurso de documentación de paisajes y monumentos en clave de postal pintoresquista **17**; pero este rol iba a dar paso a

From the beginning it stands out, in that regard, the omnipresence of a dilemma of which Sontag gives news: "Cameras define reality in the two ways essential to the workings of an advanced industrial society: as a spectacle (for masses) and as an object of surveillance (for rulers)..." Ecstasy or inventory, between poetry and memory: "The history of photography could be recapitulated as the struggle between two different imperatives: beautification, which comes from the fine arts, and truth-telling..." **10**.

The names of Arthur Luckhaus and Julius Shulman **11** represent in some way this struggle, around the gaudiness of Neutra's work and the sparkling universe of Hollywood in the 30s. In cinematography's apotheosis, they'd embody corresponding polar opposites of professional attitudes whose contrast defines the extension of the thematic scene: on one side, notarial objectivity, with eventual informative connotations of a journalistic nature; and, on the other, its brilliant communicative exploitation of scenic predisposition and the *glamour* of its exuberant sociological repercussion.

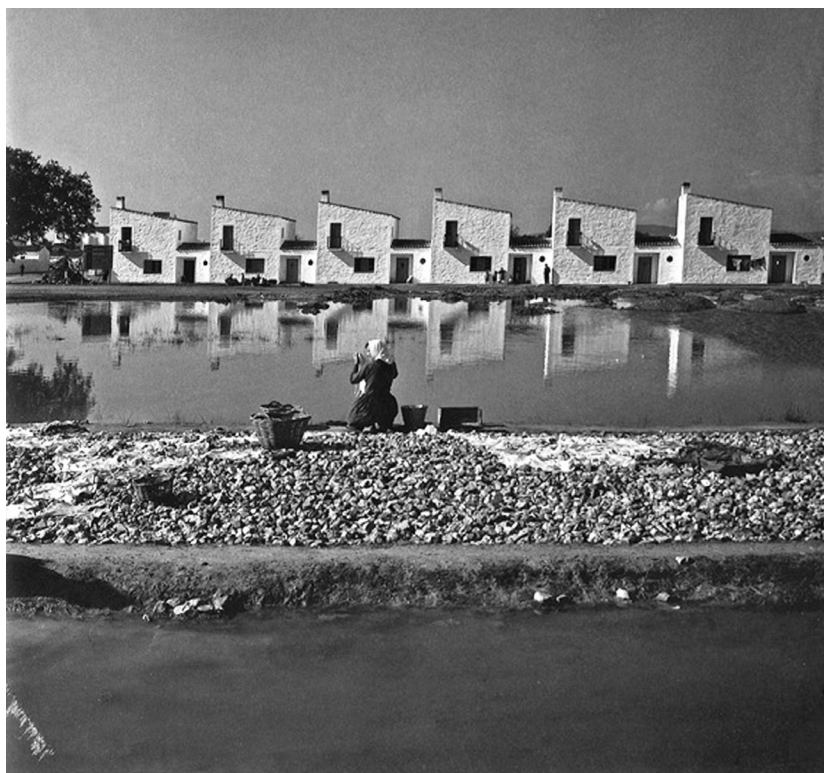
llantez compositiva de las teatrales escenografías de Kindel, la elegante impronta plástica de Catalá-Roca **13** o la sobria profesionalidad de Francisco Gómez en su prolongada colaboración con la revista *Arquitectura* (la publicación del Colegio



7



8



9



10. Julius Shulman: Case Study Home 20, Bass House, Buff, Straub and Hensman architects, Altadena 1958

11. Julius Shulman: Case Study House 22, Pierre Koenig architect, Los Angeles 1960

12. Julius Shulman: Case Study House 22

10. Julius Shulman: Case Study Home 20, Bass House, Buff, Straub and Hensman architects, Altadena 1958

11. Julius Shulman: Case Study House 22, Pierre Koenig architect, Los Angeles 1960

12. Julius Shulman: Case Study House 22

Documentation and propaganda, with their ability to combine and its specific connotations, constitute horizons which complement photography whose objective swings between technical perfection and ludic exploitation.

Against this backdrop, we verify once again the influx of the works of some prominent photographers in the destiny of the first modern architecture in Spain. The expressive costumbrist naturalism of Henri Cartier-Bresson or Margaret Michaelis **12**, exploited in terms of denounce, marks in that regard the beginning of a dense itinerary which flows into the brilliance of the composition of Kindel's theatrical scenography, the elegant plastic imprint of Catalá-Roca **13** or the sober professionalism of Francisco Gómez in his long collaboration with the magazine *Arquitectura* (the publication of the School of Architects of Madrid) between 1959 and 1974 **14**.

In any case, photography soon went from being reserved for professionals to see itself being profusely employed by architects themselves. Without reaching the condition of expert photographer embodied significantly by many prominent representatives of the vanguard, from José Manuel Aizpurúa **15** to José Antonio Coderch **16**, the common architect started accessing the technique and has been using it with familiarity. Photography was called to evolve quite a lot in its functions, due to the development of the technique. At first, from its invention until the mid XIX century, it acted as a way to document landscapes and monuments as a picturesque postcard **17**; but this role would give way to a different one, much bigger and more open, thanks to a much more lively and direct relationship between it and a massive number of participants.

In the 20s and 30s, the appearance of a light and portable but high quality camera like the Leika revolutionised the life of the architects, starting by changing the routine of their initial travels with the



10

otro mucho más amplio y abierto, al hilo de una relación mucho más viva y directa con ella de un número de practicantes masivo.

En los años 20 y 30, la aparición de una cámara ligera y transportable pero de calidad como la *Leika* revolucionó la vida de los arquitectos, empezando por cambiar la rutina de sus viajes iniciáticos con la posibilidad de capturar y plasmar la esencia de lugares y edificios. Se estableció una intensa relación entre espacio visitado y espacio fotografiado; y ella les permitió generar y llevarse mucha documentación viva y de utilidad para complementar la de los libros de grabados y los apuntes de viaje, propios y ajenos. Los arquitectos empezaron ya a usar en su trabajo la información

contenida en aquellos trozos de papel positivado resultante de sus propios disparos, que ya nada tenían que ver con las frágiles y carísimas placas de vidrio de épocas pasadas, ni con aquellos pesados armatostes necesarios para obtenerlas que sólo los fotógrafos profesionales podían manejar y arrastrar hasta lugares remotos.

Las suspicacias con respecto de este poderosísimo recurso no se hicieron esperar. Le Corbusier exterioriza una primera impresión reticente frente a la fotografía a base de ponerla a competir con el dibujo manual: "Cuando uno viaja y trabaja con argumentos visuales (arquitectura, pintura, escultura...), usa sus propios ojos y dibuja para fijar profundamente en su propia



11



12

possibility of capturing and expressing the essence of places and buildings. An intense relationship was established between visited and photographed space; and it let them generate and take away a lot of useful live documentation to complement engraving books and travel notes, both their own and other people's. Architects started using in their work the information contained in those positivized pieces of paper resulting from their own shots, which no longer had anything to do with the fragile and extremely expensive glass plaques from past eras, or with those heavy contraptions needed to obtain them that only professional photographers could use and drag to remote places.

Mistrust regarding this all-powerful tool didn't take long to arise. Le Corbusier exteriorizes a reticent first impression about photography by making it compete against manual drawing: "When one travels and works with visual things –architecture, painting or sculpture– one uses one's eyes and draws, so as to fix deep down in one's experience what is seen. Once the impression has been recorded by the pencil, it stays for good, entered, registered, inscribed. The camera is a tool for idlers, who use a machine to do their seeing for them..." **18.** Beatriz Colomina underlines "Le Corbusier's resistance to passive consumption of photographs, to that consumption of images that takes place in the world of tourism and mass communication media..." and stresses the Swiss master's costume of "redrawing not only his own photographs, but also those he found in newspapers, catalogues and postcards..." **19.** Photography can be seen as a previous step before interiorizing what has been seen through drawing. And this constitutes an acceptance of the instrument, critical but unavoidable: an allegation in support of its creative assumption.

3

We're not yet discovering, of course, photography's role as a tool and witness of the architect's work, nor as a filter and horizon of reference when it comes to the perception of its results. But it may still be relevant to delve into some of its values. Photography appears at first, in fact, as an *instrument* at the service of design; so it is



in countless ways and, probably, even more than we think.

It also often constitutes the (only) *trace* that remains from architecture. That's how it conditions the balance, and it defines itself as the finish line. Photography can become the final objective of the architect's work: such is its strength and its ability to *mediate* in the concretion of its results; and not only when it comes to its diffusion, but also to the effects of its own *self-perception*.

Obviously, photography is all these things at the same time; and the issue is how they combine and complement each other. In other ways, it also can be understood as an 'end on itself'; it will see in architecture a sort of 'dead nature', artificial and on a large scale, fixated in one 'pose' —or exposition— passive and static; and an interactive landscape which the presence and intervention of the camera is a part of.

The scenery appears marked by the omnipresent contrast between two poles: on one side, the *verism* or *hyperrealism* eventually turned into tasks of social denounce, inspired in the logic of that which is 'surreal' or affiliated to the logic of the so-called *dirty realism*; and on the other, the syrupy sublimation of authenticity in the most luxurious *couché*... until it almost reaches the opposite extreme to a report of what has been observed by manipulating the scene with the help of actors, *atrezzo* and simulations that remind of nature's dynamism. And it must be noted that this differentiation is correlative to the one about the different ways to look: to present reality and architecture and, in short, dive into it. The vision of the city which the architect uses is, still, special: he notices spatial aspects, landscaping perspectives and detail solutions; but he has specific interests and exhibits a creative pulse based in the prominence of a projective eye extraordinarily close to the camera.

'To see' is in this context 'to learn to see', so that the what and the how are implicated in an intense process of interaction. However, there's probably much more; the machine's objective and the architect's eye get into a dense and interesting conversation that proves them closer than they may seem. And its study ends up suggesting an idea, perhaps a little unexpected and compromising, which

experiencia aquello que ve. Una vez que la impresión ha sido grabada por el lápiz, queda para siempre: anotada, registrada, inscrita. La cámara es una herramienta para ociosos que la usan para que vea por ellos..." 18. Beatriz Colomina subraya "la resistencia de Le Corbusier al consumo pasivo de fotografías, a ese consumo de imágenes que tiene lugar en el mundo del turismo y los medios de comunicación de masas..."; e incide en la costumbre del maestro suizo de "redibujar no sólo sus propias fotografías, sino también aquellas que encontraba en periódicos, catálogos y postales..." 19. La fotografía puede llegar a ser vista como un paso previo para la interiorización de lo visto a través del dibujo. Y esto no deja de constituir una aceptación del instrumento, crítica pero ineludible: todo un alegato a favor de su asunción creativa.

3

No estamos descubriendo ya, por supuesto, el papel de la fotografía como herramienta y testigo del trabajo del arquitecto, ni como filtro y horizonte de referencia prevalente de cara a la percepción de sus resultados. Pero acaso quepa y proceda profundizar aún en alguna de sus valencias.

La fotografía aparece de entrada, en efecto, como *instrumento* de trabajo al servicio del diseño; lo es de infinitas maneras y, seguramente, más de lo que pensamos.

Además, constituye a menudo la (única) *huella* que queda de la arquitectura. Así condiciona el balance, y se perfila como horizonte de llegada. La fotografía puede llegar a convertirse en el objetivo final del trabajo del arquitecto: tanta es su

fuerza y su capacidad de *mediación* en la concreción de sus resultados; y no sólo de cara a su difusión, también a los efectos de su propia *auto percepción*.

Obviamente, la fotografía es todas estas cosas a un tiempo; y el asunto es cómo se combinan y complementan. Por lo demás, ella se entiende también como 'fin en sí'; verá en la arquitectura una especie de 'naturaleza muerta', artificial y de gran escala, fija en una 'pose' —o exposición— pasiva y estática; y un paisaje interactivo del que la presencia e intervención de la cámara pasa a formar parte de manera plena.

El panorama aparece marcado por el contraste omnipresente entre dos polos: de un lado, el *verismo* o *hiperrealismo* eventualmente volcado en tareas de denuncia social, inspirado en la lógica de lo 'surreal' o afiliado a la lógica del llamado *realismo sucio*; y de otro, la almiarada sublimación de lo auténtico en el *couché* más lujoso... hasta rozar el extremo contrario al de una directa rendición de cuentas de lo observado mediante la manipulación de la escena con el concurso de actores, *atrezzo* y simulaciones evocadoras del dinamismo de la naturaleza. Y hay que advertir que esta diferenciación es correlativa de la de los respectivos modos de mirar: de presentar la realidad y la arquitectura y, en definitiva, de 'entrarle' y sumergirse en ella.

La visión de la ciudad que el arquitecto maneja es, con todo, especial: se fija en aspectos espaciales, perspectivas paisajísticas y soluciones de detalle; pero tiene intereses específicos, y exhibe una pulsión creativa basada en el protagonismo de un ojo proyectivo extraordinariamente cercano a la cámara.

13. José Antonio Coderch



10

‘Ver’ es en este marco ‘aprender a ver’, de manera que el *qué* y el *cómo* se imbrican en un intenso proceso de interacción. Ahora bien: probablemente hay mucho más; el objetivo de la máquina y el ojo del arquitecto entran de suyo en una densa e intere-

sante conversación que los confirma más próximos de lo que parece. Y su estudio acaba sugiriendo una idea, acaso algo imprevista y comprometedora, que se esboza aquí como mera propuesta: cabe que hayamos de acabar reconociendo que *el ojo*

is sketched here as merely a proposition: we may have to end up admitting that *the architect’s eye works ‘just like a photographic camera’, with selective and static frames.*

The idea is very simple, but its depth is profound. And it may not have been explored enough yet. It’s appeared in the scene with energy in diverse moments; that would be the key to the literal application to architecture of cinema’s story board due to its interpreters’ digressions about the famous *promenade architecturale* by Le Corbusier **20**. And one might ask, from there, if the role of the dynamic eye with which architecture is bound to meet isn’t anticipated, even with its difficulty to systematize the control of framing and paths.

We find here, in that regard, a combination of two essential ingredients: on one hand, *architecture doesn’t move*; and on the other, *filming lets us approximate more and more a dynamic experience of space.*

Otherwise, photography makes the architect face a host of *surprising frames, not anticipated by imagination nor drawing.* The experience seems unsettling. Many architects may have experienced some explainable anxiety when facing the filming of movies about their buildings. Perhaps they breathed in relief as they saw a satisfactory result; but maybe they also felt a certain perturbation when they saw themselves far away from the possibility of securing the selection of perspectives: the specificity and narrative intensity of this new language would be proven linked to the loss of its control over the result.

This anxiety would be parallel, in its case, to the architect’s disappointment in front of some photographs of his works taken by supposed spontaneous photographers less sensitive or prepared: they will be faithful from a technical standpoint but that doesn’t mean they will choose the showiest framing for the architecture, or that they’ll reflect the intentions of the design...

We’d have to see if this same thing happens to a Frank Gehry who usually works from models, instead of renders and perspectives **21**: perhaps he has his own favourite points of view over his works, too. Otherwise, certain perspectives could come preset as preferred or more prominent due to unmovable circumstances of environment and landscape.



Maybe the new availability of the 3D tool will determine a future horizon plausible to favor a position regarding design similar to the one we assume on Gehry; but it seems very unlikely that the architect will stop using a vision of his products dominated by a determined series of privileged perspectives, correlatives from concrete points of view and framings. Photography acquires and *maintains*, over this background, a privileged prominence; in spite of the superior 'power and representative capacity' of video. One could even sense that it adapts more and better to a certain degree of abstraction that's usual in the creative relationship between author and project, parallel to everything that happens with drawings or models. It would present a similar balance in the relationship between its ability to bring him a vision of the result of his job always partial and open, as promising as it is incomplete and unfinished. Here we have, in short, a line of analysis called to include photography in a place of prominence among the procedures of the so-called Architectonic Graphical Expression 22. There's no need to insist in the prominence of the role it already fills among the graphic resources used by the architect in his work: in each work and in relation with the results of its trajectory, along its development. However, there's a lot of fabric to cut: may this attempt at quantifying it serve to bring it to the foreground; and as an invitation to study the dimensions it shares with drawings at the service of the project, doubtlessly pending development. ■

Notes

1 / Cfr. BENJAMIN, W., *Sobre la fotografía* (ed. y trad. J. Muñoz Millanes), Pre-textos, Valencia 2004.

2 / Cfr. BELL, D., *Las contradicciones culturales del capitalismo*, Alianza, Madrid 2006. This isn't the place to delve in the measurement of how the logic of 'late capitalism' or 'evolved market' which supposedly rules and dominates the historical scene and the cultural circumstances in which we admit to find ourselves embraces 'contradiction' as one of its signature signs or ingredients.

3 / Cfr. For example: BAUDRILLARD, J., *El sistema de los objetos*, Siglo XXI, México 1969; *La ilusión y la desilusión estéticas*, Monte Ávila, Caracas 1998; *La ilusión vital*, Siglo XXI, Madrid 2002; *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras*, Siglo XXI, Madrid 2009; *El espejo de la producción*, Gedisa, Barcelona 2002; *Cultura y Simulacro*, Kairós, Barcelona, 2007; etc.

4 / One can use the committed, apt and serene diagnosis by VARGAS LLOSA, M., *La civilización del espectáculo*, Alfaguara, Madrid 2012: the increasing trivialisation of art and literatura, the triumph of yellow press and the frivolity of politics would be symptoms of a bigger evil which affects

del arquitecto trabaja 'igual que la cámara fotográfica', con encuadres selectivos y estáticos.

La idea es muy simple, pero tiene un profundo calado. Y acaso no ha sido todavía bastante explorada. Ha asomado a escena con energía en diversos momentos; tal sería la clave de la aplicación literal a la arquitectura del *story board* cinematográfico al hilo de las digresiones de sus intérpretes sobre la célebre *promenade architecturale* de Le Corbusier 20. Y cabría preguntarse, a partir de ahí, si no anticipa el papel del *ojo dinámico* con el que la arquitectura se ve llamada a encontrarse, sin perjuicio de su dificultad de sistematizar el control del encuadre y los recorridos.

Encontramos aquí, al respecto, una combinación de dos ingredientes fundamentales: de un lado, *la arquitectura no se mueve*; y de otro, *la filmación permite aproximar más y más una experiencia dinámica del espacio*.

Por lo demás, la fotografía enfrenta al arquitecto a todo un cúmulo de *encuadres sorpresivos, no anticipados por la imaginación ni el dibujo*. La experiencia se sugiere inquietante. Muchos arquitectos habrán experimentado alguna explicable zozobra al enfrentarse a la filmación de películas sobre sus edificios. Quizá hayan respirado con alivio al comprobar el carácter básicamente satisfactorio del resultado; pero acaso han sentido también cierta perturbación al verse muy lejos de la posibilidad de asegurar la selección de las perspectivas: la especificidad e intensidad narrativa de este nuevo lenguaje vendría a demostrarse ligada a la pérdida de su control sobre el resultado.

Esa zozobra sería paralela, en su caso, a la decepción del archi-

tecto ante algunas fotografías de sus obras tomadas por supuestos espontáneos menos sensibles o preparados: serán fidedignas desde el punto de vista técnico pero no por eso aciertan con los encuadres más vistosos de la arquitectura, ni acaban de reflejar las intenciones del diseño...

Habría que ver si esto mismo le sucede a un Frank Gehry que acostumbra a trabajar a partir de maquetas, en lugar de con *renders* y perspectivas 21: acaso también él tenga sus puntos de vista favoritos sobre sus obras. Por lo demás, ciertas perspectivas podrían venir prefijadas como preferentes o más destacadas por circunstancias inmovibles de entorno y paisaje.

Quizá la nueva disponibilidad del recurso al 3D determine un horizonte de futuro plausible en favor de una posición ante el diseño similar a la que suponemos en Gehry; pero parece muy difícil que el arquitecto deje de manejar una visión de sus productos dominada por una serie acotada de perspectivas privilegiadas, correlativas de puntos de vista y encuadres concretos.

La fotografía adquiere y *mantiene*, sobre este fondo, un protagonismo privilegiado; a pesar de la superior 'potencia y capacidad representativa' del video. Cabría incluso intuir que se adecua más y mejor a cierto grado de abstracción habitual en la relación creativa del autor con su proyecto, en paralelo con cuanto le sucede con el dibujo o las maquetas. Presentaría un balance similar en la relación entre su capacidad de aproximarle una visión del resultado de su trabajo siempre parcial y abierta, tan prometedora como incompleta e inacabada.

He aquí, en fin, una línea de análisis llamada a incluir la fotografía



en un lugar de relieve entre los procedimientos de la denominada *Expresión Gráfica Arquitectónica* 22. Huelga insistir en lo destacado del papel que ocupa ya entre los recursos gráficos de que se sirve el arquitecto en su proceso de trabajo: en cada obra y en relación con los resultados de su trayectoria, a lo largo de su desarrollo. No obstante, *hay mucha tela que cortar*: valga este intento de ponderarlo para ponerlo de manifiesto; y como invitación al estudio de las dimensiones que comparte con el dibujo al servicio del proyecto, sin duda pendiente de desarrollo. ■

Notas

- 1 / Cfr. BENJAMIN, W., *Sobre la fotografía* (ed. y trad. J. Muñoz Millanes), Pre-textos, Valencia 2004.
- 2 / Cfr. BELL, D., *Las contradicciones culturales del capitalismo*, Alianza, Madrid 2006. No es este el lugar para abundar en la medida en que la lógica del 'capitalismo tardío' o el 'mercado evolucionado' que supuestamente rige y domina el escenario histórico y la coyuntura cultural en que reconocemos encontrarnos abraza la 'contradicción' como uno de sus signos o ingredientes característicos.
- 3 / Cfr. por ejemplo, a este propósito: BAUDRIILLARD, J., *El sistema de los objetos*, Siglo XXI, México 1969; *La ilusión y la desilusión estéticas*. Monte Ávila, Caracas 1998; *La ilusión vital*, Siglo XXI, Madrid 2002; *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras*, Siglo XXI, Madrid 2009; *El espejo de la producción*, Gedisa, Barcelona 2002; *Cultura y Simulacro*,. Kairós, Barcelona, 2007; etc.
- 4 / Puede acudirse al diagnóstico comprometido, atinado y sereno de VARGAS LLOSA, M., *La civilización del espectáculo*, Alfaguara, Madrid 2012: la creciente banalización del arte y la literatura, el triunfo del amarillismo en la prensa y la frivolidad de la política serían síntomas de un mal mayor que aqueja a la sociedad contemporánea: la idea suicida de que el único fin de la vida es 'pasárselo bien'...
- 5 / SONTAG, S., *Sobre la fotografía* (*On Photography*), ed. DeBolsillo (Random House Mondadori), México, 2013, pp. 33, 89.
- 6 / SONTAG, S., *Sobre la fotografía*, cit., pp. 21, 25.
- 7 / SONTAG, S., *Sobre la fotografía*, cit., pp. 36, 147.
- 8 / SONTAG, S., *Sobre la fotografía*, cit., pp. 90-1.
- 9 / SONTAG, S., *Sobre la fotografía*, cit., pp. 162, 169, 159.
- 10 / SONTAG, S., *Sobre la fotografía*, cit., pp. 173, 90.
- 11 / One can find a whole series of juicy reflections regarding the significant conposition between criteria and professional methods of Luckhaus and Shulman around the works of Richard Neutra in ALCOLEA, R.A., *Picnic de pioneros. Arquitectura, fotografía y el mito de la industria*, Ediciones Generales de la Construcción, Valencia 2009.
- 12 / Margaret Michaelis (1902-1985), nacida Margaret Gross, fue la encargada de transmitir la imagen de la arquitectura moderna catalana y española al resto del mundo a través de sus fotos publicadas en AC y otros medios de la época entre 1933 y 1937, en su mayoría anónimas. Su origen y formación centroeuropea resultó clave en la comunión con los integrantes del GATEPAC. Cfr. LAHUERTA, J.J., & MENDELSON, J., *Margaret Michaelis: fotografía, vanguardia y política en la Barcelona de la República*, catálogo, IVAM CCCB, Valencia 1998.
- 13 / Cfr. CATALÁ-ROCA, F., *Francesc Catalá-Roca: obras maestras*, La fábrica, Madrid 2013.
- 14 / Cfr. BERGERA, I. (ed.), *Fotografía y arquitectura moderna en España 1925-1965*, La Fábrica, Madrid 2014; BERGERA, I., *Sobre fotografía y arquitectura* / *On Photography and Architecture*, Ediciones Asimétricas, Madrid 2016; etc. Como es sabido, la Comunidad de Madrid ha presentado recientemente (en 2015), en la Sala Canal de Isabel II y con Alberto Martín como comisario, la exposición *Archivo Paco Gómez. El instante poético y la imagen arquitectónica*, un recorrido por la obra del fotógrafo Francisco Gómez (Pamplona, 1918-Madrid, 1998).
- 15 / Cfr. MEDINA, J.A., *Aizpurua & Labayen. ¿Cuándo habrá arquitectura?*, Diputación Foral de Guipúzcoa, Donostia-San Sebastián 2012.
- 16 / Cfr. FOCHS, C., *Coderch fotógrafo* (con textos de Elvira Coderch, Daniel Giralt-Miracle y Helio Piñón), ARQUIA/Temas, Barcelona 2000.
- 17 / Cfr. al respecto, por ejemplo, el catálogo de la exposición *Mirar la Arquitectura: Fotografía monumental en el siglo XIX*, que se pudo visitar hasta recientemente en la sala Recoletos de la *Biblioteca Nacional de España*, en Madrid, comisariada por Helena Pérez y Delfín Rodríguez (y con fondos procedentes de la propia BNE y de la *Bibliothèque Nationale de France*, el *Museo Nacional del Prado*, la *Real Biblioteca de Palacio* y el *Archivo de la Villa de Madrid*).
- 18 / LE CORBUSIER, *L'Atelier de la recherche patiente*, Éditions Vincent Fréal, París 1960.
- 19 / Cfr. COLOMINA, B., *Privacidad y publicidad. La arquitectura moderna como medio de comunicación de masas*, ed. Colegio de Arquitectos de Murcia, Murcia 2010. Sobre las fotos realizadas por Le Corbusier en su célebre *Viaje a Oriente*, puede consultarse: GRESLERI, G., *Le Corbusier, viaggio in Oriente. Gli inediti di Charles-Edouard Jeanneret fotografo e scrittore*, Marsilio Editori y Fundación Le Corbusier, París 1984.
- 20 / Cfr. QUETGLAS, J., *Les Heures Claires. Proyecto y Arquitectura en la villa Savoye de Le Corbusier y Pierre Jeanneret*, Associació d'idees/ Centro d'investigacions Estètiques, Barcelona 2008.
- 21 / Cfr. SMITH, R., *Fabricating the Frank Gehry Legacy: The Story of the Evolution of Digital Practice in Frank Gehry's office*, Create Space/ Amazon.com, 2017; ISENBERG, B., *Conversations With Frank Gehry*, Penguin Random House, Nueva York 2009.
- 22 / Cabría aludir aquí también al clásico Área de Conocimiento de este nombre que ha formado parte durante tantas décadas de la concepción y estructura de la docencia de nuestras Escuelas. contemporary society: the suicidal idea that the only point of life is 'having fun'...
- 5 / SONTAG, S., *Sobre la fotografía* (*On Photography*), ed. DeBolsillo (Random House Mondadori), México, 2013, pp. 33, 89.
- 6 / SONTAG, S., *Sobre la fotografía*, cit., pp. 21, 25.
- 7 / SONTAG, S., *Sobre la fotografía*, cit., pp. 36, 147.
- 8 / SONTAG, S., *Sobre la fotografía*, cit., pp. 90-1.
- 9 / SONTAG, S., *Sobre la fotografía*, cit., pp. 162, 169, 159.
- 10 / SONTAG, S., *Sobre la fotografía*, cit., pp. 173, 90.
- 11 / One can find a whole series of juicy reflections regarding the significant conposition between criteria and professional methods of Luckhaus and Shulman around the works of Richard Neutra in ALCOLEA, R.A., *Picnic de pioneros. Arquitectura, fotografía y el mito de la industria*, Ediciones Generales de la Construcción, Valencia 2009.
- 12 / Margaret Michaelis (1902-1985), born Margaret Gross, was in charge of transmitting the image of modern Catalan and Spanish architecture to the rest of the world through her photographs published in AC and other media of the era between 1933 and 1937, mostly anonymous. Her Central European origin and formation proved key in the communion with the members of GATEPAC. Cfr. LAHUERTA, J.J., & MENDELSON, J., *Margaret Michaelis: fotografía, vanguardia y política en la Barcelona de la República*, catálogo, IVAM CCCB, Valencia 1998.
- 13 / Cfr. CATALÁ-ROCA, F., *Francesc Catalá-Roca: obras maestras*, La fábrica, Madrid 2013.
- 14 / Cfr. BERGERA, I. (ed.), *Fotografía y arquitectura moderna en España 1925-1965*, La Fábrica, Madrid 2014; BERGERA, I., *Sobre fotografía y arquitectura* / *On Photography and Architecture*, Ediciones Asimétricas, Madrid 2016; etc. As it is known, the Community of Madrid has recently presented (in 2015) in the Sala Canal de Isabel II and with Alberto Martín as commissary, the exhibition *Archivo Paco Gómez. El instante poético y la imagen arquitectónica*, a trip through the Works of photographer Francisco Gómez (Pamplona, 1918-Madrid, 1998).
- 15 / Cfr. MEDINA, J.A., *Aizpurua & Labayen. ¿Cuándo habrá arquitectura?*, Diputación Foral de Guipúzcoa, Donostia-San Sebastián 2012.
- 16 / Cfr. FOCHS, C., *Coderch fotógrafo* (con textos de Elvira Coderch, Daniel Giralt-Miracle y Helio Piñón), ARQUIA/Temas, Barcelona 2000.
- 17 / Cfr. For example, the catalogue of the exhibition *Mirar la Arquitectura: Fotografía monumental en el siglo XIX*, which could be visited until recently in the Recoletos room in the *Biblioteca Nacional de España*, in Madrid, commissioned by Helena Pérez and Delfín Rodríguez (and with resources from the BNE itself and the *Bibliothèque Nationale de France*, the *Museo Nacional del Prado*, the *Real Biblioteca de Palacio* and the *Archivo de la Villa de Madrid*).
- 18 / LE CORBUSIER, *L'Atelier de la recherche patiente*, Éditions Vincent Fréal, París 1960.
- 19 / Cfr. COLOMINA, B., *Privacidad y publicidad. La arquitectura moderna como medio de comunicación de masas*, ed. Colegio de Arquitectos de Murcia, Murcia 2010. Regarding the photographs taken by Le Corbusier in his famous *Trip to the Orient*, one can consult: GRESLERI, G., *Le Corbusier, viaggio in Oriente. Gli inediti di Charles-Edouard Jeanneret fotografo e scrittore*, Marsilio Editori y Fundación Le Corbusier, París 1984.
- 20 / Cfr. QUETGLAS, J., *Les Heures Claires. Proyecto y Arquitectura en la villa Savoye de Le Corbusier y Pierre Jeanneret*, Associació d'idees/ Centro d'investigacions Estètiques, Barcelona 2008.
- 21 / Cfr. SMITH, R., *Fabricating the Frank Gehry Legacy: The Story of the Evolution of Digital Practice in Frank Gehry's office*, Create Space/ Amazon.com, 2017; ISENBERG, B., *Conversations With Frank Gehry*, Penguin Random House, Nueva York 2009.
- 22 / It could be alluded here to the classic Knowledge Area of this name which has been a part for so many decades of the conception and structure of teaching in our Schools.