

La razón poética: La imagen de la arquitectura moderna en la fotografía artística actual

As such a photograph is not yet a document

Jan Verwoert, "Research and Display:

of Transformations of Documentary Practice in Recent Art"

Hace un par de años, en una entrevista a dos arquitectos españoles de asentado prestigio, Tuñón y Mansilla, el primero, Emilio Tuñón hablaba de la emoción –arranque de misticismo arquitectónico, lo llamaba- que le produjo la visita al convento de La Tourette de Le Corbusier (Lyon), una obra que, según afirma, en fotografía nunca le había atraído. Se refería a ese algo indescriptible y misterioso que la fotografía no es capaz de captar ("Pero qué es lo que hay aquí que yo no veo"). La arquitectura hay que vivirla y sentirla, aseguraba, verla en fotos es como leer la letra de una canción.

Esa opinión se situaría en el polo opuesto de algunas tesis actuales, según las cuales lo característico de la arquitectura moderna (frente a la de otras épocas o estilos) es precisamente el haberse convertido en imagen, privilegiando la utilización del medio fotográfico (Colomina, 2010b). No hay más que pensar en la relevancia que adquieren las imágenes fotográficas en un "tratado" como *Hacia una arquitectura* de Le Corbusier para calibrar lo atinado de esta idea. Hay quien sostiene que la arquitectura solo existe ya en una fotografía (Olivares, 2010: 9). "Después de todo, afirma Walead Beshty (2011), no se puede entender la historia de la arquitectura en

su fase moderna sin advertir su obsesión por la creación de imágenes" (s.p.).

Además, como vamos a ver, algunos artistas son capaces, utilizando como herramienta la fotografía, de revelar aspectos inéditos de la arquitectura moderna, puesto que, como tales artistas, parecen entrenados en la tarea de descubrir esos perfiles visuales de nuestro paisaje cotidiano que pasan normalmente desapercibidos.

Desde su nacimiento, la fotografía ha mantenido con la arquitectura una relación fructífera de mutuo interés y estímulo: en la génesis de la fotografía ya está la arquitectura –piénsese en los catálogos monumentales bajo patrocinio estatal en Francia durante las primeras décadas del XIX-; y viceversa, en el origen de la arquitectura moderna, está la fotografía –pensemos en las fotografías de edificios industriales, del Partenón o de automóviles, paquebotes y aviones que trazan un discurso visual tan eficaz como el escrito en *Hacia una arquitectura*-. En sus orígenes, la fotografía de arquitectura era fundamentalmente documental, con la función específica, en Francia, de inventariar el patrimonio, y ajena, en principio, a cualquier intención artística explícita, aunque con el paso del tiempo lo que antes ha sido documento se puede convertir en objeto artístico. De hecho, es propio de la naturaleza de la fotografía situarse en la intersección entre lo cultural y lo expositivo. En cualquier caso, es también la arquitectura la que acapara todo el protagonismo en alguno de los hitos subsiguientes de la historia de la fotografía, como lo demuestra la obra de Bernd y Hilla Becher (con su equilibrada conjugación de lo documental con lo artístico), los maestros que darán paso a esa extraordinaria generación de fotógrafos que se conoce como Escuela de Düsseldorf –Candida Höfer, Andreas Gursky, Thomas Strüth, Axel Hütte, etc.-. A ellos cabe añadir los nombres de otros artistas, como Jeff Wall, Hanna Collins, Hiroshi Sugimoto, etc. Se trata de lo más granado de

la fotografía artística actual, y me interesa aquí subrayar que el objetivo de sus cámaras es en no pocas ocasiones la arquitectura. Esto los convierte en la referencia ineludible de la fotografía artística de arquitectura, e implica algo más: implica que, en la actualidad, el arte de la fotografía se declina en términos arquitectónicos.

Como apunta Simón Marchán no es solo que hoy, y en el pasado reciente, haya habido una abrumadora producción artística dedicada a la fotografía de arquitectura, es también que este género está impulsando una de las líneas de fuerza más potentes de la producción artística de las dos últimas décadas (Marchán, 2010: 16). Además, escribe también Marchán, "en los fotógrafos actuales que reivindican el carácter artístico del medio, y que lo hacen por medio de la fotografía de arquitecturas, ha primado la adecuación entre la naturaleza de las arquitecturas elegidas y sus objetivos artísticos, dado que hay una preferencia generalizada por el Movimiento Moderno" (Marchán, 2010: 30) con lo cual están contribuyendo a una nueva percepción del mismo.

La fotografía ha sido sin lugar a dudas uno de los medios más importantes de documentación de la arquitectura moderna desde el momento de su nacimiento, además de un firme aliado del arquitecto y de sus ideas, incluso una forma de propaganda. Sin embargo, su papel no se ha detenido ni muchos menos en estas funciones prácticas. Tengamos en cuenta que la historia del Movimiento Moderno coincide en el tiempo con una evolución radical del medio fotográfico y de su noción como lenguaje. De hecho, se puede decir que a finales de siglo XX la fotografía ha alcanzado, al igual que el resto de las artes visuales, conciencia de sí misma y de su condición, y, desde la atalaya que procura esta autoconciencia, se pone incluso a la cabeza de las artes visuales. Desde los noventa, la fotografía ha podido ser la punta de lanza del arte contemporáneo, en parte por esta autoconciencia, esto es, por ser consciente de su especificidad y de su condición lingüística (de su condición

de intermediaria frente a la realidad), y debido también a que ha sido el lenguaje que más consonancia mostraba con los problemas del pensamiento de finales de ese siglo (asociados a los discursos sobre el simulacro, la sociedad del espectáculo, la crisis del sujeto, etc.). Actualmente, cunde una fuerte reivindicación del carácter artístico de la fotografía, y, junto a ello, la recuperación de valores artísticos tradicionales como el aura de la obra, la importancia de la firma o el cultivo de la subjetividad. Se potencia, especialmente, su cualidad de arte autónomo, esto es, no dependiente de la realidad representada, ni sometido a otras artes.

Por otro lado, es también la propia arquitectura moderna la que ha evolucionado, a lo largo del último siglo, movida, entre otras circunstancias, por su condición de imagen; esto es lo que permite a Beatriz Colomina (2010a) aventurar la hipótesis del Movimiento Moderno como medio de comunicación de masas, en virtud de lo cual “el mundo tridimensional se transforma en una imagen fotográfica” y los arquitectos actúan como si se dedicasen a diseñar imágenes. Colomina llega a afirmar, rotunda y provocativamente, que “ningún arquitecto tiene un interés profundo en cómo se ocupan sus edificios” (Colomina, 2010a: 120). Si esto es así, enseguida comprobaremos que, por el contrario, es el artista (y el fotógrafo) quien se interesa por cómo se vive la arquitectura. Bastaría pensar en Martha Rosler y su sugerente vídeo de entrevistas a los habitantes de la *Unité d’habitation* de Marsella, rodado bajo este interés estricto. Y así lo veremos en otros artistas que aun fotografiando espacios vacíos, confeccionan comentarios sobre el modo de habitar de acuerdo con el credo moderno tal y como se refleja en algunos edificios de Le Corbusier, Mies van der Rohe, Niemeyer y el resto de maestros de la arquitectura contemporánea.

Los artistas que fotografían edificios emblemáticos del Movimiento Moderno no son ya los propagandistas de las ideas

del arquitecto; a menudo, buscan aquello que está en el espacio, pero que nunca ha sido expresado (es ésta la labor del arte, subrayar la existencia y la visión de lo que pasa usualmente desapercibido aunque forme parte de nuestra cotidianidad); puede que incluso planteen el enfrentamiento a esas ideas o intereses. El artista es ajeno a los mismos, en todo caso, así que descubre lo que no se había dicho o pensado oficialmente del edificio. La tarea del artista es la construcción o la percepción de lo real (en nuestro caso, de la arquitectura moderna), desde perspectivas poco o nada transitadas, que aumentan el horizonte de lo real. Dicho de otro modo, la mediación estética que lleva a cabo la fotografía ante la arquitectura, revierte luego en la experiencia estética que tenemos de esa arquitectura.

Si uno de los grandes fotógrafos de arquitectura moderna, Ezra Stoller, escribía que “la verdadera fotografía arquitectónica es, principalmente, un instrumento de comunicación entre el arquitecto y su público” (Stoller, 2008: 38), podríamos decir que esto es precisamente lo que la diferencia del fotógrafo-artista que, al abordar la fotografía de arquitecturas, se libera de este papel mediador.

Se podría decir que se dedica a crear interpretaciones de los espacios, más que documentos de los mismos. Pues cuando la fotografía artística se ocupa de la arquitectura, es capaz de ofrecernos múltiples matices y puntos de vista que sobrepasan las ambiciones de la documentación, del mero dejar constancia de la existencia de algunos edificios, para llegar a operar incluso “como un metalenguaje sobre la percepción y la experiencia estética de las arquitecturas” (Marchán, 2010: 16). Y si no hay una mera ambición documental, tampoco la hay, en muchos casos, celebratoria ni nostálgica, no se trata de meros homenajes a tiempos heroicos, ni siquiera de justificarlos, y, en este sentido, se puede detectar que no faltan las posturas críticas.

Así, como enseguida veremos, las obras de Mies van der Rohe,

Le Corbusier, Terragni, Álvaro Siza, Sajima, Niemeyer o Barragán adquieren nuevas connotaciones y lecturas gracias a estos artistas, ya que sus imágenes arrojan una luz diferente, movida por otros intereses e intenciones que las de los fotógrafos que a menudo se habían limitado a su registro documental (o que creían haberse dedicado exclusivamente a ello; e introducimos este último matiz porque si algo ha arrojado la historia de la fotografía es la desconfianza acerca de su carácter meramente objetivo, de medio capaz de ofrecer un fiel reflejo de la realidad. La fotografía de arquitectura debería ser tomada en cuenta siempre desde la perspectiva de esta certeza).

Desde luego, no es fácil establecer una distinción neta entre fotografía documental y fotografía artística, mucho menos cuando es la arquitectura el motivo principal de las mismas, pues los límites entre ambas son extremadamente lábiles. Aquí nos vamos a centrar en la imagen de la arquitectura moderna en la obra de algunos fotógrafos-artistas actuales, y para ello estableceré una taxonomía guiada por un espíritu de gradación, conduciéndonos, sin salirnos nunca del ámbito de lo artístico, por un paulatino desplazamiento de la fotografía de arquitecturas desde el documento a la obra artística. A juicio de Simón Marchán un desplazamiento semejante es lo que se ha podido percibir en la historia de la fotografía de las últimas décadas: "Hemos asistido, por tanto, a un deslizamiento de la fotografía en cuanto técnica de una supuesta reproducción objetiva de las arquitecturas por ella captadas a una fotografía de las arquitecturas como un arte que las dota de ciertas valencias auráticas y funciones abiertamente artísticas (Marchán Fiz, 2010: 16). El automatismo de la visión documental, añade, se ve sustituido por la detención en el espesor del significante fotográfico.

Richard Pare: "construir la revolución"

Richard Pare (Portsmouth, Inglaterra, 1948) es un conocido fotógrafo de arquitectura, a quien en cierta medida podríamos aún considerar documentalista, que ha llevado a cabo una labor de un valor inestimable sobre la arquitectura constructivista soviética. Un trabajo que ha servido para un mejor conocimiento, documentación y puesta en valor de uno de los periodos más brillantes de la historia del Movimiento Moderno. Sus imágenes sobre el estado actual de estos edificios aparecían confrontadas con fotografías de época en la reciente exposición *Construir la revolución. Arte y arquitectura en Rusia 1915-1935*, organizada por Caixaforum en Madrid (2011).

Las fotografías de esta arquitectura en su estado actual producen al menos un doble efecto: muestran, por un lado, su indudable calidad, y, con ello, la necesidad urgente de tomar medidas para la protección del constructivismo arquitectónico, seguramente uno de los mejores episodios del Movimiento Moderno, y, con ello, liberarla de su estado de *Lost Vanguard* (vanguardia perdida, que es como se llamó otra exposición de Pare, el MoMA de Nueva York) (fig. 1a); pero su estado ruinoso actual nos transmite otras noticias, más alarmantes, acerca de la acelerada decadencia de este tipo de propuestas arquitectónicas, aliadas en principio a un ideario y un ambiente revolucionario, y, a renglón seguido, eliminadas o reconvertidas por el estalinismo, para finalmente ser abandonadas por regímenes y tiempos más recientes. El modo de vida que muestran sus interiores contrasta sonoramente con el que podía imaginar el visionario del constructivismo, esa amalgama de artista-técnico-ingeniero dispuesto a crear una escenografía nueva para un mundo nuevo, el surgido de la revolución (fig. 1b). De hecho, el carácter pequeño burgués de algunos de los interiores puede llegar a desmentir incluso que el estilo ultramoderno de ese nuevo mundo revolucionario fuera el que deseaban realmente los habitantes de la URSS. La fotografía no se limita aquí a mostrar el destino del edificio, sino también, muy posiblemente, el imaginario popular en el que se habría insertado desde el principio.



Fig. 1a . Richard Pare, *Casa-comuna Narkomfin: exterior*, Moscú, 1995 (proyecto arquitectónico de M. Guinzburg e Ignati Milinis, 1930).



Fig. 1b. Richard Pare, *Casa-comuna Narkomfin: interior*, Moscú, 1995 (proyecto arquitectónico de M. Guinzburg e Ignati Milinis, 1930).

Quizá el aspecto más llamativo –y también conmovedor– de las fotografías de Pare es que muestra la rapidez con la que los espacios asépticos y prístinos de la arquitectura moderna se han convertido en una ruina, por donde ha pasado la vida y las vivencias, como si lo uno y lo otro fueran incompatibles. Como si se tratara de poner de manifiesto que esa arquitectura hecha por primera vez en la historia a la altura del hombre, no hubiera estado a la medida de sus pretensiones, o sea, no resistiera el paso de lo humano por ella. Pare muestra las heridas por donde empezaron a resquebrajarse estos cimientos, en sentido literal y en sentido ideológico o programático.

La disposición de su obra junto a las imágenes coetáneas a la construcción de estos edificios consigue mostrar que “Las inmaculadas superficies vacías de la arquitectura moderna comenzaron inmediatamente a descomponerse, revelando sus propias imperfecciones con claridad manifiesta. Pero las superficies inmaculadas perviven para siempre en las fotografías, mostrando un optimismo infinito, el sueño utópico del arquitecto” dice acerca de otro artista Beatriz Colomina

(2010a: 122), pero es lo que sucede aquí también. El contraste entre las imágenes actuales y las del pasado es el que hay entre la escenificación de la modernidad y su destino final de la utopía: parecen demostrar que no hay más paraísos que los ilusorios, que no perdidos.

En suma, este tipo de fotógrafo de arquitectura es un documentalista, pero los efectos de su trabajo van más allá de la mera documentación. A ese suplemento que rebasa la tarea de registrar, archivar o catalogar, creo que lo podemos considerar legítimamente, la parte artística de este trabajo. Es algo que encontramos también en el siguiente caso.

Carlos Canal-Diego Santos y el “Estilo del relax”

El punto de vista no exclusivamente documental de la fotografía de arquitectura puede contribuir incluso a la “construcción” de un estilo, y con él a la posibilidad de poner en marcha la investigación sobre el mismo, así como su valoración. El ejemplo de lo que decimos nos lo proporcionan las fotografías que hace Carlos Canal desde finales de los ochenta de edificios de Málaga y la Costa del Sol fechados en los cincuenta y los sesenta, y que han servido para configurar la consistencia visual del llamado “estilo del relax” (fig. 2).

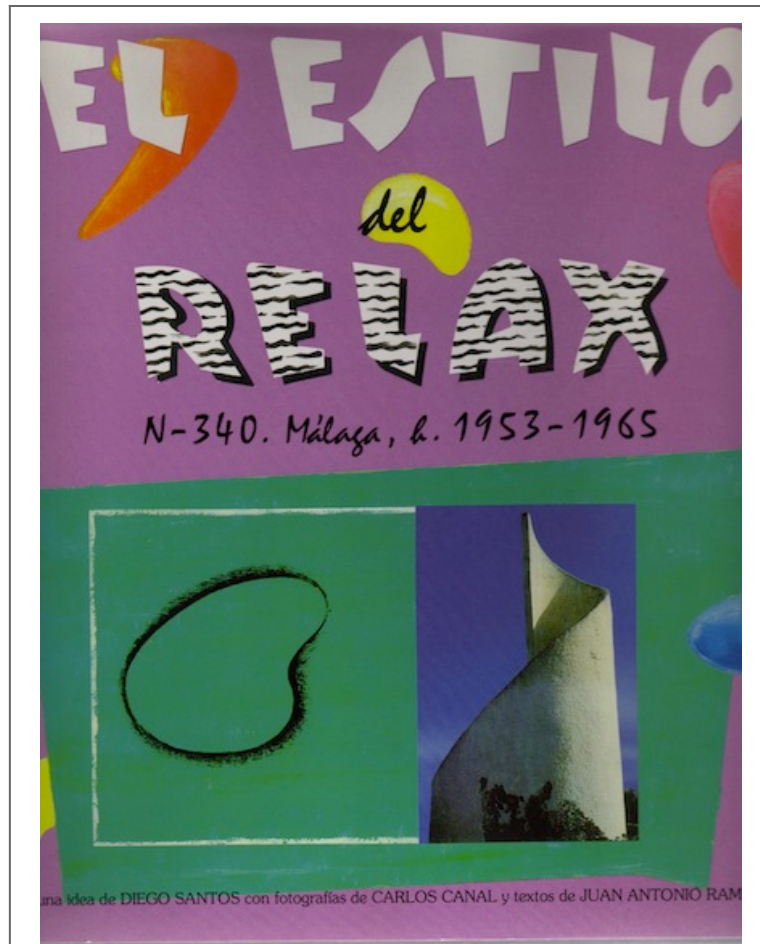


Fig. 2. Portada del libro *El estilo del relax*, Málaga, 1987, con fotografía de Carlos Canal.

En efecto, la colaboración del fotógrafo Carlos Canal con el artista y diseñador Diego Santos ha sido vital para el reconocimiento del “estilo del relax”, término que hace referencia a los estilemas propios de una serie de edificios construidos en Málaga y la Costa del Sol, a lo largo de la carretera nacional 340, paralela a la costa, y que habrían supuesto la aclimatación del Estilo Internacional a una región del Sur de Europa, la española, a mediados del siglo XX. Se trata de una arquitectura en su mayor parte turística, que casi siempre ha sido denostada por su vinculación a la especulación inmobiliaria o los intereses de la rentabilidad inmediata del turismo. La Costa del Sol demuestra hasta qué punto dicha alianza da lugar efectivamente al desastre urbanístico. Sin embargo, la labor de ambos artistas permite detectar, en medio del marasmo y la entropía edificatoria,

algunos ejemplares interesantes del Movimiento Moderno, que, puestos en la perspectiva histórica adecuada, adquieren una importante dimensión, pues el Movimiento Moderno en España, a la altura de la década de los cincuenta, aún no había sido implantado de una forma decidida, debido, fundamentalmente a la escasa tolerancia hacia lo moderno de la que hizo gala el franquismo. El turismo iba a ser en el sur de España el ámbito privilegiado para la implantación de la modernidad, si bien una modernidad con rasgos peculiares: irónica, chic y *kitsch*, hecha de elementos heteróclitos e incluso antagónicos, y, sobre todo, híbrida y paradójica, sin prejuicios a la hora de mezclar la alta y la baja cultura, lo local con lo cosmopolita, lo moderno con lo vernáculo, etc. Construida, en suma, a gusto del consumidor para satisfacer las necesidades de una demanda turística creciente. Excéntrica o periférica en el conjunto del discurso de lo moderno, y de ahí su importancia para entenderlo en toda su complejidad.

El estilo del relax se convirtió en 1987 en un libro editado por el Colegio de arquitectos de Málaga, en el que la información visual tenía tanta importancia como la escrita. De hecho, es el fruto de una estrecha y amistosa colaboración entre un artista, Diego Santos, un fotógrafo, Carlos Canal, y un historiador del arte, Juan Antonio Ramírez. Esa colaboración reparó en una serie de edificios que se constituirán en los “monumentos” del estilo del relax. Hay una perfecta complicidad entre las diversas tareas que integran la visualización o reconocimiento de este estilo: la elección, entre el desbarajuste urbanístico de la zona, de los ejemplares dignos de tener en cuenta, su presentación visual mediante la fotografía, y su descripción y análisis en textos escritos. Carlos Canal opta por fotografiar los edificios de tal modo que se ofrece de ellos una imagen aislada, en la que destacan sus cualidades arquitectónicas, o esas peculiaridades que los hace únicos y valiosos (fig. 3). Enfatiza el hecho de que, más que nada, son un alarde de modernidad. A menudo, su perfil se dibuja limpiamente sobre un cielo azul, subrayando

de este modo el carácter mediterráneo de este tipo de proyectos arquitectónicos, su parte luminosa, la que le ha valido que en alguna ocasión se hable de ella como “arquitectura del sol”, bajo una idea del Mediterráneo que quizá esté mejor delineada en la mentalidad foránea que en la indígena. Al fin y al cabo, ver así una arquitectura que forma parte del paisaje cotidiano, implica necesariamente un cierto distanciamiento, un ánimo de *dépaysement* que los tres colaboradores del libro bien podrían haber compartido con los primeros moradores de esa arquitectura, los turistas de los años cincuenta o sesenta a los que tan exótico les debía de parecer este territorio como el sombrero de tres picos de la guardia civil encargada de vigilar lo que el régimen consideraba buenas costumbres.



Fig. 3. Carlos Canal, Torres “Los Manantiales” en Torremolinos, Málaga, 2010, (proyecto arquitectónico de Luis Alfonso Pagán de 1969).

Frédéric Chaubin y las Cosmic Communist Constructions Photogrrphed-CCCP, 2003-2009

Hay otro ejemplo de fotografía de arquitectura soviética que

guarda semejanzas con las estrategias creativas de los dos casos que acabamos de mencionar. Se trata de la serie *Construcciones comunistas cósmicas fotografiadas* del artista Frédéric Chaubin (Phnom Pehn, Camboya, 1959) que, en su título original en inglés, juega irónicamente con las siglas de la antigua Unión Soviética: *CCCP-Cosmic Communist Constructions Photographed series*, 2003-09 (fig. 4). También aquí se trata de rescatar una arquitectura ignorada, la de las últimas décadas del régimen comunista, por medio de lo que su autor llama una “arqueología de la proximidad”, que pone de relieve el valor de esta arquitectura excéntrica, fruto de una gran libertad creativa, e inspirada, como el estilo del relax, en fuentes muy variadas, como el expresionismo, la ciencia ficción o las primeras vanguardias europeas. Los criterios de elección combinan, como en el caso de Diego Santos, la singularidad, el gusto completamente personal y una dimensión monumental *sui generis*, todo lo cual “contribuye a nutrir la red de correspondencia que les une. Son el producto de arquitectos olvidados y traducen, en su diversidad, la estética híbrida de un periodo de transición”, explica Chaubin, que añade:

Si consideramos que la historia es, ante todo, ficción, su escritura supone tomar partido. El mío consiste en sublimar estos edificios tomando a contracorriente la mirada fotográfica habitual del mundo soviético. Las construcciones son absolutamente reales, pero escogidas por su carácter excéntrico. Propuestas como “apariciones”, sus imágenes tienen como objetivo subrayar su dimensión específicamente exótica. Incitan a todas las preguntas, pero se mantienen mudas. El enigma se fundamenta en el silencio de la piedra. Son imágenes que trastornan (Chaubin, 2010: 86).

El enfoque de este autor combina el propósito documentalista con la visión subjetiva, que, en el deslizamiento hacia lo artístico que estamos exponiendo, se hará cada vez más intensa.



Fig. 4. Frédéric Chaubin,
Tbilisi Wedding Palace,
concluida en 1985, de la
serie *CCCP-Cosmic Communist
Constructions Photographed*,
2003-09



Fig. 5. Gabriele Basilico, *Beirut*,
1991.

Gabriele Basilico, civilización y barbarie

Por su parte, la labor de Gabriele Basilico (Milán, Italia, 1944-2013) conocido como “fotógrafo arquitecto” por su obra invariablemente vinculada a la arquitectura y a la ciudad, a menudo en blanco y negro, también entronca con la de los orígenes de la historia de la fotografía, a menudo volcada, como hemos apuntado, en el género arquitectónico documental al perseguir fines de catalogación monumental. Pero hay diferencias cruciales.

Para empezar, aunque su trabajo se centra en la forma de los edificios, en sus fachadas, esquinas, superficies o volúmenes, “también se dirige a lo que se halla fuera de la línea del horizonte y que contribuye al ‘diseño’ del espacio urbano, señales de tráfico, vallas publicitarias, autovías, cruces de carreteras” (Rubio, 2008: 8), y en ello se diferencia de la típica fotografía ‘platónica’ de arquitecturas que no admite

interferencias. La soledad de los espacios vacíos de algunas de sus series, como las dedicadas a ejemplos de la arquitectura moderna del periodo fascista de ciudades italianas, son documentos de melancolía y frío empaque monumental, que evocan la ciudad metafísica de Giorgio de Chirico. Y otras, como la dedicada a Beirut (fig. 5), se constituyen en auténticos monumentos a las heridas causadas por la guerra; arrojan la imagen de la arquitectura moderna, con preferencia por sus líneas rectas y sus amplias curvas de esquina, en un estado de ruina acelerado por la acción violenta del hombre. Parecen dar la razón a la idea de que “no hay documento de cultura que no lo sea a la vez de barbarie”. En ambos casos, tenemos la sensación de estar ante lugares de vida de donde la vida parece haberse retirado. De ahí procede su plus de artisticidad, de ahí y, como afirma Marc Augé (2008: 11), de su cualidad de imágenes de formas espaciales que nos ayudan a percibir la historia de la que proceden y a imaginar el porvenir que les espera.

En una entrevista con Gabriel Bauret en 1994, Basilico afirmaba que le interesaba trabajar con lo visible para fotografiar lo invisible, y éste es otro de los rasgos que se podría atribuir a la fotografía artística de arquitecturas, y que ponen especialmente de manifiesto otros dos artistas actuales: Luisa Lambri y Roland Fischer. La poesía, como también sabe Marc Augé, no está en las cosas, sino en la mirada que sabe verlas.

Los documentos emocionales de Luisa Lambri

La obra de la italiana Luisa Lambri (Como, 1969) es, dentro del asunto que estamos abordando, la más subjetiva, y la más representativa de los derroteros que está tomando en la actualidad la fotografía artística de arquitectura. Elige preferentemente interiores, casi siempre fragmentados –tan fragmentados que a menudo resultan irreconocibles-, de obras

clave de los grandes maestros de la arquitectura contemporánea, como Terragni, Niemeyer, Philip Johnson, Mies van der Rohe, Barragán, Álvaro Siza o Sajiima. Fragmento, interior y subjetividad son términos casi intercambiables en las imágenes ideadas por Lambri. Casi todo su trabajo se agrupa en series (o como ella prefiere llamarlo, secuencias) y éstas consisten en fotografiar invariablemente un mismo motivo bajo un punto de vista idéntico: las diferencias entre las distintas fotos de una serie la procuran a menudo los cambios de luz, casi imperceptibles, como los que se pueden apreciar si se presta una atención detenida a los reflejos de los cristales de los paramentos del Pabellón alemán de Mies van der Rohe o la luz sobre las plantas en la Casa das Canoas de Niemeyer, o tan evidentes que resultan el auténtico contenido de esas imágenes, como en el caso de las ventanas de la casa de Barragán (fig. 6a y 6b). “Lambri crea imágenes seriales, parciales y etéreas de espacios arquitectónicos, secuencias que se repiten como un tartamudeo o un estremecimiento y que subrayan la cadencia aleatoria y los efectos fortuitos más que los ámbitos totalizadores del orden” (Beshty, 2011: s.p.). Se podría decir que la obra de Lambri es la arquitectura moderna convertida en poesía, subjetivada y pasada por el filtro del género. Lambri no es indiferente al hecho de que estos espacios son casi siempre el producto de un régimen patriarcal: como la arquitectura del Movimiento Moderno hizo de la vivienda su tipología emblemática, el hogar, algo tradicionalmente perteneciente al territorio de lo femenino, pasó a manos del hombre. Al espacio abstracto, vacío, matemático o geométrico, concebido en el cerebro masculino, Lambri opone el espacio doméstico convertido en lugar, recipiente de vivencias, territorio de lo vulnerable, algo solo concebible desde un punto de vista abiertamente subjetivo, que, en su obra, se conjuga en femenino; Así, en varias ocasiones ha querido dejar claro:

Mi obra surge de mi condición femenina en un mundo creado por el hombre. Intento inyectar un punto de vista femenino en mis

fotografías de edificios que han sido diseñados principalmente por hombres, y de este modo, me distancio del dominio de la modernidad en la arquitectura y la estética de la cultura europea del siglo XX (Drutt, 2004: 61).

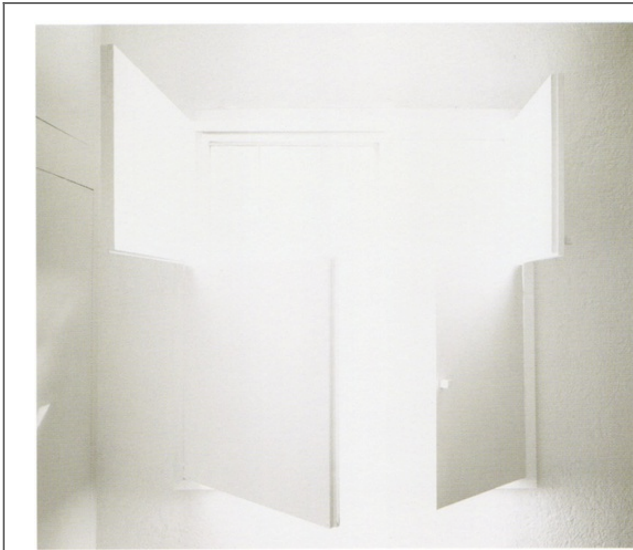


Fig. 6a. Luisa Lambri, Serie *Sin título (Casa Barragán)*, 2005.

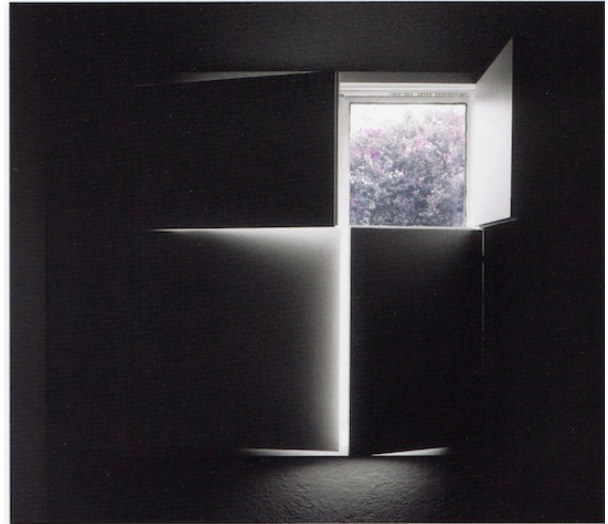


Fig. 6b. Luisa Lambri, Serie *Sin título (Casa Barragán)*, 2005.

De este modo, no se puede considerar casual que la artista cuente en su repertorio con el *Asilo Sant'Elia* de Terragni en su ciudad natal, Como (1936-37), en forma de película *Sin título. (Jardín de infancia de Sant'Elia y Casa del Fascio)*, 1999, por haber sido el jardín de infancia al que ella misma asistió de niña: pues este motivo cumple una doble condición, presente en todo ese repertorio, la de obra maestra de la arquitectura del Movimiento Moderno y la de la posibilidad de intimidad con la misma. Los prismas geométricos de la modernidad, y su perfección inmaculada, abandonan el mundo de las ideas platónico para dejarse tocar, o herir, por los elementos, por la naturaleza, por la luz del sol, por el propio hombre, y, sobre todo, por el paso del tiempo: del mundo de las ideas descienden al mundo empírico, lo eterno se hace fugaz, y lo universal, particular. La presencia del sujeto, de la propia Lambri, en esta arquitectura, la íntima relación que establece con ella, es la artífice de la transformación del espacio en lugar: el espacio, así, vive y

respira, ha dejado de estar congelado, y la fotografía ya no es una forma de congelar una imagen. La belleza que percibimos es la de la imagen, que admite la imperfección y lo pasajero, no la belleza de la arquitectura orquestada por el fotógrafo (no artista) profesional para satisfacer los intereses del arquitecto. Las imperfecciones hacen más humanas estas obras (opina también Lambri). “Mis imágenes corresponden a una idea personal del espacio más que a procurar una descripción objetiva del edificio”, asegura; eso le diferencia del fotógrafo documentalista, como también lo hace el hecho de preferir los interiores a las fachadas, o la deliberada falta de relación entre la función del edificio y su obra, ya que, “intento sugerir un estado del ser, una atmósfera” (Drutt, 2004: 56).

O como acertadamente sugiere Beshty, el contenido de la obra de Lambri es la ocupación del edificio por parte de fuerzas exteriores, y de todas estas fuerzas de ocupación, la fotografía es la más importante (Beshty, 2008: s.p.). ¿O lo serán las personas? “En última instancia, confiesa la artista, aunque pueda sonar trillado, el tema de mi obra es el ser humano, aunque no se vea ninguno en mis imágenes”. Es decir, el protagonista de estos espacios es el gran ausente de la fotografía tradicional de arquitecturas, el hombre-la mujer, que la habitan. Como tal, yo añadiría que a partir de esta obra, la fotografía artística de arquitectura quizá se podría definir como una indagación acerca de las relaciones existentes, posibles o deseables entre los individuos y los espacios.

Algunas de las fotografías de Lambri parecen meras composiciones abstractas, como ocurre igualmente en las del fotógrafo Roland Fischer.

El “documentalismo paradójico” de Roland Fischer

Como “documentalismo paradójico califica F. Javier Panera (2011) la producción artística de Roland Fischer (Saarbrücken, Alemania, 1958), lo que le da pie también para certificar “la creencia de que todo acto fotográfico va más encaminado a la ‘producción de imágenes’ que al ‘registro de realidades (p. 18). El fotógrafo se concentra igualmente en la arquitectura moderna en dos de sus series: “Nuevas arquitecturas” y “Fachadas”. En la primera, “Nuevas arquitecturas” ha centrado el objetivo de su cámara en edificios emblemáticos de Le Corbusier, la *Ville Savoye*, así como, al igual que Lambri, en la obra de Luis Barragán, Niemeyer y de Siza. Su estrategia consiste en combinar múltiples puntos de vista en una misma imagen, “en una suerte de tradición cubista, representando de manera simultánea distintos puntos panorámicos” (Panera, 2011: 18).

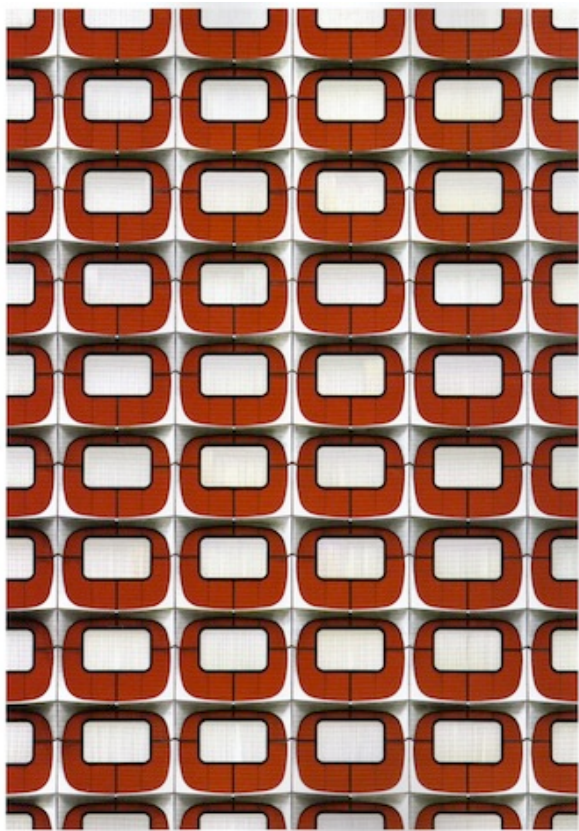


Fig. 7a. Roland Fischer, Serie *Fachada*,: *Odaiba Tokyo*, 2004, y *Nikko París*, 2002.

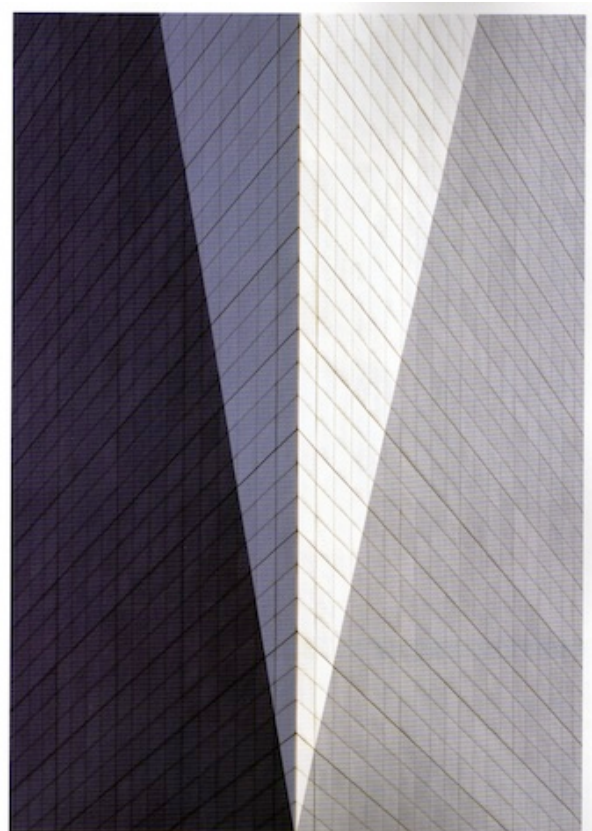


Fig. 7b. Roland Fischer, Serie *Fachada*,: *Odaiba Tokyo*, 2004, y *Nikko París*, 2002.

En “Fachadas” elige las sedes de las grandes empresas del

mundo (fig. 7a y 7b). Su enfoque frontal y fragmentado surge como efecto que las fachadas de la arquitectura contemporánea se desliguen de sus referentes para convertirse en abstracciones casi puras. El resultado final son composiciones rígidamente geométricas, de formas repetitivas y coloristas, donde si bien llega a hacerse irreconocible el referente concreto, se mantiene deliberadamente una tensión entre abstracción y representación: la visión frontal y bidimensional produce la paradójica competición de la forma pictórica autónoma con la función representativa de la fotografía. En sus imágenes podemos ver formas y colores que recuerdan composiciones propias de la abstracción más fría que ha dado la pintura del siglo XX (la Abstracción Postpictórica y Minimalista), pero ello no impide la sugerencia a la serialidad y el carácter tecnológico del mundo capitalista, como si se hiciese visible el imperio de una suerte de “tecnoestética” no carente de connotaciones económicas, sociológicas e incluso políticas, de las que la arquitectura contemporánea habría sido una fiel aliada. A ello apunta Lyle Rexer cuando afirma que Fischer “es muy consciente de que, a estas alturas del juego, las estructuras que fotografía, en especial las corporativas, son superficies cuyos patrones abstractos reflejan las altamente abstractas estructuras técnicas del capital que albergan (u ocultan)” (Rexer, 2011, p. 16). En este sentido, no remiten tanto al minimalismo de los sesenta como a la deconstrucción de la abstracción geométrica que llevaron a cabo algunos pintores de los años ochenta dentro de la línea que reconocemos como “Postmodernidad de la resistencia”: como Peter Halley, las vistosas composiciones de Fischer pueden inducir a un cuestionamiento de la supuesta neutralidad de la geometría, que en definitiva se revelaría como artífice de escenarios de la dominación bajo el ángulo del panóptico foucaultiano; en suma, la consideración de la geometría como modelo de orden disciplinario y como dispositivo generador de espacios de cautiverio.

Deconstrucción de lo moderno: Lan Wei y Dionisio González

De este modo estaríamos entrando en el campo de la consideración de la fotografía de arquitecturas hecha por artistas como deconstrucción del discurso de lo moderno, y, en consecuencia, del discurso de la arquitectura moderna. Y, en esta misma línea, me gustaría referirme muy brevemente a la obra del fotógrafo de Hong Kong Stanley Wand y su serie *Lan Wei* y a la del español Dionisio González (Gijón, 1965). En la serie *Favelas (Cartografia para a remoção, 2004-2007)* (fig. 8), este último lleva a cabo una investigación sobre las favelas de Río de Janeiro y Sao Paulo, un tipo de arquitectura a la que considera el contrapanóptico por excelencia, y que incluye la ideación de un proyecto urbanístico y arquitectónico *in situ* alternativo a los planes de su destrucción por iniciativa estatal. En el contexto de esta investigación, González fabrica una fotografía *collage* (prueba de la actual difuminación de fronteras entre lenguajes) capaz de proponer intervenciones en paisajes de favelas, pero que acaba asimilando, a la postre, de una forma inquietante, la precariedad de esta arquitectura a la sofisticación formal y caótica de la arquitectura deconstructivista, en una obra guiada por un firme afán crítico que afecta tanto al ámbito de la arquitectura como al del urbanismo contemporáneo. A esta serie se ha añadido recientemente otra, *Venecia (Las horas claras)*, de 2011, que introduce a arquitectos como Le Corbusier o Louis Kahn en el corazón de Venecia.



Fig. 8. Dionisio González, *Roberto Marinho 1*, de la serie *Favelas (Cartografia para a remoção)*, 2004-07.

Por su parte Stanley Wang, en *Lan Wei*, se dirige a uno de los momentos inaugurales y por eso mismo más reverenciados del Movimiento Moderno, la *Casa Dom-ino* de Le Corbusier que fue planteada hace precisamente un siglo como una solución constructivista ante los desastres que acarrearía la guerra y que, como es bien sabido, se planteaba como un esqueleto tectónico de hormigón armado de planta y fachada completamente libres, haciendo innecesario el muro portante (fig. 9). Es la mínima expresión de una casa, como afirma Monteys (2014), un proyecto o una promesa en la que caben muchos proyectos. Casi toda la arquitectura del siglo XX, podríamos decir. Y hoy, afirma también este autor, no representa ya tanto ese espíritu inacabado pero de promesa del proyecto de arquitectura, sino la posibilidad y la interrogación de habitarla y hacerla nuestra, una acción más vital que formal. Esto es precisamente lo que se evoca en la serie de Staneley Wang compuesta de fotografías que retratan la precariedad del esqueleto arquitectónico moderno reducido a ruinas, o bien en construcción, como tantos proyectos inmobiliarios que la explosión de la burbuja inmobiliaria dejó inacabados. Pero que en su abandono y ruina son habitados, indicando que eso, lo

que las revistas técnicas de arquitectura casi nunca quieren admitir, el habitante, es lo esencial, lo único que verdaderamente importa.

En conclusión, a la pregunta de qué es lo que aporta la razón poética a la visión de la arquitectura moderna, podríamos responder, retomando las ideas que hemos ido exponiendo, que su aportación se cifra en: la ideación de alternativas a los modelos de representación institucional; la subjetividad, y, de este modo, un alejamiento de la fotografía como documentación, celebración o puesta al servicio de intereses ajenos al artista; la posibilidad de rescate de arquitecturas olvidadas o excéntricas en el discurso de lo moderno; y, naturalmente, una intensificación del valor polisémico y deconstructivo de las imágenes de lo moderno, puesto que, como avanzábamos antes, crea interpretaciones de los espacios, más que registros documentales de los mismos.

La fotografía artística actual exhibe los sueños, pero también las pesadillas de la arquitectura moderna, sus triunfos y fracasos, sus hallazgos, pero también su frialdad, tanto como su estremecedora belleza; y ello gracias a que nos muestra espacios zarandeados por el tiempo y por el acto de habitar que nos remiten a la importancia de la vivencia, y no sólo de la contemplación, de la arquitectura moderna. Como se ha escrito a propósito de la obra de Lambri, “la afilada geometría de utopía tiembla cuando se ve confrontada con la espontaneidad de la vida” (Gioni, 2003: 58).



Fig. 9. Stanley Wang, *Lan Wei/Decaying End*, 2013.