

# ACCA

017

ANÁLISIS Y COMUNICACIÓN CONTEMPORÁNEA DE LA ARQUITECTURA  
analysis and contemporary communication of architecture  
departamento de Expresión Gráfica Arquitectónica dEGA Universidad de Sevilla

**Edición**

Departamento de Expresión Gráfica Arquitectónica  
Universidad de Sevilla  
<http://departamento.us.es/dega/>  
Avd. Reina Mercedes 2, 41012 – Sevilla

**Directora dEGA**

Mercedes Linares Gómez del Pulgar

**Editor ACCA 017**

José Joaquín Parra Bañón

**Redacción ACCA**

Antonio Ampliato Briones  
José María Gentil Baldrich  
Francisco Granero-Martín  
Francisco S. Pinto Puerto

- © De la edición, dEGA
- © De los textos, sus autores
- © De las imágenes, sus autores

Diseño: J. J. Parra Bañón  
Maquetación: Pedro Mena Vega  
Impresión: Tecnographic

ISBN: 978-84-09-12804-4  
Depósito Legal: SE 1214-2019

Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida, ni total ni parcialmente, ni registrada, ni transmitida, ni almacenada en ninguna forma ni por ningún medio sin la autorización previa y por escrito de la dirección editorial y los titulares del copyright. En este volumen con trabajos de investigación universitaria, aunque en cada caso se indica la procedencia de las imágenes, se pueden haber utilizado algunas de las que los autores de los textos pudieran no haber podido identificar a la propiedad de los derechos, o bien han entendido que las imágenes eran de libre uso. En caso de identificar alguna imagen como propia, la propiedad de los derechos puede ponerse en contacto con los editores con el fin de corregir los errores que se detectaran en ediciones posteriores.

Los trabajos de investigación originales que componen este volumen de ACCA han sido seleccionados tras convocatoria pública y sometidos a un proceso de revisión y evaluación por dos expertos universitarios previa a su publicación. Los criterios y los contenidos expuestos son responsabilidad de sus autores.



**dEGA**  
departamento de EXPRESIÓN GRÁFICA ARQUITECTÓNICA  
escuela técnica superior de Arquitectura  
universidad de Sevilla

ACCA

017

ANÁLISIS Y COMUNICACIÓN CONTEMPORÁNEA DE LA ARQUITECTURA  
analysis and contemporary communication of architecture  
departamento de Expresión Gráfica Arquitectónica dEGA Universidad de Sevilla

## ÍNDICE

8-16

Tres tratados y trece textos terminales

Umbral del editor (J. J. Parra)

18-35

Elogio de la sombra en el cine: notas a Junichiro Tanizaki

José María Gentil Baldrich

36-53

Dibujos y sepulcros. Notas sobre tres trazados góticos

Alfonso Jiménez Martín

54-69

Cuestiones de geometría y dibujo de arquitectura

José Antonio Ruiz de la Rosa

70-83

Del pensamiento y la mano. Una reflexión sobre el dibujo del arquitecto

Francisco Granero-Martín

84-97

La fotografía como campo de experimentación para la arquitectura

Inmaculada Guerra Sarabia

98-107

Pas de côtel: genetic images

María Josefa Agudo-Martínez

108-123

Dibujos, maquetas y viceversa. Usos de modelo y dibujo en la concepción arquitectónica

Ana Yanguas Álvarez de Toledo

124-137

La dimensión simbólica de las fortificaciones fronterizas. Palimpsestos, hijos de un paisaje relictos

Juan José Fondevilla Aparicio

138-153

El olivar en Écija: un paisaje olvidado

Jorge Moya Muñoz

154-171

La iglesia de San Juan de los Caballeros de Jerez en las vistas de

Hoefnagel (1565), Wyngaerde (1567) y Guesdon (1853-55)

Manuel Barroso Becerra

172-189

Charles Clifford y Édouard Baldus: similitudes, vínculos y correspondencias

Pablo Fernández Díaz-Fierros

190-213

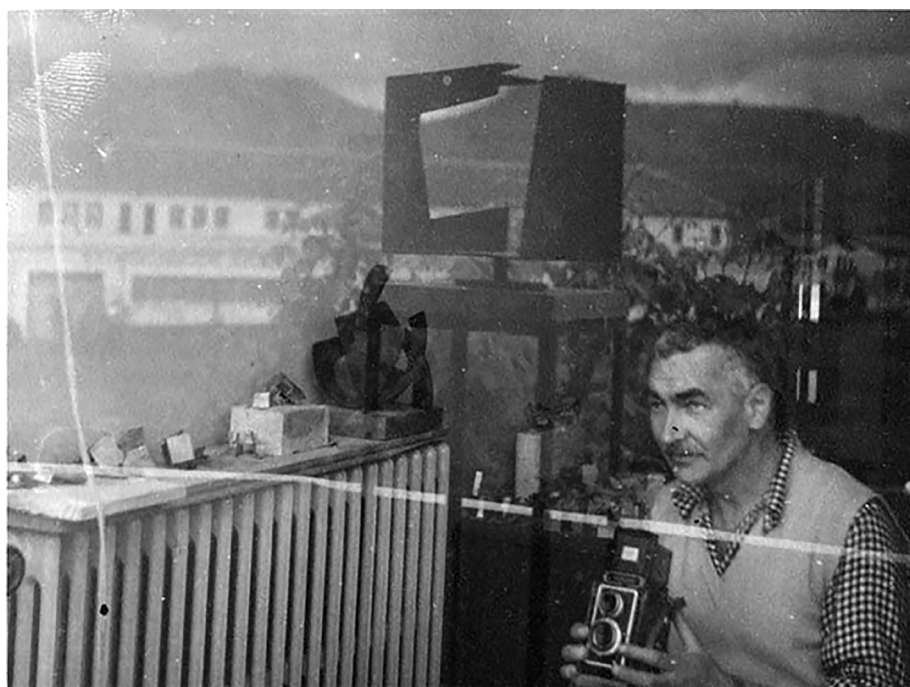
Tecosa: la fábrica carolinense de Higuera y Miró

Eva María Daza Rebollo y José Joaquín Parra Bañón

214-232

Didáctica de la arquitectura. Siza, Évora, taller, maqueta, dibujo, vanguardia, antigrafiá, parerga, paralipómena, etc.

José Joaquín Parra Bañón



Jorge Oteiza. Autorretrato fotografiando *Caja vacía*. *Conclusión experimental número 1*, 1958.  
AFMJO Reg. 2538

# LA FOTOGRAFÍA COMO CAMPO DE EXPERIMENTACIÓN PARA LA ARQUITECTURA

Inmaculada Guerra Sarabia

Profesora Titular de la Universidad de Sevilla  
Departamento de Expresión Gráfica Arquitectónica

conchaguerra@us.es

## RESUMEN

La fotografía de arquitectura constituye un recurso imprescindible en todo proceso de análisis, ideación, y comunicación. Sin embargo, su implicación como materia aprendizaje, aún no ha sido suficientemente valorada como competencia específica y de ampliación de aquellos circunscritos al dibujo. Resulta paradójico que ante la complejidad de estudio de la arquitectura y los procesos socio espaciales no exista un cauce curricular que implique su aprendizaje como una herramienta fundamental de la expresión gráfica arquitectónica. En este sentido, este trabajo se inspira en el propósito experimental del escultor Jorge Oteiza (1908–2003), y se ocupa de establecer una aproximación a la fotografía recorriendo el camino hacia la democratización de la mirada. Desde el análisis compositivo a los conceptos necesarios para crear un proyecto de narración visual, abarcando tiempo y espacios diversos, propiciando la generación de acciones colectivas en torno a la idea de territorio que permita desarrollar proyectos participativos. Reflexionar, idear, preservar, regenerar, revisar la mirada, cuestionar el conocimiento y proponer otras formas de saber y de conocer nuestra realidad, reconciliando el ver con el ser.



[1] Jorge Oteiza. *Fotografía a través de Odiseo*, 1975. AFMJO Reg. 21091



## LA FOTOGRAFÍA COMO CAMPO DE EXPERIMENTACIÓN PARA LA ARQUITECTURA

Repudiado por su tribu, desprovisto de toda facultad sobrenatural como castigo por su fidelidad a su vida, decidió refugiarse en aquel rincón del mundo todavía no descubierta por la muerte, dedicado a la explotación de un laboratorio de daguerrotipia. José Arcadio Buendía no había oído hablar nunca de ese invento [...] Mientras tanto, Melquiades terminó de plasmar en sus placas todo lo que era plasmable en Macondo, y abandonó el laboratorio de daguerrotipia a los delirios de José Arcadio Buendía, quien había resuelto utilizarlo para obtener la prueba científica de la existencia de Dios.

Gabriel GARCÍA MÁRQUEZ. *Cien años de soledad*, 1967

### **Jorge Oteiza fotógrafo**

Este trabajo tiene como marco la narrativa visual en colaboración con la arquitectura del territorio, el paisaje y el habitante. El objetivo general es plantear una reflexión en torno a la fotografía y establecer unas bases para desarrollar relaciones entre objetivos y competencias sobre a la composición fotográfica y la arquitectura como fenómeno. En la inspiración y planteamiento de este trabajo confluyen varias fuentes:

El pensamiento estético del escultor Jorge Oteiza (1908–2003).<sup>1</sup> De un extremo, la reflexión sobre el laboratorio experimental del escultor, y en el otro su estética aplicada a la ciudad. Recordar el contenido y profundidad de su legado, y dar continuidad a su proyecto a través de lenguajes artísticos comparados. En una aproximación a su figura y obra, Pedro Manterola lo describe como una personalidad poliédrica que además seductora resulta extraordinariamente fértil. Si en un principio su obra se ocupa de vaciar la figura humana y su organicidad, pronto se esconde y tiene por objeto el hueco y la acción de ahuecar. En el caso del escultor es la obra misma, el artilugio del que se sirve para experimentar el espacio, enmarcándolo desde un punto de vista concreto.

De niño comencé mi escultura como fotógrafo. Construí yo mismo mi primera máquina, haciendo un pequeño agujero en una piedra para descubrir distinto lo que veía y no veía bien, era un punto de luz que mi agujero definían redondo, una foto que obtenía de un mundo en la sombra, un instante de comprensión luminosa y espacial.

Y terminé de escultor estropeando voluntariamente mi vieja cámara oscura de fotógrafo al abrir la escultura de mi caja vacía para que le entrase y se llenase toda de luz. (Ortiz, 2014, p. 43)

El cielo de Unamuno, los agujeros en la playa, los guijarros agujereados, y la narración cinematográfica resumen la obra de Oteiza. «Toda mi vida de escultor ha resultado que no ha consistido más que [...] en una difícil y costosa explicación que relacionan estos dos recuerdos de la playa y la cantera: 30 años de trabajo, desde el 29 al 59», escribió. Jorge Oteiza utilizó la escultura para construir una nueva manera de experimentar sobre el espacio como una búsqueda de vacío significativo. Así, entendía que la cámara fotográfica estaba de algún modo relacionada con sus cajas metafísicas. Y de modo semejante, también lo estaba con la sala de proyección cinematográfica. Partiendo de la experiencia de las vanguardias, su obra adquiere una extraordinaria significación para afrontar una interpretación subjetiva del espacio arquitectónico, y profundizar su investigación mediante la actualización de recursos conceptuales para transformar la percepción a través de la práctica fotográfica.<sup>2</sup>

### **Acción con la fotografía**

Trabajar con la imagen, facilita el entrecruzamiento de enfoques, el desarrollo de la sensibilidad, la imaginación, juicio estético y la participación como una forma de hacer ciudad. Abre múltiples posibilidades de relación con la arquitectura, que van de la fotografía documental, antropológica y la fotografía de calle,<sup>3</sup> relacionando ideas estéticas, formas de arte, factores socio-espaciales, así como el desarrollo de estilos cognitivos. La fotografía que proponemos se define como una forma expresión estética y documental de una época. Una forma de reivindicación pacífica y lúdica del espacio público como espacio social perteneciente a la ciudadanía. La escritora, poeta y fotógrafa Marga Clark indica:

el hombre moderno hoy día tiene tal saturación de imágenes que corre el peligro de estar sustituyendo el mundo real por un mundo irreal de mera simulación. *Al transformar su experiencia en mera simulación, el individuo se aleja cada vez más de la realidad caótica que le oprime y le rodea, adentrándose más profundamente en ese frío espacio, distante y seguro que le ofrece el mundo de la representación.* (Clark, 1991, p. 70)

Qué se mira, desde dónde se mira, por qué se mira, cómo se mira, qué se cuenta, qué se obtiene y cómo se usa. Se trata de un producto de consumo o una competencia susceptible de sistematizar y actualizar a nivel teórico e institucional. Construir un aparato crítico que reivindique la fotografía como una categoría de pensamiento. Encontrar lo singular en la diversidad, y descubrir nuevas posibilidades en el campo de la composición fotográfica y su implicación como competencia en la enseñanza transversal. Desde las universidades, centros de arte, museos y fundaciones es preciso abordar una regulación, ya que sigue estando en unos niveles de

desatención que no se corresponde al interés que despierta la imagen en el ámbito cultural, artístico, y social.

### **La ciudad como escenario**

A decir verdad, es difícil de concebir una interpretación subjetiva de la experiencia con la ciudad a través de la forma discursiva del lenguaje, en el sentido cabal de la palabra comunicación. Sin embargo, el sentimiento directo con la arquitectura, sus variaciones, y entrecruzamientos, encuentran en la fotografía una herramienta inseparable como registro de imágenes fértiles para la reflexión.

Oteiza por su parte desplegó un coherente discurso fenomenológico en torno a la ciudad expandida, que de algún modo no era independiente de su experiencia con la fotografía como herramienta proyectual. Entiende la ciudad no desde la masa, sino que es capaz de ver el espacio libre como espacio activo, receptivo para las personas. Como atravesando la piel visible de las cosas y pasar al lado de dentro de ellas.<sup>4</sup> La ciudad a la que Oteiza vuelve su mirada la denominamos como una ciudad escultura,<sup>5</sup> desligada de las formas, organizada a partir de vacíos transformados en espacio receptivos que tienen cualidades más allá de la materia arquitectónica que las rodea.<sup>6</sup>

Emma López Bahut en su investigación sobre la escultura y el espacio urbano reflexiona sobre una fotografía tomada por el escultor en torno a 1958 en casa-taller de Irún. Está realizada desde el balcón de la estancia y hacia el interior, a través del gran ventanal que los separa, y permite entender la tarea que realiza el escultor con su cámara:

Pues en este contexto, de reflejos y brillos, de luces y vistas sobre la ciudad, lo que realmente está viendo Oteiza, lo que quiere hacer ver y fijar a su cámara, lo que resuelve su mirada, no es la imagen de la escultura y del lugar, es decir, la representación o la figuración de su paisaje y de su máscara, sino, contrariamente, la manifestación formal y material de la inmovilidad del muro y del vacío de la estatua o, lo que es igual, la naturaleza inmóvil y vacía del Muro y de la Estatua. (López Bahut, 2015, p. 302)

Se cita en la misma publicación, la referencia a la participación del escultor en la selección y montaje de las fotografías que ilustran el libro de Miguel Pelay Orozco, *Oteiza. Su vida, su obra, su pensamiento, su palabra*, y donde aparece una imagen de la misma tomada el mismo día, y ya utilizada como ilustración 52 del libro *Quousque Tandem...!*, con un pie de foto añadido por el escultor que dice lo siguiente a favor de la naturaleza inmóvil y silenciosa de la estatua: «Caja vacía, integración religiosa de espacio estético y Naturaleza».

La práctica fotográfica se entiende como una forma de intervención participativa, como una herramienta de percepción ampliada. La ciudad se transforma en espacio receptivo y significativo de una arquitectura donde actuar. *La humanización del espacio urbano* de Jan Gebly y la noción de legibilidad en *La Imagen de la ciudad*

de Kevin Lynch enlazan con nuestra aproximación a la ciudad opuesta a la pauperización de los espacios públicos. Reevaluar la ciudad para comprender aún mejor sus necesidades desde la mirada fotográfica, entendida como una forma de percepción ampliada. Lynch indica que no somos solo espectadores, sino actores que compartimos el escenario con todos los demás participantes, que no es ajeno al entorno en el cual habita y como tal identifica.

Desde la propuesta utópica de Broadacre City 1932 de Frank Lloyd Wright, Frederick Law Olmsted y Ebenezer Howard a la ciudad contemporánea, Edge City de Rem Koolhaas. La planificación de la metrópoli del siglo XXI, responden en la práctica a proyectos acotados por el realismo del mercado. Los contenidos de los lugares de la arquitectura invierten en proyectos de modernización contemporánea motivados por contingencias del consumo en la posciudad.<sup>7</sup> Sumaremos a nuestras referencias, el paradigma de una nueva sensibilidad epistemológica planteada Gilles Clément y el *Manifiesto del tercer paisaje*, la entropía y las derivas situacionistas. Dilucidar las contribuciones del programa situacionista a los discursos que versan sobre las prácticas de arte contemporáneo como potenciales instrumentos críticos de investigación exploración y reflexión social. Contrastan al funcionalismo arquitectónico y urbanístico, experiencias alternativas de tránsito en el espacio urbano, así como la consideración crítica de la vanguardia dadaísta, surrealista y letrista de Guy Debord y Michéle Bernstein, la concepción del arte como una actividad colectiva directamente ligada a la transformación de la sociedad, la investigación de la ciudad como escenario primordial destinado a convertirse en un espacio de experiencias que cuestionen los estándares perceptivos. Guy Debord fue uno de sus principales representantes. También convergen las investigaciones experimentales de Constant, Asger Jorn y Pino Gallkzio, la indagación psicogeográfica de A. Khatib, anticipada por las observaciones de Gilles Ivain. El hilo que seguimos propone una revisión del panorama actual en este campo, mediante el tratamiento de lo cotidiano, la obsolescencia, lo extraordinario, el medio natural, la identidad local y las supra locales, vinculando la interpretación al pensamiento estético y la creación artística.

### **Pensamiento narrativo y fotografía**

Frente a las formas hegemónicas de entender el mundo, se propone imaginar la ciudad a través de acciones encaminadas a alcanzar un máximo de conciencia en una doble exigencia, expuesta por Eugenio Trías en *El Artista y la ciudad o Los límites del mundo*, de adecuarse al tiempo histórico y alzarse hasta el límite de lo secreto. Asegura Oteiza que «la fotografía exige preguntas que se puedan fotografiar» (Alegría, 2018, p. 55). Charles Baudelaire, ya señalaba que el arte moderno está comprometido con su tiempo, pero lo consigue gracias al establecimiento de nuevos lenguajes y una conciencia de temporalidad que se encuentra en lo fragmentario y el instante, a los ritmos del cine o en el objeto hallado. Octavio Paz, nos recuerda que sin duda Marcel Duchamp introdujo la preocupación por el paso del tiempo como proceso

interior, a la irrupción de la máquina, como un cambio radical en la forma de comprender la práctica clásica, en favor de la teoría indicial que tanta influencia ha tenido en el arte del siglo XX, constituyendo el paso de la estética clásica a una estética de la huella. A Duchamp se le debe la aproximación arte y vida de forma permanente (Paz, 1992, p. 134). Además, la fotografía así entendida, restablecerá la necesidad de una inscripción referencial, la imposición de la dimensión pragmática de la obra de arte.<sup>8</sup> En el ensayo de Trías, *Lo bello y lo siniestro*, nos ofrece una aproximación a las ideas estéticas en torno al concepto belleza que responden a modelos de pensamiento y epistemologías bien diferenciadas en el caso de la fotografía. La idea de lo bello contenida en el pensamiento en Kant, la idea de lo sublime cuyo mejor ejemplo se encarna en la obra de Cartier Bresson, y finalmente lo siniestro contenido en la obra de Robert Frank. Esta división nos lleva a apreciar la derivas hacia lo que conocemos como el instante decisivo, aquellas centradas en el intervalo, o en la búsqueda de lo oculto o impenetrable.

Desde Walter Benjamin en un extremo a las inquietudes del grupo Provoke, la acción fotográfica «permite entender cómo el mundo, los objetos, los contextos, modifican nuestras relaciones y construyen también nuestras maneras de movernos, de mirar o incluso de sentir», destaca Enguita, comisaria de la reciente exposición *La mirada de las cosas. Fotografía japonesa en torno a Provoque*, organizada por Bombas Gens (Crespo, 2019, p. 6). Desde la confrontación de lo dispar, o el resultado de un dejarse llevar por procesos indagación como las conocidas propuestas de Julio Cortázar contenida en *Los autonautas de la cosmopista*, o George Perec en *Especies de espacios* o *Tentativa de agotamiento de un lugar parisino*. Siguiendo esta dirección, se sucederá el tránsito al proyecto fotográfico y a la generación de enunciados de diferente signo narrativo o poético. En este sentido, el lugar que interpretamos, jamás puede dar la espalda a un recuerdo. En cualquier caso, son para nosotros límites de lo real que pinzan los cabos de nuestra memoria:

vértices de lo cotidiano y actúan como articulación entre la propia realidad y la profundización de un pensamiento. Y por si esto fuera poco, resulta que esos lugares gozan de una ubicación específica, que su encuentro puede ser programado. Este detalle, en apariencia tan obvio, es un hecho capaz de desarticular lo “real” por hallarse al final de caminos que a ellos conducen, estos lugares –en los que habremos de recuperar un recuerdo– evidencian que en su acceso se cuecen aspectos trascendentales de nuestra relación con la fantasía. (AA. VV., 2019, p. 36)

Finalizado el camino de búsqueda y alcanzado el recuerdo, lo que hacemos es imaginar en el lugar. Acontece la obtención de una imagen fotográfica, cinematográfica del mismo que puede llegar a cumplir su función como espejo de aquello que encuadra.

El tipo de imagen que nos brinda la fotografía o el cine, en primera instancia, producen un achatamiento de aquel margen intermedio que convertía a lugar en cuenco del recuerdo, ciegan el vacío que el viaje había abierto previamente. La mencionada desar-

ticulación de la realidad se suspende y todo regresa a una especie de orden inicial. De ser necesario recuperar aquel trasfondo, entonces, ha de buscarse el modo de “abrir distancias” una vez más, de retomar la imagen (o el lugar) desde un vacío que vuelva transparentes (ahora) a las imágenes. (AA.VV., 2019, p. 36)

## Escenarios

La ciudad entendida como forma de arte, nos conduce a la acción de pasear, al juego, los recorridos aleatorios, las intervenciones, coreografías y performance. Francis AlÿsAlÿs, Robert Smithson, Valie Export, y Pina Bausch, Marina Abramović, Rebeca Horn, Ligia Pape, o Franz Erhard Walther, ponen en relación materiales y acción, público y objeto. La práctica tomará la tierra o el suelo de la calle como territorio creativo o escenario donde se producirá una intensificación de las actividades sensoriales. En mayor medida, las intervenciones se proponen sacar a alguien de su propio territorio, procurando un salto entre dos situaciones distintas, en definitiva, un límite territorial que marque una diferencia de energía. El paso de un territorio a otro impedirá volver a la situación anterior, supone provocar un acontecimiento, un impulso constructivo, la creación de una especie de camino cuya voluntad es conectar y conjugar. Esta intensificación espacial sería para Oteiza lo más próximo a la creación de una trampa, y es así descrito por María Teresa Muñoz en su libro *Jaulas y Trampas: escritos sobre arquitectura y arte*.

En la confrontación entre naturaleza y arquitectura, surge un lugar propio y específico como es la ciudad, de tal manera que las acciones que conducen al conocimiento del territorio habitualmente se vuelven específicas al aplicarlas al hecho urbano, a su conocimiento e investigación. Susan Langer en *Los problemas del arte* profundiza en torno a la conformación del sentimiento estético. Mientras el lenguaje de las palabras es unidireccional, el pensamiento narrativo es multidimensional, constituido principalmente por un tiempo escultórico no lineal. Philippe Dubois en su libro *El acto fotográfico y otros ensayos*, nos habla del factor subjetivo que toda imagen pasa a tener por cuanto que puede ser manipulada y desvirtuada.

La experimentación fotográfica en las vanguardias históricas propone una ruptura en la forma de mirar y apreciar la realidad. Stephen Shore basándose en la foto de la pasarela de Alfred Stieglitz, observa el encuadre descentrado como un desafío al canon racional occidental.<sup>9</sup> La creación artística pierde el horizonte y su estabilidad y nos interpela para formar parte de la obra para profundizar en la experiencia y poner en evidencia el fluir de nuestra existencia. Rodchenko, Man Ray o Dziga Vertov son ejemplos distintivos. Desde las composiciones suprematistas, a las cuestiones de espacio y tiempo, lo invisible, el collage, fotomontaje y fotoinstalación.<sup>10</sup> Este tipo de manipulaciones influyó en numerosos artistas,<sup>11</sup> y a Oteiza no le resultó indiferente. En *Q. Tandem...!:* «También desde la vida se produce la expresión de dos estilos. Cuando el hombre se preocupa de la sucesión temporal «deja las cosas en el espacio con una libertad o desorden aparente» (Oteiza, 1963, p. 346). En su trabajo experimental, actuando físicamente sobre la propia imagen, o

sobre su significación. Oteiza en *Fotografía a través de Odiseo* [1] ofrece un ejemplo de estrategia espacial, que es la de ser una perforación que traspasa la obra misma para comunicar realidades a ambos lados.

### **Construyendo mundos**

Actualmente, conviven tantas vertientes de la fotografía de arquitectura que merece un estudio independiente de enfoques teóricos estéticos.<sup>12</sup> La enorme capacidad de la fotografía obliga a realizar una revisión atenta que tienen su punto de partida en la modernidad artística acuñada por Charles Baudelaire. Arte comprometido, que aspira a iluminar la vida de su tiempo sin recurrir a normas, un arte del instante y lo fragmentario que se manifiesta en los ritmos del cine de Chaplin y en el objeto hallado surrealista.<sup>13</sup>

De la proximidad al proyecto arquitectónico a la práctica fotográfica autónoma podemos revisar propuestas que recorren este camino en diferentes direcciones. En un extremo, el territorio de investigación tiene que ver con la revisión de la modernidad, la fotografía descriptiva, al espacio pensado y construido, al control estructural y abstraccionista. El edificio se presenta prioritariamente independiente del hombre que lo ocupa y revierte en la definición de la formas en sí misma.<sup>14</sup> En líneas generales tomaremos para estos trabajos la dirección que va del concepto a la materialización y donde Lucien Hervé, Hélène Binet, Julius Shulman, Ezra Stoller, Stephen Shore, Hiroshi Sugimoto, Luisa Lambri, Andreas Gursky, Bernd y Hilla Becher, constituyen algunos ejemplos destacados. Entre los fotógrafos españoles, podemos citar los trabajos de, Alberto Schommer, Català-Roca y García Moya.

En un sentido inverso, encontramos la fotografía interpretativa que se ocupa del espacio sentido, de la experiencia secuencial. Sus temas prioritarios son el hombre, el urbanismo, arquitectura anónima, vernácula, la topografía, la periferia. Se identifica con el pensamiento narrativo y entre sus características se encuentra la transformación de formas y reglas que ponen de relieve la tendencia a lo fenomenológico y a una concepción social del espacio. Resulta imprescindible citar la muestra *The Family of Man* (1955) que recogió por primera vez una visión de las personas mediante imágenes de interés humano en un sentido amplio.<sup>15</sup>

En este grupo se encuentran los registradores de las apariencias, paisajistas, los fotógrafos de calle, los seguidores de Alfred Stieglitz o Adget que han marcado nuestro tiempo en fotografía.<sup>16</sup> Entre los primeros Paul Caponigro, Wesman, Edward Weston. En el segundo grupo, los seguidores de Adget, como Bennice Abbott, Walker Evans, Stephan Shore, Giuseppe Pagano, Robert Adams, Frinlander, Dorothea Lange, William Kleim, Jeff Wall, Saul Leiter, Ishimoto Yasuhiro, Robert Frank, Eugene Smith, Vivian Maier, Cristóbal Hara, Atín Haya, Joel Meyerowitz, Joan Fontcuberta, Lee Friedlander, y Otto Steinert.

Entre las alternativas más influyentes en España se encuentra Ramón Masats en la estela de Atget o Walker Evans, Virxilio Vieitez, y Ortiz Echagüe. Los ideales



[2] Francisco Gómez. *Madrid*, 1973. Gelatina de plata, copia de época, 30 × 24 cm. ©Archivo Paco Gómez



del grupo La Palangana, así como el colectivo de fotógrafos Afal compuesto por Joan Colom, Gabriel Cualladó, Francisco Gómez, Gonzalo Juanes, Xavier Miserachs, Francisco Ontañón, Carlos Pérez Siquier, Leopoldo Pomés, y Alberto Schommer entre otros se convirtieron en un referente para la renovación de la fotografía española.<sup>17</sup>

### Semejanzas

La relación de amistad e intercambio entre el artista vasco con el arquitecto Francisco Javier Sáenz de Oíza,<sup>18</sup> parece resultar una fuente de referencia para el fotógrafo Paco Gómez. Según Laura Terré,<sup>19</sup> parece conocer los prejuicios que Jorge Oteiza encuentra en el arte recreativo y, en ese sentido, se puede diferenciar la carga metafísica de la fotografía de Gómez del esteticismo de Maspons y el inmanentismo de Brassäi. Igual que el escultor, las fotos de Paco Gómez son análogas a las cajas vacías, las paredes también sirven para sondear las profundidades del individuo. Como ejemplo, hallamos una clara actitud y afinidad perceptiva con la fotografía del Edificio Torres Blancas [2].

Se ha aproximado al edificio discretamente escrutando con la mirada un lugar donde acostarse, su contorno presenta algunas concavidades, como sean estrechos y profundos, que se extienden verticales a lo largo de la fachada. Desde la calle lo ha comprobado, apenas son perceptibles dos puntos tan solo una línea de sombra denota su existencia. Se ha decidido por la que se encuadra en el flanco norte, sobre el acceso posterior al edificio. Un lugar perfecto. Por la escalera de emergencia se han marcado hasta el séptimo piso por la escalera de emergencia se ha encaramado hasta el séptimo piso. Ni muy alto, y muy bajo. Ha preparado cuidadosamente su equipo. Empuñando firmemente el cuerpo metálico del aparato, se ha inclinado ligera mente hacia el vacío sobre el pretil de hormigón, tras aguantar unos momentos de respiración, ha ejecutado un disparo preciso. De Pago Gómez, francotirador de arquitectura. Javier Martínez González. (VV. AA., 2012, p. 33)

El espacio tenía que ser habitado. Dubois se refiere exactamente a esto. Que en la fotografía no podemos pensar en la imagen aislada, desmembrada del acto que la ha hecho surgir. Existe en fotografía una fuerza invisible atribuible al orden de la gravedad absoluta. Un verdadero acto que no se puede concebir sin sus circunstancias, sin el valor del aquí y ahora de la existencia, sin el juego que la anima. Desde esta perspectiva, puede prescindir de la tecnología pero es inseparable de todo su enunciado, y como objeto pragmático, se aproxima al pensamiento narrativo planteado por Bruner (1981),<sup>20</sup> implicando ontológicamente aquello que nos define como personas.

## REFERENCIAS

- ALEGRÍA SUESCUN, Oskar. 2018. *Oteiza al margen. Notas manuscritas sobre cine y arte*. Alzuza: Fundación Museo Oteiza.
- BENJAMIN, Walter. 2004. *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-Textos.
- BERGER, John. 1997. *Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible*. Madrid: Ardor.
- CLARK, Marga. 1991. *Impresiones fotográficas. El universo actual de la representación*. Madrid: Instituto de Estética y Teoría de las Artes.
- CRESPO MACLENNAN, Gloria. 22/02/2019. *La fotografía como un acto para entender el mundo*. Babelia, El País.
- DE MOLINA, Santiago. 2014. *Collage y arquitectura. La forma intrusa en la construcción del proyecto moderno*. Málaga: Recolectores Urbanos.
- DELGADO ORUSCO, Eduardo. 2009. *Antrópodos y omitidos. El proyecto de Jorge Oteiza para el edificio Beatriz, una historia inconclusa*. Alzuza: Fundación Museo Oteiza.
- DIEGO, Estrella. 2010: *Modos de mirar, modos de ver*. “TED” Tecnología, Entretenimiento y Diseño. <https://www.youtube.com/watch?v=DHBg4Fc2Pko>
- DUBOIS, Philippe. 1986. *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós.
- GEHL, Jan. 2009. *La humanización del espacio urbano: la vida social entre los edificios*. Barcelona: Reverté.
- LEÓN, Jesús. 2014. *Fotografía urbana. Como fotografiar la vida en la ciudad*. Madrid: Anaya.
- LÓPEZ BAHUT, Emma. 2015. *Jorge Oteiza y lo arquitectónico. De la estatua masa al espacio urbano (1948-1960)*. Alzuza: Fundación Museo Oteiza.
- LYNCH, Kevin. 2015. *La imagen de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- MANTEROLA, Pedro. 2006. *La escultura de Jorge Oteiza: Una interpretación*. Alzuza: Fundación Museo Jorge Oteiza.
- MUÑOZ JIMÉNEZ, María Teresa. 2013. *Jaulas y trampas: escritos sobre arquitectura y arte 2000-2012*. Madrid: Lampreave.
- ORTIZ-ECHAGÜE, Javier. 2014. *Yuri Garain y el conde de Orgaz. Mística y estética en la era espacial (Jorge Oteiza, Ives Klein, José Val del Omar)*. Alzuza: Fundación Museo Oteiza.
- OTEIZA, Jorge. 2007. *Quousque Tantem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca*. Alzuza: Fundación Museo Jorge Oteiza.
- PAZ, Octavio. 1992. *La apariencia desnuda: La obra de Marcel Duchamp*. Madrid: Círculo de Lectores.
- PEREC, George. 2001. *Especies de espacios*. Barcelona: Montesinos.
- RAMOS JULAR, Jorge. 2018. *Hoyo, agujero y vacío. Conclusiones espaciales en Jorge Oteiza*. Alzuza: Fundación Museo Oteiza.
- TERRÉ, Laura. 2010. *Paco Gómez. Orden y Desorden*. Barcelona: Fundación Foto Colectania.
- TRÍAS, Eugenio. 1997. *El artista y la ciudad*. Barcelona: Anagrama.
- 2016. *Lo bello y lo siniestro*. Madrid: Debolsillo.
- VV. AA. 2016. *Un recorrido filmico por Lisboa atravesando los éxitos y Lujan y lugares de Fernando Pessoa*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- 2014. *Playgrounds. Reinventar la plaza*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- 2015. *Construyendo mundos. Fotografía y Arquitectura en la era moderna*. cat. Exp. Madrid: Museo ICO.
- 1980. *Diálogo con la fotografía: conversaciones con Cecil Beaton, Brassai, Henri Cartier-Bresson, Helmut Grensheim, André Kertész, Man Ray, Paul Strand y otros*. Barcelona: Gustavo Gili.
- 2012. *La ilusión de la luz. Arquitecturas y fotografías del siglo XX*. Madrid: Lampreave. G.

## NOTAS

- 1 Principales colaboraciones con los arquitectos Francisco Javier Sáenz de Oiza, Luis Romaní, Néstor Basterretxea, Roberto Puig, Juan Daniel Fullaondo.

- 2      Curso *Narrativa visual aplicada a la fotografía. Territorio y espacio urbano*. La propuesta pone en práctica estos planteamientos mediante aproximaciones a diferentes escenarios, que se interpretan a través de lenguajes comparados, bajo el denominador común de la fotografía.
- 3      Según Jesús León, la fotografía urbana o también conocida como fotografía de calle o *street-photography* es el reflejo de la condición humana en lugares públicos.
- 4      La expresión surge de la lectura *Ensayo sobre la ceguera* (1995) de José Saramago. «atravesar la piel visible de las cosas y pasar al lado de dentro de ellas. En una entrevista realizada al autor expresa que es como si intentara pasar hacia el interior de la piedra.
- 5      Se distinguen tres etapas en su experimentación: Espacio hoyo; Espacio agujero; Espacio vacío: Par conceptual Espacio-Tiempo: el ESTETISEMA entendido como cuarta dimensión espacial.
- 6      El título del capítulo indica el tránsito del pensamiento de Oteiza que va de lo escultórico a lo urbano, de la estatua caja a la ciudad escultura.
- 7      *El gabinete del doctor Caligari* (Robert Wiene, 1920); *Nosferatu* (F.W. Murnau, 1922); *El acorazado Potemkin* (Serguéi Eisenstein, 1925); *Metrópolis* (Fritz Lang, 1927); *El hombre de la cámara* (Dziga Vertov, 1929); *Daybreak Express* (D. A. Pennebaker, 1953); *Koyaanisqatsi* (Godfrey Reggio, 1982); *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982).
- 8      Hay que tener en cuenta que todos los relatos, ya sean históricos, fabulosos o mitológicos, hablan de que la pintura nació como una representación por contacto y la fotografía es una sombra impresa.
- 9      López Munuera, Iván. 11/01/2019. Rosalind Krauss: «Me interesa lo que queda fuera de la historia del arte». [https://www.elcultural.com/articulo\\_imp.aspx?id=41860](https://www.elcultural.com/articulo_imp.aspx?id=41860)
- 10     Seguimos las aproximaciones de Santiago de Molina en *Collage y arquitectura. La forma intrusa en la construcción del proyecto moderno*.
- 11     Realmente vemos como miramos o miramos como vemos.
- 12     Construyendo mundos, desde la visión documentalista antropológica hasta alcanzar la metáfora.
- 13     Festival de Photo España 2015, el Museo ICO acogió en sus salas Construyendo mundos como dos formas de experimentar la arquitectura: abstracción y expresión.
- 14     Construyendo mundos: Fotografía y Arquitectura en la Era Moderna, plantea varios enfoques entre arquitectura y fotografía.
- 15     *The Family of Man* (1955). Museo de Arte Moderno de Nueva York. Aunque no contó con la representación de ningún fotógrafo español. Sin embargo, esta exposición tuvo gran influencia en movimientos fotográficos españoles de mitad del siglo XX.
- 16     *Mirror and Windows*. (MOMA) a partir de un trabajo de John Szarkowski. Primer montaje, 1978, Nueva York, París, Dinamarca y Noruega, y diversas ciudades de Estados Unidos. Madrid 1981.
- 17     *Una aproximación a Afal*, referente para el estudio y el conocimiento de este colectivo fotográfico.
- 18     Destacan el mecenazgo de Juan Huarte, como el respaldo al trabajo de J. O.
- 19     La moda del muro y del graffiti en la fotografía se extiende por la Europa de posguerra con el libro publicado en 1960 por Brassäi, el maestro surrealista. La profundidad discursiva del graffiti contagia a muchos fotógrafos (Terré, 2010).
- 20     ¿Cómo reduce la mente el mundo de las experiencias a un conjunto de categorías conceptualmente manejables? Jean Piaget, quien llegó a considerarlo una revolución en la psicología del pensamiento. El otro apoyo manifiesto vino del campo de la física, de la mano de Robert Oppenheimer quien vio la apertura de una nueva ciencia.