

# VACÍOS ADJETIVOS EL ESPACIO CONSTRUIDO EN LA FOTOGRAFÍA

Elena Morón Serna



# VACÍOS ADJETIVOS

## EL ESPACIO CONSTRUIDO EN LA FOTOGRAFÍA

Doctoranda: **Elena Morón Serna**

Director: **Dr. Arquitecto José Morales Sánchez**

**DEPARTAMENTO DE PROYECTOS ARQUITECTÓNICOS** ETSA UNIVERSIDAD DE SEVILLA



# ÍNDICE

A quienes miran	4
<b>I VACÍO</b>	12
Una historia de los horrores	
Vacío activo	
Vacío relacional	
Vacío construido	
<b>II REPRESENTACIÓN</b>	72
Realidad, lenguaje, percepción	
<b>III FOTOGRAFÍAS DE AIRE HABITADAS</b>	104
<b>IV PROYECTO DE UNA COLECCIÓN</b>	122
La cuarta pared	
Interiores intermedios	
Sintagmas invisibles	
<i>In between</i>	
<b>A modo de epílogo. Mis registros de lo no visible</b>	304
Bibliografía	338



A QUIENES MIRAN



Una **colección** es un horizonte. Propone una dirección. Se organiza para crecer, alimentándose de destinos. Contra el estatismo implícito en el estereotipo de la acumulación, dibuja un vector esencial que le otorga movimiento y sentido.

Cuando se ha vivido durante tantos años la arquitectura a través del visor de la cámara fotográfica, inevitablemente, diría que de forma natural, éste se ha convertido en el tablero de dibujo, en el rectángulo de la pantalla donde desplegar ideas y croquis, formas y tramas. El ojo y la mano han aprendido a pensar juntos, proyectando el espacio desde la experiencia. El resultado adopta la materialización de una serie de secuencias visuales, el recorrido personal de una taxonomía de lugares que son encuadres, de percepciones verbalizadas como imágenes.

Haber proyectado espacios utilizando la fotografía como medio amplió el campo de la investigación hasta el ámbito de lo sensible. La contemporaneidad vive la necesidad de afrontar el hecho de que lo visible constituye apenas una mínima parte de la realidad. Resulta apasionante la posibilidad que nos

ofrece el lenguaje fotográfico de construir con la materia invisible, aquella que queda registrada entre los objetos representados.

El **vacío** como objeto de la tarea investigadora, como fundamento para el análisis reflexivo, como recurso esencial de la comunicación. La complejidad y las dimensiones de una propuesta de esta naturaleza, por innegable, hubieran servido para desalentar, en cualquier caso para desvirtuar, su desarrollo. Pero, por el contrario, la definición del concepto de vacío desde una interpretación activa y relacional del espacio proporcionaría un elemento vertebrador de extraordinaria fuerza y cuya contradictoria singularidad habría de sustentar y orientar la investigación.

La capacidad de precisión y de disección estructural que encierra este instrumento a priori tan abstracto es enorme. Para revelarse, sin embargo, tiene que utilizarse en condiciones de rigor y coherencia extremas. Herramienta de análisis, el vacío ejerce una acción doble sobre la imagen. En la misma medida en que proporciona continuidad a cada imagen, conectando entre sí los elementos fotografiados, sirve para su desagregación, disolviendo la composición con el objetivo de comprender su funcionalidad sintáctica y cualidades lingüísticas. Detectar la materia invisible significa aislar los integrantes de una secuencia visual que ha sido construida, y que por tanto, puede ser desmontada para comprender una determinada formulación espacial.

El concepto de **representación** constituye el segundo fundamento de este soporte teórico. Su definición previa es ineludible para enmarcar con claridad

el área de la búsqueda, el terreno de la extracción y selección de objetos, los límites de hipótesis e interrogantes. Representar es modelizar la realidad, no reproducirlo ni glosarlo. Compuesta, en diferentes proporciones, de mimesis e invención, su importancia en la arquitectura está tan fuera de duda como necesaria es la revisión de algunas consideraciones erróneas acerca de su funcionalidad. La imagen pertenece a la arquitectura no es exterior ni posterior a ella. El discurso visual, aquel que compone el lenguaje en la fusión de imágenes mentales, documentos, percepciones o ideas, comunica una vertiente de la crítica y la práctica arquitectónica. La fotografía atesora las claves del proceso interactivo de representación y percepción que refleja el lenguaje visual.

Sobre estos dos pilares básicos se sostiene el proyecto de la colección. Unidos, se ofrecen como denominador común, el objeto del estudio: la representación del vacío. Hemos buscado, de esta forma, imágenes que se definieran por su contenido invisible. Para la investigación, el destino, tan ambicioso como intangible, tan real como impalpable, radicaba en una base construida de transparencias, de intersticios y vínculos. Algo que se hace explícito en el propio título de un breve capítulo intermedio, insertado, con toda la intención, en el centro del trabajo, núcleo denso y cargado de significados que aspira a funcionar como verdadera declaración de principio de método: «fotografías de aire habitadas».

Fotografiar el aire contenido en espacios habitados por el aire. Por extraño que pueda parecer, el propio tema se reveló muy pronto cualificado por una

imperiosa exigencia de precisión. La vaguedad de las retóricas descriptivas —parecía decirnos—, era el lenguaje menos apropiado para su necesidad de localización espacial y singularidad diferencial. Cada «vacío» es y actúa en una imagen de manera distinta. Se trata de la primera lección que aprendes sobre ellos cuando comienzas a diseccionarlos y ordenarlos en tu personal laboratorio de la nada.

Cuatro serie de fotografías seleccionadas. Cuatro pasos en el recorrido que encierra la profundidad de lo bidimensional. El impulso investigador que mueve el hecho de coleccionar clasifica, agrupa; de comportamientos y procesos compara resultados, evalúa la intensidad de las conexiones. Existe un primer tipo de vacío anterior, interpuesto, a modo de distanciamiento, entre el espectador de la imagen y lo representado en ella. Dentro, entre los objetos, se extienden los vacíos intermedios que soportan y amalgaman lo visible. Más allá de la mera continuidad, anida un tercer vacío más denso, pleno de significados, imprescindible en la articulación sintáctica de la imagen, que sin ser visto es eje vertebrador de lecturas e interpretación. Por último, todavía más profundo, en el ámbito de lo sensible, el vacío que encierra y transmite las sensaciones perceptivas, universo de informaciones esenciales para la comprensión del habitar. Cuatro estantes infinitos, cuatro cajas abiertas para una colección interminable. En la realidad de la investigación, cuatro líneas de trabajo sobre el espacio construido y su representación. Sin fechas, sin orden cronológico, sin hagiografías narrativas de nombres propios. El vacío como absoluto y único criterio. Instrumento conceptual y empírico capaz de desentrañar los modos de construcción del espacio que hay detrás de la representación del proyecto de arquitectura.

Desde el momento en que se afirma el principio de que se investiga con la mirada, se hace preciso aceptar que tiene que incorporar el ámbito de la creación propia. Analizar el lenguaje visual de otros en sus expresiones espaciales y ejercitar la búsqueda de esos mismos componentes constructivos a través de la cámara fotográfica son dos vertientes que han ido desarrollándose estos años de manera indisoluble. Seguramente porque unas y otras imágenes, aquellas en las razones de su misma elección y éstas en la aspiración de su factura, se definen por su corporeidad emocional más que por las circunstancias de autoría o publicidad.

La arquitectura vive el *contium* visual en que se ha convertido la modernidad con una extraña combinación de tiempo y sentimiento. Su escepticismo acentúa una ya larga historia de consumo compulsivo y efímero de objetos intrascendentes, de comunicación tan fácil como epidérmica. Sin embargo, existen otras imágenes que se cualifican por las emociones que atesoran, por la fuerza comprensiva del proyecto, receptáculos siempre llenos en los que sumergirse, espacios arquitectónicos en su esencialidad. A ésta correspondencia fértil entre arquitectura e imagen se dirige el discurso visual de creación e investigación que sigue a estas líneas. Bien podría haber tenido la forma de una interpelación que hubiera invocado al tiempo, al lector que ha de ser también espectador, a la unión de espectador y sentidos como único medio de hilar el análisis de las representaciones, a la observación necesaria que dé paso a la sensibilidad precisa para entender imágenes y espacios.



# I VACÍO

UNA HISTORIA DE LOS HORRORES

VACÍO ACTIVO

VACÍO RELACIONAL

VACÍO CONSTRUIDO



Máquina para crear el vacío físico, Prod. E. Palmer, 1780-1800

La investigación interroga siempre a la contemporaneidad. Nos preguntamos acerca de nosotros mismos. Hacerlo en referencia al vacío tiene la fuerza paradójica que supone el situarnos en el terreno de nuestra propia condición.

Se ha dicho que vivimos en la era del vacío. El individualismo de las sociedades de Occidente ha alcanzado un nuevo estadio, caracterizado por un proceso de personalización que provoca la deserción generalizada de los valores y finalidades sociales. Este narcisismo<sup>1</sup> que desarrolla estrategias personales de supervivencia y neutraliza y banaliza lo público y colectivo, vive exclusivamente en el presente. Con la pérdida del sentido de la continuidad histórica, se manifiesta un problema relacional que no es sino un conflicto de conciencia con el pasado, visto desde el extrañamiento de la distancia<sup>2</sup>. Indiferentes hacia el tiempo, entre la sensibilización epidérmica y la huida de la intensidad afectiva, se suceden las estrategias de supervivencia, en la desolación de un Narciso incapaz de salir de sí mismo.<sup>3</sup>

---

1. Lasch, Christopher, *The Cultura of Narcissim*, Warner Books, New York, 1979.

2. Lowenthal, David, *El pasado es un país extraño*, Akal, Barcelona, 1998.

3. Lipovetsky, Gilles, *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Anagrama, Barcelona, 2003.

En un mundo convertido en espectáculo, vacío es cualquier cosa menos silencio y quietud. La realidad es filtrada y exhibida en un exceso de información que abarrotaba un escaparate de proporciones globales<sup>4</sup>. Una pantalla infinita que representa el modelo de un espacio sin sombras, abierto y personalizado. El individuo, fuera de lo real, se agita en un lugar de tránsito permanente, un territorio donde el desplazamiento es imperativo. Todo nuestro entorno urbano y tecnológico está dispuesto para acelerar la circulación, para impedir el enraizamiento. Nuestros paisajes, como señala Virilio, han sido «limpiados por la velocidad». Perdida su consistencia real, el espacio público se ha convertido en un derivado del movimiento y sus habitantes están condenados a la «sujeción a la movilidad».<sup>5</sup>

Opacidad de nada, complejidad de ausencia. Abrumados por la cantidad de información, aislados en la insatisfacción de la conexión perpetua. Un mundo lleno de vacíos. Parece normal que la dialéctica lleno-vacío se haya convertido en uno de los grandes temas de fondo de la sociedad actual. También que lo haya hecho en esa forma aparentemente contradictoria. Quizás porque, en palabras de Hegel, la claridad absoluta sólo se ve en la absoluta oscuridad: son dos vacíos de la misma cosa.<sup>6</sup>

---

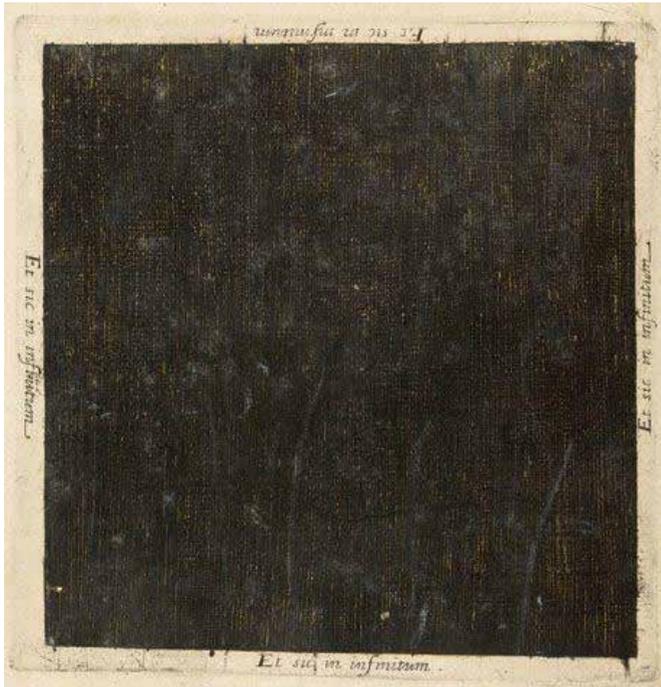
4. Lipovetsky, Gilles, *La pantalla global*, Anagrama, Barcelona, 2009.

5. Virilio, Paul, *Vitesse et politique*, Galilée, Paris, 1977.

6. Hegel, G.W.F., *Ciencia de la lógica*, libro 1, primera sección, cap. I, nº 2, Buenos Aires, 1968.



Marcel Duchamp, sombras de *Ready-Made*, 1918



Robert Fludd, *The Great Darkness and thus, to Infinity*, 1917

Resulta pertinente el paralelismo con el binomio luz-oscuridad. Referirse a la luz convoca la sombra.<sup>7</sup> Nuestra época afronta un ejercicio que tiene mucho de revisión introspectiva: la reconsideración de las partes de la realidad que han quedado ocultas, marginadas por una visión desequilibrada a favor de la luz y lo lleno como entidades positivas. El imparable éxito de un texto ya clásico como el de Tanizaki no se explica simplemente por la atracción de lo oriental o la presión de la globalidad.<sup>8</sup> Perspectivas alternativas, como la planteada por V. Stoichita,<sup>9</sup> han abierto nuestra atención hacia esa vertiente silenciada de nuestra cultura. Aunque tendremos que detenernos más tarde en esta asociación de conceptos en negativo (sombra-silencio-vacío), adoptamos como punto de partida esta dualidad asimétrica.

---

7. Tournier, Michel, *El espejo de las ideas*, El acantilado, Barcelona, 2000.

8. Tanizaki, Junichiro, *El Elogio de la sombra*, Siruela, Madrid, 2008.

9. Stoichita, Victor I., *Breve historia de la sombra*, Siruela, Madrid, 2006.

## UNA HISTORIA DE LOS HORRORES

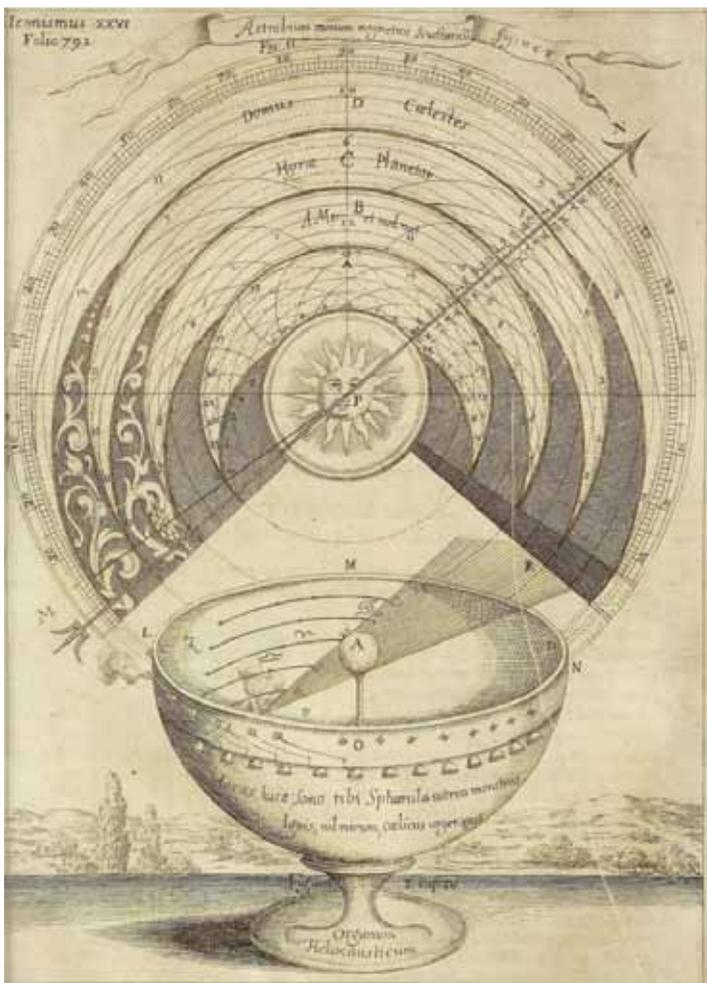
La expresión «horror vacui», con la que el historiador Ernst Gombrich denominó el impulso irrefrenable por la decoración que caracteriza el arte islámico, donde todo debía ser llenado, se ha convertido en un calificativo tópico, capaz, con igual fortuna, de sustentar una crítica académica de la obra de un artista o de sentenciar una discusión coloquial sobre una experiencia cotidiana.<sup>10</sup> Su popularidad refleja bien la extensión y el dominio en Occidente de esta actitud de recelo hacia el vacío, considerado por el pensamiento medieval y renacentista como una Nada indeseable, un estado sin dios.<sup>11</sup> Todavía hoy, cuando la aritmética binaria ha llenado de ceros la tecnología de nuestra vida, y la física cuántica ha vuelto al concepto de no-materia para explicar la naturaleza del Universo, miramos con la desconfianza del oxímoron la existencia de este enigma invisible.



Oronce Finé, *La Sphere du Monde*, 1549

10. Gombrich, Ernst, *El sentido del orden: estudio sobre la psicología de las artes decorativas*, Debate, Madrid, 2004.

11. Barrow, John D., *El libro de la nada*, Booknet, Barcelona, 2000, p. 89.



A. Kircher, *Ars Magna, Lucis et Umbrae*, 1646

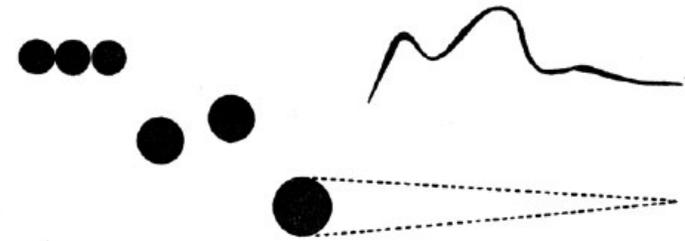
La raíz de esta relación problemática, la cuestión de fondo que habrá que asumir forzosamente como consideración previa, viene formada por el distanciamiento impuesto por el sujeto frente al espacio. Algo que, considerado objetivamente, carece de sentido lógico, en la medida en que el individuo se sitúa *en* el espacio y no *ante* él, pero que tiene su fundamento en la asociación entre el sentido de la vista y la noción espacial, consecuencia de la tendencia a asignar al primero un papel hegemónico en la relación con el mundo y por lo tanto a pensar el espacio en términos visuales. En el pensamiento griego, la visión es el órgano que permite la aprehensión simultánea de las cosas y su distribución en el espacio, lo que explica el empleo de un mismo término, *idein*, para designar a la vez la idea y la visión. El ojo acompaña y sustenta la actividad del intelecto. Esta supremacía, que puede rastrearse como filiación directa entre el modelo platónico del entendimiento y el concepto visual de la cámara oscura, o en la formulación cartesiana del orden del exterior a través de una imagen sintética y unívoca, sólo se explica desde la noción de individuo como portador de una identidad física y psíquica estable, que se elaboró progresivamente en la cultura antigua, a partir del siglo IV a.C., y que sanciona la separación entre sujeto y entorno.

En el seno de la cultura clásica hay un debate entre dos grandes concepciones del espacio, que reaparecen cíclicamente en la historia del pensamiento en un juego de oposición basado en la confrontación de finito/infinito y lleno/vacío. La cita ineludible, la que aparece una y otra vez como fundamento de la cosmología de Occidente, sigue siendo el nombre de Aristóteles: el postulado de un mundo consistente, la conclusión irrefutable de la ausencia del vacío. Dentro del orden de relaciones numéricas estables e inmutables, la geome-

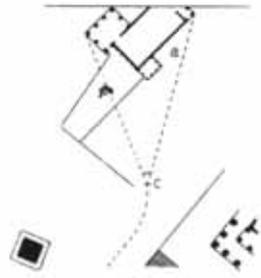
tría perfecta del todo organizado que llamamos Cosmos, existe una materia intersticial entre los cuerpos sólidos, un «lugar» definido como propiedad de la materia, disponible para ser ocupado por otros cuerpos. Como prueba el movimiento en el lanzamiento de un proyectil, no hay un vacío separando las cosas, puesto que sí lo hubiera el movimiento sería imposible. A esta lectura homogénea del mundo, donde el vacío sólo puede ser aberración, podría oponerse la formulación de Euclides en Los Elementos, base de la geometría clásica: el espacio puede ser formalizado a través de un número reducido de postulados universales, el mundo cambiante es reducido a factores constantes y permanentes. Con esta teoría se incorpora el concepto de tiempo, una dimensión que revolucionó la concepción del espacio a partir del siglo XVIII, trascendiendo el límite de la idea de un referente absoluto.

Paolo Amaldi<sup>12</sup> ha sistematizado la evolución histórica de las ideas acerca de una realidad que continuamente parece desbordar la capacidad de conceptualización y racionalización del ser humano, desde los ejercicios de apropiación de tipo simbólico y figurativo y la articulación con experiencias vividas, atributos de los dioses y fenómenos naturales. En la exposición de Amaldi hay dos vertientes especialmente interesantes. En primer lugar, porque dentro de la maraña de nombres y teorías defiende el recurso de la observación científica, una distancia en el análisis del pasado que le permite detectar y resaltar aquellas líneas de fuerza que alimentan la sucesión de expresiones individuales. Así, «el espacio como devenir» remite al tiempo del debate entre razón y entendimiento, cuando asumir la heterogeneidad de los sentidos

12. Amaldi, Paolo, *Espaces*, Éditions de la Villette, Paris, 2007.



V. Kandinsky, transcripción de la 5ª sinfonía de Beethoven , 1926



Auguste Choisy, *perspectiva de La Acrópolis*, 1899

significó alejarse del estatismo de la geometría espacial; la evocación de las sensaciones significa el nacimiento de una nueva sensibilidad por el paisaje, espacio que se identifica en sus mismas dimensiones táctiles, olfativas y auditivas, además de conectar psicológicamente con los sentimientos privados.<sup>13</sup> Las vanguardias del siglo XX agitarán este entramado de conexiones, haciendo del espacio un «lugar del movimiento». De ahí el interés por establecer las relaciones entre forma y color,<sup>14</sup> la fusión entre géneros artísticos<sup>15</sup> o la integración de la experiencia sensorial en el movimiento.<sup>16</sup>

En segundo lugar, porque la perspectiva historiográfica que se despliega en *Espaces* problematiza y deja abiertas cuestiones esenciales para la arquitectura actual. A partir de la definición de arquitectura en los escritos de Sigfried Giedion —la arquitectura como objetivación de los datos sensoriales, como manifestación de un espacio sin profundidad de líneas cristalinas— se rastrea la idea de profundidad y el debate en torno al concepto de desmaterialización, fundamentales en el diseño de esa flotación perceptiva que llamamos Modernidad. Para salir de la imprevisión conceptual, la segunda mitad del

13. Es el espectador el que se pierde en la inmensidad ebria de *Las ensañaciones de un paseante solitario* (1788) de J. J. Rousseau: la transparencia del aire es la transparencia del espíritu, la intensidad de los colores tiene la nitidez de los sentimientos. Amaldi, Paolo, op. cit. p. 38.

Goethe, en su crítica de método a Newton, oponía, frente a la diferenciación métrica, una diferenciación de intensidad y de gradación, producto de una relación compleja entre sujeto y objeto. En el mismo sentido, la reflexión de Hegel cuando se refiere al género de la pintura de paisaje: amplifica el vínculo con la naturaleza hasta provocar la emoción del *Pathos*, movimiento de simpatía entre el espíritu y el objeto causado por una sensación emocional extrema.

14. Son conocidas las teorías sobre la identificación de formas y colores. Amarillo agresivo quedaba asociado a formas triangulares y diagonales. En la enseñanza y en la práctica de la creación artística son cuestiones que, en La Bauhaus, se tratarán ampliamente. Gage, John, *Color y Cultura*, Siruela, Madrid, 1993, p. 259-265.

15. Kandinsky llevó a cabo una transcripción gráfica de las primeras notas de la 5ª sinfonía de Beethoven.

16. A partir de la idea de que toda obra tiene una cierta cualidad que no es posible descomponer (Bergson, Dufrenne) y de cómo los sentidos convergen en una imagen coherente producto de la información de una experiencia compleja.

siglo XX impondrá la consideración del espacio como objeto principal de estudio. Desde esa posición analítica, al no estar inmersos en el mismo vacío desde el que observamos las cosas, es posible organizar y estructurar, tras la lectura, una realidad compleja. Como nuevos instrumentos, la coherencia plástica de Scully, el concepto de secuencia de Luigi Moretti, la evaluación estructural de las tensiones espaciales de Bruschi y Portoghesi, los procesos de selección y abstracción de Arnheim... Objetivado y cosificado, sigue quedando en el aire (¿en el vacío?) la conciliación de los dos planos de la experiencia visual, cuyo resultado procede tanto de los puntos determinados de observación como de las modificaciones temporales. La dualidad espacio-tiempo, que Eisenstein explora en la descripción de la subida a La Acrópolis, siguiendo los pasos de la propuesta de Choisy,<sup>17</sup> tiene especial importancia cuando se plantea en el ámbito de la representación y sobre ella tendremos que volver, desde diferentes planteamientos, en la consideración del vacío construido en su dimensión visual.

Ciertamente, la historia del vacío está escrita a base de negaciones. Se trataría, más aún, de una negación forzada, obligado el ser humano por la necesidad de encontrar una respuesta y por la atracción magnética del interrogante. Que se trate de un tema tan esencial, vinculado de forma directa a bases científicas y filosóficas, no hace sino añadir trascendencia y angustia al problema. Antropológicamente atañe a los mecanismos de defensa y a la exigencia de la estabilidad. Y desde la inseguridad, como es bien sabido, sólo se desarrollan posiciones defensivas. Lo hubiera dicho bien el propio Spinoza, para quien por cierto el vacío es una imposibilidad metafísica, haciendo de muchos de estos

---

17. Amaldi, Paolo, *Espaces*, Éditions de la Villette, Paris, 2007, p.77 y ss.

textos ejemplo de manifestación de pasiones tristes. Pero si el miedo derivó en visiones negativas, resulta igual de cierto que el mundo de la creación, intelectual y plástica, lo ha podido convertir en germen y motor de nuevas experiencias. A esas acciones, a lo que podríamos denominar una visión en positivo del concepto, nos referiremos a continuación, prestando una atención más señalada, lógicamente, a los aspectos espaciales y arquitectónicos.

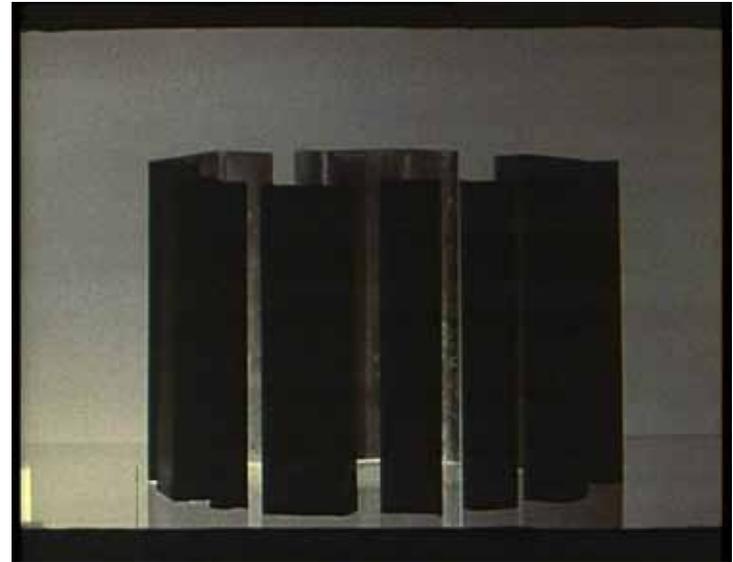
De todos modos, sirva también este inicio como prevención, casi como antídoto, respecto de la retórica monocorde que invade las páginas de los textos que cantan, con sospechosa unanimidad, las excelencias plásticas y metafísicas del silencio-vacío en el proyecto de arquitectura. Su mayor coherencia, si se permite la ironía, es la vacuidad. Convendrá visitar periódicamente las ácidas reflexiones de Josep Quetglás, en sus escritos contra la entronización de estos conceptos como esencia del arte moderno. Hacemos nuestras sus llamadas a no confundir obras y nombres que poco tienen en común, a no atribuir la voluntad de no decir a lo que es expresión de incomunicación, de no querer decir, a no caer en las tentaciones de manual que olvidan que no todas las nadas son iguales porque cada época inventa su vacío y su silencio. Incorporaremos en su momento sus anotaciones estimulantes acerca de Sontag, Mies o Le Corbusier. Pero no nos resistimos a subrayar, desde ahora mismo, una de sus definiciones, por lo que tiene de principio que asumimos plenamente como fundamento para esta investigación: todo silencio, asociado a un no-silenció, significa según la posición que ocupa en el diálogo.<sup>18</sup>

---

18. Quetglás, Josep, «Federación de textos de distinta longitud, hostiles a la esencia vacía del arte moderno», en *Pasado a limpio II*, Pretextos, Valencia, 2001, p.13

## VACÍO ACTIVO

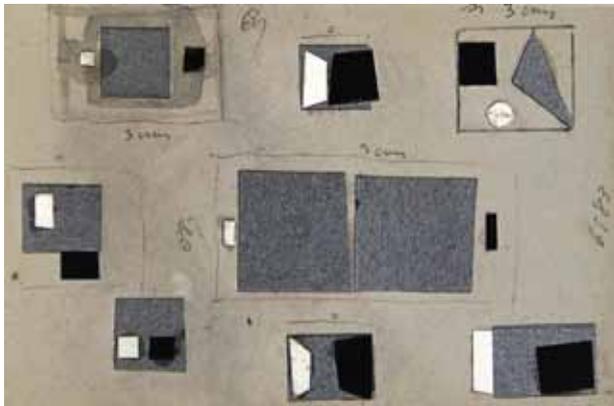
Hay conceptos que se van vinculando a determinados nombres propios, hasta quedar indefectiblemente asociados. El vacío fue para Jorge Oteiza, como material de experimentación, un objeto de trabajo. En torno a él reflexiona, siente, escucha y crea. Su proyecto quiere ir más allá del diálogo lleno-hueco que formaba parte de las artes plásticas de mediados del siglo XX, cuando la escultura ya había dejado de ser una sólida masa monolítica. Pretende invertir la ecuación de la sintaxis de este diálogo, una superación que describe: «Mi pensamiento es éste: Espacio es lugar, sitio, y este sitio en el que nos desenvolvemos y en el que tratamos de realizar nuestra escultura puede estar ocupado o sin ocupar. Pero este sitio sin ocupar no es el vacío. El vacío es la respuesta más difícil y última en el tratamiento y transformación del espacio. El vacío se obtiene, es el resultado de una desocupación espacial, ésta es su energía creada por el escultor, es la presencia de una ausencia formal (...). En física el vacío se hace, no está. Estéticamente ocurre igual, el vacío es el resultado, resultado de un tratamiento, de una definición del espacio al que



Néstor Bastarretxea, Jorge Oteiza, *Operación H*, 1963



Jesús María Palacios. *Casa vacía*, 2012



Jorge Oteiza, *Collage sobre papel gris*, 1956-57

ha traspasado su energía una desocupación formal. Un espacio no ocupado no puede confundirse con un espacio vacío».<sup>19</sup>

El camino seguido, no limitado a la trayectoria vital, resulta extraordinariamente amplio. Llega a la convicción de la imagen en movimiento, como el medio idóneo para la expresión artística. Pero a sus incomprendidas empresas cinematográficas —*Acteón*, *Operación H...*— se viaja desde la cultura megalítica y el arte prehispánico americano, que reinterpreta en todo su carácter sagrado y totémico, alimentado por una pasión mística muy personal. Entremedias, nada menos que el tránsito de lo que él denominaba pasar de la estatua-masa tradicional a la estatua-energía del futuro. Desde su época primitivista, Oteiza investiga siguiendo tres líneas principales: el hueco, la expansión y la apertura. Porque sabe, desde el niño que se cobija entre las rocas de la playa al que sueña en una casa vacía<sup>20</sup> con una historia de grandes construcciones religiosas, que «el vacío ha de ser objeto de un nuevo razonar plástico».<sup>21</sup>

Durante los años 50, a través de la desocupación del cilindro, del cubo y de la esfera, Oteiza se dirige a un horizonte dibujado por él mismo, la creación de un vacío entendido como fuente de energía espiritual y física. La masa escultural se agujerea y adelgaza. El no-lleño se va adueñando de la pieza. Estos procesos

19. En Fullaondo, Juan Daniel, «Oteiza y Chillida en la moderna historiografía del arte», en *La gran enciclopedia vasca*, Bilbao, 1976, pp. 21-22.

20. Todavía hoy su espíritu creador parece habitar, entre la desidia de una gestión ineficaz, incapaz de evitar su completa degradación, los espacios de los años de creación en la casa de Irún. Emocionante el visionado del documental de Jesús María Palacios *Casa Vacía*.

21. Calvo Serraller, Francisco, «Oteiza: "postscriptum"», en *VVAA, Oteiza: mito y modernidad*, Museo Guggenheim, MN-CARS y SEACEX, Madrid, 2005, p.55.

de sustracción y de eliminación van dejando huellas en el espacio desalojado. Los vestigios son de la interiorización, rastros de una ocupación invertida. La construcción tiene memoria en cuanto a acción encaminada a la disolución. Permanece lo esencial, pues la escultura consigue crear un espacio receptivo.<sup>22</sup>

Los mecanismos de exploración trabajan empujados hacia el centro por las aristas y las caras de los sólidos. El escultor se interesa por los vacíos generados en las zonas de encuentros de los planos y entre los volúmenes prismáticos. Estos espacios constituyen escenarios fértiles, encuentros de luz a los que llama «tartes», vocablo del euskera que designa intervalo, intersticio. En la pieza sobre piedra negra denominada Construcción vacía sostenía haber hecho visible el paso desde sus esculturas en piedra a las cajas vacías en las que entra definitivamente en la serie experimental de la desocupación del cubo. Antes, entre unas y otras, había construido en piedra unos poliedros abiertos, combinando el color negro, como parte física, material, de la escultura y el blanco como despojamiento, como espacio vacío conquistado.<sup>23</sup>

Oteiza fue admirador de Henry Moore desde que lo conoció en los años 40 en su periplo americano. Un grupo de esculturas antropomórficas, de los años siguientes, han sido frecuentemente relacionadas como producto de esta influencia, visible en las estilizadas formas orgánicas y las características perforaciones, aunque pronto el distanciamiento vendría del juicio de arbitrariedad

22. Martí, Carlos, «Oteiza o la construcción del vacío», en *Silencios elocuentes*, Ediciones UPC, Barcelona, 1999, pp. 56-60.

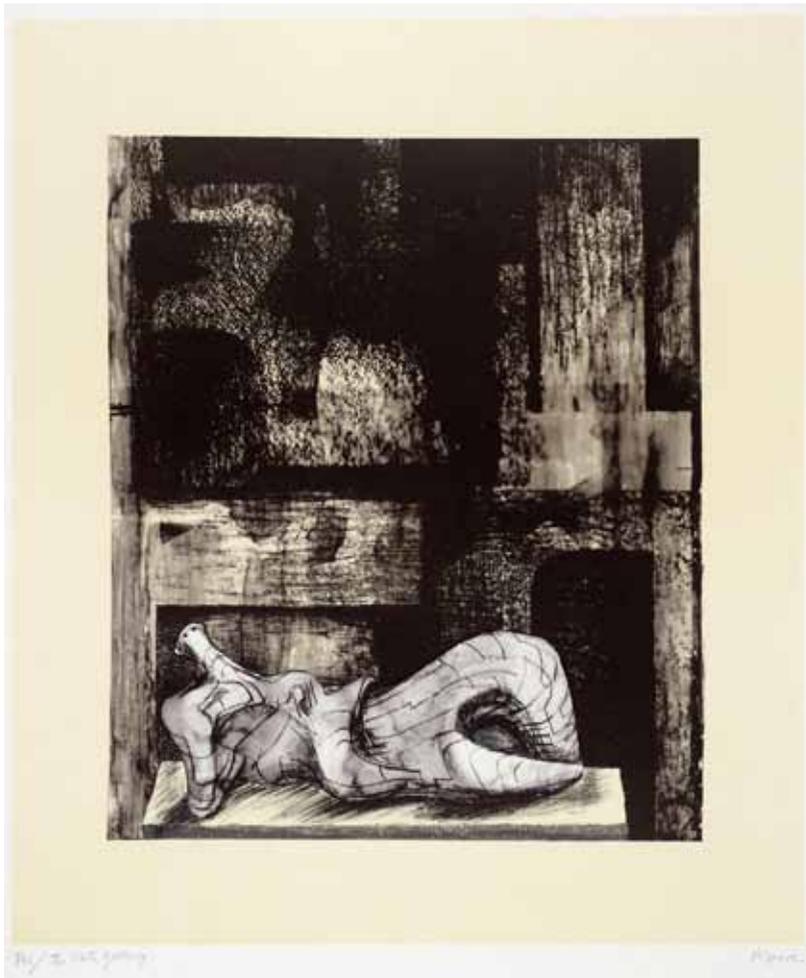
23. Muñoz, Pilar, *Oteiza o la vida como experimento*, Alberdania, Irún, 2006, p.158.



Jorge Oteiza, *Cajas en piedra*, 1958



Jorge Oteiza, *Caja vacía*, 1958



Henri Moore. *Recycling Figure Architectural Background II*. Lithograph, 1977

e inmovilismo sobre la definición tradicional de escultura.<sup>24</sup> Sin ahondar más en el tema de la relación entre ambos, es cierto que la obra escultórica de Moore descubre su vitalidad a través de los huecos que muestran la energía acumulada en su interior. La masa ya no es el elemento significativo, lo es el vacío que marca el ritmo vital, ondulado desde la incisión hasta el volumen, imponiendo la grandiosidad de la presencia de la ausencia. La expansión desde el suelo alcanza la flotación aérea, su posición es ambigua e indiscriminada, el resultado es la transformación de algo pesado, sólido y macizo en una forma capaz de sobrevivir al tiempo tras perder su cualidad de masa. «No se puede comprender el espacio sin comprender la fuerza»<sup>25</sup> advierte el autor para guiar nuestro entendimiento hacia el proceso que, lejos de debilitar, fortalece la energía tridimensional a través de los huecos. Una nueva idea necesariamente adquirirá entre las manos del escultor una nueva forma, con la fuerza, el poderío y la vitalidad interior suficientes para transmitir «la presión desde dentro en un afán por expulsar su fuerza interior, en lugar de ser algo a lo que simplemente se ha dado una exterior. Es como algo que intenta darse una forma propia desde el interior».<sup>26</sup>

24. Rowell, Margit, «Sentido del sitio / Sentido del espacio: la escultura de Jorge Oteiza», en VV.AA., *Oteiza, mito y modernidad*, Oteiza: mito y modernidad, Museo Guggenheim, MNCARS y SEACEX, Madrid, 2005, p. 33.

25. Moore, Henry; Russoli, Franco, *Henry Moore. Escultura*, Ediciones Polígrafa, Barcelona, 1981, p.217.

26. Delgado, Nuria, *El hueco como herramienta del trabajo escultórico: la presencia del vacío en la escultura*, tesis doctoral, Universidad Complutense, Madrid, 2011, p. 771.

Sin embargo, su mayor influencia, confesada, venerada y repetida, en su investigación y en su propio nombre proviene de la obra de Kazimir Malévich,<sup>27</sup> el pintor suprematista que después de haber reducido las formas a cero —«me he convertido en el cero de las formas (...), las cosas han desaparecido como humo»— exploró más allá, en los espacios de la nada.<sup>28</sup> Con él, el arte del siglo XX abandona las formas básicas del pasado, que son reveladas por la luz y el color.<sup>29</sup> Frente a su *Cuadrado negro sobre fondo blanco* el arquitecto y filósofo Joseph Nasr sitúa la clave de la unión entre arquitectura y pensamiento, un éxtasis que le permite atribuir la sustancialidad a las manifestaciones de la Nada. El cuadrado negro constituye una entidad global: el Todo y la Nada. Blanco es el color de Todo, negro es el color de la Nada y del vacío. El vacío representado es inmaterial, un hueco vacío lleno de vacío. Su brutalidad es una dialéctica de la destrucción y de la creación de manera que otorga una nueva dimensión a la existencia. De la destrucción del objeto emerge la idea de la creación pura. Produce lo que no existía, da la vida a través del sufrimiento en silencio, del dolor y la angustia. Con la ausencia de luz y color, revelados en el espacio de sensación de un mundo sin objeto, ausencia y presencia son omnipresentes. Es juego, energía, azar. Un azar, inocente como un niño, tal y como lo quería Nietzsche en *Así hablaba Zaratustra*, capaz de crear la sorpresa mediante la fuerza de la voluntad y la instantaneidad de una experiencia vivida por el creador. No se trata de un cuadrado vacío de sentido

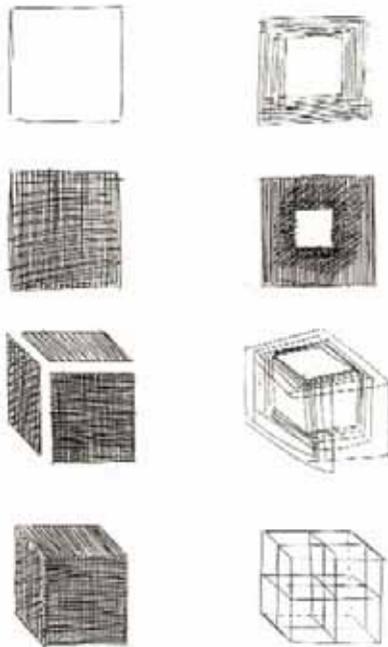
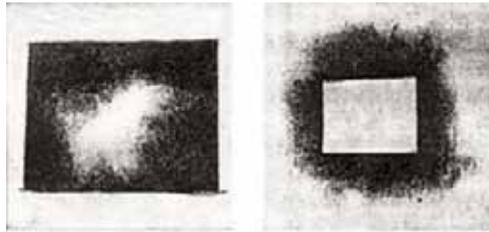


Kazimir Malévich, *Cuadrado negro sobre fondo blanco*, 1915

27. La experimentación acerca de la fuerza del vacío dará sus mayores frutos en el trabajo con los cuboides, un cubo irregular cuyas seis caras son trapecios. Estos trapecios, de cuyos cuatro lados dos se encuentran en ángulo recto, son rebautizados por Oteiza como «unidades Malévich», por su similitud con el módulo utilizado en su pintura.

28. Barreiro, Paula, *La abstracción geométrica en España. 1957-1969*, CSIC, Madrid, 2009, p.186.

29. Malévich, Kazimir, *La luz y el color*, (Ed. de Ángel González García), Lampreave, Madrid, 2010.



Paul Klee, *Apuntes del cuaderno de notas*, vol. I, «Das bildnerische Denken», 1956

sino la sensibilidad de la ausencia. El pintor ha sido transportado más allá de la consciencia de manera suprema y absoluta, convertido en un ser de una sensación pura. Su contemplación supone escuchar el silencio, maravillarse como hace el filósofo de la contemplación del Universo, al tomar conciencia de lo insuficiente de su conocimiento.<sup>30</sup>

Si en el suprematismo el negro y el blanco eran la energía que desvelaba la forma,<sup>31</sup> la proyectaban desde el interior de la construcción. Paul Klee, antes de la realización del conocido cuadro de Malévich, ya había escrito: «encuentro mi casa: vacía (...) blanco sobre blanco». En su labor pedagógica,<sup>32</sup> insistía en las diferentes maneras de activar una parte de la composición. Acuñó los términos endotópico (innenräumlich) y exotópico (ausserräumlich); en el primero, el acontecimiento tiene lugar en el interior, mientras que en el segundo se configura porque algo ocurre en el exterior. Trasladado a las tres dimensiones, propuso un cubo material, rodeado de vacío y otro espacial, rodeado de materia.

La fórmula se prolonga en una larga trayectoria que incluiría las aproximaciones en los proyectos de las Casas Moissi (1923) y Winternitz (1932) de Adolf Loos, la representación, dibujando únicamente el vacío, de las plantas de Palladio por Krier, o los bloques de hormigón de Rachel Whiteread.<sup>33</sup> Pero

30. Nasr, Joseph, *Le rien en architecture, L'architecture du rien*, L'Harmattan, Paris, 2010, p. 71-87.

31. Malévich, Kazimir, «Suprematismo» citado en VV.AA., *Monocromos. De Malévich al presente*, MNCARS, Madrid, catálogo de la exposición, 2004, p.180-181.

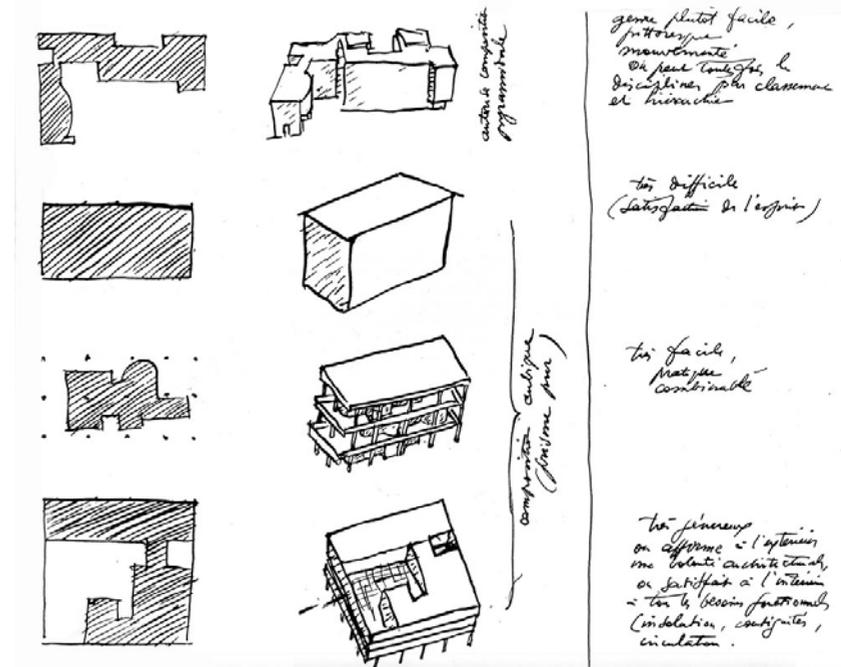
32. Klee, Paul, *Paul Klee. Maestro de la Bauhaus*, La Fábrica-Fundación Juan March, Madrid, 2007.

33. Prada, Manuel de, *Arte y vacío. Sobre la configuración del vacío en el arte y la arquitectura*, Nobuko, Buenos Aires, 2009, pp. 70-72.

lo más conocido son las «cuatro composiciones», que Le Corbusier define en 1929 como tipos de configuración de vivienda. Los dibujó como si fueran endotópicas, excepto la cuarta que tenía una doble configuración lleno-vacío, referida como síntesis entre la primera, libre, y la segunda, pura y prismática. Se configuraba un prisma simple completado en su parte material con el vacío de la terraza. Nos interesa, de cualquier forma, destacar el protagonismo activo del vacío como línea fértil que recorre las artes del siglo XX, construyendo a partir de la activación del espacio, mediante un uso consciente y trascendente de su fuerza.

El deseo de modelar y controlar esta fuerza expansiva de la nada es también la ambición de trascender los límites, extendiendo la vida humana a través de la creación. La famosa fotografía de Yves Klein *Salto en el vacío* (1960),<sup>34</sup> en la que aparece flotando sobre la calle, es símbolo de superación, de los condicionantes de la gravedad, pero sobre todo es manifestación de la voluntad de apropiarse de la dimensión de esta nueva fuerza. ¿De dónde procede, en qué se basa, cómo opera?

La historiografía del arte contemporáneo necesariamente tiene que plantearse los mecanismos y la funcionalidad de esta dimensión sensible. Galder Reguera se ha detenido en atender la naturaleza lingüística de una serie de obras cuya realización (o no) material deja de ser el elemento más importante de la ac-



Le Corbusier, *Cuatro composiciones*, croquis, 1929

34. La instantánea pertenece a una serie de tomas que el fotógrafo Harry Shunk realiza de esta performance, que el artista francés ya había ensayado en enero de ese mismo año en la galería de Colette Allendy. Después fue publicado en el montaje de un falso *Journal de dimanche*, dedicado al trabajo de exploración del vacío. Como título de la imagen: «Un hombre en el espacio. El pintor del espacio se arroja él mismo en el vacío».



Yves Klein, *Salto al vacío*, 1960

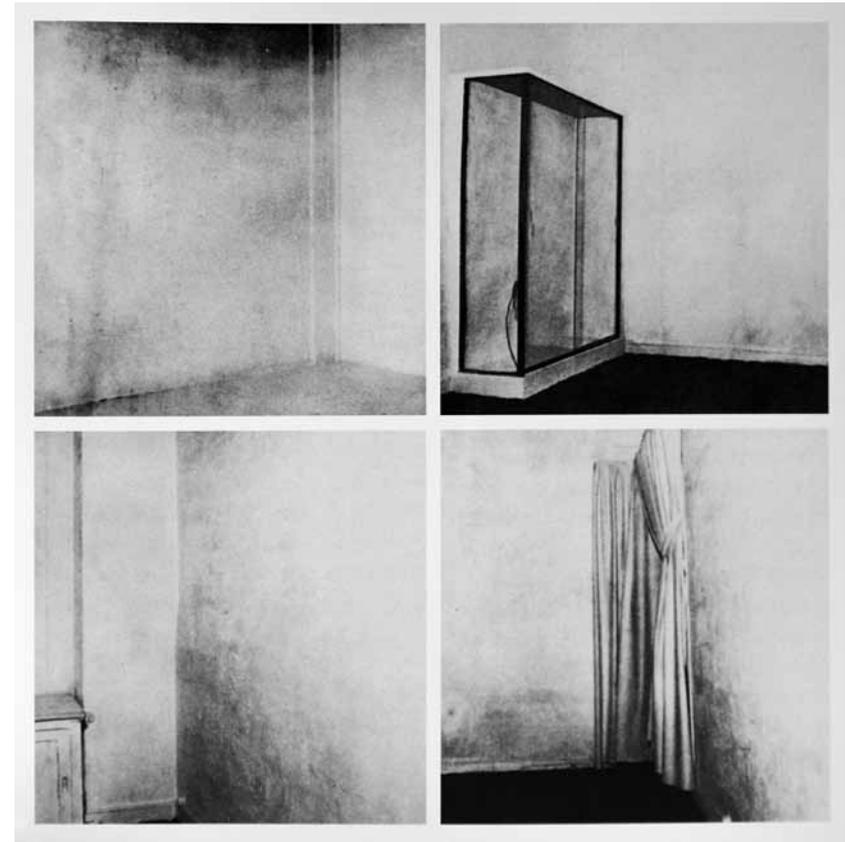
ción. Estas obras veladas, como él las denomina, son aquellas en las que una de sus partes, o incluso toda la obra, queda conscientemente oculta para el espectador, quien, sin embargo, conocerá de su existencia a través de la palabra. Es fundamental que el acceso a la comprensión quede de algún modo entreabierto, que la ocultación sea intencionada por parte del artista y esencial en el conjunto de la obra. Ocultación, invisibilidad, acción, comunicación. Parece evidente que en estas creaciones el vacío tiene mucho que decir... y que hacer.<sup>35</sup>

Para seguir con Yves Klein, su intervención en la galería Iris Clert de París, conocida como *Le vide* o *El vacío* (1958) sería una de esas obras veladas, incluidas en la definición que Umberto Eco hace de «obra abierta», pues corresponde a cada espectador la finalización y la asignación de sentido a la obra. En la exposición, una sala completamente vacía y pintada de blanco, se formula todo un manifiesto del arte antivisual. El célebre título, «La spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée», si algo hace evidente es que en esa muestra no había nada que ver, sólo que sentir. La contradicción estaba servida. Sí la clave consistía en que el espectador sintiera pero la formulación del medio se hacía como incomunicación, era preciso trasladar de algún modo la introversión, un concepto difícilmente transportable. El minimalismo consiguió que la escultura abstracta dejara de ser simplemente contemplada, al recolocarla entre los objetos y redefinirla en términos de lugar. Michel Boulanger propuso el cubo como un espacio acabado dentro de su condición efímera. En *La Caisse* (1971-1973), la

35. Mark Reguera, Galder, *La cara oculta de la luna. En torno a la «obra velada»: idea y ocultación en la práctica artística*, CENDEAC, Murcia, 2008.

construcción del volumen empieza con la definición del cuadrado. Se forma a partir de seis paneles soldados en una masa única. Antes de fundir este diamante negro, todas las caras son tratadas como elementos autónomos. Cerrada, pesada y negra, representa el vacío contenido en un lugar, que requiere del espectador un desplazamiento continuo de la materia al vacío, de la mirada al tacto, hasta el instante en que a través de un fragmento de uno de los lados visualiza el interior. Sorpresivamente, éste se le presenta cargado y lleno: papel blanco, lona, caucho, acero, silicona, una bombilla azul, betún, luz negra fluorescente, telas y música, una acumulación que provoca un encadenamiento de relaciones visuales y táctiles.<sup>36</sup> La mirada comprende que los objetos son sujetos en palabras de Bachelard, porque tienen un vacío como estructura y huecos como campos energéticos.

Con el arte empezamos a entender que la realidad posee dimensiones cuya invisibilidad ha ocultado su importancia. Lo intuyó Leibnitz en el siglo XVIII al afirmar que el espacio está lleno de fuerzas vivas y que la materia puede almacenar energías. Hoy, cuando los medios de comunicación se hacen eco de las investigaciones sobre las propiedades del bosón de Higgs—en el origen de la creación de la materia al hacer posible con su interacción que las partículas adquieran masa— la sociedad asiste incrédula, perdida entre agujeros y materia negra, a la demostración científica de que el vacío no es la nada. Que no son equivalentes, y que en su diferencia se encuentra el fundamento de la naturaleza, lo tenían asumido desde hace siglos otras culturas.



Fotografías de *Le Vide*, Yves Klein, 1958

36. Delgado, Nuria, *El hueco como herramienta del trabajo escultórico: la presencia del vacío en la escultura*, tesis doctoral, Universidad Complutense, Madrid, 2011, p. 561, 562.

## VACÍO RELACIONAL

Las ideas estéticas que han sustentado el desarrollo del arte en China se basan en una concepción organicista del Universo. Su pensamiento opone un arte que tiende a recrear un microcosmos total, en el que prima la acción unificadora del Espíritu y en el que el propio Vacío, lejos de ser sinónimo de impreciso o arbitrario, es el lugar interno en el que se establece la red de los alientos vitales. Por tanto, el vacío ha sido tradicionalmente considerado un elemento dinámico y activo.<sup>37</sup>

Pero no es solamente que se le atribuya este carácter activo. Interesa resaltar sus cualidades de eje en el funcionamiento del sistema. El arte se integra en una filosofía que adopta concepciones precisas de la cosmología, del destino humano y de la relación entre el hombre y el Universo. La discontinuidad y la reversibilidad aseguran la superación del estatismo rígido de los opuestos y del sentido único en la relación entre las unidades componentes

---

37. Cheng, François, *Vacío y plenitud*, Siruela, Madrid, 2010.

del sistema, al mismo tiempo que ofrecen la posibilidad al ser humano de un acceso totalizador al Universo.

La escuela taoísta hizo del vacío el elemento central de su sistema. En la concepción elaborada desde sus textos fundadores, pertenece a dos ámbitos: es a la vez el origen supremo y el elemento central en el mecanismo que gobierna el mundo. En los términos básicos de lo nouménico («wu» y «xu», nada y vacío, definidos ambos por el contrario que entrañan) y en su participación decisiva de lo fenoménico (es la sustancia y sus mutaciones, también el estado hacia el que se tiende), constituye la clave del mundo espiritual y material.

Todo el mundo creado está regido por la interacción del yang como fuerza activa y el yin como capacidad receptiva. Es el vacío intermedio, que habita en este par básico como habita en todas las cosas, lo que los mantiene en relación, les insufla vida y les permite acceder a la transformación y a la unidad armonizadoras. No se trata de un espacio neutral, su función no es amortiguar el choque ni modificar la naturaleza de la oposición. Es el punto nodal donde se encuentran la ausencia y la plenitud que anima el devenir.

En la medida en que el tiempo no es más que una actualización del espacio vital, el vacío constituye una suerte de regulador que transforma cada etapa de la vida. Al poseer el ser humano el vacío, percibe el ritmo y domina la ley de la transformación. Como ya se ha expresado en El libro de las mutaciones, la interacción entre las tres entidades principales —el cielo, la tierra y el hombre— se realiza favorecida por la existencia del vacío, que llega a reinvertir



Atlas del cielo visible en China entre los años 649 y 684



Shitao, *Barcos*, 1656

las cualidades del espacio y del tiempo al introducir discontinuidades en el desarrollo cronológico. La transmutación entraña interiorización y totalización.

Para la evolución de las manifestaciones artísticas, el arraigo de estas ideas fundamentales supuso conservar la importancia de la cosmología, de tal manera que el objetivo continuó siendo discernir las líneas internas que poseen las cosas y fijar las relaciones ocultas que las mantiene unidas entre sí. Se trata de construir un microcosmos capaz de recrear el espacio donde la vida es posible. Mediante las pinceladas, el verdadero vínculo entre el hombre y lo sobrenatural, se llega a tejer una red de elementos. En esa trama, el vacío opera, igual que en el mundo real, en todos los niveles, desde la estructura hasta la composición: es el signo por excelencia, lo que asegura al sistema su unidad y eficacia. En la dualidad pincel-tina la formación caligráfica sigue siendo la raíz de los medios expresivos de lo esencial. La confrontación luz-sombra, claridad-oscuridad, fundamenta el modelo y la impresión de distancia. Del mismo modo, la correspondencia entre la naturaleza y las virtudes humanas se refleja en el movimiento circular que se da entre montaña y agua, sólo posible gracias a la introducción del vacío en forma de espacio libre, de nubes o neblinas, de tinta diluida o simples pinceladas finas. Y la relación esencial, la del hombre-cielo, procede de la relación entre los llenos (los elementos pintados) y los vacíos (los espacios circundantes). La composición es una disposición mental, que debe seguir las reglas del funcionamiento del Universo. Como señalaba Jiang He, 3/10 partes de la calidad de un cuadro reside en la correcta disposición de cielo y tierra y 7/10 en la presencia discontinua de la niebla y el aire. De ahí que la perspectiva china sea doble,

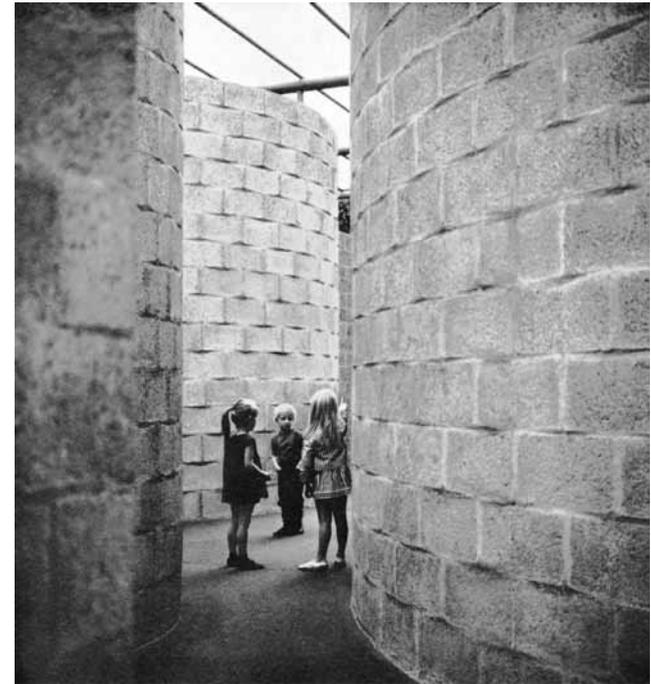
aérea y caballera, persiguiendo una visión global. El pintor no busca crear un objeto para ser mirado sino para ser vivido. La sutil complejidad de esta tradición artística se percibe en conceptos como el de la separación, llegando a distinguir hasta tres tipos de lejanías y de distancias, o la funcionalidad de los textos, pues un poema inscrito en un espacio en blanco trasciende el carácter de mero comentario: se integra y habita verdaderamente el espacio.

A nadie se le escapa la trascendencia que para la concepción del espacio arquitectónico tiene esta dimensión relacional, fundamento de un modo definido de ver, representar y construir la realidad. Para esta afirmación no es necesario prolongar esta exposición de la manera más obvia, refiriéndonos a grandes obras o nombres conocidos de la arquitectura de Oriente. Bastaría con detenerse en una figura mucho más próxima, Aldo van Eyck, significativamente una de las voces más señaladas en la revisión crítica que se hace en Europa en la segunda mitad del siglo XX de la arquitectura moderna y sus carencias en la satisfacción de las necesidades esenciales de los seres humanos.

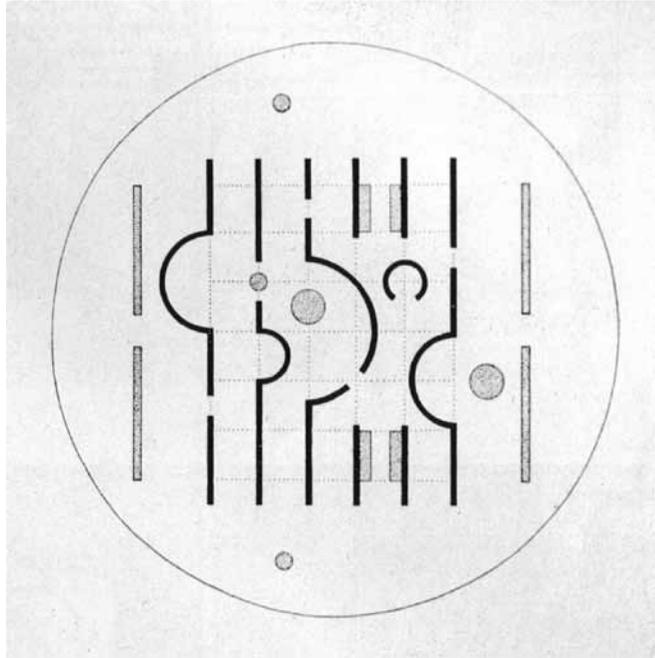
No existe un mundo contemplado desde el centro, no existe la única realidad de un sujeto aislado. Nuestro mundo se compone de las relaciones entre las personas. Van Eyck se enfrenta a la tarea de superar la incomunicación y las barreras físicas y perceptivas –un tema tan característico de las sociedades y el arte occidental de mediados de siglo –apoyándose en el «real third» de Martin Buber, la dimensión profunda que vertebró la vida humana en el pensamiento de este filósofo suizo.<sup>38</sup>

---

38. Buber, Martin, *Yo y Tú*, Nueva Visión, Buenos Aires, 2002



Aldo Van Eyck, *Sculpture Pavilion*, Arnhem, 1966



Aldo Van Eyck, *Sculpture Pavilion*, Arnhem, 1966

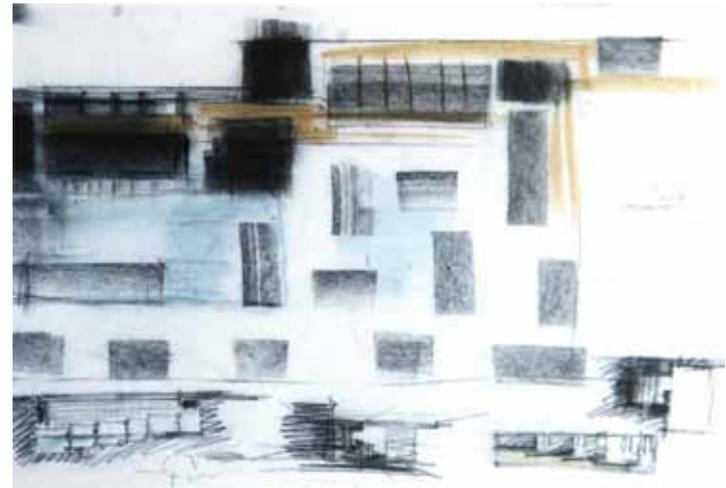
«All real living is meeting» había afirmado Martin Buber para subrayar el poder de las relaciones con el otro. Van Eyck emprende la investigación de la relación entre sujeto, espacio y tiempo, convencido de la naturaleza común de materia y mente. La superación de los antiguos límites entre sujeto y objeto permite estudiar la realidad percibida como un flujo dinámico, de energías interactivas. La continuidad del espacio-tiempo, la indisoluble unidad de materia y energía... los postulados de la relatividad científica encuentran su eco en los conceptos acuñados por el arquitecto holandés: el «in-between realm» y los «twin phenomena». El primero cabría definirlo como la materia de su arquitectura poética, el campo donde el proyecto teje los opuestos, donde se reconcilian los complementarios. Es el medio de la relación entre lo individual y lo colectivo, el umbral del que participan los grandes binomios de la arquitectura; casa-ciudad, cerca-lejos, unidad-diversidad, simplicidad-complejidad. El equilibrio de polaridades complementarias resulta tan natural como la respiración —dentro y fuera— de los seres vivos. Si no hay discontinuidades en el espacio, la idea de duración de Bergson ayuda en no quedarse anclado en el instante perceptivo: la relación entre pasado y futuro es un espacio de experiencia y memoria.<sup>39</sup>

Se han producido, entonces, dos cambios sustanciales en términos espaciales. La clave se sitúa en el centro, en el interior de un espacio intermedio de relación, que asume el protagonismo del espacio definido por sus límites. Pero, de manera más radical aún, significa entender la arquitectura a través

39. Van Eyck, Aldo, *The Child, the City and the Artist. An essay on architecture. The in-between realm*, (1962), Ligtelijn, Vincent; Strauven, Francis (ed), Sun, Amsterdam, 2008.

del individuo y su experiencia, fundamentos de una concepción perceptiva del habitar. «I am the space, where I am», en palabras de Noël Arnaud. «I am what is around me», había dicho Wallace Stevens.<sup>40</sup>

Esta manera de comprender, de sentir, si se quiere una fórmula más apropiada en este caso, la arquitectura podía resultar natural, como ya hemos visto para la sensibilidad de la tradición oriental. Tadao Ando ha sido taxativo sobre este extremo: «la arquitectura sólo se considera completa con la intervención del ser humano que la experimenta... el espacio arquitectónico sólo cobra vida en correspondencia con la presencia humana que lo percibe». También lo es para la interiorización, tan presente en el arte contemporáneo. Paul Klee lo convierte en invocación autoafirmativa: «¿Qué artista no querría habitar allí donde el órgano central del tiempo y el espacio —no importa si se llama cerebro o corazón— determina todas las funciones?».<sup>41</sup> Y para la arquitectura de finales del siglo XX, formada en los preceptos de la fenomenología de la percepción, en esa realidad intermedia de Merleau-Ponty que hace del cuerpo el centro del mundo de la experiencia<sup>42</sup>, se terminó convirtiendo en algo asumido, casi aprendido como concatenación de términos,<sup>43</sup> en ocasiones más como referencia recurrente que como auténtico fundamento del proyecto.



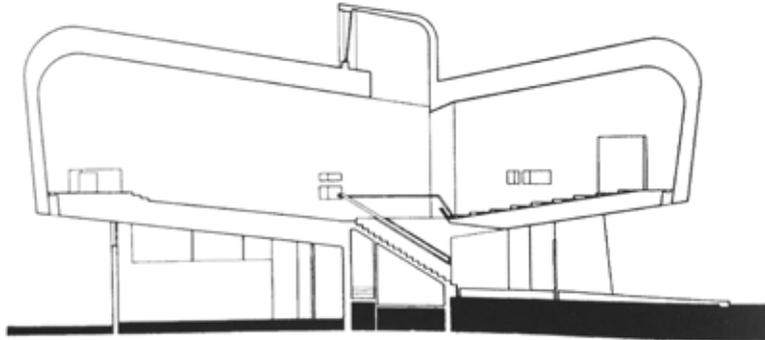
Peter Zumthor, *Termas de Vals*, croquis de proyecto

40. Las referencias sobre esta misma idea podrían multiplicarse. J. Pallasmaa recoge también la reflexión de Charles Moore: «I place myself in the space and the space settles me», *Encounters 1. Architectural Essays*, Rakennustieto, Helsinki, 2012, pp 61 y 67.

41. Hernández León, Juan Miguel, *Conjugar los vacíos. Ensayos de arquitectura*, Abada Editores, Madrid, 2005, p. 60.

42. Holl, Steven; Pallasmaa, Juhani; Pérez-Gomez, Alberto, *Questions of perception. Phenomenology of architecture*, William Stout Publishers, San Francisco, 2006. Pallasmaa, Juhani, *Los ojos de la piel*, Gustavo Gili, Barcelona, 2006.

43. Bloomer, Kent C.; Moore, Charles Willard, *Cuerpo, memoria y arquitectura. Introducción al diseño arquitectónico*, Hermann Blume, 1982.



Claude Parent, *Iglesia Sainte-Bernadette du Banlay*, Nevers, 1964-1966

Peter Zumthor ha hecho del recorrido perceptivo un vértice conceptual capaz de aglutinar en expresión personal estas diferentes influencias. Convencido de que la arquitectura es un arte espacial pero también temporal, alcanza plenamente su objetivo declarado de crear una atmósfera de seducción y no de conducción. En las Termas de Vals la envolvente de materia contiene una sucesión de tránsitos, umbrales y espacios adjetivados por la luz donde moverse libremente, atraídos de manera natural e inconsciente por la feliz conexión entre recursos del proyecto y necesidades sensibles de sus ocupantes. La plasmación efectiva, la realización en el plano sensorial del discurso teórico, se hace explícita en su certero laconismo: «no la idea del cuerpo sino el cuerpo».<sup>44</sup>

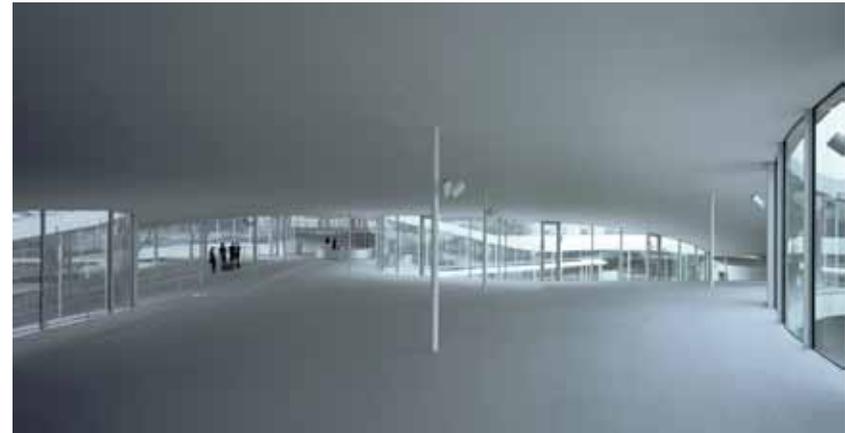
Nos movemos dentro de la arquitectura, pero la piedra gneis de Vals, la que hace que sus masas ocultas nunca reflejen contra nosotros y siempre nos proteja, parece haber sido hecha, creada y dispuesta allí, para ser tocada con los ojos. Todos los sentidos son prolongación del tacto. Porque todos compensan el alejamiento de lo visual. Significan, en último término, lo que nos dice el edificio, la comunicación que sostiene nuestra presencia. Una construcción no irradia luz, pero vemos lo que nos transmite después de su incidencia en la materia. Igual el sonido: el edificio «suenan», tiene ecos, reverberaciones, pasos...<sup>45</sup>

44. Zumthor, Peter, *Atmósferas*, Gustavo Gili, Barcelona, 2009, p. 23.

45. Rasmussen, Steen Eiler, *La experiencia de la arquitectura*, Reverté, Barcelona, 2004, pp. 189-198.

Es en el vacío, pues, donde se desarrolla esta práctica corporal del espacio. Ahí donde se generan los paisajes sonoros,<sup>46</sup> los estratos de olor y temperatura, de memoria,<sup>47</sup> los flujos de significados y evocaciones. Como lo ha llamado Gilles Clement, un lleno biológico donde se desarrolla el movimiento.<sup>48</sup>

En el contacto, obligado, ineluctable, con lo construido se produce una relación de tensión y equilibrio y un intercambio energético entre cuerpo y soporte. De su importancia fue consciente Alvar Aalto, en su cuidado por el diseño y la sensación de los objetos que entrañaban una relación directa, táctil, con el individuo, también en su prevención y rechazo hacia los materiales metálicos, sus deslumbramientos y su inconfortable frialdad. La investigación reciente ha llamado la atención sobre las secuencias perceptivas que nos introducen progresivamente hacia la seguridad y estabilidad en la arquitectura doméstica de las diferentes culturas.<sup>49</sup> La previsibilidad de nuestros gestos nos proporciona confianza, libera nuestra atención. El ejemplo doméstico de la funcionalidad kinestésica —la percepción consciente de la posición y los movimientos de las diferentes partes del cuerpo en el espacio— es el recorrido en rampa descendente del Museo Guggenheim de Nueva York. Sin interrupción, siempre en contacto con las obras expuestas, el visitante llega a la salida después de haber atravesado sin esfuerzo el volumen en su totalidad.



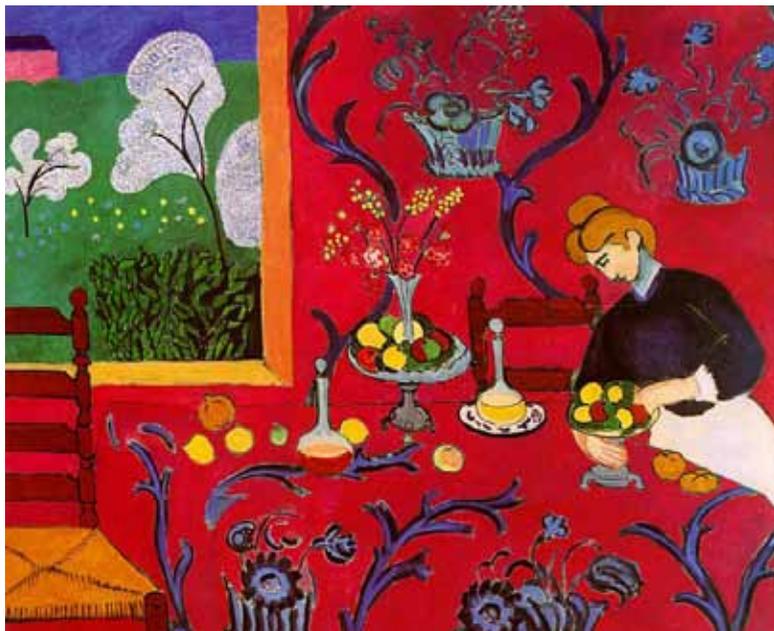
Sanaa, *Rolex Learning Center*, Lausana, 2009, Fotografía: Isao Suzuki

46. Crunelle, Marc, *Toucher, Audition, et Odorat en Architecture*, Editions Scripta, Jouaville, 2011.

47. La intervención de Antoni Muntadas, *On translation paper*, en el Pabellón de Barcelona, conectó, a través del sentido del olfato, la materialidad física de lo (re)construido con la imagen sensorial de un espacio vivido durante décadas en revistas e ilustraciones, en el espacio cerrado de archivos y bibliotecas.

48. Ardenne, Paul; Polla, Barbara, *Architecture Émotionnelle*, Editions Le Bord de l'Eau, Lormont, 2011.

49. Crunelle, Marc, *Intentionalites tactiles en architecture*, Editions Scripta, Jouaville, 2011, pp. 17-28.



Henri Matisse, *La habitación roja*, 1908

La pendiente remite, como estructura que posibilita la continuidad, a la experiencia conjunta de motricidad y tactilidad. Parent y Virilio mostraron las profundas implicaciones físicas e ideológicas de los planos inclinados.<sup>50</sup> Frente a la mecanicidad de los gestos repetitivos, también contra la mecanización y la automatización, la pendiente regala una sensación de descubrimiento, de dominio y control, escapando de la opresión de lo visual como medio de información privilegiada. Si el predominio de lo visual impuso la jerarquía de lo externo, reprimiendo el juicio y las capacidades propias, los proyectos que se resuelven en sus recorridos mediante planos inclinados reivindican al mismo tiempo la seguridad y el placer, la accesibilidad y la fluidez de las relaciones personales y sociales. Michael Anak ha concluido sobre el Rolex Learning Center de Sanaa en Lausana: «la impresión dominante es de permeabilidad y de fluidez. Una experiencia de sensación de ligereza y ausencia de jerarquía». La superficie ininterrumpida es mucho más que una alternativa al habitual apilamiento de funciones en varios niveles de los edificios docentes; su imagen sensible queda asociada al intercambio de las ideas y a la innovación constante.

50. Parent, Claude, *Vivre à L'Oblique, L'aventure Urbaine*, Paris, 1970. Sistematización de los principios expuestos en asociación con Paul Virilio y el grupo *Architecture Principe*, revista-manifiesto publicada a lo largo del año 1966, cuyo nº 1 llevaba por título «La Fonction Oblique». Hay traducción española del libro de Parent en GGmínima, Barcelona, 2009. Fullaondo, Diego, *La invención de La fonction Oblique*, tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 2011.

Insistir en la dimensión física de la percepción del espacio sirve para resaltar los diferentes medios a través de los cuales se produce la vinculación entre personas y espacios. Lo que podría parecer una obviedad se convierte en instrumento de análisis, en reivindicación de una perspectiva compleja y fértil. Supone, ante todo, una exigencia de sensibilidad, invocar y convocar a un crecimiento de su habitación como especie. Habría que encontrar las herramientas pedagógicas y los recursos de formación precisos para adiestrar en la difícil tarea de sentir el espacio arquitectónico, vivir, de manera afectiva y no como impostura las extensiones táctiles como dedos, que habitan entre unas cosas y otras. Visualizar ese nivel de realidad donde «los ojos y las manos se prolongan en líneas y se establece un puente entre el mapa y la sombra». Adquirir la consciencia de nuestra intermediación entre un interior rojo y la mirada hacia el verde del jardín, siempre a hombros de gigantes, con Matisse heredado, pero también siempre con nuestras facultades sensibles.<sup>51</sup>

En época de fusión y globalización no estaría de más llamar la atención acerca de la confluencia de procesos, distantes culturalmente, que tienen en común esta valoración de los mecanismos de activación del espacio mediante los vínculos y las relaciones formuladas por quienes lo habitan. En 1953, en su Manifiesto por una arquitectura emocional, Mathias Goeritz hacía suyo un concepto que iba a tener un enorme éxito en el ámbito de la psicología y las relaciones sociales en la segunda mitad del siglo. «He trabajado en total libertad para realizar una obra cuya función sería la emoción»; eran palabras que prolongaban la intuición plástica de Luis Barragán, que venía hablando de

---

51. Navarro Baldeweg, Juan, *La habitación vacante*, Pre-textos de arquitectura, Valencia, 1999, p. 64



Mathias Goeritz, *El eco*, 1952



Isamu Noguchi, *This Place*, 1968

«la forma sustancial del espacio».<sup>52</sup> Con toda la distancia y los matices que se quiera, no era sino reformular el mismo principio de la presencia activa que materializaba el espacio interior del «ma» en la cultura japonesa.<sup>53</sup>

Pero son tiempos también de «buenismo» retórico. A la parcialidad de tanto discurso hueco, de mística epidérmica, habría que enfrentar la evidente y no tan agradable realidad de las emociones negativas, sufridas, de forma pasiva o desde la iniciativa de la acción, por los individuos en determinadas condiciones espaciales. Los estudios sobre el desarrollo de psicopatologías favorecidas por el ruido, la insalubridad, la angostura de las estancias, las malas condiciones de luminosidad, nos están hablando igualmente de la fuerza de esa relación, del modo como se viven los espacios. Comportamientos de aprensión, angustia o inquietud forman asimismo parte de este universo de relaciones. Existen fórmulas técnicas dirigidas a desestabilizar al individuo mediante la ausencia de referencias, una experiencia muy habitual en la vida contemporánea y que bien podría servir de tema de reflexión sobre el carácter cotidiano y práctico de estos enunciados teóricos en torno a la definición del vacío.

52. Gilsoul, Nicolás, «La arquitectura émotionnelle: cadrage conceptuel», en Ardenne, Paul; Polla, Barbara, *Architecture Émotionnelle*, Editions Le Bord de l'Eau, Lormont, 2011, pp. 37-73.

53. Espuelas, Fernando, *El claro en el bosque*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 1999, pp. 66-68.

Porque la arquitectura es expresión espacial de la conducta humana y ámbito de las dimensiones emocionales, como le gustaba recordar a Van Eyck, el diálogo relacional narra la tensión de quien capta y percibe, de quien está obligado a reconciliar polaridades opuestas. Cuando Toyo Ito define su arquitectura como «envoltorio de acciones que hagan visible el fluir de las cosas invisibles»<sup>54</sup> recoge el sentido del espacio como conciencia del lugar, un vacío de experiencia. Un lugar articulado por planos, dimensiones y formas, como en la obra de Noguchi. Por utilizar la misma didáctica expresión del pensamiento oriental, el lugar no es diferente del vacío (ku), puesto que la dualidad es consustancial a la percepción y a través de la conciencia (ma) se desarrolla la comprensión / experimentación del espacio y el tiempo.<sup>55</sup>

Reafirmar hoy el cuerpo humano como ámbito de experiencia y como objetivo final para restablecer las raíces en el mundo perceptivo, asumiendo su inherente ambigüedad, plantea nuevas cuestiones en el desarrollo de la arquitectura futura.<sup>56</sup>

---

54. Ito, Toyo, *Escritos*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia, 2000.

55. Nitschke, Gunter, «Ma. Place, Space, Void», *Kyoto Journal* nº 8, fall 1988.

56. Holl, Steven, *Cuestiones de percepción. Fenomenología de la arquitectura*, GGminima, Barcelona, 2011, p. 39.

## VACÍO CONSTRUIDO

Filosofía y ciencia concluyen, pues, que el vacío y la nada no son la misma cosa.<sup>57</sup> La razón fundamental es común: el vacío se construye. La afirmación es tan rotunda como viva, ya que se realiza en términos de proceso. Este carácter empírico conlleva la necesidad de respuesta a la incógnita de la constitución físico-existencial del espacio.

Las vanguardias en Europa atendieron a la importancia de la experiencia que tenemos del espacio.<sup>58</sup> Desde mediados del siglo XIX la teoría estética alemana venía intentando formular la idea de espacio arquitectónico. Pero sobre términos como lugar, vacío, espacialidad, los movimientos del primer tercio

---

57. González Valles, Jesús, *Historia de la filosofía japonesa*, Tecnos, Madrid, 2000, p. 81. Ribas, Alber, *Biografía del vacío. Su historia filosófica y científica desde la Antigüedad a la Edad Moderna*, Sunya, Barcelona, 2008.

58. Buen ejemplo de ello sería la sistematización de El Lissitzky de los cuatro medios de percepción espacial: planimétrico, tridimensional, dimensión irracional e imaginario. Lo retoma Cornelis Van de Ven al proponer una síntesis de los cuatro, *El espacio en arquitectura. La evolución de una idea nueva en la teoría e historia de los movimientos modernos*, Cátedra, Madrid, 1981, p. 139.

del siglo XX extenderán toda la fuerza de la definición abstracta del espacio. Bajo su presión, se observa la emergencia de la producción del espacio-vacío, despojada de su carácter existencial histórico y concebido a través de nuevas categorías no dependientes de la visualización. Silencio, pureza, blanco... son materiales para el desarrollo de una nueva arquitectura, considerada en el interior de la relación entre técnica y arte.

Quedaron abiertas enormes posibilidades para la creación. Lo prueba el hecho innegable de que aún hoy, un siglo después, seguimos, admirados y sorprendidos, encontrando referencias e inspiración en estas raíces de nuestra contemporaneidad. Pero también es cierto que borraron asideros, removieron apoyos, que quebraron tantos vínculos que habían funcionado como ficción de seguridad. Quienes recogieron su legado se vieron obligados a enfrentarse de manera radicalmente abierta a las cuestiones esenciales: cómo se «piensa» y cómo se «experimenta» el espacio. Son los dos grandes interrogantes de Martin Heidegger.

«Construir, habitar, pensar»,<sup>59</sup> uno de los textos más fértiles sin duda en el ámbito arquitectónico por sus innumerables ecos y repercusiones posteriores, supuso una provocadora inversión en la relación de fin y medio propuesta para los términos del enunciado. Si ya en su temprana obra *Ser y tiempo*<sup>60</sup> elaboró una acepción del espacio específica del ser humano, en este texto postula una auténtica fenomenología del habitar. El ser humano está en el

---

59. en *Conferencias y artículos*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 2001.

60. Heidegger, Martin, *Ser y tiempo*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 2005.



Eduardo Chillida, *Sin Título*, 1970

mundo de forma diferente que el resto de las cosas que lo componen. El espacio le es inherente y es medido emocionalmente. La interacción entre mente, cuerpo y lugar, más una sensibilidad especial hacia las dimensiones de presencia y ausencia, configuran una visión mítica del construir y el habitar del pasado.

El examen etimológico de los términos revela la diferencia entre lugar y espacio. Una estancia es un útil-habitación donde surgen relaciones entre los objetos de la vida cotidiana; la inmediatez del espacio vivido, de lo próximo, se diferencia del espacio pensado, el que define la magnitud, la presencia, suscitando preguntas teóricas y cuestionamientos imaginativos. La diferencia es conceptual: *zuhandenheit* / *verbrandenheit*. «Los mortales primero tienen que volver a buscar la esencia del habitar: tiene que aprender primero a habitar». No es una cuestión de falta de viviendas, ni de los medios, la industria y el negocio de la construcción. La esencia del construir es el dejar habitar. A través del famoso ejemplo de la cabaña en la Selva Negra, demuestra que un habitar, que ha sido, hace ver cómo este habitar fue capaz de construir.

El espacio entra con Heidegger en el máximo nivel, el de «lo que es digno de ser preguntado y de este modo algo que es digno de ser pensado». Llevar el habitar a la plenitud de su esencia será un objetivo cumplido para los hombres «cuando construyan desde el habitar y piensen para el habitar». <sup>61</sup>

---

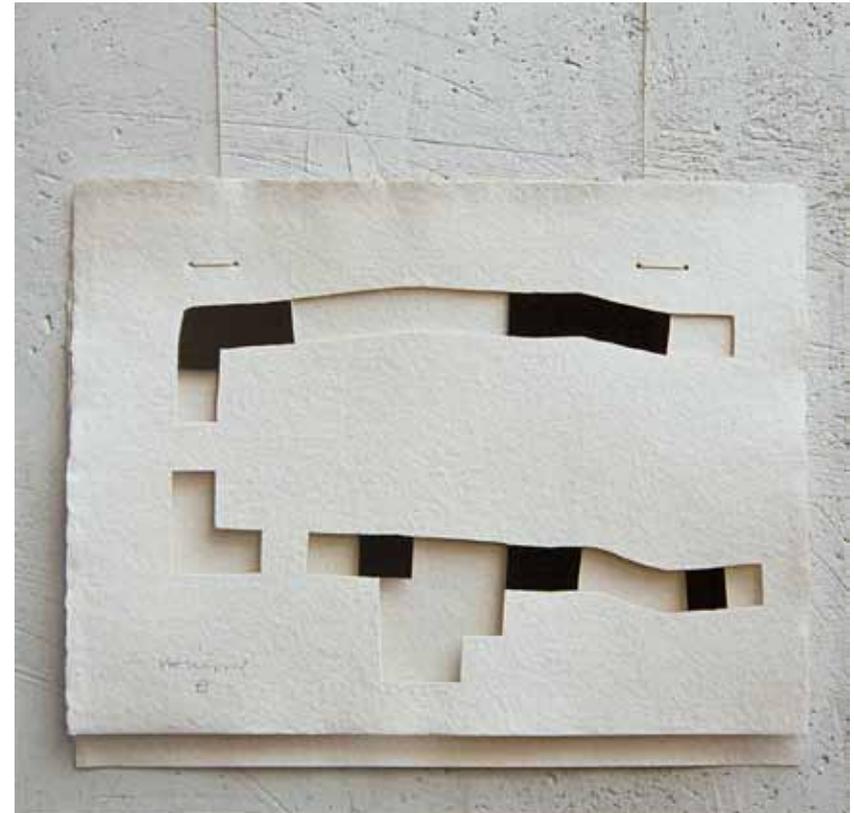
<sup>61</sup>. Hidalgo Hermosilla, Aldo, *La producción de vacío. Argumentos heideggerianos para repensar el espacio en la arquitectura*, tesis de doctorado, Universidad de Chile, Santiago de Chile, 2011.

Dos textos, ambos de 1951, reiteran la idea de Heidegger de la pertenencia del ser a la tierra como un hecho esencial, estructural en su existencia. En «Poéticamente habita el hombre» desarrolla toda la conferencia a partir de la cita del poema de Hölderlin que le sirve para introducir la poética en el habitar. En el espacio físico, el número y la geometría actúan, exentos de las connotaciones simbólicas, en el proceso de vaciamiento espacial, sirviendo al dominio del espacio en tanto que instrumentos de cálculo y medición. La medida, traducida como cercanía, será el tema desarrollado en el artículo «Das Ding» («La Cosa»), su reflexión más directa al vacío explicitado por su relación a la cercanía con las cosas. «Vaciar» (el verbo alemán «leeren») algo significa congregarlo en su unidad disponible, no es una nada, un no-ser. «El alfarero lo que hace es aprehender lo inasible del espacio... del vacío y producirlo en la figura del recipiente que lo acoge». La metáfora espacial y la definición poética del habitar construyen las claves de una espacialidad habitada por el individuo, una arquitectura entendida como espacios vacíos que instauran lugares, creando un claro para dar forma a un lugar.

Es tarea del poeta, piensa Heidegger, dar una medida a la extensión temporal del hombre, a la «dimensión», al «entre». Tendrá que ser el artista quien interprete esa potencialidad del vacío, su función será «configurar lo invisible del espacio». No se puede hablar de un espacio artístico mientras no experimentemos el espacio. Es el planteamiento y la razón que alienta la colaboración de pensador y creador, Heidegger y Chillida, en *El arte y el espacio*.<sup>62</sup>

---

62. Heidegger, Martin; Chillida, Eduardo, *El arte y el espacio*, Herder, Barcelona, 2009.



Eduardo Chillida, *Gravitación*, 1994

La influencia recíproca adquiere materialidad literal. Heidegger escribe el texto —Chillida le hace escribirlo a mano, en caligrafía gótica directamente sobre piedra—, él crea siete litografías-collage. De los tres espacios que el filósofo distingue en la obra plástica (el espacio en que se encuentra como objeto, el espacio que lo envuelve y el que, como vacío, subsiste entre los volúmenes) Chillida considera fundamental el último, más el vacío envuelto que el envolvente. «Trampas para apresar lo inaprensible: el viento, el rumor, la música, el silencio» llama Octavio Paz a alguna de sus esculturas.<sup>63</sup> Chillida persigue definir en el lenguaje escultórico lo que es formulación de pensamiento en Heidegger: espacio es lo que se ha dejado entrar en sus fronteras. Abrir espacio al Espacio, dejarlo entrar y, al hacerlo entrar, hacerlo ser.<sup>64</sup>

Este «maestro de la vacuidad, arquitecto del vacío» como se refería a él J. A. Valente, posee la facultad extraordinaria de percibir la dualidad del espacio: el volumen de la obra, evidente, material, es el «positivo» y el espacio que queda dentro, lo vacío, «el hueco, el espacio negativo». El negativo opera como en una fotografía, es esa otra cara de la realidad donde lo mismo es visto de otra manera, desde el otro lado. No es ausencia ni nostalgia, pues es igual de real e integrante de la misma imagen. «Están a veces en el límite de no saber si lo que estoy separando del espacio, lo que estoy esculpiendo, es la masa de materia que estoy trabajando, o es el aire que se está haciendo pasillos ya interiores y cerrados para siempre».

---

63. Paz, Octavio, *Chillida*, Maeght, Barcelona, 1980. Se trata del texto escrito por el poeta mejicano para el catálogo de la exposición en el Museo Guggenheim de Nueva York de ese año, que luego viajaría a Madrid y a Bilbao.

64. Ory, José Antonio de, «Chillida, el desocupador del espacio», *Revista Universidad de Antioquia* n° 293, Medellín, 2008, p. 92.

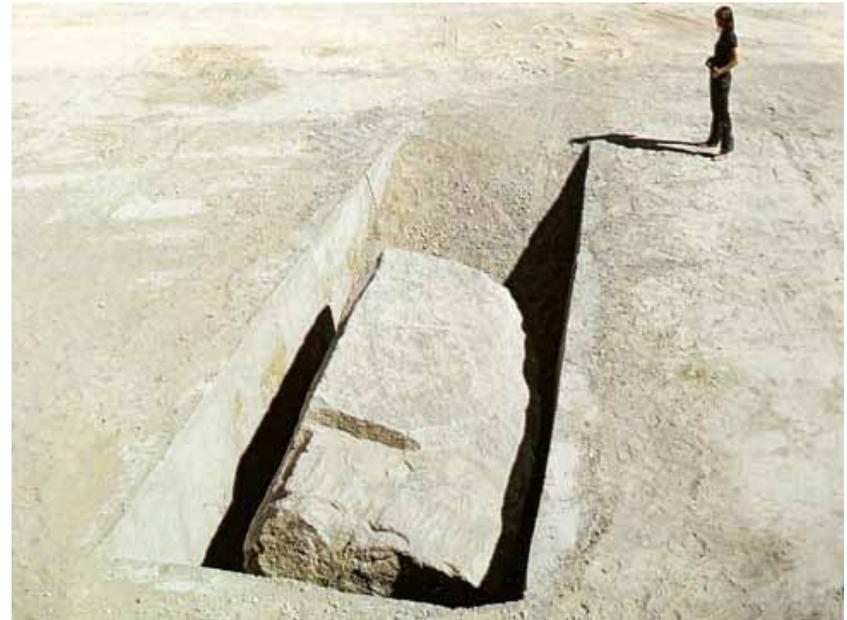
La materia es la auténtica frontera, el eje, en torno al cual se puede hacerla girar, para contemplar el vacío. Ahí convergen la atracción y la reflexión. El concepto del espacio está muy relacionado con esta idea de limitar. Chillida coloca límites. Sus esculturas contienen espacios accesibles, moradas para el espíritu, espacios destinados al acontecer.<sup>65</sup>

Ahí, en el interior, suena la música que no se ve, el «rumor» que tantas veces explicó. Dentro resuenan las palabras que le sirvieron para definir su relación con el espacio: «lo profundo es el aire», el verso de Jorge Guillén que se convirtió en horizonte introspectivo y fértil. La búsqueda adquiere la escala titánica de la comprensión interrogante del ser interior.

«¿No es el límite el verdadero protagonista del espacio, como el presente, otro límite del tiempo?»<sup>66</sup>

«Ocupar un lugar y no tener medida: ¿no será esto el espacio?»<sup>67</sup>

El artista, que se autodefine como «especialista en preguntas» está empeñado en «atravesar el espacio silenciosamente, conseguir la vibración muda». Necesita un lugar, una superficie donde la secuencia ritmo-tiempo-silenció, consiga demostrar que verdaderamente la materia es un espacio más lento. Ese sitio se podía llamar Tindaya.



Michael Heizer, *Displaced / Replaced Mass*, 1969

65. VVAA, *Chillida. Reflexión-Materia*, catálogo de la exposición, Fundación Unicaja, Museo Chillida Leku, 2009.

66. Chillida, Eduardo, *Escritos*, La Fabrica, Madrid, 2005, p. 105.

67. Chillida, Eduardo, *Escritos*, La Fabrica, Madrid, 2005, p. 64.



Michael Heizer, *Double negative*, 1969-1970

El gran proyecto de Chillida para extraer de la montaña canaria su esencia mágica nos recuerda, junto a la existencia de los condicionantes y obstáculos para la ejecución de una idea, la vertiente física en el desarrollo de su formulación inicial. Si hablamos de vacío, construir tiene mucho de desocupar. El término se ha utilizado hasta la saciedad identificado con el nombre del artista. En cualquier caso, nos viene a presentar la potente imagen mental del proceso más básico de la arquitectura. En sus orígenes, en las raíces de su tiempo, está el horadar, abrir un espacio arrebatado a la materia para convertirla en envolvente de protección y refugio. Como recuerda Fernando Espuelas, al pensar en una primera forma del construir lo asociamos al excavar.<sup>68</sup> El vacío es una realidad física, una oquedad que tiene las dimensiones de la discontinuidad creadora.

Persiste el vínculo de la excavación con los ámbitos profundos de la naturaleza y la muerte. Se mantienen en el tiempo sus conexiones con la feroz supervivencia de lo salvaje y con la cultura de las construcciones funerarias. En buena medida, la impresión negativa procede del asociar los espacios excavados a la inhumación y no a la habitación. En realidad, para ser más precisos, quedan vinculados a formas específicas de vivienda, concebidas como espacios para el tiempo tras la muerte. Sea con cámaras excavadas en las paredes de la roca, estancias e itinerarios inscritos en la geometría de las pirámides, o como proyecciones urbanas de conjuntos de túmulos, la ambigua fusión entre lo racional y lo mágico sigue generando en nosotros, en partes iguales, la fascinación y el recelo hacia el aire modelado en sus

<sup>68</sup>. Espuelas, Fernando, *El claro en el bosque. Reflexiones sobre el vacío en arquitectura*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 1999, p. 19.

cápsulas oscuras y densas. Más allá de esta creación visual, de sus raíces antropológicas e históricas, el análisis de las cualidades de este construir instintivo, detractivo y ciego nos ofrecería muchas de las claves de proyectos que se han servido de su carácter artificialmente ordenado, de espacialidad elástica e irreversible levedad.<sup>69</sup>

¿Qué llena el vacío construido por la desocupación? Los huecos tallados por Michael Heizer en el desierto eran ocupados con otro volumen prismático. *Displaced / Replaced Mass* (1969) se sirve de la materia para proponer una lectura temporal del espacio. Pero en su *Double negative* (1969-1970), el foso lineal de gran escala (500 m de largo con 9x15 de sección) que sustrae y dibuja, haciéndolo visible desde la distancia, un trazo de vacío de roca, justo en el mismo borde del talud que inicia el valle del río Virgen, en Nevada, la intervención adquiere su densidad conceptual desde la propia realidad del paisaje que modifica al subrayarlo. Sólido de significados, su condición dialéctica expresa, rotunda, la firme abstracción de una caligrafía tajante y empática.<sup>70</sup>

Fijar el espacio en el tiempo a través del vacío solidificado ha sido la propuesta de Rachel Whiteread, que en 1993 vació el interior de una casa, una típica construcción victoriana, destinada a ser demolida, convirtiendo el contenido en contenedor, pues al retirar la envolvente apareció, como si se tratara de su negativo, el aire que albergaban las habitaciones, ahora con paredes



Rachel Whiteread, *House*, 1993

<sup>69</sup>. Algarín, Mario, *Arquitecturas excavadas. El proyecto frente a la construcción del espacio*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2006.

<sup>70</sup>. Heizer, Michael; Celant, Germano, *Michael Heizer*, Fondazione Prada, Milano, 1996.



David Carr, *Skyscrapers*, 1969



C. y R. Eames, *Legsplint*, 1942

desvanecidas. «Los espacios negativos», revelados al obligar a las estructuras a la inversión, hacen explícito el carácter coactivo del vacío, dotado de presión y de tensión, límites firmes del infinito. Los intermedios son objetos visuales y, como tales, pueden leerse, ya sea en forma de esculturas con los intersticios de los rascacielos, como en la obra del artista David Carr, o como maqueta de aire pesado de las formas interiores de Santa Sofía de William L. McDonald.<sup>71</sup>

Dentro del terreno de la imagen se podría establecer un paralelismo entre el negativo de la película química y los moldes de los objetos tridimensionales. La forma negativa de un espacio y su materialización, utilizadas como medio, hacen posible la persistencia de la memoria del vacío. Para el diseño industrial, el vacío, fuera de esa dimensión existencial, no es sino un espacio funcional. La matriz para la reproducción de un objeto es materia sólida y su vacío el receptáculo espacial definido para acoger un cuerpo. En 1942 Charles y Ray Eames diseñaron su férula *Legsplint* adaptada a la pierna humana, destinada a los soldados heridos. Su forma une funcionalidad y ligereza con belleza orgánica. Son años de experimentación con nuevos materiales, que hacen nacer el concepto de ergonomía en el diseño, y que hoy reconocemos en las formas curvas del contrachapado de las piezas escultóricas y los muebles modernos, referidos a la naturaleza de la anatomía humana.

La arquitectura, es innegable, hace especialmente compleja esta cuestión del vacío. Porque si la arquitectura es el arte del espacio, se hace —piensa,

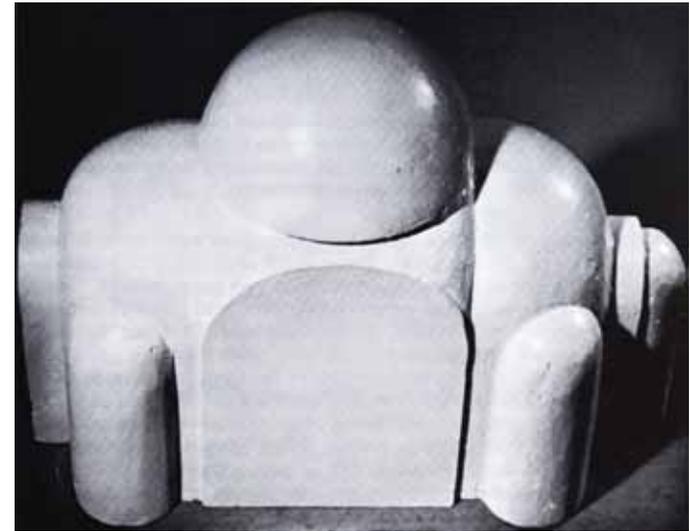
71. Lo recoge Rudolf Arnheim cuando trata de la acción recíproca de los espacios y la relación entre concavidad y convexidad en *La forma visual de la arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 2001, pp. 59 y 77.

proyecta, representa, ejecuta, habita, transforma— arquitectura con los espacios que son y los que no son. *To construct... or to deconstruct?* Preguntaba Dan Graham. Desde un solar, un sótano o un globo, Gordon Matta-Clark se encargó de responder, con la intensa y efímera lucidez de su corta trayectoria artística, que se trataba de una misma cosa. La fuerza que amalgama la anarquía y la metáfora arquitectónica alimenta la producción ideológica de una época que llevo lo esencial del arte al ánimo de lo colectivo.

Frente a una arquitectura hermética, incapaz de integrar el entorno en los espacios de vida y trabajo, Matta-Clark persigue una arquitectura que no emplaza nada nuevo sino que visualiza los comportamientos sociales. En sus intervenciones descubre el edificio como escultura; trata el cuerpo constructivo como un volumen que puede ser transformado mediante la sustracción. Dividir, cortar, perforar... son la vertiente de materialidad de procesos propositivos de una arquitectura real que subvierte los presupuestos formales de inalterabilidad y propiedad.

Del mismo modo que se puede reconquistar el horizonte como espacio negativamente enmarcado por los edificios mediante la tachadura de éstos —«borrar todos los edificios de un horizonte claro»<sup>72</sup>—, resulta liberadora, por paradójica que pudiera parecer, la empresa de hacer un agujero por debajo del sótano. Esta acción fallida conocida como *Cherry Tree*, como en otros

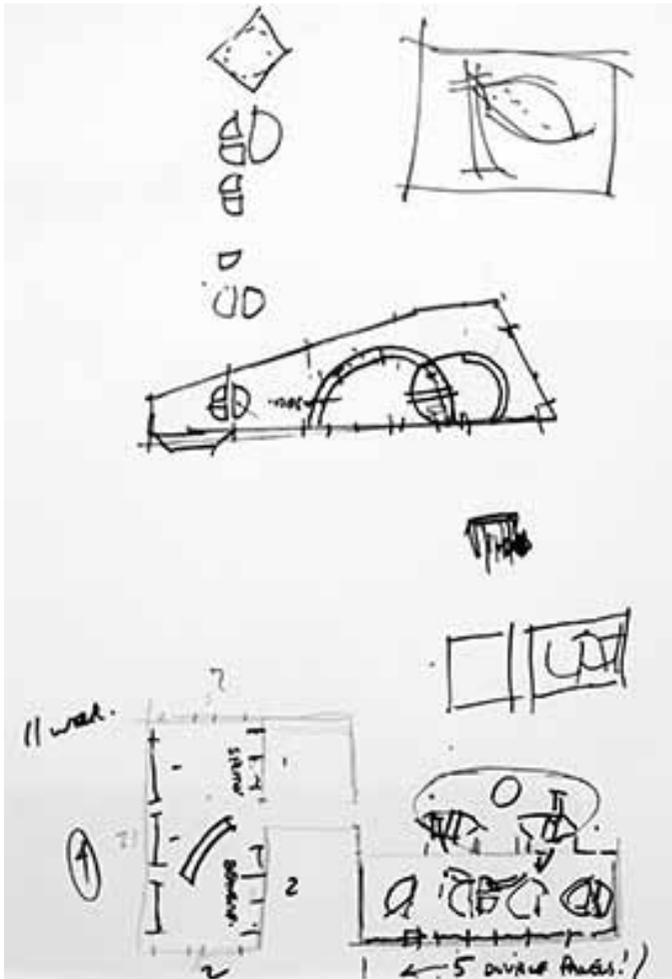
72. Carta de G. Matta-Clark a «The Meeting», citado en Lee, Pamela M., «Objetos impropios de modernidad» en Corbeira, Dario (ed.), *¿Construir... o deconstruir? Textos sobre Gordon Matta-Clark*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2000, p. 128.



William L. McDonald, maqueta *Santa Sofia*



Gordon Matta-Clark, *Cherry Tree*, 1971



Gordon Matta-Clark, *Office Baroque*, 1977

proyectos de intervención en sótanos expresa la idea de la ausencia, representada por la figura del agujero, como cimiento de la arquitectura. Cuando empiece a quitar trozos de edificios, a cortar secciones de paredes y techos, en inmuebles y barrios deprimidos, se estará replanteando la formulación de Smithson sobre el lugar y el no lugar en el ámbito urbano. Sus *Bronx Floors* son objetos portables, rudimentarios, pero que obligan a replantear la definición del objeto de arte y la posesión del espacio arquitectónico.

Como se viene advirtiendo estos últimos años es difícil evitar la tentación de sobreinterpretar las respuestas de Matta-Clark a los interrogantes de la arquitectura de nuestro tiempo. El éxito y la difusión a posteriori de sus acciones, mitificadas por el tiempo y el soporte visual que las ha convertido en auténticos vestigios de nostalgia, obliga cuanto menos a una actitud de distanciamiento. Pero debe seguir manteniéndose la valoración de partida que consideró la idea espacial como totalidad. Entre la amplitud y confusión del debate entre arquitectura y arte, también entre sus propias contradicciones y dudas: «deseo explorar una camino artístico para crear y expandir la mitología del espacio. Sigo utilizándolo pero no estoy muy seguro de qué significa». Entre todo eso, sus continuas referencias y obsesiones por los vacíos, los espacios negativos, los espacios mutables, psicológicos, políticos, perceptivos... Los huecos y las escisiones de su creación priorizan y cualifican lo que no ha existido, no ha sido o ha permanecido oculto. El interior de un edificio, mostrado en sus cicatrices, habla de su vida, efímera o heterodoxa, pero sobre todo de otras posibilidades de percepción.

Las claves de lectura determinan la comunicación de lo no visible. Porque el significado que llena un vacío es perceptible en la misma medida que éste. Pero puede permanecer, en ocasiones incluso literalmente, oculto. A la memoria colectiva recurre la obra de Hochen Herz *Steine. Mahnmal gegen Rassismus* (1993), conocida como *Monumento invisible* pues los adoquines que llevan grabados los nombres de los cementerios de las víctimas del Holocausto mantienen oculta su cara escrita. El *Vertical Earth Kilometer* (1977), la obra de Walter de María para La Documenta VI, no es más que una barra de metal de 12 toneladas de peso y 1 km de largo enterrada en sentido vertical. El espectador sólo puede ver en el suelo una placa; le queda imaginar la barra oculta. Para esta reflexión sobre el lugar del ser humano en la tierra, el único acceso es a través de la palabra, de su título. La clave puede aparecer únicamente en su dimensión sensible. Como recuerda Peter Zumthor acerca de una obra del mismo Walter de María, un inmenso espacio donde había colocado unas gigantescas bolas de piedra maciza y unas pequeñas varillas de madera cubiertas de pan de oro, lo que conmueve y hace emerger de la negrura y la profundidad es la capacidad de atrapar y reflejar minúsculas cantidades de luz en el fondo de la oscuridad.<sup>73</sup>

Por paradójico o incomprensible que pueda seguir pareciendo desde el distanciamiento con el que seguimos mirando el arte contemporáneo, el Robert Rauschenberg que borra las líneas del dibujo de De Kooning para obtener como resultado su *Erased De Kooning drawing* (1953), está construyendo un vacío lleno de significados. Un papel blanco no es igual que un papel borrado;

73. Zumthor, Peter, *Atmósferas*, Gustavo Gili, Barcelona, 2009, pp.57-59



Hochen Herz, *Steine. Mahnmal gegen Rassismus*, 1993



Walter de Maria, *Vertical Earth Kilometer*, 1977

la estética de la ocultación —para otros críticos los parámetros de la estética de la nada, en línea con otras creaciones de tono antivisual o antirretiniano— se extiende en su lenguaje del pensamiento por la superficie que antes ocupaban los trazos de la expresión gráfica.

Lógicamente, no se trata de una tarea fácil. No todos somos los marineros de la tripulación de la obra de Lewis Carroll *A la caza del Snark*, contentos al ver el mapa de su capitán, en el que no había ningún vestigio de tierra, porque era un mapa que podían entender. Sin signos convencionales, sin formas ni cabos, agradecían satisfechos el disponer del mejor mapa, el mejor porque representaba el mar: «uno perfecto y absolutamente blanco».<sup>74</sup>

En lo que se refiere a la arquitectura, se ha dicho, con razón, que no basta con ver la arquitectura, que ese ver requiere la actuación del espectador. S.E. Rasmussen nos recordó hace tiempo que la palabra del alemán «Raum», de la misma raíz que «Room» designa el espacio definido que queda dentro de los muros. Para ese espacio delimitado, decía, se necesita atender al binomio lleno-vacío. En una de sus expresiones que más recorrido ha tenido en la teoría y la crítica siguiente, «sólidos y concavidades».<sup>75</sup>

El vacío para la arquitectura es a la vez materia y fin. La contraposición entre espacio exterior y espacio interior es una de las cuestiones más antiguas,

74. El blanco en el lenguaje de los mapas no es una representación de la nada; los silencios cartográficos están dotados de contenido e ideología. Aparte de la abundantísima investigación sobre el tema en la cartografía, nos interesa referir las diferentes versiones que el grupo Art and Language hizo del mapa de Carroll.

75. Rasmussen, Steen Eiler, *La experiencia de la arquitectura*, Editorial Reverté, Barcelona, 2004, pp. 33-50.

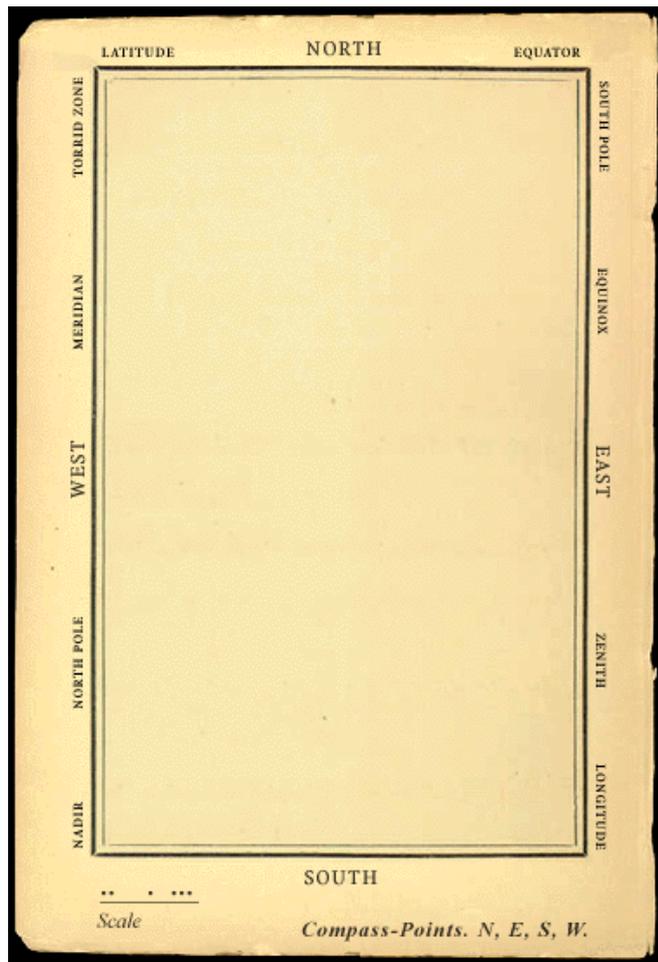
aunque no hay que olvidar las arquitecturas que fueron concebidas sin tener en cuenta el vacío interior y que se afirmaban como «monumentos del lleno». Hay edificios cuya función parece ser «el ocupar el espacio», mientras que otros desde su primera idea, han sido destinados a acoger el vacío. Pero desde una perspectiva del tiempo, hay que reconocer que la idea de la arquitectura compuesta de «espacio» más que de elementos construidos es relativamente moderna. Sólo desde finales del siglo XIX el espacio, junto con otras categorías formales de la composición tridimensional, se convirtió en clave para el estudio de la arquitectura, producto y a la vez experiencia del movimiento corporal y la proyección psicológica y óptica.<sup>76</sup> La modernidad lo convirtió en su término delimitador por excelencia. Pasó a ser «l'espace indicible», lleno de aire y de luz, portador de la imagen de higiene y libertad, algo que se movía, que era fluido, abierto. Denotación de infinito, interpenetración de casa y ciudad, un horizonte en expansión constante. El mismo Le Corbusier escribe en términos de obligación para la arquitectura sobre el administrar y gestionar su función espacial. Se le añadirían carga política (Zevi: del espacio democrático wrightiano), reflexión ideológica (Lefebvre: el espacio como producción) e introspección del pensamiento (Bachelard: la poética).

Nuestra mirada a la arquitectura ha incorporado definitivamente todos esos estratos de un siglo profundamente espacial. Ver y pensar el espacio construido significa hoy asumir la sensibilidad moderna occidental hacia la plasticidad del aire. Suscribimos la definición de Mies de que la arquitectu-

76. Dorfles, Gillo, «El lleno (y el vacío) en arquitectura», y Vidler, Anthony, «Un espacio oscuro», en Marchsteiner, Uli (ed.), *La utilidad del vacío*, Ayuntamiento de Barcelona, Instituto de Cultura, Barcelona, 2008, p. 21 y p. 30.



Rauschenberg, *Erased de Kooning*, 1953



Lewis Carroll, Mapa de A la caza del Snark, 1874

ra comienza donde encontramos dos ladrillos colocados juntos «cuidadosamente». Entre los objetos constructivos, ahí, entre ellos, está la arquitectura. Ya se puede afirmar, seguros de la comprensión del espectador, como hacen Tuñón y Mansilla refiriéndose a su Centro Cultural El Águila de Madrid: «el espacio entre los edificios se convierte así en lo definitivo... al establecer invisibles vínculos entre las diferentes construcciones».<sup>77</sup> Y nos resulta totalmente natural aquella definición de Robert Le Ricolais, el impulsor en Francia de las estructuras pluridireccionales, que tanto impresionó a Pingusson cuando sostenía que las estructuras son el vacío con fuerzas alrededor.<sup>78</sup>

Es posible recorrer la arquitectura contemporánea atendiendo a ese empeño, a veces estéril, en ocasiones demasiado obvio, por hacer del espacio contenido y generado el doble objetivo de la tarea del proyecto. «En el umbral mismo del vacío el ser (...) corporal se rinde» escribía María Zambrano.<sup>79</sup> El arquitecto no ha querido detenerse, se ha enfrentado en sus mejores realizaciones a la infinitud hasta convertirla en principio sólido de su obra.

Nos preguntamos por los diferentes procesos que la arquitectura contemporánea ha recorrido en la construcción del vacío. En primer lugar, el vacío se ha llenado de ideas. En el pensamiento espacial moderno, los teóricos de la segunda mitad del XIX extienden la base sobre la que asentar la nueva orientación de la práctica proyectual. Hildebrand, el escultor alemán que

77. Hernández León, Juan Miguel, *Conjugar los vacíos. Ensayos de arquitectura*, Abada Editores, Madrid, 2005, p. 42 y p. 40.

78. Pingusson, Georges-Henri, *L'espace et l'architecture*, Éditions du Linteau, Paris, 2010, p. 44.

79. Citado por Prada, Manuel de, *Arte y vacío. Sobre la configuración del vacío en el arte y la arquitectura*, Nobuko, Buenos Aires, 2009.

entendió el espacio como un todo, hizo imaginar una extensión tridimensional continua referida a la libertad del sujeto en movimiento.<sup>80</sup> Su discurso metafórico del agua, la substancia amorfa por excelencia, se trasladó a los textos del arquitecto Schmarsow como nueva definición para la forma arquitectónica: la representación de una idea espacial surgida de un sentimiento instintivo hacia el vacío. Ambos no son pensamientos extraordinarios ni aislados. A finales del siglo XIX la noción de espacio es asumida en los discursos científicos como una medida multiplicable. El espacio fluido y continuo, su analogía gaseosa, no tiene nada de poético en un tiempo caracterizado por la aparición de las ciencias cuantitativas. El concepto de volumen de aire, la representación material del espacio, la preocupación por cuestiones como el intercambio de aire, las aberturas, la ventilación y la interpenetración. Virtudes higiénicas y discurso estético se sostienen mutuamente. La ciudad industrial es el escenario de las inquietudes por la calidad y los efectos del aire, su medida es el espacio volumen, y su destino futuro será la acuñación por parte de Bruno Zevi del propio concepto de «continuum espacial».

En esta dirección, los comentarios que Giedion dedica a las realizaciones de los años 20 de Le Corbusier, tomadas como intento de aligerar la casa y hacer entrar el aire, alumbran una idea seminal para todo el siglo XX: el espacio como vacío es el resultado de un acto de sustracción de la materia. Si el aire es el objeto, significa acabar con las ideas tradicionales acerca de la progresión entre interior y exterior. El aire que atraviesa la arquitectura, como había advertido W. Benjamin de las casas de Le Corbusier, que no tenían ni espa-

---

80. Hildebrand, Adolf von, *El problema de la forma en la obra de arte*, Visor, Madrid, 1988.



Sigfried Giedion, *Ville Savoye*, 1930



Vista de los talleres de La Bauhaus en Sigfried Giedion,  
*Espacio, Tiempo y Arquitectura*, 2009

cialidad ni plasticidad, es el elemento constructivo por excelencia. Un nuevo concepto de transparencia, en nombre de una nueva noción de espacialidad, se impone. Asimilada a un medio isótropo sin obstáculos, es a la vez, fenomenológica y material. Paolo Amaldi ha analizado la expresión de esta idea de transparencia en los escritos, y también, en la propia composición, característica en sus dobles páginas, de la obra de Giedion. Resultan especialmente interesantes sus observaciones sobre la imagen de la vista en esquina de los talleres de La Bauhaus. Quedan disueltos los antiguos términos de profundidad, se mezclan los planos de referencia a través del encabalgamiento de los planos materiales. Lo esencial es la inestabilidad de la percepción, la colisión de lo próximo y lo lejano, el efecto de disolución de los límites.<sup>81</sup>

Le Corbusier, que había asociado de manera cartesiana la mirada a una disciplina cognitiva que prolonga las facultades intelectuales, haciendo de ella el órgano central de su estética, experimentará una evolución compleja, que se podría sintetizar como tránsito de una arquitectura que se ve a distancia a una arquitectura que se toca. La mirada clasifica, ordena, jerarquiza la realidad. Extrae de ella cualidades mensurables y comparables. Hace legibles y aprehensibles las formas. Para su primer periodo, conlleva un esquema de lectura unívoca: una concepción cromófoba, una percepción distanciada y contemplativa. El tiempo no es un vector estructurador de la percepción, solamente coincide con el itinerario seguido por la mirada omnisciente. Pero la mirada pasa a ser cautiva, conducida. Es significativa la forma de los soportes: las columnas esbeltas, delgadas, son referentes de la composición que

---

81. Amaldi, Paolo, *Architecture, profondeur, mouvement*, Infolio, Paris, 2011, p.352-361.

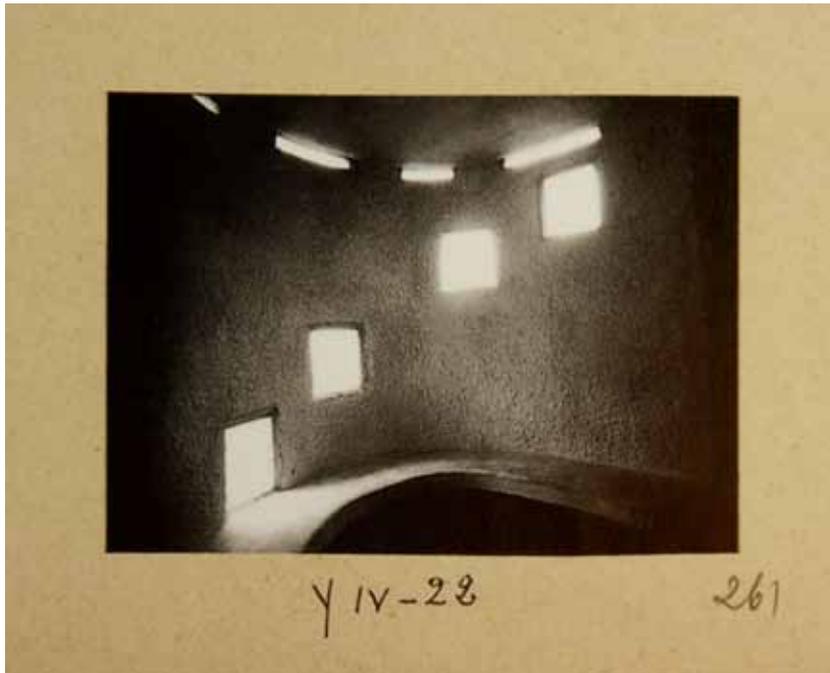
tienen, contra los antiguos pilares rectangulares, la funcionalidad focal de hacer recaer la mirada sobre ellos. En paralelo, la progresiva modificación de la caja prismática blanca; la policromía como destructora de la homogeneidad del espacio, la distribución de formas angulares y curvas para cualificar los niveles y estancias del proyecto.

Le Corbusier inicia *L'espace indicible* con la afirmación de que todo objeto es una presencia que provoca resonancias a su alrededor. De orden poético, siempre de los sentidos, incluso antes de la visión. De ahí la definición de Ronchamp como escultura de naturaleza acústica, que «proyecta en la distancia el efecto de sus formas». Si el espacio es el vacío sentido pero no visto, el sonido permite sentir una presencia y aprehender ese vacío como un volumen que se propaga. Es la intención de los dispositivos que intentará, para la emisión electrónica de sonidos, en Ronchamp y La Tourette.

La proposición de un aire contenedor de las resonancias de los objetos quiebra de raíz los enunciados de homogeneidad y objetividad. Kandisky empleó esta analogía musical para ilustrar la pulsación que comunica la obra de arte. El espacio, el vacío de Worringer que relaciona las cosas y en el que se sumerge el espectador, no es sino la forma sensorial de la percepción. Poblado de las tensiones y colisiones de los sentidos, el vacío ha de ser leído desde su coherencia compleja y dialéctica. La percepción es un acto en continuo devenir. Y existen siempre en el acto de la observación, zonas de sombra que son puntos de vista sensibles. La cripta de La Tourette enseña que la investigación de Le Corbusier ha alcanzado una nueva idea de espacialidad excavada que



Lucien Hervé, *Ronchamp*, 1953



Lucien Hervé, *La Tourette*, (s.f.)

pierde su profundidad según la posición que adoptemos. Hay dos esquemas perceptivos, uno visual y otro táctil, que entran en colisión. El primero tiende a alargar las dimensiones reales del espacio, el segundo a reducir las.

La arquitectura desde Schmarsow se entiende como diálogo, como discusión creativa entre sujeto y espacio. La Gestalt describirá los vacíos como intervalos en tensión, a imagen de campos electromagnéticos. En sus textos más tardíos el mismo Gropius suscribió la idea del espacio como vacío bajo tensión. Pensar el espacio, dice, como definido por un contorno cerrado es un error de comprensión. Lo que importa es la relación entre las masas construidas y los vacíos que contienen. Es preciso atender a las relaciones, como la distancia entre los objetos, el espacio y la temporalidad.<sup>82</sup>

Esta identificación del vacío como un objeto a analizar por su dinamismo y tensiones relacionales se difundirá con particular éxito en Italia a partir de los años 70, sobre todo con autores como Arnaldo Bruschi y Paolo Portoghesi. A las descripciones de la arquitectura barroca y renacentista de éstos Luigi Moretti añade la noción de secuencia, intentando explicitar en sus esquemas los grados de densidad, de presión o de carga de energía de un espacio interior en diferentes puntos. Sus vacíos de volumen en maquetas de escayola son negativos sostenidos por líneas que expresan la orientación y la densidad de un campo espacial. La prolongación de estas lecturas analíticas en la postmodernidad es conocida: Venturi recoge para sus teorías de la ambigüedad y la imprecisión esta imagen del campo de fuerzas que presenta como contraria a la evidencia de legibilidad.

---

82. Gropius, Walter, *Scope of Total Architecture*, Harper & Brothers, New York, 1955.

Cada vez con más peso en el debate arquitectónico, el concepto de vacío crece en las dimensiones de su naturaleza paradójica: progresivamente en un lugar más básico, más central, en su formulación y más sutil, más complejo, en su percepción. Lo recuerda Federico Soriano, que plantea la orientación de la búsqueda: «una forma de vacío está definida por su rastro. El significado no está en la figura del espacio modelo sino en sus pausas, en sus interrupciones. La forma vacío es lo que queda entre los sonidos y el silencio, y no es figura ni fondo».<sup>83</sup> Educados en la contemporaneidad, en la abolición de las jerarquías entre figura y fondo de la abstracción, afinados nuestros oídos en la búsqueda de un silencio cada día más raro, estamos en las condiciones más óptimas para detectar y visualizar estos vacíos. A la planta libre, que tantos calificativos de diáfana y abierta recibió, sabemos que le falta profundidad, y que por eso tuvieron que romper sus límites, agujereándola, vaciándola y generando dobles y triples alturas. Del mismo modo, percibimos que en su rítmico apilamiento, el espacio surge entre esas plantas libres como vacío controlado entre los planos.<sup>84</sup>

Con la perspectiva de la fragmentación de la postmodernidad y la disolución de los vínculos perceptivos del espectador, comprendemos lo imposible de la ambición de la síntesis minimalista: producir un máximo de diferenciación perceptiva con un mínimo de diferenciación entre los elementos. Del periodo europeo de Mies se ha subrayado la idea de continuidad visual, de fluidez espacial. De los años siguientes, la coincidencia entre verdad constructiva y

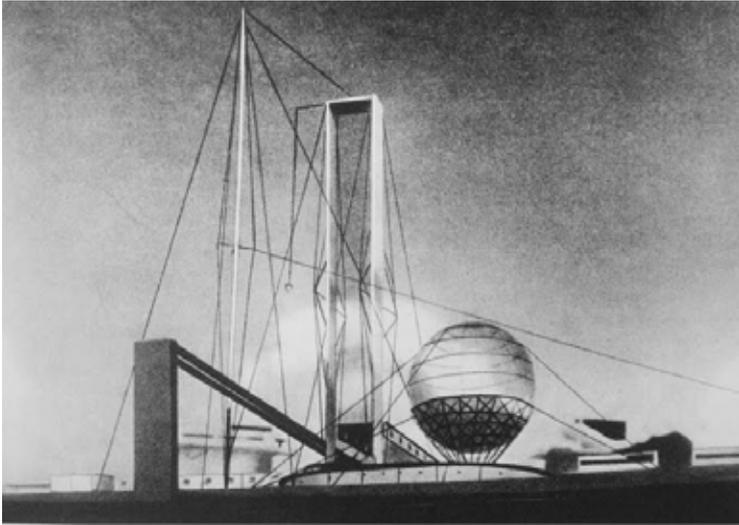
---

83. Soriano, Federico, *Sin\_tesis*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004, p. 52.

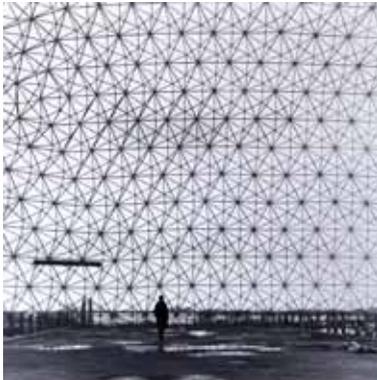
84. Soriano, Federico, *Sin\_tesis*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004, pp. 111 y 115.



Hans-Walter Müller, *Experiment*, Gennes, 1967



Ivan Leonidov, *Instituto Lenin*, 1927



Robert Duchesnay, *Cúpula geodésica Exposición Montreal* de Buckminster Fuller, 1967

voluntad expresiva, el monumentalismo tectónico y la simplicidad volumétrica. Fluido o rígido, el espacio arquitectónico aspira a una creciente desmaterialización. Ligereza y desaparición son procesos superpuestos, aún cuando existe siempre la tentación de pensar que el primero es preliminar obligado para el segundo. Visto en la perspectiva de la evolución social y cultural del siglo XX, la tendencia es de un mayor protagonismo de lo inmaterial, reflejo de los cambios adquiridos por la sociedad de la información.<sup>85</sup>

Como en tantos otros aspectos, quien se anticipa es la lucidez creadora. En su colaboración con el arquitecto alemán Werner Ruhnu, Yves Klein imagina una aproximación intuitiva de lo invisible: croquis de fábricas subterráneas que producen el aire necesario para construir en superficie una arquitectura completamente etérea. Y Gordon Matta-Clark, continuando el impulso, liberador de las restricciones académicas del constructivismo soviético,<sup>86</sup> quien imagina *Balloon Building* suspendido e inflado con el aire caliente de la comunidad.<sup>87</sup>

«El aire es un cuerpo». Es el inicio escrito por el físico Filón de Bizancio en el siglo III a.C. para su libro de Los aparatos neumáticos y de las máquinas hidráulicas. Podría servir de punto de partida para la historia de esa arquitectura

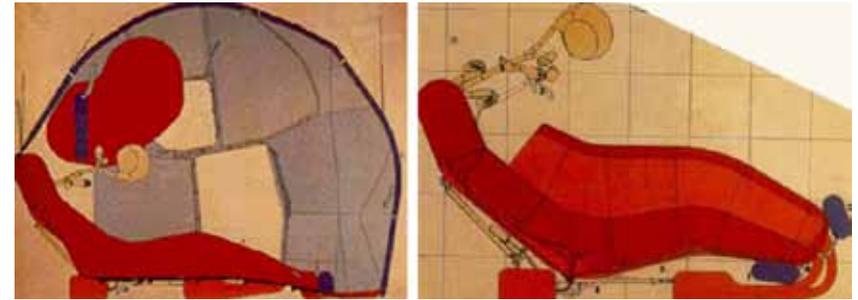
85. Marchan Fiz, Simón, *La metáfora del cristal en el arte y la arquitectura*, Siruela, Madrid, 2008.

86. Los ejemplos de proyectos con estructuras de globos y velas son muy numerosos en la década de 1920: L. Popova y A. Vesnin, globos amarrados para suspender cables tensados y cubiertas; M. Korzev, telas metálicas extensibles y ultraligeros; I. A. Golosov, edificios velero; G. Krutikov, las ciudades volantes, y viviendas aerotransportadas; I. Leonidov, el instituto Lenin.

87. Fend, Peter; Graham, Dan; Ursprung, Philip et al., *Gordon Matta-Clark: Moment to Moment: Space*, Museum für Neue Kunst, Freiburg, 2010.

que ha tenido como objetivo último su propia desaparición. Alain Charre se ha referido, en un estudio reciente, a la revista *Utopie*, al grupo *Aerolande*, los escritos de Frei Otto y las investigaciones de las estructuras ligeras de Buckminster Fuller, para enmarcar la producción de Hans-Walter Müller<sup>88</sup> en un movimiento que significa nada menos que la inversión crítica de la arquitectura gravitacional y la proclamación de una nueva arquitectura ascensional.

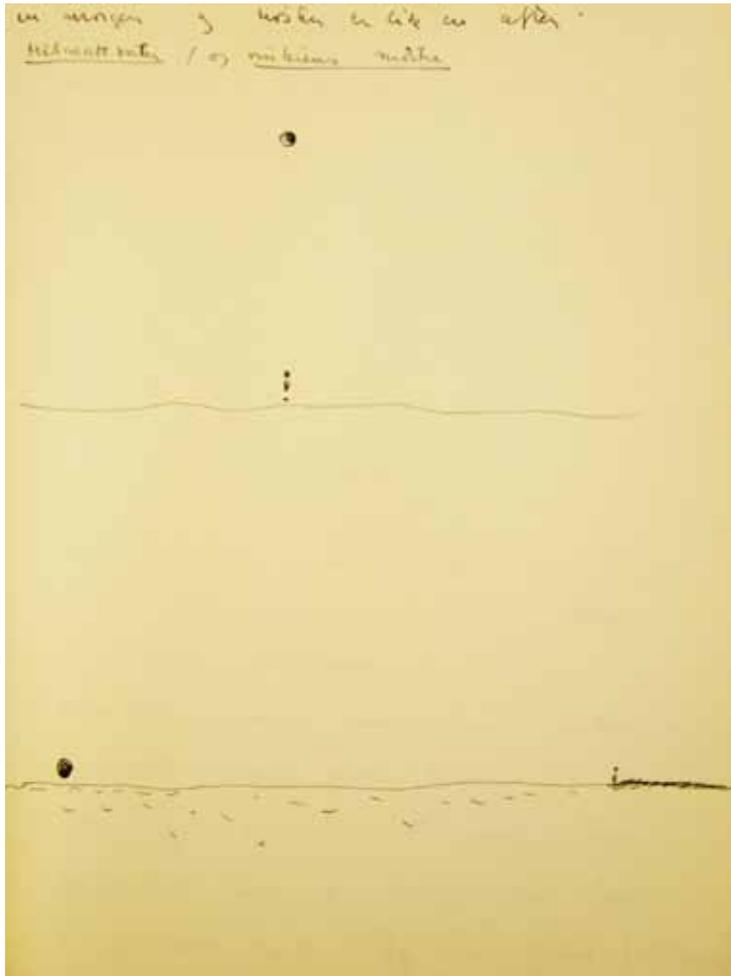
Lo activo de semejante inversión venía acompañado, sin embargo por el ensimismamiento de la introversión. Las viviendas cápsula de Warren Chalk (1966) o las burbujas personalizadas de la *Unidad Cushicle* de Michael Webb (1966), en sus posibilidades de ser transportadas e integrar sistemas urbanos extendidos, forman parte de ese proceso de extinción de la casa a que se ha referido José Morales.<sup>89</sup> Que la desmaterialización se alcance en mayor grado con una única membrana de revestimiento que con una doble piel, como se sigue debatiendo por los seguidores de esta arquitectura neumática, no afecta a la esencialidad de la idea. En cambio, sí habría que resaltar su repercusión en la fluidez de los proyectos metafóricos de Toyo Ito, sobre todo desde su *Pao para la mujer nómada* de Tokyo (1985): un poliedro transparente, auténtica ciudad efímera, de la apariencia, del artificio y lo errático. También su prolongación en las realizaciones de Sanaa, con toda seguridad los máximos exponentes en la actualidad de la búsqueda de la supresión de la presencia constructiva a



Michael Webb, *Unidad Cushicle*, 1966

88. Charre, Alain, *Hans-Walter Müller et l'Architecture de la disparition*, Archibooks, Paris, 2012.

89. Morales Sánchez, José, *La disolución de la estancia. Transformaciones domésticas 1930-1960*, Editorial Rueda, Madrid, 2005, p.246-248.



Sverre Fehn, «Sol de medianoche y oscuridad de invierno», 1984

través de la propuesta de la transparencia y la inmaterialidad. Vacío o aire, reflejo o espejo, los espacios de la *Nueva sede del Louvre* en Lens poseen toda la solidez de un conjunto cristalino y una continuidad extrema con su entorno.

Construir el vacío desde la materia encierra una doble definición del concepto, dos modos de percepción que provienen de dos estrategias. El vacío a través de la masa, por el cuerpo de ésta o por su disolución, tales son los dos caminos de una misma naturaleza matérica que la arquitectura transita. Ambos se hacen visibles en expresiones gráficas que aúnan lo personal y lo conceptual, en esa arquitectura dibujada cuyos apuntes transmiten al tiempo idea sobrevenida y formulación de pensamiento. Encontramos en muchos dibujos de Sverre Fehn la delimitación más sencilla que cabe imaginar del vacío en la naturaleza. En diferentes versiones, el arquitecto noruego insiste en una simple línea de dibujo, suficiente para acoger al ser humano. La cueva y el horizonte se enlazan para representar el medio donde suceden la luz y el aire, el sol y las estancias de la vida del hombre. La solidez de la materia tiene el mismo grado de total transparencia que el espacio libre. En el interior uterino de su gruta, vive en la medida en que se siente protegido y alimentado por la energía de su entorno.

Si la línea de Sverre Fehn es el dibujo de una idea, los bocetos de Reima Pietilä asumen la necesidad lógica y expresiva de funcionar como herramienta conceptual en el proceso continuo de la formalización del proyecto. En el caso del finlandés, el lápiz, medio de síntesis de palabra e imagen, arroja a la

realidad de lo visible el subconsciente explorado. Desde sus primeros apuntes es ya la forma. Los trazos se fragmentan y quiebran, crecen en complejidad e intensidad. Dejan de ser caligrafía para convertirse en sombras expresivas capaces de albergar el espacio en su interior: convexidades densas que traducen como tramas el primer impulso irracional, metáfora de la imagen.<sup>90</sup>

A perseguir el aire atrapado en los dibujos dedicó su afán creador Lebbeus Woods. Proyectista de nuevas dimensiones del espacio para un mundo cuyos límites sentía opresivos. Visión tan necesaria como ineludible, quizás porque como nos mostró en la instalación *The Fall* (2002), para Jean Nouvel y la Fundación Cartier, nuestra realidad contemporánea cambia demasiado aprisa para su conceptualización, desde luego lo hace en mutaciones tan aceleradas que hacen imposible la propia visión del espectador. La imaginación ha de encontrar el hueco adecuado para su conexión con aquellos otros planos de la realidad que nuestro mundo contiene. Ventanas desde las que entender lo virtual, salidas para alcanzar las nuevas formas. Un ámbito condensador con esas cualidades se podría encontrar en sintonía con el mismo vacío. Construir el vacío dentro de un vacío. Para que la nueva luz sea, y sea visible. Dentro de la intervención a gran escala del complejo residencial que Steven Holl realiza en Chengdu, Woods deja con *The Light Pavilion* un link de extraño magnetismo que comunica la arquitectura dibujada y lo construido, la contemporaneidad y el futuro, la grafía sin escala y las ficciones latentes de la mentalidad colectiva.

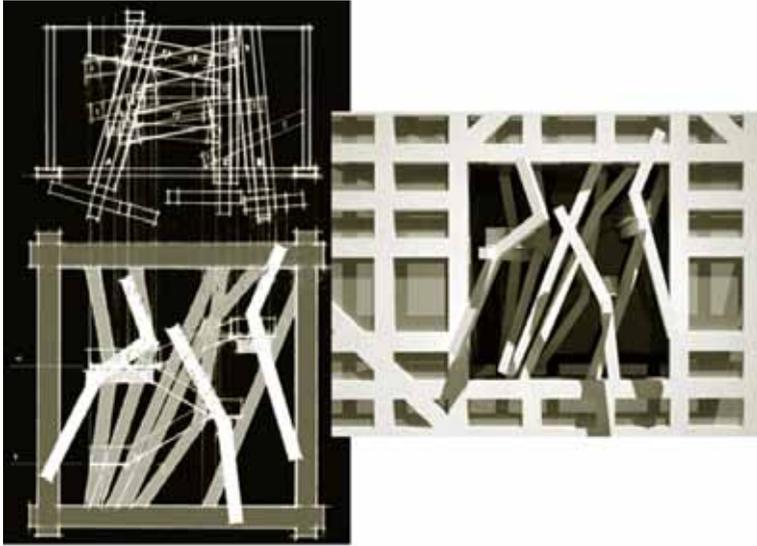


Reima Pietilä, boceto de *Dipoli* (s.f.)



Sou Fujimoto, *Fluctuating floors are stacked on top of one another.*

90. López Cotelo, Borja, *Sverre Fehn. Desde el dibujo*, Tesis doctoral, Universidad de La Coruña, 2012, pp. 163-283.



Lebbeus Woods, *The Light Pavilion*, 2012

Seguimos empeñados en construir, entender y sentir a la vez el vacío. El concepto es categoría sensible que lo impregna y lo direcciona todo. Como los jinetes de *El trono de sangre* de Akira Kurosawa (1957), en busca de la referencia urgente de salir de la niebla que envuelve el bosque que transitamos, intentamos domesticar un espacio que no es sino metáfora de la búsqueda. La arquitectura ambiciona hacer suyos esos elementos inmateriales. La referencia al cine japonés es enormemente significativa. Sou Fujimoto imagina un espacio, entre arquitectura, topografía y mobiliario, como sustancia densa, como éter. El objetivo sigue siendo la relación entre hombre y espacio, pero ahora la ciudad es un paisaje, multidimensional, donde coexisten continuidad y discontinuidad. Descritas por el propio arquitecto como áreas borrosas y zonas de niebla, sus propuestas nos retrotraen a la concepción del espacio en la tradición oriental, alimentada por las formulaciones de la lógica difusa y la teoría del caos. Borradas las distinciones y las predeterminaciones del espacio, nos queda atrevernos a la placentera experiencia de los árboles alrededor que se dejan tocar, al contacto de la vida y el olor de la madera. Pero, aunque consiguiéramos una arquitectura hecha enteramente de ventanas, ¿puede ser un bosque transparente?<sup>91</sup>

Ser y espacio se funden cuando su encuentro se materializa en el vacío construido. No es colisión en la nada, preliminar de inmovilidad final. Por el contrario, es dinamismo, y movimiento de voluntad, y búsqueda. Giacometti describe la experiencia sensible en su *Palais à quatre heures du matin* (1932): «...intento atrapar en el vacío el hilo blanco invisible de lo

---

91. Fujimoto, Sou, *Futuropective Architecture*, Thames & Hudson, New York, 2012, p. 87.

maravilloso, que vibra, y del cual se escapan los hechos y los sueños con el ruido de un arroyo...». Lo que el artista transmite, en ésta y otras obras de ese periodo, es una sensación de perturbadora continuidad espacial. Pese a los dispositivos y estrategias que parecen separar literalmente la obra del observador, se impone la fuerza de la transparencia. La realidad representada es parte de una visión percibida como figuras que no son «una masa compacta sino una especie de construcción transparente». Lo esencial, lo central, es lo que no se ve. Es lo que hay entre las manos que ofrecen lo que no puede reconocerse en *L'object invisible* (1934), que se hace explícito en el título propuesto por A. Breton: *Mains tenant le vide*.<sup>92</sup>



Giacometti, *La Cage*, Fragmento 1950

---

92. Giacometti, Albert, *Escritos, Síntesis*, Madrid, 2001, p. 72.



Giacometti, *Mains tenant le vide*, Fragmento, 1934

Activo, relacional, construido, el vacío, por su propia funcionalidad generadora de espacio, se agita, proyecta y expande. La percepción del espacio habitado —de igual modo, de sus representaciones— atiende los procesos de esta variación sensible.

«... Arroja el vacío de tus brazos  
hacia los espacios que respiramos y así los pájaros quizá  
sientan más grande el aire con un vuelo más íntimo»<sup>93</sup>

---

93. Rilke, Rainer María, *Elegías de Duino*, Elegía primera, trad: Jenaro Talens, Hiperión, Madrid, 2010.



# II REPRESENTACIÓN

REALIDAD, LENGUAJE, PERCEPCIÓN



**E**n torno a la imagen la sociedad actual vive una actitud de esquizofrenia. Nuestras prácticas culturales contemporáneas están dominadas por el sentido de la vista, mientras que una tradición cultural de raíz logocéntrica continua rigiendo nuestro imaginario visual. Conviven una ilimitada producción y mercantilización de imágenes con la persistencia de su estereotipo como una forma superficial y estilizada de representación artística.

Antes que seguir repitiendo los tópicos de la desconfianza y el recelo, tan antiguos como recurrentes,<sup>1</sup> debería imponerse la reflexión acerca de este mundo imaginativo construido por nosotros mismos. Porque la imagen ha cambiado los modos en que experimentamos el mundo y hablamos de él. La experiencia de un tiempo discontinuo y desplazado tiene mucho que ver con esa «lluvia ininterrumpida de imágenes» a la que se refería Italo Calvino. La comunicación acelerada elimina matices y la imaginación individual parece ser reemplazada por el exceso de información exterior.

---

1. «Hay arquitectos que construyen interiores no para que los hombres vivan bien en ellos, sino para que se vean bonitos en el momento de fotografiarlos» afirmaba Adolf Loos, conocido por su desconfianza hacia la fotografía, en 1924. Acerca de la negación y la sospecha de Loos frente al mundo de la representación gráfica, Lahuerta, Juan José, «La fotografía o la vida. El aspa y la rueda», en *Humaredas*, Lampreave, Madrid, 2010, p. 175.

Sin embargo la experiencia arquitectónica duradera consiste en imágenes vividas y corpóreas, experiencia materializada y multisensorial. Ante la arquitectura somos seres completos, sensoriales y conscientes, y no únicamente organismos visuales. Totalidad y plenitud diferencian la sensación de un espacio capaz de dar soporte a la vida.

Las estructuras arquitectónicas son metáforas vividas que median entre lo inmenso y lo íntimo, pasado y presente. Proyectamos aspectos de nosotros mismos, sus imágenes son representaciones metafóricas que pasan a formar parte de nuestro paisaje mental. Experimentar el contenido emocional supone identificarse con el objeto y proyectarse en él. Entre el ego consciente y los contenidos inconscientes, la obra visual es el terreno de una tensión continua de los dos dominios simultáneos de la arquitectura: la realidad de su construcción material y tectónica y la dimensión abstracta, idealizada y espiritual de su imaginario artístico.

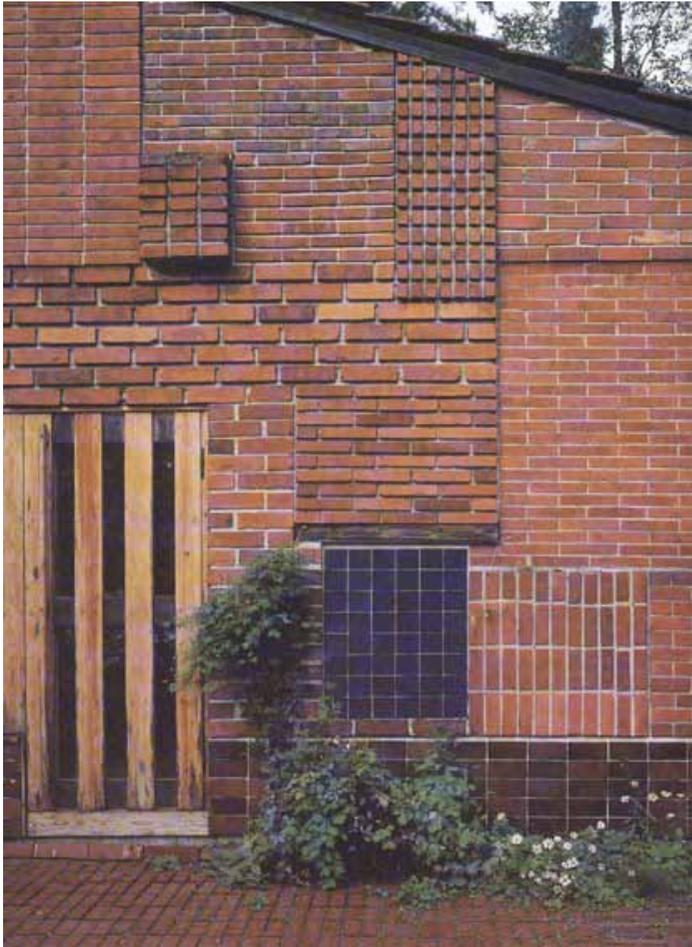
Instrumentalización y estetización suponen amenazas y perversiones de la naturaleza de la imagen, del mismo modo que el imperio de lo funcional y la dictadura de la forma lo son para la arquitectura. En ambos casos la clave de diferenciación es de naturaleza ontológica. El hecho de que la utilidad de la arquitectura constituya una condición consustancial no implica que su esencia deba surgir directamente de sus características técnicas y funcionales. Paralelamente evitará transformarse en simple estética visual cuando se si se mantiene aferrado a sus raíces originarias de domesticación del tiempo y el espacio.<sup>2</sup>

---

2. Pallasmaa, Juhani, *La imagen corpórea. Imaginación e imaginario en la arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 2014.



Enric Miralles, *Embarcadero en Tesalónica*, 1997



Alvar Aalto, *Casa en Muuratsalo*, 1952-1953

Sentimos que multitud de narrativas quedan atrapadas en escenarios dañados o destruidos, capaces de generar evocaciones emotivas, frente a las imágenes arquitectónicas pulcras, cerradas, apenas sin estrenar antes de acabarse. Otro ejemplo: los collages sugieren estratos de tiempo, experiencias de duración temporal, como las coexistencias de restos y culturas que hace contener Alvar Aalto en Muuratsalo. Una narración visual poética da origen a un mundo. Ningún edificio, ninguna ciudad, ningún paisaje acaban en los bordes del encuadre. Para el espectador se extenderá por su conciencia interminablemente. Imagen que es dualidad física e imaginaria, historicidad de la mente, organizadora, instrumento de orden y orientación del habitar.

En la sociedad de la «imagen» la pregunta ha de ser «¿de qué imagen?». Omnipresente, dominadora, a su definición tienen que volver hoy teóricos y creadores, que se enfrentan a una ruptura abierta en la historia del pensamiento visual. Nuestro tiempo arrastra la formación, evidente ya en el primer tercio del siglo XX, de un «continuum» global de la imagen. Tres grandes vías de estética, es decir de transmisión de representaciones sensibles, que tienen como soporte la tecnología y no se sitúan específicamente en el territorio del arte, se van desarrollando en paralelo a la formación de las grandes ciudades modernas como resultado de los nuevos procesos de producción: el diseño, la publicidad y los medios de comunicación de masas.

Walter Benjamin, pionero en la comprensión del alcance de estos procesos, describe en su texto *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1935-1936) este contacto directo de la sociedad de masas con la imagen

a través de la tecnología. Cine y fotografía siguen manteniendo la relación colectiva con la ilusión de la figuración, quebrada con las vanguardias. Benjamín insiste en la distinción entre imagen y reproducción, pues la fugacidad y repetición de ésta se oponen a la permanencia y singularidad de aquella.<sup>3</sup> El debate en el medio fotográfico sobre la naturaleza de la copia en un arte, que es, por definición, serial, ha continuado vivo. Cuando Hiroshi Sugimoto recibe el encargo de retratar la copia de *El Gran Vidrio*, que se exhibía en Tokio, lo hace de forma convencional, con un fondo negro que aísla el objeto, para después fotografiar el negativo de la foto. Una réplica de réplicas, como ha sido entendida después esta *La boîte en bois*.<sup>4</sup>

Resulta complicado establecer actualmente una diferenciación basada en la producción, como lo hacía la teoría clásica griega de la mimesis<sup>5</sup>. No hay manera de distinguir la naturaleza de las imágenes por el modo de hacer, las técnicas o soportes. Esa amalgama envolvente de la que hablaba Andy Warhol se nos presenta más real que lo real, llega a desvalorizar la propia experiencia y el sentido de las cosas. Contiene de igual modo imágenes artísticas e imágenes mediáticas. De tal manera que la única salida del arte será cuestionar la identificación mediática entre apariencia comunicativa y realidad.

3. Benjamin, Walter, *Sobre la fotografía*, Pretextos, Valencia, 2008.

4. Así lo sugirió Graciela Speranza en *Fuera de campo*, citado en Martínez García-Posada, Ángel, *Sueños y polvo*, Lamepreave, Madrid, 2009, p. 55.

5. La diferencia entre *techne*, habilidad o destreza ligada a un pensamiento práctico, y la *techne mimetike*, la habilidad o destreza de la mimesis, de la representación sensible, radica en la *poitei*, la producción. Constituye la primera valoración positiva de la representación sensible, que coincide con la formación de la polis como categoría social y política y el simultáneo proceso de alfabetización generalizado de los ciudadanos, universalización laica de la transmisión y la enseñanza de la escritura.



Hiroshi Sugimoto, *La boîte en bois*, 2004

Teóricos como José Jiménez establecen una convergencia entre el trabajo crítico de filósofos y artistas. El arte de nuestro tiempo singulariza la imagen no por el hacer sino por una tarea de elección, un proceso de desvinculación y descontextualización. La filosofía intenta elaborar construcciones teóricas que planteen la crítica de la sumisión de la realidad a la apariencia. El arte busca la singularización representativa y a través de la imagen una dimensión conceptual y sensible de la verdad en contraposición a la apariencia.

El trabajo de los creadores trata de resituar la experiencia humana del fluir vital, la relación entre los individuos, la intensificación de un tiempo no ligado a la acción, un tiempo que nos haga cuestionar la envolvente escenográfica que nos rodea. En la sociedad donde toda imagen se vive como una escenificación, como producción mediática de apariencia, la creación artística, inservible en su singularidad, inútil en su dimensión pragmática, alcanzaría el mismo grado de abstracción de la forma que los griegos identificaron como el núcleo de la mimesis.

Por sorprendente que pudiera parecer en una contemporaneidad ahistórica, que aspira a vivir su narcisismo virtual fuera de cualquier medida del tiempo, se puede establecer una conexión entre los eslabones que dan fuerza a una concepción positiva del valor de la representación sensible. Desde la formulación de la *imitatio* en Cicerón (siglo I a.C.), quien partiendo de Aristóteles habla de *imago*, imagen, señalando cómo su punto de partida está en la mente del artífice y no en el mundo exterior, al paso, tan decisivo como poco valorado, del neoplatonismo florentino del siglo XV, en cuyas academias se

introduce el concepto de producción artística como creación de alcance espiritual.<sup>6</sup> La afirmación de la intensidad del poder del creador y la exaltación de la potencia creativa de la mente es del romanticismo —«las imágenes son porciones de eternidad» llegó a afirmar William Blake— que tendrá continuidad en la exaltación de las vanguardias artísticas: todavía en 1920 Paul Klee escribía «el arte no reproduce sino que hace o construye lo visible».

---

6. Especialmente en los escritos de artistas como Alberti y otros pensadores de la Academia de Careggi, encabezados por Marsilio Ficino, traductor al latín de los diálogos de Platón y autor de *Theologia Platonica de immortalitate animarum* (1474), intento de unir platonismo y cristianismo.

## REALIDAD, LENGUAJE, PERCEPCIÓN

Para la fotografía, la vinculación entre representación y realidad ha resultado engañosamente directa. Contra la complejidad del pensamiento visual, expuesto en innumerables escritos acerca de la mirada, la percepción del observador, los sentidos y significados, se enfrentaba con tozudez la creencia de que el objetivo es un medio imparcial, llevando hasta la ingenuidad nuestra fe en la verdad de lo fotografiado. Hasta tal punto el fotógrafo nos convence con su visión que su intervención, su mano, termina desapareciendo.<sup>7</sup>

«No hay ojo inocente» clamaba Ernest Gombrich en oposición a las teorías de Ruskin. Para él, la semejanza es una convención cultural, no es una adecuación entre representación y realidad sino entre expectativas (del autor y de los espectadores), que cambian de una época a otra.<sup>8</sup> Si hay alguna cor-

---

7. Szarkowski, John, *El ojo del fotógrafo*, La Fábrica, Madrid, 2010, p.12.

8. Gombrich, Ernst, *Arte e ilusión*, Phaidon, Madrid, 2008.

respondencia entre ciertos elementos de imagen y objeto, ésta, como advirtió Umberto Eco, no es natural sino fruto de la transformación icónica. Toda imagen es una modelización de la realidad. Nuestra concepción acerca de su carácter verdadero o falso, traducción de términos morales que hacen equivaler la maldad y el engaño, se basa especialmente en su carácter indiciario y proviene de nuestra herencia histórico-cultural.

La perspectiva lineal, tal y como la definía Leonardo, es el esquema dominante en la interpretación de cómo ve el ojo los cuerpos situados frente a sí. La metáfora de la pared de vidrio recoge el modelo de visión de un mundo que se reconoce infinito y visual.<sup>9</sup> La fotografía no fue sino el modo de almacenar y conservar esos registros de lo visible, que a través de instrumentos como la cámara oscura llevaban capturándose desde hacía siglos. En el conocimiento de la fotografía, la idea de que el ojo «copia» un objeto tal cual es se trasladó a la cámara, subordinando al hecho técnico tanto los deseos y las expectativas como la dimensión intelectual. «Espejo con memoria» se llamaba al daguerrotipo, palabra que llegó a ser sinónimo de fidelidad absoluta<sup>10</sup>. Pero con ello se excluían las categorías de lo cultural. El fotógrafo ve y hace ver, explora lo visible y produce algo visible. La mirada crea seres diferentes de los que percibe. Una fotografía es una obra creada porque despliega un espacio imaginario habitado por el fotógrafo y propone un espacio virtual a

---

9. «El aire rebosa de las infinitas imágenes de los cuerpos que por el aire están dispersos. Todos están representados en todas, todas en una y todas en cada una (...) y así, imágenes dentro de imágenes, hasta el infinito». Da Vinci, Leonardo; González García, Ángel (ed.), *Tratado de Pintura*, Akal, Barcelona, 1986, pp. 125 y 142.

10. Bajac, Quentin, *La invención de la fotografía. La imagen revelada*, Blume, Barcelona, 2011, p. 31.



Filip Dujardin, *Fictions*, 2014

habitar por el espectador.<sup>11</sup> Conviene recordar que la imaginación, en palabras de Bachelard, no es la facultad de formar imágenes de la realidad, sino la facultad de formar imágenes que sobrepasan la realidad.

Cuando uno se pregunta qué hacía las veces de la fotografía antes de la invención de la cámara, se esperan respuestas como la pintura o el grabado, sin embargo la respuesta es mucho más reveladora: la memoria. La relación de los seres humanos con las imágenes es mucho más compleja y selectiva que el mero proceso técnico de imprimir fotografías o películas. Se «fija» la apariencia de un acto, aunque no se conserva significado alguno. Podrían utilizarse de manera simple y unilateral, para ilustrar un argumento o repetir, en forma de nueva tautología, lo que se está diciendo. En cualquier caso, se le crea un contexto, que sitúa a la imagen en el tiempo, no el suyo original, sino más bien en el tiempo narrado, un tiempo narrado construido que tiene que respetar los procesos de la memoria.<sup>12</sup>

La exposición *Controversias: una historia jurídica y ética de la fotografía*, celebrada en Lausana en 2008 mostraba estas decepciones producidas cuando la fotografía frustraba las expectativas de una transcripción literal de la realidad. Pero también las ocasionadas cuando esta transcripción resultaba excesivamente brutal, porque en ocasiones la verdad se muestra como exceso, la imagen no sólo contiene realidad sino que se ve desbordada por ella.

---

11. Schnaith, Nelly, *Lo visible y lo invisible en la imagen fotográfica*, La Oficina Ediciones, Madrid, 2011, p. 25.

12. Berger, John, «Usos de la fotografía. Para Susan Sontag», en *Mirar*, Gustavo Gili, Barcelona, 2001, pp.54-57.

Steichen definía cada fotografía como una falsificación de principio a fin. Ciertamente la cámara nunca es neutral, ni en su codificación ni en su difusión o uso.<sup>13</sup> Toda fotografía es necesariamente una construcción. No puede equivaler a un simple registro mecánico, desprovisto de códigos cuya veracidad viene garantizada por una instancia exterior. La construcción es compleja: las imágenes se conectan a otras imágenes y engrosan imaginarios colectivos y se someten a tiempos históricos.<sup>14</sup>

Lo podemos ver en las arquitecturas quiméricas de Filip Dujardin, con su lenguaje próximo a la pesada estética de la industrialización y la prefabricación de las construcciones soviéticas. Tienen el frágil soporte real de una simple maqueta de cartón, un proceso de Sketchup o, en otros casos, un montaje digital. En lugar de registrar edificios existentes, crea estructuras imposibles, para ser vistas como situaciones *imposibles*. La vaguedad de la atmósfera y ciertos parecidos razonables no bastan para fijar las coordenadas que la visión necesita para situarse ante la imagen.

Vertov se empeñó en establecer una imposible diferencia entre el mundo visto por el ojo humano y otro, más real, capaz de ser representado por la cámara. Pero la representación no mediatizada del referente a través del signo, presupuesto del realismo clásico, quedó, desde la perspectiva de Saussure, apoyado, al descubierto, en un concepto equivocado de significado, donde el signo era transparente. Creemos que miramos un espacio tridimensional

---

13. Tagg, John, *El peso de la representación*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005.

14. Fontcuberta, Joan, *Indiferencias fotográficas y éticas de la imagen periodística*, GGminima, Barcelona, 2011, p. 6.



Dionisio González, *Nova Acqua Gasosa II*, 2004

a través de una superficie bidimensional, aunque sabemos que no podemos hacer las dos cosas al mismo tiempo. Entre conocimiento y creencias, en el triángulo formado por la línea del horizonte el espectador se despliega la estructura de la representación.<sup>15</sup>

La imagen es un compuesto de signos que debe compararse con una frase compleja, no con un vocablo individualizado. Cada elemento de la imagen se ofrece a la mirada como origen potencial de cadenas asociativas que integran la totalidad de un sentido. Como en el sueño, cuya forma expresiva está constituida por imágenes, podríamos aplicar criterios interpretativos al interior del discurso.

La sucesión alineada del discurso global debe sustituirse, sin embargo, por recursos de significación adecuados a la simultaneidad bidimensional. Así, la condensación permite que en cada elemento de la imagen confluyan varios sentidos que pueden pertenecer a cadenas asociativas diferentes, o reforzar una sola significación con diferentes elementos. O el desplazamiento, traslado de los centros de significación desde el primer plano a niveles secundarios, intensificando o desviando el sentido. También la figuración, por la que la imagen representa o promueve, con su sola intensidad visual, palabras y pensamientos.<sup>16</sup>

Un ejemplo tan gráfico como conceptual es cuando Dionisio González deconstruye y reorganiza sus alineaciones visuales de lo construido, nos propone

---

15. Burgin, Víctor, *Ensayos*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004, pp. 25 y 34.

16. Schnaith, *Lo visible y lo invisible en la imagen fotográfica*, La Oficina Ediciones, Madrid, 2011, pp. 55-57.

una nueva geometría que nace de la conciencia del desorden y la fuerza del fragmento. Se enfatizan los signos de lo aleatorio. Nos hace preguntarnos por el tiempo siguiente, la transformación o la desaparición del fenómeno urbano. Dislocación, juego de transparencias en clave de invisibilidad, son narrativas quebradas, cuyas fisuras exteriores remueven nuestra respiración, desquebrajada en su estabilidad perdida.<sup>17</sup>

Hoy estaríamos de acuerdo en que las fotografías no suponen una representación literalmente cierta de los hechos. No obstante, que se trate de puras ficciones sin relación con el mundo resulta aún mucho más dudoso. La creación contemporánea recurre a la cita y a la referencia sobre un imaginario previo. Al hacerlo, convierte en material de trabajo los registros de la experiencia.

Una imagen siempre es veraz, en la medida en que al ser obtenida por la cámara es la huella de un emisor material. Si la huella opera como signo cultural se modificará su efecto de sentido y la posibilidad de lo que se podría llamar engaño es algo intrínseco a su poder significativo.

Las primeras obras de James Casebere, realizadas en los años 70, como decorados de habitaciones y viviendas de la sociedad americana, tenían todo el carácter de extrañamiento, neurosis y psicosis de lo doméstico que la estética de la cotidianidad de la clase media vivía como realidad en las pantallas de televisión. Lejos de la celebración de la cultura del pop, el fotógrafo



James Casebere, *Flooded Hallway*, 1998

17. Barro, David, «Dionisio González y la luz del fragmento», en VVAA., *La invisibilidad del resto*, Caja de Ahorros de San Fernando, Sevilla, 2009.



James Casebere, *Dormroom*, 2003

iniciaba una trayectoria caracterizada por la construcción de esos escenarios ficticiales, pero sobre todo por la reflexión sobre el pasado, el poder, el control político y económico y la sumisión de la vida dentro de los espacios construidos. La convivencia de las diferentes escalas en las maquetas o la propia perfección técnica de las tomas no son sino cualidades de ese nuevo mundo inventado en el que se produce la interacción de la idea y el imaginario espacial. Cárceles, túneles y sótanos: arquitecturas de percepción interior, abolidas en la realidad de su distancia por la ambigüedad opresiva de aberturas de luz que no son salida y reflejos líquidos de angustiosa consistencia material. La fotografía apela a la inteligencia del espectador mediante experiencias que sólo se pueden tener a través de la imagen. Son espacios en los que entrar psicológicamente, constatada la imposibilidad física de ocuparlos.<sup>18</sup>

Ver el mundo a través de otras imágenes prioriza como espacio vital la memoria del archivo y no la realidad del entorno. Pero al mismo tiempo genera la angustia metafísica del desvanecimiento de la realidad, únicamente aprehensible a través de sus representaciones. En la película *Días extraños* (Kathryn Bigelow, 1995) la imagen, mórbida y perversa, se ha convertido en la única posible salida a la existencia invisible de los individuos en una sociedad esclava del tráfico de representaciones visuales.

El espejo de la memoria transmite fidelidad y precisión. Pero la intervención ya ha alterado la realidad. No se puede elegir entre documento y ficción, no

---

18. Casebere, James, *James Casebere. Works 1975-2010*, Damiani, Bologna, 2011.

hay elección posible. El creador de ficciones visuales fabrica simulacros.<sup>19</sup> Necesariamente engañosos para Platón, por tratarse de un efecto referencial y por consiguiente de un valor de verdad para Aristóteles, en cualquier caso mantiene una determinada relación con lo real que es preciso analizar con distancia. Ficción lúdica o artística, coloca en suspenso el referente, desplazando el debate desde el dilema entre verdad y falsedad al cuestionamiento de nuestra propia facultad de creer. La revisión crítica de la historia de la fotografía habrá de reevaluar la doble faceta notarial y especulativa que en demasiadas ocasiones se pretende mostrar como una liberación hacia la narratividad y la creación, desarrollada en una única dirección.<sup>20</sup>

Cuando el espacio-tiempo ya no existe, la imagen virtual aparece como una forma vacía. Su expectativa continua siendo inadecuada, puesto que se confunde con una expectativa de verdad, incluso de vida. Como si lo visual tuviera la obligación de ser creíble, mantenemos una confianza «ciega» hacia imágenes que no sabemos interpretar (ecografías, satélites) traducidas por especialistas a las que tenemos que creer.

La expectativa de verdad ya no está unida ni a lo visible ni a lo visual, sino a la relación entre lo enseñado y lo dicho, algo que incluye los comentarios verbales que lo acompañan, en definitiva a la interpretación. Habría que llamar la atención acerca de una extrema paradoja. Muy frecuentemente a la

---

19. Gómez Isla, José, *Fotografía de creación*, Nerea, San Sebastián, 2005.

20. Fontcuberta, Joan, «Ficciones documentales», en *La cámara de Pandora. La fotografía después de la fotografía*, capítulo 10, Gustavo Gili, Barcelona, 2010 pp. 103-110.



László Moholy-Nagy, *Desde la torre de la radio, Berlín*, 1928

imagen se le niega su carácter visual al reducirla a un puro objeto visible, algo que significa renegar de sus características de lenguaje. Pero si la imagen no es lenguaje, y por tanto no dice nada, no habría que analizarla. En cambio, al mismo tiempo se afirma con reiteración que manipula, influye, dicta conductas, juicios y comportamientos.<sup>21</sup>

Si se ha demostrado estéril el interrogante de la naturaleza del discurso artístico, formulado en términos de exclusión (qué no es arte) sigue siendo necesario el planteamiento sobre la especificidad del medio fotográfico, su carácter y funcionalidad en una sociedad visual. Aunque, como se ha dicho, el mismo diseño de la «cámara oscura» implica una concepción espacial determinada y los principios y convenciones de la perspectiva renacentista, el lenguaje fotográfico desarrolla en su evolución tecnológica un conjunto específico de signos y códigos, que tienen una influencia palpable sobre las imágenes, tanto en la estética de su producción como en su lectura.

Continuidad e instantaneidad, mal entendidas, han llevado a confundir experiencia visual y representación sensible en la fotografía. Pero tal correspondencia no soporta el más mínimo análisis. El medio fotográfico incorpora elementos inexistentes: desenfoces, barridos, ruido... transmitidos posiblemente como mensajes en el propio discurso. De igual modo, otros parámetros son añadidos en ocasiones de manera deliberada para la realización de la toma. Así, una determinada ambientación e iluminación, el desplazamiento de los valores cromáticos, la modificación del ángulo de visión, la determi-

---

21. Joly, Martine, *La interpretación de la imagen: entre memoria, estereotipo y seducción*, Paidós, Barcelona, 2003, p. 133.

nación del enfoque, la elección de la profundidad de campo deseada, y una lista de posibilidades tan interminable como la actitud subversiva del creador, desafiante frente a la norma. Moholy-Nagy lo definía tajante: «el enemigo de la fotografía es la convención. Su salvación viene del experimentador que se atreve a llamar «fotografía» a cualquier resultado con medios fotográficos, con cámara o sin ella».

El lenguaje fotográfico ha ampliado sus registros de comunicación para expresar el cambio en las relaciones de apropiación del hecho arquitectónico. En ese sentido, resulta elocuente la trayectoria seguida por Thomas Ruff. Las series agrupadas bajo el título *I.m.v.d.r.* significaron un giro sensible en sus métodos de trabajo para la fotografía de arquitectura. Ante los proyectos de Mies Van der Rohe, convertidos ya en iconos visuales de la cultura contemporánea, se obligó a sí mismo a repensar las cualidades iconográficas que había tras el estereotipo de lo construido. La manipulación trascendió su carácter técnico para funcionar como proceso de reflexión en torno a la capacidad de la fotografía para transformar los clichés asociados a la obra de los grandes arquitectos, creando nuevos espacios mediante la «reterritorialización» de la arquitectura.<sup>22</sup> Proyectos conocidos, ahora representados como nueva materialidad, la que únicamente puede ofrecer la facultad de la fotografía para registrar los mecanismos invisibles de la percepción. Técnicas y efectos trabajan para esa nueva trascendencia de lo visual: la superposición de imágenes, el barrido y el desenfoco, así como las experiencias de lo



Thomas Ruff, *Stereograph of Haus Lange, h.l.k. 05*, 2000

22. Søberg, Martin, «Theorizing the image of architecture. Thomas Ruff's photographs of the buildings of Mies van der Rohe», en *Conference Architectural Inquires*, Göteborg, 2008, pp. 1-10.



Thomas Ruff, *d.p.b.* 08 del proyecto *l.m.v.d.r.*, 2000

estereográfico —la doble exposición que se enseña de forma contigua para recrear la percepción del espacio interior— o, simplemente, la desaturación para acentuar el carácter de convención proyectiva —esquemático, sin volumen— en las fachadas miesianas.<sup>23</sup>

En la interacción entre arquitectura y fotografía, la obra de Mies supone un capítulo especialmente conflictivo. Llama la atención hasta qué punto las cualidades de proporción, ritmo, o transparencia que definen sus proyectos han resultado difíciles de reflejar o producir por la fotografía. Han sido necesarias puestas en escena muy complejas, así como el recurso a herramientas de iluminación y de exposición sofisticadas, para comunicar aspectos que solo en la percepción directa resultaban más aprensibles.<sup>24</sup>

Contrariamente a lo que suele ocurrir, que en el montaje expositivo la ilusión de percepción es esquivada o al menos relegada, ésta aparece con gran significancia en las imágenes de este trabajo, como puede verse en la que hemos elegido, una especial variación de perspectiva diagonal en la esquina entre dos ventanas de la Casa Lange. Juntas las dos instantáneas, el camino del jardín y los muros crean una geometría, casi una red isométrica de modo que el espacio parece ex e implosionar al mismo tiempo en una complicada interacción óptica.

23. Krauss, Rosalind, *Das Photographische. Eine Theorie der Abstände*, Wilhelm Fink Verlag, Munich, 1998, pp. 46-47.

24. Rocha, Lorenzo, «Building Architectural Images: On Photography and Modern Architecture», en Janser, Daniela; Seelig, Thomas; Stahel, Urs (eds.), *Concrete. Photography and Architecture*, Fotomuseum Winterthur –Scheidegger & Spiess, Zurich, 2013, p. 49.

La estereografía consiste en dos disparos fotográficos con una cierta distancia, suficiente para crear un efecto espacial cuando es montada en el aparato estereográfico. El espacio estereográfico es un espacio de perspectiva en su más alto grado, una experiencia visual.<sup>25</sup>

Dos ejemplos, opuestos en sus extremos, ambos referidos a la variable del tiempo, resultarán concluyentes para explicitar esta separación entre lo visto y lo fotografiado. Se ha denominado «inconsciente tecnológico» a aquellos resultados no correspondientes, que rompen la equivalencia entre escenas fotografiadas y lo que finalmente se obtiene con la cámara. Es el caso de que no aparezcan personas registradas en un daguerrotipo aunque la calle estuviera ocupada, dado el largo tiempo de exposición necesario y el movimiento de los paseantes. Era muy característico en esta época que se pudieran comprar «placas de nubes» para añadirlas por detrás de las imágenes que quedaban, por el mismo motivo, sin ellas. Cabría afirmar que en este tiempo la cámara veía menos que nosotros. Con el mismo criterio podría decirse que con la evolución de la técnica ahora ve más. La representación icónica del movimiento ya es una serie de convenciones aprendidas, puesto que se trata de efectos que el ojo humano no percibe. La dispersión de las gotas de agua,



James Valentine, *Exposición de Glasgow 1888*, con placa de nubes, 1988

25. El propio Ruff explica su empleo: «With stereoscopic photography, it's obvious that our perception has less to do with what we see than with what our brain does with that information. If you look at the two flat images, nothing much happens; but look at them at just the right angle and the images become one—and it's three dimensional—. We may look with our eyes, but our brain constructs the images. My idea was to make these 3D interiors look even more artificial by altering the distance between the stereoscopic camera's lenses, which are normally set apart about the same distance as a person's eyes. To take stereo h.t.b. 06, 2000, I used two cameras set about ten inches apart, which creates a perceptual transformation: the viewer becomes a twelve-foot-tall giant peering into a dollhouse-size interior.» Entrevista con Ronald Jones para ASX (2001). <http://www.americansuburbx.com/2010/06/interview-thomas-ruff-talks-about-lmvd.html> (Marzo, 2014).



Harol Edgerton, *Bala atravesando un cable vertical*, 1959

las balas detenidas, son figuras que debemos a recursos como el flash estroboscópico y que identificamos sin problemas con nuestra visión de lo real.<sup>26</sup>

El problema de la analogía es hoy para la teoría de la imagen la cara más próxima de la discusión compleja, poliédrica, en torno a la naturaleza icónica de lo visual. Aceptado que toda imagen mantiene un nexo con lo real, lo que varía es su forma de sustituir, interpretar, traducir, es decir de modelizar mediante la creación y la observación.

Los grados de iconicidad son medidos en una escala de niveles de semejanza entre imagen y referente. Pero supone, tan sólo, la primera de las seis variables en las que se ha sistematizado la definición de la imagen. Junto a este nivel de realidad se atiende la simplicidad estructural, la concreción del sentido, la materialidad, los procesos de generación y la definición estructural.<sup>27</sup> La representación implica una propuesta de interpretación de la realidad percibida, que plantea básicamente dos cuestiones teóricas: la relación entre ambos procesos de percepción y de representación, y la forma de esta construcción visual cualificada.

Sobre esa propuesta de creación se puede llevar a cabo un análisis de sus elementos visuales básicos, de las estrategias y opciones de las técnicas empleadas, así como de las implicaciones psicológicas y fisiológicas de la composición creativa y de los medios y formatos elegidos. El lenguaje es un recurso de comunicación, y como tal construye un sistema. Fabricar y com-

26. Castelo, Luis, *Del ruido al arte*, Akal, Madrid, 2006.

27. Villafañe, Justo; Mínguez, Norberto, *Principios de teoría general de la imagen*, Pirámide, Madrid, 1996, p. 41.

prender mensajes visuales pertenece a la esfera de lo natural, pues visualizar es formar imágenes. Sin embargo, la aproximación a esos sistemas de símbolos del material representacional depende de nuestro nivel de alfabetización visual, de nuestro saber leer y escribir visualmente. Creamos interrelacionando activamente elementos revelados por la luz pretendiendo comunicar un significado. A ese conjunto de elementos básicos (punto, línea, contorno, direccionalidad, color, textura, escala, movimiento...) aplicamos las técnicas, entendidas como estrategia de comunicación, que abarcan desde el mismo punto de partida de la selección a las opciones variables de fragmentación, equilibrio, predictibilidad, coherencia, secuencialidad, etc...<sup>28</sup>

Pero más allá de su dimensión teórica, en cualquier caso siempre estará el enfrentamiento, directo, del espectador ante el objeto. Es ahí donde reside la esencia, también la magia de la comunicación. El objeto aislado se convierte en el todo. Aislar espanta, inquieta, perturba. Nos vuelve desprotegidos al sentirnos enajenados de la facultad de ordenar, reunir y relacionar. Nos arroja momentáneamente fuera del entendimiento. Las imágenes, la subversión de las imágenes, revela todo su poder.

«No basta con crear un objeto, no le basta para ser, para que se vea. Es necesario mostrarlo, es decir, excitar en el espectador, por algún artificio, el deseo, la necesidad de verlo.»<sup>29</sup>

28. Dondis, Donis. A., *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004, p. 53.

29. Nougé, Paul, *Histoire de ne pas rire, Les Lèvres nues*, Bruxelles, 1956, p. 229, citado en Puelles Romero, Luis, *Lo posible. Fotografías de Paul Nougé*, Cendeac, Murcia, 2007, p. 49.



Georges Rousse, *Through the wall*, 1985



Georges Rousse, *Grands Moulins*, 2005

Excitar, crear la necesidad de ver, pero sin revelar sus orígenes. Son mecanismos sutiles desencadenantes de las acciones de sugerir, inquietar e inventar. Con esta última se trasciende la descripción del universo, se reivindica la vocación cosmológica de intervenir en el mundo. Quien mira se convierte en responsable. Implicado, ya no es inocente ni juez. Extrañado, sorprendido, comprende dolorosamente que ver y entender no son sinónimos.

La mirada es, en palabras de Aumont, la dimensión propiamente humana de la visión, lo que define su intencionalidad y finalidad.<sup>30</sup> Una imagen se mira mediante un recorrido, un tiempo ocular que es el de la exploración de la superficie. Para esta serie de movimientos el inglés tiene un término evocador: *scanning*. El ojo barre irregularmente la imagen, mientras que simultáneamente la visión periférica no deja de aportar una impresión de conjunto, decisiva en la estructuración y traducción de lo visto.

El espectador referirá en cualquier circunstancia un primer sentido de relato al espacio. Pero, de otra forma, también podría decirse que el espacio no es visto directamente sino construido a partir de percepciones kinésicas, táctiles. En la profundidad de campo, en los enmarcados, los ángulos y la distancia, y, por supuesto, en los gestos, ver el espacio es necesariamente «interpretar».<sup>31</sup>

En ese sentido resultará elocuente el papel que ocupa el espectador en las fotografías de Georges Rousse, con cada imagen acabada le entrega el tiem-

30. Aumont, Jacques, *La imagen*, Paidós, Barcelona, 2002, p. 62.

31. Aumont, Jacques, *El ojo interminable*, Paidós, Barcelona, 1997, pp. 104 y 55.

po de descubrir por sí mismo el secreto alquimista del proceso de su elaboración. Nadie estuvo autorizado para ver los diferentes mecanismos (anamorfosis, trampantojos, interposición de cristales rayados, construcción de volúmenes) que se utilizaron hasta que las formas geométricas y perfectas quedaron fijadas sobre el papel. La ficción atraviesa la atmósfera del lugar, como si de un taller de artista abandonado se tratase. La intervención se oculta, el autor retira los materiales que empleó para devolver a un espacio banal y anónimo la dimensión pictórica, cromática, de luminosidad resplandeciente, de un vacío transformado para ser visto por primera vez.<sup>32</sup>

La fotografía nos remite hacia el exterior, pero al mismo tiempo nos proyecta hacia nuestro interior, hacia nuestra manera de mirar, lo que va a llamarse visión. Quedamos excluidos de la realidad que fue accesible para la cámara, pero ésta nos permite incorporar y armonizar lo real existente con lo real vivido por nosotros. En un acto de lectura de la imagen nos vemos obligados a plantearnos los lazos invisibles que nos conectan con lo *otro*.<sup>33</sup>

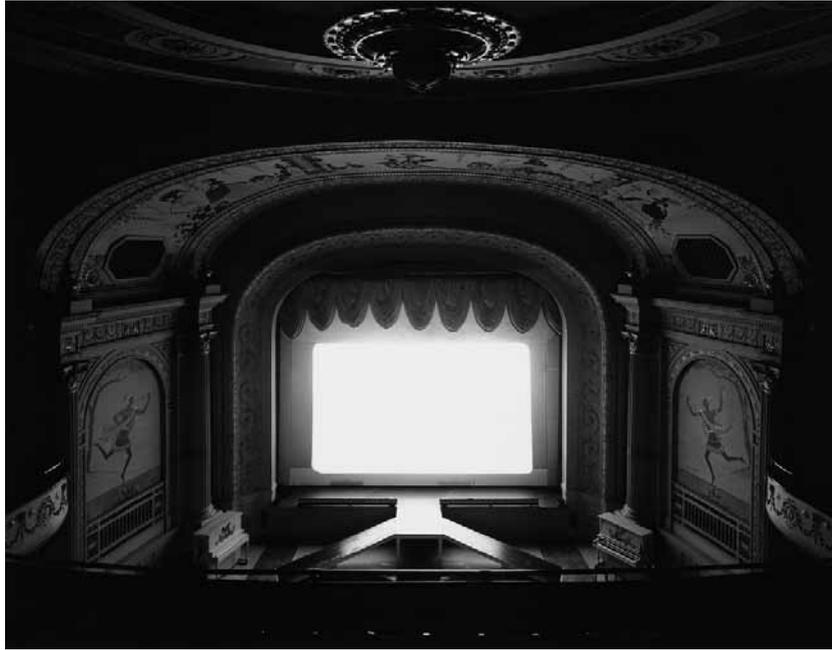
Rudolf Arnheim insistió en el hecho de que las operaciones cognitivas que llamamos pensamiento son integrantes constitutivas de la percepción misma. No hay diferencia entre contemplar el mundo y cerrar los ojos y «pensar». Acciones que hemos llegado a ejecutar de manera inconsciente, rutinariamente confundidas, tales como la exploración activa, la selección, la captación de



Dan Graham, *Homes for America*, 1966

32. Rousse, Georges, *Georges Rousse*, Actes Sud, Paris, 2009. Los procesos de trabajo y preparación de las tomas pueden verse en el documental que se incluyó sobre este autor en la conocida serie *Contacts*: Krief, Jean Pierre, *Georges Rousse*, DAP-CNAP (Centre National des Arts Plastiques), 2002.

33. Ledo Andión, Margarita, *Cine de fotógrafos*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005, p. 35.



Hiroshi Sugimoto, *Theaters, Cabot Street Cinema, Massachusetts*, 1978

lo esencial, la simplificación, la abstracción, el análisis, la síntesis, la compensación y la corrección... son tareas perceptivas.<sup>34</sup>

Seguramente, el último medio siglo de la filosofía moderna ha disuelto las distinciones que separaban conceptos fundamentales, que habían sido asumidos como inamovibles en su definición. La misma oposición entre sujeto y objeto, o entre el ser y la nada, implicaban una determinada interpretación del mundo y debían dejar de ser intocables para plantear nuevos puntos de partida y revisar las antiguas construcciones de pensamiento. La fenomenología de la percepción interroga los antiguos métodos de conocimiento, incapaces de explicar el sentido de pertenencia e integración de la percepción, justo donde Merleau-Ponty encuentra la convicción del ser. Integración y diferenciación encarnan al tiempo un sistema universal, articulado en lo esencial por la trascendencia. El cuerpo percibe y entiende aquello de lo que forma parte, que transforma y desplaza. Como el lenguaje, decía Valéry, es todo, no sólo una voz de la persona, el paisaje queda invadido por las palabras, siendo nuestros ojos una metáfora de la totalidad.

No se trata de llegar a una síntesis, tampoco de desdoblarse, en esa idea tan querida al pop art de la «representación de la representación»,<sup>35</sup> sino com-

34. Arnheim, Rudolf, *El pensamiento visual*, Paidós, Barcelona, 1998, p. 27.

35. Autores como Dan Graham someterán a una nueva lectura crítica esta ambivalencia de lo popular, plasmada en la presencia de la imagen en soportes culturales específicos como el magazine ilustrado. Baqué, Dominique, «Ambigüités du présent» en *Vues d'Architecture. Photographiés des XIXe et XXe siècles*, Musée Grenoble, Grenoble, 2002, p.28.

prender la reversibilidad que es la verdad última.<sup>36</sup> La experiencia primordial, la de la percepción, queda dibujada como una estructura de intersubjetividad, que trasciende los límites de la soledad existencialista de lo privado y niega cualquier tipo de dominio en la relación entre el exterior y el interior del sujeto.<sup>37</sup>

El diafragma abierto del conocido proyecto de Hiroshi Sugimoto, *Theaters*, se había convertido en la alegoría del conocimiento imposible por la acumulación de información. Luz y tiempo concluían en la visión de la nada. Pero la frontalidad, el estatismo y el control de la focalidad desaparecieron al fotografiar los grandes hitos de la arquitectura occidental, en las series de *Architecture*.<sup>38</sup> Ahora es un discurso flexible, cambiante en los recursos del lenguaje: puntos de vista, encuadre, escala, perspectiva. Los detalles físicos de la materia construida no constituyen el objetivo, por tanto no hay espacio para la hiperrealidad. Es la reflexión ante la memoria de nuestra cultura arquitectónica el verdadero tema de fondo. El foco debe situarse en otro plano para ver con claridad la idea.

La arquitectura en Sugimoto no es ni sueños fantásticos ni utopías alumbradas. Se nos presenta como la taxonomía de un sujeto convencional, único espectador en el fluir continuo de un tiempo sin historia. La aceleración del tiempo de la modernidad ha eliminado las diferencias cronológicas, igualado

36. Vérité ultime son, elocuentes, las últimas palabras de las páginas manuscritas de la obra de Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Gallimard, Paris, 2011, p. 201.

37. Bonan, Ronald, *Merleau-Ponty*, Les Belles Lettres, Paris, 2011, p. 63.

38. Sugimoto, Hiroshi; Bonami, Francesco; De Michaelis, Marco; Yau, Joh, *Sugimoto. Architecture*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2007.



Hiroshi Sugimoto, *Architecture, World Trade Center, 2007*



Miriam Bäckström, *Set constructions*, 2004

bajo una misma mirada una época contemplada desde su confusa unicidad. Extraídos de su contexto histórico, los edificios son testigos de sí mismos, arquetipos de sí mismos. Resultan líneas esenciales devenidas en símbolos, en marcas visuales difundidas y consumidas hasta la saciedad. Componen la memoria de acumulación de imágenes superpuestas asumidas desde nuestro pasado colectivo.

Para la teoría de la imagen, la fotografía contemporánea refleja el hecho de una traslación significativa. Visto con cierta perspectiva de tiempo, era evidente el cambio progresivo en el centro de interés. La interpretación de las imágenes se situó en el centro del debate semiológico. La pregunta se dirigió a todo aquello que ocurre con la significación cuando pasa por el filtro de la lectura del sujeto. Tras haberse privilegiado, hasta el exceso, al autor en los esquemas tradicionales, se subrayó la importancia de la obra y su análisis para posteriormente traspasar el protagonismo al lector al insistir en la infinitud de interpretaciones posibles.<sup>39</sup>

La clave de la comunicación de la experiencia está en la transmisión perceptiva entre creador y espectador, entre autor y lector. El interrogante de cómo pueda dotar de fundamento a un discurso no es sino la reflexión acerca de las formas de comunicación de lo visual. La esencia del espectáculo es la exterioridad.<sup>40</sup> La enfermedad del espectador se resume en la afirmación «cuanto más contempla menos es». Porque el espectáculo es el reino de la

39. Joly, Martine, *La interpretación de la imagen: entre memoria, estereotipo y seducción*, Paidós, Barcelona, 2003, p. 13.

40. Debord, Guy, *La sociedad del espectáculo*, Pretextos, Valencia, 2009.

visión y la visión es exterioridad, esto es, desposeimiento del sí. Ser espectador es estar separado al mismo tiempo de la capacidad de conocer y del poder de actuar. Su emancipación comienza cuando se cuestiona la oposición entre mirar y actuar, cuando comprende que las evidencias que estructuran de una determinada manera las relaciones mismas del decir, el ver y el hacer, pertenecen a la estructura de la dominación y de la sujeción.

Cuando mirar es también una acción que confirma o que transforma esa distribución de las posiciones, el espectador también actúa. Observa, selecciona, interpreta. Relaciona lo que ve con muchas otras cosas que ha visto en otros escenarios, en otros lugares. Se produce una alteración entre la frontera entre los que actúan y los que miran.<sup>41</sup> La representación de su vida se desarrolla también en esos escenarios de papel. Imágenes que, en ocasiones, le ofrecerán, a modo de guiños, pistas de su propia teatralidad. En los márgenes de las fotografías de Miriam Bäckström aparecen, deliberadamente visibles, elementos que informan de la escenografía dispuesta. Pero que, en otras muchas, siguiendo la tendencia de ficcionalización de la creación visual,<sup>42</sup> tendrá que decidir, sin información alguna acerca del andamiaje técnico y conceptual su papel y su lugar, el sentido de su comprensión y el análisis de sus emociones.

Ahí radica el poder y la razón de la imagen. En fronteras que deben atravesarse, de acuerdo con una contemporaneidad donde todas las competencias



Thomas Demand, *Modell*, 2000

41. Puelles Romero, Luis, *Mirar al que mira. Teoría estética y sujeto espectador*, Abada Editores, Madrid, 2011.

42. Fried, Michael, *Contre la théâtralité. Du minimalisme à la photographie contemporaine*, Gallimard, Paris, 2007.



Thomas Demand, *Hole*, 2013

tienden a salir de su propio ámbito e intercambiar sus funciones. Contra los argumentos habituales del consumo rápido e inocuo de la imagen arquitectónica, cabe afirmar, desde la propia realidad social, al menos dos cuestiones importantes. Primero, la transformación de la arquitectura después de ser fotografiada, puesto que pertenece al tiempo.<sup>43</sup> En segundo lugar, el protagonismo asumido de forma creciente por el espectador, sujeto activo de la expresión de su propia experiencia a través del medio fotográfico.<sup>44</sup>

Sobre los tres conceptos que vertebran el enunciado de este texto se podría decir que se ha producido un desdoblamiento dialéctico. La realidad funciona como referente de origen y expectativa para el lector final; el lenguaje integra los recursos y las técnicas que hacen posible la expresión, articulada sintácticamente en forma de discurso visual; la percepción, por último, sólo se entiende como proceso doble que interrelaciona la creación de la representación y la gestación del pensamiento del observador.

La revisión contemporánea de estos y otros conceptos básicos de la comunicación replantea el significado mismo de los términos. La realidad, que durante tanto tiempo fue referida a un estado anterior, externo e inmutable, hoy se entiende construido y representado por las tecnologías y los medios.

43. Lahiji, Nadir, *L'architecture sous le regard de la photographie*, en Andreotti, Libero (dir.), Spielraum: Walter Benjamin et l'architecture, Éditions de La Villette, Paris, 2011, pp. 305-320.

44. En un debate reciente sobre el futuro de la fotografía, iniciativa del Centro de Fotografía de Winterthur junto con la Universidad de Zurich, Trevor Paglen sostenía que las cámaras ya empezaban a funcionar como auténticas «máquinas de ver», conectadas sin remedio a la experiencia y a la vida cotidiana de los individuos, en un mundo caracterizado por la ubicuidad y la invisibilidad de una fotografía omnipresente. <http://blog.fotomuseum.ch/author/trevor-paglen/> (marzo, 2014).

Y cabe hablar de una realidad mediatizada; su corolario es, como nos dice Lahrann, que somos observadores de la observación. Nuestro ojo ignora cada vez más el mundo como tal, lee grafismos en lugar de ver cosas.<sup>45</sup> Esto supone una inversión radical de la antigua relación arquitectura-fotografía. De los espacios interiores de Thomas Demand, contruidos para ser fotografiados, se puede concluir la identificación que hace Beatriz Colomina: los medios de comunicación como arquitectura moderna.<sup>46</sup>

Si hemos de creer a John Berger, en su reflexión sobre Claude Monet, el impresionismo cerró en la historia un tiempo y un espacio definidos por la perspectiva sistemática y la permanencia. Antes de él —antes de la fotografía— el espectador entraba en la imagen. Su marco era un umbral, la antesala de una experiencia inalterable, una estancia que podía ser visitada. Después, hasta ahora, la imagen ya es más activa que uno mismo. En lugar de introducirnos en ella extraerá nuestros recuerdos.<sup>47</sup>

Necesariamente, los cambios señalados han de tener reflejo en transformaciones radicales de los métodos y herramientas de la alfabetización visual. En la medida en que la autonomía y la libertad del espectador, y la fusión y

---

45. Giannetti, Claudia, «Hacia una realidad total. Operar sobre la interfaz de la realidad» en Fontcuberta, Joan (ed.), *¿Soñarán los androides con cámaras fotográficas?*, Ministerio de Cultura, Madrid, 2008, pp. 276.

46. La arquitectura moderna se construye como imagen en las páginas de revistas y periódicos. La imagen es en sí misma un espacio cuidadosamente construido por el arquitecto. Las arquitecturas escenificadas, la mascarada que expresaban los Smithson, encuentra su reflejo simétrico en la representación mediática de los sucesos, que se convierte en paisaje. Colomina, Beatriz, «Los medios de comunicación como arquitectura moderna», *Exit*, nº 37, *Arquitectura II. La mirada del artista*, 2010, pp.112-139.

47. Berger, John, «Los ojos de Claude Monet», en *El sentido de la vista*, Alianza Forma, Madrid, 2006, p. 213.

la disolución de los mensajes, son los ejes de una nueva trama donde afrontar el mundo de la imagen, el aprendizaje irá dirigido a interrogarse sobre los procesos de creación espacial, los fundamentos (neurofisiológicos, pero también semióticos y simbólicos) de generación de categorías espaciales tan básicas como la proyección o la introspección, en definitiva, a repensar la representación del espacio y sus formas de percepción.<sup>48</sup> Cada individuo posee sus representaciones del espacio: cree mirar y se representa. El arquitecto se mueve en esa trama de invisibles coacciones. Tendrá que atenderlas para superarlas y tener su oportunidad de construir «un lugar de presencias en un espacio de ausencias»,<sup>49</sup> en ese intermedio indefinido donde la representación no es ni verdad ni error, ni observación ni producción.

---

48. Christelle Robin ha contado de sus clases de psicología de la percepción el recurso habitual a documentos pictóricos para transmitir los conceptos: Paul Klee para la topología o la deconstrucción, Itten para el contraste, etc. ... De igual modo, dibujos de niños, test psicológicos, publicaciones clínicas y catálogos de exposiciones de arte terapia, como formas de abordar las transformaciones provocadas por la psicosis, la técnicas terapéuticas o la adicción a las drogas. Robin, Christelle, «De l'anthropologie de l'espace aux cultures spatiales» en Bonnin, Philippe (dr), *Architecture, espace pensé, espace vécu*, Éditions Recherches, Paris, 2007, p. 55-71.

49. Lefebvre, Henri, *La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones*, Fondo Cultura Económica, México, México D.F., 1983, p. 247.



## III FOTOGRAFÍAS DE AIRE HABITADAS



**E**nunciar por escrito la argumentación del método establecido, en una investigación que tiene como concepto central el vacío, requiere la mayor de las complicidades por parte del lector. Sin ella, el riesgo de quedar disuelta en la contradicción ostensible del recurso a lo real amenaza la misma comunicación de sus resultados. Probablemente, se necesitaría el éxito de una estrategia tan extraordinaria como el artificio exhibido por Stanislaw Lem en su *Vacío Perfecto*: presentar, con una autocrítica inventada del propio autor, una serie de reseñas ficticias de libros inexistentes.<sup>1</sup>

---

1. Lem, Stanislaw, *Vacío Perfecto*, Impedimenta, Madrid, 2010.

Conscientes de la persistencia, por más que se haya pretendido anular en capítulos anteriores, de la oposición aparente entre construcción y vacío, no cabe sino asumir la dependencia de la inteligencia perceptiva del observador, en su actitud abierta ante un universo plural e invisible. La sensación está perfectamente descrita en las primeras líneas de «La construcción»:

«He dispuesto la obra. Me parece bien lograda. Desde afuera sólo se ve un gran agujero; éste en realidad no conduce a ninguna parte y ya a los pocos pasos se tropieza con la roca. No quiero jactarme de haber ejecutado esta treta de forma deliberada; es más bien el sobrante de uno de los numerosos y vanos intentos constructivos, pero finalmente me pareció ventajoso dejar este agujero sin rellenar. Por cierto, hay astucias que, por sutil es, se aniquilan a sí mismas, eso lo sé mejor que nadie, e indudablemente constituye una audacia llamar la atención con este agujero sobre la posibilidad de que aquí exista algo digno de ser investigado.»<sup>2</sup>

Todo lo que gira alrededor del tema de la representación es atraído por un núcleo de identificaciones equívocas que funciona como trampa para el pensamiento. Wittgenstein, quien utilizó recurrentemente ejemplos arquitectónicos, expresó con la metáfora de la construcción la imposibilidad de escapar a nuestra representación del mundo: al final descubrimos que no nos sirve

---

2. Kafka, Franz, «La construcción» en *La muralla china. Cuentos, relatos y otros escritos*, Alianza Editorial, Madrid, 1978, p.157.

para comprenderlo al habernos encerrado en el edificio construido que hemos ido levantando con nuestra experiencia.<sup>3</sup>

Para desanudar la parálisis, que amenaza como perspectiva de destino estéril, se precisan dos acciones: un desplazamiento y una inversión de lo re-  
prendido. Recordamos el cambio radical que supuso en la fenomenología de la percepción la disolución del binomio sujeto-objeto. La formulación de interrogantes nuevos, capaces de alumbrar respuestas innovadoras —condiciones ambas imprescindibles en el proyecto investigador— requiere el abandono de posiciones de prejuicio confundido que alimentan una confusa sensación de estabilidad. Insistiremos, en una gran medida, en esa voluntad de remover, subvertir mediante la acción, apelar, en definitiva, a la movilización del pensamiento crítico y la activación de las facultades imaginativas y creadoras del lector-observador.

La visión es una cualidad natural, la mirada una categoría histórica. Todas las imágenes, imposturas en sí mismas, son artefactos cuyo ser no puede dissociarse de su significación y del proyecto del que se extrae su origen. No pertenece a la esfera de lo natural, es producto de la industria humana.<sup>4</sup> Para la arquitectura, la malinterpretación de lo visual, el estereotipo que reduce el proyecto a la expresión física de la idea deriva en la errónea contraposición entre abstracción y visualización. Entender la imaginación como una facultad del conocimiento posibilitará la superación de los modos de ver de la con-

---

3. Muñoz Gutiérrez, Carlos, «Wittgenstein arquitecto: el pensamiento como edificio», *A Parte Rei*, nº 16, 2001, p. 19.

4. Damisch, Hubert, *El desnivel*, La Marca Editora, Buenos Aires, 2008, p. 10.

temporaneidad, atendiendo la estructura del espacio y la consistencia de los objetos como entes ordenados.<sup>5</sup>

El espacio es *construido*, no es directamente visto, no es comparable al movimiento o a la luz. Está hecho, en el ser humano, de una amalgama de percepciones visuales sí, pero también kinésicas y táctiles.<sup>6</sup> Producido ideológicamente, de acuerdo con las tesis de Lefebvre,<sup>7</sup> su conocimiento no tendría como objeto de estudio el espacio en sí mismo, sino el proceso mediante el cual alcanza una existencia simultánea en distintos niveles. La crítica arquitectónica no puede arrastrar la eterna discusión sobre la existencia del espacio como objeto, con la elaboración sucesiva de modelos, tipologías o prototipos. El lugar ya no es receptáculo neutral donde se posa la obra de arquitectura, esencial y autónoma, espacio abstracto, geométrico, puro.<sup>8</sup>

La arquitectura como «pensamiento del espacio» redefine sus propios conceptos. El edificio puede ser considerado una representación del proyecto, invirtiendo así la imagen habitual del proyecto como representación del edificio. Lo sugiere, de manera provocadora, Philippe Boudon, en su apuesta de «arquitecturología».<sup>9</sup> Conecta con la idea del espacio inspirada por Bachelard: un «espacio bajo el espacio». Se podría distinguir entre un espacio vivido

---

5. Piñón, Helio, *La forma y la mirada*, Nobuko, Buenos Aires, 2005, p. 9.

6. Aumont, Jacques, *El ojo interminable*, Paidós, Barcelona, 1997, p. 105.

7. Lefebvre, Henri, *La producción del espacio*, Capitán Swing, Madrid, 2013.

8. De Stefani C., Patricio, «Reflexiones sobre los conceptos de espacio y lugar en la arquitectura del siglo XX», *Revista electrónica DU&P. Diseño Urbano y Paisaje*, vol. V, nº 16, Santiago de Chile, 2009.

9. Boudon, Philippe, *Sur l'espace architectural*, Éditions Parenthèses, Marseille, 2004, p. 14.

cotidianamente y otro construido para comprenderlo. Espacio concreto el primero, espacio representativo, utilizando la expresión de Poincaré, el segundo. Nuestro interés señala a ese desplazamiento del espacio arquitectónico hacia el ámbito de su concepción. Es ficción teórica construida sobre los datos de la experiencia.

De acuerdo con esta perspectiva, la afirmación que sostenemos implica que la imagen no es exterior ni posterior a la arquitectura. Pertenece, forma parte indisoluble de ella. Para su experiencia, análisis, difusión, comprensión..., para su misma existencia. Y sobre ese principio, mantendremos la tesis de que la representación fotográfica del espacio construido, muy especialmente del vacío y de los elementos sintácticos que articulan la imagen al conectar los objetos, elabora una propuesta de proyecto que construye un espacio habitado por la percepción.

Ciertamente, lejos de ser accesorio, se trata de una tarea central en la contemporaneidad. Juhani Pallasmaa resalta la afirmación de Heidegger, quien señaló como acontecimiento fundamental de la Edad Moderna la conquista del mundo como una imagen.<sup>10</sup> Empeñados en un mundo exterior que entraba en nosotros por la visión, olvidamos nuestro papel activo. Como llamaba la atención Nelson Goodman, es el ojo que encuadra el que construye el mundo.<sup>11</sup> Y para esa mirada constructora el mayor de los retos, de sus interrogantes, ha de ser aquello que ocupa la inmensa mayor parte de la realidad.

---

10. Pallasmaa, Juhani, *Los ojos de la piel*, Gustavo Gili, Barcelona, 2006, p. 20.

11. En su *Languages of Art*, citado por Schnaith, Nelly, *Lo visible y lo invisible*, La Oficina Ediciones, Madrid, 2011, p. 15.

Lo demuestra cada vez más la investigación científica; lo escribía de forma preclara Leonardo Da Vinci: «entre las grandes cosas que se encuentran entre nosotros, la existencia de La Nada es la más grande».<sup>12</sup>

Al construir el espacio, el ser humano expresa, amplifica y prolonga, hasta hacerlos permanentes, los gestos espontáneos. Es, por tanto, humano por antropomorfismo: su historia es la de la civilización. De su naturaleza original de vacío universal, conserva la infinitud. Expansivo, sin límites, hecho como el hombre de vacíos organizados y estructurados, en su percepción global cuenta más el vacío que lo lleno, siendo la sustancia y el fundamento de toda expresión arquitectónica.<sup>13</sup>

Emprender la búsqueda del vacío representado, con toda la importancia y cualidades de éste, es, fundamentalmente, tarea de disección y distanciamiento. Lo imponen las propias circunstancias de nuestro tiempo, ese horizonte, fusión de prejuicios y opiniones que conforman la percepción de la ciudad.<sup>14</sup> En los días de la arquitectura logo, nos dice Claude Eveno, se ha asesinado el pasado de las ciudades. Aparecen fragmentos que no ofrecen más espacio que su silueta y la noche de sus iluminaciones muestra la disolución del habitar en una pura fascinación. La mirada es inmóvil en las ciudades pretenciosas de puentes sobre ríos decorados en azules y rosas, las fachadas revestidas del naranja de las luminarias de sodio. Las noches de Brassai no

---

12. Da Vinci, Leonardo, *Cuaderno de notas*, Planeta de Agostini, Barcelona, 1995, en Barrow, John D., *El libro de la nada*, Booknet, Barcelona, 2000, p. 69.

13. Pingusson, Georges-Henri, *L'espace et l'architecture*, Éditions du Linteau, Paris, 2010, p.18.

14. Gadamer, Hans-Georg, *Verdad y método*, Sigueme, Salamanca, 2012.

existen desde hace tiempo, los días de Doisneau tampoco. La arquitectura es concebida para espejear bajo el sol y brillar bajo las lámparas. Un gran espectáculo de hadas, una presencia irreal, una epidermis sin profundidad. Una imagen al servicio de las imágenes.<sup>15</sup>

La expresión «vacíos adjetivos» encierra un doble sentido de lectura. La ambivalencia aspira a oponer una nueva actitud, dinámica, abierta y sensible en el análisis de las representaciones de los espacios construidos, comprendidos en su generación proyectual a partir de los vacíos y la sintaxis visual, contra la tradicional acumulación descriptiva de términos tópicos que pueblan los textos críticos al uso. Adjetivos vacíos llenan interminables enumeraciones retóricas que conforme se extienden y multiplican los calificativos se limitan cada vez más en su significado y alcance. La estrategia tiene mucho de ocultación: «se habla de arte para no hablar de aquello de lo que el arte habla», advertía lucidamente Ángel González.<sup>16</sup> Frente a los adjetivos huecos, la propuesta es nítida: un vacío como categoría esencial e instrumento de análisis, capaz por sí mismo de cualificar y significar la imagen para el observador, como clave de comprensión en su experiencia del espacio arquitectónico.

El recorrido en la búsqueda de un vacío esencial tiene mucho de aventura excitante, en el límite de los grandes afanes románticos. Como ese apasionado Étienne-Jules Marey, conocido hoy por sus cronofotografías, que a finales del siglo XIX intentó fotografiar el viento y los desplazamientos de los flujos de

---

15. Eveno, Claude, *Histoires d'espaces*, Sens & Tonka, Paris, 2011, p. 50.

16. González, Ángel, *El resto. Una historia invisible del arte contemporáneo*, Museo de Bellas Artes y MNCARS, Madrid, 2001.

aire, obteniendo unas fotografías espectrales.<sup>17</sup> Sus clichés de humo evocan la iconografía más básica: trazos blancos sobre fondo negro. De la belleza hipnótica del resultado obtenido con sus complejas máquinas de tubos, empeñado en registrar gráficamente la huella del tiempo, nos interesa retener un principio: el elemento invisible se hace visible en el contacto con los objetos, en su acción sobre las cosas.

Se hace, además, dentro de un territorio inmenso, con toda la inmensidad de lo bidimensional. La materia del plano de trabajo, en la nueva espacialidad del arte del siglo XX, resulta más amplia y fascinante que la imitación de la profundidad mediante construcciones planas.<sup>18</sup> Punto y línea, para Kandisky, o plano pictórico experimental, como las sucesivas láminas de vidrio de Oteiza. Con el movimiento del espectador, con la iluminación cambiante, en una composición plana se consigue un objeto capaz de generar una visión semejante a la secuencia cinematográfica. Los desplazamientos de la visión obtienen percepciones laterales de formas agregadas e inestables.<sup>19</sup>

Ante el interrogante de dónde buscar el aire, la respuesta está en su propia naturaleza. Su capacidad de moldear las formas, el poder de manifestarse entre los objetos. La imagen se vertebra en torno a la serie de vacíos que le dan continuidad a su visualización.<sup>20</sup> Dispuestos en un determinado orden,

---

17. Didi-Huberman, Georges; Mannoni, Laurent, *Mouvements de l'air*. Étienne-Jules Marey, *photographe des fluids*, Gallimard, Réunion des Musées Nationaux, Paris, 2004.

18. Soriano, Federico, *Sin\_tesis*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004, p. 21.

19. Muñoz, María Teresa, *La mirada del otro*, Ediciones Asimétricas, Madrid, 2010, pp. 62-77.

20. Tisseron, Serge, *Le mystère de la chambre claire. Photographie et inconscient*, Champs arts, Paris, 2008, pp. 115-116.

## EL BORDE DE LAS PALABRAS I

**El borde de la ciudad : El borde de la ciudad**

**El borde del glaciar : El borde del glaciar**

**El borde de la zanja : El borde de la zanja**

**El borde de la mancha : El borde de la mancha**

**El borde del campo : El borde del campo**

**El borde del camino : El borde del camino**

**La orla de luto : El borde de la tristeza**

organizan y definen la representación del lugar y la transformación por la arquitectura. El artista proyecta y construye un espacio modelado por los huecos. Inserta, ensancha, aleja y profundiza, contiene y arroja.

Proponemos un ejercicio a contracorriente. Cuando cada vez se habla más de las imágenes mudas, cuya capacidad de expresión ha sido anulada por la misma obsesión por la comunicación,<sup>21</sup> y cuando ya resulta hasta tópico hablar de la desaparición de las imágenes, en una sociedad tan poblada por ellas, consumidas de forma tan instantánea que lo son sin haberlas visto, apelamos a la facultad de mirar con el tiempo como aliado, al redescubrimiento de la lentitud. Porque habremos de detenernos en los bordes, ese terreno inmensurable donde sucede todo. Josep Quetglás inicia con una poesía de Peter Handke, «Der Rand der Wörten» (1966) el prólogo de una edición de textos de Terragni. Los bordes de las palabras que son también el límite, pero que se abren en una disposición vagamente caligramática hasta hacer visible un silencio interior, espacio blanco que crece no en el papel sino como fisura que escinde los versos para el deambular de la lectura deconstruida.<sup>22</sup>

Caligramas y poesía espacialista serían una buena sugerencia de adiestramiento.<sup>23</sup> El análisis de las imágenes que componen nuestro proyecto de colección de vacíos adquirirá, inevitablemente, el tono de quienes en otras

---

21. Lemagny, Jean-Claude, *Silence de la photographie*, L'Harmattan, Paris, 2013.

22. Quetglás, Josep, «Prólogo» a Giuseppe Terragni. *Manifiestos, Memorias, Borradores y Polémica*, COAT, Madrid, 1992, pp. 9-11.

23. Manual para entrenar la facultad de detectar vacíos creados por el arte, sugerentes creaciones de ritmos y espacio en la obra de Garnier, Ilse, *Jazz pour les yeux. Anthologie de poésie spatiale*, L'herbe qui tremble, Paris, 2011.

épocas de la historia del cine asumían el papel de comunicar lo que contenía y significaba en la pantalla. Luis Buñuel recordaba todavía haber conocido algunos de estos «explicadores» que, bastón en mano, señalaban aquellas partes de las escenas del cine mudo cuya comprensión por parte del público debía servirse de ese relato complementario.<sup>24</sup> Señalaremos, nos empeñaremos en hacer recaer la atención sobre los huecos y la nada, en una especie de lectura en negativo de las imágenes de arquitectura.

La finalidad última de la selección de una serie ordenada de imágenes, en la que se ha visto el concepto de vacío como protagonista, es la elaboración de un ensayo visual, definido en un formato concreto por la unidad gráfica, la coherencia y la homogeneidad que otorgan consistencia a los distintos elementos reunidos bajo un criterio predeterminado. Ha de contraponerse la singularidad de sus componentes con la visión simultánea del documento en su conjunto, fomentando la multiplicidad de lecturas, comparaciones de afinidades e interpretaciones.

La importancia del ensayo visual radica en su funcionalidad como método y fundamento activo de la investigación. La compilación y clasificación de información pasa a ser, mediante la acción analítica, una forma de conocimiento. Es una herramienta de análisis abierta, dada la libertad de estructura y estilo, pero por eso mismo con una gran fuerza sugestiva y propositiva. Para la teoría y la crítica de arquitectura ha sido utilizada en diferentes variantes de libros, catálogos y colecciones personales. No en vano el trabajo del arquitecto-

---

24. Carrière, Jean-Claude, *La película que no se ve*, Paidós, Barcelona, 1997, p. 13.

to se desarrolla en un universo visual.<sup>25</sup> Referirse hoy a estas series, características en su singularidad de los modos asociados a sus autores, dibuja una especial historia de la arquitectura reciente. Alison y Peter Smithson hicieron de la tarea de coleccionar y clasificar un sistema de trabajo, reflejado en sus textos y proyectos más personales. La intuición y sensibilidad de un gran aficionado a la fotografía como Charles Eames se transmite a la proyección creativa de un estudio que supo desarrollarse en el contexto de la creciente sociedad de la información.<sup>26</sup>

Los «slide-shows» de Los Eames, con sus objetos diversos, las conferencias de Aldo Van Eyck, motivadas en anotaciones sobre imágenes para que la escala conduzca a la autonomía de la arquitectura, el manifiesto visual del primer título de Sou Fujimoto o la provocación alfabética del *S, M, L, XL* de Rem Koolhaas. Este tipo de proyectos ocupan un espacio ambiguo de la creación común a los artistas contemporáneos,<sup>27</sup> entre las estrategias publicitarias y la práctica de una historia abierta, con una peculiar noción de «archivo» y una compleja forma de abordar el tiempo, aspectos ambos que merecerían una reflexión detenida en el caso de los arquitectos.

---

25. Tavares, André; Bandeira, Pedro, *Floating Images. Eduardo Souto de Moura's Wall Atlas*, Lars Müller Publishers, Zürich, 2012.

26. Perich Capdeferro, Ariadna, «El ensayo visual como método crítico en arquitectura», *Criticjall. I International Conference on Architectural Design & Criticism*, Criticjall Press, Madrid, 2014, pp. 948-958.

27. Hernández-Navarro, Miguel A., *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)*, Micromegas, Murcia, 2012.

La fotografía ofrece enormes posibilidades para elaborar un discurso crítico capaz de comunicar la experiencia y la reflexión sobre el hecho arquitectónico, discurso construido con el lenguaje de los recursos fotográficos. Expresión de percepción y de estudio, de sensación y de análisis, la fotografía ha alcanzado la madurez suficiente, en trayectorias y versatilidad de registros, para proponerse como forma crítica, más allá de la ilustración documental o la creación de ficciones.<sup>28</sup> Ha ganado en autonomía e identidad, creciendo en profundidad y complejidad. Cada día más amplios y versátiles, los recursos de su técnica son puestos al servicio de una finalidad expresiva, cualificando el proceso de creación.

Porque el mensaje puede estar codificado como enunciado visual<sup>29</sup> y articular un discurso como estructura verbal, un evento comunicativo, forma de interacción a partir de la representación mental. Un discurso visual no es una imagen, está hecho de varios elementos que se entrelazan en el plano lingüístico de acuerdo con una estructura compositiva. Estos modelos discursivos necesariamente determinan aspectos de forma y contenido: la producción y la comprensión de los enunciados, cuyas secuencias componen el discurso, depende también del conocimiento de las tradiciones discursivas. Merece la pena atender a experiencias como La Maison D,<sup>30</sup> una investiga-

---

28. Marina, Jesús; Morón, Elena, «¿Y tú, cómo lo ves? Hacia una crítica visual de la arquitectura, *Criticall. I International Conference on Architectural Design & Criticism*, Criticall Press, Madrid, 2014, pp. 678-687.

29. De acuerdo con la teoría de la gramática visual, Kress, Gunther R.; Van Leeuwen, Theo, *The Grammar of Visual Design*, Routledge, Nueva York, 2006.

30. Boninn, Philippe, «La Maison D. Décrire l'espace: récit, texte, images, texte». *Images habitées. Photographie et spatialité*, Creaphis, Paris, 2006, pp. 88-155.

**«J'écris: j'habite ma feuille de papier, je l'investis, je la parcours.**

**Je sucite des blancs, des espaces (sant dan le sens: discontiunité, passages, transitions)**

**Je'écris**

**dan la**

**marge...**

**Je vais**

**À la ligne. Je renvie à una note en bas de page**

**Je change de feuille»**

ción a modo de experimento social, que desarrolla mediante la descripción exhaustiva de un mismo espacio interior un doble plano de lenguaje, escrito y visual. De la comparación nace una certeza: lo que no sabemos ver, para lo que nunca tenemos tiempo de considerar, lo que parece tan banal y poco significativo... pasa igualmente desapercibido y queda oculto en un medio de expresión y en otro. Es preciso recuperar tanto el tiempo de ver como el de leer. La arquitectura incorpora con este ámbito del discurso visual un interesante registro. Desde el aprendizaje de sus propios debates, está en condiciones de trascender las convenciones y esquemas preestablecidos que atenazan la práctica de cualquier lenguaje,<sup>31</sup> contribuyendo a extender, como apuntó Walter Benjamin, el ámbito del análisis hasta la misma experiencia de lo sensible.<sup>32</sup>

Si el objetivo es una colección, de acuerdo con lo definido hasta aquí, tiene que formar un mundo ordenado. Que su materia principal sea el vacío no equivale a la condena permanente del deambular por la hoja en blanco, como la voz de *Espèces d'espaces*:<sup>33</sup>

Y el sistema de clasificación ha de ser consustancial a su carácter específico. Un criterio inherente al tema, desde luego mucho más que las habituales historias de las imágenes o historia de los autores que lastran en un falso dilema, heredero de los vicios de la historiografía del arte, el estudio del desarrollo de

31. Kostelnick, Charles; Hassett, Michael, *The Rhetoric of Visual Conventions*, Siu Press, Carbondale (Illinois), 2003.

32. Brenez, Nicole, «La Critique comme concept, exigence et praxis», *La Furia Umana*, nº 3, 2013, pp. 13-24.

33. Perec, Georges, *Espèces d'espaces*, Gallilée, Paris, 2000, p.23.

la fotografía.<sup>34</sup> Liberarse, asimismo, de la obligatoriedad de la cronología, para otorgar todo el protagonismo a los propios objetos, en un aténtico museo imaginario.<sup>35</sup> Aby M. Warburg enseñó con lucidez que objetos visuales producidos en el tiempo no tienen por qué ser estudiados con la linealidad de éste. La referencia de Warburg se nos antoja elocuente: hemos construido una taxonomía de representaciones de vacíos en la fotografía de espacios construidos.

La transformación del lugar por la intervención arquitectónica, la percepción del autor en la creación del documento visual, la lectura del nivel sensible de la representación... todo ha supuesto un largo proceso de reordenación de las secuencias de lleno-vacío que configuran el espacio. El modo en que éste ha sido finalmente proyectado, el distinto peso con que estos vacíos dan forma a la comunicación de la imagen, los recorridos, las estancias y tensiones: esos son los temas de la colección, ése será el criterio para su formación y sentido. De ahí que la propia investigación visual, materializada en una serie de registros a lo largo de estos años, forme parte natural de la colección. Claramente, significa apostar por la creación como integrante del proceso cognitivo. Pensar a través del arte, en palabras de Christopher Frayling. Reivindicar el sitio, dentro del mundo académico para la reflexión creativa como forma de construcción del conocimiento<sup>36</sup>. El plural del título de esta investigación, de razón evidente a estas alturas, se sustenta en bastante más que una mera decisión retórica. Son categorías de vacíos, diferenciadas en su funcionalidad espacial y capacidad de

---

34. Fontcuberta, Joan (ed.), *Fotografía. Crisis de historia*, Actar, Barcelona, 2002.

35. Malraux, André, *Le Musée Imaginaire*, Gallimard, Paris, 1996.

36. Smitht, Georges, «Non-Studio PhD for Visual Artist», en Elkins, James (ed.), *Artist with PhDs. On the new Doctoral Degree in Studio Art*, New Academia Publishing, Washington, DC, 2009, p. 91.

significado. En este mismo orden, nuestra colección distingue: un vacío anterior, que se interpone entre la posición creador-cámara-espectador y el plano que integra lo representado; un vacío que llena espacios interiores entre los elementos representados, tejiendo la continuidad de lo visible; un vacío denso, más invisible que los otros, pues está hecho de significados; por último, una atmósfera envolvente del observador cuando está inmerso en la escena, vacío que opera a partir de sensaciones físicas que invocan la dimensión íntima de lo sensible, con recursos hápticos, cromáticos o térmicos.

Proyectar con imágenes, deconstruir lo invisible, explicar los vacíos. Si se ha expuesto este principio de método es para que estas líneas sirvan de punto de partida a un tiempo de lectura activa, alternativa a las descripciones epidérmicas. De las imágenes de Giuseppe Pagano se ha dicho que constrúan con la imagen.<sup>36</sup> Esa misma voluntad, ahora centrada en la detección y composición del vacío, es nuestra propuesta: una disección viva, atenta a recoger las señales que emite cada imagen como objeto único. Convencidos de la naturaleza espacial de la representación, elaborada a base de recorridos, paréntesis y silencios, llamamos a escuchar estos planos de profunda vivacidad, barnizada demencialmente de realidad según Barthes. Alucinaciones siempre falsas para la observación, siempre verdad dentro de su tiempo.<sup>37</sup>

---

37. VVAA., *Vocabulario de imágenes. Giuseppe Pagano*, Lampreave, Valencia, 2008.

38. Burgin, Víctor, *Ensayos*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004, p. 183.



## **IV** PROYECTO DE UNA COLECCIÓN

LA CUARTA PARED

INTERIORES INTERMEDIOS

SINTAGMAS INVISIBLES

*IN BETWEEN*

## LA CUARTA PARED

El hecho mismo de la representación implica una primera generación espacial como consecuencia de la decisión del grado de distancia que va a separar a lo representado del espectador. Esa decisión activa lleva consigo la creación de un espacio de separación que constituye el primer vacío de la obra visual. Interesa subrayar el carácter decisivo y significativo del punto de partida en el proceso de construcción del espacio: la primera acción conforma un vacío.

No debe extrañar que este primer vacío sea un espacio creado, consecuencia de una acción. Como ya dijimos, guarda más relación con lo que entiende la Física por hacer el vacío que con la inconcreción pasiva de la malinterpretación habitual del término. En fotografía, significa la parte previa de lo que es representado. Y es, además de activo, relacional. La distancia no es sino el espacio que se le entrega al espectador para que lo interprete, para que lo ocupe. La cesión no es incondicional, ni resulta carente de conflictos. Su ocupación es una pugna, una tensión permanente. El fotógrafo tenderá a lle-

nar ese espacio con un mensaje previo, con un programa, con su intención. Si todos estos se hacen visibles, en la misma medida estorbarán, impedirán y harán imposible que el espectador entre. El protagonismo del creador terminará arrebatándole al espectador su papel de modelizador de la realidad.

La cuarta pared o cuarta barrera, es la pared invisible que cierra el frente del escenario. En un teatro, en una serie de televisión, en una película de cine... en cualquiera de estos medios los espectadores contemplan la actuación a través de ella. El concepto, originado con el realismo teatral del siglo XIX, es utilizado habitualmente en el sentido de ruptura, refiriéndose a la acción de uno o varios personajes que interactúan con el público.

Este romper la cuarta pared cuenta en el caso del cine con términos y recursos específicos. Dos nombres, ya clásicos, ilustran las posibilidades de su empleo. El sentido de la teatralidad y del espacio de Ernest Lubistch lo convirtió

en un auténtico arquitecto cinematográfico. La clave estaba en la situación de la cámara. Como decía Truffaut, «nos quedamos fuera de la puerta cuanto todo ocurre dentro, nos quedamos en el office cuando todo ocurre en el salón, y en el salón cuando tiene lugar en la escalera...» porque lo esencial era dejar que el espectador imaginase lo que ocurría. De ahí el protagonismo de los elementos de transición (cortinas, puertas...): Lubistch llegó a decir que la puerta era tan importante como los actores.<sup>1</sup>

Frente al talento escenográfico de Lubistch el control de la distancia de Win Wenders. La construcción de un límite implica separar dos espacios. Wenders siempre recuerda al espectador que está mirando desde fuera. Aunque suene a contradicción, los planos subjetivos y el punto de vista móvil son excelentes recursos para reforzar los límites, para traspasarlos o transitar por ellos.<sup>2</sup>

Como arte visual, fundamentada por tanto en mecanismos de representación y percepción, la fotografía participa de este principio activo. La técnica del medio fotográfico podría hacernos pensar que estamos ante la plasmación física de la metáfora de Leonardo: la perspectiva es ver a través de un vidrio.<sup>3</sup> Pero esa pared de vidrio de la perspectiva lineal ha resultado ser mucho más que una lámina transparente. La distancia entre ojo y objetos, es en sí misma una creación espacial gobernada por sus propias leyes. La cuarta

---

1. Gorostiza, Jorge, *La profundidad de la pantalla, Arquitectura + cine*, Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 2007, pp. 105 y ss.

2. op. cit. pp. 105 y ss

3. Da Vinci, Leonardo; González García, Ángel (ed.), *Tratado de pintura*, Ediciones Akal, Madrid, 1986, p. 142

pared significa que hay una franja, un espacio que puede estar ocupado o vacío en diferentes grados y formas.

Sabemos que la distancia es una de las variables esenciales de la observación. También que, en su exploración del entorno, la funcionalidad de los sentidos varía con ella.<sup>4</sup> Supone un medio de transmisión nada neutral. En ocasiones, enormemente agresivo. En 1924 Francis Picabia realizó un decorado consistente en un telón con 370 focos; a principio del segundo acto todos debían encenderse en un gran fogonazo con el objetivo de cegar los ojos de los espectadores.<sup>5</sup> Pero como todo espacio de frontera, su permeabilidad resulta su característica más vital. No en vano, es la forma en que se integra quien queda fuera en la realidad accesible a la cámara. Más aún, la intersección que hace posible armonizar e incorporar lo real representado con lo real vivido por nosotros.

---

4. Arnheim, Rudolf, *El pensamiento visual*, Paidós Estética, Barcelona, 1998, p. 31.

5. Para la obra *Relâche*, en colaboración con Erik Satie. Cfr. Puellas, Luis, *Mirar al que mira*, Abada Editores, Madrid, 2001, p. 263.





Entre los nombres más conocidos de la fotografía de arquitectura, si hubiera que elegir aquel que encarna esta expresión del concepto de distancia, hasta alcanzar la condición de arquetipo visual, un buen número de respuestas coincidirían en la obra de Gabriele Basilico (1944-2013). Su impecable blanco y negro es hoy sinónimo de una manera personal de representar la ciudad contemporánea, objeto central de una trayectoria dilatada y reconocida, prolífica en encargos y publicaciones.

Huyendo de las imágenes tópicas, su propuesta se enfrenta al paisaje urbano sin repetir los clichés de la estética postromántica ni caer en el formalismo vanidoso de la arquitectura que busca en la cámara un espejo para la exhibición complaciente. «Me considero un fotógrafo "documentalista", pero con el significado que a la palabra **documental** atribuía Walker Evans cuando hablaba de estilo "documental" aludiendo al método, a la actitud, y no a lo sublime oculto que a veces, misteriosamente y como por encanto, se revela

sorprendiéndonos. En el ejercicio cotidiano de mi trabajo, pienso que soy un medidor de espacios: recorrer el espacio que me interesa y encontrar la justa distancia desde donde mirar. La mirada es como una sonda que indaga la forma del espacio y busca provocar una reacción, una respuesta. Podemos imaginar un diálogo virtual como un videojuego, donde la trayectoria de las miradas, la del fotógrafo indagador y la de la ciudad y los edificios, se recomponen en una imagen final de armonía y reconciliación. La imagen de un lugar es siempre descriptiva, documental, bien reconocible, construida sin artificios ni redundancias estéticas, pero aquello que quiero comunicar no es siempre así de visible».

Esta definición, basada en los términos de equilibrio y distancia, resulta elocuente acerca de una actitud fundamentalmente espacial. Sobre uno de los trabajos que le han supuesto mayor reconocimiento, un reportaje sobre Beirut, insistirá en términos parecidos: «me interesa, sin renunciar al lenguaje documental y convencido de su inalterada capacidad de expresar un equilibrio y una distancia ecuánime con el mundo exterior, reconstruir un sentido posible entre la experiencia de la visión y el escenario que tengo ante los ojos.»

Volveremos inmediatamente a esa idea repetida de distancia y a su construcción espacial —no en vano es el argumento que convierte en idónea su presencia en este capítulo—. Pero antes, habría que comentar otro de los fundamentos del lenguaje fotográfico de Basilico: el tiempo. Se ha insistido mucho en los recursos, muy característicos en su manera de representar el hecho urbano, con los que consigue transmitir sensación de tiempo sus-

pendido, detenido; así, la modelización de la luz rasante o la eliminación del tráfico y las personas, una combinación que para algunos edificios del racionalismo italiano llegaba a crear atmósferas con obvias referencias a Giorgio de Chirico. El proyecto de investigación sobre la ciudad de Milán, al que pertenece la primera imagen que hemos elegido, desarrolla gráficamente este concepto básico. *The Interrupted City*<sup>6</sup> tiene como punto de partida la idea del trabajo como proceso, y es manifestación de la necesidad de entender la historia reciente del urbanismo de la ciudad, en la que el autor nació y siguió trabajando, cuya expansión se vio sucesivamente detenida y acelerada dando lugar a nuevas construcciones y a rediseñar amplios espacios públicos.

La imagen reproducida aquí reúne las cualidades esenciales que definen a este fotógrafo, su predilección por los espacios en transformación, su interés más por la ciudad que por la arquitectura en el planteamiento conceptual para luego otorgar toda la fuerza a los objetos, a los volúmenes y las formas. Hay, como en tantas otras ocasiones, un proceso de asimilación y simplificación geométrica, sustentado en la legibilidad que proporciona la distancia, la que consigue que las superficies y los prismas acontezcan en el espacio como algo simultáneo, como una sola entidad.<sup>7</sup>

Basilico concentra la atención del espectador en la misma dirección de su mirada. El enorme peso de la visión frontal y la centralidad de la composición

---

6. Publicado como libro en 1996, el proyecto fue planteado junto a Stefano Boeri para la sexta exposición de arquitectura de la biennial de Venecia, donde se le otorgó el premio de L'Osella d'Oro.

7. Basilico, Gabriele, *Berlin*, London, Thames & Hudson, London, 2002, p.9.

es producto de la propia concentración en los bordes urbanos, en los márgenes degradados del paisaje cotidiano. Sin embargo, interesa destacar cómo la acumulación de elementos, considerados negativos, multiplicidad de lo singular y lo híbrido, hace manifiestas las cualidades estéticas de una realidad anónima, incluso banal en su marginalidad. Pero sobre todo, que la renuncia a los tópicos sobre lo monumental y lo bello descubre el valor, documental y emocional, de contextos heterogéneos y discontinuos.

Como se hace evidente en su expansión, el espacio construido está compuesto por objetos y discontinuidades. Ambos son registrados por la cámara y quien construye la imagen equilibra o privilegia, subordinándolos al sentido de su percepción y la naturaleza comunicativa de su comprensión. En este caso, estamos más ante una sensibilidad basada en contrastes y tensiones. La centralidad es medio de expresión de la asimetría, del mismo modo que el cuidado del método y de la técnica no provoca la suspensión del juicio crítico sino que amplía las posibilidades de un análisis más complejo.<sup>8</sup> Para alcanzar este objetivo, la herramienta fundamental es el tiempo, o, por utilizar su palabra preferida, la contemplación, «algo más amplio que el simple acto de mirar, sumergiéndose de manera reflexiva en la belleza de la naturaleza y disolviéndose en ella».

Como si los edificios permanecieran inmóviles, «atentos al momento del disparo de la cámara», la mirada recorre el aire transparente y frío que los envuelve; no importa la calidad o la estética de la arquitectura, porque al

---

8. El compromiso con la realidad es una constante en la explicación que el autor hace de su trabajo. Bonami, Francesco, *Gabriele Basilico*, Phaidon, New Cork, 2005, p.37.

fotógrafo le interesan, en sus propias palabras, «la convivencia y el escenario existencial de los seres humanos». Para reflejar ese espacio vital hay que estar dispuesto, sobre todo, a cambiar el punto de vista: los edificios vistos desde la parte posterior aparecen como surgidos del vacío. También, a estar atentos a las señales que parecen pertenecer a una lengua conocida, con la cual se construye una imagen familiar, una especie de geografía privada. Objetos-signos y perspectiva son los ingredientes básicos de una fórmula magistral para convertir el papel fotográfico en escenario profundo capaz de acoger las sensaciones interrogantes del espectador.

El protagonismo del punto de vista empuja con fuerza la imagen hacia el fondo, como si el eje central fuera estirado hasta el límite. El efecto de esa tensión resulta trascendental. De todos los «entres» destaca singularmente el que se abre justo delante del observador. Tanto, que éste llega a sentir dos escenarios diferentes, que se suceden ante él. El intermedio, auténtica tierra de nadie, en forma de vacío tan insalvable como expresivo. Al fondo, las formas recortadas limpiamente por el distanciamiento de la mirada.

Abrir esa separación es, en cierto modo, construir un escenario. Entre las mágicas cualidades de éste, su facultad de retratar a las personas a través de su ausencia. En la raíz del proceso, la fusión del tiempo real, que cuenta una historia a partir de la evidencia de indicios objetivos, con su fabricación imaginaria, desarrollada sobre las relaciones de los objetos entrelazados con

nuestra mirada.<sup>9</sup> El protagonismo de la arquitectura no es sino asunción de responsabilidad en la narración. Elocuencia desde la quietud, desde la calma.

Basilico ha explicado en repetidas ocasiones cómo influyen en su idea del espacio los años de DATAR, el proyecto fotográfico alentado por el Gobierno francés en un intento de presentar una identidad geográfica visual de la nación. Bajo el título «Bord de Mer», el autor desarrolló su fascinación por los puertos fotografiando la costa norte de Francia. La relación entre la tierra y el mar proporciona un sentido nuevo a la idea de un eje, al concepto de límite. Como reconoce abiertamente, los dos años de Francia ensancharon su percepción del espacio, y el punto de vista del fotógrafo se amplió hasta convertirse en algo natural, confundido con la esencia de fondo del paisaje. Es algo que se puede entender gráficamente si atendemos a uno de los temas realizados en Dunkerke en 1984. Una serie de pequeñas casas todas diferentes que «permanecen en calma, como los habitantes de un barrio vacío. Esperan algo. Se diferencian por su tipo y carácter, como los actores de una película esperando la señal del disparo para comenzar».<sup>10</sup>



Gabriele Basilico

9. Marco Meneguzzo, en el texto de la Presentación del artista para la colectiva *Laoconte devorado. Arte y violencia política*, Artium, 2004.

10. Bonami, Francesco, *Gabriele Basilico*, Phaidon, New Cork, 2005, p. 14.

Imágenes como ésta desanudan la confusión tópica entre realidad y mirada objetiva. La percepción de la transformación que experimenta la realidad es un objeto autónomo, no subordinado a lo real.<sup>11</sup> La imagen fotográfica, desde el momento en que es vista, pertenece al espectador, que pasa a actuar en ella. La quietud de esta ciudad de Normandía concede al observador el tiempo necesario para darse cuenta de su propia realidad, por más ignorada que fuera. La tensión implícita entre las formas visuales de borde-límite-telón y vacío-distancia-escenario solamente se resuelve en una conclusión dolorosa que es obligado asumir. No estamos mirando desde fuera, amparados en la distante separación de lo extraño. Formamos parte de la escena, a este lado del telón cuya parte posterior vemos. La dinámica de la prolongación del eje visual termina por provocar la inversión de las posiciones previas. A fuerza de mirar desde lejos nos adentramos entre la barrera de los objetos representados. Inútilmente seguros frente al carácter inerte del papel fotográfico, tomamos posesión del escenario de nuestra propia condición, dueños trágicos del vacío inabarcable de la percepción.

---

11. Raggia, Letizia, «Il contributo di Gabriele Basilico alla lettura del paesaggio urbano contemporaneo», en Basilico, Gabriele, *Bolzano Ovest*, Edizione Charta, Milan, 2002, pp. 45-47.



Plantear la funcionalidad de este espacio vacío que separa en la imagen la posición del observador y la arquitectura fotografiada equivale a preguntarse cuál es el grado de objetividad que puede alcanzar el fotógrafo respecto a los elementos representados. Como resulta conocido, no se trata de una cuestión marginal o accesorio, sino el centro de un debate sobre los fundamentos teóricos de la fotografía y su posición en el arte contemporáneo en las últimas décadas.

En Alemania, a finales de los años 50, el matrimonio Hilla y Bernd Becher, en principio a contracorriente, elaboran un trabajo minucioso de documentación de arquitecturas industriales, retomando cualidades del movimiento de la Nueva Objetividad alemana, que tuvo su máximo exponente en August Sander: la seriación, el carácter científico-estético y la creación del catálogo documental. Apoyados en la influencia del fotógrafo americano Walker Evans y su estética de nueva visión documental, van dando forma a un lenguaje fotográfico que irá asentándose, cada vez con mayor prestigio dentro de la élite del arte euro-

peo, a través de sus discípulos más destacados (Thomas Ruff, Candida Höfer, Andreas Gursky, Thomas Struth o Axel Hütte). Lo que en principio tuvo carácter de grupo docente homogéneo, casi cerrado, unidos por la práctica de una experiencia sistemática de aproximación a la realidad,<sup>12</sup> se irá diluyendo en su propio éxito comercial, abriéndose en trayectorias individuales diversas, en la búsqueda identitaria de un lenguaje personal diferenciado.

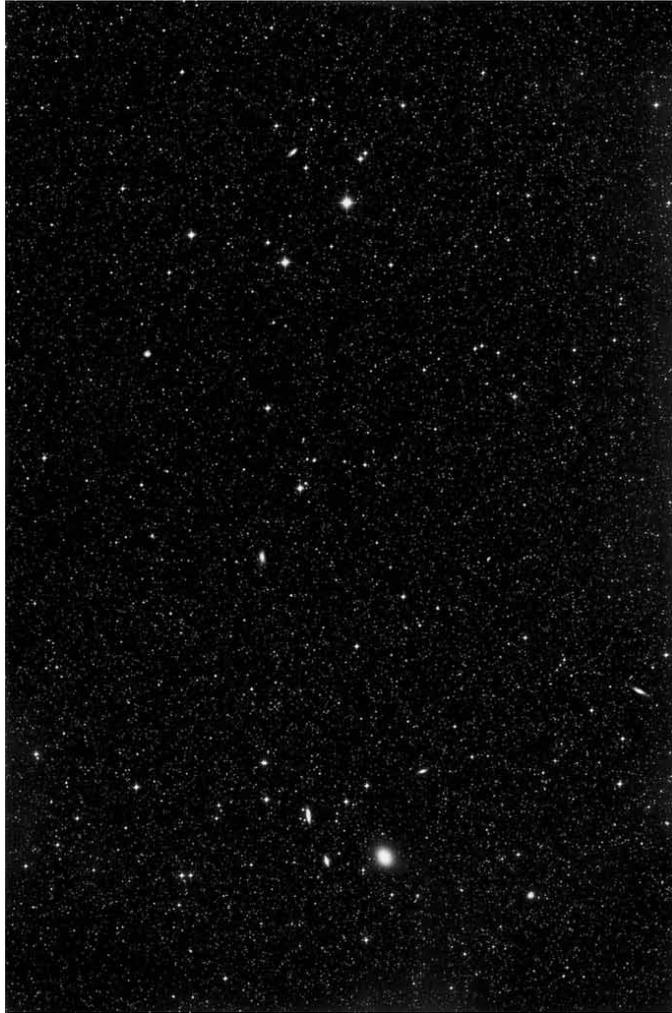
Entre las características más reconocibles de la denominada Escuela de Düsseldorf, que definen unas normas de representación objetivista, se ha señalado: la recuperación del eje central en la fotografía, tan denostado por el subjetivismo, la distancia de lo representado, la neutralidad, frontalidad, seriación, ausencia de expresividad y de contenido humano, uso del blanco y negro, cielos blanquecinos, arquitecturas recortadas como siluetas, aisladas de su entorno. Simplicidad aparente que se pretende libre de interpretaciones, la observación, mediante el registro documental y la práctica del viaje, del territorio transformado, sirve de reflexión sobre los paisajes de la alienación y las nuevas formas de habitar. Buscan en la contemplación una nueva mirada aurática, sobre un espacio ensimismado, conceptual, que tras una apariencia vacía encierra varios significados, apelando al poder exhibitorio de la nueva monumentalidad del arte<sup>13</sup> y permitiendo que la imagen hable ensanchando las fronteras de la percepción.<sup>14</sup>

---

12. Sougez, Marie-Loup (coord.); García Felguera, M<sup>o</sup> de los Santos; Pérez Gallardo, Helena; Vega, Carmelo, *Historia General de la fotografía*, Cátedra, Madrid, 2006, p.547.

13. Brea, José Luis, *Las auras frías. El culto a la obra de arte en la era postaurática*, Anagrama, Barcelona, 1991.

14. Mayorgas, Pilar, «La Escuela de Düsseldorf y el cine de Wim Wenders», *Fotocinema* nº 4, Universidad de Córdoba, 2012, pp. 88-119.



Durante estos años de protagonismo, en el primer plano del mundo del arte, entre los integrantes de esta escuela ha destacado Thomas Ruff (1958-) por su constante cuestionamiento del medio fotográfico.<sup>15</sup> Estudiante de fotografía con los Becher del 77 al 85, sus primeras fotografías fueron de paisaje, aunque pronto pasó a retratar los interiores domésticos de los barrios residenciales y una serie, ya muy elogiada por la crítica, de retratos frontales de jóvenes, cuya inmediatez e inexpresividad —registros de identidad vacua que es magnificada por el tamaño monumental de las reproducciones— los convierte en iconos de contemporaneidad.<sup>16</sup> A través del objetivo de Thomas Ruff se despliega un nuevo modo de entender la fotografía. Importa poco la naturaleza de las imágenes: interplanetarias captadas por la NASA, generaciones tridimensionales desde el Pop-art, abstracciones de la arquitectura o pornografía oscura. Experimenta con ellas, manipula las tomas originales, aplica diferentes técnicas hasta obtener resultados sorprendentes. El artista multiplica las referencias visuales del espectador, más allá del primer nivel de lectura que proporciona la imagen: «la fotografía sólo puede reproducir la superficie de las cosas», «mis imágenes no son imágenes de la realidad pero muestran una especie de segunda realidad, la imagen de la imagen».

Su investigación ha incluido la fotografía del espacio arquitectónico, bajo los mismos principios compositivos y recursos de estilo desplegados en el género del retrato. El estatismo y la rigidez de la estructura visual, o el protagonis-

15. Hürzeler, Catherine, «Thomas Ruff: Propaganda subjetiva» en VVAA, *La arquitectura sin sombra*, Junta de Andalucía, Sevilla, 2000.

16. Galassi, Peter, «El mundo de Gursky», en *Andreas Gursky*, Museum of Modern Art, New York, 2001, p.13.

mo acusado del primer plano, hacen que el distanciamiento enfatice como esencia del lugar las características materiales del edificio fotografiado. De su relación con el mundo de la arquitectura habría que destacar su trabajo con el estudio Herzog & De Meuron, al que pertenece la imagen que vamos a analizar, y el proyecto más reciente, las series agrupadas bajo el título *I.m.v.d.r.*, que ha supuesto un cambio sensible en sus métodos de trabajo para la fotografía de arquitectura. En éstas, como ya hemos tenido ocasión de comentar en un capítulo anterior, al enfrentarse, por encargo de Julian Heynen, con los proyectos de Mies Van der Rohe, convertidos ya en iconos visuales, se ha visto obligado a repensar las cualidades iconográficas que había tras el estereotipo de lo construido.

La manipulación se ha convertido en proceso de reflexión acerca de la capacidad de la fotografía de arquitectura para transformar los clichés asociados a la obra de los grandes arquitectos creando nuevos espacios mediante la reterritorialización de la arquitectura.<sup>17</sup> Proyectos tan conocidos como las Casas Esters y Lange, el pabellón alemán de la exposición de Barcelona o la Villa Tugendhat, son representados con el objetivo de mostrar una nueva materialidad, la que únicamente la facultad de la fotografía para registrar los mecanismos invisibles de la percepción puede ofrecer. Técnicas y efectos trabajan para esa nueva trascendencia de lo visual: la superposición de imágenes, el barrido y el desenfoque, así como las experiencias de lo estereográfico —la doble exposición que se enseña de forma contigua para recrear la

---

17. Søberg, Martin, «Theorizing the image of architecture. Thomas Ruff's photographs of the buildings of Mies van der Rohe» en *Conference Architectural Inquires*, Göteborg, 2008, pp. 1-10.



Thomas Ruff

percepción del espacio interior— o, simplemente, la desaturación para acentuar el carácter de convención proyectiva —esquemático, sin volumen— en las fachadas miesianas.

De la relación con los arquitectos suizos Jacques Herzog y Pierre De Meuron surgieron colaboraciones tan interesantes como la fachada de la biblioteca de la escuela técnica Eberswalde, con paneles prefabricados de hormigón impreso por estampación de imágenes de revistas seleccionadas por Ruff,<sup>18</sup> que componen las series *Newspaper photos*. Pero antes ya había fotografiado, en sus diferentes fases, uno de las obras de mayor difusión del estudio en el principio de la década de los 90: la nave y ampliación de oficinas en Laufen y la sede central de la compañía Ricola en Mulhouse.

Jacques Herzog describió las fotografías del almacén de Ricola como si fueran «una fotografía de pasaporte», en una referencia explícita a la similitud con sus anteriores series de retratos. Sin embargo, a diferencia de aquellas, el fotógrafo manipula la imagen para conseguir la mayor claridad en la composición, hasta el extremo de mostrar vistas del edificio que no pueden ser percibidas en la realidad; la posición del observador no le permitiría abarcar la totalidad de la construcción y a mayor distancia siempre habría elementos interpuestos que molestarían a la vista.

En principio, del resultado creativo de Ruff cabría extraer la impresión de su sintonía con la determinación de los arquitectos Herzog & De Meuron

---

18. *El Croquis* nº 84, 1997, p. 150.

de operar desde la superficie, algo visible en el propio proceso del proyecto con característicos dibujos de grafito en los que se afirma una organización bidimensional. Pero, como en su arquitectura, en la imagen pronto descubriremos, como estrategia de liberación de los principios clásicos de la "ros-tridad", una inestabilidad del orden visual, donde la estructura como forma cerrada se convierte en trazo por la ausencia de un borde definido, de un marco, como puede verse en las esquinas, donde los planos se encuentran directamente sin ningún elemento que resuelva el borde de la superficie. La singularidad del material disuelve las pregnancias figurativas y las determinaciones funcionales. Entre la textura, desaparecen la centralidad y la simetría con su fuerza jerárquica, dejando que el rostro se convierta en un territorio concreto, en paisaje rítmico.<sup>19</sup>

La vista del objeto nos presenta, desde la más estricta frontalidad, una cara de su volumen, complementaria, en la abstracción de su estratificación geológica, a las piedras calizas vecinas. Evocadora en su forma de apilamiento de listones de madera de las serrerías de los alrededores, organización sencilla y ordenada en su funcionalidad industrial. Contemplada desde el exterior, en la distancia justa para mostrarse como unidad, los paneles del revestimiento subrayan la distinción entre la parte baja, formada con los cimientos individuales que soportan la construcción respecto de la zona superior, donde unas estructuras de madera en voladizo dejan traslucir los perfiles metálicos del interior.

---

19. Zaera, Alejandro, «Herzog & de Meuron: entre el rostro y el paisaje», *El Croquis* nº 60, 1993, pp. 26-29.



Thomas Ruff

La imagen del almacén Ricola parece heredera de *Houses*, su serie de fotografías de arquitectura industrial de los años 50 en el área de Düsseldorf. Muy influido por los postulados visuales de la Bauhaus, había tomado aquellas instantáneas en un ambiente grisáceo, con cielos frecuentemente cubiertos, y en momentos con apenas presencia humana. La arquitectura se presentaba como algo utilitario, objetual, cerrado a los ojos del espectador; incluso, fueron manipuladas algunas de ellas eliminando árboles y señales de tráfico, o cerrando ventanas para forzar esa impresión de hermetismo formal.

La homogeneidad de la vista llega a ser asfixiante por su carácter masivo. No hay posibilidad de soslayar ese frente de pliegues rítmicos que se ofrece como único horizonte. Apenas hay aire a su alrededor; el pequeño margen que lo separa del límite del encuadre obedece tan sólo a la necesidad de acoger los extremos salientes del voladizo. Sin contexto, sin marco..., con un cielo y un suelo tan neutros que no representan ninguna alternativa a la mirada. Hasta las entradas, semiocultas en su escala inferior y en su posición marginal, actúan como frenos del movimiento, desalentadoras de la incursión y la imaginación hacia un interior cuya mera existencia llegamos a dudar.

El formato de la imagen está determinado por la forma del objeto. Sus proporciones son las del edificio. El cromatismo y la textura son compartidos, originados por los mismos materiales. Es tal la identificación entre objeto y representación que no dudáramos ante su carácter planimétrico, su sentido de escala reducida. Alzado gráfico o vista de maqueta, su grado de abstracción opera con cualidad de paisaje, absorbiendo cualquier otra condición del emplazamiento.

Sin embargo, algo ocurre para que la estabilidad de la fotografía no tenga su paralelo en la seguridad del espectador. Pudiera ser por la artificiosa suavidad de la luz que crea una atmósfera irreal. O quizás por la falta de referencias, que permitieran evaluar por comparación las magnitudes fundamentales del objeto. Hay, además, cuestiones de percepción que son generadoras de ansiedad por su carácter contradictorio. El ritmo variable con que se presenta la horizontalidad transmite una tensión similar a la que pudo suponer la inversión de los órdenes arquitectónicos en el lenguaje clásico. La fotografía acentúa esta sensación, al subrayar mediante las sombras esta gradación. Y la uniformidad de la escena no hace sino incrementar los interrogantes. La tensión entre la dimensión de lo representado y la capacidad de la visión para abarcarlo en esas condiciones se plantea, en una angustiosa insistencia, como un problema insalvable.

La cuarta pared se expresa aquí en términos de distancia y objetividad o, si se quiere, de proximidad y manipulación. Porque es la dialéctica entre ambos planos, tan opuestos en el lenguaje, el elemento invisible vertebrador de esta fotografía. Del mismo modo que lo hace la luz, engañosamente neutra, en el espacio que media entre el objeto representado y el fotógrafo, juega la fuerza conceptual de una determinada idea de entender la creación y la percepción visual. Sobre el terreno vacío del primer plano se despliegan las presiones que alimentan las dos direcciones de un vector perpendicular de atracción y rechazo. El minimalismo del proyecto de arquitectura encierra toda la complejidad de lo esencial, de igual manera que la sencillez, la frialdad y hasta la simplicidad de la imagen creada por Ruff están transmitiendo las claves sobre el acto mismo de ver y construir el espacio.

El posicionamiento del artista no es una mera cuestión física u óptica; es el resultado de un conflicto mental y emocional, que es trasladado al espectador como propuesta intelectual y sensible. Si éste tuviera la capacidad de leer las líneas dinámicas que recorren el aire cuando es fotografiado, descifraría, en las capas interpuestas entre su mirada y la fachada del almacén de Ricola las palabras del autor, responsable de la gramática elegida para expresar, para construir, un dinamismo tridimensional: «con tu técnica tienes que conseguir acercarte lo más posible para imitar la realidad. Y cuando estás tan cerca que la reconoces, al mismo tiempo, ya no es esta realidad».



La posición del espectador delimita en una imagen uno de los lados del espacio susceptible de ser representado. Entre convencional y empírico, se trata de un argumento visual que adquiere la forma de límite implícito, de línea teóricamente infranqueable, edificada sobre la frontera abstracta que encierra las perspectivas posibles. A su espalda, inaccesible para el objetivo, que se esfuerza en superar las barreras de las posibilidades ópticas para arrebatarse un terreno cada vez mayor, defiende su carácter incógnito esa otra cara oculta de la realidad que la decisión del artista confinó en el reino de lo desconocido. Aunque alguien pudiera pensar lo contrario, dado su carácter técnico, no se trata de una frontera estable, ni siquiera pacífica. Las leyes de la percepción incluyen cláusulas cambiantes, en su necesaria sintonía con el dinamismo y la variabilidad de las condiciones de los procesos de registro y lectura.

El fotógrafo utiliza, a favor de su intencionalidad expresiva, la elasticidad de esta frontera teórica. En ocasiones, cerrando el ángulo de visión, concentran-

do la atención de la mirada y comprimiendo los planos que estructuran la composición. En otras, sin embargo, la dirección y el efecto son los opuestos, abriendo en todas direcciones y, en consecuencia, dispersando los elementos por la interposición de una mayor distancia entre todos ellos. Ya hablamos, al referirnos al tema de la perspectiva de la percepción, de la funcionalidad de las diferentes ópticas en cuanto a la representación espacial. Pero el lenguaje fotográfico ha desarrollado otros recursos específicos para rentabilizar la ambivalencia de esta pared imaginaria, a la vez mediadora y separadora.

La sombra es un elemento característico, por su presencia habitual y el dominio con que llega a manifestarse, en la obra fotográfica de Marcel Gautherot (1910-1996).<sup>20</sup> A finales de los años 50 e inicios de los 60, Gautherot registra la construcción de la nueva capital, Brasilia, por encargo del propio Niemeyer y de Novacap, la empresa responsable de la ejecución. Produce cerca de 3.500 negativos sobre este tema, unas imágenes que sirvieron en los años siguientes para la difusión internacional del proyecto, al ser publicadas, sobre todo en la revista *Módulo*, dirigida por Niemeyer, y expuestas en las diferentes muestras que recorrían el mundo sirviendo de publicidad de la nueva imagen del Estado brasileño.<sup>21</sup> Como ha señalado Heloisa Espada en su investigación

---

20. Puede verse su amplia trayectoria profesional en el libro que acompañó a la exposición sobre su obra en el Museu de Arte Brasileira: Angotti-Salgueiro, Heliaca (org. e ed.), *O Olho fotográfico, Marcel Gautherot e seu tempo*, textos de Heliaca Angotti-Salgueiro, Lygia Segale e Oliver Lugon, Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), Sao Paulo, 2007.

21. Desde el Pabellón Brasileño en la Exposición Internacional de Bruselas de 1958, la monográfica sobre Brasilia en Lisboa en 1959, *Spot Light on Brazil* una gran exposición sobre aspectos culturales y económicos que incluye una importante participación de la arquitectura brasileña, presentada en ciudades de Norteamérica en 1962 o la itinerante, también sobre arquitectura de este país, que recorre diferentes ciudades del Este y del Centro de Europa desde su inauguración en Bratislava en 1963.

sobre esta relación particular de fotógrafo y espacio representado,<sup>22</sup> el desafío más grave fue representar un espacio tan monumental, con la luz tropical, enormes áreas vacías y en el formato cuadrado de película sin caer en la monotonía y la reiteración. Para ello, en repetidas ocasiones decide ocupar el primer plano con edificios o personas que están fuera de campo y que se introducen en la imagen merced a su sombra. La inserción de estos elementos en negativo proporciona un efecto amplio: ocupan y definen la vastedad del territorio, crean formas geométricas diagonales, ritmos y nuevas perspectivas que refuerzan la profundidad de la representación.

La inserción de una forma mediante su sombra conlleva la ruptura de los límites del encuadre. La naturaleza de esta ruptura se fundamenta en la propia esencia lumínica de su origen. Cabría afirmar, entonces, que es la luz la que atraviesa esas paredes invisibles, volcando sobre la superficie del espacio representado una parte del territorio fronterizo. Si esta conexión es realizada de atrás hacia delante, sentimos una mayor responsabilidad del autor en esta tarea de cosido, como si la decisión hubiera sido más personal y voluntaria. En el caso extremo, lo hace con su propia silueta, a la manera en que Claude Monet unió su autorretrato con el estanque de nenúfares de Giverny que tantas veces había pintado.<sup>23</sup>

---

22. Espada, Heloisa, *Monumentalidad e Sombra. A representasao do Centro Civico de Brasilia por Marcel Gautherot*, tesis doctoral, Universidad de Sao Paulo, Sao Paulo, 2011. Una parte de ella ha sido publicada en Espada, Heloisa, «Monumento e Sombra de Marcel Gautherot» en *Novos Estudos* nº 93, julio 2012, p.145-166.

23. La fotografía (c. 1920) *La sombra de Monet en el estanque de nenúfares*, conservada en la Colección Philippe Piguet de París, registra al artista en la parte inferior de la imagen del estanque. Stoichita, Víctor I, *Breve historia de la sombra*, Siruela, Madrid, 1997, p.111.

En este proceso de importación de un escenario a otro subyace un ánimo de ruptura, una invocación deliberada y patente hacia esa otra realidad paralela que la fotografía imagina. Invocación y ruptura otorgan al eje de observación una complejidad que diluye, hasta hacerlos ambiguos, las mismos conceptos de escena y mirada.

El trabajo realizado por Gautherot en la nueva capital de Brasilia comprende tres grandes grupos de imágenes. Las más conocidas, esas que se convirtieron pronto en auténticos clichés visuales de las formas arquitectónicas proyectadas por Niemeyer, ofrecen en pulcras composiciones de impecable factura técnica, la documentación visual de los espacios y edificios más emblemáticos: la Plaza de los Tres Poderes, el Palacio del Congreso Nacional, el Museo de Historia... La acusación de operación publicitaria que con frecuencia se lanza contra el fotógrafo por su trabajo de estos años olvida el interesante conjunto de imágenes que también realizó, dentro de su línea de estudio etnográfico y social, sobre la población trabajadora que hizo posible Brasilia; sus retratos de *Sacolandia*, las viviendas, realizadas con los sacos de cemento vacíos, para los obreros, nos presenta la otra cara, ineludible, de la arquitectura monumental. Y por último, entre estos dos tipos de imágenes, habría que diferenciar otras con menor peso documental, cuya fuerza plástica responde más a un planteamiento personal y donde resulta más sensible la vertiente poética del artista.



Marcel Gautherot

La fotografía elegida pertenece al tercer grupo. Los edificios de las sedes ministeriales aparecen en su estructura, en un momento de su proceso de construcción. Ocupan un horizonte lejano que, al contrario de la nitidez acostumbrada de otras tomas por el uso característico de la profundidad focal, se presenta envuelto en la atmósfera de la distancia. La superficie mayor de la composición queda reservada para el suelo, con un primer plano potente, lleno por la proyección de la sombra de una estructura a la espalda del objetivo. En un espacio intermedio, el trabajo de los obreros parece surgir en el paisaje, espontáneo, leve, como la proporción de su reducida escala frente a la inmensidad del espacio y la grandeza de la tarea constructora. El encuadre centra el protagonismo de esa banda intermedia, luminosa bajo el cielo neutro, dentro de la triple división horizontal.

El editor del número 15 de la revista *Módulo* donde fue publicada la imagen la enfrentó en la paginación a un largo poema, *Arquitectura Nascente*, de Joaquim Cardozo:

«Planos de sombra y sol. Colmenas-  
Hexágonos. Prismas de cera...  
¡Emerge, inundada en silencio!  
Rompiendo la simiente de un sueño,  
Ya por todo, el nacer es un túmulo,  
Vacío que encierra el destino Y el deseo, marca el ejercicio  
Y el reposo.  
Trivial vacío.»<sup>24</sup>

La unión de imagen y literatura, característica de la publicación, resulta elocuente acerca del proyecto editorial, concebido como empresa de exaltación, de tintes casi épicos, del gran proyecto de ciudad que supuso Brasilia. Junto con otros textos, en otras ocasiones con diseño y planos de Niemeyer, las mismas fotografías de Gautherot van sirviendo a los editores de *Módulo* como soporte gráfico de una manera de entender la arquitectura y la ciudad a la que quedarán irremediabilmente asociadas. No es momento ni lugar para referirse a las reacciones, algunas verdaderamente llamativas en su acritud, que van dando forma al gran debate artístico y político sobre Bra-

---

24. «Arquitectura Nascente», *Módulo: Revista de Arquitectura e Artes Plásticas* nº 15, Rio de Janeiro, octubre 1959, p. 2-3.

silia<sup>25</sup>. Para nuestro propósito, que arrastra la dualidad de concreción y abstracción en la raíz del concepto de vacío, nos resulta mucho más provechosa la confrontación de la gran escala del proyecto con sus detalles materiales, extremos recogidos por el fotógrafo en su tarea de construir una narración cuyo principal sujeto es el espacio.

En este sentido, la solución del editor gráfico, Arthur Licio Pontual, para la portada del número 14 de Módulo nos introduce en la mirada interior del fotógrafo sobre esas mismas estructuras de los Nuevos Ministerios que antes se representaban en la lejanía. La composición de luz y sombra podría ser interpretada en apoyo de esa extendida tesis según la cual Gautherot, en la misma línea expresada en los textos de Lucio Costa y Oscar Niemeyer, se empeñaba en convertir, a riesgo de caer en la artificialidad, la realidad del mundo en arte plástico. Pero el análisis de su materialidad nos revela que está construida sobre la esencia del vacío, la misma materia invisible que proyectada por la luz entre los edificios vecinos daba forma a la vista general.

Porque, si volvemos a la imagen que estamos comentando, deberemos reparar en que está construida a partir de tres tipos de vacío, planos transparentes con que la mirada construye la tridimensionalidad de la representación. La hilera de los edificios en construcción recorta sus siluetas en el horizonte,

---

25. Frampton, Kenneth; Gautherot, Marcel, *Building Brasilia*, Thames & Hudson, London, 2010. Zevi, Bruno, «Inchiesta su Brasilia», *L'Architettura Cronache o Storia* n° 51, Milan, enero 1960, pp. 608-619, profundizó en las críticas expresadas en los debates del Congreso Internacional Extraordinario de Críticos de Arte, celebrado en una Brasilia aún en construcción en 1939. La discusión se ha prolongado en una interesante vertiente visual con un buen número de trabajos fotográficos publicados sobre la ciudad: Fernández, Horacio, «Brasilia», en Bergera, Iñaki; S. Lampreave, Ricardo (eds.), en *Jornada de Arquitectura y Fotografía 2011*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 2011, pp. 31-49.

ordenada por la alternancia de las discontinuidades entre ellos. El aire forma parte de ese telón de lejanía, percibido como fondo de escenario, igual que las oscuras edificaciones que se nos muestran, todos elementos alineados por los recursos visuales de la perspectiva y la escala. Este telón de fondo resulta al mismo tiempo plano y profundo merced al ángulo del punto de vista con que son representados. Y las estructuras son objetos con cuerpo y volumen, de una nitidez ambigua en su forma precisa pero disuelta en la densidad del aire. Las perforaciones informan de la presencia de un segundo vacío. Es el que encierra la escena, al contenerla por sus lados, presentándose en uno de ellos como la trama de los volúmenes de aire, contenidos por el negativo de las estructuras, y en el otro como formas de luz entre la sombra proyectada de la construcción que no vemos directamente, pero que es la prolongación de la diagonal que vertebra la direccionalidad de la escena.

El vacío central queda como un espacio de tensa compresión visual. La sensación de lejanía se invierte en energía centrípeta puesto que el observador se ve inmerso entre los planos de la escena, empujando en todas direcciones sin encontrar el resguardo del lugar propio. La ruptura del espacio hacia dentro, que supone interponer la sombra entre el fondo y el fotógrafo, hace que la tensión de distanciamiento se convierta en tensión de aproximación.

Desdoblar el horizonte otorga un mayor grado de visualidad a la presencia del vacío, que funciona habitualmente como neutral y aquí es ocupado de manera sensible. El proceso, de visualización y sensibilidad, conlleva hacer más explícita la naturaleza de la propia percepción, que adquiere protagonismo en su condición de contemplación activa, capaz de intervenir y modificar la representación. En la medida en que la seguridad de la mirada desaparece al abrirse la pared en que se apoyaba, invadiendo la escena de una nueva realidad, nos sentimos arrojados al centro de ese espacio, que pierde su cualidad de intermediación protectora.



La expresión de la cuarta pared, como se ha visto, tiene fundamentos y referentes propios del mundo del teatro. La fotografía se ha alimentado también en esa dimensión de teatralidad que tantas veces olvidamos, o nos negamos a ver, de la capacidad del creador para construir el espacio como si de una escenografía se tratase disponiendo objetos, personajes e iluminación para elaborar un discurso visual en un acto único e instantáneo.

La figura de Julius Shulman (1910-2009) reúne, en un caso poco habitual, una muy dilatada trayectoria profesional, tan versátil como comercial, con una identidad técnica que llega a alcanzar el carácter de arquetipo visual, identificado ya para siempre con una estética, reflejo de una sociedad y un tiempo determinados. El sueño de una época, de sus modelos de vida y sus escenarios, continúa proyectándose desde las cámaras de creadores de realidad como este clásico en la historia de la fotografía de arquitectura.

Precisamente, de la imagen de la *Case Study House n° 22* de Pierre Koenig que vamos a comentar, cuenta el propio Shulman en sus Memorias, cómo Paul Goldberger, crítico de arquitectura del New York Times, mantuvo que esa escena nocturna representó una imagen idealizada de los sueños de los jóvenes de la época, de la visualización de su vida en las colinas de Hollywood sin haber estado nunca allí. Esa fotografía tuvo una gran difusión en el mundo de la arquitectura, siendo publicada en prácticamente la totalidad de las principales revistas.<sup>26</sup>

Se suele repetir la idea de que la fotografía acompañó y promovió el éxito de la obra de arquitectos como Neutra o Koenig, Wright o Lautner, los nombres más señalados del movimiento moderno que pasaron a pertenecer al gran público, celebrados y repetidos a través de esta crónica social de imágenes célebres.<sup>27</sup> Pero se repara en muchas menos ocasiones, en que se trata de dos procesos que discurren en paralelo, evolución de dos medios creativos que contactan en expresiva sintonía. Porque junto al proceso de industrialización y desmaterialización que experimenta la arquitectura, la historia del lenguaje fotográfico registra una transformación técnica y conceptual que cambiará el modo de mirar y representar el espacio.

Shulman entendió su trabajo como una serie de ejercicios de la mente, que debía pasar por la idealización y la dramatización para alcanzar el punto de-

---

26. Shulman, Julius, *Julius Shulman. Architecture and its Photography*, Taschen, Köln, 1998, p. 16.

27. Alcolea, Rubén A., *Picnic de Pioneros: Arquitectura, fotografía y el mito de la industria*, Ediciones generales de la Construcción, Valencia, 2009.

cisivo desde la perspectiva de la transfiguración. Trascender la divergencia entre la intención del arquitecto en el proyecto y la del fotógrafo en su representación es crear una imagen como un drama, resuelto a favor del futuro espectador visual merced al control de la luz y la atención hacia las cuestiones perceptivas.<sup>28</sup>

«La luz debe ser respetada como la herramienta más básica de la fotografía. Los fotógrafos deben ser conscientes de que las texturas, las formas, los colores, son todos productos específicos del control de la luz y representan la manifestación del ideal de una fotografía».<sup>29</sup> Todavía hoy, desde la facilidad y la generalización de recursos digitales como los revelados múltiples o los HDR, nos siguen pareciendo impresionantes su experiencia y el desarrollo alcanzado en sus técnicas de iluminación para compensar la relación interior-exterior.

Es conocida la intrahistoria de la producción de esta imagen.<sup>30</sup> Años después, los protagonistas de aquella toma nocturna volvieron a reunirse, en una especie de reconstrucción de los hechos, entre otras cosas para conmemorar lo que fue el inicio de una exitosa trayectoria de representaciones, pues en los años siguientes el matrimonio Stahl, propietarios de la casa, cedieron en numerosas ocasiones su hogar como espacio para rodajes de películas y anuncios. El fotógrafo recuerda cómo, mientras los asistentes preparaban las luces para una toma interior, él salió a la zona de la piscina y en ese momento

---

28. J. Shulman mostró una constante preocupación por los temas de percepción como demuestra su artículo «The Perceptive Eye» publicado en 1976.

29. Shulman, Julius, *Julius Shulman. Architecture and its Photography*, Taschen, Köln, 1998, p. 239.

30. Smith, Elizabeth A.T., *Case Study Houses*, Taschen GmbH, Köln, 2002, pp: 314-316.

vio las posibilidades del contraste entre el fondo de la ciudad de Los Ángeles, iluminada, en el valle, y el interior de la casa, contemplado desde fuera en su posición suspendida sobre el vacío y el espectáculo amable de la conversación de las dos mujeres jóvenes. Shulman utilizaba frecuentemente personajes ajenos a la arquitectura para incorporar a ésta un elemento humano, que diera escala y sentido de ocupación al espacio que se representaba. Aquel día, en la casa todavía sin habitar, con muchos elementos aún por llegar, las dos jóvenes bien vestidas eran en realidad las amigas de colaboradores. Decidida la composición, fabricada la escena, el resto era cuestión de técnica. La doble exposición —siete minutos para el impresionante paisaje urbano y un segundo disparo con las luces del interior y el flash oportunamente disimulado tras la carpintería— inmortalizó escena y escenario, encerrando en lo que su esposa llamaría una simple caja de cristal sobre la vertical de un acantilado, las aspiraciones y los ideales del poder de una generación.

Más allá de la relevancia de su carácter de construcción social e ideológica, la fotografía del estar de la casa de Koenig plantea para nuestro propósito varias cuestiones interesantes. La más evidente sería esa doble representación del vacío que la compone. En primer lugar, está el vacío del interior encapsulado, transparente, a la vista de nuestros ojos curiosos de espectadores ajenos que contemplan, gracias a la liviandad y la transparencia de la arquitectura y a la fuerza de la penetración de la luz en la cámara, la intimidad de un momento privado. Esa burbuja de vacío transparente y contenido flota en el gran vacío sobre la ciudad, contraponiendo abruptamente su carácter doméstico y humano a la inhóspita e incontrolable escala de la realidad de la gran ciudad.

Sin embargo, esa dualidad, tan llamativa y poderosa, de vacíos, no debería ocultar en su transparencia cegadora, el vacío más trascendente: aquel que hay desde la cámara hasta el horizonte, en el tramo que separa la casa del objetivo, recorrido una y otra vez por las órdenes del fotógrafo, disponiendo luces y personajes, conectando gestos y miradas, amueblando de creatividad un lugar que va a empezar a existir cuando se cierre el obturador. Nos interesa destacar esa presencia constante, irremplazable, del creador, que rompe de manera radical la distancia respecto del objeto representado para asumir, arrogándose su condición de creador en el sentido más amplio del término, la dirección de la escena, convencido de la naturaleza teatral de su oficio.

En la actualidad, desde el inmenso archivo fruto de años de trabajo<sup>31</sup> y desde el éxito mediático de publicaciones escritas y documentales,<sup>32</sup> las imágenes de Shulman siguen enseñando la lección magistral de comunicación que supuso una determinada forma de mostrar la arquitectura a la sociedad. No obstante, si se considera la evolución de la fotografía y las tendencias que ha seguido en los últimos años, habría que destacar la relevancia de su modo de trabajo, que convertía el hecho temporal de captar una instantánea en todo

---

31. El Instituto de investigación de la Fundación Getty adquirió, en 2005, el archivo completo de la obra de Shulman entre los años 1936 y 1997, con más de 250.000 negativos, transparencias y copias, constituye, ciertamente, un documento impresionante sobre la arquitectura moderna en la costa oeste y su difusión en la sociedad contemporánea de la información visual.

32. El documental «Visual Acoustics» que sigue la trayectoria del fotógrafo desde sus inicios en los años 30, ha tenido un gran éxito, numerosos galardones y presencia destacada en festivales de cine. Se nos presenta al autor en toda su solvencia profesional pero, sobre todo, en su empeño por la defensa de la identidad de la claridad y la limpieza de la creación fotográfica, que compone un espacio total, sin trucos ni ocultaciones, sin que haya áreas de silencio, fuera del control y de la destreza del fotógrafo.

un proceso de fabricación escenográfica, dicho en términos actuales, en una instalación. El desarrollo de la fotografía ha continuado ese camino de construcción del espacio visual, algo que sin duda tiene interesantes consecuencias para la representación de los modos de habitar el espacio construido.

Siguiendo esa misma línea, y el mismo sentido de reflexión en torno a la ocupación del vacío que distancia el objeto representado y el fotógrafo, sería interesante confrontarlo, una vez realizado el oportuno salto en el tiempo, con el proyecto de Peter Menzel, *Material World. A Global Family Portrait*.<sup>33</sup>

El californiano Peter Menzel (1948-) es un fotoperiodista de gran reconocimiento internacional, con reportajes de temas muy variados publicados en las más conocidas revistas internacionales.<sup>34</sup> Su perspectiva de viajero del mundo, junto a su esposa, la escritora-productora Faith D'Aluisio, es del ciudadano de la globalización que se plantea la diversidad de la economía global y los modos de vida, las necesidades reales de los seres humanos. El proyecto *Material World*, que terminó siendo una ambiciosa empresa colectiva,<sup>35</sup> buscaba mostrar la doble realidad cotidiana de las familias, retratadas en una única toma, con todos sus enseres delante de sus viviendas. Las imágenes

---

33. Menzel, Peter, *Material World. A Global Family Portrait*, Sierra Club, San Francisco, 1994.

34. Habitual de revistas como *Life*, *Time*, *Geo* o *Paris Match*, fueron muy divulgadas sus imágenes de los pozos de petróleo de Kuwait tras la 1ª Guerra del Golfo o su trabajo sobre la guerra civil de Somalia. Ha sido reconocido con premios tan señalados como el World Press Photo y es figura habitual en *VISA pour L'Image*, el festival internacional de fotoperiodismo.

35. Finalmente, fueron 16 fotógrafos que viajaron por 30 naciones diferentes para construir un retrato colectivo, patrocinado por el Programa para el desarrollo y el Fondo de la población de las Naciones Unidas.



contrastaban, de Sudáfrica a Mongolia, de Japón a Islandia, la diferente relación, cultural y económica, de los grupos sociales con la riqueza material.<sup>36</sup>

En su exhibición de muestrario ordenado e íntimo, las imágenes del trabajo de Menzel captan la atención al mostrar públicamente, por completo y sin ningún tipo de ocultamiento, el contenido que diariamente proporciona sentido interior al contenedor privado de la vivienda. El contenido dista, ciertamente, de ser inmutable y estático, algo que la experiencia y las dificultades de la vida diaria se empeñan en demostrar. Los Smithson convirtieron esta cualidad cambiante en fundamento de su proyecto *Casa con dos grúas*, espacios de uso dinámico para la permanente tensión entre el uso y el almacenamiento. Pero que en cualquier caso denotan significativamente acerca de sus dueños y usuarios, protagonistas activos y pasivos de un endiablado juego de influencias mutuas.<sup>37</sup>

Como señala Xavier Monteys en su comentario, «rehabitar, reamueblar: los muebles son una extensión de sus ocupantes, como su ropa. Paradójicamente los muebles —y más precisamente nuestros muebles— tienen la capacidad de convertir cualquier casa, incluso cualquier espacio, en nuestra casa. Los muebles parecen estar por encima de los espacios; son los ingredientes para hacerlo habitable».<sup>38</sup> Esta, en palabras del propio Monteys, «extensión de

36. En los años siguientes desarrollarían una nueva exploración de la vida diaria, esta vez centrándose en la comida. *Hungry Planet. What the World Eats?*, 2005, (Ten Speed Press, Berkeley, 2006) muestra el retrato de la familia con la comida que ha adquirido para su alimentación de una semana, imágenes acompañadas de entrevistas y relaciones detalladas de alimentos.

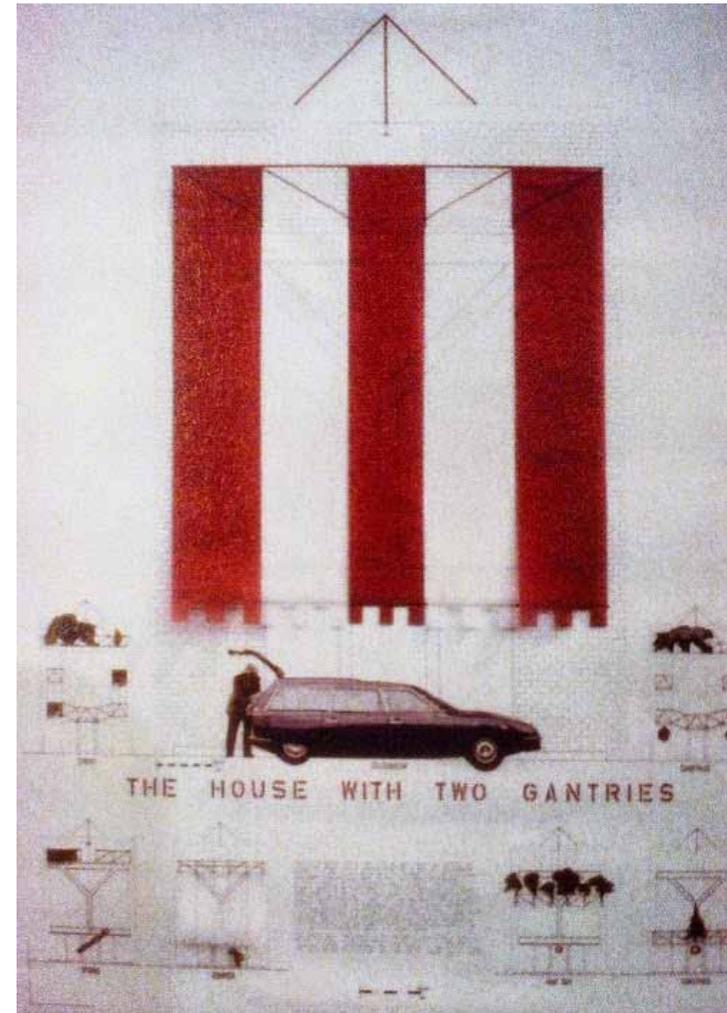
37. Verdú, Vicente, *Enseres domésticos. Amores, pavores, sujetos y objetos encerrados en casa*, Anagrama, Madrid, 2014.

38. Monteys, Xavier, *Rehabitar en nueve episodios*, Lampreave, Madrid, 2012, p. 23.

nosotros mismos, ...manifestación de nuestro carácter» atrae nuestra mirada curiosa, como quien no puede evitar una ojeada furtiva a un camión abierto de mudanzas en plena calle. La mirada hacia el otro es hacia su apariencia y sus posesiones materiales. Curiosamente, será en un segundo momento cuando nos detengamos en los propios integrantes de la familia, retratados junto a su patrimonio material.

Aún reconociendo, evidentemente, el valor antropológico y sociológico de la propuesta, estaría bien llamar la atención acerca del proceso de lo acontecido, de ese desdoblamiento interior-exterior que ha tenido lugar para dar respuesta a los objetivos del proyecto. Vaciando el espacio habitacional queda expresado su fundamento material y humano. Y resulta obvio que ambos están conectados. Lo había dicho, unos años atrás, Sol Lewitt al presentar el inventario visual de sus pertenencias: «los objetos con los que vives dicen a la gente ...lo que eres». El retrato material que constituye su *Autobiography* —las 1001 instantáneas, a modo de retícula ordenada y continua, serie inventario de 9 fotografías por página— nos enseñó todo acerca de un artista conocido por su aversión a mostrarse.<sup>39</sup>

39. Solamente en una de las imágenes del libro está su figura apenas reconocible y fuera de foco. Lewitt, Sol, *Autobiography*, Lois and Michael K. Toro, New York and Boston, 1980.



Casa con dos grúas



Peter Menzel

Puesto que la vivienda no es sino el hecho de habitar, el contenedor físico puede ser visto desde el exterior y su esencia material mostrada a su lado. El fotógrafo ha intervenido en la construcción del espacio para representar a un grupo familiar, su modo y su medio de vida. La presencia del creador resulta evidente. Él es quien ha dispuesto los elementos y la composición de la toma de acuerdo a los objetivos de su proyecto. Ha llenado, ocupándolo con su programa, el vacío teórico y físico que le separaba de la realidad vital de los sujetos. Su intención se ha hecho visible, anulando la distancia respecto del escenario.

La irrealidad de la escena proviene ciertamente de la ambigüedad sobrevenida. Ordenados, expuestos, sometidos a la comparación social y a la objetividad documental, los objetos materiales, incluso las personas, transmiten ese raro extrañamiento visual que supone la propiedad compartida entre su espacio y su lectura. Menzel se ha apropiado de las relaciones que conectaban en la vida diaria todos aquellos elementos, reduciéndolos a su única cualidad de posesión. En el discurso que construye para mostrar al espectador no hay lugar para la narración ni la interpretación. Los vacíos resultantes carecen de significado. La misma casa queda como envolvente de nada, un objeto más, sin interrogante alguno puesto que todo su sentido permanece a la vista desde el exterior. El protagonismo absoluto del fotógrafo-documental ocupa toda la imagen; el espectador se ve forzado, ante la ausencia de un espacio donde moverse, a dar un paso atrás, a permanecer en la pasividad, contable o contemplativa, de quien no puede actuar sobre una realidad prestada.

## INTERIORES INTERMEDIOS

«cuando se miran dos objetos separados, se empieza a observar el espacio entre los dos objetos y se concentra la atención en ese espacio, entonces, en ese vacío entre los dos objetos, en un momento dado se percibe la realidad»<sup>1</sup>

JULIO CORTÁZAR

---

1. Cortázar, Julio; Dunlop, Carol, *Los autómatas de la cosmopista*, Alfaguara, Madrid, 1996.

¿Se puede fotografiar el aire? ¿Es capaz una lente de registrar algo más que los objetos?

El encuadre impone de manera tajante sus límites artificiales. Pero, con toda su fuerza de selección personal, no deja de ser una convención, asumida como tal por el espectador. Es en su estructura compositiva donde la imagen acoge sus verdaderas líneas definitorias. Con ellas dibuja mapas de recorridos, itinerarios de comprensión. Los vacíos, habitados en otro tiempo por el aire, son ahora ocupados por quien los convierte con su mirada en objetos de percepción.

El espectador quedaría excluido si su acercamiento fuera un simple movimiento centrífugo de atracción y rechazo, en un único eje central. Es sólo papel, la proximidad no te hace sentir. Incluso el plano horizontal es coactivo, se requiere un esfuerzo, no es percibido.

Pero la magia sensible, que atrapa en sus celdas el sensor, la película o la impresión, ha creado una dimensión múltiple de atmósfera y materialidad. No te metes dentro, lo recorres. Los ojos se van deteniendo en los nudos de una malla profunda, construida de ejes de atención, de espacio seccionado. Ni cerca ni lejos, la dualidad interior-exterior queda suspendida.

Real en su misma irrealidad... la tuya. Te ves envuelto, observando desde ambos lados. Resulta que la cuarta pared sí existe, pero está detrás. Ha pasado de ser invisible a quedar atrás.

No hay límites, fuera de la fotografía está ocurriendo algo. Está a punto de transformarla, invadiéndola. Entre las sensaciones se desvanecen los nombres. El «espacio vital» de Lewin. Espacios topológicos. Interiores interrelacionados. Interiores coordinados, interiores encajados, interiores compartidos.

Los niveles de lectura son entonces niveles de consciencia. Al entornar los ojos, las imágenes complementarias que crea nuestra imaginación —aquello que no se ve tras los objetos— son más revolucionarias que la reproducción más fiel de la existencia.

El objetivo nos ayuda a abrir los ojos, a superar las limitaciones de nuestra capacidad visual y perceptiva. Se encierra sin asfixiar. Las aristas y ángulos desdobl原因 la escala cromática, multiplicándola. Los huecos del interior sirven para escapar afuera. La imagen borrosa convierte en nítido lo fundamental. El aire deja ver mejor y más lejos.



La creación como proceso de búsqueda interior encontró desde sus orígenes en el hueco al mismo tiempo metáfora material y espacio perceptivo. Refugio físico y psicológico, trascendió de sí mismo para convertirse en categoría y recurso fundamentales en el oficio del artista. Como ya vimos, nombres tan señalados para el arte del siglo XX como Turrell o Chillida se esforzaron en esta ardua empresa de eliminar la materia superflua en sus personales reelaboraciones del mito de la caverna, hasta llegar a la respuesta demandada por la conciencia que ansía para su mirada un interior oscuro donde solo la luz penetre.

La fotografía, deudora de su bidimensionalidad, ha de enfrentarse al proyecto de representación del vacío, cuando este adopta la forma de un único hueco protagonista, empeñando todos sus recursos para abrir la superficie del papel hasta hundir al espectador en la abertura que su mirada introduce y envolverlo en el universo perceptivo de sus sensaciones. No puede haber alternativa que lo distraiga, caminos o destinos secundarios, por inciertos o

paralelos que fueran. Trabajando sobre sus límites, el espacio deberá ofrecerse como atracción invisible, de irresistible poder, tan inconsciente como esencial. El vacío contenido como tema, un vacío como protagonista, el interior como paisaje.

Pocos escenarios más apropiados que una cantera para ejercitar esta reflexión. Conseguir que el limitado encuadre de una imagen contenga ese gran contenedor que es una cantera, haciendo ver lo desocupado, transmitiendo el poder de una ausencia, llevar, en definitiva, al primer plano un centro invisible, no parece tarea fácil. Más aún, cuando el objetivo y el fotógrafo es muy probable que se dejen arrastrar por la tentación del discurso fácil sobre el paisaje herido, la maldad y la violencia de la intervención del ser humano. Sería necesario un artista que reuniera sensibilidad plástica, conciencia medioambiental, instinto visual y, muy importante, dominio de la escala como fundamento de la construcción del espacio. Sin duda, la serie *Quarries*<sup>2</sup> demuestra que el canadiense Edward Burtinsky (1955-) quien luego se ha convertido en el gran autor de los paisajes transformados por el consumo y el desarrollo, tenía entonces ya estas cualidades.

Como él mismo suele recordar, el trabajo sobre el tema de las canteras fue un proyecto decisivo en su orientación y su especialización profesional. Le seguirían los conocidos *Oil* y *Ship Breaking*, convirtiéndose en el gran altavoz visual de la denuncia del expolio al que estamos sometiendo a nuestro pla-

---

2. Burtinsky, Edward, *Quarriers*, Steidl, London, 2007.

neta. El documental *Manufactured Landscape*<sup>3</sup> ha difundido su nombre y su obra, habitual estos años en pantallas, redes y grandes exposiciones. A la actualidad de su discurso une una rara habilidad para su comercialización, con fórmulas y estrategias mercantiles de gran escala,<sup>4</sup> y la espectacularidad de sus métodos de trabajo, cada vez más sofisticados en sus aspectos logísticos y tecnológicos.<sup>5</sup> La evolución seguida por el autor y el éxito social de su obra plantea una significativa reflexión acerca de la transformación del medio y sus propias contradicciones. Como señalaba Angela Lampela, comisaria de la exposición *Vues d'en haut*, celebrada recientemente en el Centro Pompidou de Metz, «las primeras imágenes a vista de pájaro provocaban una fascinación beata y maravillaban por el progreso técnico que implicaron... (y) hoy despiertan cuestiones éticas, se refieren a una supervisión institucional excesiva y alertan contra lo panóptico en un mundo repleto de drones y cámaras de vigilancia». Cabría añadir la cuestión de en qué medida la propia fotografía está participando, colaborando activamente, en la expansión de ese mundo.

Impresiona, desde luego, constatar la magnitud y la misma existencia de estos nuevos paisajes, producto de la transformación de la naturaleza. Estas canteras fueron seleccionadas por Burtinsky por sus cualidades plásticas y,

---

3. De la directora Jennifer Bachwal en el año 2006, ha recibido numerosos premios como La mejor película canadiense de la Asociación Toronto Films Critics, Mejor película en *Toronto Internacional Film Festival*, en *The Atlantic Film Festival* o en *Calgary Film Festival* durante el año 2006.

4. Desde el establecimiento de una galería propia, distribuidora exclusiva de su obra, que es expuesta en numerosas y simultáneas grandes exposiciones al año, hasta el control comercial de todo el material del proceso de trabajo, incluidas polaroids, pruebas y copias de tomas fallidas.

5. Un espectacular despliegue de medios, que incorpora helicópteros y dispositivos incorporados a aviones no tripulados (drones), en sus campañas de trabajo.

especialmente, por su grandeza. La escala se convierte en factor determinante para la representación. Otros elementos como el punto de vista, son deudores de aquella. Todo, desde la límpida inmersión del fotógrafo —tan neutral, tan transparente— a la nitidez de la perfección técnica de la toma, está al servicio de la transmisión de esta grandeza desolada, arquitectura de desocupación y sin medida. Anfiteatros sin rastro de vida, de épocas sin memoria, puzzles megalíticos, que parece serán abandonados cuando sobrepasen todos los vanos esfuerzos para su control.

En la imagen que comentamos, la cámara se encuentra en un lugar elevado e interior. Sin referencias próximas, sin sujeción visual inmediata en ninguno de sus lados, el recurso adoptado —probablemente desde una de las estructuras de andamios de la propia explotación— proporciona una atrayente fusión de vértigo y dominio. En torno a ese eje invisible de nuestra presencia, el espacio inmenso de la tierra horadada, aire contenido y tintado por la fuerza cromática de la piedra desnuda. La textura es circular, hasta hacernos sumergir en la imposibilidad de su tacto. Su estructura de malla, la red de aristas blancas, en los intersticios de los bloques, componen una envolvente pesada y densa. El espectáculo resulta hipnótico; la atmósfera, de una cualidad irrespirable que difícilmente se podría describir. Esperamos alguna noticia del ser extraordinario que pudo haber hecho eso, nos negamos a nosotros mismos la responsabilidad de la autoría, reservándonos el privilegio de su contemplación.

La imagen de Burtinsky nos deja situados en el mismo centro de la dialéctica sólido-vacío, rodeados por estas negras rocas de Vermont que no son sino las



Edward Burtinsky, *Quarriers*



Aitor Ortiz

formas que adquieren los capítulos de una larga serie protagonizada por el ser humano en su búsqueda de una protección ancestral. Ya nos referimos a los nombres señalados al plantear el dilema del vacío construido. Las trayectorias creativas de Turrell, Chillida o Heizer parecen presentes como un eco que resonara entre las paredes heladas de esta impresionante cantera. Pero palabras como *Roden Crater* o *Tindaya* nos llegan con tono de interrogación, esperando la respuesta de la contribución de la fotografía a esa búsqueda telúrica y descomunal. Plantear cómo la imagen fotográfica construye el vacío, tal y como reflejan estos grandes interiores de paisajes transformados de la serie *Quarries*, significa alinear las diferentes disciplinas artísticas en el punto de partida de un proceso común. Desde luego, para el análisis de la importancia del vacío en la creación espacial en el lenguaje fotográfico, significa una cuestión de fundamento, pues debería probarse dicha función espacial en el caso de la representación de un único hueco, con capacidad visual y semántica de «llenar» la imagen entera.

Una imagen de la serie *Muros de Luz*,<sup>6</sup> de Aitor Ortiz (1971-), nos servirá como contrapunto para resaltar la versatilidad que ha alcanzado el medio fotográfico en su aproximación a este tema. Porque, como veremos inmediatamente, para escenarios similares, aún teniendo el mismo objeto del vacío como protagonista, discursos —y recursos— visuales diferentes alcanzan objetivos y resultados de comunicación sensiblemente distantes.

---

6. Ortiz, Aitor, *Muros de Luz*, Fundación Artium, Vitoria-Gasteiz, 2006.

Para Aitor Ortiz, las canteras de mármol negro de Markina de Vizcaia, fueron el «material base» —obtenido tras un estudio del lugar y la digitalización de los negativos químicos correspondientes a las tomas— con el que producir una nueva realidad inmaterial, que la mente del artista sugiere y construye para la experiencia individual del espectador. Podría decirse que si para Burtinsky el asunto principal era el lugar transformado, objeto de reflexión y difusión necesarios, en este otro caso la clave está en la transformación —fotográfica— del lugar, que presta sus cualidades materiales al desarrollo del proyecto artístico.

A lo largo de toda su trayectoria, el trabajo de Aitor Ortiz aparece especialmente vinculado a la arquitectura y al espacio. En diferentes etapas y formas,<sup>7</sup> ha venido desarrollando una continua fusión de elementos fotográficos, arquitectónicos, escultóricos y lumínicos. Al enfrentarse a la cantera como lugar primigenio de donde procede la materia, su apuesta es recrear un paisaje inexistente y atemporal. La luz es generadora del hueco, producto del diálogo de luz y sombra en la experiencia perceptiva. Se construye un refugio mental, una concavidad inexistente pero simbólica de la supremacía de la mente y su poder sobre la materia en el proyecto.

Luz y espacio son fingidos, insertados en la representación visual de las altas paredes de roca mediante el tratamiento digital de la imagen. Se diría que Ortiz, como P. Handke, es alguien que vive de los intersticios.<sup>8</sup> De las líneas

---

7. Desde sus inicios en el trabajo de documentación de la obra del Museo Guggenheim de Bilbao a las últimas exposiciones internacionales y libros. Ortiz, Aitor, *Aitor Ortiz. 1995-2010 photographs*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit, 2011.

8. Handke, Peter, *Pero yo vivo solamente de los intersticios, Peter Handke en diálogo con Hebert Gampfer*, Gedisa, Barcelona, 1989.

ortogonales de la extracción de la piedra deriva una caligrafía excesiva en su escala, que marcará un cierto dramatismo lumínico y monumentalidad de los formatos expositivos. La atmósfera de misterio, en una nueva versión de la pintura romántica, envuelve la reflexión conceptual acerca de la inestabilidad material. El trabajo de edición prepara la base pictórica: uniendo varias imágenes, alterando la perspectiva, limpiando la escena de elementos que pudieran perturbar con su presencia la introspección psicológica de la obra.

El espacio se configura entonces como una construcción mental, como un lugar que revela un nuevo elemento en unas coordenadas tan precisas como inexistentes. El proceso técnico de transformación genera la intersección entre lo físico y lo perceptivo. Ese intervalo de tiempo, esa tierra de nadie entre autor y espectador, cuestiona la asociación tópica entre fotografía e instantánea. En un mundo sin identificar, en la concavidad cuyo resplandor impide su reconocimiento después de haber provocado la atracción, el acto mecánico de la perforación, como el corte o la extracción, adquiere una dimensión metafísica. Magnitudes habituales como escala o medida se vuelven confusas. Sobre el aluminio del soporte, la imagen deja impresa la huella de la memoria de un tiempo y una vida desconocidos.



¿Qué nos lleva a mirar un interior? ¿Qué fuerza de atracción nos mueve hasta entrar para mirar desde él?

La cámara fotográfica conoce bien esa necesidad de envolver el centro de atención. Su voluntad de introspección se muestra en forma de disolución, al transformar la inexpresiva nitidez de los límites del encuadre en sugerente transición de niveles de representación en torno a los vértices de focalidad. Se podría decir que para atrapar los centros de significado y conducir el sentido de la lectura, dispone de una trama tejida que irá desvelándose hasta descubrir sus claves.

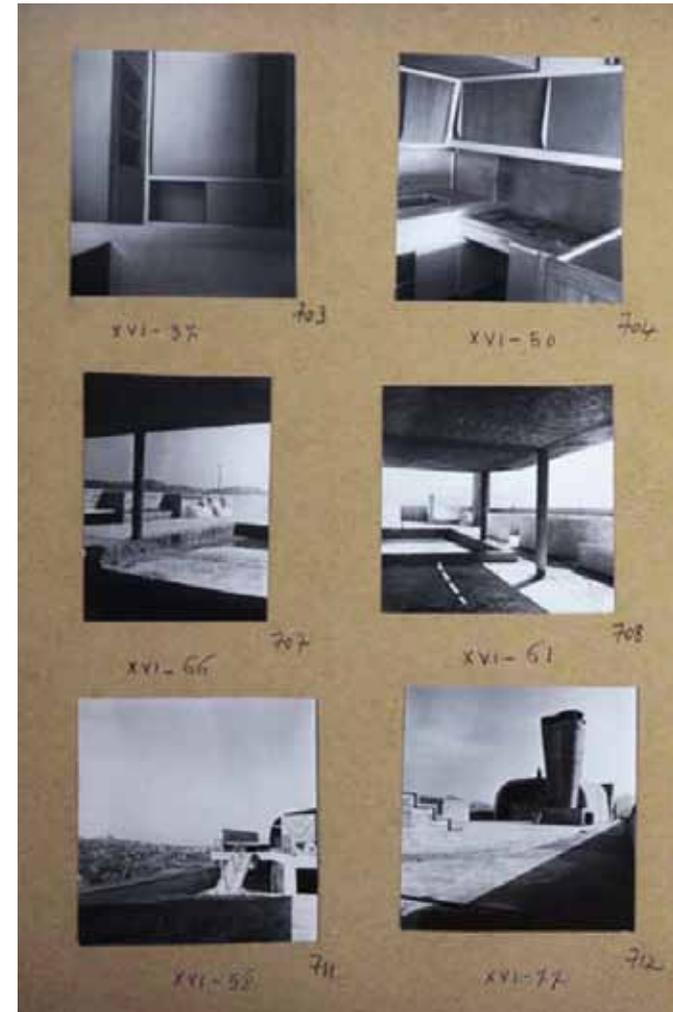
El vacío construido opera visualmente como una burbuja, atrapada entre formas, líneas y planos de luz reflexiva. Por esa misma cualidad, constituye el medio más apropiado para lo esencial, preservado del tiempo. Ahí, puede seguir desplegando su doble condición de estación de término, espacio final

del recorrido de exploración, y de inicio, punto de partida en la búsqueda más allá de la bidimensionalidad.

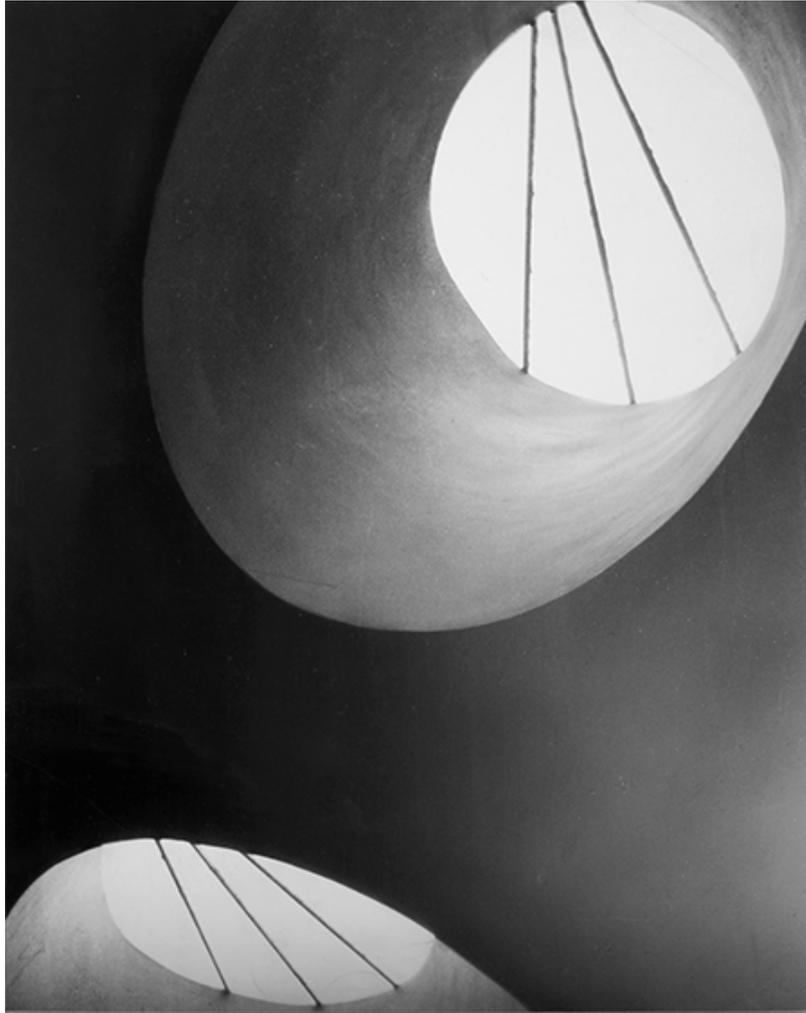
Lucien Hervé (1910-2007) concentra la relación entre interior y exterior de la Unidad de Habitación de Marsella en uno de los intersticios del cerramiento perimetral de la zona de juegos de la cubierta. Desde aquí se mira, parecen decir los niños al fotógrafo, y este nos traslada con la cámara sus indicaciones. Hervé, el maestro de las tijeras,<sup>9</sup> el buscador de lo esencial en la obra arquitectónica, deja, entre la impecable composición del plano frontal entre cielo y suelo, la abertura que es la clave funcional del proyecto. El espacio doméstico, que es colectivo en el uso público de esta cubierta común, se vincula con su entorno mediante la apropiación natural de los ejes visuales que el dibujo del encuentro ha propuesto. Desde su misma posición, con su misma necesidad, esperamos unos momentos para tener la ocasión de avanzar y mirar nosotros.

En este caso, el esquema de la construcción espacial resulta de una claridad meridiana. Un plano horizontal cierra la comunicación entre proximidad y lejanía, y una abertura en él canaliza la perpendicularidad de la necesidad de mirar lejos. Una forma de cruz sería suficiente para ilustrar el encuentro de ejes. Sin embargo, es interesante reparar en que el punto de encuentro

9. Es célebre la contestación a la pregunta de Le Corbusier sobre cómo se había convertido en fotógrafo: «Avec une paire de ciseaux!». Frente a la actitud habitual en muchos fotógrafos, Hervé declaraba que no sentía ningún respeto por la película fotográfica. Él creía ante todo en la libertad y en el rigor en la construcción de las imágenes. De ahí su proceso de trabajo: reencuadraba sobre el contacto, recortándolo, eliminando definitivamente lo que no interesaba. El método y la selección alimentaron un particular diálogo gráfico entre fotógrafo y arquitecto, que ahora puede conocerse en la reproducción de las cartulinas montadas que sobre cada obra le hacía llegar para que dispusiera del material elegido en la imagen pública de su obra. Sbriglio, Jacques, *Le Corbusier & Lucien Hervé. The Architect & The Photographer. A dialogue*, Thames and Hudson, London, 2011.



Lucien Hervé



Lucien Hervé

de la abstracción adquiere dimensión y funcionalidad mediante su condición de espacio intermedio. Con toda sencillez compositiva, parece una rotunda demostración de la facultad que posee la representación de un vacío interior para dotar de profundidad y sentido de espacio al conjunto de la imagen. La conexión interior, a través del hueco, despliega las cualidades de volumen, implícitas en buena medida hasta su comunicación material.

Habría que reconocer que esta toma de La Unidad de Habitación resulta un tanto atípica dentro de la obra de Hervé,<sup>10</sup> incluso si la limitáramos a su vinculación con Le Corbusier. Su estilo debe más a un sabio empleo de los recursos del lenguaje fotográfico ya experimentados por las vanguardias antes de la II Guerra Mundial: el alto contraste, el juego de la sombra en igualdad con su origen, el contrapicado, las vistas oblicuas... para lograr «una maravillosa y desorientadora superposición de planos y claroscuros».<sup>11</sup> Más reconocible, y también muy interesante para nuestra investigación, sería la composición que ejecuta de vista interior de los lucernarios del monasterio de Santa María de La Tourette, una toma muy próxima en el tiempo.<sup>12</sup>

El proceso de búsqueda, mediante la intervención sobre la toma, con un sentido de pureza constructiva, se hace aquí evidente. Para Hervé, el negativo es un punto de partida; a partir de ahí, hay que conseguir que emerja lo esencial, que se liberen a través de las relaciones que forman una composición. En

10. Hervé, Lucien; Beer, Olivier (ed.), *Lucien Hervé*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit, 2002.

11. Laguillo, Manuel, «Lucien Hervé. Objetivo Moderno», *Arquitectura Viva* n.º 142, 2012, p. 81.

12. La imagen de Marsella es de 1953 y la del convento de Eveux de 1954. Ambas proceden de negativos 6 x 6 cm.

este caso, la diagonal ascendente de la mirada es la que vertebra el plano. El diálogo de los huecos en los ángulos tensiona el encuadre, presionándolo hacia el exterior, haciendo visible su incapacidad de contener la fuerza expresiva de la luz. La desigualdad de la forma empuja el punto de vista, que se sitúa alternativamente bajo uno y otro hasta convencerse de su paridad.

Un vacío negro construido con dos vacíos blancos. El elevado contraste apenas deja lugar al gris intermedio que insinúa la textura de los muros. El cromatismo, tan relevante en el lugar, es ignorado, sometido a su expresión más extrema. Del mismo modo, el exterior no es visible, existe tan sólo como elevación mística, como presencia de abstracción sobrenatural. Pero la verticalidad es dinámica, angustiosa. La elección obligada, en su dolorosa negación, la posibilidad de salida. Formas y líneas, instrumentos de plástica expresionista para modelar un interior de disyuntiva psicológica. Tan constructivo, tan cuidado y rotundo en el carácter extremo de su formalismo, que termina dibujando un universo cerrado, de un hermetismo deslumbrado y denso.

Si Hervé tenía alma de arquitecto, en caso de ser cierta la conocida afirmación de Le Corbusier,<sup>13</sup> René Burri (1933-2014) mantuvo siempre un personal espíritu comunicador. El matiz queda ya introducido en la elección de la doble réplica anterior. Las imágenes de Burri son claramente piezas de un reportaje, elementos de un engranaje de información. El espacio, construido y habitado,

---

13. Es la respuesta a las imágenes de La Unidad de Habitación de Marsella que le envía a modo de presentación de su trabajo, iniciando así una estrecha colaboración. Andrieux, Béatrice; Bajac, Quentin; Richard, Michael; Sbriglio, Jacques, *Le Corbusier / Lucien Hervé. Contacts*, Seuil, Bologne, 2011, p. 25.

se ofrece en su dimensión más humana y social. Como a lo largo de toda su carrera,<sup>14</sup> nunca se hace así mismo depender de un estilo o una técnica determinada; ambas quedan subordinados a su extraordinario instinto para captar la escena que le va a llegar al espectador, con una rara habilidad para manejar la distancia y el dominio de la situación.

La búsqueda del arte y la naturaleza de la creatividad humana acompañó la asombrosa actividad de este clásico de la fotografía, cuya obra es consumida hoy como producto estético pero que fue realizada como vivencia directa de la realidad convulsa y los acontecimientos que marcan la historia de la segunda mitad del siglo XX, de sus personajes y escenarios principales.<sup>15</sup> Una de las dimensiones de esta actitud humana habría sido su señalada vinculación con el mundo del arte y la arquitectura, plasmada en retratos de grandes creadores (Picasso, Giacometti, Le Corbusier) y reportajes, como los que dedicó a la construcción de la nueva capital Brasilia.<sup>16</sup>

«Lo que importa es trasladar a la imagen la intensidad que tú mismo has experimentado. De lo contrario, no es más que un documento. Pero sólo de alguien que consigue realmente captar el pulso de la vida, se puede decir que es un buen fotógrafo.»<sup>17</sup>

---

14. Burri-Bischof, Rosellina; Magnaguagno, Guido (ed.), *One World: Photographien und Collagen 1950-1983*, Benteli Verlag, Berna, 1984. Delpire, Robert (ed.), *René Burri*, Editions Nathan, Collection Photo Poche Histoire, Paris, 1997.

15. La producción de René Burri acoge los nombres más carismáticos de la política —resultan ya auténticos iconos sus retratos de El Che, Nixó, Churchill...— y los espacios de los grandes conflictos —Vietnam, Tianamenn, Suez, Palestina...—.

16. Burri, René, *Brasilia*, Scheidegger an Spiess Verlag, Zurich, 2011.

17. Burri, René, *René Burri. Fotografías*, Phaidon, London, 2004, p.10.

En la persecución del «pulso de la vida» René Burri se encontraría con algunos de los más importantes nombres de la arquitectura, a quienes seguirá con el interés del creador plástico. Hoy es muy conocida su relación con Le Corbusier, a la que ya hemos hecho referencia.<sup>18</sup> Pero también resultó fructífera su estrecha relación con Luis Barragán, a quien había conocido en 1969.<sup>19</sup> De este mismo año son las fotografías que toma de las torres de la ciudad Satélite, que Barragán había proyectado junto al artista Mathias Goeritz como acceso e identidad visual de una nueva zona de expansión en las afueras de México D.F.

El resultado del trabajo es elocuente tanto de las cualidades del fotógrafo como de la naturaleza del proyecto. Parece muy significativa la versatilidad y la capacidad de adaptación a la hora de enfrentarse a la tarea de su representación. Burri combina técnicas y recursos de lenguaje frente a un proyecto de significado complejo en su aparente sencillez y rotundidad.

Realiza algunas tomas del exterior utilizando película de color, convencido de la fuerza del carácter de identidad visual que el proyecto propone. Aunque por el conjunto de su obra es más conocido por sus imágenes en blanco y negro, la presencia del color en su carrera no es ni mucho menos circunstancial. Contaba, algo nada frecuente en la fotografía de entonces y en la de ahora, con una sólida formación de teoría del color, desde sus estudios



René Burri

18. Rüegg, Arthur, *Le Corbusier: Photographs by René Burri: Moments in the Life of a Great Architect*, Birkhäuser, Berlin, 1999.

19. A través de John Anstey, del Daily Telegraph. En ese primer encuentro en el domicilio particular de Barragán toma la célebre instantánea de los pájaros en la azotea. Burri, René, *Luis Barragán*, Phaidon, London, 2000.



René Burri

con J. Itten en la Escuela de Arte de Zurich. Y a pesar de que pudiera ser recibido con recelo —pesaba mucho la autoridad de quienes como Walker Evans calificaban el color de «vulgar»— no dudó en incorporarlo a muchos de sus reportajes. Seguramente más que por una cuestión estética por el convencimiento de que iba a ser algo inherente a los nuevos tiempos de la comunicación. En el fondo, la misma convicción que le situó en un papel protagonista para el desarrollo de las revistas ilustradas de los años 60 en feroz competencia con la televisión.

La vista más personal, composición especial que aún hoy sigue intrigando y emocionando en lo que tiene de punto de vista alternativo y en su conjunción de instante documental plástico, en sin duda el registro del interior de una de las torres con la figura del propio Barragán recortándose en el contraluz de la entrada. Desde el nivel inferior, en el mismo plano que la figura que entra, la lente del objetivo se abre al máximo para abarcar el interior en toda su altura, justo hasta mostrar el final de las escaleras y el borde superior. El contrapicado hace inestable la composición, desequilibrada por la perspectiva forzada y una acusada diagonal. En torno al eje visual que comunica las dos masas de luz, ensartadas por la línea de sombra que forman con su contraste las escaleras y la figura humana, queda contenido el aire que encierran las líneas del encofrado de los muros de hormigón.

El paralelismo cinematográfico de la instantánea es más que notable. La iluminación expresionista y la potencia visual de la escalera —con toda su carga

metafórica de conexión entre cielo y tierra, entre vida y muerte<sup>20</sup>— enmarcada por la sombra, son elementos sustantivos de la escena que se nos muestra como fotograma detenido. La desnudez ascética que transmite la cámara crea la atmósfera perfecta para referir la elevación de la profunda espiritualidad de Barragán. El fotógrafo se siente cómodo en esta clase de registros, que ha hecho suyos en su formación y experiencia como realizador de cine. Una personalidad excepcional, un emplazamiento singular, unas condiciones de luz límite, toda una conjunción de energía humana y creadora que Burri sintetiza con maestría, solvencia e instinto de reportero.

Captar un espacio ascendente cuando una persona accede a él significa elaborar una secuencia compleja de tiempo y movimiento. Pero también supone que se está modelizando un objeto cambiante de aire contenido. Con toda su escala urbana, en su particular iconicidad contemporánea, no deja de ser como uno de aquellos modelos que Burri había aprendido a explorar fotográficamente de la mano de Finsler, atentos a su forma y a la iluminación de su tacto. Ahora dentro de él, superficie de su reverso engulle el ojo del fotógrafo, y su única salida es participar desde la empatía del universo y los caminos ofrecidos por el arquitecto.

---

20. Balló, Jordi, *Imágenes del silencio. Los motivos visuales en el cine*, Anagrama, Barcelona, 2000, p.109.

El respaldo de la cámara es presionado por el lado de la torre que queda fuera del campo visual pero que es presente con las mismas dimensiones y cualidades que las otras tres. Sabemos que no hay posibilidad de retroceder, sentimos que la única vía es la ascensión que indica la alta figura de la silueta que ocupa la entrada. Dos huecos de luz, uno tan elevado y lejano, otro ocupado y marginal, nos obligan a permanecer, a habitar un vacío angosto, tensionado por la dialéctica de sus extremos de luz, a nosotros, en este interior, se nos permite tan solo el recorrido obsesivo de sus muros, imaginar una y otra vez el proceso de su construcción, el tiempo del crecimiento de sus paredes, la interrogación sin respuesta de quién y en qué momento utilizará esas escaleras que no nos pertenecen.



Combinaciones de 0 y 1. Nuestra sociedad digital ha asumido como medio de expresión el lenguaje binario, reformulación del principio clásico de la lógica que establecía la disyuntiva entre el ser y el no ser. Las posibilidades de esta clase dialéctica, cuya versatilidad y potencia se nos muestra cada día a través de un acelerado desarrollo tecnológico, alcanzan a nuestra investigación, ofreciéndonos una imagen tan sencilla como flexible, que expresa gráficamente la naturaleza estructural de la fotografía de arquitectura. Como si de una secuencia de código binario se tratara, las fotografías representan el doble plano que construye la realidad, entrelazada de sólidos y huecos, de objetos y vacíos. Conviene, en el adiestramiento del lector de imágenes, insistir en el ejercicio de disección, ensayando alternativamente la percepción de sonidos y silencios.

Visto de la perspectiva del creador, sería un excelente instrumento de medida para evaluar el grado de solvencia, equivalente a la profesionalidad o al dominio del oficio. La capacidad de resolver en un encuadre las sucesivas

series de alternancias que ha de sustentar la creación espacial constituye, sin duda, la cualidad fundamental en el trabajo de mostrar y explicar un proyecto arquitectónico. El fotógrafo instrumentaliza su mirada para insertar de manera ponderada las dosis necesarias de aire, los pasajes medidos de ausencias. No puede olvidar que su cámara registra densidades, que la naturaleza de la arquitectura le impone el duotono más esencial, un blanco y negro metafísico y lleno de opuestos, sin más solución que la luz común que los genera.

Las imágenes de Ezra Stoller (1915-2004) poseen la capacidad de plasmar lo que él llamaba la «idea» del edificio. Dedicado profesionalmente a la fotografía, tras sus estudios de arquitectura y de diseño, documenta los iconos de la modernidad norteamericana; las obras más conocidas de Wright, Mies o Saarinen llegan a la sociedad del desarrollo de los años 60 interpretadas y depuradas en sus composiciones abstractas. Hay que subrayar esa condición de intérprete, asumida de forma explícita en multitud de ocasiones: «considero mi obra de una forma análoga a la del músico al que le dan una partitura para tocar, que tiene que traerla a la vida y hacer que la pieza sea tan buena como pueda llegar a serlo».

«La arquitectura al ser una experiencia sensorial tiene que ser interpretada a través de un medio sensorial». La interpretación requiere profesionalidad y formación. Se ha destacado de él su profundo conocimiento de las cualidades de la arquitectura moderna: sencillez, proporción, equilibrio.<sup>21</sup> Su método de trabajo conjuga la habilidad, intuición sensible para detectar el mejor ángulo y las condiciones favorables para la composición con una preparación meticulosa y

---

21. Saunders, William S., *Modern Architecture: photographs by Ezra Stoller*, Abrams, New York, 1990.

analítica del objeto, recorrido, casi auscultado, en sus variables manifestaciones lumínicas. El resultado, una marca personal de equilibrio y control que llegó a ser conocida por su propio nombre; entre los arquitectos de la época se hablaba de que sus proyectos quedarían *stollerizados* si eran documentados por él.<sup>22</sup>

El reportaje que Ezra Stoller realiza del Salk Institute —el centro de investigación proyectado por Louis Kahn<sup>23</sup> en la costa de La Joya, en California—resulta, por un lado, atípico. Sin obedecer a un encargo previo, atraído por las cualidades plásticas del complejo, sin asistentes y sin la habitual cámara de gran formato, trabajó a su propio ritmo, convencido de que es el tiempo, en su fundamento de la percepción, el elemento clave de esta arquitectura.<sup>24</sup> Pero en otro sentido, bien pudiera considerarse paradigmático de su relación con la arquitectura. Las imágenes expresan, como no podrían hacerlo las palabras, una experiencia perceptiva que narra el transcurso vital de las superficies, las formas y los espacios concebidos por Kahn como respuesta a un requerimiento tan intelectual como el que había expresado Jonas Salk: «me gustaría invitar a Picasso al laboratorio», determinación de fusionar intuición y razón, de reconciliar ciencia y arte. Porque aunque las fotografías sean, en sí mismas, elementos nítidos, sobrios y de gran perfección técnica, no son sino eslabones de una serie, más allá de su carácter icónico: «It's the sequence that tells the history».<sup>25</sup>

---

22. El éxito y la transformación de un creciente mercado en torno a las imágenes de arquitectura le lleva a crear en 1966 la agencia *Esto Photographics*, una agencia comercial luego dirigida por su hija Erica Stoller, que representa su obra y la de sus asociados. [www.esto.com](http://www.esto.com).

23. Steele, James, *Salk Institute: Louis Kahn*, Phaidon, London, 1993.

24. Stoller, Ezra, *The Salk Institute*, Princeton Architectural Press, New York, 1999.

25. Rappaport, Nina; Stoller, Erica, *Ezra Stoller, Photographer*, Yale University Press, New Haven, 2012.

Hay mucho más, entonces, que una colección de composiciones cuidadas, preciosistas en su elaborada abstracción, como se criticaría años después, acusándole de reducir los edificios a objetos preciosos. La arquitectura se presenta en sí misma, con detalles sutiles que contextualizan la obra en su tiempo y su geografía, a través de una síntesis que expone el concepto que la define. Este desarrollo es, a la vez, conceptual y espacial. La imagen que sirve para nuestro análisis corresponde al recorrido en torno al patio interior y aporta a esa secuencia una vista determinada que refuerza la comunicación compleja de las dimensiones y cualidades de ese espacio. Para nosotros, tiene el interés de marcar uno de los vectores elegidos para definir la correlación de llenos y vacíos que estructuran en esencia el proyecto.

Detenido en la galería de pórticos que recorren el perímetro del patio central, el fotógrafo atiende, girándose desde la perspectiva longitudinal anterior, a uno de los patios interiores que sirven a los laboratorios de este ala del complejo. Aún va hacia él, pospone el hecho de su registro a la siguiente toma. Ahora es el instante del descubrimiento, de sentirse dentro y fuera al mismo tiempo, aligerada con la ruptura la linealidad de los soportales. Entre protegida y liberada, la vista se anula a su posición de giro, a su condición de transición hacia el descubrimiento de un nuevo ámbito.

La luz es la cualidad trascendental que diferencia los dos vacíos representados. La sombra, los grises suaves y táctiles de los planos de hormigón, que nos envuelven y protegen con su proximidad, adjetiva el primer plano, identificado en nuestro punto de vista. Desde él, contemplamos seguros la fuerza del

contraste de la luminosidad que reflejan los muros del patio, marcados por los huecos negros que se asoman desde el otro lado. Kahn citaba con frecuencia a Wallace Stevens, al preguntar por la porción de sol que un edificio tenía. Se ha dicho que Stoller muestra esa porción de sol del Salk, que nos comunica el veredicto de ese juicio sobre la luz que Kahn estaba empeñado en celebrar.<sup>26</sup>

La forma en Y que nos cobija es la misma que nos separa de la contemplación directa del patio. La proximidad y las dimensiones de estas superficies, tan inmediatas que nos distraen en el detalle de sus manchas y oquedades, nos cercan en el interior de un vacío propio, ocupado. Más allá de él, distinto en su carácter vertical de fachadas soleadas, el prisma de aire contenido convoca a su contemplación. Pero para ello, habrá que encontrar la forma de salir, de romper esta dualidad de espacios que se anulan. La salida, como no podría ser de otro modo, nos la ofrece la luz. Para continuar es preciso resistir la tentación de la ocultación, como nos ofrece la superficie que limita por la derecha el final de la lectura. Solo ir hacia la luz, que indica el lugar más adecuado para el paso siguiente. Decidirse para asomarse y comprobar la naturaleza del otro vacío, para ocuparlo y dominarlo en su totalidad con nuestra mirada... aunque sea a costa de abrir el interrogante de nuevos huecos en una perspectiva diferente.

Este concepto de vacíos contenidos en una secuencia no se expresa en términos de medida, ni tampoco de complejidad formal o compositiva. Dicho de

---

26. Donde la materia es testigo y juez: «podría decirse que la luz, la creadora de todas las presencias, es la que produce un material, y el material está hecho para proyectar una sombra, y la sombra pertenece a la luz». Kahn, Louis I., *Silence and Light*, Park Books, Zurich, 2013, p.107.

otro modo su funcionalidad resulta independiente respecto de otras cualidades que adjetiven tanto la representación como el objeto representado. Una imagen que contenga un número mayor de elementos alfabéticos no tiene por que superar en cuanto a su serie de vacíos a otra más contenida en su representación visual. Por la misma razón, la fotografía de mayor sobriedad o nivel de abstracción puede estar construida en torno a un orden de lectura sustentado en la fuerza operativa de un vacío nuclear.

Podemos probarlo sometiendo la idea a la confrontación más radical, entre objetos de contextos y apariencias diametralmente opuestas.

Curiosamente a Ezra Stoller y a Joaquín del Palacio (conocido profesionalmente como Kindel (1905-1989) los unía el rechazo a ser considerados artistas. Ambos tienen también, como denominador común la contribución decisiva a la difusión y el éxito de los arquitectos cuyos proyectos documentaron. Pero, si atendemos al entorno social y cultural de cada uno, todo lo demás parecen diferencias abismales. El recurso gráfico más fácil para expresar esta distancia sería recordar la coetaneidad del proyecto del Salk Institute con el poblado de colonización de Vegaviana (Cáceres), que Fernández del Amo construye dentro de la política de transformación rural que emprende en esos años la dictadura en España.<sup>27</sup>

Kindel es autor de una obra que ha sido revalorizada estos últimos años, reconocida, en palabras de Ignacio Bisbal por su «abstracción, rigor geométrico,

---

27. Centellas, Miguel, *Los pueblos de colonización de Fernández del Amo: Arte, arquitectura y urbanismo (en papel)* Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2010.

desnudez, sencillez compositiva, horizontalidad y estatismo».<sup>28</sup> Por su archivo, en buena parte inédito, discurre la España de la postguerra, desde sus primeros trabajos para Regiones Devastadas, los encargos sobre paisajes y monumentos en el primer impulso al turismo y la documentación de las obras de los arquitectos de la modernidad de los años 60 (Iñiguez de Onzoño, Vázquez de Castro, de la Sota, Coderch, Aburto, Feduchi...). La relevancia de su producción gráfica en el desarrollo de la arquitectura española de la época resulta innegable.<sup>29</sup> Mientras que en Barcelona el nombre de Catalá Roca destaca como el fotógrafo identificado con el círculo de arquitectos, el llamado «grupo R», en torno a José Antonio Coderch y Manuel Valls, los jóvenes de la «Escuela de Madrid» encontrarán en Kindel la clave visual para la expresión de esta nueva generación.<sup>30</sup>

«Kindel nos ha traído aquí todo eso que no se exhibe y nos ofrece en secreto la oculta y prodigiosa belleza de lo que nació pobre y se mantiene en la adversidad». Estas palabras de Fernández del Amo, como aquellas otras en las que testimoniaba su gratitud y reconocimiento a lo que había supuesto para la difusión de su obra, sintetizan la conjunción producida en un doble proceso

---

28. Bisbal, Ignacio, «Kindel, paisajes abstractos», en VVAA, *Kindel, fotografía de arquitectura*, Fundación COAM, Madrid, 2007, pp. 31-49.

29. Sus imágenes se incluyeron en la *Arquitectura española contemporánea*, de Carlos Flores, Aguilar, Bilbao, 1961, la catalogación más señalada, en aquellos primeros años, de la arquitectura moderna española; Alcolea, Rubén A., «Kindel, fotógrafo. Ciudades de colonización en España», *Revista LIS*, año 2, n.º 3, Facultad Ciencias Sociales UBACyT, Buenos Aires, marzo-junio 2009, pp. 139-150.

30. Una visión amplia y bien documentada de la producción gráfica sobre la arquitectura española de aquellos años se ofrece en el catálogo reciente del trabajo de investigación del Proyecto FAME. Bergera, Iñaki (ed.), *Fotografía y arquitectura moderna en España. 1925-1965*, Museo ICO-La Fabrica-PhotoEspaña, Madrid, 2014. Antes se había situado la figura de Kindel en el contexto de la historia de la imagen de los años centrales del siglo XX: Bergera, Iñaki, «Shulman vs. Kindel: A Critical Review of the Role of Photography in the Development of Modern Movement», *Living in the Urban Modernity, 11th International Docomomo Conference*, UNAM, Mexico City, 2010.

de esencialización, de la arquitectura popular en el proyecto arquitectónico y en la representación fotográfica de su ejecución material. Más todavía, la fotografía que hemos escogido, por encima de otras que se convirtieron en auténticos iconos de la arquitectura de la época tras su difusión como portadas de la RNA, reúne las cualidades de abstracción y calidad técnica al servicio de una composición depurada de los fundamentos de luz y materia.

El encuadre cierra la atención en torno a un hueco central que da paso a un espacio interior, cubierto, que deja ver sin embargo otro acceso libre por uno de sus laterales. En contraste con la neutralidad de las cuatro bandas horizontales de la secuencia de pavimentos el protagonismo pertenece a la textura del muro y a la sombra formada tras él. Porque la vertical se corresponde con la luz, que atraviesa lateralmente la escena, aunque la jerarquía de sus extremos sólo puede expresar su fuerza conteniendo los tonos medios de la tierra. La cal y el sol remarcan la dureza de un escenario de vida tan modesto como ingrato.

La imagen es una extraña combinación de abstracción culta y domesticidad rural. Dentro del formato cuadrado del visor de la cámara, el fotógrafo sitúa otro cuadrado, el formado por la luminosidad extrema del recercado liso de jambas y dintel. Dentro de la geometría de la proyección de la sombra. ¿Malevich? La búsqueda del origen del contraste de luz y oscuridad nos devuelve a la naturaleza de la luz, un entorno menos vanguardista. Kindel deja la naturaleza de la luz en la calidad del revestimiento del muro y en la abertura superior, mostrando en forma de banda vertical cielo, cubierta y fachadas en el plano posterior.



Kindel

En su extrema sencillez se conjuga sin contrasentido la planitud formal y la profundidad espacial. Se podría afirmar, con similar razón la condición pictórica y la tridimensionalidad escenográfica. La clave de esta aparente paradoja está en la estructura dinámica de nuestra mirada. Por simple que pudiera parecer, la lectura procesa de manera simultánea diferentes ejes de exploración. El resultado analítico disemina los sucesivos planos de profundidad, separando, como si se tratara de una exfoliación, las capas de invisible continuidad que el papel fotográfico contiene. La mayor fuerza de separación, si pudiera medirse, se detectaría en el centro de atención donde confluyen los dos ejes estructurales, el de la perspectiva frontal de nuestro punto de vista y el lateral diagonal de la orientación lumínica.

Para expresarlo en los términos binarios de la fórmula de secuencia que proponíamos al inicio, el espectador conecta con esta imagen a través de un vector principal 0-1-0-1, que atraviesa el espacio representado, formado por un primer vacío anterior, el plano sólido del muro, umbral del vacío interior, limitado por la pared del fondo. Estos dos últimos construyen el final en ángulo del recorrido que sigue la luz en su orientación desde el exterior. El pensamiento visual margina otras alternativas menos perpendiculares, por inarmónicas e improductivas.

La mirada busca el aire, necesita construirse desde los «entres», consciente de que la profundidad ha de apoyarse en los intermedios, en aquellos componentes de la secuencia que no corresponden con elementos sólidos. Como demuestran, en su diferente complejidad, las dos obras analizadas de Ezra Stoller y Joaquín del Palacio, la creación espacial se sustenta en la funcionalidad de los vacíos que integran las cadenas alternas del orden visual.



En otras imágenes, como en la ciudad de Argia que nos cuenta Italo Calvino,<sup>31</sup> no hay aire. Son fotografías que parecen aferrarse a la bidimensionalidad, hasta el extremo de negarse a sí mismas la función de su respiración interior, esa que consigue mediante la circulación de la mirada la construcción del espacio.

Ciertamente, serían como una definición en negativo de la existencia de los adjetivos interiores cuya funcionalidad venimos analizando. Cuando no es necesario, o no interesa, registrar el vacío, la comprensión de la perspectiva dibuja una escena de planos yuxtapuestos. En ellas suena un discurso sin pausas, vemos, al haberse extraído el aire entre ellos, los objetos unidos, más adheridos que próximos, porque el lenguaje ha expulsado los silencios y no nos corresponde descifrar las claves ocultas de su articulación.

---

31. «Lo que hace a Argia diferente de las otras ciudades es que en vez de aire tiene tierra. La tierra cubre completamente las calles, las habitaciones están repletas de arcilla hasta el techo, sobre las escaleras se posa en negativo otra escalera, encima de los tejados de las casas descansan estratos de terreno como cielos sobre nubes». Calvino, Italo, *Las ciudades invisibles*, Siruela, Madrid, 2005, p.135.

La utilización de focales largas para una determinada espacialidad es, junto a una personal manipulación del color, el recurso que sustenta la identidad plástica de la obra fotográfica de Franco Fontana (1933-). Desde los años 60, y en paralelo a la evolución de las artes visuales, fue construyendo un sello personal en un medio tan hostil al fenómeno cromático como el arte fotográfico de la época, dominado por el naturalismo, el blanco y negro más «purista» y la reverencia a las reglas de composición. Frente a todo ello, Fontana se aparta de las formas al uso, basadas en el protagonismo de la perspectiva identificada con la visión «natural» de la experiencia humana. En su lenguaje no se cuenta con el recurso a las áreas de desenfoque como simulacro de la visión fisiológica. Luces y sombras parecen competir, las líneas se entrecortan violentamente, los colores escogidos se relacionan y dialogan en un tenso equilibrio. Como puzles de planos, los tonos hacen valer la fuerza de su luminosidad y saturación en el único escenario posible, la delgada superficie de la representación.

En Fontana, fragmentos descontextualizados componen un nuevo universo, una abstracción que asume la finalidad expresiva del arte fotográfico. Lejos de pretender la ilustración o la documentación de algo —en el fondo lejos de cualquier sitio, pues la pérdida de determinación geográfica será una de las consecuencias, inevitables e inconfundibles, del estilo, hiperrealismo nítido y preciso—, la exigente restricción minimalista reinventa un paisaje interior, a la vez familiar y onírico.<sup>32</sup>

Porque, paradójicamente, el color, identificado hasta el exceso con la apariencia y las estrategias de ocultación, es lo que fundamenta la esencialidad

---

32. Falletti, Giorgi; Fontana, Franco, *L'anima, un paesaggio interiore*, Federico Motta, Milano, 2011.

de su aportación. Asumido como un avance irrenunciable en la historia de la fotografía, y posicionándose al margen de quienes preconizaron que sería el medio ideal para retratar la vulgaridad, el color en Franco Fontana es lenguaje que hace visibles los espacios metafísicos. Si, como hemos señalado, su sintaxis se caracteriza por la sequedad de la yuxtaposición, su caligrafía es por el contrario sensible y versátil: las curvas y ondulaciones de sus paisajes, también en los cuerpos de sus series de polaroids, en contraste con las rectas y los ángulos de las escenas urbanas. Líneas que dibujan las diferentes formas de esa «búsqueda de una verdad ideal llena de sugestión, misterio y fantasía» que es, en sus propias palabras, la fotografía. Línea y color para transmitir, con toda su fuerza y sensualidad, lo que significa fotografiar: «un acto de poseer, un acto de conocimiento y posesión profunda...».

La naturaleza vectorial de su mirada tenía que encontrar en la arquitectura un medio de expresión propicio. Los cortes, las cesuras secas y la articulación de los planos extienden un fondo que es más protagonista aún por la reflexión de una luz imposible. Si la representación del lugar obedece a las leyes de la perspectiva clásica, en un espacio sin atmósfera ni puntos de vista, fenómenos como la proyección o las relaciones tonales adquieren una sustancialidad mágica. Pero estas formas de registro de la «irrealidad» pertenecen también ya al espectador contemporáneo, que establecerá, de un modo casi inconsciente, la conexión entre sus fotografías de ciudades americanas y las composiciones pictóricas de D. Hockney, R. Irwin o J. Balley.<sup>33</sup>

---

33. Jarauta, Francisco, «La luz del paisaje», en *Franco Fontana. La luz del paisaje*, catálogo de la exposición, Generalitat Valenciana, IVAM, Valencia, 2011, pp. 11-13.

Extraño y próximo, sugerente y directo, metafísico y cotidiano, delicado y estridente. La trayectoria de Fontana parece atesorar el secreto de la conciliación de los contrarios. Quizás haya sido la clave de su éxito, alcanzado dentro de amplios sectores de crítica y público.<sup>34</sup> En cualquier caso, la misma ambivalencia, también la misma visión epidérmica, que explica su paralelismo con el desarrollo de la posmodernidad.

El dominio de los contrarios permite manejar soluciones imposibles. Quien haya tomado alguna vez una fotografía con elementos de sombra se habrá dado cuenta de la dimensión de profundidad que aporta su inserción en la composición. Su carácter proyectivo introduce ejes espaciales de ángulo y longitud variables, que posicionan en diferentes planos, distanciados entre sí, los objetos representados. Pero en la imagen de Fontana que hemos elegido, de entre las muchas que realizó en la Emilia Romagna, las sombras, más incluso que reforzar, o sustentar, la planitud de las formas cromáticas, saturan, por sí mismas, un área relevante. Y todo sin que se resienta la fusión que es base del plano principal. Hay, en toda la fotografía, un adhesivo invisible que ata y nivela sus componentes. Está hecho de oposición, de complementariedad, entre el rojo y el verde, de tensión entre iluminaciones y sombras, de armonía entre las dominantes cálidas y la frialdad paisajista del azul.

La pulcritud formal devuelve al espectador el interrogante que no cabe en su aire inexistente. Nos fuerza, angustiosamente obligados, como en la metafísica espacial de Roberto Juarroz, a preguntar sin posibilidad de respuesta:

---

34. Ha sido publicado en más de 40 monografías y objeto de un centenar de exposiciones por todo el mundo, con obra en centros tan señalados como el MOMA de Nueva York, el Museo de Arte Moderno de París o la Australian National Gallery de Melbourne. Fontana, Franco, *Franco Fontana*, Photographie Verlag, Schaffhausen, 1980.



Alex MacLean

¿Dónde está la sombra  
de un objeto apoyado contra la pared?  
¿Dónde está la imagen  
de un espejo apoyado contra la noche?  
¿Dónde está la vida  
de una criatura apoyada contra sí misma?  
¿Dónde está el imperio  
de un hombre apoyado contra la muerte?  
¿Dónde está la luz  
de un dios apoyado contra la nada?

Tal vez en ese espacio sin espacio  
está lo que buscamos.

(POESÍA VERTICAL VIII-1)

Quizás para buscar ese mismo aire que se había negado, la fotografía se alejó de los objetos, ascendió para distanciarse de ellos. En las vistas aéreas se encontró el campo idóneo para la abstracción. La espectacularidad, alimentada por el aura técnica y la difusión mediática, popularizó este tipo de composiciones planas, que combinan la visión lejana y la ambigüedad de la escala, con nombres de sobra conocidos como Yann Arthus-Bertrand o Alex MacLean.<sup>35</sup>

35. Arthus-Bertrand, Yann, *Earth from the air*, Thames & Hudson, London, 2010; MacLean, Alex, *Visualizing density*, Lincoln Institute of Land Policy, Cambridge, 2007; MacLean, Alex, *Over: The American landscape at the tipping point*, Abrams, New York, 2008.

No será necesario insistir en la relevancia y la funcionalidad de este tipo de tomas en cuanto a su dimensión de documentos visuales, con lo que han supuesto de registro y de llamada de atención sobre las transformaciones del paisaje, la naturaleza de los nuevos fenómenos urbanos y la magnitud del impacto de la intervención humana en el medio. No es, de todas maneras el objeto de nuestra reflexión. Sí nos gustaría ilustrar, sin embargo, esta otra variable de comprensión espacial con el trabajo de Bernd Uhde (1950-). Recientemente, en una doble publicación,<sup>36</sup> este fotógrafo alemán ha reunido una selección de sus composiciones aéreas, tanto de paisajes como de vistas urbanas.

Uhde recoge todas las influencias anteriores de esta corriente fotográfica, desde la escuela de Nueva York, Aaron Siskind, el expresionismo abstracto o el propio MacLean. Pero, sobre todo, muestra las enormes posibilidades que aún tiene el punto de vista cenital en la tarea de capturar las estructuras que ordenan el espacio. A su pasión por volar —las tomas están realizadas desde un helicóptero, o muy frecuentemente, desde un globo aerostático— une un instinto visual de extraordinaria plasticidad, que queda reflejado en la potencia y pureza del encuadre, estricta selección de elementos cuidadosamente dispuestos con ordenada esencialidad. Especialmente interesante nos parece la serie «Roof» correspondiente a *Urban Surface*, en la que el eje vertical de la cámara explora las superficies de las cubiertas de los edificios, haciendo visibles estas fachadas ocultas del paisaje urbano. En la distancia de la ascensión, el aire pesa en la gravedad de su perspectiva, nivelando salientes y huecos, incluso integrando las tímidas sombras de la luz oblicua en un único tapiz de tonalidades y formas.

---

36. Uhde, Bernd, *Urban Surface*, Seltmann+Söhne, Berlín, 2009; Uhde, Bernd, *Landscape*, Seltmann+Söhne, Berlín, 2009



Bernd Uhde

En vista paralela o perpendicular, la representación del mundo habitado por Fontana y Uhde se parece mucho a ese Flatland que imaginó Edwin Abbot en el siglo XIX, con la pedagógica intención de enseñar a sus alumnos de matemáticas la diferencia entre la geometría bidimensional y las formas sólidas del espacio.<sup>37</sup>

«I call our world Flatland, not because we call it so, but to make its nature clearer to you, my happy readers, who are privileged to live in Space.

Imagine a vast sheet of paper on which straight Lines, Triangles, Squares, Pentagons, Hexagons, and other figures, instead of remaining fixed in their places, move freely about, on or in the surface, but without the power of rising above or sinking below it, very much like shadows —only hard with luminous edges— and you will then have a pretty correct notion of my country and countrymen.»

---

37. Abbot, Edwin (A Square), *Flatland. A Romance of Many Dimensions*, London, Seeley & Co, 1884.



El vacío, recordamos, es activo, relacional y dinámico. Se puede crear, y para cualquier físico es indiscutible que pertenece a los procesos del tiempo. Para algunos fotógrafos también.

La inserción de un vacío en la representación visual remite al fundamento y la historia del lenguaje fotográfico. Desde sus orígenes, la cámara oscura está basada en el principio de introducción de un mundo exterior que es capturado a través de un orificio y proyecta su imagen invertida en la superficie interior de un medio cerrado. A partir de ahí, las variables no han sido sino diferentes modos de conservación y utilización de la imagen formada. No son de extrañar, asumida esta consustancialidad, las experiencias que construyen su discurso espacial mediante la creación de un interior nuclear basado en la sustracción.

Entre los proyectos de James Nizam (1977-) podemos encontrar esta reflexión, incluso en su versión más literal. En *AnteRoom* (2007) había con-

vertido habitaciones de edificios abandonados en «pinhole cameras» que registraban la realidad de su emplazamiento, captado gracias al simple gesto de practicar un pequeño hueco en el muro. Lo interesante no era tanto el método, repetido por otros estos años hasta la saciedad con diferentes objetos (cajas, bidones, contenedores de basura...), como el hecho de interpretar la casa como medio y como objeto de la propuesta. Suponía fijar la atención en la relación dialéctica interior-exterior como ya había hecho antes,<sup>38</sup> pero haciendo trascender la intervención de mero proceso de ejecución material a significante en la acción de creación espacial.

Abstracción e intervención triunfaron en su particular debate creativo. La arquitectura doméstica continuó siendo para Nizam el umbral de la intersección de dos espacios, el lugar donde ejecutar la experiencia ritual de la fotografía para sentirnos partícipes de ambas. *Trace Heavens*<sup>39</sup> (2011), su trabajo más conocido, compone, mediante la manipulación de la luz y el tiempo, esculturas en trazos luminosos proyectados en una habitación que sirve de estudio y registrados en un momento preciso por la cámara. El fundamento técnico es el control de la luz exterior, conducida y orientada en el instante perfecto que conecta el sol, a través de las perforaciones y cortes practicados en el muro, con los pequeños espejos orientables. Una atmósfera de niebla artificial completa el efecto de las estructuras y tramas de haces luminosos creados durante un momento, en el aire. La habitación transfiere

38. En el proyecto *Looking out / Looking in* en 2005.

39. La última exposición de este trabajo ha tenido lugar en el otoño de 2013, en las salas del Yukon Arts Centre, incorporando nuevas piezas. Hay una edición del catálogo del año anterior en la Gallery Jones, con textos de Trevor Mahavosky y Dion Kliner.



James Nizam



James Nizam

su funcionalidad constructiva de las formas de luz a la película fotográfica alojada en el interior de la cámara técnica. El proceso de la instalación guarda evidentes paralelismos con las antiguas estructuras astrológicas que, en diferentes culturas, utilizaron el fenómeno solar en sus aproximaciones a la comprensión de los conceptos de tiempo y espacio. La elegancia y la poética trascendencia de esta luz domesticada, cuya percepción enlaza arquitectura y fotografía, transforma la ruina abandonada en un ámbito de tintes sagrados, reinventados, en virtud de una memoria ancestral, como escenarios donde se celebran la victoria de la estética sobre el tiempo de un futuro detenido.

Indiscutiblemente, hablar de construir el vacío mediante la sustracción es hablar de Gordon Matta-Clark (1943-1978); sus intervenciones en edificios (cortes, secciones, perforaciones, desplazamientos) materializaron ideas sobre el espacio intuitivas desde una compleja dialéctica personal. Su influencia —acabamos de verlo— se extiende hasta hoy en el arte y el pensamiento. Imprescindible volver sobre él, ahora para centrarse en el análisis de sus montajes fotográficos, en los que fue expresando sus procesos de deconstrucción.

La fotografía nunca se vio marginada como algo convencional en el universo creativo de Matta-Clark. En 1969 realizó, en la Galería John Gibson de Nueva York, una performance que tituló «Photo Fry», que nos sugiere su manera de relacionarse con la fotografía. En una exposición colectiva «Documentation», frió, en una cocina de gas de un modelo deliberadamente antiguo, una serie de polaroids en las que había fotografiado, delante de un árbol de navidad, a sus amigos entre los que estaban Robert Smithson, Joan Jonas y Tina Girou-

ard. Unas laminillas de oro se mezclaron indisolublemente con el emulsio-  
nante de las fotografías. Después las expuso y se las envió por correo a cada  
uno de sus amigos.<sup>40</sup> Todo eso, a pesar de que hay que señalar que en sus  
comienzos expresó su desconfianza sobre la capacidad de la fotografía para  
sustituir el recorrido por el espacio, unido a su frustración por el escaso co-  
nocimiento directo de sus obras<sup>41</sup>. Pero el uso recurrente de la imagen como  
medio de documentación y registro terminará siendo una práctica reflexiva  
y meditada, que producirá un diverso y amplio archivo,<sup>42</sup> hasta adquirir una  
dimensión autónoma, tan expresiva de su creatividad como composiciones  
que ya están indisolublemente identificados con su trayectoria.

Al estudiar esta producción fotográfica, se han venido distinguiendo tres clases  
de imágenes, correspondientes a tres facetas de la creación visual desarrolla-  
das simultáneamente. Una primera línea, que podríamos denominar documen-  
tal, habría servido al registro de las intervenciones, mostrando con diferentes  
perspectivas y detalles los procesos de deconstrucción. Con mayor énfasis en

---

40. Lo recuerda Carlos Jiménez en «La fotografía de Matta-Clark o la exposiciones de lo muerto», en Corbeira, Dario (ed), *¿Construir... o deconstruir?. Textos sobre Gordon Matta-Clark*, Edicions Universidad de Salamanca, Salamanca, 2000. pp. 141 y 142.

En este mismo sentido, se podría referir su proyecto «Walls Paper» (1972); series de fotografías en color de paredes envejecidas tomadas en El Bronx. Matta-Clark reveló las imágenes en papel de prensa, que posteriormente encuadernó en forma de libros, y que fueron expuestos como tiras de películas. Lee, Pamela M., «Objetos impropios de modernidad», en Corbeira, Dario (ed), *¿Construir... o deconstruir? Textos sobre Gordon Matta-Clark*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2000.

41. «Personne en Amérique, sinon à New York, n'avait vu mes œuvres, qui restent d'ailleurs très peu connues... Je préférerais que les gens se déplacent dans le lieu que j'ai créé, qu'ils aient un contact direct avec ce lieu». Russi-Kirshner, Judith, «Entretien avec Gordon Matta-Clark par Judith Russi-Kirshner, février 1978», en *Matta-Clark, Gordon, Gordon Matta-Clark. Entretiens*, Editions Lutanie, Paris, 2011, p. 109.

42. Désy, Louise; Owens, Gwendolyn, «Le fonds Gordon Matta-Clark au Centre Canadien d'Architecture», en Fusi, Lorenzo; Pierini, Marco (ed.), *Gordon Matta-Clark*, SMS contemporánea & Silvana Editoriale, Milano, 2008.

aspectos como la neutralidad y la frontalidad, un segundo grupo que cabría calificar de conceptual incluye secuencias y series de fotogramas con un lenguaje, orden y temas más personales.

Muchas de las imágenes de ese segundo grupo revisten suficiente interés para ser analizadas en su singular aproximación a la producción del vacío. Si no fuera porque como en tantos otros aspectos, Matta-Clark fue más lejos. La tercera vertiente —la más conocida e inconfundible sin duda— combina el intento de representación con el énfasis conceptual: son los collages a partir de distintas tomas realizadas de un mismo proyecto, que adquieren el punto de vista móvil del observador al recorrer y sentir el espacio transformado, con todo su dinamismo escultórico y dramatismo escenográfico. Coordinadas de orientación y tiempo modificado colisionan en su expresividad formal, empujándonos fuera de la seguridad de la convención del encuadre pictórico. De la lectura imposible en una única mirada, nos obliga a reconocer que la experiencia no puede ser representada si no es provocando sensaciones equivalentes a la percepción física y temporal.<sup>43</sup>

El papel fotográfico tiene cualidades de material arquitectónico, y como tal será tratado y utilizado. La respuesta del artista sobre la razón de los montajes no deja lugar a dudas acerca de este paralelismo: «... me atrae la idea de romper, es como un recorte en un edificio, me gusta la idea de que el proceso sagrado del encuadre fotográfico sea también susceptible de ser violado, uti-

---

43. Kravagna, Christian, «It's nothing worth documenting if it's not difficult to get: on the documentary nature of photography and film in the work of Gordon Matta-Clark», en Diserens, Corinne, *Gordon Matta-Clark*, Phaidon, London, 2003, pp.138-139.

lizo los mismos procedimientos para las estructuras en arquitectura que para la fotografía». <sup>44</sup> Desarrollados en paralelo a los proyectos visuales avanzan en un proceso de equivalencia plástica con las obras escultóricas. Pero no hay sólo una liberación formal respecto de los límites del encuadre, «esa especie de convención rígida, académica, literaria». La desestructuración de la perspectiva subvierte la seguridad y la tradición del modo de mirar heredado del renacimiento nos interroga acerca de la posición de la cámara, en una experiencia visual desestabilizadora y angustiosa. La finalidad gráfica aleja la representación figurativa, en una auténtica torsión ideológica de la racionalidad cartesiana, disuelta en la multiplicación de umbrales, extracciones y huecos. Una ventana compuesta, atormentada e introvertida, en abierta ruptura con la asepsia y transparencia inerte del cristal del clasicismo.

Sólo una lectura apresurada y literal concluiría una contradicción donde hay una profunda lógica. La deconstrucción levanta un discurso elaborado en el tiempo y en el pensamiento. Dos ejemplos visuales nos parecen altamente explícitos. La conexión de las imágenes aisladas en una propuesta normativa que funcione en sí misma como intervención artística comunicada como objeto. El libro *Splitting* (1974) contiene la descripción fotográfica —todas las fachadas exteriores en sus distintas fases, detalles del interior y montajes— de los cortes y apeos en el chalet de Nueva Jersey, adquirido por el marido de la galerista Holly Solomon, que iba ser demolido unos meses después. Combinadas con textos que explican cada fase de la intervención, las imágenes están compues-



Gordon Matta-Clark

44. Russi-Kirshner, Judith, «Entretien avec Gordon Matta-Clark par Judith Russi-Kirshner, février 1978», en *Matta-Clark, Gordon, Gordon Matta-Clark. Entretiens*, Editions Lutanie, Paris, 2011, p. 140.



Gordon Matta-Clark

tas y ordenadas de tal manera que resultan un guión gráfico representativo de la transformación espacial que fundamenta la intervención. Las líneas de luz y materia son entrelazadas, giradas o reorientadas de tal modo que sólo con una lectura cambiante, rotando y moviendo continuamente el libro, se alcanza no ya la comprensión, sino el conocimiento de la experiencia física de la obra.

La producción gráfica que forma parte de la acción *Conical Intersect* (1975) incluye algunas de las obras más significativas de esta conjunción, de manipulación subjetiva y carácter tecnológico. La potencia visual de este gran óculo abierto en los dos inmuebles del Beaubourg parisino, altavoz de denuncia y contraste ante la obra del vecino Pompidou,<sup>45</sup> tiene su reflejo en fotografías caracterizados por una singular geometría. El propio artista refería su cualidad antropomórfica con la denominación de El cíclope.<sup>46</sup> La práctica de la *Anarquitectura* crea el espacio sin construirlo. Como es sabido, la intervención va más allá de la simple apertura de esta forma circular. La perforación se introduce en los materiales del viejo edificio, transformados estos en su condición plástica por la acción de la luz exterior. Hay un proceso compuesto de contracción y torsión que reduce, desvía y multiplica el eje de acceso. La secuencia de planos seccionados queda contenida en este tramo cónico a modo de catalejo desvertebrado y expoliado. Resulta sugerente, hasta límites surrealistas la analogía óptica entre una acción tan visual y su representación

45. Sería interesante la confrontación de la propuesta de Matta-Clark con la búsqueda de la luz sugerida por R. Rossellini, en su film *Beaubourg*: el instante de libertad que la cámara ofrece como un suspiro sobre la terraza del Museo conquistando la mirada sobre los tejados de París, dejando a su espalda la geometría vanidosa e indiferente de la orgía del consumo de la cultura.

46. Jenkins, Bruce, *Gordon Matta-Clark, Conical Intersect*, Afterallbooks, London, 2011, p.14.

fotográfica. Diafragma irregular y profundo, condenado a la apertura detenida, inútil en su función tanto como expresivo en su naturaleza singular. Todo y nada encaja. Por eso ya nunca se cerrará, permanentemente proyecto de las miserias de la renovación de la ciudad que conduce a su muerte.

Como expresión del lenguaje fotográfico, no hay duda que los proyectos más elaborados son los correspondientes a *Office Baroque* (1977) y *Circus* (1978). Pero sin llegar a ese magnetismo manierista que subyuga en algunas de las secuencias, de sus reproducciones en gran formato, incluso sin manejar la posibilidad expresiva del color, la imagen que hemos elegido, un collage de 8 fotogramas en blanco y negro de la finalización de *Conical Intersect*, contiene y comunica a la perfección las claves visuales del vacío como representación de tiempo.

En el interrogante sobre su propia angustia, el observador pronto es consciente de la ausencia de un único plano de lectura, forzado a prolongar el habitual instante de consumo inmediato. Matta-Clark transmite el proceso de sustracción como imagen construida. Atraídos por el magnetismo del centro, nos deslizamos por cada una de las piezas que en forma de pendiente centrípeta convergen hacia él. El puzle se ha montado en fases sucesivas, producto de un tiempo controlado y pautado. El resultado ha sido esta espiral de percepción, una estrella de pétalos de espacio que gira y rota hasta hacer confluír el tiempo y la materia.

Existe, porque lo vivimos, un conflicto cognitivo del tiempo detenido y residual de la ruina, del abandono, contra los procesos activos de intervención, que sustentan los actos de crear y representar. Para esta hélice de vacíos superpues-

tos no sirven los antiguos lugares comunes de instantes decisivos y cánones de composición. La fotografía *contiene* tiempo, dilata el momento perceptivo del vacío más allá de la desaparición. El espacio se desdobra, multiplicándose, al ver moldeada su profundidad mediante la coexistencia de diferentes ejes lumínicos. En este sentido, el lenguaje fotográfico sirve a la perfección al objetivo de comunicar la condición dual de la propuesta, la conexión, contradictoria y compleja, que anuda la reivindicación de un nuevo sentido de lo real.

El aire contenido por los muros recortados, justo antes de la lección de la Historia sobre la diferencia entre desocupar y destruir, enseña una doble demostración. Con la misma nitidez de sus aristas, con la lúcida direccionalidad de quien muestra la salida para la contradicción esencial de un tiempo, Matta-Clark probó que el vacío no solamente es algo que se construye sino que también es algo que se representa, puesto que pertenece al ámbito de la percepción

## SINTAGMAS INVISIBLES

Space creation is not primarily a question of the building material. Space creation is today much more an interweaving of parts of spaces, which are anchored for the most part in invisible, but clearly traceable relations, moving in all directions, and in the fluctuating play of forces.<sup>1</sup>

LÁSZLÓ MOHOLY-NAGY

Existe una sintaxis visual.<sup>2</sup> Ante elementos que se pueden aprender y comprender, para crear mensajes visuales los interrelacionamos activamente pretendiendo un significado. En la lectura, la visualización no es sino formar imágenes. En cierto sentido, representación y percepción resultan igualmen-

---

1. Moholy-Nagy, László, *The New Vision: From Material to Architecture*, Wittenborn Art Books, New York, 1934, p.184.

2. Dondis, Donis A., *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004, p. 24.

te activas. Sin embargo, la visión es selectiva, la abstracción innata.<sup>3</sup> Aunque pensamos con palabras y al mismo tiempo con imágenes, las regularidades expresadas no son las mismas. Mediante palabras procedemos a realizar una acumulación; con imágenes presentamos una totalidad.<sup>4</sup>

Todo un sistema de articulaciones regula la estructura y la funcionalidad de estos conjuntos de elementos. La teoría de la imagen ha establecido las leyes que gobiernan el universo de la percepción. Se trata de principios cuyo funcionamiento es en ocasiones muy básico, junto con otros cuyo análisis, o su simple detección, nos parece mucho más sutil y complejo. Dos elementos cercanos tienden a agruparse en el orden y significado de lectura. Tendemos a reconstruir aquellos elementos y cadenas que no se presentan por entero.

---

3. Arnheim, Rudolf, *El pensamiento visual*, Paidós, Barcelona, 1998, p. 33-37.

4. Friedman, Yona, *L'ordre compliqué et autres fragments*, L'eclat, Paris-Tel Aviv, 2008, p. 12.

Se suplementan, insertándolos, los enlaces que no son explícitos. Del mismo modo que en el lenguaje de la física, podemos sentir-hablar acerca de fuerzas de atracción entre semejantes y, al contrario, de repulsión entre opuestos.

Nuestra forma de leer es lineal. Este modo de lectura nos obliga a entender los procesos con ayuda de secuencias. La estructura interna de la imagen proyecta hacia el espectador este mapa de recorridos que funciona como guía para su comprensión. Naturalmente, el número, las cualidades y las interacciones de estas secuencias de lectura serán diferentes según la imagen. Cabría hablar, entonces, de un sistema, versátil y nada rígido, de caminos propuestos a modo de una configuración de la relación entre el sujeto y el objeto visual.

Para llegar a construir esas cadenas de elementos, la percepción discrimina y compara previamente. Pero del mismo modo que un conjunto de detalles es visto como unidad si está sobre un fondo diferenciado o suficientemente alejado, la disección termina siendo un proceso de conexión y construcción coherente. Porque ver significa ver en relación, los vínculos de contacto terminan afectando a los factores participantes. Si las relaciones dependen de la estructura de la imagen, de sus principios internos como el contraste o la simetría, podemos afirmar que la lectura está basada en ellas, hasta adquirir mayor relevancia que los propios objetos representados.<sup>5</sup>

---

5. Sería como una aplicación de la teoría de la imagen de los postulados, ya comentados al hablar del concepto del vacío, de la filosofía relacional de autores como Martin Buber.

Al llamar la atención sobre estas conexiones entre elementos, estamos adoptando, de alguna forma, como herramienta de análisis, la dualidad de niveles complementarios propuesta por Yona Friedmann en su «orden complicado»: el conjunto discontinuo de los gránulos de espacio y el conjunto casi continuo del no-espacio forma una especie de red; todo movimiento observable sería una fuerza que pasaría de elemento a elemento atravesando el no-espacio que los envuelve<sup>6</sup>. Reconocidos deudores de la semiología<sup>7</sup> y de la filosofía oriental, cuya teoría de las artes se ha basado desde hace siglos en esta red coherente de elementos y de invocaciones dialécticas, no estamos más que reivindicando la necesidad de activar una especial sensibilidad hacia los nudos invisibles que, en forma estructural, fijan los hitos de nuestro proceso de lectura. Como escribe María Teresa Muñoz, al comentar la obra de Saul Steinberg y sus figuras de madera: «él calla, debe ser el espectador quien descubra los lazos que existen entre los objetos desplegados, las analogías, las disparidades, como también quien evoque ese viaje inequívocamente sugerido».<sup>8</sup>

---

6. Friedman, Yona, *L'ordre compliqué et autres fragments*, L'éclat, Paris-Tel Aviv, 2008, p. 47.

7. La misma expresión sintagma invisible está tomada de las reflexiones de Pignatari sobre el Centro Pompidou y su inversión hegeliana. Pignatari, Décio, *Semiótica del arte y de la arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1983, p.127.

8. Muñoz, María Teresa, *La mirada del otro*, Ediciones Asimétricas, Madrid, 2010.



Definir una secuencia requiere detectar y fijar los elementos que la componen, aislarlos tras identificar su presencia como etapa previa imprescindible a la evaluación de sus conexiones. Aunque pudiera parecer en cierto sentido obvia y cercana a la enumeración descriptiva de lo representado, resulta una tarea tan básica como compleja, que lleva ya en sí misma la profundidad de la percepción y de cuya correcta ejecución depende la posterior composición valorativa de la serie.

En ocasiones, la sencillez de una imagen no trae consigo una mayor facilidad en su lectura. Que el número de elementos representados sea reducido, o que su carácter de representación sea muy explícito, no asegura el resultado correcto en la definición de la secuencia. Antes al contrario, la atención inmediata y excesivamente directa suele dejar atrás los elementos más valiosos, perdidos en una percepción inconsciente y olvidada. Con demasiada frecuencia, la identificación somera de lo «real» supone un proceso reductivo y empobrecedor, que hace imposible cualquier análisis posterior.

Un árbol, una casa... constituyen objetos visuales tan cotidianos, tan integrados en nuestra idea de paisaje que, al verlos aislados, cuesta trabajo reconocer que haya algo más. Como si bastaran por sí mismos para representar un lugar, para componer un espacio. Convendría recordar entonces que, entre aquellas increíblemente variadas pinturas de nuestro mundo infantil, siempre había sitio para algún objeto más, para una significación personal o un detalle que la convertía en singular y diferenciada.

Khalil-Nemmaoui es un fotógrafo de nacionalidad marroquí (1967-) que obtuvo el premio de *La Francophonie en el festival Rencontres* de Bamako de 2011 con su serie *La Maison de l'Arbre*. Se ha dicho que este proyecto describía el magnetismo y el aura de los árboles que rodean los hogares y las casas en los suburbios de Casablanca. Son obras que la crítica valoró como fotografías atravesadas de poesía, minimalistas y elocuentes entre la melancolía y la sorpresa. Estos ejemplares aislados se nos mostraban como misterios de la naturaleza, símbolos de sostenibilidad, signos de grandeza y de inmortalidad, pero también de carácter efímero y de fragilidad.

*La Maison de l'Arbre* es un proyecto que fija la simultaneidad de la presencia del hombre y la naturaleza, que transforma las imágenes en espacios de contemplación y meditación, donde un sentido contradictorio confiere una dimensión universal a un tema modesto, doméstico y entrañable. Recoge los dos terrenos predilectos del artista: territorio e identidad. Fotógrafo independiente desde 1996, su trabajo anterior *Fragmentos de Imaginario*, expuesta en el Instituto Francés de Casablanca, superponía imágenes de ciudad sobre

otras tomadas de la televisión. De regreso a Marruecos tras una segunda etapa en Francia vuelve a tratar como tema la tierra de su infancia. Posa su mirada, desnudada de cualquier tipo de exotismo, sobre las afueras de Casablanca. Posteriormente realizará un trabajo sobre los ambientes urbanos en el mes del Ramadán.

La imagen que hemos elegido de Khalil-Nemmaoui nos parece bastante representativa de ese proyecto, pero también de una manera de entender la fotografía. Estamos ante un artista que desde niño fabricaba sus propias estenopeicas y abandonó luego, por insatisfactorio, su trabajo en una empresa de comunicación. Mediante su creación, ha regresado de alguna forma al entorno en que nació, una familia de agricultores del Medio Atlas donde el consumo de imágenes era muy limitado y el ritmo vital completamente diferente al de la gran ciudad. Respecto a su proceso de trabajo, ha declarado que su principal necesidad es de tiempo: «prefiero esperar y dibujar con la luz. La idea de reportaje es casi insoportable para mí».

Las imágenes de *La Maison de l'Arbre* nos vienen a decir que la especie humana se rodea instintivamente de vegetación, en su necesidad de permanecer vinculadas a la naturaleza, pero que a veces se olvidan de lo esencial de sí mismos. Los árboles retratados han resistido, aislados y magníficos, el proceso de domesticación de la naturaleza, han podido sobrevivir a sus antiguos protectores, enganchados a una loca carrera por el desarrollo urbano. Y lo han hecho, convertidos en monumentos vivos, como verdaderos símbolos de permanencia y continuidad, en diálogo con el paisaje transformado.

En su contundente claridad, esta representación del binomio árbol-casa podría constituir un magnífico ejemplo de la relación que se establece entre dos elementos en el corazón interior de una secuencia. Conviene precisar, sin embargo, que no se corresponde con la totalidad de ella. Justamente, el tono elevado que alcanza la conversación, que se refleja en la atracción inevitable para el espectador, nos debe llevar a plantear la funcionalidad del resto de los elementos, responsables necesarios de esa tensión.

El análisis de las fuerzas que vertebran la lectura visual nos informan en este caso de una superposición concéntrica de tensiones dialécticas. De éstas, la que llena todo el fondo y emerge hasta ocupar la atención del espectador es la relación básica por excelencia en fotografía, la de luz-sombra. De un modo que llega a ser estridente, viñeteado y aura refuerzan el dramatismo del contraste central. El degradado del azul consigue que sintamos, paradójicamente, en el espacio de mayor concentración lumínica y, por tanto, mayor atención, los versos de *Piedra y Cielo*:

«El tronco negro en la quietud total de la sombra»<sup>9</sup>

¿Qué hay ahí fuera? El origen de la oscuridad opera como un interrogante que quien mira resuelve asumiendo el juego de la magia de la fotografía. La selección de un encuadre cerrado que transmite la ilusión de un espacio extendido, abierto e igual. La idea implícita de un lugar desolado y neutro, de cuya amplitud se ha seleccionado la coincidencia del encuentro de dos objetos singulares, se abre paso como corolario irrefutable de la contienda dentro-fuera. Na-

---

9. Juan Ramón Jiménez, XXIV, Cuesta arriba, *Piedra y Cielo*, Taurus, Madrid, 1981, p. 92.

die estaría en condiciones de garantizarnos que justo al lado, a la derecha, se levantara a pocos metros otra edificación cualquiera, de colores, dimensiones o características más extrañas que pudiéramos imaginar. O un grupo de personas, quizás varios carteles publicitarios. La imaginación y la realidad quedaron detenidas por el efecto paralizante de la fuerza de la propuesta del encuadre.

Luz-sombra, dentro-fuera... una tercera relación dialéctica explota las posibilidades expresivas de la dualidad cielo-tierra, habitual en la fotografía de paisaje. La línea baja del horizonte comprime la densidad de los colores ocres del terreno para abrir el espacio azulado del aire. Su mayor amplitud permite acoger el contraste de la forma del árbol, que es en cierta medida una prolongación cromática de la banda inferior.

Como ya explicamos, hay objetos que poseen un movimiento implícito. La verticalidad del árbol implica la visión del crecimiento en sus dos extremos. Estabilidad y dinamismo son cualidades que conviven extraordinariamente y que, sin duda, están en la raíz, nunca mejor dicho, de la forma de la columna en la arquitectura. En lo que se refiere a la fotografía, significa conectar, resolver dialécticamente la oposición de tonos y texturas, horizontal y vertical, de la imagen.

Si el árbol, tal y como ocurre en la naturaleza conecta visualmente cielo y tierra, aquí su posición central sirve también para remitir al objeto que se encuentra tras él. Se produce —se provoca— todo un juego de ocultar-transparentar-mostrar que está en la base de la relación entre ambos elementos y en la construcción de la serie de mensajes que la representación del paisaje formula para el observador. De este juego habría que subrayar también la vertiente cromática, por lo que tiene de característica en la adjetivación humana

del espacio<sup>10</sup> y el interesante debate que sigue abierto sobre la pretendida neutralidad y el supuesto acromatismo del blanco.<sup>11</sup>

Podríamos dibujar mentalmente un diagrama de la densidad del aire. Las relaciones descritas entre los elementos representados, conexiones visuales y de significado, —los sintagmas—, conforman un mapa de fuerzas que tiene su área de mayor influencia en la porción de vacío representado entre árbol y casa. Se diría que ahí, en ese plano intermedio que crea la percepción desde la construcción de la tridimensionalidad, existe un auténtico vórtice de densidad, donde se concentran miradas e interpretaciones.

En contradicción aparente, el poder del centro se resuelve como inestabilidad. A ello contribuye, sin duda, la divergencia de perspectivas con que se nos presentan árbol y casa. La frontalidad del eje central queda disuelta al incidir en el lateral de la casa, presentada en una perspectiva angular. Se establece así una doble vista que construye un campo visual de ida (recto) y vuelta (esviado) que lleva a quien mira sucesivamente dentro y fuera de la imagen. Sin referente de refugio en el paisaje representado, el espectador escapa lateralmente, en la misma dirección del tiempo que fue arruinando la casa. Esta duplicidad óptica asegura el éxito del contraste como fundamento de la percepción, pero abre

---

10. Significamente, el término espacio sirvió a Goethe para definir el conjunto abstracto de relaciones que permite cualificar, de manera muy topológica, una red de «voisinages» y localizar la posición recíproca de los objetos. El espacio de Goethe entiende a los objetos en su configuración general, sin atender a su naturaleza particular o a su materialidad individual, algo que le permite realizar un avance hacia la abstracción, abandonar el orden de lo sensible para iniciar una comprensión de tipo estructural. Goethe, Johann Wolfgang von, *Tratado de los colores*, Colegio Oficial de Arquitectos Técnicos de Murcia, Valencia, 1992. Lo recoge Amaldi, Paolo, *Spaces*, Éditions de la Villette, Paris, p.39.

11. Marina, Jesús; Morón, Elena, «Blanco sobre blanco. La arquitectura y el cambio cromático», *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, H.<sup>a</sup> del Arte, t. 18-19, 2005-2006, pp. 321-433.

para la interpretación la ansiedad de la disyuntiva. La posición del árbol respecto de la casa, ocultando ambos el camino de acceso, su apartamiento frente a los huecos que adjetivan el abandono, marcando amenazantes el blanco doméstico, problematiza la cuestión de pertenencia, cargando la tensión hasta el mismo fondo de la vinculación entre los objetos.

Podemos ver cómo la relación entre dos elementos alfabéticos está determinada por el lenguaje fotográfico comparando, en una visión rápida, dos imágenes aparentemente similares, aunque el análisis revelará sus enormes diferencias. Esta segunda imagen, que pertenece al proyecto *Landemar*, de Álvaro Sánchez-Montañés, recoge también un espacio de confluencia con los dos mismos elementos protagonistas. La pálida luz del paisaje islandés se ve hábilmente resaltada por la nitidez y la neutralidad de la toma del fotógrafo. El juego de dentro-fuera opera también aquí a favor de la sensación de desolación y aislamiento, pero exenta de dramatismo y utilizando como recurso la uniformidad en lugar del contraste, la visión homogénea estable contra el dinamismo angustioso. Estable es asimismo el punto de vista adoptado coincidente en un único eje para árbol y casa. Además, la distancia relativa de la toma enfatiza la escala de los objetos, aproximándolos, reduciendo el espacio vacío respecto del espectador. La frontalidad está alimentada por la potente simetría de la forma del árbol, así como por la proporción equivalente entre objetos: la casa parece formar parte de una única agrupación vegetal, una cuarta rama que se hubiera aclarado conforme se hacía plana y doméstica. El resultado es que apenas hay aire entre ellos, que el vacío se diría que está a su alrededor, una soledad amaestrada por la cámara para transmitir el mensaje amable de un paisaje pintoresco y singular.

Y de otro modo, ¿qué transcendencia tendría la sustitución de un componente del binomio? La arquitectura, como no podía ser de otra manera, se ha planteado la interacción de lo natural y lo construido. Una simbiosis que se encuentra en la esencia misma del habitar, y que puede constituir una excelente perspectiva para entender la construcción del espacio en el proyecto de arquitectura.<sup>12</sup> La aportación de la fotografía se ha basado, en los casos más señalados, en la movilización de los recursos de su propio lenguaje, elaborando un discurso visual tan sugerente como enriquecedor.

Colocar un lienzo blanco, situar un fondo neutro para preservar y subrayar la autonomía de la representación, resulta un proceso habitual y característico de la técnica fotográfica. Ya hemos visto que cuando detrás del árbol hay una casa, el protagonismo, compartido, pertenece a la relación entre los dos planos de profundidad representados; es la distancia, el espacio entre ambos, lo que les da sentido en la imagen. Pero cuando la intervención del creador de la imagen adquiere una mayor evidencia, el tema central pasa a pertenecer al plano de lo ideal, al análisis conceptual de lo real. El artista coreano Myoung Ho Lee (1975-), en su serie *Trees*, publicada en 2007, realiza lo que él mismo definió como «photography-act», la planificación del proceso de ejecución de una imagen mental a través del aislamiento de un objeto de su entorno. El lienzo blanco, producto de la intervención paisajística más simple que se pudiera imaginar, parece liberar a los árboles de sus valores escultóricos y volumétricos.

12. Martínez Santa-María, Luis, *El árbol, el camino, el estanque, ante la casa*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2004, pp. 23-80. Desde el tema del árbol interpreta proyectos tan señalados como la villa Mairea de Alvar Aalto, el pabellón Upper Lawn de Alison y Peter Smithson, la Petite Maison en Corseaux de Le Corbusier, la villa La Roche de Le Corbusier, las casas patio de Mies Van der Rohe y la iglesia de St. Markus de Sigurd Lewerentz.



Álvaro Sánchez-Montañés



Myoung Ho Lee

Esta descontextualización resulta fotográficamente una auténtica revelación del árbol. Se trata de captar cuidadosamente una imagen que no es sino la obra propiamente dicha, la experiencia estética alcanzada en el proceso de creación. Se podría haber limitado el encuadre, convirtiendo el fondo blanco en único soporte. La morfología de la especie y del ejemplar botánico se convertiría en el protagonista exclusivo, como si de una lámina de la Botánica clásica se tratase. Pero se amplía el borde y se deja ver el paisaje que circunda el árbol escogido. Se convierte en una imagen que contiene otra imagen. De este modo, se subraya la teatralidad, la provisionalidad y el ligero carácter onírico de la intervención, que pasa a ser menor en proporción a su contexto.

Se mantiene rigurosamente el eje frontal, algo que refuerza la lectura bidimensional de la imagen. El enorme lienzo recibe la mancha del árbol, su perfil único. El encanto de estas imágenes hunde sus raíces en ciertos rasgos muy particulares del arte oriental. Una poética del paisaje de hondo calado espiritual y refinadísima construcción, que remite a una tradición de lo pictórico, como el arte de la estampa y el dibujo a tinta japonés.

Es un proceso relativamente complicado para crear un resultado absolutamente simple. El lienzo que encuadra el árbol convierte el objeto en un tema filosófico y estético. Los árboles son separados de su entorno, y con ello desprovistos de su capacidad de generar el vacío alrededor. Entre el Land-Art y un cierto espíritu magrittiano, hay un juego perceptual que pone en tela de juicio las nociones clásicas de imagen, encuadre, profundidad, perspectiva y escala. El espectador queda detenido, atrapado entre la belleza y delicadeza de su resultado y la complejidad conceptual del planteamiento.



«—Las palabras, las letras, al margen de transmitir ideas, pueden funcionar como simples signos. ¿Se siente atraído por esa ambigüedad entre forma y significado?

—Siempre me ha gustado la manera en que las palabras pueden leerse como un paisaje de otros tiempos: de izquierda a derecha. Querría poder decir que estoy glorificando la caligrafía abstracta y extraña que llamamos lenguaje».<sup>13</sup>

La definición que Ed Ruscha daba de lenguaje nos sumerge en el universo contradictorio y mágico de los modos en que se plasma el poder de comunicación de la imagen y, especialmente, la funcionalidad del hipertexto en la construcción del significado. Para nuestro tema de interés, significa plantear la forma en que determinados objetos, elementos en este caso literalmente

---

13. Entrevista de Ed Ruscha con Elena Vozmediano en *El Cultural* de 17 de julio de 2007.

alfabéticos en cuanto que son visibles como escritura, se conectan y estructuran la secuencia a la que pertenecen mediante el uso del lenguaje.

En la carrera de quien es unánimemente reconocido como uno de los artistas norteamericanos más influyentes de la segunda mitad del siglo XX el texto escrito ha mantenido una presencia constante, constituyendo una de sus principales señas de identidad. Hijo de inmigrantes checos nacido en Nebraska (1937), su vida artística, sin embargo, se ha desarrollado en Los Angeles, ciudad en la que se instaló en 1956 para estudiar diseño y cuyo espíritu ha sabido expresar partiendo del humor y de la cultura popular.

Ruscha ha sabido combinar de forma consistente paisaje y lenguaje para comunicar una singular experiencia urbana. Utilizando diferentes medios y soportes (fotografía, dibujo, pintura, libros de artista), eleva ante la sociedad contemporánea un espejo donde refleja la trivialidad de la vida urbana, mostrado como escaparate cotidiano repleto de la información e imágenes de los medios de comunicación. «Me influye todo lo que veo en la calle, la iconografía de la ciudad, su forma de ser» escribe en uno de los paneles que acompañan una de sus obras. Ruscha ha venido experimentando con las palabras, a menudo en forma de frases extrañamente cómicas e irónicas. Cuando se le ha preguntado el origen de esta inspiración, la respuesta insiste en la propia banalidad del medio: «bueno, simplemente se me ocurren, a veces la gente dice algo y yo lo escribo y más tarde lo pinto; otras veces uso un diccionario». A finales de la década de los 60, por ejemplo,

pintaría varios de sus cuadros con lo que llamaría «palabras líquidas». Los textos son elementos del arte, como pueden serlo las palmeras, las gasolineras, las parcelas de la periferia o las piscinas. «Veo las palabras —afirma en otra ocasión— como flores en un florero. Son palabras calientes porque tienen vida».<sup>14</sup>

El paisaje urbano es el tema en el que se centra y el que explora de manera dinámica. Aunque ha discutido la influencia de la estética de los espacios del sur de California en el estilo y en los temas de sus obras, la reiterada presencia en museos y exposiciones de su producción gráfica ha servido para globalizar la visibilización de una determinada estética de Los Ángeles.

Habría que advertir que la obsesión por el lenguaje incluye una notable predilección por su expresión numérica. Entre los proyectos que finalmente vieron la luz en forma de libros autoeditados son abundantes las cifras.<sup>15</sup> Tanto en los títulos como en algunas ocasiones en el propio desarrollo del tema; *Every Building on the Sunset Street* es un registro fotográfico ininterrumpido de 2 millas y media de las 22 millas que forman este bulevar.

---

14. Como ha sugerido Galder Reguera, los textos funcionan creando universos paralelos en una doble dimensión de lo visual. Son, en Ruscha, la expresión que daba título a la exposición retrospectiva celebrada en 2004 en San Francisco, «painting words for things that can't be pictured». Reguera, Galder, *La cara oculta de la luna. En torno a la «obra velada»: idea y ocultación en la práctica artística*, CENDEAC, Murcia, 2008, p.88.

15. El libro de fotografía como proyecto creativo ha sido uno de los rasgos identificativos de la carrera de Ruscha y ha ido adquiriendo relevancia en el mercado y en la crítica conforme se revalorizaba el arte fotográfico en los últimos años. *Twentysix Gasoline Stations*, 1962; *Various Small Fires*, 1964; *Some Los Angeles Apartments*, 1965; *Every Building on the Sunset Strip*, 1966; *Thirtyfour Parking Lots*, 1967; *Royal Road Test*, 1967; *Business Cards*, 1968; *Nine Swimming Pools and a Broken Glass*, 1968; *Crackers*, 1969; *Real Estate Opportunities*, 1970; *Babycakes*, 1970; *A Few Palm Trees*, 1971; *Records*, 1971; *Dutch Details*, 1971.

La fotografía elegida pertenece al libro *Real States Opportunities*,<sup>16</sup> una serie gráfica que recoge el entorno de la ciudad de Los Angeles al retratar sus parcelas vacías en venta. En realidad, es la continuación de la exploración del tema del paisaje, considerado desde el mismo componente conceptual primario. Igual que lo habían sido los elementos construidos, como las fachadas de apartamentos, ahora son los espacios desocupados los que sirven para la creación. Porque, como dirá él mismo, «la arquitectura es una forma de arte abstracto y yo me considero un artista abstracto».

La historia de la fotografía deberá hacer hincapié en esta serie como ejemplo de recurso visual paradójico: representar la idea de ciudad a partir del discurso visual arquetípico de su expansión y sin que aparezca la propia forma urbana. La cámara se sitúa en la posición de paralelismo dinámico, tan querido y utilizado por el autor. La influencia del lenguaje cinematográfico y del recurso del travelling parece evidente, del mismo modo que la influencia de la carretera, todo un símbolo para una cultura norteamericana de la que se siente plenamente partícipe.<sup>17</sup>

El primer plano de la imagen no es, como pudiera parecer a primera vista, ese llamativo poste central que divide el formato cuadrado en dos mitades. Delante de él, está la calle-carretera, y, más delante aún, ya fuera de campo,

---

16. Ruscha, Ed, *Real States Opportunities*, p. 9.

17. En 1951, Jack Kerouac escribió *On the Road* en su máquina de escribir como un rollo continuo de 120 pies, recordando la experiencia febril de un viaje de 20 días en México y Estados Unidos en la década de 1940. En los últimos años Ruscha ha continuado su propia exploración y fascinación con los emblemas americanos interpretando la novela clásica de Kerouac. Con el mismo título *On the road*, publicado en 2009 este libro de artista está compuesto por fotografías y pinturas inspiradas en la novela. El trabajo fue expuesto en el Museo de Arte Contemporáneo de Miami.

la línea del recorrido del espectador, probablemente la acera paralela desde la que mira, desde la que se ha detenido apenas un instante atraído por algo que llama su atención. Será una visión fugaz, parte del recorrido, como lo sugiere el dinamismo que imprime a la lectura la línea blanca de señalización que asegura visualmente la continuidad del movimiento.

El plano del fondo queda marcado, junto con la silueta imprecisa de las formas lejanas de la vegetación, por una secuencia de postes, cuya línea de tendido ofrece un telón tan rítmico como cinematográfico a la escena del interior. ¿Y qué es lo que encierra todo esto? ¿Qué acción decisiva o trascendental está ocurriendo para que el objetivo se fije en ella?

Detrás del poste oscuro, desproporcionado y quizás sin servicio, a su derecha, en la compensación diagonal y dinámica de la señalización de la carretera, una valla sostiene el anuncio publicitario de la inmobiliaria como única referencia identitaria del espacio. Un terreno como otros, del que el texto anticipa su transformación común: el destino de ese vacío, apropiado por la cámara en su vista fugaz, será pasar inmediatamente a formar parte de la expansión urbana. Es el registro efímero del crecimiento de la ciudad sin límites.

En la imagen sabemos del carácter urbano del espacio por las líneas primeras que lo delimitan, por la distancia que hay —todavía— respecto de «este lado». Del mismo modo, estamos seguros que ese poste solitario central es parte de una serie conectada a la ciudad igual que lo están los del fondo. El texto de fuera de la fotografía, como pie de foto nos proporciona la información precisa

del emplazamiento. Dentro del registro visible, otro texto, el del lenguaje publicitario, nos da la clave del carácter del lugar. Siguiendo una amplia tradición de recurso a las posibilidades expresivas del objeto-texto,<sup>18</sup> el lenguaje actúa a la vez como componente del espacio visual y del espacio semántico.

Todo cuanto puede cualificar, a los ojos del espectador, este espacio representado pertenece a las relaciones entre los objetos y a la capacidad de referencia entre ellos. Si el espacio interior, central en la secuencia propuesta, trasciende su condición de no-lugar, si llega a construirse un vacío adjetivado, es por la funcionalidad de aquellos sintagmas, no visibles, que conectan en sus mutuas denotaciones los signos integrantes de la escena.

Vemos que los objetos pueden contener, sirviendo de soporte a ella, un tipo de información explícita que se proyecta hacia quien contempla la imagen. Resulta bien sabido cómo la sociedad de consumo explotó hasta la saciedad esta naturaleza básica para la publicidad. Pero la sociedad de la información se ha venido interrogando acerca de los límites y el abuso de este ruido mediático. En la fotografía de Ruscha todo el paisaje es interpretado a partir de los caracteres escritos en un único objeto. Dos décadas después, otro autor, Collyer, construirá, mediante el uso de nuevas técnicas del lenguaje fotográfico otros espacios donde la multiplicación de objetos ha terminado por impedir la comunicación.



Robin Collyer

18. Stigineev, Valery, «El texto en el espacio fotográfico», en Yates, Steve, *Poéticas del espacio*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002, pp. 95-106.

El británico-canadiense Robin Collyer (1949-), conocido internacionalmente como escultor, ha venido incorporando la imagen fotográfica a su obras desde la década de los 70. Su trabajo, presente de manera habitual en los espacios más señalados del circuito del arte,<sup>19</sup> se ha centrado en el paisaje del área de Toronto, de la que ha ido registrando escenas de la periferia urbana, prestando una especial atención al impacto que ha supuesto la acción humana. Ésta queda al descubierto, con humor e ironía, en un particular juego sobre el lenguaje del mundo de la publicidad. El autor edita en el ordenador las vistas tomadas, para neutralizar el sentido y la función de los objetos al borrar y ocultar los textos. Al hacer desaparecer del campo visual todo lo que pertenece al plano de lo legible, rompe la relación básica de estos elementos con la realidad visual del medio urbano al que pertenecen. Provocado por la abundancia de signos esencialmente tipográficos en las sociedades desarrolladas, el fotógrafo genera una nueva percepción de este tipo de entornos familiares, ahora despojados de la voz dominante que finalmente resulta una interferencia banal.

Objetos inútiles, signos mudos, el silencio creado de la publicidad neutralizada nos hace preguntarnos por la confusión y el sentido de esta densidad excesiva de mensajes que nos rodea. El color juega un papel fundamental, llegando a sustituir el concepto de escala. Liberados los objetos de su expresión escrita, se manifiestan en toda su simplicidad: la contaminación visual de la proliferación de logos adquiere las formas singularmente ambiguas de

---

19. En 1987 expuso en La Documenta de Kassel, en 1993 fue representante de Canadá en La Bienal de Venecia. En 2000 el Centre Photographique d'Île-de-France le dedicó una retrospectiva.

esculturas minimalistas o contenedores monocromos de una gran exposición de arte.

Collyer centra su trabajo en el lenguaje visual del paisaje urbano. Como explica, «*branding* es más que la simple identificación del producto». Al borrar las palabras se borra el sentido, la función primera del texto. El mundo, parece decirnos, está lleno de objetos. Es preferible, antes que seguir añadiendo más, preguntarnos por el sentido de su existencia. Esto significa aceptar el juego y el engaño consustanciales a la ficcional sociedad contemporánea. En la serie *Magazines* no se borraba el texto sino que era sustituido por otro falso, un grafismo desprovisto de todo valor semántico. Las mismas formas arquitectónicas en ocasiones también resultan engañosas, incluso cuando se disfrazan con la justificación de la integración mimética en el entorno. Otra serie suya, *Transformer House*, ilustraba un conjunto de edificaciones, también en el área metropolitana de Toronto, que en realidad son subestaciones eléctricas pero que fueron construidas con los rasgos exteriores de la arquitectura doméstica rural.<sup>20</sup>

---

20. Fry, Philip, *Robin Collyer*, Agnès Etherington Art Centre, Ontario, 1982.

Queda demostrado que, al menos en la fotografía, vacío y silencio no son sinónimos. En la esencialidad de su blanco y negro, en la parquedad de objetos y de la limitada información de un breve texto, la imagen de Ruscha nos decía mucho respecto de un espacio vacío, lleno de todas las expectativas de la transformación urbana. Borradas las letras y los trazos, calladas las voces estruendosas del paisaje del consumo, los colores y las formas, lejos de enmudecer, reflexionan en el altavoz de Collyer sobre la densidad de un espacio construido con significados. La capacidad de diálogo de los elementos que componen una imagen, evidente cuando el artista la hace explícita con la incorporación —o supresión— del texto, es una invitación al adiestramiento y afinación de nuestros sentidos para la percepción del espacio que representan y construyen.



El concepto de orden es implícito al de secuencia. Con diferentes grados de visibilidad o evidencia, existen principios que aglutinan y organizan los elementos representados. Una intervención, como se ha dicho, modifica estas relaciones estructuradas, reorganizando de diferente forma la secuencia previa. De acuerdo con esta idea, las imágenes más nítidas en su estructura compositiva resultarán más elocuentes sobre el modo en que funcionan los sistemas de relación que subyacen en ellas.

Buscamos el mejor ejemplo de la manera más paradójica posible. Como se advierte desde el prólogo, el libro de Josef Koudelka *Chaos*, convierte a través de la composición el caos en orden.<sup>21</sup> El proyecto del fotógrafo checo es una inusual selección de imágenes panorámicas de grandes dimensiones, que se

---

21. «A paradox, Josef Koudelka conveys the chaos and catastrophes of civilization through photographs whose compositional vigour is exemplary». Delpire, Robert, «Notes», en Koudelka, Josef, *Chaos*, Phaidon, London, 1999, p. 9.

convierten en contundente testimonio de cómo los habitantes de la tierra han acabado con la naturaleza en varias regiones del mundo, también de la preocupación del artista por captar aquello que está a punto de desaparecer. El ser humano a través de su huella devastadora, en composiciones plásticas de gran fuerza y misterio.

Josef Koudelka (1938-) es uno de los grandes nombres de lo que las historias de la fotografía suelen denominar fotografía humanista y de reportaje. Miembro destacado de la agencia Magnum, sus trabajos más conocidos resultan referencias ineludibles para conocer episodios tan señalados de nuestra historia reciente como La Primavera de Praga o la realidad del pueblo gitano.<sup>22</sup> Aunque se identifica menos con la fotografía de paisaje, el libro que comentamos bastaría para consagrarlo como uno de los grandes maestros del género, al que ya había dedicado una parte importante de su creación, como integrante del grupo responsable de DATAR, la gran empresa fotográfica promovida por el gobierno francés.<sup>23</sup>

En ausencia de rostros que iluminen una escena, la teatralidad oscura de Koudelka precisa para la construcción del paisaje los trazos de luz de la intervención humana. La historiadora Anna Farova ha sugerido el papel clave que juega este elemento teatral en la obra del autor, desde su mismo origen, cuando su trabajo estaba, los primeros años preferentemente, dedicado al mundo de la escena. El paisaje de la ocupación será entonces correspon-

---

22. Cuau, Bernard, *Josef Koudelka*, Centro Nacional de la Photographie, Paris, 1984.

23. Sougez, Marie-Loup (coord.), *Historia general de la fotografía*, Cátedra, Madrid, 2006, p. 752, n. 229.



Josef Koudelka

diente al orden de alineación. El fundamento de la composición tejerá paralelismos significantes en el más profundo de los sentidos del término alinear.

Un paisaje más urbanizado vendrá estructurado, por ejemplo, por la conexión entre dos series de líneas: los trazos rectos que dibujan y puntúan la señalización de la calle por debajo de la cenefa triangular de las aristas de las cubiertas. El dramatismo impone su contraste característico, la visión no es paralela, el blanco del cielo lo hace inexistente. Vence con fuerza la perspectiva, tensionada en fuga, nada objetiva. Queda distorsionada la escala, la forma de la arquitectura. Los postes pierden su verticalidad, las curvas de los cables y las esquinas de la construcción se acompañan en el destino de su caída.

Se nos plantea la cuestión interrogante del límite. Una serie que termina... ¿dónde? Una secuencia compuesta por —¿cuántos?— elementos. Es un fragmento de alfabeto. La expresión inacabada de un tiempo detenido. Podríamos probar a voltear en sentido horizontal la imagen, e invertir el orden de lectura; entender cómo cambia la armonía y el tono de este pentagrama de aristas y puntos.

La fotografía persigue la construcción de un espacio. A veces de manera escenográfica, encerrándola en su propia profundidad, como hemos visto en esta toma de Koudelka; otras negando radicalmente esa tercera dimensión, en un proceso tendente a la abstracción. Aunque no nos podamos detener en ello, sería interesante comparar el grafismo introvertido de estos triángulos blancos con el orden plano de la fachada fotografiada por Aaron Siskind

en Chicago. El mismo recurso del contraste sirve en esta ocasión para tratar la arquitectura como un lienzo, los elementos compositivos de fachada como piezas de un puzle epidérmico e irremediabilmente terminado. Todo en su sitio, todo delante: el ritmo y el orden, llevados a su extremo, anulan la individualidad de los elementos y, en ella, la capacidad de generar mediante la relación un vacío activo entre ellos.

Volvemos a Koudelka y a la primera imagen que elegimos de *Chaos*. La integración de una secuencia y la expresión visual de sus relaciones nos desafía en algunos casos justamente por lo contrario, por dibujar un interrogante de orden, sin la asistencia de instrumentos tan potentes como dirección o jerarquía.

La zona de almacenamiento de señales en una cantera abandonada es convertida por la cámara en toda una metáfora de la desorientación que produce la sobreinformación. El maestro de la composición regala aquí un alarde de dispersión, sin más dirección que el deseo angustioso de franquear esa barrera de formas diseminadas. La ocupación es el argumento que queda cuando se han cerrado todas las vías de interpretación.



Aaron Siskind

Cualquiera de estos objetos en otro contexto, o en otra fórmula de representación, nos daría una lectura espacial distinta. Sería útil, por ejemplo, para darnos una perspectiva lineal, un orden definido o sentido claro del recorrido. Con cualquiera de ellos estaríamos hablando de modelos de construcción nítida del espacio. Sin embargo, aquí son hitos de un camino inexistente, jalones desconcertantes de una distancia inmensurable. Su ubicación conlleva la multiplicación de los planos de profundidad, sus diversas tipologías hacen que la mirada sea errática entre ellos, atrapada en la maraña de referencias de un lugar imposible de vectorizar mentalmente.

Son siluetas que emergen por contraste de la densidad de grises de un terreno uniforme. Sus formas resultan fácilmente reconocibles, sus combinaciones cromáticas han sido vistas en innumerables ocasiones, el enunciado de sus órdenes mil veces aprendido y repetido. Pero la superposición de convenciones anula hasta el absurdo las intenciones más simples de lectura. Qué obedecer, a dónde ir, qué leer: ¿dónde estamos? Ni la alineación ni el ritmo acuden esta vez en nuestra ayuda. El paisaje de señales es un laberinto de sinsentidos.

Al lenguaje fotográfico le basta alguno de los principios más básicos de la teoría de la imagen para conseguir este dominio sobre la mirada que estamos definiendo como inacción por saturación. En primer lugar, el propio formato. Exageradamente panorámico, dibuja como línea de horizonte el recorrido visual más largo posible. Queda abierto así el mayor de los ángulos y asegurado que el espectador habrá de gastar la mayor de sus energías en controlarlo. Antes de optar hacia dónde ir, primero hay que tener la voluntad de hacerlo. La imagen no ayuda: estable, estática en su división cielo-tierra, y haciendo valer, en forma de barricada visual la potencia de las cruces centrales, especialmente la de mayor tamaño y contraste, situada en el centro exacto. Pero además, al distribuir compositivamente los elementos que entrarán dentro del encuadre, deja de manera asfixiante dos de ellos en los extremos, muy cerca del límite. La fotografía ha impuesto la regla de que el campo de visión ya está decidido y nos recuerda que no habrá otra salida que la dirigida de antemano. La distribución de los intervalos mediante el recurso de la situación de los dos postes, que vemos sólo parcialmente y que nos llaman la atención con su bicromatismo, divide la escena en tres áreas, concentrando en la del centro -la de la primera y más natural visión- la mayor fuerza por densidad, repetición y simbología de las formas.

Puesto que la posición de quien mira respecto del objeto visual es perceptiva y dinámica, cabría concluir que significa, en último término, su inserción final en la secuencia de lo representado. En esta imagen diríamos que lo dejamos desorientado, confuso en una tierra de nadie atravesada por caminos ocultos sin destino. Es la relación entre los objetos, como venimos sosteniendo, lo que configura un espacio y la lectura que hacemos de éste, y por lo tanto la construcción mental, desde el pensamiento visual, de un lugar. Son lo que llamamos sintagmas invisibles los responsables ocultos de la construcción del espacio. Entre los objetos de la secuencia desordenada de la imagen no hay vacío relacional ni activo, y como consecuencia de su incomunicación no queda sino una contradicción sustantiva de signos y atributos.



El fotógrafo, en su proceso de modelización de la realidad, elabora una determinada secuencia a partir de los elementos seleccionados, dispuestos sobre la estructura de nexos y activados en la expresión visual, ambos proporcionados por el lenguaje fotográfico.

La perspectiva y el punto de vista, el contraste y la escala, serían ejemplos característicos de factores de creación que inciden en este proceso. Todo ello determinará el resultado final y caracterizará el punto de partida desde el que la percepción construirá su nueva imagen espacial.

Construir con la imagen. Para el arquitecto, esta expresión encierra un profundo significado. Bajo esas palabras subyace toda una manera de entender la creación arquitectónica, donde la creación visual y la ejecución material se fusionan. Así lo entendió, y vivió, Giuseppe Pagano, el arquitecto-fotógrafo a quien debemos, en cierta medida, el planteamiento de esta investigación.

Vinculado de manera directa a la historia del racionalismo arquitectónico y a la edición de la revista Casabella, de la que llegó a ser su director, G. Pagano (1896-1945), forma que adoptó para la traducción italiana de su nombre —Pogatschnig, nacido en una localidad de la actual Croacia—, desarrolló una importante carrera como crítico, teórico y creador en la arquitectura italiana del periodo de entreguerras. De él se ha destacado su trayectoria de activista político, desde su condición de arquitecto oficial del fascismo, y su correspondiente visibilidad en destacados encargos y acontecimientos,<sup>24</sup> a posturas de oposición que terminarán llevándole a formar parte de la resistencia, apresado y finalmente muerto en el campo de concentración de Mauthausen.

Viajero curioso, su obra fotográfica plantea una importante investigación sobre las raíces de la arquitectura funcionalista moderna. Con su Rolleiflex, de formato 6x6, que empezó a comercializarse a finales de los años 20, va componiendo —cazador de imágenes se denominaba a sí mismo<sup>25</sup>— un amplio archivo de más de 3.000 negativos que concibe como documento. Es un viaje continuo de investigación, podríamos decir antropológico, en la misma línea que va a seguir la historia de la fotografía europea años más tarde, entendiendo que la sistematización y la organización por temas es el único recurso para aprehender la complejidad de los lugares, la rapidez de las transformaciones o la durabilidad de las tipologías persistentes en el paisaje. Como ha señalado Maddalena d'Alfonso «el uso de la cámara fue para él un medio

---

24. Apenas tres años después de su graduación en el Politécnico de Turín, recibe el nombramiento de director de la Oficina Técnica de la Exposición Internacional de Turín de 1927. Participará en varias Trienales. En su aportación destaca el Pabellón Italiano de la Exposición de París de 1937. Llega a ejercer el cargo de consultor en la Scuola di Mistica Fascista.

25. Pagano, Giuseppe, «Un cacciatore de'immagini», *Cinema*, fascículo 60, dic 1938.

para investigar lo real, pero con la mirada de quien quiere construir. Construir significa ante todo comprender los datos reales, reinterpretar y finalmente introducir la modernidad gracias a los nuevos descubrimientos tecnológicos».<sup>26</sup>

El mundo de las imágenes discurre paralelo al de las ideas.<sup>27</sup> Del mismo modo que la arquitectura racional, y no el monumentalismo, entronca con la arquitectura clásica, propone una interpretación nueva de los códigos clásicos de composición visual fundamentados sobre el principio de la perspectiva central; desarrolla una poética personal que combina las normas clásicas con sugerencias visuales introducidas por la experimentación de las vanguardias. Aunque nunca dio el paso hasta la pura abstracción del objeto, fiel sin duda a su convicción de que la arquitectura es ante todo materia, su cada vez mayor dedicación al medio fotográfico, hasta llegar en sus últimos años a ser apasionado defensor de la utilización de la fotografía como instrumento, su concepción de un «estilo hecho de relaciones de claroscuro» se vio fuertemente influenciado por los avances de grandes nombres de la historia visual como Moholy-Nagy, cuyo uso de las diagonales y la utilización de la 4.ª dimensión del espacio pueden rastrearse en Pagano en el desplazamiento del punto de vista para superar la estática perspectiva cónica.

El formato cuadrado le resulta muy apropiado a sus temas básicos de composición arquitectónica y perspectiva urbana. Pero lejos de la recreación for-

---

26. D'Alfonso, Maddalena, «Construir con imágenes, construir», en VVAA, *Giuseppe Pagano. Vocabulario de imágenes*, Lampreave, Valencia, 2008, p. 255.

27. Un paralelismo visible en la transformación de la revista Casabella, que acomete con su amigo y colaborador Edoardo Persico, tomando como ejemplo las revistas de arquitectura alemanas. De Seta, Daria, «A modo mio e per me», en VVAA, *Giuseppe Pagano. Vocabulario de imágenes*, Lampreave, Valencia, 2008, p. 15.

malista, la utilización de recursos ópticos introduce variables de dinamismo y temporalidad que hacen que los elementos plásticos fortalezcan la actitud documental.

Por estos mismos años va fraguándose una tendencia en la historia de la fotografía que ha llegado con fuerza hasta hoy: la imagen aséptica y formal del edificio recién terminado, la composición pura que quiere ser reflejo de la imagen mental del arquitecto en su proyecto. Pagano se distancia, adelantándose de manera personal, de esa corriente defendiendo la implicación social de la arquitectura y, sobre todo, los dos grandes valores que comparte con la fotografía: el tiempo y la materia. Fotografió «la "verdad" impura de la obra con su elegante orden hecho de materiales, de instrumentos de trabajo, de obreros. La obra, "inacabada" por antonomasia, simboliza la vida, la evolución a la que debe someterse la arquitectura para ser tal; la funcionalidad, tan invocada y descrita en los textos, se vuelve en estas imágenes viva y presente. Gracias a las fotos de obra, "la arquitectura conserva la propia historia, o sea, existe también como proyecto y no sólo como objeto" y permite en ocasiones entrever una realidad espacial diversa de aquélla que después se realiza».<sup>28</sup>

Sus vistas aéreas, numerosas en el archivo, destacan por el recurso combinado de la distancia focal y el encuadre. Significativamente, la que hemos

---

28. De Seta, Daria, «A modo mio e per me», en VVAA, *Giuseppe Pagano. Vocabulario de imágenes*, Lampreave, Valencia, 2008, p. 43.

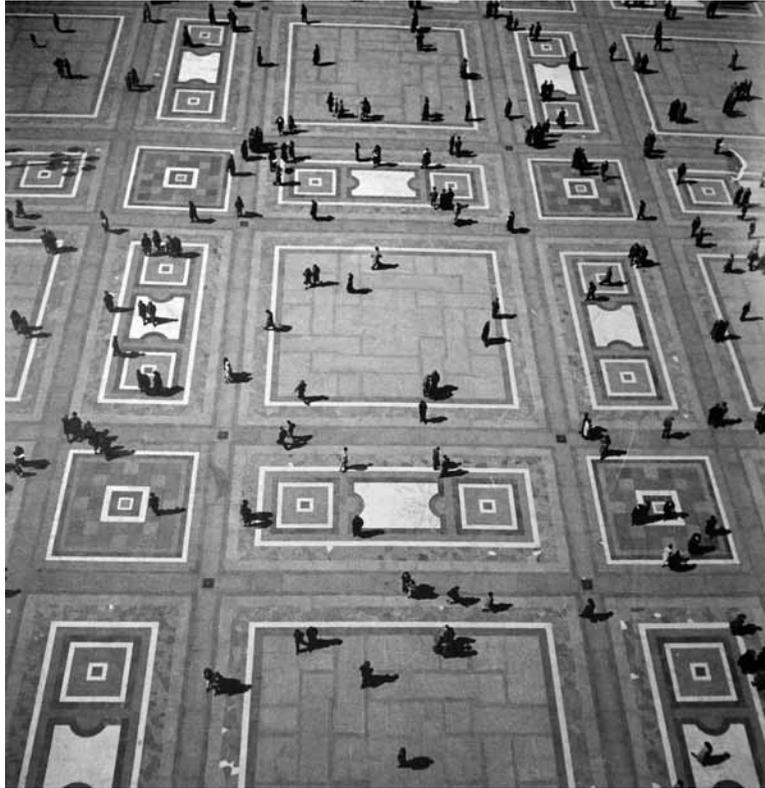
elegido corresponde, frente a la organización habitual por lugares, a la serie *Forme*. La cámara registra el proceso de acondicionamiento de un espacio público, otorgando el protagonismo compartido a personas y materiales, enlazados en la superposición de una interesante trama formal. El punto de vista elegido genera asimismo un doble encuadre: exterior, el del formato cuadrado de la toma, e interior, también cuadrado, pero girado 45° respecto de aquel. Al hacerlo así se subraya la independencia y carácter externo de la mirada documental, mucho más comprometida y dependiente si hubiera conservado, situándose en uno de los lados la disposición ortogonal del espacio representado. Esta decisión previa de privilegiar la diagonal funciona como coadyuvante del sentido inacabado, de proceso dinámico que opera en el resultado final.

El blanco y negro apoya con su versatilidad de contraste este juego de duplicidades. Con la alternancia lineal en las bandas de las cuatro esquinas marca el espacio central interior, reduciendo progresivamente el ámbito de atención. Hay que hacer notar, sin embargo, que en ningún caso hablamos de simetría. Cualquiera de los cuatro triángulos compositivos exteriores es diferente a los demás. Los dos superiores, que pudieran parecer similares en una primera mirada aportan aspectos distintos. Para empezar, el de la izquierda es de mayor longitud, motivando que el encuentro del ángulo no se produzca en el centro del lado, lo que dividiría en dos partes iguales la imagen, lastrándola con un excesivo estatismo. A diferencia del anterior, el que representa el graderío contiguo no se presenta punteado por figura humana alguna y, sin embargo, sí subrayado en la perspectiva frontal con la banda

inferior, de mayor contraste, marcando la línea de diferencia en la inclinación del plano. Los dos inferiores son mucho más potentes y tienen menos peso visual, el inferior derecha, apenas unos trazos de sutiles grises que necesitan las figuras humanas para advertir de su sentido descendente. Y el último, precisa, para su contribución como cierre, de la luz discontinua que marca su delimitación interior.

La convención de la perspectiva lleva al espectador la ilusión de un espacio de superficie plana y de forma cuadrada, aunque su vista sea romboidal y de una acusada pendiente hacia arriba. No es la visión planimétrica que correspondería a una toma cenital desde un eje completamente perpendicular, ni la profundidad de una panorámica paralela al suelo. Pero sólo desde un punto de vista intermedio como éste, que pudiera ser tachado apresuradamente de forzado o manierista, se pueden conseguir al mismo tiempo texturas y formas, escalas y líneas, sólidos y vacíos.

La vista se eleva lo suficiente como para que no haya un primer plano, se aleja lo necesario para formar un conjunto de objetos-contornos reconocibles. Para estos, no hay más orden que el de la globalidad. Las líneas blancas que dividen la superficie interior ayudan a dinamizar la composición de la imagen, pero resultan del todo ajenas al sentido de su lectura. Curiosamente, sí son relevantes para la interpretación, que en este caso nos parece de carácter esencialmente temporal. Una vez que el ojo se rinde, incapaz de establecer una correspondencia entre la posición y la trayectoria de las personas, el análisis interpretativo intenta establecer una conexión futura entre las manchas



Giuseppe Pagano

de material, ahora dispersas de forma aleatoria, y la ordenación sugerida por las referencias trazadas.

Al interrogante de la relación lleno-vacío la respuesta común opondría la ocupación de los montículos de material oscuro, todavía por extender, al vacío preexistente, aún visible en las zonas libres que quedan entre ellos. El automatismo de la respuesta utilizaría de manera inconsciente argumentos seguros como la atención visual, como elemento diferenciado, del camión, o la lógica de que si estuvieran siendo recogidos la división no sería tan nítida; a esto una mayor observación añadiría el detalle del inicio de la extensión en algunos. Por cierto, habría que apostillar una reflexión a posteriori: en el tiempo siguiente, una vez extendido y uniformizado el material, a la nueva superficie pasaríamos a atribuirle la condición de vacío.

La imagen que propone Pagano guarda, en nuestra opinión, una potente similitud con una trama de conexiones neuronales. Una serie de elementos, que por encuadre y contraste forman un conjunto de puntos de atención, que el observador conecta por su significado en el tiempo. Un vacío relacional, al que se superponen de manera anecdótica las figuras humanas que con toda seguridad volverán a aparecer, en la misma condición colectiva, después de la transformación del espacio. La reflexión sobre la naturaleza del espacio público, igual que el debate acerca de las categorías de su definición obtendría un buen provecho con esta ilustración..., eso, naturalmente, si creyéramos que las fotografías deben ilustrar algo.

Mejor expresarlo con imágenes. El aprecio del fotógrafo por este tema y este punto de vista, ya comentados ambos, nos proporciona otras referencias que pueden leerse como procesos de tiempo. Añadimos dos. En la primera de ellas, la dispersión anterior es sustituida por la alineación formal y, en paralelo, la presencia del material reemplazada por la de los artefactos para su transporte. Para continuar con el juego conceptual diríamos que en esta ocasión son elementos vacíos los que desempeñan el papel de lleno. La figura humana, aislada, minúscula en la distancia para la escala de la instalación industrial, aporta la relación de significado del sujeto colectivo, responsable, actor y destinatario. Sobre el terreno, el fondo que es en realidad el origen, los trazos del contraste y el punto de la figura, subrayados por las sombras crecidas, son signos de lenguaje de actividad y ocupación.



Giuseppe Pagano



Giuseppe Pagano

Y una última variante de los procesos de construcción, también a través de la cámara elevada. Esta vista aérea del centro de la localidad de Gandino, encierra una similitud formal en su trazo curvo y en la alineación de sombra con la fotografía anterior, pero, más allá, permite valorar la funcionalidad del vacío en la construcción del espacio. En cierto modo, podríamos haber leído las cuatro imágenes como una serie. De los materiales ordenados, contruidos y asentados con el tiempo, emerge visualmente, en la medida en que subyacia de forma conceptual, el espacio de relación. Resolvemos las cuestiones de prelación y pregnancia en la lectura del objeto visual a partir de una ecuación lleno-vacío, cuya resolución, en ocasiones mediante la inversión, se asienta en la solidez flexible de su entramado de significados vinculantes.



Si las conexiones sintácticas entre los elementos representados conforman la lectura espacial del objeto visual, algo que hemos visto en los casos anteriores referido siempre a escenas de exterior, habría que trasladar la hipótesis para su verificación, al ámbito de la percepción de los espacios interiores. La naturaleza de éstos, su diferente escala, la mayor influencia perceptiva de factores de modelización, la fuerza en sus vínculos de referencia, todo eso que se encuentra en la base de la relación antropológica del habitar y el ser, deberá condicionar el modo en que la fotografía genera su ilusión constructiva.

Durante el rodaje de su documental *Tempo di Viaggio*, el cineasta Andrei Tarkovski, junto con Tonino Guerra —el guionista y amigo que le acompañará en su exilio italiano— descubren Bagno Vignoni, una pequeña localidad termal en La Toscana, donde rodarán las conocidas escenas de la piscina de agua caliente. Desde la ventana del hotel toma algunas fotografías, utilizando la Polaroid que le acompaña esos años, atraído por la atmósfera que crea el

estanque rectangular de la pequeña plaza del pueblo. El agua mineral hierve, sus vapores quedan impresionados en la película dándole un extraño color desaturado a la luz del amanecer. El director, que pensaba que la imagen es el rastro de la verdad que nos ha sido dada percibir por nuestros ojos ciegos, convierte la máquina-juego, fetiche del pop-art, en una maravillosa herramienta de producir atmósferas y emociones.

Aquellas instantáneas<sup>29</sup> han servido para aumentar, aún más si cabe, el halo de misterio y de artista de culto de un creador indispensable en la historia del cine del siglo XX. Nunca banal ni grandilocuente, esta colección de fotografía muestra a la perfección esa magnética fusión de esencialidad y misticismo.

La casa —la casa como madre, protectora y originaria— es un primer círculo en la topografía emocional de Tarkovski. Por eso, en su cine las secuencias que registran la quema de los hogares, en *El Espejo* y especialmente en *Sacrificio*, contienen un alto nivel de dramatismo y expiación mística. Pero la fotografía es la prueba sólida de que se trata, lejos de un fenómeno de distracción, de un concepto sensible y con una enorme fuerza visual. Lo había dicho ya, de manera emocionada, en las imágenes familiares de Rusia, y vuelve a expresarlo en estas posteriores de Italia. La habitación que sirve de estancia

---

29. Tomadas entre los años 1979 y 1984, ayudan a entender los años finales de su vida (1932-1986), tras su salida de la Unión Soviética y su residencia en Italia. La primera parte del libro recoge imágenes del campo ruso, su casa y familia, que, como recuerda su hijo «se convirtieron en el único vestigio tangible de los recuerdos de su tierra, cuando, al final de la realización de *Nostalgia* decide permanecer exiliado». Fueron publicadas con el título de *Instant Light*, por Thames & Hudson (London 2004), tras una primera edición en Italia en 2002, y desde entonces ha sido objeto de numerosas reediciones. En España pudieron verse en la exposición de la Fundación Luis Seoane, publicadas después con los textos de las conferencias en Tarkovski, Andrei, *Fidelidad a una obsesión. La obra fotográfica de Andrei Tarkovski*, Maia Ediciones, Madrid, 2009.

en esta atractiva villa turística va a quedar registrada por la cámara como una prolongación del hogar perdido.

Aún sin la información previa, no cabe sino cuestionarse una y otra vez cual es el verdadero origen del atractivo de estas imágenes. Qué nos hace sentir en este pequeño trozo de papel, de cuya superficie fueron emergiendo colores extraños y contornos imprecisos para formar una representación con tan poco detalle de una escena tan cotidiana e intrascendente.

La percepción conjuga lo real con lo imaginario. En las dos imágenes que elegimos, todos tendemos inconscientemente a completar el resto de la estancia, todo lo no registrado físicamente por la cámara. Así, nos sentimos dueños del espacio, protagonistas de la vista escogida, renovados propietarios de lo creado. Sin embargo, punto de vista y encuadre pertenecen a Tarkovski, quien nos habla a través de ellos. En ambas tomas aparece una misma habitación, aunque el resultado es sustancialmente diferente. Y eso sin cambiar apenas de posición, tan sólo modificando el objeto y la intencionalidad de la toma. Las dos son, si se nos permite el juego de palabras, abiertamente introspectivas. Nada que ver con el gesto habitual del turista que se asoma con su cámara para recoger el exterior, un acto de dominio y de simbólica toma de posesión de lo circundante. Aquí, por el contrario, asistimos a un alejarse hacia dentro, donde la luz transforma el aire en vivencia interior.

La ventana no es un marco de un paisaje ajeno, funciona como instrumento activo sin dejar de formar parte de los objetos que componen la escena do-

méstica. La quietud no es pasividad, el vacío no es inerte porque el silencio no es la nada. En los vértices de las líneas de la mirada, el diario en el suelo acaba de ser ojeado, todavía se puede sentir el eco característico de las teclas de la máquina de escribir al ser golpeada, alguien estuvo rebuscando entre los objetos encima de la mesa, seguramente un instante después de abrir completamente la ventana. La atmósfera permanece llena de presencias, su densidad cromática envuelve cada uno de los elementos representados, para terminar siendo la cualidad esencial del conjunto. Años después, contemplamos la reproducción y seguimos sintiendo esta suerte de emoción interior. La causa, la raíz de nuestro sentimiento, solo se explica por aquel instante en que el artista supo «pintar en el aire que hay entre las cosas».<sup>30</sup>

La cámara gira hacia la izquierda al tiempo que eleva la dirección de su objetivo. El centro de atención no está en el suelo ni en el sol que penetra desde el exterior. Al situar en el centro la división entre las dos estancias la atención se desdobra, con un juego de visión binocular que subraya el protagonismo de las ventanas como medio de conexión y disolución de los límites del interior. Respecto a la fotografía anterior el encuadre preserva dos elementos característicos: la máquina de escribir sobre la silla y el pequeño florero en el alfeizar. Reducido el hueco, se mantiene la importancia de la luz sin sus rastros más visuales, su reflejo a través del cristal entre los tallos de las flores y la luminosidad del blanco del papel.

---

30. La expresión, tan acertada para definir la representación de los vínculos de conexión, de un espacio intangible y sin embargo habitado, es de Ángel González en su conversación con Juan Navarro; «El espacio son sinergias», en Navarro, Juan, *La habitación vacante*, Pre-textos, Valencia, 1999, pp. 113-120.



Jean Baudrillard

Al acoger ahora los dos espacios, la imagen funciona como un triángulo, con el fotógrafo-espectador como vértice principal. Triángulo unido por la luz que va conectando los elementos representados. Susurran las palabras del propio Tarkovski: «en todas mis películas me pareció importante intentar establecer los lazos con los que se conecta la gente... aquellos lazos que me conectan con la humanidad, y a todos nosotros con todo lo que nos rodea».<sup>31</sup> El color y la forma de la persiana de la carpintería, las contraventanas y la división interior, fijan plásticamente la circulación del recorrido sensible, permitiéndole prolongarse en la calidez de la atmósfera urbana. Nuestra lectura incluye en cierto modo lo que no vemos gracias a las relaciones dinámicas establecidas entre lo visible.

La cámara nos enseña una manera de mirar. Eso significa que después tenemos que elegir con ella. De pie, en el centro, enfrente, hacia el exterior: la sutileza del contraluz del cineasta ruso expresa toda una declaración de asunción visual del espacio.

Para apreciarlo de forma suficiente en lo que se refiere a esta dimensión espacial, proponemos su comparación<sup>32</sup> con la imagen de otro «no-fotógrafo», Jean Baudrillard, alguien unido indefectiblemente al estudio de los objetos. Próximos en el tiempo, resultan sin embargo tan distantes los planos a que pertenecen ambas aproximaciones que cabría decir que estamos ante expresiones extremas de un mismo tema.

31. Tarkovsky, Andrey, *Sculpting in Time. Reflections on the Cinema*, The Bodley Head Ltd, London, 1986, pp. 192-193.

32. Marina, Jesús; Morón, Elena, «Habitar entre los objetos. Tarkovski vs Baudrillard», *La Furia Humana* n.º 6, año 2014, pp. 276-281.

Baudrillard no fue un tomador de imágenes esporádico, un aficionado ocasional. Publica<sup>33</sup> y expone los resultados —a modo de fragmentos, de aforismos— de una actividad de la que se declara «usager» y «praticien sauvage». Su obsesión por los objetos arrastra su idea de representación, que ha de limitar por fuerza con la esencia de proyecto fotográfico y la tendencia hacia la estetización de la fotografía, de la que abomina. Son los objetos los protagonistas de la acción en un espejo invertido, donde el sujeto se despoja de sí mismo y ya no se ve reflejado, desaparecido detrás del objetivo. Sólo podemos mirar el objeto cuando él ya nos ha visto, pero esa es la esperanza, o la exigencia, ser visto, deseado y pensado por el mundo.

La ausencia de cualquier artificio llega a ser exhibición ostentosa de pretendida objetividad. Fría formulación de la convicción del distanciamiento como medio, la composición pretende ser inventario de formas de materia y de luz. Pero la mirada es elevada, no puede ocultar la posición de superioridad de quien controla el proceso, quien conduce la reflexión hacia el conocimiento. Se ha elegido un rincón interior; la ventana es un objeto más, ni siquiera enmarca un exterior, que se niega, igual que lo hace el marco y el doble *passpartout* del cuadro, inútiles en su función de centrar y resaltar el contenido, ahora tapado, despreciado, ajeno, fuera de campo.

---

33. *Car l'illusion ne s'oppose à la réalité* (1990), *Amérique* (2000), *Autoportraits* (2004).

La oposición cromática resulta de una contundencia elemental, básica en sus superficies planas, neutral por su anulación mutua. Si se atiende a este juego de tonalidades, se sentirá el proceso de pérdida de calidez de la luz exterior, al ser absorbida por la pared azul, y del tacto de la mesa, bajo la dureza metálica del acromatismo de la lámpara, de la nitidez de los perfiles de las sombras y del hermetismo del cuaderno de notas cerrado. Tan sólo estos dos últimos objetos se presentan por completo: en su diálogo, en lo que tienen de pareja denotativa del trabajo intelectual, de la reflexión filosófica, parece concentrarse la esencia en una acción y un tiempo inexistentes. El lenguaje fotográfico ha marcado tanta distancia entre la presentación de la escena y el espectador que difícilmente sentirá el escenario como propio. Entre las frías aristas de los contornos de los muebles y sombras no hay aire habitable; los vínculos son más escenográficos que sensibles, es preciso el análisis para reconstruir una serie que para la percepción se antoja falta de cohesión natural. Tan visibles los objetos, tan reconocible su forma reproducida, que silencian una historia imposible, encriptada en el discurso inarticulado.

## IN BETWEEN

Ver una fotografía es transformarla en imagen habitada. Sus espacios interiores están, lo hemos dicho antes, atravesados por fuerzas y relaciones de significado. Pero, sobre todo, son vacíos dispuestos a acoger al espectador, aportación personal de vínculos sensoriales. Como el oyente total de la estereofonía cinemática de Iannis Xenakis, quedará suspendido en las tres dimensiones. Envuelto por el sonido, el tacto y la luz, complejidad poliédrica de sus sentidos, atrapado y arrastrado a un tiempo por su propia percepción. Entre los instrumentos de *Terretektorh*, sobre las planchas de vidrio de *Polytopes*,<sup>1</sup> la necesidad antropológica de equilibrio le empujará a restablecer un orden direccional, a vertebrar en un esquema discursivo el fluido variable de las sensaciones.

---

1. Kanach, Sharon (ed.), *Iannis Xenakis. Musique de l'architecture*, Éditions Parenthèses, Marseille, 2006, p.214 y p.285.

Resolver esta ecuación múltiple es esencialmente un problema de comunicación. Si tuviera que ser definido en términos negativos la carencia de estas conexiones con los objetos borraría la misma presencia del ser humano en el espacio construido. Desprovisto de su capacidad de sentir, estéril la funcionalidad de su organismo en el contacto con lo que le rodea, no sería sino un espectador fallido, más próximo a *El innombrable* de Samuel Beckett, inerte e informe, tan sólo sujeto de un monólogo de introversión y aislamiento.

Dentro de esta dimensión oculta, fundamentalmente cultural, resulta difícil discernir la contribución de cada uno de los receptores implicados en nuestra relación con el entorno. Se ha subrayado la distinción entre, formas de espacio a partir de la separación entre observador y objetos, correspondientes a la preponderancia de uno u otro sentido.<sup>2</sup> Sin embargo, al margen de subordinaciones y jerarquías, lo que sigue siendo apasionante es imaginar, con Roberto Matta, el proyecto de una casa reactiva psicológicamente, que responde al tacto y al movimiento.<sup>3</sup>

---

2. Hall, Eduard T., *La dimensión cachée*, Éditions du Seuil, Paris, 1971, p.83.

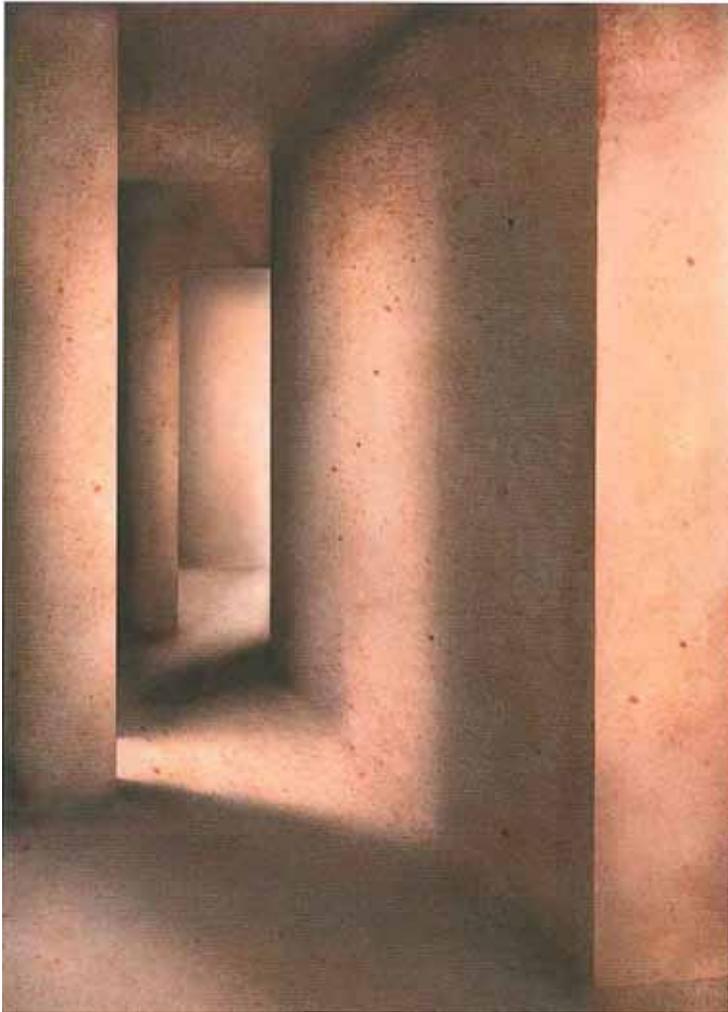
3. Vidler, Anthony, «Un espacio oscuro», en Marchsteiner, Uli (ed.), *La utilidad del vacío*, Ayuntamiento de Barcelona, Instituto de Cultura, Barcelona, 2008, p.37.

La tarea de la arquitectura decía Merlau-Ponty<sup>4</sup> que es «hacer visible cómo nos toca el mundo». Porque todos los sentidos son una prolongación del tacto, ese que según Hegel, nos da la sensación de profundidad espacial. Lo epidérmico y lo profundo pasan a pertenecer a una misma dimensión. Ver dentro es tocar en nuestro interior. Andy Warhol confesaba que en eso habría consistido toda su creación: «ver todo así, la superficie de las cosas, una especie de braille mental. No hago sino pasar la mano sobre la superficie de las cosas».<sup>5</sup>

---

4. Merlau-Ponty, Maurice, *Le visible et l'invisible*, Éditions Gallimard, Paris, 2011.

5. Warhol, Andy; Berg, Gretchen., *Andy: My True Story*, Los Angeles Free Press, 1967, p.3, citado en Stoichita, Victor I., *Breve historia de la sombra*, Siruela, Madrid, 2006, p. 268.



Cuando analizábamos la conexión fundamental que vincula representación y percepción, quedaba claro que la ecuación albergaba la fórmula de la convivencia de los dos sujetos principales de la comunicación: el creador y el espectador. La clave que puede descifrar esa transferencia de emociones, a que nos referimos en ocasiones como la naturaleza mágica de la fotografía, reside en la participación empática en los procesos sensibles del otro, exportando o asumiendo sensaciones sin que éstas pierdan o vean desnaturalizadas sus cualidades y niveles de intensidad.

Que sentir sea una experiencia interior, y en el otro extremo, que la lectura posterior tenga una dimensión pública y plural, resulta bastante elocuente acerca de la distancia a salvar y la dimensión del relato. La aspiración que se dibuja como objetivo presenta tintes de futuro ficcional: un sistema individual de sentidos cuya doble funcionalidad permite la interpretación perceptiva del entorno y la aportación a una red colectiva de construcción social de significados. Y para todo ello, como herramienta técnica, los recursos del lenguaje

fotográfico. Una imagen creada a partir de un espacio habitado para que un nuevo espacio sea sentido después por otros, una realidad construida como representación y ocupada por la pluralidad de percepciones.

El papel no respira. Las pantallas no transmiten la calidez del contacto de un cuerpo. La transparencia de las lentes en las cámaras no muestran la temperatura de su interior, no son el termómetro que alberga el mercurio cuya dilatación asociamos con nuestra salud o malestar. De las paredes de las salas de exposición no cuelgan tejidos vivos. Imposible que una fotografía cuente como era la humedad del aire de una estancia cerrada...

O quizás sí. Anthony Aziz (1958-) y Sammy Cucher (1958-), presentaban en *Passage* —un video que fue visto en su momento como antesala metafórica para acceder a la profundidad de significados de su obra— un estrecho corredor delimitado por muros que parecían respirar, creando la ilusión de que el final podía cerrarse y que la luz provenía de otros espacios desconocidos e invisibles. Los críticos, como Tami Katz-Freiman, llamaron la atención sobre las implicaciones sociales y tecnológicas que encerraba el refinamiento conceptual de lo expuesto, que iban desde la idea de expansión física para el espacio museístico hasta la omnipresencia de la biotecnología en nuestro futuro. El video se proyectó en varias ocasiones formando parte de la exposición de la serie de fotografías titulada *Interiors* (1999-2002), un conjunto de vistas de espacios interiores que se mostraban revestidos por pieles de apariencia humana, provocando atracción y repulsión en partes iguales. Animación y fotografías, con un punto de vista tan provocador como personal, que difun-

dieron y dieron a conocer el nombre de esta pareja de artistas, valorados desde entonces por sus cualidades ficcionales y de trascendencia de lo real.

De las siete fotografías de espacios arquitectónicos de *Interiors*, de las que seleccionamos una, nos interesa lo que tienen de disolución de los límites, especialmente el efecto que causan al romper la frontera que distingue lo humano de lo no humano. La resonancia en el imaginario colectivo alimentado por conocidos films de ciencia ficción, y los vínculos ideológicos en cuanto a la identidad virtual de los seres humanos en el tercer milenio son evidentes.<sup>6</sup> Cuerpo sin rostro, sin corazón y sin forma, apesadado en los márgenes de su propia envolvente, comprimido por la epidermis supuestamente protectora. Piel vulnerable, piel sensible. Inversión surrealista. Paradójica desaparición del cuerpo y de la arquitectura.

Más exhibición de poder tecnológico que de carne terrenal, se siente la manipulación digital cuando se pensaba encontrar el espíritu. En *La mujer de arena* de Kôbô Abe sugería que el alma debía morar sin duda en la piel.<sup>7</sup> Pero entre las tres dimensiones, el carácter corpóreo y la perplejidad emocional, en esta arquitectura transformada, dibujada vacía, desnuda, ... no está.

---

6. Como lo están en creaciones similares de estos años: Mateo Basile, con signos y reclamos sobre la piel humana para acabar pareciendo una suerte de aliens cibernéticos o Aspasio Haronitaki, que utiliza el cuerpo humano como campo de experimentación donde incorporar apariencias a su biología hasta generar seres que recuerdan reptiles y aves. Gómez Isla, José, *Fotografía de creación*, Nerea, San Sebastián, 2005, pp. 102 y 103.

7. Abe, Kôbô, *La mujer de arena*, Siruela, Madrid, 2008.

«If you look at an object and you look at a photograph of the object, you're looking at a translation, and it is this area of translation or transformation that we are after... It is the fact that these images are an illusion that is reinforced by the conventions of photographic realism that interest us. Photography has this veracity to it; the sense of documentation of a reality yet the reality we present is utter by an illusion».

Los autores hablan de su interés por transformar la naturaleza, por encontrar formas desconocidas que sean el resultado de la potencialidad que encierra el desarrollo de las ciencias. En el centro de una espiral de metamorfosis se reserva el espacio privilegiado del espectador. El fotógrafo le cede su lugar para vivir una auténtica experiencia fenomenológica del mundo. Dentro del espacio arquitectónico, pero también dentro de su organismo, la mezcla de desorientación e identidad desborda en su confusión la capacidad de sentir. Respirar o mirar, escuchar o ingerir. Porque si fuera arquitectura, entre las paredes habría aire. Pero si se trata de un cuerpo, por extraño que pareciera, si la visión fuera similar a la obtenida en una prueba médica, entonces lo invisible tendría el tacto líquido de los fluidos, el olor dulzón de los tejidos vivos. Imagen de nuevos mitos, de seres nacidos de sueños tecnológicos, para nuestra respuesta psicológica desencadena una desconocida interacción, entre analítica y sensorial.

Si *Interiors* representa una situación de quiebra, incluso de disolución de la distinción entre sujeto y entorno,<sup>8</sup> en cambio ofrece la conexión de las estructuras de la experiencia consciente. La percepción del espectador, la reacción de sus sentidos, le sitúa en el interior de sí mismo, allí donde la creación —piel convertida en arquitectura— ha dejado abierto el vacío de incógnitas que es preciso desentrañar desde la actividad mental en un interior orgánico.

Lo visible no son las imperfecciones e irregularidades que la instantánea primero, y la edición informática, después, dejan ver. El problema aquí no es la belleza de la piel, entendida como imagen corporal o arquitectónica que la técnica promueve y exhibe, sino el escenario, inédito, anómalo, que la evolución del conocimiento nos fuerza a ocupar. Con superficies que no sabemos si se pueden tocar, ni siquiera si nos pertenecen; sorprendidos, casi aterrados, porque la lógica indica la situación inversa, que sean ellos los que nos toquen a nosotros. Sujeto o, probablemente, simple objeto, el observador no sabe si ese espacio que siente es suyo porque desde el punto de vista de la experiencia lo ocupa o porque en una introspección surreal corresponde a su propio cuerpo.

---

8. Rabinowitz, Sophie, Aziz + Cucher, *Landscapes and Interiors*, Arterreal Gallery, Sydney, catálogo de la exposición, 2006.



La memoria, como la piel, también posee terminaciones táctiles. En la experiencia perceptiva del vacío podemos sentirnos conmovidos por un aire denso, pleno de recuerdos y significados. Los objetos materiales no llegan a rozarnos en su superficie, pero advertimos la presión —física, hasta el interior, hasta la asfixia— de una atmósfera que va perdiendo su transparencia conforme la vamos desentrañando, ingiriendo dolorosamente la realidad que pretendíamos invisible.

Los vestigios del tiempo adquieren en ocasiones forma de ausencia. La fotografía, injustamente condenada a los límites del instante, opone, irrefragable, su capacidad de narrar y rememorar, de visualizar lo desaparecido, aquello que se llegó a diluir hasta la ocultación.

Dirk Reinartz (1947-2004) enfrentó su cámara a los rincones del terror de nuestra memoria colectiva contemporánea. Con ella, interrogó a los testigos de la barbarie. Buscó, a través de su objetivo, las respuestas a cómo las imá-

genes transmiten las sensaciones que desencadenan los lugares. *Totenstill*<sup>9</sup> no es un reportaje más sobre los campos de exterminio de la época del nazismo. Tampoco una investigación histórica que se plantee el porqué de lo sucedido, algo cuya irracionalidad desborda cualquier aproximación sensible. Posee el enorme valor de una investigación visual para una sociedad inmune a los efectos de las imágenes de violencia, adormecida e intoxicada por saturación ante el espejo de sus propios fantasmas.

En palabras del propio Reinartz, el viaje, físico e interior, de aquellos años perseguía explorar los límites del lenguaje fotográfico. Era rastrear y atrapar la vivencia que pudiera permanecer, casi de forma inmanente, en los emplazamientos, entre las ruinas de las edificaciones. Recorrer una vasta geografía europea del horror (entre 1987 y 1993, 26 campos, 7 países, desde Brendonk en Bélgica a Emslandlager en Alemania o Auschwitz en Polonia, una selección final de 279 fotografías) para auscultar los síntomas de la intolerancia, persistentes en una arquitectura de muerte.

Un trauma elude su representación. Lo que es conocido en el caso de los individuos, resulta igualmente cierto para los pasados colectivos. Y precisamente una de las estrategias de ocultación es la ficción de la individualidad, relegar y circunscribir lo sucedido a comportamientos personales y aislados. El juicio condenatorio se ensaña con los nombres propios, exhibe personalidades anómalas que disolverán, con el horror narrativo, el cuestionamiento de todos aquellos

---

9. Reinartz, Dirk, *Totenstill*, Steidl, London, 1994.

instrumentos colectivos y materiales que hacen posible que la violencia exista.<sup>10</sup> Contra eso, *Totenstill* insiste en hacer visible el carácter industrial, organizado e institucionalizado, que adquirió la exterminación de seres humanos. Recoge el énfasis de autores como Wolfgang Sofsky, y subraya con las fotografías que en aquellos escenarios no tuvo lugar un «acto» sino toda una «operación».

Pero si los restos del pasado no conservan evidencias, sus imágenes están llenas de un elocuente silencio. Reinartz era un creador muy adecuado para la interpretación y la representación de estos silencios. Formado en la academia Folkwang de Essen con Otto Steinert, más tarde él mismo profesor de fotografía en Kiel, en su obra se distingue la fusión del lenguaje y los fundamentos clásicos con un personal modo de acercamiento a los temas de su entorno inmediato, con una discreción reflexiva, pausada, que resulta magnética cuando la lectura de la imagen se produce sin apresuramientos, dejando que revele toda su tensión interior. Hoy son conocidas sus fotografías sobre el Nueva York de los años 70, sus trabajos para la revista STERN y, una vez abandonada ésta en 1977, las iniciativas que emprende desde la agencia VISUM, creada por él junto a amigos colaboradores, con una especial dedicación a los temas alemanes.<sup>11</sup> Su nombre quedará por tiempo como ejemplo de intersección entre disciplinas artísticas: su relación con Richard Serra alienta libros que son obras de *artes*, en plural, pues escultura y fotografía se ofrecen en una vista indisoluble.<sup>12</sup>

---

10. Arendt, Hanna, *On violence*, Mariner Books, New York, 1970.

11. Reinartz, Dirk, *Benchmarking in Germany*, Steidl, London, 1997.

12. Reinartz, Dirk; Serra, Richard *La Mormaire*, Richter Verlag, Düsseldorf, 1997. Reinartz, Dirk; Serra, Richard, *Afangar*, Steidl, London, 2007.

Para un tema tan complejo como el de los campos de concentración, el fotógrafo opta por la esencialidad y la abstracción del blanco y negro y la cuidadosa introspección del pequeño formato. Porque es el espectador quien habrá de sumergirse en los escenarios de su memoria, confrontando los escenarios vacíos de un tiempo pasado con su presente atormentado, poblado de los espectros de un imaginario colectivo que le abruman hasta su negación. Si no son explícitas las referencias mostradas en las tomas que elige el autor, se transforman para nuestra mirada en resonantes y ensordecedoras, al convocar todo el universo de películas, libros y relatos archivados en nuestra personal memoria del Holocausto.

Las dos fotografías que encabezan este texto nos tocan con toda la fuerza que acumula esta narrativa del silencio. El encuadre nos propone un recorrido que solamente realizamos de forma imprecisa en una primera vista, cuando aún no somos conscientes de la identidad del lugar. Se ha hablado mucho de la preocupación estética de Reinartz, pero no siempre se ha sabido comprender la trascendencia que conlleva. Un solo disparo de la cámara; la luz que construye los muros como planos de dimensionalidad. La ambivalencia de la nitidez. Salidas que se intuyen y que abrupta, secamente, dejan de serlo. Resuenan las palabras que nos arrojan los títulos: *pasillo de ejecución, cámara de gas*. Una perspectiva y una composición tan marcadas concentran toda la atención en el posicionamiento del espectador frente al tema. Le deja todo el protagonismo de la visión y la responsabilidad de la asunción como ser humano de un tiempo de horror.<sup>13</sup>

---

13. Como señala Luis Martínez Santa María: «No es lo que se ve en la imagen lo que desestabiliza al espectador sino el conocimiento de ciertos pormenores. Es el conocimiento el que quebranta la percepción». *El libro de los cuartos*, Lampreave, Madrid, 2011 p. 105.

Volcadas hacia la izquierda en la lectura de la imagen, las trayectorias tienen toda la tensión de este sentido en contrario. Mucho más aún, con ese carácter de abierto-cerrado nos atrapa y finalmente nos deja, paralizados, en el interior. Estar dentro es aquí reconocerse angustiosamente en el centro de la responsabilidad, soledad entre silencios de culpabilidades colectivas. El papel, plano, seco, liso y terso, nos rodea con la fría atmósfera de un espacio del que ha huido la vida.

La clave es una cuestión de tiempo. Ante imágenes como éstas, incluso de manera inconsciente, sabemos que allí ocurrió algo. No pasa nada, porque ya ocurrió todo. Nuestra sensación, ansiosa, cómplices sin saberlo, es de haber llegado tarde, a destiempo.

Son imágenes tan sencillas desde el punto de vista espacial, tan equilibradas y estables, como complejas, llenas de aristas y pliegues, en sus significados de tiempo. Grises hasta el exceso, saturación de la nada cromática, arrojan hacia nuestro interior, desde la bruma que nos envuelve, la certeza de su misterio. Lo sabía bien G. Richter cuando sentenciaba, «Grey has the capacity like no other color has, to make nothing visible».<sup>14</sup>

Son éstas lecciones fundamentales que un buen fotógrafo aprende pronto esenciales para su oficio. Sin sonido, la imagen es el medio justo para la expresión del silencio. La fotografía expresa, «dice», el silencio. Más: porque pertenece al tiempo, transmite el tiempo. Relatos mudos de ruido y furia pasados.

---

14. Richter, Gerard, *Text. Writings. Interviews and Letters. 1961-2007*, Thames & Hudson, London, 2009, p. 92.

Para los espacios construidos esto significa que en la imagen la arquitectura «sucede», tiene lugar. Por contradictorio que pudiera parecer, es con el tiempo suspendido, en su detención, como se revelan, en forma de ecos, el corazón de lo invisible y los procesos narrativos del pasado. Yasujiro Ozu entendió a la perfección esta dimensión trascendente de la imagen, al insertar en sus películas los denominados planos vacíos, que funcionan como receptáculos donde se multiplican los significados, en una dilatación de extraña quietud capaz de modular sentimientos y acciones.<sup>15</sup>

El tiempo estructurado por el vacío se hace perceptible cuando se fotografía el escenario consecuente al acontecimiento. Tal es el fundamento que ha llegado a convertirse en recurrente de un buen número de proyectos visuales contemporáneos, empeñados en capturar y hacer visible el carácter narrativo de la desaparición.<sup>16</sup>

Tiempo y arquitectura están siendo ingredientes fructíferos como fórmula de combinación para la fotografía. Lo explica bien el interés despertado por los edificios emblemáticos de la extinta Unión Soviética.<sup>17</sup> Más aún, quizás ya

15. García Roig, Manuel; Martí Aris, Carlos, *La arquitectura del cine. Estudios sobre Dreyer, Hitchcock, Ford y Ozu*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2008, pp. 130-162.

16. Por citar dos proyectos españoles de los últimos años: Begoña Zubero y su *Wer, Wo, Wenn* (quién, dónde, cuándo), escenarios arquitectónicos señalados en la historia de Berlín, «lugares que parece hubieran almacenado el dolor de todo este tiempo y lo hubieran transformado en una especie de vibración reflejada en el silencio»; Eduardo Nave y su libro *A la hora, en el lugar*, el recuerdo del terrorismo de ETA en 75 lugares que hoy esconden bajo apariencia anodina el dramatismo del atentado.

17. Reportajes como los de Richard Pare, Frederic Chaubin o Simona Rota. Pare, Richard, *Lost Vanguard Soviet Modernist Architecture, 1922-32. Photographs by Richard Pare*, MOMA exhibition, 2007; Chaubin, Frederic, *Cosmic Communist Constructions Photographed*, Taschen, Cologne, 2011; Rota, Simona, *Ostalgie*, Autoedición, 2013.



Yves Marchand y Romai Meffre



Bas Princen

hasta el exceso, en la multitud de proyectos centrados en la ruina y el abandono como ejes de su desarrollo, en la mayoría de los casos más estetizante que conceptual. Las combinaciones más interesantes se están obteniendo cuando la transformación articula como núcleo esencial la elaboración del tema. Así sucede en el retrato colectivo que hacen Yves Marchand y Romain Meffre de la isla japonesa de Gunkanjima, espectacular en su crecimiento artificial y en su fantasmagórico olvido.<sup>18</sup>

La cámara fotográfica ha sabido captar también la intensidad y las formas de cambio, haciéndolas visibles como atmósferas, en las representaciones de Bas Princen (1975-) de las ciudades de Medio Oriente.<sup>19</sup> Este fotógrafo holandés se reconoce en su formación de arquitecto a la hora de abordar las mutaciones sociales y culturales que está experimentando una entidad urbana que desaparece como identidad, perdiendo su especificidad para mostrarse como algo aún en formación más imaginario que real. La fotografía, afirma, es el modo de construir una idea para que la lente y el encuadre haga posible verla. Al excluir, deja fuera lo irrelevante, consigue que el espectador conecte con una interpretación concreta del lugar. Al final, la captura ha levantado un escenario ficcional, evocado desde la visión realista: «A place can be real and unreal at the same time».

Las imágenes de Princen son vistas como auténticas instalaciones. Su discurso, un magnífico ejemplo de cómo sustentar en imágenes la crítica ar-

18. Marchand, Yves; Meffre, Romain, *Gunkanjima, l'île cuirassée*, Steidl, Göttingen, 2013.

19. Amman, Beirut, El Cairo, Dubai y Estambul, publicado bajo el título de *Refuge, Five Cities*, Sun Publishers, Amsterdam, 2009.

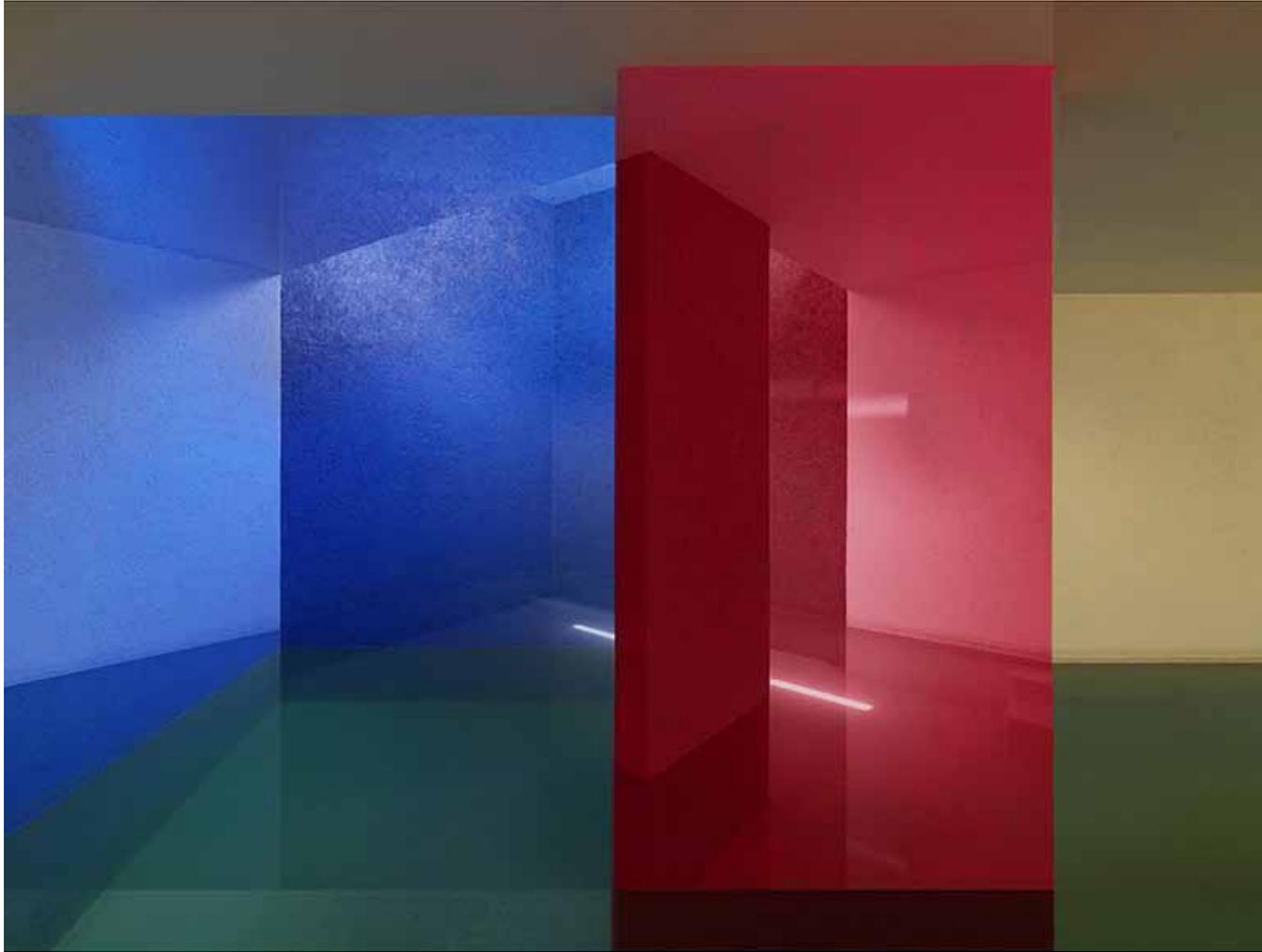
quitectónica, desde la visión del paisaje más inmediato<sup>20</sup> a la gran escala de las transformaciones de la globalización.<sup>21</sup> Es evidente su conexión con los *New Topographics*, el grupo de grandes fotógrafos del paisaje cuya primera gran exposición tuvo lugar el mismo año del nacimiento de Princen. La estética de la objetividad y la tonalidad distante y neutra de muchas de sus tomas parecen innegables en este sentido. Pero también lo es que ha incorporado otros planos de la creación artística que ha ido superponiendo la contemporaneidad. Sensible a la dimensión de alegoría que puede encerrar una imagen, consciente de la carga ideológica que inevitablemente arrastra, se presentan como construcciones visuales, escenografías para expresar sin palabras enunciados definidos.

---

20. Princen, Bas, *Artificial Arcadia*, 010 publishers, Rotterdam, 2004.

21. Princen, Bas, *Reservoir*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit, 2010.

La instantánea que acompaña estas líneas, perteneciente al proyecto *Refuge*, sitúa al espectador en la misma corriente que conecta las intervenciones de desocupación de los años 70 con autores como Urs Fisher, con sus excavaciones de las salas de exposición, o los apilamientos y traslados de material de Lara Almarcegui. Aquí, el protagonismo pertenece al tiempo representado y al aire contenido. Vacío de vacíos, lo sentimos como instante de naturaleza indefinida, acto final de una historia que no hemos presenciado. De su carácter inerte extraemos el movimiento. De su quietud, la violencia. La luz es estrépito que reverbera, ondas que se siguen transmitiendo en la dirección de la gravedad pesada. No estábamos. Miramos lo ocurrido desde dentro.



Si el color pertenece a la visión del sujeto, ¿cómo se puede transferir a un espectador ajeno a la escena? Puesto que la materia es incolora y lo que vemos es la luz reflejada, ¿de qué medio habrá que valerse para trasladar una sensación que fue provocada en un instante concreto por una longitud de onda determinada? ¿Servirá la película o el sensor para traducir un lenguaje de un tiempo pasado? El problema del color como comunicación de lo invisible se multiplica al introducir las variables de contexto, copia y edición. De fotógrafo a público hay un camino que la técnica ha de transitar, proceso de materialización de lo sensible capaz de conectar, para diferentes individuos expresión y emoción.

Situados en el interior de un espacio, la temperatura te envuelve por completo. Como bien saben los teóricos del color, y por sorprendente que parezca en un principio, la transparencia puede presentar cualquiera de las tonalidades posibles, con la única excepción del blanco. Dominantes que pueblan el aire son

interpretadas por nuestro cuerpo en diferentes grados de calidez o frialdad. Deberíamos decir que el vacío nos «toca» con su color. Que nunca resulta neutral, que en todos los casos actúa cromáticamente sobre nosotros.<sup>22</sup>

En la misma medida en que constituye un factor esencial para la percepción, la dimensión cromática es determinante en la representación. Sus cualidades de transformación de las magnitudes perceptivas más elementales, como la distancia, el volumen o el peso, permiten hablar de un espacio elástico, modificado, en este sentido construido, por el color. El creador de una imagen tendrá que ser consciente de la fuerza y las posibilidades que encierra un uso ajustado de la gama tonal. Muy especialmente, deberá aprender a orientar las reacciones desencadenadas entre los elementos representados. Son ellas los componentes de la atmósfera cromática donde se desarrolla la experiencia del habitar, inmersión en una nueva realidad.

Toda imagen es un artificio. Explorar el potencial escenográfico que encierra el lenguaje fotográfico ha supuesto cuestionar los modelos de representación tradicional. El interrogante de la contemporaneidad no se dirige a averiguar las dosis en que la información hace valer su vínculo con lo real sino a las formas en que se ha logrado una determinada reconfiguración de la realidad. Cuál sea el aspecto de ésta ha pasado a ser secundario. Por eso, en creaciones como las de Roland Fischer (1958-) carece de sentido hablar, en los términos clásicos, de géneros diferentes como arquitectura y retrato.

---

22. Meerwein, Gerhard; Rodeck, Bettina; Mahnke, Frank H., *Color-Communication in Architectural Space*, Birkhäuser, Basel-Boston-Berlin, 2007.



Roland Fischer

Encaminado a «producir imágenes», y no a «registrar realidades», su estilo, su modo expresivo, podría ser definido como simulacro consciente, una especie de documentalismo paradójico.<sup>23</sup>

Ante las arquitecturas de Fischer nos domina la intriga por preguntarnos la profundidad que subyace bajo la apariencia. Sin que sepamos muy bien cómo, conecta con lo que Rosalind Kraus llamó nuestro inconsciente óptico. Sus series de *Fachadas* son fotografías de un enfoque y una composición perfectas, hasta el punto de presentarse a primera vista como cuadros abstractos. Pero con ello se nos ofrece la estética de un único vocabulario constructivo desprovisto totalmente de su definición social. Es claro que los cerramientos de rascacielos presentan un enorme interés para el color, el ritmo, la estructura o la geometría. Sin embargo, la doble decisión del artista de reducir el encuadre y ampliar el formato, transforma el objetivo del proyecto, elevado de artificio a reflexión. Porque el edificio queda extraído de su contexto urbano y de sus relaciones espacio-temporales. La función representativa y documental, lo «ilustrativo», los elementos de reportaje, son dejados de lado. Emerge el tiempo de la historia y el discurso visual plantea la construcción social de la modernidad.

La calidad técnica y los grandes formatos han llevado, de manera equívoca, a la adscripción de este fotógrafo a la Escuela de Düsseldorf, tan omnipresente como recurrente en la historiografía del medio. Si bien tiene en común con

23. Panera, Javier, «El tamaño sí importa. Seducción» y «Abstracción Postfotográfica» en la obra de Roland Fischer», en *Roland Fischer, Photoworks 1984-2011*, DA2 Domus Artium, Salamanca, catálogo de la exposición, 2011, pp. 8-9

ella aspectos como el rigor formal o la seriación, resulta más decisiva su aportación a una visión global de la naturaleza de nuestra cultura, con temas como el lugar o la esencia de lo humano. En la gran escala de sus retratos se contiene una mirada a la personalidad de los individuos, que se desborda y comunica en los colores planos (claros contra negros), los hábitos y la inmovilidad gestual de sus *Nuns and Monks*, o en la superficie monocroma (azul o negro) que recorta los hombros de las modelos sumergidas en *Los Angeles Portraits*.<sup>24</sup> Como en estos casos, los edificios son considerados como retratos. Se le ha reprochado su estetización, fría linealidad y orden excesivo. Habría que resaltar, sin embargo, la trascendencia de todo lo que conlleva: superar los límites de lo reconocible, introducirnos, por utilizar las palabras de Baudrillard, «en una realidad más real que lo real».

La dimensión cromática ha sido un recurso básico en Fischer a la hora de expresar una experiencia vital estructurada por contrarios. Para la arquitectura, tal como lo define él mismo, esta dualidad perceptiva se asienta en una sensación básica, que tiene mucho de paradójica: el estar dentro y fuera. Transmitir esa sensación compleja requiere nuevas formas alternativas de representación del fenómeno de lo real, como pueden ser la técnica informática y las enormes posibilidades que nos proporciona. La transformación de espacios y estructuras prolonga una larga tradición, con origen en el lenguaje de las vanguardias, de aspirar a integrar en una única imagen múltiples puntos de vista. Si el distanciamiento sensual es el resultado contradictorio de sus retratos de mujeres sumergidas en el agua, espacios icónicos de la archi-



Roland Fischer

24. Fischer, Roland, *Roland Fischer: New Photography. 1984-2012*, Saarlandmuseum Moderne Galerie, Saarbrücken, 2012.

tectura moderna se nos ofrecen en una fusión perturbadora de familiaridad y mutación. Formas y colores continúan siendo reconocibles, pero lo visible parece haber absorbido todo el misterio que encerraba lo oculto.

Estos experimentos de construcciones de luz reivindican la fuerza visual con la que artistas del primer tercio del siglo XX fueron capaces de subvertir las visiones estáticas y alumbrar nuevas formas de sensibilidad y dinamismo espaciales. El método, tan conceptual como elaborado, de Fischer articula un nuevo sistema de significados sobre sus montajes cinéticos. Entre sus incisiones, cortes y reversos, el observador recibe un espacio diferente, transformado, pero, sobre todo, claves desconocidas para su subjetividad.<sup>25</sup> En el caso de la serie *Catedrales*, la perfección técnica de la superposición digital de la fachada de un edificio con el interior atrapa al espectador en un mundo de un desconocido carácter onírico, a medias entre grabado antiguo e infografía. Es de nuevo jugar con la combinación —imposible / inevitable— de dentro y fuera, recurrir a la construcción de una epidermis compleja de pensamiento, comprimir el espacio representado para abrir y hacer fluido un ámbito perceptivo.

Para los espacios de la contemporaneidad, el autor ha ido más allá. La imagen elegida pertenece a la serie *New Architectures*. Como se ha comentado, trabaja sobre mitos icónicos de la arquitectura moderna para producir modelos virtuales de extrañas cualidades gráficas.

---

25. Rexer, Lyle, *The Edge of Vision. The Rise of Abstraction in Photography*, Aperture, New York, 2013.

El ejercicio es doble, de reflexión e introspección. El límite de lo reconocible se encuentra en nosotros mismos, en la asimilación del tiempo en forma de visiones repetidas de las instantáneas más conocidas de los muros y tonalidades de Luis Barragán. En forma de recuerdo colectivo, de *La Casa Gilardi* se conserva la sensación del agua y del color, de su profundidad. Una memoria subterránea alimentada por la difusión hasta el exceso de los tópicos plásticos acerca del arquitecto y su obra.<sup>26</sup> Fischer sabe que el futuro espectador de su creación «ya» ha estado allí, sumergido en la frialdad azulada del agua en la penumbra, transportado por la ascensión espiritual de la luz coloreada, sereno y confortado por el carácter primario y estable de la superficie de sus planos. Intervenir en ese interior es remover un vacío detenido por su condición de cliché de consumo, agitar el aire quieto de las miradas colectivas. La vida de los colores estaba apagándose en su proyección gastada, bastaría devolverles el protagonismo para generar narraciones nuevas.

---

26. No en vano la arquitectura de Luis Barragán sigue siendo un ejemplo paradigmático del papel de la fotografía en la difusión de la obra arquitectónica, a través de exposiciones y publicaciones. Los nombres de fotógrafos como Armando Salas o Yutaka Saito han quedado indisolublemente unidos a sus proyectos.

De la capacidad de sentir el momento, la fotografía extrae las razones para su triunfo sobre el tiempo. El trabajo de edición de las diferentes tomas que sustentan la imagen de Fischer obliga a la intersección de la mirada, reconstruye por concentración y ajuste la unidad descompuesta de visiones múltiples, de circunstancias y seres individuales, que ahora ya son uno sólo. Desde lo esencial, desde el denominador común de todas esas percepciones y estereotipos, se propone una nueva arquitectura representada, más real por más inventada, contenedora sin fisuras visibles de la dualidad de expresión de masas y disección personal.

Luis Barragán había llevado el color al fundamento de la arquitectura, a su raíz, hasta conseguir crear el espacio en él.<sup>27</sup> La alberca de La Casa Gilardi está bañada por una suave luz cenital que lo envuelve todo, prolongando hacia el exterior una estancia de carácter recogido, acabada en sí misma. Los dos muros rehundidos de color azul intenso enmarcan una escena cuya atmósfera multiplica su intensidad en torno al elemento de color rojo que en el centro se introduce en el agua, recordando que el plano líquido es un espejo en el que el color se desmaterializa, visualizando el tránsito entre realidad e irrealidad, entre vida y muerte. Es conocida la confesión del propio arquitecto acerca de la verdadera funcionalidad de esta inserción cromática.<sup>28</sup>

---

27. Marina, Jesús; Morón, Elena, CO3. *Hacia una nueva relación entre el color y la arquitectura*, Proyecto de investigación, Junta de Andalucía 2008-2011, [www.superposiciones.com](http://www.superposiciones.com).

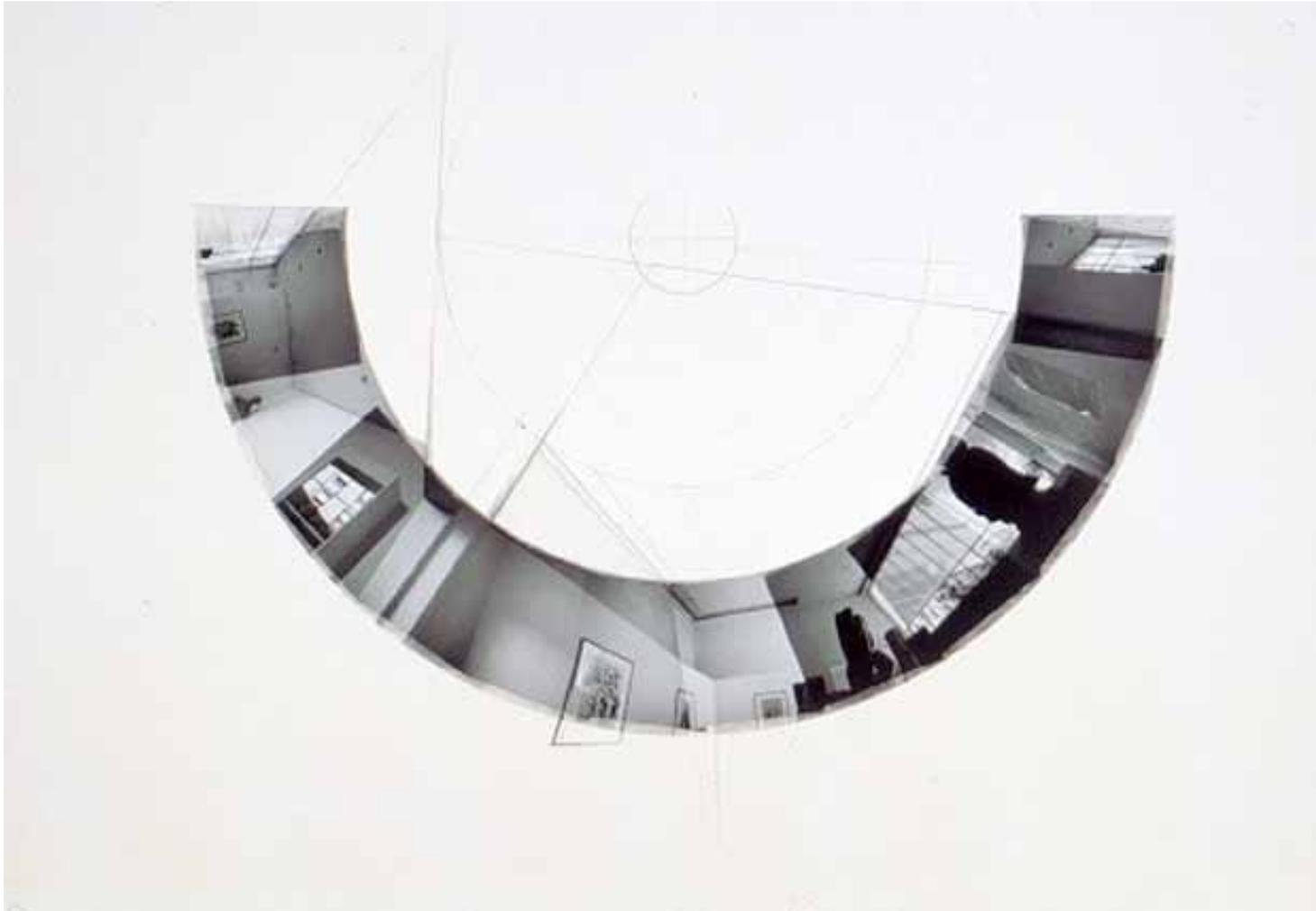
28. «Le diré un secreto: la piscina tiene un muro o columna roja que no sostiene nada, es una pieza de color situada en el agua —por placer— para extraer luz al espacio y mejorar su proporción general», Toll, Marie Pierre, «Entrevista a Luis Barragán» citado por Ruiz Barbarín, Antonio, *Luis Barragán frente al espejo. La otra mirada*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2008, p.157.

En un ámbito tan dominado por la presencia del agua, el equilibrio dialéctico de los complementarios es perfecto. El azul despliega las dos cualidades dinámicas que definen su física espiritualidad: el movimiento hacia sí y el alejamiento respecto del espectador.<sup>29</sup> Este tiempo de luz es el ritmo de la vida; tonalidades cambiantes en las diferentes horas del día van llenando la estancia alrededor del eje central. El fotógrafo capta la dimensión de lo trascendente. Construye, sobre el trazo de luz, la diagonal que vertebra y agita el vacío coloreado. Desdobla el muro rojo hasta ofrecerlo como frontalidad, convertida en transparencia. El aire húmedo circula, denso, entre los planos multiplicados en un neoplasticismo inestable, de una extraña tensión.

Las sensaciones convertidas en espectáculo de composición. El agua corta, ya no acoge. Distantes, la visión nos absorbe. Sin que podamos evitarlo hemos dejado de estar allí. Perfectamente deconstruida y bella, la imagen ha dejado de pertenecernos.

---

29. Kandisky, Vasili, *De lo espiritual en el arte*, Paidós Estética, Barcelona, 2004, p. 72.



La línea del horizonte no es recta. Lo afirman los principios de la óptica, en la pugna entre visión central y periférica, y lo demuestra, reiterada e irrefutable, la experiencia de la percepción. Expresarlo como imagen de y para los sentidos fue la aportación distintiva de la obra fotográfica de Jan Dibbets (1941-).

A este artista holandés, que se encuentra entre los principales representantes del arte conceptual en Europa, la fotografía le sirve como objeto de experimentación para la percepción visual, esencia fundamental de su trabajo. En los años finales de la década de los 60, el medio fotográfico conquistó nuevas dimensiones y ámbitos superando su condición de registro de lo real, siendo empleado para cuestionar esa misma realidad. En esta línea, uno de los instrumentos más señalados fue la introducción de nuevos mecanismos narrativos. Dibbets aplica la forma de secuencia para mostrar una nueva relación entre mirada y paisaje, en definitiva, para la construcción de un nuevo espacio. Innovador en la exploración de las posibilidades de la fotografía en

los montajes expositivos, las series interactúan con otros elementos, como dibujo, pintura o cartografías.

Eric Verhagen, uno de los críticos más señalados de la obra de Dibbets, ha llamado la atención sobre el hecho de que sea un motivo inexistente, en la medida en que resulta inaprensible, el que cohesiona el repertorio iconográfico del artista. Es cierto que se puede hablar de un vínculo cultural específico, que los holandeses tienen una relación visual única con la naturaleza, sin un horizonte preciso, como recordaba Paul Claudel, en esa «incierto soldadura» entre un cielo siempre cambiante y una tierra al encuentro del vacío. Pero es, ante todo, una cuestión de percepción y de geometría para el artista. El horizonte sólo existe en relación a la visión de un observador que se emplaza a sí mismo en un centro imaginario. Desde esta doble condición, a la vez circular y rectilínea, ofrece para el creador inmensas posibilidades. En una entrevista con Irmeline Lebeer, Jan Dibbets expresa su fascinación por este tema: «¿existe algo más bello en el mundo que una línea recta? Y el horizonte es una línea recta en tres dimensiones: se trata de un fenómeno casi increíble».<sup>30</sup>

A través del objetivo fotográfico, el mundo de Dibbets adquiere la corporeidad visible que otros niegan. Con las acciones efímeras de Land Art la fotografía no fue una manera de dejar la necesaria referencia documental sino la auténtica obra, conclusión del proceso de trabajo. En cierto sentido, será también el paso que le permita ir más allá de sus camaradas del arte conceptual, ob-

---

30. Verhagen, Eric, Jan Dibbets. *L'œuvre photographique 1967-2007*. Éditions du Panama, Paris, 2007, p. 81.



Jan Dibbets

nubilados por la desmaterialización del objeto de arte.<sup>31</sup> Se trata de rehacer la realidad mediante la construcción de lo visual. El resultado son paisajes híbridos, que proceden de interiores transformados por la reflexión y el juego de las leyes ópticas, como en las *Perspective Corrections* (1969): en las paredes o en el suelo, el artista dibuja con un cordel formas trapezoidales que, vistas a través de la cámara parecen paralelepípedos exactos integrados en la perspectiva. La cámara inventa, la naturaleza encuadrada es un recorrido intelectual sinuoso y pictórico. Es igual, mar o polder, existe un único escenario para la larga onda de soledad que nuestros ojos confirman como línea de referencia. Con *New Horizons* (2007), igual que lo hizo con *Dutch Mountains* (1971), la dimensión de la naturaleza corresponde a la experimentación del espacio. Son metáforas visuales para la idea de un horizonte-tiempo, motivo de un enorme puzle de combinaciones múltiples.

La realidad se despliega, literalmente, ante nuestros ojos. Como si fuera un rastro, trazado por la percepción, no cabe sino seguir nuestra propia lectura. Puede estar en el interior de un marco que contiene la vista inclinada por la rotación de la cámara, desconcertante en su simplicidad. O, fuera de las salas de exposición, ocupar la ciudad, como en el *Homenage à Arago*, la intervención urbana realizada sobre el trazado de una línea imaginaria.<sup>32</sup> En cualquier caso, en torno a nosotros mismos. Si la imagen tiene forma de secuencia, es porque nuestra interrogación, en el tiempo, es múltiple.

31. Marchán Fiz, Simón, *Del arte conceptual al arte del concepto*, Akal, Madrid, 1981.

32. Proyecto realizado en 1994, homenaje al científico y político francés François Arago en su bicentenario. Son 135 medallones de bronce, que jalonan el trazado teórico del meridiano de París, con las letras «N» y «S» (norte y sur), lo que permite en cada momento determinar la orientación de la línea a lo largo de los casi 9 km de la intervención.

Arquitectura y fotografía tienen en común todo lo que contiene un vacío definido por las conexiones y vínculos de la emoción. De ese fundamento de complejidad perceptiva, que es reconocible al funcionar como relación de fuerzas naturales,<sup>33</sup> han sido conscientes creadores visuales como Jan Dibbets:

«C'est une chose idéale que d'avoir à traduire une sensation tridimensionnelle en une surface bidimensionnelle, telle qu'une photographie, sans essayer de représenter cet espace, mais plutôt de représenter le sentiment ou l'idée qu'il incarne. Et puis, le résultat se trouve être quelque chose de totalement différent, quelque chose d'abstrait qui n'a plus rien à voir avec l'espace en question, même si ce que vous avez obtenu est lié à cet espace. On ne peut parvenir à cette combinaison avec un médium autre que la photographie.»

Hacia 1978 la arquitectura se impone como tema en el repertorio iconográfico de Dibbets. Son las pinturas de Pieter Saenredam (1597-1665) las que van a permitir a Dibbets dar el paso desde la estructura, protagonista en sus anteriores creaciones, a la arquitectura. Este pintor del siglo XVII es conocido por sus representaciones de espacios arquitectónicos, sobre todo las iglesias de Haarlem y de Utrecht, cuyas naves y coros llenan composiciones caracteriza-

---

33. «...el espacio que la imagen está creando, por la luz... y por el curioso fenómeno que es el campo de gravedad de la imagen –aquello que determina el ritmo al que las cosas se vencen y retroceden dentro del marco del silencioso arte que nunca se mueve.» Berger, John, *Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible*, Árdora Ediciones, Madrid, 1997, p. 25.

das por la austeridad. A pesar de que su interés está en la representación del espacio, lo más destacable de su estilo es el tratamiento gráfico. Son dibujos delicados llenos de matices en tonos pálidos. Austeridad y planitud alimentan el interés de Dibbets. No es solamente la calidad formal y la esencialidad sintáctica las razones de esta atracción: contienen la mirada, no son vistas de arquitectura sino la visión de un espectador ajeno al monumento. Saenredam se permite trasgredir las leyes de la perspectiva, reinterpretar en otros casos algún detalle arquitectónico o decorativo, reconfigurar propiedades y proporciones que subordina a su ideal plástico. Una de estas estrategias, tan meticulosas como sutiles, consistía en multiplicar en una misma imagen los puntos de vista, otorgando un protagonismo inédito a la preeminencia de la visión, incluso incorporando perspectivas imposibles que resultan reales en su relatividad.

Todas las series que Dibbets incluye en su personal homenaje a Saenredam<sup>34</sup> se desarrollan en forma de polípticos panorámicos, que permiten leer los espacios representados a partir de la multiplicidad y la yuxtaposición. La arquitectura multiplicada se nos presenta en una dialéctica de proximidad y de distancia, de acercamiento y de alejamiento, entre perspectivas como temas que se fusionan y superponen. Hay una misma exigencia de transformación que tiende a acentuar no la realidad fotografiada sino una nueva realidad fotográfica. El encabalgamiento es también de las visiones del artista, del

---

34. Entre ellas se encuentran las vistas del taller de Ulrich Rückriem, el Museo Bonnefanten de Maastricht, el Museo Van Abbe de Eindhoven, el Ink de Zurich, la Abadía de Sénanque y el Kröller-Müller Museum de Otterlo. A estas series de los finales de los 70 y principios de los 80 hay que añadir una última realización del año 2003 sobre el Museo Zadkine de París. Verhagen, Eric, *Jan Dibbets. L'oeuvre photographique 1967-2007*. Éditions du Panama, Paris, 2007, pp. 134-144.

objetivo fotográfico y del espectador, todas puestas en relación al servicio de la preeminencia de la visualidad. La distancia entre el lugar y su representación se inscribe en una evidente óptica conceptual. Contenido y contenedor alimentan un juego de interrelación entre la exposición y el espacio mediante niveles de temporalidad y percepción diferentes.

Fotografía no es tautología. Por más que se reconozcan elementos que funcionan como vínculos y referentes de lo real, por segura que se sienta la mente del espectador ante lo que considera familiar o ya visto... Igual que las líneas del paisaje, en forma de reflejos en el agua, brillos de color o caligrafías de la naturaleza eran finalmente la escritura de una idea, los espacios interiores del Museo del escultor Zadkine nos llegan como afirmación de una identidad vinculada al contexto y la especificidad de los medios de transmisión y lectura.

Es fundamental no confundir la apariencia formal, que en este caso tiene mucho de esencial. Sería un error referirse a la imagen elegida como panorámica. Se estaría infravalorando su concepción panóptica, aun presentada a través de la forma semicircular. La heteronimia identitaria impide la lectura única de los fragmentos. Aquí la representación es enunciado del poder de transformación de la visión fotográfica. La estructura compositiva es instrumento de análisis y de reordenación. Porque el espacio ha sido sometido a la racionalización y a las reglas de armonía y estética del autor. Sus divisiones en piezas yuxtapuestas son el recurso que afianza lo autónomo, antinatural y antisimétrico, opuestos a lo real. La geometría subraya el dinamismo del

despliegue, realizado en el plano de la superficie, con una regularidad que transmite la imposición estética, la sumisión del orden propio de los objetos a la relación visual del creador.

La tensión entre la fuerza centrífuga de la dispersión perceptiva y la gravedad centrípeta del orden circular se resuelve en la preeminencia de un centro de visión, enfatizado deliberadamente como constructor de la imagen y no como ubicación física del sujeto en el espacio arquitectónico. El vacío que se genera entre ese punto central y el arco donde se suceden las secuencias de lo visible proyecta la distancia que separa la experiencia sensible respecto de la naturaleza física de lo construido. Un horizonte cóncavo, con el eco inevitable de las formas gráficas de los apuntes de Mendelsohn, se dibuja entre visión central y visión periférica, entre la nitidez de lo reconocible y la intuición de lo impreciso.

El lápiz superpone la prolongación de formas y ejes, aire que no se resigna a la disciplina de la frontera impuesta. Proyección de inestabilidad, ecos de la mirada inquieta. La escala de los planos de enfoque queda desactivada. Las áreas de la visión lateral dejan de ser borrosas y adquieren un contraste inédito, tan agudo como su obligado final. El trazo propuesto recorre, con paso idéntico, una creación visual múltiple, radicalmente diferente de las gradaciones y matices de la visión física. Lejos de la tentación de la mimesis y las reproducciones psicológicas, la afirmación de la complejidad de la percepción se hace desde la esencialidad del lenguaje.



**V** A MODO DE EPÍLOGO.  
MIS REGISTROS DE LO NO VISIBLE



**BLANCO SOBRE BLANCO,**  
*de Qué oscuro el borde de la luz*

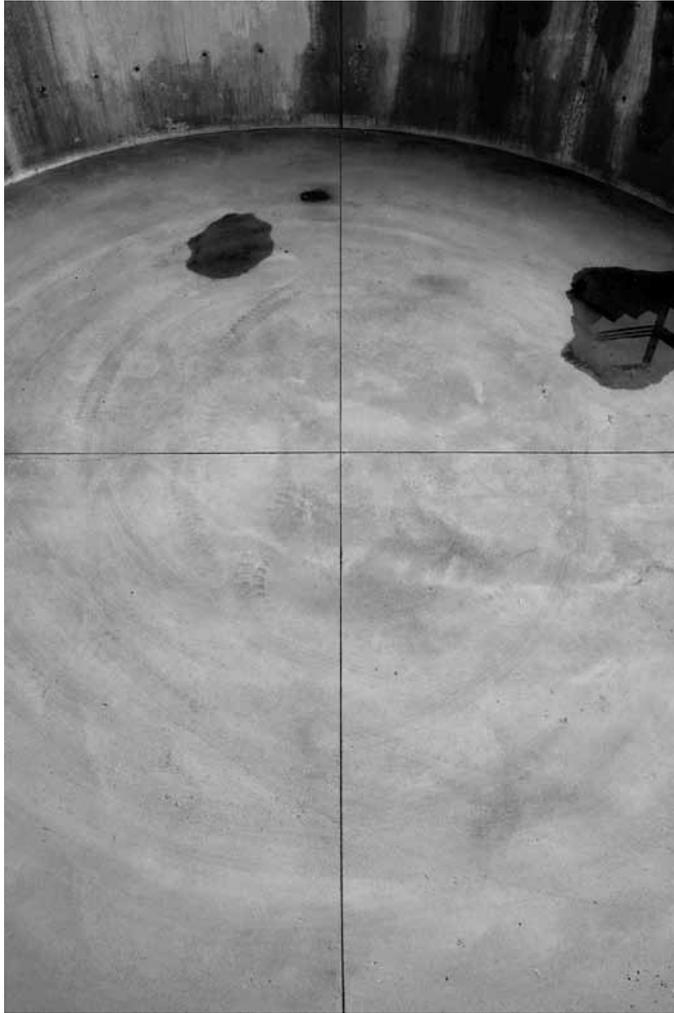
Desde las aberturas la fotografía construye el espacio. Todo consiste en que la profundidad sea al mismo tiempo negada y obligada.

Con el encuadre cerrado en la inmediatez de una divisoria se generan dos ámbitos diferenciados: uno angustiosamente limitado, anterior, en el que apenas podremos permanecer, y una salida para ingresar en un volumen de aire contenido.

La abstracción, más que negar la realidad, determina las formas de la experiencia de lo real. No hay sensación de contacto en los pies puesto que el aire carece de límite inferior. Dialéctica de tiempo y luz. Una grieta que abraza el hueco en lugar de partir desde él; un interior apenas estructurado por las láminas que origina la iluminación cenital. La textura de la experiencia temporal como vivencia obligada. Una única alternativa.

El vacío no es algo escondido, se puede entrar en él casi sin ser consciente de ello. Apenas hay un instante de transición, la liviandad de la membrana de separación no llega a constituir un umbral. El fotógrafo subraya el trazo y la forma de esa frontera. Con ella fuerza la dirección de salida, sin que exista ninguna opción plausible, desde luego no la puerta cuya presencia queda tan solo insinuada.

La imagen se sirve de las posibilidades de tensión de la compresión focal, habitualmente entendida como constante, estable y unidireccional. La inflexión deriva de la colisión de los dos ejes perceptivos dominantes. A la perpendicular de la contemplación frontal, interrumpida por la presencia invasiva del plano-límite, sucede la activación diagonal del vacío interior.



## NO TEARS V Y VIII

Se puede probar que el vacío se define desde dentro cuando su origen está en la percepción. En ocasiones significa contradecir la propia lógica del lenguaje, pues te hará sentir inmerso en un contenedor no delimitado, en un espacio interior creado en el exterior.

Necesitamos, buscamos, la seguridad que proporciona disponer de una referencia precisa. La exigencia de estabilidad es el fundamento antropológico del poder del centro. Basta un cruce de líneas en el suelo para visualizar el inicio de este proceso complejo de construcción.

Un gran angular se utiliza habitualmente para ampliar la perspectiva en su sentido horizontal, de acuerdo con el formato panorámico que privilegia la visión humana. Estas dos imágenes muestran cómo su utilización en sentido vertical dibuja un barrido a lo largo de un eje que abarca desde el picado que casi alcanza los pies del observador hasta la visión frontal del horizonte. La verticalidad de la composición absorbe todas las tensiones del desequilibrio perceptivo. Algunas tienen presencia visible, en forma de huellas circulares, reflejos o variaciones de tono. Pero nuestra ocupación del lugar es también el esfuerzo por no ceder a la dispersión centrífuga de lo próximo.

Entonces, la clave, bajo apariencia de incógnita, ha de estar en el límite. Cómo salir es un interrogante que explica el hasta dónde. El suelo, que al ser fotografiado, fue suficiente para transmitir la idea del habitar, necesita mostrar lo contiguo para afirmar su contenido. Recto o curvo, explícito o sugerido, el contorno es el medio de comunicación del vacío con la realidad que lo contiene.



## **SHE'S ASLEEP II**

El vacío no es un espacio inerte, homogéneo en su quietud. Al contrario, se percibe vertebrado por los vectores que atrapan y conducen la mirada. Sin que medie acto de voluntad alguno, abandonamos la intermediación distante de la perpendicular y seguimos las direcciones propuestas por la representación.

Si la imagen consigue crear el espacio, la cuarta pared se disuelve, transformándose en lugar ocupado. La profundidad hace posible la división de la escena, partida por el cerramiento de un segundo escenario oculto. Vacío previo a la oscuridad, limitado por la luz, habitable contra la nada.

Los recursos de la edición remarcan las aristas de la modelización de lo real que es el fundamento del lenguaje fotográfico. El tratamiento de las iluminaciones centra la narración en la ruptura de la trayectoria imposible que acontece en esta noche construida. El encuentro, oposición de planos de materia y tacto, se hace brusco, disyuntivo. Contrarios que agitan y torsionan el aire.



## QUÉ OSCURO EL BORDE LA LUZ X

Fotografiar aire para que el hueco sea una experiencia interior. Todas las superficies han de ser orientadas y articuladas en el proyecto de un itinerario más espiritual que físico. Mediante la composición, dibujar un trayecto visual que funcione como atmósfera envolvente: conseguir, a través del control de la iluminación y el enfoque, que acceder, permanecer y salir sean sinónimos para el espectador. Fabricar una escala de grises para ascender.

El vacío contenido en la materia. La imagen esculpe, construye. Intersecciones de planos, equilibrio de ángulos. Hacer que se expanda desde dentro, que respire. Densidad del aire, luz que pesa.



## ODIO LA LUZ AZUL AL OÍDO IV

¿Qué diferencia hay entre el vacío que separa los objetos y el que los une, qué los distancia o por el contrario los acerca?. La sintaxis de la imagen encierra, en el propio orden y carácter de la secuencia que propone, la respuesta.

Existen elementos cuya unión se nos presenta como algo habitual, una inmediatez que parece reforzada por las leyes de la costumbre. Pero cuando esa proximidad sucede con elementos que son diversos, casi de identidad opuesta, la tensión generada altera la escena hasta el extremo de resultar una nueva percepción.

Un espacio interior con la instalación de una forma orgánica resulta un tema esencialmente contradictorio. La distancia que separa el tejido de las cortinas iluminado de la silueta del árbol seco es más que física. Se ha formado, y así lo expresa la cámara fotográfica de metáforas y oposición conceptual. El encuadre selecciona el ámbito del diálogo, el control de la luz reescribe el contraste de materiales y texturas.

El aire que adjetiva la estancia no es uniforme. Ha sido empujado hacia la esquina, donde se enfrentan, en forma de cadenas opuestas, dos vacíos singulares. En los pliegues de la tela y en las ramas suspendidas no habita la misma nada. Aquí, ver es sentir algo irreal. Por eso, nuestra impresión no puede basarse en la transparencia. Con ella, no percibiríamos las hojas que no están, las personas que faltan. Debemos alcanzar el color-límite, el azul profundo que traslada a nuestras retinas, agresivo y bello, el discurso visual de la naturaleza cosificada.



## NI LA PALABRA NI EL SILENCIO II

Incluso para el autor, la primera impresión de esta imagen es que se trata de un montaje, como mucho de una ilusión óptica. Lejos de la realidad, nos plantea, sin embargo, uno de los fenómenos más sugerentes de este tema: el contacto entre dos vacíos.

El objetivo de la cámara conoce bien las cualidades del cristal como límite invisible. El material perfecto para construir el espacio a partir de la mediación que separa el *A través de* y el *Reflejado en*.

El procesado del color va a reforzar este encuentro de recorridos dibujados. Frialdad y calidez que son sinónimos plásticos, sensibles, de fuera y dentro. La edición acentúa la divergencia: desatura los grises verdosos, baja la temperatura de color del amarillo débil. Al aumentar la distancia cromática, se hace más evidente que los planos pertenecen a espacios con orientaciones diferentes. También que en cada uno de ellos domina una atmósfera de potencia no resuelta, una ascensión fallida al carecer de referencia superior. Quietos, inmóviles en su confrontación, enseñan la invisibilidad de su unión a modo de proposición dilemática que el observador resolverá como elección instintiva.



## **SHE'S ASLEEP XI**

Ocupar el vacío implica asumir que en él distancia y posición son conceptos relativos. El estereotipo, más que la idea, de la objetividad ha terminado confundiendo visión frontal y registro de realidad. Pero tanto la experiencia como el análisis visual invalidan una y otra vez los argumentos simples de esta confusión repetida.

Ante un plano, nuestro enfoque y nuestra atención son selectivos en la vida real; representarlos como una superficie homogénea supone una abierta declaración a favor de lo ficcional. Del mismo modo, impedir que se aprecie su marco, ocultando sus dimensiones, convierte su presencia en una relación obligada e insoslayable. Si dejan de operar principios como la nitidez de la visión central o la esfericidad panorámica, el recurso de la aproximación empuja al observador a un terreno reducido desde el que resolver interrogantes que han sido multiplicados.

Un límite sin límites. Una piel cuyo espesor desconocemos, pantalla de luz reflejada, donde el material es color y tacto. Inspeccionamos este mapa de tiempo en busca de formas reconocibles, signos de identidad. La única entrada puede que no sea accesible. Pero, ¿cuánto tendríamos que retroceder para ver otra?



### QUÉ OSCURO EL BORDE DE LA LUZ III

Hay un instante en el que el vacío se presenta como forma. Importa la mayor precisión en el trabajo del fotógrafo a la hora de conferirle una expresión estable, visible. La composición fija los ángulos, delinea las aristas. La prioridad ya no corresponde al eje longitudinal, al prisma definido por las bandas de los zócalos, que reclama la atención hacia los tres huecos de sombra del plano del fondo. Otra trayectoria mágica nos atrapa: la proyección diagonal de la luz que se introduce hasta el centro mismo de la escena. Abriéndose paso entre los infinitos grises de una arquitectura de pliegues, se desdobra, volteándose para completar un origami corpóreo. Si las aspas son de tiempo, el aire ha quedado detenido.



**HORIZONTE CÓNCAVO,**  
*de Qué oscuro el borde de la luz*

El análisis del lenguaje visual ofrece los argumentos suficientes para refutar la identificación entre lo real y lo representado. Esta imagen podría leerse casi como las anotaciones del diario de un fotógrafo que hubiera ido experimentando los instrumentos que le permitían transformar, hasta prácticamente invertir, la experiencia del espacio.

Adoptar un punto de vista en picado como perspectiva a la hora de fotografiar un trayecto descendente conlleva la paradoja de situar en la parte superior el espacio correspondiente a la cota inferior. Para la lectura de la imagen, además significa establecer un recorrido inverso, cuyo inicio se hace corresponder con el lugar de destino.

Un trayecto físico se realiza en un prisma regular, de caras paralelas, un desplazamiento dentro de una caja donde siempre se conecta con las referencias de sus lados. Pero sí en el visor se elimina uno de ellos, sustituyéndolo por el borde del encuadre, se levanta un límite rotundo de funcionalidad per-

ceptiva radicalmente distinta. Hagamos ahora que la dirección del objetivo abandone la servidumbre ortogonal, y adopte un ángulo cerrado en su incidencia respecto del otro muro. El resultado es un giro que vertebra la toma en torno a una diagonal, formada por la línea quebrada del encuentro —de la separación— que acentúa el contraste entre el ritmo de las aristas contra la uniformidad del hormigón.

La pared crece por efecto de un misterioso empuje lateral. La sensación es de angostura, de que el aire se reduce, sin posibilidad de desplazarse, aunque ignoremos la verdadera dimensión de la estancia. Comprimida la visión, se alarga longitudinalmente la ilusión de profundidad. Se hace más necesaria la seguridad que ofrece la luz del fondo y la nitidez de todos los tramos. El diafragma cerrado conecta nuestro punto de partida con la figura que dibuja el contacto al que parece invitar la curvatura de este vacío. Porque de la relación de fuerzas ha resultado un horizonte cóncavo: ascender para encontrar a quien ha bajado, retirarse para tocar, alcanzar la luz por hacerla distante.



**3700 K,**  
*de Éclairage*

Definir un espacio es escribir su sintaxis. Las relaciones entre los objetos cualifican el conjunto de lo visible, adjetivando el discurso de la secuencia que forman sus elementos.

Quizás la interpretación de un lugar descontextualizado debería hacerse bajo la luz-límite. Concentrarse en el sonido que irradian los objetos encontrados, construir una atmósfera de significado en torno a él. El aura como expresión lúcida. La ciudad y los signos, una escenografía de cromatismo onírico.

Sin referencias, no hay ciudad, aunque tenga un nombre. Las señales de luz no bastan. Sus líneas atraen y frenan al mismo tiempo un itinerario sin sentido. Siempre faltará algo para llegar. Vacíos de significados, aislados, interiores de una utopía sin memoria.



## CARTE BLANCHE V

El blanco, el color que no puede ser transparente, adopta un estado flexible para mostrar la solidez de su profundidad. Al curvarse, los estratos que lo componen orientan los vacíos intermedios que albergan. Sí la acción sucede en el encuentro de dos planos neutros, la escena tiene el movimiento que determina este dinamismo interior.

Una línea de contraste en el suelo proyecta un muro imaginario. Un desvío apenas sugerido a la izquierda nos habla de una entrada oculta. El camino parece de ceniza. La bifurcación ha sido imperceptible. La fuerza pertenece a la concavidad que acoge y proyecta.

Puede que la clave esté en los objetos encontrados. La atención se dirige a ellos, que quiebran la uniformidad del fondo. Tanto la anécdota de uno como la ilusión de seguridad que nos regala el otro animan a seguir. La continuidad del trayecto está al otro lado, en ese fuera de campo que el espejo —otra curvatura—nos enseña dentro de su marco brillante, de luz reflejada.

Pero la firmeza del movimiento no consigue sustituir la fragilidad de un tránsito efímero y complejo. Los muros parecen capaces de absorber toda la luz incidente. Está destinada a convertirse en la materia que circula entre las superficies de este espacio simbólico. Representación construida de una interrogación.



## **PRIMAVERA CON UNA ESQUINA ROTA**

El color pertenece al sujeto. La materia, como la magia, es incolora. La cualidad de la luz reflejada determina en nuestra visión la correspondiente percepción de cromatismo.

Niveles de luminosidad y patrones de orden bastan para activar un esquema mental previo. La fotografía no registra la coloración rojiza del ladrillo desnudo, del mismo modo que no hace visible los tonos del árbol cuya sombra se proyecta, incorporándose a la escena desde nuestra espalda.

Una representación constituye un producto de cultura visual, está hecha de sensaciones diferentes que igualamos y de documentos y silencios que procesamos de forma simultánea. Ante un plano de espacio construido, un cerramiento que me sitúa físicamente en el exterior, el sentido del habitar crea un vacío interior, definido por la adjetivación que realiza el espectador.

Entre el rojo y el verde, en un vacío intermedio de pensamientos complementarios.



En algunos relatos a un vacío se entra por un hueco.

Para que esto ocurra, deben darse una serie de circunstancias especiales, algo así como una conjunción de materia o una alineación de formas. Y el encuentro habrá de producirse en una singular dimensión de tiempo. Se aconseja vivamente el recurso de una cámara fotográfica para comprenderlo.

Visto desde dentro, el movimiento alrededor de un interior activo obliga a renunciar a la contemplación. Es preciso adoptar el mismo punto de vista, la cota en la que orbitan los huecos. A la altura de esta banda habitable te sitúas para mirar en ellos. Las paredes tienen rostro, frente a ellas te conviertes en el límite necesario para que el aire se cierre y suceda algo.

A partir de ahí todo son preguntas. Por la historia de esta habitación de construcciones opuestas. Cómo se ocupa, con qué ritmo, hacia dónde. Si es la misma madera la que llena los huecos y luego los forma, si vencerán finalmente las formas circulares. Observación o instinto, la interrogación se dirige al único testigo de esta naturaleza viva, sostenida y alimentada por la luz.

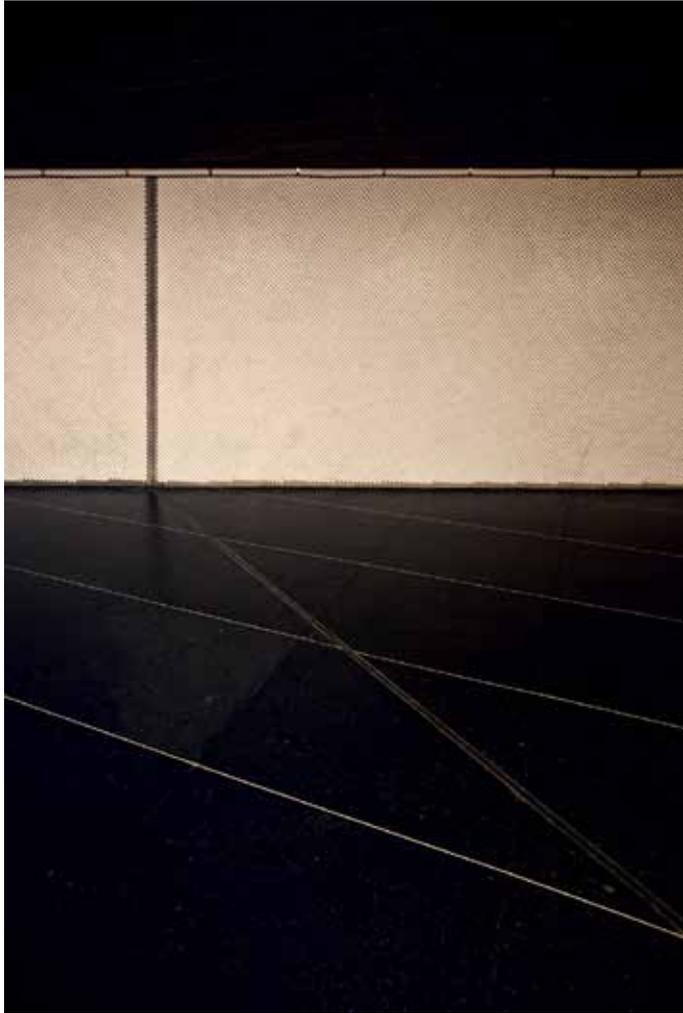


## **INSTANT SOUTH V**

Vacíos urbanos. Ciudades desalojadas de sí mismas. Algunos lugares arrastran biorritmos tan marcados que sus representaciones son características del tiempo al que pertenecen. Dispuestas para quienes ya se fueron, quedan sólo las estancias excesivas, de presencia irreal.

La escala del decorado fuerza al distanciamiento. Hay en el suelo un patrón reconocible de uso dibujado, de vestigios de una densidad pasada que ahora resulta inabarcable en su vaciedad. Contrate de grises ásperos. Lejos, un horizonte cansado, de tonos discordantes, de afirmaciones inútiles. En la imagen, la desocupación es algo construido, una dimensión fotográfica, elaborada a través de la lente.

Sensible a los materiales que adjetivan los espacios, reacciona con una ejecución singular que comunica las cualidades de este tipo de vacío.



## TAMBIÉN SE ENCIENDE LA SOMBRA IV

En los interiores de paso, como en las habitaciones de una casa, se pueden sentir los rastros dejados por quienes las atravesaron. Son vacíos colectivos, lugares anónimos transitados y abandonados en una cotidianeidad efímera. Con ellos, la fotografía practica un ejercicio de poesía espacialista, trazando las alineaciones que ordenan estos campos de huellas, mapas legibles para una cartografía subterránea de la memoria.

La luz es una caligrafía. Modos de escritura, firmas que es preciso descifrar. Lo esencial, prestar atención a su movimiento: gestos elocuentes, procesos definitorios. El contraste más extremo traduce la mayor amplitud, la expresión de la totalidad. Encuentro de dos planos de luz y sombra. Uno de ellos es el negativo del otro. La reacción ocasionada de concentración y dispersión adquiere formas de signos tangibles. Haces de sombra, donde ésta se enciende al descomponerse. Energía origen de la nada. Porque el vacío es todo lo que abarcan los opuestos entre ellos.



## SIN TÍTULO

El ser humano necesita que cada vacío tenga su centro. Quisiéramos estar en el centro. Aunque el mundo y el espacio parecen ser el espejo el uno del otro, la realidad no se desenvuelve en un juego de planos. La arena, el aire, el agua... los signos de las cosas innombrables, inaprensibles, se ordenan en formas circulares. Puede verse a través del objetivo de la cámara su disposición concéntrica, las capas que lo definen hacia el interior.

La cuestión no es como pasar al otro lado. No se trata de franquear, es evidente que el gesto de la trayectoria dibujará un rodeo. Trazar itinerarios en un universo infinitamente monocromático, asir la mirada para ello en un trazo... trazos. Vestigios de líneas que son objetos encadenados, cuentas cosidas para un horizonte artificial. En alguna de ellas se podría albergar un refugio... si no estuviera demasiado lejos, si tuviera algún sentido permanecer ahí en medio, con todo girando a tu alrededor.

De nivel de densidad inclasificable, de una transparencia extraña. ¿Cuánta superficie se necesita para edificar algo? Si eliminamos la profundidad, si los objetos pierden su apoyo... un problema de espacio o de tiempo. Porque la expansión de la nada terminará por engullir su núcleo, su origen. Imaginamos un proceso de atracción gravitacional, irá haciéndose más sólido pero más tenue, acabará diluyéndose en el azul.



## BIBLIOGRAFÍA

- Abbot, Edwin (A Square), *Flatland. A Romance of Many Dimensions*, London, Seeley & Co, 1884.
- Abe, Kôbô, *La mujer de arena*, Siruela, Madrid, 2008.
- Alcolea, Rubén A., *Picnic de Pioneros: Arquitectura, fotografía y el mito de la industria*, Ediciones generales de la Construcción, Valencia, 2009.
- «Kindel, fotógrafo. Ciudades de colonización en España», *Revista LIS*, año 2, n.º 3, Facultad Ciencias Sociales UBACyT, Buenos Aires, marzo-junio 2009, pp. 139-150.
- Algarín, Mario, *Arquitecturas excavadas. El proyecto frente a la construcción del espacio*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2006.
- Amaldi, Paolo, *Spaces*, Éditions de la Villette, Paris, 2007.
- *Architecture, profondeur, mouvement*, Infolio, Paris, 2011.
- Andreotti, Libero (dir.), *Spielraum: Walter Benjamin et l'architecture*, Éditions de La Villette, Paris, 2011.
- Andrieux, Béatrice; Bajac, Quentin; Richard, Michael; Sbriglio, Jacques, *Le Corbusier / Lucien Hervé. Contacts*, Seuil, Bologne, 2011.
- Angotti-Salgueiro, Heliana (org. e ed.) *O Olho fotográfico, Marcel Gautherot e seu tempo*, FAAP, Sao Paulo, 2007.
- Ardenne, Paul; Polla, Barbara, *Architecture Émotionnelle*, Editions Le Bord de l'Eau, Lormont, 2011.
- Arendt, Hanna, *On violence*, Mariner Books, New York, 1970.
- Arnheim, Rudolf, *El pensamiento visual*, Paidós Estética, Barcelona, 1998.
- *La forma visual de la arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 2001.
- Arthus-Bertrand, Yann, *Earth from the air*, Thames & Hudson, London, 2010
- Aumont, Jacques, *El ojo interminable*, Paidós, Barcelona, 1997.
- *La imagen*, Paidós, Barcelona, 2002.
- Bajac, Quentin, *La invención de la fotografía. La imagen revelada*, Blume, Barcelona, 2011.
- Balló, Jordi, *Imágenes del silencio. Los motivos visuales en el cine*, Anagrama, Barcelona, 2000.
- Barthes, Roland, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Paidós, Barcelona, 2004.
- Basilico, Gabriele, *Berlin*, London, Thames & Hudson, London, 2002.
- *Bolzano Ouest*, Edizione Charta, Milan, 2002.
- Baudrillard, Jean; Nouvel, Jean, *Les objets singuliers*, Calmann-Lévy, Paris, 2000.

- Berger, John, *Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible*, Árdora Ediciones, Madrid, 1997.
- *Mirar*, Gustavo Gili, Barcelona, 2001.
- *El sentido de la vista*, Alianza Forma, Madrid, 2006.
- Baqué, Dominique, «Ambigüites du présent», en *Vues d'Architecture. Photographiés des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, Musée Grenoble, Grenoble, 2002.
- Baramaño, Kosme María de, Chillida-Heidegger-Husserl, *El concepto del espacio en la filosofía y la plástica del siglo XX*, Universidad del País Vasco, 1990.
- Barreiro, Paula, *La abstracción geométrica en España. 1957-1969*, CSIC, Madrid, 2009.
- Barro, David, «Dionisio González y la luz del fragmento», en VV.AA., *La invisibilidad del resto*, Caja de Ahorros de San Fernando, Sevilla, 2009.
- Barrow, John D., *El libro de la nada*, Booknet, Barcelona, 2000.
- Benjamin, Walter, *Sobre la fotografía*, Pretextos, Valencia, 2008.
- Bergera, Iñaki (ed.), *Fotografía y arquitectura moderna en España. 1925-1965*, Museo ICO-La Fabrica-PhotoEspaña, Madrid, 2014.
- «Shulman vs. Kindel: A Critical Review of the Role of Photography in the Development of Modern Movement», *Living in the Urban Modernity, 11th International Docomomo Conference*, UNAM, Mexico City, 2010.
- Bisbal, Ignacio, «Kindel, paisajes abstractos», en VVAA, *Kindel, fotografía de arquitectura*, Fundación COAM, Madrid, 2007, pp. 31-49.
- Bloomer, Kent C.; Moore, Charles Willard, *Cuerpo, memoria y arquitectura. Introducción al diseño arquitectónico*, Hermann Blume, 1982.
- Bonami, Francesco, *Gabriele Basilico*, Phaidon, New Cork, 2005.
- Bonan, Ronald, *Merlau-Ponty*, Les Belles Lettres, Paris, 2011.
- Boninn, Philippe, «La Maison D. Décrire l'espace: récit, texte, images, texte», en *Images habitées. Photographie et spatialité*, Creaphis, Paris, 2006, pp. 88-155.
- (dr), *Architecture, espace pensé, espace vécu*, Éditions Recherches, Paris, 2007.
- Boudon, Philippe, *Sur l'espace architectural*, Éditions Parenthèses, Marseille, 2004.
- Brea, José Luis, *Las auras frías. El culto a la obra de arte en la era postaurática*, Anagrama, Barcelona, 1991.
- Brenez, Nicole, «La Critique comme concept, exigence et praxis», *La Furia Umana*, n° 3, 2013, pp. 13-24.
- Buber, Martin, *Yo y Tú*, Nueva visión, Buenos Aires, 2002.
- Burgin, Victor, *Ensayos*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004.
- Burri-Bischof, Rosellina; Magnaguagno, Guido (ed.), *One World: Photographien und Collagen 1950-1983*, Benteli Verlag, Berna, 1984.
- Burri, René, *Luis Barragán*, Phaidon, London, 2000.
- *Brasilia*, Scheidegger an Spiess Verlag, Zurich, 2011.
- *René Burri. Fotografías*, Phaidon, London, 2004.
- Burtinsky, Edward, *Quarriers*, Steidl, London, 2007.
- Calvino, Italo, *Las ciudades invisibles*, Siruela, Madrid, 2005.
- Calvo Serraller, Francisco, «Oteiza: "poscriptum"», en VVAA, *Oteiza: mito y modernidad*, Museo Guggenheim, MNCARS y SEACEX, Madrid, 2005.
- Carrière, Jean-Claude, *La película que no se ve*, Paidós, Barcelona, 1997.
- Casebere, James, *James Casebere. Works 1975-2010*, Damiani, Bologna, 2011.
- Castelo, Luis, *Del ruido al arte*, Akal, Madrid, 2006.
- Celant, Germano, *Michael Heizer*, Fondazione Prada, Milano, 1997.

- Centellas, Miguel, *Los pueblos de colonización de Fernández del Amo: Arte, arquitectura y urbanismo (en papel)*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2010.
- Charre, Alain, *Hans-Walter Müller et l'Architecture de la disparition*, Archibooks, Paris, 2012.
- Chaubin, Frederic, *Cosmic Communist Constructions Photographed*, Taschen, Cologne, 2011.
- Cheng, François, *Vacío y plenitud*, Siruela, Madrid, 2010.
- Chillida, Eduardo, *Escritos*, La Fabrica, Madrid, 2005.
- Ching, Francis D. K., *Arquitectura: forma, espacio y orden*, Gustavo Gili, Barcelona, 2012.
- Colomina, Beatriz, «Los medios de comunicación como arquitectura moderna», *Exit*, n.º 37, *Arquitectura II. La mirada del artista*, 2010, pp.112-139.
- Corbeira, Dario (ed), *¿Construir... o deconstruir? Textos sobre Gordon Matta-Clark*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2000.
- Cortázar, Julio; Dunlop, Carlol, *Los autómatas de la cosmopista*, Alfaguara, Madrid 1996.
- Crunelle, Marc, *Toucher, Audition, et Odorat en Architecture*, Editions Scripta, Jouaville, 2011.
- *Intentionalites tactiles en architecture*, Editions Scripta, Jouaville, 2011.
- Cuau, Bernard, *Josef Koudelka*, Centro National de la Photographie, Paris, 1984.
- D'Alfonso, Maddalena, «Construir con imágenes, construir», en VVAA, *Giuseppe Pagano. Vocabulario de imágenes*, Lampreave, Valencia, 2008, pp. 246-257.
- Da Vinci, Leonardo; González García, Ángel (ed), *Tratado de Pintura*, Akal, Barcelona, 1986.
- Da Vinci, Leonardo, *Cuaderno de notas*, Planeta de Agostini, Barcelona, 1995.
- Damisch, Hubert, *El desnivel*, La Marca Editora, Buenos Aires, 2008.
- Debord, Guy, *La sociedad del espectáculo*, Pretextos, Valencia, 2009.
- Delgado, Nuria, *El hueco como herramienta del trabajo escultórico: la presencia del vacío en la escultura*, tesis doctoral, Universidad Complutense, Madrid, 2011.
- Delpire, Robert (ed.), *René Burri*, Editions Nathan, Collection Photo Poche Histoire, Paris, 1997.
- Delpire, Robert, «Notes», en Koudelka, Josef, *Chaos*, Phaidon, London, 1999.
- De Seta, Cesare (a cura di), *Giuseppe Pagano, Architettura e Città durante il Fascismo*, Jaka Book, Milan, 2008.
- De Seta, Daria, «Reflejos de una Italia. Giuseppe Pagano, fotógrafo», en *Formas de Arquitectura y arte* n.º 17, Colegio de Arquitectos de Ciudad Real, Ciudad Real, 2007, pp.26-41.
- «A modo mio e per me» en VVAA, *Giuseppe Pagano. Vocabulario de imágenes*, Lampreave, Valencia, 2008, pp. 8-53.
- De Stefani C., Patricio, «Reflexiones sobre los conceptos de espacio y lugar en la arquitectura del siglo XX», *Revista electrónica DU&P. Diseño Urbano y Paisaje*, vol. V, n.º 16, Santiago de Chile, 2009.
- Désy, Louise; Owens, Gwendolyn, «Le fonds Gordon Matta-Clark au Centre Canadien d'Architecture», en Fusi, Lorenzo ; Pierini, Marco (ed.), *Gordon Matta-Clark*, SMS contemporánea & Silvana Editoriale, Milano, 2008.
- Didi-Huberman, Georges; Mannoni, Laurent, *Mouvements de l'air. Étienne-Jules Marey, photographe des fluids*, Gallimard, Réunion des Musées Nationaux, Paris, 2004.
- Dondis, Donis A., *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004.
- Dorfles, Gillo, «El lleno (y el vacío) en arquitectura», en Marchsteiner, Uli (ed.), *La utilidad del vacío*, Ayuntamiento de Barcelona, Instituto de Cultura, Barcelona, 2008.

- Elkins, James (ed.), *Artist with PhDs. On the new Doctoral Degree in Studio Art*, New Academia Publishing, Washington, DC, 2009.
- Espada, Heloisa, *Monumentalidad e Sombra. A representasao do Centro Cívico de Brasilia por Marcel Gautherot*, tesis doctoral, Universidad de Sao Paulo, Sao Paulo, 2011.
- «Monumento e Sombra de Marcel Gautherot» en *Novos Estudos* n.º 93, julio 2012, p.145-166.
- Espuelas, Fernando, *El claro en el bosque. Reflexiones sobre el vacío en arquitectura*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 1999.
- Eveno, Claude, *Histoires d'espaces, Sens & Tonka*, Paris, 2011.
- Falletti, Giorgi; Fontana, Franco, *L'anima, un paesaggio interiore*, Federico Motta, Milano, 2011.
- Fend, Peter; Graham, Dan; Ursprung, Philip et al., *Gordon Matta-Clark: Moment to Moment: Space*, Museum für Neue Kunst, Freiburg, 2010.
- Fer, Briony, «Celluloid Circus. Gordon Matta-Clark's Color Cibachromes», en Sussman, Elisabeth (ed.), *Gordon Matta-Clark. You are the measure*, Whitney Museum of American Art, New York, Yale University Press, New Haven, London, 2007, pp.137-145.
- Fernández, Horacio, «Brasilia», en Bergera, Iñaki; S. Lampreave, Ricardo (eds.), en *Jornada de Arquitectura y Fotografía 2011*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 2011, pp. 31-49.
- Fischer, Roland, *Roland Fischer: New Photography. 1984-2012*, Saarlandmuseum Moderne Galerie, Saarbrücken, 2012.
- Flores, Carlos, *Arquitectura española contemporánea*, Aguilar, Bilbao, 1961.
- Fontcuberta, Joan (ed.), *Fotografía. Crisis de historia*, Actar, Barcelona, 2002.
- *La cámara de pandora. La fotografía después de la fotografía*, Gustavo Gili, Barcelona, 2010.
- *Indiferencias fotográficas y éticas de la imagen periodística*, GGmínima, Barcelona, 2011.
- Fried, Michael, *Contre la théâtralité. Du minimalisme à la photographie contemporaine*, Gallimard, Paris, 2007.
- Friedman, Yona, *L'ordre compliqué et autres fragmens*, L'éclat, Paris-Tel Aviv, 2008.
- Fontana, Franco, *Franco Fontana*, Photographie Verlag, Gilching, 1980.
- Fullaondo, Juan Daniel, «Oteiza y Chillida en la moderna historiografía del arte», en *La gran enciclopedia vasca*, Bilbao, 1976, pp. 21-22.
- Fry, Philip., *Robin Collyer*, Agnès Etherington Art Centre, Ontario, 1982.
- Gadamer, Hans-Georg, *Verdad y método*, Sígueme, Salamanca, 2012.
- Gage, John, *Color y Cultura*, Siruela, Madrid, 1993.
- Galassi, Peter, «El mundo de Gursky», en *Andreas Gursky*, Museum of Modern Art, New York, 2001.
- García Roig, Manuel; Martí Aris, Carlos, *La arquitectura del cine. Estudios sobre Dreyer, Hitchcock, Ford y Ozu*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2008.
- Garnier, Ilse, *Jazz pour les yeux. Anthologie de poésie spatiale*, L'herbe qui tremble, Paris, 2011.
- Giacometti, Albert, *Escritos*, Síntesis, Madrid, 2001, p. 72.
- Giannetti, Claudia, «Hacia una realidad total. Operar sobre la interfaz de la realidad», en Fontcuberta, Joan (ed.), *¿Soñarán los androides con cámaras fotográficas?*, Ministerio de Cultura, Madrid, 2008.
- Giedion, Sigfried, *Espacio, tiempo y arquitectura*, Reverté, Barcelona, 2009.
- Gilsoul, Nicolás, «La arquitectura émotionnelle: cadrage conceptual», en Ardenne, Paul; Polla, Barbara, *Architecture Émotionnelle*, Editions Le Bord de l'Eau, Lormont, 2011.
- Goethe, Johann Wolfgang von, *Tratado de los colores*, Colegio Oficial de Arquitectos técnicos de Murcia, Valencia, 1992.

- Gombrich, Ernst, *El sentido del orden: estudio sobre la psicología de las artes decorativas*, Debate, Madrid, 2004.
- *Arte e ilusión*, Phaidon, Madrid, 2008.
- Gómez Isla, José, *Fotografía de creación*, Nerea, San Sebastián, 2005.
- González, Ángel, *El resto. Una historia invisible del arte contemporáneo*, Museo de Bellas Artes y MNCARS, Madrid, 2001.
- González Valles, Jesús, *Historia de la filosofía japonesa*, Tecnos, Madrid, 2000.
- Gorostiza, Jorge, *La profundidad de la pintura, Arquitectura + cine*, Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 2007.
- Gropius, Walter, *Scope of Total Architecture*, Harper & Brothers, New York, 1955.
- Hall, Eduard T., *La dimensión cachée*, Éditions du Seuil, Paris, 1971.
- Handke, Peter, *Pero yo vivo solamente de los intersticios, Peter Handke en diálogo con Hebert Gampfer*, Gedisa, Barcelona, 1989.
- Hegel, G.W.F., *Ciencia de la lógica*, libro 1, primera sección, cap. I, n.º 2, Buenos Aires, 1968.
- Heidegger, Martin, «Construir, Habitar, Pensar», en *Conferencias y artículos*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 2001.
- Heidegger, Martin, *Ser y tiempo*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 2005.
- Heidegger, Martin; Chillida, Eduardo, *El arte y el espacio*, Herder, Barcelona, 2009.
- Hernández León, Juan Miguel, *Conjugar los vacíos. Ensayos de arquitectura*, Abada Editores, Madrid, 2005.
- Hernández-Navarro, Miguel A., *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)*, Micromegas, Murcia, 2012.
- Hervé, Lucien; Beer, Olivier (ed.), *Lucien Hervé*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit, 2002.
- Herzog & de Meuron, *El Croquis* n.º 84, 1997.
- Hidalgo Hermosilla, Aldo, *La producción de vacío. Argumentos heideggerianos para repensar el espacio en la arquitectura*, tesis de doctorado, Universidad de Chile, Santiago de Chile, 2011.
- Hildebrand, Adolf von, *El problema de la forma en la obra de arte*, Visor, Madrid, 1988.
- Holl, Steven; Pallasmaa, Juhani; Pérez-Gómez, Alberto, *Questions of perception. Phenomenology of architecture*, William Stout Publishers, San Francisco, 2006.
- Hürzeler, Catherine, «Thomas Ruff: Propaganda subjetiva», en VVAA, *La arquitectura sin sombra*, Junta de Andalucía, Sevilla, 2000.
- Ito, Toyo, *Escritos*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia, 2000.
- Janser, Daniela; Seelig, Thomas; Stahel, Urs (eds.), *Concrete. Photography and Architecture*, Fotomuseum Winterthur - Scheidegger & Spiess, Zurich, 2013.
- Jarauta, Francisco, «La luz del paisaje», en Franco Fontana, *La luz del paisaje*, Generalitat Valenciana, IVAM, Valencia, 2011.
- Jenkins, Bruce, *Gordon Matta-Clark, Conical Intersect*, Afterallbooks, London, 2011.
- Jiménez, Carlos, «La fotografía de Matta-Clark o la exposiciones de lo muerto», en Corbeira, Dario (ed), *¿Construir... o deconstruir? Textos sobre Gordon Matta-Clark*, Edicions Universidad de Salamanca, Salamanca, 2000. pp. 133-142.
- Joly, Martine, *La interpretación de la imagen: entre memoria, estereotipo y seducción*, Paidós, Barcelona, 2003.
- Kafka, Franz, «La construcción», en *La muralla china. Cuentos, relatos y otros escritos*, Alianza Editorial, Madrid, 1978.
- Kahn, Louis I., *Silence and Light*, Park Books, Zurich, 2013.
- Kanach, Sharon (ed.), *Iannis Xenakis. Musique de l'architecture*, Éditions Parenthèses, Marseille, 2006.
- Kandisky, Vasili, *De lo espiritual en el arte*, Paidós Estética, Barcelona, 2004.
- Kepes, Gyorgy, *El lenguaje de la visión*, Infinito, Buenos Aires, 1969.
- Kerouac, Jack, *On the road*, Penguin Books, London, 2000.

- Klee, Paul, *Paul Klee. Maestro de la Bauhaus*, La Fábrica-Fundación Juan March, Madrid, 2007.
- Kostelnick, Charles; Hassett, Michael, *The Rhetoric of Visual Conventions*, Siu Press, Carbondale (Illinois), 2003.
- Koudelka, Josef, *Chaos*, Phaidon, London, 1999.
- *Koudelka*, Lunweg, Barcelona, 2006.
- Krauss, Rosalind, *Das Photographische. Eine Theorie der Abstände*, Wilhelm Fink Verlag, Munich, 1998.
- Kravagna, Christian, «It's nothing worth documenting if it's not difficult to get: on the documentary nature of photography and film in the work of Gordon Matta-Clark», en Diserens, Corinne, *Gordon Matta-Clark*, Phaidon, London, 2003, pp.138-139.
- Kress, Gunther R.; Van Leeuwen, Theo, *The Grammar of Visual Design*, Routledge, Nueva York, 2006.
- Lahiji, Nadir, *L'architecture sous le regard de la photographie*, en Andreotti, Libero (dir.), *Spielraum: Walter Benjamin et l'architecture*, Éditions de La Villette, Paris, 2011.
- Lahuerta, Juan José, *Humaredas. Arquitectura, ornamentación, medios impresos*, Lampreave, Madrid, 2010.
- Laguillo, Manuel, «Lucien Hervé. Objetivo Moderno», *Arquitectura Viva* n.º 142, 2012, p.81.
- Lasch, Christopher, *The Cultura of Narcissism*, Warner Books, New York, 1979.
- Ledo Andión, Margarita, *Cine de fotógrafos*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005.
- Lee, Pamela M., «Objetos improprios de modernidad» en Corbeira, Dario (ed), *¿Construir... o deconstruir? Textos sobre Gordon Matta-Clark*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2000.
- Lefebvre, Henri, *La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones*, Fondo de Cultura Económica, Mexico, 2008.
- *La producción del espacio*, Capitán Swing, Madrid, 2013.
- Lem, Stanislaw, *Vacío Perfecto*, Impedimenta, Madrid, 2010.
- Lemagny, Jean-Claude, *Silence de la photographie*, L'Harmattan, Paris, 2013.
- Lewitt, Sol, *Autobiography*, Lois and Michael K. Toro, New York and Boston, 1980.
- Lipovetsky, Gilles, *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Anagrama, Barcelona, 2003.
- *La pantalla global*, Anagrama, Barcelona, 2009.
- López Cotelo, Borja, *Sverre Fehn. Desde el dibujo*, Tesis doctoral, Universidad de La Coruña, 2012.
- Lowenthal, David, *El pasado es un país extraño*, Akal, Barcelona, 1998.
- Frampton, Kenneth, Gautherot, Marcel, *Building Brasília*, Thames & Hudson, London, London, 2010.
- MacLean, Alex, *Visualizing density*, Lincoln Institute of Land Policy, Cambridge, 2007.
- *Over: The American landscape at the tipping point*, Abrams, New York, 2008.
- Maderuelo, Javier, *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*, Akal, Tres Cantos, 2008.
- Malévich, Kazimir, *La luz y el color*, (Ed. de Ángel González García), Lampreave, Madrid, 2010.
- «Suprematismo», en VV.AA., *Monocromos. De Malévich al presente*, MNCARS, Madrid, catálogo de la exposición, p.180-181.
- Malraux, André, *Le Musée Imaginaire*, Gallimard, Paris, 1996.
- Marchán Fiz, Simón, *Del arte conceptual al arte del concepto*, Akal, Madrid, 1981.
- *La metáfora del cristal en el arte y la arquitectura*, Siruela, Madrid, 2008.
- Marchand, Yves; Meffre, Romain, *Gunkanjima, l'île cuirassée*, Steidl, Göttingen, 2013.
- Marchsteiner, Uli (ed.), *La utilidad del vacío*, Ayuntamiento de Barcelona, Instituto de Cultura, Barcelona, 2008.

- Marina, Jesús, Morón, Elena, «Blanco sobre blanco. La arquitectura y el cambio cromático», *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, H.<sup>a</sup> del Arte, t. 18-19, 2005-2006, pp. 321-433.
- *CO3. Hacia una nueva relación entre el color y la arquitectura*, Proyecto de investigación, Junta de Andalucía 2008-2011, www.superposiciones.com.
- *Tras el muro blanco*, Lampreave, Madrid, 2010.
- Marina, Jesús; Morón, Elena, «¿Y tú, cómo lo ves?» Hacia una crítica visual de la arquitectura, *Criticjall. I International Conference on Architectural Design & Criticism*, Criticjall Press, Madrid, 2014, pp. 678-687.
- «Habitar entre los objetos. Tarkovski vs Baudrillard», *La Furia Humana* n.º 6, año 2014, pp. 276-281.
- Martí, Carlos, *La cimbra y el arco*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2007
- *Silencios elocuentes*, Edicions UPC, Barcelona, 1999.
- Martínez Santa-María, Luis, *El árbol, el camino, el estanque, ante la casa*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2004.
- *El libro de los cuartos*, Lampreave, Madrid, 2011.
- Martínez García-Posada, Ángel, *Sueños y polvo*, Lampreave, Madrid, 2009.
- Matta-Clark, Gordon, *Gordon Matta-Clark. Entretiens*, éditions Lutanie, Paris, 2011.
- Mayorgas, Pilar, «La Escuela de Düsseldorf y el cine de Wim Wenders», *Fotocinema* n.º 4, Universidad de Córdoba, 2012, pp. 88-119.
- Meerwein, Gerhard; Rodeck, Bettina; Mahnke, Frank H., *Color-Communication in Architectural Space*, Birkhäuser, Basel-Boston-Berlin, 2007.
- Meneguzzo, Marco, «Gabriele Basilico», en *VVAA, Laoconte devorado. Arte y violencia política*, Artium, Vitoria, 2004.
- Menzel, Peter, *Material World. A Global Family Portrait*, Sierra Club, San Francisco, 1994.
- *Hungry Planet. What the World Eats?*, Ten Speed Press, Berkeley, 2006.
- Merlau-Ponty, Maurice, *Le visible et l'invisible*, Gallimard, Paris, 2011.
- Moholy-Nagy, László, *The New Vision: From Material to Architecture*, Wittenborn Art Books, New York, 1934
- *Pintura, fotografía, cine*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005.
- Monteys, Xavier, *Rehabitar en nueve episodios*, Lampreave, Madrid, 2012.
- Moore, Henry, *Henry Moore. Escultura*, Ediciones Polígrafa, Barcelona, 1981.
- Morales Sánchez, José, *La disolución de la estancia. Transformaciones domésticas 1930-1960*, Editorial Rueda, Madrid, 2005, p.246-248.
- Muñoz, Pilar, *Oteiza o la vida como experimento*, Alberdania, Irún, 2006.
- Muñoz, María Teresa, *La mirada del otro*, Ediciones asimétricas, Madrid, 2010.
- Muñoz Gutiérrez, Carlos, «Wittgenstein arquitecto: el pensamiento como edificio», *A Parte Rei*, n.º 16, 2001.
- Nasr, Joseph, *Le rien en architecture, L'architecture du rien*, L'Harmattan, Paris, 2010.
- Navarro Baldeweg, Juan, *La habitación vacante*, Pre-textos, Valencia, 1999.
- Nitschke, Gunter, «Ma. Place, Space, Void», *Kyoto Journal* n.º 8, fall 1988.
- Okakura, Kakuzō, *El libro del té*, Círculo de lectores, Madrid, 2003.
- Ortiz, Aitor, *Muros de Luz*, Fundación Artium, Vitoria-Gasteiz, 2006.
- *Aitor Ortiz. 1995-2010 photographs*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit, 2011.
- Ory, José Antonio de, «Chillida, el desocupador del espacio», *Revista Universidad de Antioquia* n.º 293, Medellín, 2008, pp. 90-95.
- Pagano, Giuseppe, «Un cacciatore de'imagini», *Cinema*, fascículo 60, dic 1938.
- Pallasmaa, Juhani, *Los ojos de la piel*, Gustavo Gili, Barcelona, 2006.
- *The thinking Hand*, Wiley, Sussex, 2010.
- *Encounters 1. Architectural Essays*, Rakennustieto, Helsinki, 2012.

- Pallasmaa, Juhani, *La imagen corpórea. Imagenación e imaginario en la arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 2014.
- Panera, Javier, «El tamaño sí importa. Sección y "Abstracción Postfotográfica" en la obra de Roland Fischer», en *Roland Fischer, Photoworks 1984-2011*, DA2 Domus Artium, Salamanca, catálogo de la exposición, 2011.
- Pare, Richard, *Lost Vanguard Soviet Modernist Architecture, 1922-32. Photographs by Richard Pare*, MOMA exhibition, 2007.
- Parent, Claude, *Vivir en lo oblicuo*, GGmíma, Barcelona, 2009.
- Paz, Octavio, *Chillida*, Maeght, Barcelona, 1980.
- Perec, Georges, *Espéces d'espaces*, Galilée, Paris, 2000.
- Perich Capdeferro, Ariadna, «El ensayo visual como método crítico en arquitectura», *Critic|all. I International Conference on Architectural Design & Criticism*, Critic|all Press, Madrid, 2014, pp. 948-958.
- Pignatari, Décio, *Semiótica del arte y de la arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1983.
- Pingusson, Georges-Henri, *L'espace et l'architecture*, Éditions du Linteau, Paris, 2010.
- Piñón, Helio, *La forma y la mirada*, Nobuko, Buenos Aires, 2005.
- Prada, Manuel de, *Arte y vacío. Sobre la configuración del vacío en el arte y la arquitectura*, Nobuko, Buenos Aires, 2009.
- Princen, Bas, *Artificial Arcadia*, 010 publishers, Rotterdam, 2004.
- *Refuge, Five Cities*, Sun Publishers, Amsterdam, 2009.
- *Reservoir*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit, 2010.
- Puelles, Luis, *Mirar al que mira*, Abada Editores, Madrid, 2011.
- Puelles Romero, Luis, *Lo posible. Fotografías de Paul Nougé*, Cendeac, Murcia, 2007.
- Quetglás, Josep, «Prólogo» a *Giuseppe Terragni. Manifiestos, Memorias, Borradores y Polémica*, COAT, Madrid, 1992.
- «Federación de textos de distinta longitud, hostiles a la esencia vacía del arte moderno», en *Pasado a limpio II*, Pretextos, Valencia, 2001, pp. 11-79.
- Rabinowitz, Sophie, *Aziz + Cucher, Landscapes and Interiors*, Arterreal Gallery, Sydney, catálogo de la exposición, 2006.
- Raggia, Letizia, «Il contributo di Gabriele Basilico alla lettura del paesaggio urbano contemporáneo», en *Basilico, Gabriele, Bolzano Ouest*, Edizione Charta, Milan, 2002.
- Rappaport, Nina; Stoller, Erica, *Ezra Stoller, Photographer*, Yale University Press, New Haven, 2012.
- Rasmussen, Steen Eiler, *La experiencia de la arquitectura*, Reverté, Barcelona, 2004.
- Reguera, Galder, *La cara oculta de la luna. En torno a la «obra velada»: idea y ocultación en la práctica artística*, CENDEAC, Murcia, 2008.
- Reinartz, Dirk, *Benchmarking in Germany*, Steidl, London, 1997.
- *Totenstill*, Steidl, London, 1994.
- Reinartz, Dirk; Serra, Richard, *La Mormaire*, Richter Verlag, Düsseldorf, 1997.
- *Afangar*, Steidl, London, 2007.
- Rexer, Lyle, *The Edge of Vision. The Rise of Abstraction in Photography*, Aperture, New York, 2013.
- Ribas, Alber, *Biografía del vacío. Su historia filosófica y científica desde la Antigüedad a la Edad Moderna*, Sunya, Barcelona, 2008.
- Rilke, Rainer Maria, *Elegías de Duino*, Elegía primera, trad: Jenaro Talens, Hiperión, Madrid, 2010.
- Richter, Gerard, *Text. Writings. Interviews and Letters. 1961-2007*, Thames & Hudson, London, 2009.
- Robin, Christelle, «De l'anthropologie de l'espace aux cultures spatiales» en Bonnin, Philippe (dr), *Architecture, espace pensé, espace vécu*, Éditions Recherches, Paris, 2007.

- Rocha, Lorenzo, «Building Architectural Images: On Photography and Modern Architecture», en Janser, Daniela; Seelig, Thomas; Stahel, Urs (eds.), *Concrete. Photography and Architecture*, Fotomuseum Winterthur - Scheidegger & Spiess, Zurich, 2013.
- Rosa, Joseph; McCoy, Rosa, *A constructed view: the architectural photography of Julius Shulman*, Rizzoli, 1994.
- Rota, Simona, *Ostalgia*, Autoedición, 2013.
- Rousse, Georges, *Georges Rousse*, Actes Sud, Paris, 2009.
- Rowe, Colin; Slutzky, Robert, «Transparencia: literal y fenomenal», en *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978.
- Rowell, Margit, «Sentido del sitio / Sentido del espacio: la escultura de Jorge Oteiza», en VV.AA., *Oteiza, mito y modernidad*, Museo Guggenheim, MNCARS y SEACEX, Madrid, 2005
- Rüegg, Arthur, *Le Corbusier: Photographs by René Burri: Moments in the Life of a Great Architect*, Birkhäuser, Basel, 1999.
- Ruiz Barbarín, Antonio, *Luis Barragán frente al espejo. La otra mirada*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2008.
- Ruscha, Ed, *Real Estate Opportunities*, Artist Book, 1970.
- *On the road*, Artist Book, 2009.
- Russi-Kirshner, Judith, «Entretien avec Gordon Matta-Clark par Judith Russi-Kirshner, février 1978», en Matta-Clark, Gordon, *Gordon Matta-Clark. Entretiens*, Editions Lutanie, Paris, 2011, pp. 109-146.
- Saunders, William S., *Modern Architecture: photographs by Ezra Stoller*, Abrams, New York, 1990.
- Sbriglio, Jacques, *Le Corbusier & Lucien Hervé. The Architect & The Photographer. A dialogue*, Thames and Hudson, London, 2011.
- Shulman, Julius, *Julius Shulman. Architecture and its Photography*, Taschen, Köln, 1998.
- Shulman, Julius; Lubell, Sam; Woods, Douglas; McKee, Judy, *Julius Shulman Los Angeles. The Birth of a Modern Metropolis*, Rizzoli, 2011. *Andy: My True Story*.
- Schnaith, Nelly, *Lo visible y lo invisible en la imagen fotográfica*, La Oficina Ediciones, Madrid, 2011.
- Smith, Elizabeth A.T., *Case Study Houses*, Taschen, Klön, 2002.
- Soriano, Federico, *Sin tesis*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004.
- Sougez, Marie-Loup (coord.), *Historia general de la fotografía*, Cátedra, Madrid, 2006.
- Søberg, Martin, «Theorizing the image of architecture. Thomas Ruff's photographs of the buildings of Mies van der Rohe», en *Conference Architectural Inquires*, Göteborg, 2008.
- Steele, James, *Salk Institute: Louis Kahn*, Phaidon, London, 1993.
- Stigineev, Valery, «El texto en el espacio fotográfico», en Yates, Steve, *Poéticas del espacio*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002, pp. 95-106.
- Stoichita, Victor I., *Breve historia de la sombra*, Siruela, Madrid, 2006.
- Stoller, Ezra, *The Salk Institute*, Princeton Architectural Press, New York, 1999.
- Sugimoto, Hiroshi; Bonami, Francesco; De Michaelis, Marco; Yau, Joh, *Sugimoto. Architecture*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit, 2007.
- Szarkowski, John, *El ojo del fotógrafo*, La Fábrica, Madrid, 2010.
- Tagg, John, *El peso de la representación*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005.
- Tanizaki, Junichiro, *El elogio de la sombra*, Siruela, Madrid, 2008.
- Tarkovski, Andrei; Chiaramonte, Giovanni (ed), *Instant Light. Tarkovsky Polaroids*, Thames & Hudson, London, 2004.
- Tarkovski, Andrei, *Esculpir en el tiempo*, Ediciones Rialp, Madrid, 2005.
- Tarkovski, Andrei; Mouriño, Jose Manuel; Ruiz de Samaniego, Alberto, *Fidelidad a una obsesión. La obra fotográfica de Andrei Tarkovski*, Maia, Madrid, 2009.

- Tavares, André; Bandeira, Pedro, *Floating Images. Eduardo Souto de Moura's Wall Atlas*, Lars Müller Publishers, Zürich, 2012.
- Tisseron, Serge, *Le mystère de la chambre claire. Photographie et inconscient*, Champs arts, París, 2008.
- Tournier, Michel, *El espejo de las ideas*, El acantilado, Barcelona, 2000.
- Uhde, Bernd, *Urban Surface*, Seltmann+Söhne, Berlín, 2009.
- *Landscape*, Seltmann+Söhne, Berlín, 2009.
- Van de Ven, Cornelis, *El espacio en arquitectura. La evolución de una idea nueva en la teoría e historia de los movimientos modernos*, Cátedra, Madrid, 1981.
- Van Eyck, Aldo, *The Child, the City and the Artist. An essay on architecture. The in-between realm*, (1962), Ligtelijn, Vincent; Strauven, Francis (ed), Sun, Amsterdam, 2008.
- Verdú, Vicente, *Enseres domésticos. Amores, pavores, sujetos y objetos encerrados en casa*, Anagrama, Madrid, 2014.
- Verhagen, Eric, *Jan Dibbets. L'œuvre photographique 1967-2007*. Éditions du Panama, París, 2007.
- Vidler, Anthony, «Un espacio oscuro», en Marchsteiner, Uli (ed.), *La utilidad del vacío*, Ayuntamiento de Barcelona, Instituto de Cultura, Barcelona, 2008, pp. 31-38.
- Villafañe, Justo; Mínguez, Norberto, *Principios de teoría general de la imagen*, Pirámide, Madrid, 1996.
- Virilio, Paul, *Vitesse et politique*, Galilée, París, 1977.
- VVAA, *Giuseppe Pagano. Vocabulario de imágenes*, Lampreave, Valencia, 2008.
- *La obra fotográfica de Andrei Tarkovski*, Maia Ediciones, Madrid, 2009.
- VVAA, *Chillida. Reflexión-Materia*, catálogo de la exposición, Fundación Unicaja, Museo Chillida Leku, 2009.
- Warhol, Andy; Berg, Gretchen, *Andy: My True Story*, Los Angeles Free Press, 1967.
- Winzen, Matthias (ed.), *Thomas Ruff: 1979 to the present*, Walther König, Cologne, 2001.
- Yates, Steve (ed), *Poéticas del espacio*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002.
- Zaera, Alejandro, «Herzog & de Meuron: entre el rostro y el paisaje», *El Croquis* n.º 60, 1993, pp. 26-29.
- Zumthor, Peter, *Atmósferas. Entornos arquitectónicos, las cosas a mi alrededor*, Gustavo Gili, Barcelona, 2009.
- Zevi, Bruno, «Inchiesta su Brasilia», *L'Architettura Cronache o Storia* n.º 51, Milan, jan 1960, pp. 608-619.