DE LA CIUDAD AL AIRE COMPRIMIDO. GÉNESIS DE LA FOTOGRAFÍA MODERNA DE ARQUITECTURA

Rubén A. Alcolea

El origen de la fotografía de arquitectura se remonta hasta los inicios de la práctica fotográfica. Desde entonces, ambas disciplinas, arquitectura y fotografía, han evolucionado en paralelo, hermanándose de manera especial para abordar la aventura de la modernidad y generar una de las relaciones más fructíferas de todo el siglo XX. Iniciándose con la fotografía de monumentos históricos, pasando por una aproximación gradual desde la ciudad histórica hasta la metrópolis moderna, y convirtiéndose en constructores, los fotógrafos consiguieron, por medio de la exposición Film und Foto*, una de las mejores definiciones visuales del ideal de la arquitectura moderna.*

Fig. 1. Francis Frith, *Pirámides*, Egipto, 1858. (Centre Canadien d'Architecture, Montréal, Canada).

El descubrimiento de la fotografía, en 1839 fue definido como un "momento mágico". La *Gazette de France*, el 6 de enero de 1839 publicaba en sus páginas el fantástico descubrimiento describiéndolo así:

> Anunciamos un importante descubrimiento de Daguerre, nuestro famoso pintor del Diorama. Este descubrimiento participa de lo prodigioso. Altera todas las teorías científicas sobre la luz y la óptica, y llegará a revolucionar el arte del dibujo (…) El bodegón, la arquitectura: ésos son los triunfos del aparato que Daguerre quiere denominar, tras su propio nombre, como el Daguerrotipo. Viajeros: pronto podréis adquirir, quizás a un costo de algunos cientos de francos, el aparto inventado por Daguerre, y podréis traer a Francia los más hermosos monumentos y paisajes del mundo entero[1].

Y no era para menos. Este nuevo invento permitía "capturar" los lugares más exóticos, traerlos a casa en valiosos álbumes y mostrarlos a los amigos como certificado indiscutible de la hazaña. De esta manera, la fotografía reemplazó a la libreta de apuntes, y los aficionados utilizaron las obras maestras de la arquitectura como sus primeros objetivos fotográficos, como las pirámides de Egipto o la Acrópolis Ateniense[2]. Además, la muy extendida en aquellas fechas "teoría de los espectros" defendía que tanto los objetos como los seres vivos estaban formados por distintas "pieles" o "espectros", a modo de capas, y que cada fotografía se adueñaba de la más

1. *Gazette de France*, París, 6 enero 1839, n. p.

2. Adolph Lance, por ejemplo, se mostró tremendamente optimista cuando, en 1852, afirmaba: "Estamos seguros que los arquitectos, para los que el daguerrotipo parece que ya lo ha inventado todo, apreciarán todo el valor que supone la calidad de su ejecución, donde la naturaleza se ha pintado a sí misma, y la gran utilidad para reseñar los munumentos de la antigüedad dotándolos de un material fantástico para su estudio". LANCE, Adolphe, "Bibliographie. Égypte, Nubie, Palestine et Syrie. Dessins photographiques recueillis pendant les anées 1849, 1850 et 1851 accompagnés d'un text explicatif par Maxima Du Camp", en *Encyclopédie d'Architecture*, vol. 2, 1852, p. 62.

Fig. 2. Arriba. William James Stillman, *Acrópolis*, Atenas, 1868-1869. (Centre Canadien d'Architecture, Montréal, Canada).

Fig. 3. Derecha. Maxime Du Camp, *El Coloso de Abu-Simbel*, Nubia, 1850. (George Eastman House, Rochester, Nueva York).

superficial de estas "pieles" para capturarla en el papel. Por eso, las fotografías de lugares lejanos o exóticos permitían poseer a modo de museo, de alguna manera, partes reales de lugares que, hasta el descubrimiento de la fotografía, sólo estaban permitidos a intrépidos exploradores. La arquitectura, como símbolo de los países y culturas lejanas, entró en los hogares europeos por medio de "pedazos" convertidos en papel, que sólo algunos afortunados eran capaces de costear, y que reducían las distancias entre continentes a los escasos centímetros que distancian al observador de la instantánea.

Sin embargo, establecer los vínculos directos entre la fotografía y la arquitectura modernas se plantea, a priori, como algo difícil. La relación entre la práctica fotográfica y cualquier otro arte parece quizá más evidente. A este respecto, es más que conocida la masiva utilización de la fotografía por los pintores decimonónicos o impresionistas, a modo de bocetos, para llevar a cabo cuadros en sus *ateliers*, y algo parecido sucede con la utilización de la fotografía por lo escultores, que sustituían gradualmente las largas sesiones en las que los modelos posaban impávidos por completas series fotográficas[3]. Pero hablar de arquitectura y fotografía es, sin duda, algo más complejo. Además de la dificultad de cuantificar documentalmente el grado real de intercambios formales entre ambas disciplinas, debe sumársele la ausencia de una cultura de investigación en este campo. De hecho, la historia de la fotografía, y quizá debido a ser una de las artes de creación más reciente, se ha ido construyendo mediante la suma del trabajo realizado por fotógrafos que, además, se han caracterizado especialmente por llevarlo a cabo con una exquisita sensibili-

3. El uso de la fotografía por parte de los artistas realistas se limita, principalmente, a la utilización de sus imágenes como modelo y referencia visual para la elaboración de sus obras. El propio Delacroix considerará las fotografías como "un tesoro para el artista", y sobre ellas escribirá: "Veo con entusiasmo y sin cansarme en estas fotografías de hombre desnudo –este cuerpo humano, este admirable poema, desde el cual yo he aprendido a leer– y lejos, he aprendido mucho más mirando que lo que las invenciones de un escritorzuelo me pudiera haber enseñando nunca". DELACROIX, Eugène, *Correspondance*, vol. III, pp. 195-196. Gustave Courbet también utilizó fotografías, fundamentalmente de desnudos femeninos, en sus cuadros. Sin embargo, Courbet no se limita a copiar una pose, sino que cambia, ligeramente, la posición de los cuerpos. El caso de Courbet se encuentra documentado en MACK, Gerstle, *Gustave Courbet*, Greenwood Press Publishers, Westport, Connecticut, 1970. Como se ve, hay abundante bibliografía sobre la utilización de la fotografía por los artistas. Se estudian otros casos específicos en DIGEON, Aurelieu, *La escuela inglesa de pintura*, Editorial Garriga S.A., Colección pintura, v. V, Madrid, 1958; GERNSHEIM, Helmuth, *Creative Photography. Aesthetic trends, 1839-1960*, Bonanza books, New York, 1962; GOLDSHEIDER, Ludwig, *Jan Vermeer. The paintings complete edition*, Phaidon Press, Londres, 1958; SCHARF, Aaron, *Arte y fotografía*, Alianza editorial, Madrid, 1994; o WALLIS, Neville, *A victorian canvas, The memoirs of William Powell Frith R.A.*, Londres, 1957, entre otros.

4

5

Fig. 4. Gustave Le Gray, *Vista al este desde el Pont Royal*, París, 1855-1856. (Centre Canadien d'Architecture, Montréal, Canada).

Fig. 5. Hermanos Bisson, *Vista desde Notre-Dame*, París, c. 1858. (Centre Canadien d'Architecture, Montréal, Canada).

dad, pero dejando en segundo término, salvo honrosas excepciones, la elaboración de textos que conformen un cuerpo crítico o teórico. La imposibilidad de definir parámetros claros y objetivos que relacionen arquitectura y fotografía implica, necesariamente, abordar su estudio desde una aproximación más tangencial, casi fenomenológica, prestando atención a los resultados y mezclando conscientemente el desarrollo de ambas artes. Nadie duda de la importancia con que la fotografía contribuyó a la definición de los cánones visuales de las vanguardias artísticas, como tampoco nadie lo hace respecto del papel crucial que desempeñó en el afianzamiento de algunos de los maestros de la arquitectura moderna. Así, por ejemplo, son famosos los binomios entre arquitectos y fotógrafos, como Richard J. Neutra y Julius Shulman; Le Corbusier y Lucien Hervé; Kahn y Ezra Stoller; o, ya en España, Coderch y Català-Roca, en los que el trabajo conjunto de arquitecto y fotógrafo ha producido grandes monstruos mediáticos cuya proyección y éxito internacional muchas veces han sobrepasado cualquier expectativa.

Sin embargo, algo antes de que los arquitectos recurrieran a los fotógrafos para difundir su obra internacionalmente, la fotografía, cuya práctica ha estado vinculada desde sus orígenes a la arquitectura, jugó un papel clave en la gestación de la vanguardia moderna. Quizá sea éste un aspecto más interesante, ya que al final de la década de los años 1920, más concretamente durante el periodo situado entre los años 1927 y 1929, se produjo un momento de especial trascendencia para la definición del concepto de modernidad que utilizarían tanto las artes plásticas y visuales como también, por extensión, la arquitectura moderna. Al igual que la arquitectura, durante las primeras décadas del siglo XX, la práctica fotográfica sufrió una transformación radical. La fotografía evolucionó desde las imágenes pictorialistas con las que se caracterizaba el siglo XIX hasta la llamada *straight photography* –fotografía directa[4]–, en la que los efectos escenográficos fueron sustituidos por la precisión, la nitidez de la imagen y la utilización indiscriminada de los fotomontajes como proceso creativo. Para entender la complejidad de ese momento es preciso volver, por unos momentos, la vista atrás, a los orígenes.

Desde su invención, las posibilidades de la fotografía parecían no tener fin. De todas ellas, quizá la más importante, al menos en sus primeros años de existencia, fue la capacidad de documentar y catalogar la realidad, centrándose de manera especial en la representación del patrimonio y la arquitectura. Las fotografías de monumentos locales fueron concebidas, desde un primer momento, además de como mera representación visual como pequeños esbozos o experimentos en los que su composición plástica permitió llevar a cabo obras verdaderamente bellas, mucho más allá de la estricta representación visual. Aunque gran parte de estos trabajos de "documentación" fotográfica fue llevada a cabo de manera individual y, en muchas ocasiones, como un mero entretenimiento o afición, es preciso destacar una de las mayores gestas fotográficas de la historia: la Misión Heliográfica. Esta excepción, ya que contó con la colaboración simultánea de una cantidad importante de fotógrafos trabajando en común, fue creada en 1851 por la Comisión de Monumentos Históricos de Francia, y su misión original era, nada más y nada menos, que fotografiar todos y cada uno de los monumentos históricos y edificios representativos de ese país. Esta empresa constituye quizá una de los esfuerzos fotográficos más importantes de todo el siglo XIX y, pese a su gran ambición, no tuvo gran éxito, ya que muchas de las placas ni siquiera fueron llevadas al papel. Sin embargo, la Misión Heliográfica refleja bien una de las inquietudes que ha estado más presente desde la invención de la fotografía en 1839: su vinculación directa a la arquitectura[5].

4. La mayoría de manuales de historia de la fotografía hacen referencia, o incluso dedican un capítulo, al pictorialismo y su posterior evolución hacia la fotografía directa. De entre ellos conviene destacar aquéllos en los que se profundiza especialmente en la influencia de esta corriente en los Estados Unidos: NAEF, Weston J., *The collection of Alfred Stieglitz: Fifty pioneers of modern photography*, Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 1978; KELLER, Ulrich F., "The myth of art photography: A sociological analysis", en *History of photography*, vol. 8, n. 4, octubre-diciembre 1984, y "The myth of art photography: An iconographic analysys", vol. 9, n. 1, enero-marzo 1985; AA. VV., *California pictorialism*, San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, 1977; MIOTTEL, Katrina, "Rebellion in photography: Northern california photographers at the turn of the century", Stanford University, Junio 1985; HEYMAN, Therese, "Encouraging the artistic impulse: The second generation: 1890-1925", en FELS, Thomas Weston, *Watkins to Weston: 101 years of california photography, 1849-1950*, Santa Barbara Museum of Art-Roberts Rinehart Publishers, Santa Barbara, 1992.

5. Cfr. NÉAGU, Philippe, *La Mission héliographique: photographies de 1851*, Catálogo de la Exposición, Inspection générale des musées classés et contrôlés, París, 1980; BAURET, Gabriel, *De la fotografía*, capítulo "La fotografía documental", Biblioteca de la mirada, Ed. La Marca, Buenos Aires, 1999, pp. 27-29, que aborda los aspectos generales bajo los que afrontar los trabajos fotográficos de catalogación.

Fig. 6. Felice Beato, *Estambul*, 1853. (Centre Canadien d'Architecture, Montréal, Canada).

Fig. 7. Charles Clifford, *Torre del Oro y Catedral de Sevilla*, 1861. (Palacio Real de Madrid).

Todos estos primeros fotógrafos, pioneros en el desarrollo de este nuevo arte visual, se vieron seducidos por los monumentos, generándose una cierta sinergia internacional que tenía por objeto retratar la arquitectura. También todos ellos, y no sólo en Francia, sintieron una atracción incluso más firme hacia un nuevo fenómeno social: la ciudad moderna. Las por entonces metrópolis de Venecia, Londres o París fueron fotografiadas cientos de veces, de la mano de Carlo Ponti, Gustave Le Gray o los hermanos Bisson. Del mismo modo, las fantásticas fotografías panorámicas, como las que Felice Beato tomó de Estambul, permitían poseer en un único documento, y en pocas horas, lo que hasta el momento sólo era posible por medio de la suma del trabajo de varios pintores y algunos meses de trabajo[6]. En España, las imágenes de ciudades como Madrid o Sevilla, fotografiadas por Juan Laurent o Charles Clifford, competían en calidad al mismo nivel que los trabajos desarrollados en Italia o en Francia. Todos ellos, primeros "fotógrafos de campo", realizaron verdaderas proezas físicas para lograr sus objetivos, ya que no hay que olvidar que tanto las lentes como el material necesario para el revelado debían llevarse hasta el lugar en el que se realizaba la fotografía, y todo este equipaje llegaba a alcanzar pesos extraordinarios. El propio Clifford destacó estas dificultades:

> Los problemas que encuentra un fotógrafo en su trabajo no son pocos viajando por un país como España, en el que se desconocen las comodidades del transporte; en el que las temperaturas llegan a alcanzar hasta los 40 grados a la sombra; en el que el agua es tan difícil de encontrar como en el mismísimo desierto del Sahara, y en el que, debido a la extrema sequedad del suelo, el polvo es la regla y no la excepción. Añádase a esto el hecho de que, por imperativo del considerable tamaño de las fotografías, el equipo debe ser necesariamente grande, y puede pesar hasta 300 kilos. Con esta impedimenta debidamente equilibrada y sujeta a lomos de una mula, y hasta nuestra animosa persona cargada de similar manera, iniciamos nuestras diarias expediciones a las cuatro de la mañana[7].

La elocuencia con la que Clifford describió sus andaduras por España no hace sino realzar aún más el valor del trabajo realizado por todos estos primeros fotógrafos, cabe decir ambulantes, de arquitectura. Los viajes, o bien realizados de manera esporádica a lugares exóticos y desconocidos, o bien llevados a cabo de manera exhaustiva y rigurosa a lo largo de toda una geografía específica, fueron la constante indisolublemente asociada a las primeras fotografías de arquitectura. La validez de estos ejemplos, así como la gran unidad estética que caracteriza a todas estas primeras obras de documentación arquitectónica les otorga, además de un valor documental, un lugar privilegiado en la historia de la fotografía, para convertirse así en precedente y referencia obligada para los que serían los grandes reportajes de principio del siglo XX.

Uno de ellos fue el llevado a cabo por Eugène Atget en la ciudad de París. El París de cambio de siglo fue un lugar especial para los fotógrafos, que demostraron por esta ciudad una fascinación especial. No sólo se sentían atraídos por sus edificios o monumentos históricos, sino que París cautivó a los artistas en esos años en los que la ciudad sufría una especial transformación. La ciudad, en constante cambio, requería de la presencia de decenas, cientos, de fotógrafos que fueran capaces de retratar la transformación sufrida por un lugar histórico que estaba convirtiéndose, por momentos, en la cuna de la modernidad. Algunos de ellos, como Henri Le Secq o Charles Marville comenzaron sus carreras artísticas como pintores, pero la velocidad de la transformación de la ciudad les obligó a cambiar el lienzo por la cámara fotográfica. Sus imágenes caracterizan la nostalgia con la que muchos de los fotógrafos de esa época pretendían rescatar de la desaparición las decrépitas calles de las ciudades europeas que, como París, se enfrentaban a su modernización. Ésta también fue el campo de trabajo de Eugène Atget, una de las figuras de mayor influencia en la fotografía moderna de arquitectura. Atget elaboró, desde 1897 hasta su muerte en 1927, uno de los inventarios fotográficos de arquitectura de mayor empaque, compuesto por más de 10.000 imágenes.

6. Felice Beato pasa por ser unos de los fotógrafos ingleses de mayor trascendencia de su época. Pese a su origen italiano, se estableció en Inglaterra, y su trabajo le llevó por toda Europa, oriente próximo y las lejanas tierras de China y Japón. Sus especiales logros en los procesos químicos de los negativos, siempre en colaboración con su socio James Robertson, le permitió obtener valiosos panoramas compuestos de varias fotografías. Cfr. HARRIS, David, *Of battle and beauty: Felice Beato's photographs of China*, Santa Barbara Museum of Art, California, 2000; MASSELOS, Jim, *Beato's Delhi: 1857-1957*, Ravi Daval Publisher, Nueva Delhi, 2000; AA. VV., *Felice Beato et l'écóle de Yokohama*, Centre National de la photographie, París, 1994; AA. VV., *Felice Beato: viaggio in Giapone, 1863-1877*, F. Motta, Milán, 1991.

7. La obra de Clifford en España, realizada desde 1852 hasta su muerte en 1869, representa el máximo exponente de la fotografía documental de arquitectura en nuestro país, en la que a la exhaustiva catalogación debe sumársele una impecable calidad técnica. Los viajes de Clifford por la península fueron muy numerosos y, al igual que otros fotógrafos contemporáneos suyos, destacó la dificultad para actuar como "fotógrafo de campo" en los inicios de la práctica fotográfica. La cita corresponde a una descripción del propio Clifford de sus viajes por España. CLIFFORD, Charles, *A photographic scramble through Spain*, Londres, 1862, cit. en LÓPEZ-MONDEJAR, Publio, *150 años de fotografía en España*, Lunweg Editores, Madrid, 1999, pp. 29-30.

Fig. 8. Eugène Atget, *Boulevard Saint Dennis*, París, c. 1926. (Centre des Monuments Nationaux, París).

Fue también un pionero. Como bien describe Walter Benjamin en su *Breve Historia de la fotografía*: "Atget desinfectó la sucia atmósfera que se desprendía del retrato convencional de ese periodo de decadencia y comenzó la liberación del objeto respecto del aura, consiguiendo una de las innovaciones de la más reciente escuela de fotografía"[8]. Atget no llevó a cabo mejorías en el plano técnico, pero mantuvo la firme convicción de que la práctica fotográfica podía sustentarse en sí misma, sin la necesidad de depender de un arte mayor. Por otro lado, las dimensiones titánicas de su obra, junto al halo misterioso que envuelve todo lo referente a su figura y el sistema empleado para numerar y organizar sus fotografías, convierten este proyecto vital en lo más parecido a la voluntad de elaborar un "retrato total", en el que fuera posible captar, por medio de recorridos topográficos y tipológicos, ese París –tanto sus lugares como sus gentes– en vías de extinción[9].

Cuando, en una ocasión, le ofrecieron a Atget la posibilidad de utilizar una cámara instantánea, ésta fue rápidamente rechazada, alegando que la máquina iba demasiado rápido, no permitiendo controlar totalmente el proceso fotográfico. No podía ser de otra manera. Además de buscar el "retrato total" de París, las fotografías de Atget revelan la intensidad con la que el fotógrafo percibía el espacio arquitectónico. Las instantáneas del *Parc de Saint Cloud* o de *Versailles*, correspondientes a su serie sobre los parques de París, revelan la fascinación de Atget por la dualidad entre positivos, negativos, luces, sombras, realidad y reflejos. Así, con su extremado rigor, confiere a sus imágenes la belleza del silencio, que no la soledad, congelando de manera precisa la nostalgia. Atget también fotografió comercios situados entre las ostentosas avenidas y elegantes grandes almacenes, y cuya decoración muestra los maniquíes como lujosas quimeras modernas en medio de un decorado urbano, que aún se percibe en el reflejo de sus cristales como la tenue silueta previa a su extinción. El interior de los escaparates, denominados por el propio fotógrafo como "linternas mágicas", se muestra como un escenario teatral en el que se representa ambiguamente realidad y fantasía, modernidad y nostalgia.

Como sucedió a tantos otros artistas de esa época, la obra de Atget no obtuvo reconocimiento hasta después de su muerte, al ser recuperadas por su única discípula, Berenice Abbott, para hacerla pública. Si el fotógrafo parisino había intentado realizar un "retrato total" de París, Abbott intentaría hacer lo mismo, pero esta vez en la ciudad de ciudades, en la auténtica metrópolis del siglo XX: la ciudad de Nueva York.

Para fotografiarla, Abbott adoptó planteamientos parecidos a los del viejo fotógrafo parisino aunque utilizando, esta vez sí, instrumentos más modernos. Se hizo con una cámara ligera y rápida, adoptando un estilo radicalmente distinto para combinar con precisión, estabilidad y

8. No hay que olvidar que el final del siglo XIX ha sido considerado como un periodo de clara decadencia del medio fotrográfico, que se había visto convertido en un medio masivo de representación y ostentación social. Como se ve, Benjamin no puede evitar, a su vez, presentar a Atget como ejemplo de los artistas que contribuyen a la pérdida del "aura" en la modernidad. BENJAMIN, Walter, *A short history of photography*, en TRACHTENBERG, Alan, *Classic essays on photography*, Leete's Island Books, New Heaven, 1980, p. 209.

9. Las verdaderas intenciones que empujaron a Atget a la elaboración de este importante archivo fotográfico son difíciles de definir. Según Szarkowski: "Es difícil encontrar a un artista importante del periodo moderno cuya vida e intenciones hayan sido más oscuras que las de Eugène Arget", SZARKOWSKI, John, MORRIS HAMBURG, Maria, *The Work of Atget, Vol. I: Old France*, Museum of Modern Art, Nueva York, 1981-1985, p. 35. Además, se sugiere que la idea maestra de Atget es el retrato colectivo del espíritu de la cultura francesa, por lo que sería posible organizar sus fotografías según un conjunto de intenciones socio-estéticas, Cfr. KRAUSS, Rosalind, *Lo fotográfico, Por una teoría de los desplazamientos*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002, p. 54. Además, el sistema de numeración que Atget utilizó en sus fotografías son, ciertamente, desconcertantes: "El sistema de numeración de Atget resulta misterioso. Sus fotografías no están simplemente numeradas cronológicamente. A menudo, imágenes que llevan un número bajo son posteriores a imágenes con un número alto, y también, a menudo, los números se repiten", MICHAELS, Barbara, "An introduction to the dating and organization of Eugène Atget's photographs", en *The Art Bulletin*, vol. 61, 1979, n. 3, p. 460.

Fig. 9. Eugène Atget, *Parc Saint Cloud*, París, 1904. (Centre des Monuments Nationaux, París).

control absoluto tanto los detalles más menudos como los encuadres generales. La definición que esta fotógrafa hizo de Manhattan, como un "sujeto inmenso", nos recuerda la descripción del París de Balzac:

> Monstruo prodigioso… sorprendente mezcla de cerebros y maquinaria en movimiento… ciudad de los cien mil romances… cabeza del mundo… Un monstruo, así es la gran ciudad… ¡Oh! ¡Vaya vida lleva este monstruo de actividad incesante!... Hay calles que han perdido su carácter de un modo tan desesperanzador como el de un hombre culpable de algún horrendo crimen; hay algunas calles amables y nobles, y otras que sólo pueden ser sencillamente honestas y nada más[10].

Los cientos de fotografías que Abbott elaboró en Nueva York durante esos años se recogieron en un libro, y se convirtieron en punto de referencia indiscutible para fotografiar la ciudad moderna. De sus imágenes se extraen visos románticos, aunque el sentimiento de progreso es más profundo que la historia. La gran ciudad es ofrecida, además de como un lugar habitable, como una dinámica máquina de progreso económico y desarrollo, marcando así la estética con la que muchos otros fotógrafos se aproximarían a las metrópolis modernas, llegando a defender que "no hay tema más seductor e irresistible para el fotógrafo que busque expresar el presente"[11]. Al igual que Atget, tanto Abbott como otros fotógrafos neoyorquinos vieron en los comercios de Nueva York el reflejo de una época. Unos tiempos en los que la producción en serie llegaba a todos los productos de consumo. Era ése un momento claramente marcado por la producción industrial y en la que lo artesanal entraba en profunda crisis.

Desde ese momento, la arquitectura se desvincula de la ciudad y se representa a modo de objeto autónomo[12]. Se pierde la referencia con el plano del suelo. Las representaciones frontales o en escorzo son sustituidas progresivamente por picados y contrapicados. Los edificios se fotografían a modo de objetos, como si se tratara de uno más de los artefactos producidos por la floreciente industria.

Los nuevos fotógrafos, como apuntaba la revista *Vanity Fair*, "interpretan el espíritu de la moderna Nueva York fotografiándola en términos de línea y masa"[13]. Esta "Ciudad Apasionada", en continuo cambio y frenético dinamismo no podía ser fotografiada en las mismas claves que el viejo París. Eran necesarias nuevas cámaras, más ligeras, precisas, robustas y, por qué no, que fueran capaces de captar el dinamismo de la gran ciudad. Fotógrafos neoyorquinos como Paul Strand y Charles Sheeler se enamoraron de estos aparatos, y en concreto de uno de ellos: la *Pancake Akeley*. Esta cámara tenía una forma circular muy peculiar, muy compacta, que permitía mantenerse sin vibraciones durante la filmación. La *Pancake Akeley*, había sido inventada

10. ABBOTT, Berenice, "Documenting the City", en MORGAN, Willard D. (Ed.), *The Complete Photographer: A complete guide to amateur and professional photography*, National Educational Alliance, Nueva York, 1942, p. 1394.

11. "Los hombres se agrupan en las ciudades para poder vivir, escribió Aristóteles. Verdaderamente, la ciudad refleja la vida en su estado de mayor intensidad, y por eso es la estructura civilizada más dinámica, poderosa, compleja y coordinada. En el corazón de la ciudad coinciden todas las fuerzas de la sociedad contemporánea. Las facilidades para ofrecer alojamiento, para viajar, para comer y para divertirse están en la clave de su abrumador atractivo. En la ciudad, las complejidades de la vida moderna se acentúan, se exageran y se ensalzan hasta el límite. No hay tema más seductor e irresistible para el fotógrafo que busca expresar el presente". ABBOTT, B., "Documentig the City", op. cit., p. 1393.

12. Muchos de los edificios más emblemáticos de la ciudad, como por ejemplo el *Flatiron Building*, aparecen retratados por los principales fotógrafos de la época, e incluso en varias ocasiones por cada uno de ellos. Pero las imágenes del *Flatiron* tomadas por Alfred Stieglitz, Edward Steichen o Alvin Langdom Coburn difieren de las nuevas perspectivas ofrecidas por Abbott, que ofrece los edificios como objetos autónomos y desde nuevos parámetros de composición visual.

13. "Manhattan-The Proud and Passionate City. Two American Artist interpret the spirit of modern New York photographically in terms of line and mass", en *Vanity Fair*, april 1922.

Fig. 10. Berenice Abbott, *Financial District Rooftops*, Nueva York, 1938. (Museum of the City, Nueva York).

por un explorador, escultor y taxidermista, Ethan Akeley, que para una de sus expediciones cinematográficas a África vio necesario diseñar una cámara nueva, fiable y capaz de soportar los rigores extremos de los safaris[14].

La belleza y precisión de aparatos como la *Pancake Akeley* atrajo el interés no sólo de fotógrafos sino también de un gran número de artistas. Paul Strand realizó una famosa serie de fotografías sobre este aparato y los productos derivados de la empresa que los fabricaba, la *Akeley Camera Company*. Las fotografías de Strand van mucho más allá de la mera representación del objeto industrial, y sentaron las bases que definirían el futuro de la fotografía moderna, a la vez que daban cuenta de un fenómeno cada vez más y más arraigado en la sociedad: el culto a la industria y sus máquinas. Además de ser cuidadas composiciones formales, Strand realizó estas instantáneas con una especial delicadeza por el detalle. Quedaban lejos ya las imágenes en las que primaba la sugerencia o la evocación campestre, tan típicas del siglo XIX, que estaban ya siendo sustituidas por fotografías en las que fuera posible incluso apreciar la belleza de cada uno de los mecanismos y engranajes. La denominada Fotografía Directa, por la que se renunciaba a cualquier truco o filtro durante el proceso fotográfico, fue considerada como la fotografía de la

14. Cfr. AKELEY, Carl Ethan, *In Brightest Africa*, Garcen City Publications, Nueva York, 1923; AKELEY, C. E., *Lion Spearing*, Field Museum of Natural History, Chicago, 1926; AKELEY, Mary L. Jobe, *Karl Akeley's Africa: The account of the Akeley-Eastman-Pomeroy African Hall Expedition of the American Museum of Natural History*, Dodd-Mead, Nueva York, 1930.

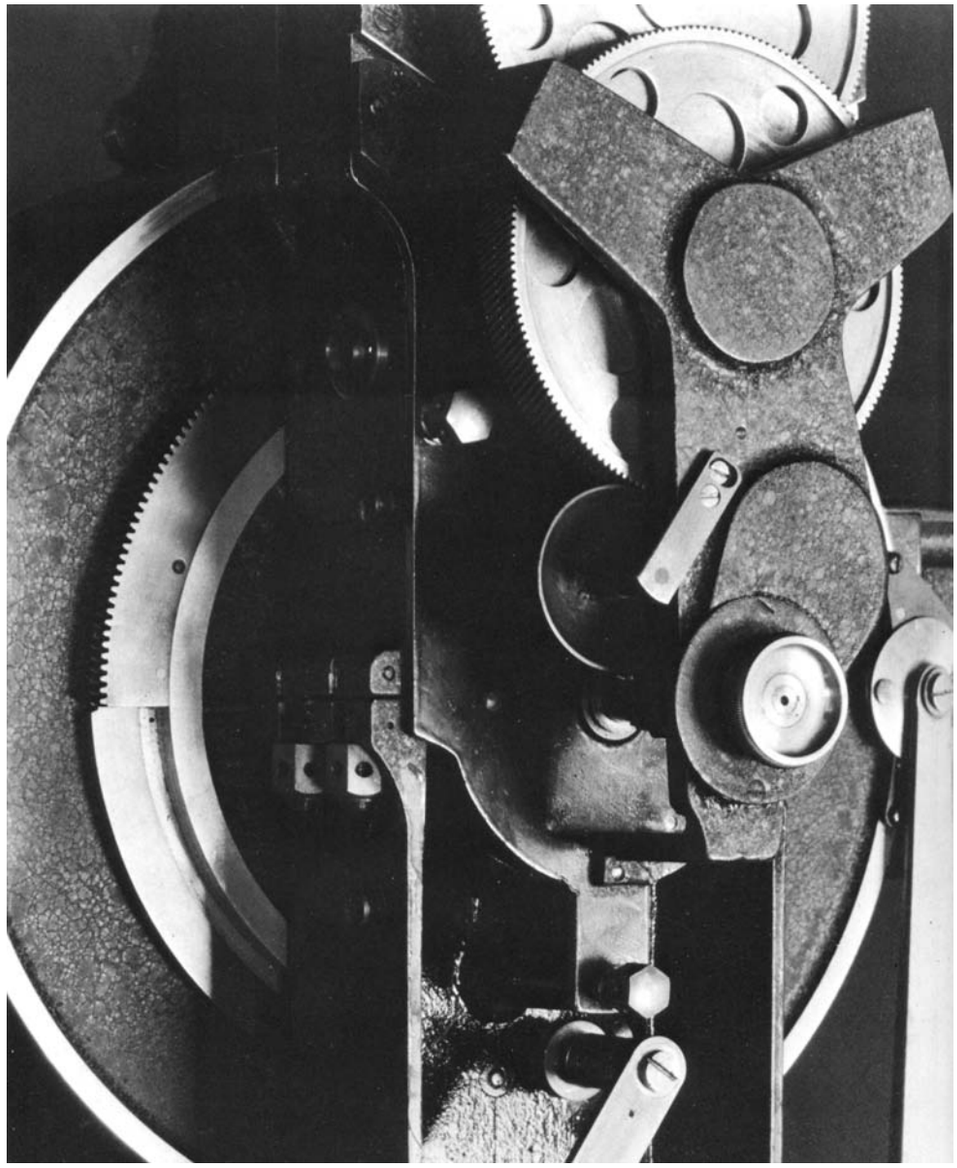


Fig. 11. Paul Strand, *Akeley Camera*, 1922. (Museum of Modern Art, Nueva York).

precisión, en definitiva, de la verdad. Una verdad que pasaba inevitablemente por la consideración del logro tecnológico como único punto de referencia válido y como indiscutible símbolo de la sociedad.

Las máquinas y la industrialización entraban en su máximo esplendor. Por eso no es de extrañar que la llegada a Nueva York del piloto Charles Lindbergh, después de llevar a cabo el primer vuelo en solitario y sin escalas atravesando el Atlántico en 1927, fuera más que emocionante. La celebración fue tan multitudinaria y fastuosa que algún periódico local incluso llegó a afirmar que la fiesta había excedido a la llevada a cabo con el armisticio que marcó el final de la Primera Guerra Mundial[15]. En realidad, y pese a que Lindbergh recibió todos los honores, la fiesta celebraba la victoria del progreso, en su sentido más amplio[16], representado principalmente por Lindbergh, y Henry Ford, cuya autoridad estaba muy por encima de la de cualquier otro personaje público o de estado. La fascinación por las máquinas fue por entonces universal, aunque se vivió de manera muy intensa, sobre todo, en los Estados Unidos, que se erigía por aquel entonces, como única superpotencia industrial.

El imperio americano vería cómo, ese mismo año, 1927, Henry Ford y su famosa cadena de montaje colaboraron en la expansión de su industria mucho más allá de sus fronteras. Valga como ejemplo la fundación de la ciudad de Fordlandia, en Brasil, con el único objetivo de

15. ROSS, Walter, *The Last Hero: Charles A. Lindbergh*, Harper and Row, Nueva York, 1976, p. 135.

16. Cfr. también WARD, John W., "The meaning of Lindbergh's Flight", en *American Quarterly X*, n. 1, primavera 1958.

17. Cfr. SGUIGLIA, Eduardo, *Fordlandia: un oscuro paraíso*, Grupo Editorial Norma, Bogotá, 1997.

18. Respecto a la llamada "estética de la máquina" se ha escrito mucho, pero dentro de este contexto conviene destacar los estudios de MUMFORD, Lewis, *Técnica y civilización*, Alianza, Madrid, 1977, aparecido por primera vez en 1934; DESSAUER, F., *Discusión sobre la técnica*, Rialp, Madrid, 1964, publicado originalmente en 1926 y que ofrece una valiosa bibliografía sobre el tema; JÜNGER, E., *Der Arbeiter*, Hamburgo, 1932, con edición en castellano en JÜNGER, E., *El trabajador: dominio y figura*, Tusquets, Barcelona, 1990; o SPENGLER, O., *Der Mensch und die Technik*, Munich, 1933, con edición en castellano en SPENGLER, O., *El hombre y la técnica y otros ensayos*, Espasa Calpe, Buenos Aires, 1947.

19. Cfr. SCHAPIRO, Meyer, *Modern Art; 19th and 20th centuries*, George Braziller, Nueva York, 1978; y WILSON, Richard Guy, PILGRIM, Dianne H., TASHJAN, Dickran, *The machine age in America: 1918-1941*, Brooklyn Museum & Harry N. Abrams, Nueva York, 1986.

suministrar de caucho a la famosa factoría *River Rouge* de Detroit[17]. Esta gigantesca fábrica se convirtió en el símbolo del país, y por extensión, del progreso occidental. La brutal y gigantesca escala de estos edificios quedó plasmada en la famosa serie de fotografías que Sheeler haría llegar a todos los rincones del planeta. Además, muchas obras artísticas o literarias configuraron un contexto muy propicio para el desarrollo de las tendencias que se aproximaban, en mayor o menor medida, a esta "estética de la máquina", que hizo que los años finales de la década de los años 1920 se convirtieran en un caldo de cultivo, tanto a nivel teórico como práctico, para pintores, fotógrafos y arquitectos fascinados por la técnica y la industria[18].

Tampoco es anecdótico que Charles Sheeler, el fotógrafo que había realizado la serie de instantáneas sobre la fábrica Ford, hubiera trabajado previamente junto a otros artistas de relevancia internacional, fotografiando las obras originales para su publicación en libros y revistas. Sheeler conocía bien la obra de los europeos Duchamp, Leger, Francis Picabia, o el americano Schamberg, por lo que es evidente que la fascinación por la máquina y su estética no era un fenómeno aislado, sino que era un sentimiento universal profundamente arraigado entre las vanguardias y que, por otro lado, el trasvase entre disciplinas, incluida la fotografía, a la que siempre se había considerado como un arte aislado, era un hecho consumado. Todos estos artistas y fotógrafos utilizaron las máquinas como motivo argumental, bien en su defensa y exaltación, bien hasta convertirlas en mecanismos en clara crítica contra aquéllos que las idealizaban. En cualquier caso, salvando esta gran simplificación, es evidente que los artistas, tanto norteamericanos como europeos, se situaron, bien en clara defensa, bien en su contra, pero en ningún caso impasibles[19]. El interés mostrado por Picabia o Duchamp hacia el universo maquinista no estaba exento de cierta sátira y cinismo, y así lo reflejó Paul Haviland al hacer referencia a sus composiciones mecánicas:

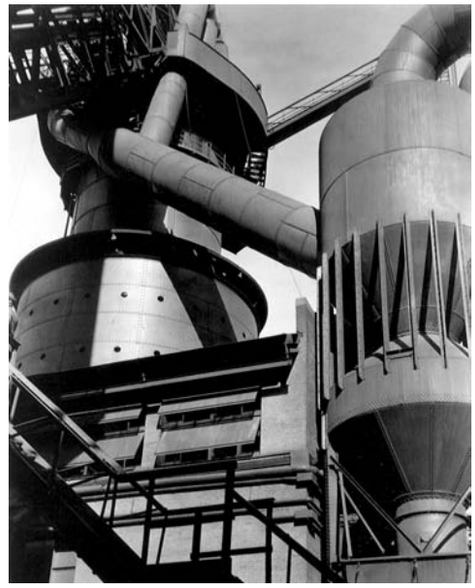
> El hombre ha hecho a la máquina a su propia imagen y semejanza. La máquina tiene labios que se mueven; pulmones que le permiten respirar; un corazón que late; un sistema nervioso por el que corre la electricidad. El fonógrafo es la personificación de su voz; la cámara funciona como su mirada. La máquina es una "hija nacida sin madre". El hombre le ha dado todas las capacidades a excepción del pensamiento. La máquina cumple hoy los deseos del hombre, aunque éste debe dirigir todas sus actividades hacia ella. Hombre y máquina se complementan mutuamente. La máquina lleva hacia delante lo que el hombre concibe[20].

El ensalzamiento de los procesos industriales llegó a tal extremo que la revista popular francesa *Le Crapouillot* publicó una de las fotografías de Sheeler bajo el título de "Paisaje Americano", junto a instantáneas del Gran Cañón del Colorado[21]. La potencia de la fábrica Ford en Detroit, sólo comparable en escala a los grandes accidentes geográficos, conquistó al público y se afianzó en la cultura visual de una época en la que la delicada sensibilidad artística fue complementada con la rotunda y expresiva sinceridad de los silos, turbinas, chimeneas o engranajes.

Europa tampoco se quedó atrás, y de manera paralela al auge de la Fotografía Directa o, más exactamente Precisionismo, en los Estados Unidos, los fotógrafos europeos se acercaban a la realidad bajo la denominación genérica de Nueva Objetividad, que debía agrupar por igual a filósofos, pintores, fotógrafos o arquitectos. Renger-Patzsch encabezó la Nueva Objetividad fotográfica, y sus fotografías de fábricas en la cuenca del Rühr también de finales de la década de 1920, contemporáneas y paralelas a las de Sheeler en Detroit, retrataban con espléndida belleza el creciente esplendor de la industria alemana. Los intensos contrastes entre los paisajes naturales e industriales fotografiados por Renger-Patzsch idealizan los edificios fabriles, relegando la naturaleza a un segundo puesto. El trabajo tanto de Sheeler en los Estados Unidos como de Renger-Patzsch en Europa convirtieron los edificios fabriles en verdaderos símbolos de referencia para la Nueva Arquitectura, y nexo de unión entre fotógrafos y arquitectos, seducidos ambos por la magnitud tanto del progreso como de las construcciones que lo hacían posible.

Esta Nueva Arquitectura debía ser posible por igual en América, en Europa o en la Unión Soviética, ya que la expresión de la máquina y del progreso era única. La estética de la máquina, por tanto, pretendió aglutinar en una única categoría formal las expresiones arquitectónicas europeas y americanas, preparando el camino para la idealización de un pretendido Estilo Internacional –entendido en un sentido mucho más amplio y honesto que el defendido por Johnson y Hitchcock–, único y sincero, y supuestamente válido y posible en todos los países industrializados.

La serie fotográfica de Sheeler en Detroit, exaltando la industria convertida en símbolo de todo un país, no fue la única de estas características. Si Europa había tenido su equivalente en la serie



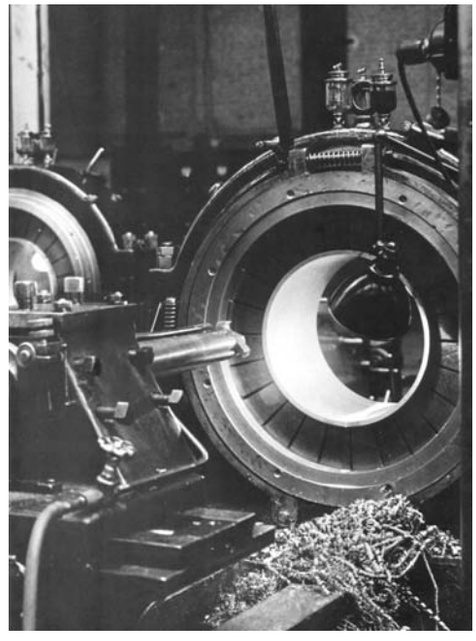


Fig. 12. Charles Sheeler, *Pulverizer Building*, Ford Plant, River-Rouge, Detroit, 1927. (Lane Collection, Museum Fine Arts, Boston).

Fig. 13. Albert Renger Patzsch, *Sin título*, c.1929. (J. Paul Getty Museum Collection, Los Ángeles).

20. HAVILAND, Paul, *291*, septiembre-octubre 1915, n.p., cit también en LUCIC, Karen, *Charles Sheeler and the cult of the machine*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1991, p. 31.

21. BLANCHARD, Claude, "L'Amérique et Les Americains", en *Le Crapouillot*, número especial, París, octubre 1930.

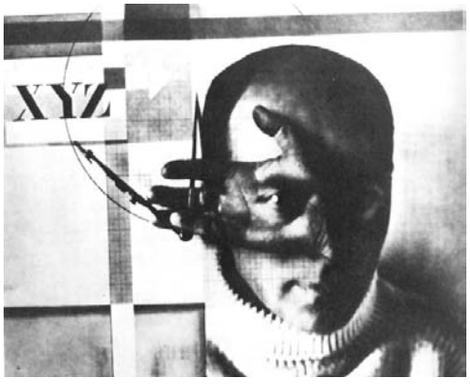


Fig. 14. Alexander Rodchenko, *Fábrica A.M.O.*, 1929. (Howard Schickler Fine Art, Nueva York).

Fig. 15. El Lissitzky, *El constructor-Autorretrato*, 1924. (VEB Verlag der Kunst, Dresde).

de Renger-Patzsch en la cuenca del Rühr, la Unión Soviética, por medio de Rodchenko hizo algo parecido. La fábrica A.M.O., principal industria automovilística soviética, también se había convertido, salvando las distancias respecto a Ford, en todo un símbolo. Las instantáneas de Rodchenko fueron portada de las principales revistas propagandísticas soviéticas, buscando dar respuesta ante la sociedad rusa de una industria capaz de competir en igualdad de condiciones con la gigantesca corporación norteamericana[22]. Las fotografías de A.M.O. no presentan, a diferencia de Sheeler, el exterior del complejo industrial, ni tampoco la presencia colosal de las máquinas o de su cadena de ensamblaje. Rodchenko, consciente de la diferencia de escala entre ambas factorías, centra su atención en la belleza de los componentes individuales que, fotografiados antes de ser ensamblados, y fuera de contexto, revelan la belleza geométrica que se obtiene en la industria. En segundo lugar, Rodchenko retrata a algunos de los trabajadores, aunque no junto a las máquinas de las que son, en cierta medida esclavos, sino a la hora del almuerzo, en un ambiente más distendido y jovial. Hombres y máquinas no se fotografían juntos. ¿Qué mejor manera de fotografiar el Palacio del Trabajo que debería redimir a la sociedad?. Pese a que la diferencia con las fotografías de Sheeler es notable, no hay tanta distancia entre las piezas de la fábrica A.M.O. o las instantáneas de Renger-Patzsch o Paul Strand: la belleza de la industria cautivaba por igual en Rusia, Europa o los Estados Unidos.

Obviamente, la admiración por el progreso no fue un sentimiento exclusivo de pintores y fotógrafos, sino que también sedujo, y con mucha intensidad, a los arquitectos que encabezarían la revolución moderna. Son más que conocidos los argumentos con los que el propio Le Corbusier defendía la vivienda moderna como una auténtica máquina para vivir. Pero si hay algún arquitecto que evocó directa e implícitamente a la industria y sus procesos industriales como motor de la formalización arquitectónica ese fue Richard J. Neutra. Su libro *Wie Baut Amerika?* fue publicado en 1927, en el año de Henry Ford, Lindbergh, Sheeler, Renger-Patzsch o Rodchenko[23]. En sus páginas, Neutra defiende una arquitectura que tenga como origen el reconocimiento de la importancia de la prefabricación o los procesos industriales como génesis de la forma arquitectónica. Además, Neutra era muy consciente de la importancia de utilizar sugerentes fotografías para conseguir gran difusión de su obra.

Sin ir más lejos, la fotografía del edificio en construcción más famosa y más publicada por las revistas de vanguardia ha sido la correspondiente a la *Lovell Health House*, una vivienda cuya estructura parece responder más a la de un rascacielos que a la de una vivienda unifamiliar. La preocupación de Neutra por la construcción y por la utilización masiva de productos industriales queda muy patente en la descripción que él mismo hizo de la vivienda en la revista *Architectural Record*, en la que se describía la tecnología utilizado dejando de lado argumentos formales[24]. La construcción de esta vivienda, terminada en 1929, el mismo año en que también se acabaría la *Ville Savoie* de Le Corbusier, marca un hito en la historia de la arquitectura. Si la fotografía había influenciado el pensamiento arquitectónico, acompañando a los arquitectos en su acercamiento a los procesos industriales, también los fotógrafos se habían visto atraídos por las posibilidades compositivas de esa arquitectura que dejaba de lado los prejuicios compositivos decimonónicos. Así, el propio El Lissitzky, en 1924, ya se había definido como *El constructor* en una obra en la que la máquina se convierte, por medio de la utilización del fotomontaje, en su propio retrato.

La posibilidad de inventar o, por qué no, simplemente construir la imagen fotográfica sedujo a los fotógrafos, especialmente a los europeos. Aunque los recursos de manipulación visual se remontan a los primeros años de la fotografía, en los que la superposición de distintas imágenes fotográficas daba origen a una "composición" o "montaje"[25], la década de 1920 sería la edad de oro del fotomontaje. Y también, aunque los orígenes exactos del fotomontaje de vanguardia, tal y como lo entendemos hoy en día, son algo inciertos –son varios los artistas que se atribuyeron el invento: John Heartfield, Raoul Haussmann, Hannah Höch–, la realidad es que su práctica se extendió por toda Europa, desde los ambientes parisinos hasta los círculos soviéticos. En muchas de estas obras, la evocación a la tecnología se convirtió en una constante imprescindible, hasta el punto en que las propias máquinas colaboraban con el artista al mismo nivel que la inteligencia creadora o, en ocasiones, como en un retrato de Tatlin, sustituyéndola por completo[26]. Además, el acercamiento a la realidad a través de fotografías especialmente precisas y de cuidadosos detalles abría las puertas a la posibilidad de reproducir ese mismo principio hasta el infinito, recreando así universos visuales múltiples, conformados por infinitas fotografías, cada una de ellas de infinito detalle.

22. RODCHENKO, Alexander, "Puti sovremennoi fotografi", en *Novyi lef*, n. 9, 1928, p. 39, cit. También en BOWLT, John E., "El arte de lo real: la fotografía y la vanguardia rusa", en YATES, Steve (Ed.), *Poéticas del espacio: Antología crítica sobre la fotografía*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002, p. 79; "AMO", en *Dajosh*, n. 14, 1929, n.p.

23. Cfr. ALCOLEA, Rubén A., "Wie Baut Amerika? Richard J. Neutra out to capture modernity", en KÖTH, Anke, KRAUSKOPF, Kai, SCHWARTING, Andreas, *Building America, Migration der Bilder*, Themen & Buchhändel, Dresde, 2007.

24. *Architectural Record*, vol. 67, n. 5, mayo 1930, pp. 408-409; Cfr. ALCOLEA, Rubén A., "Neutra: funcionalismo en estado puro", en AA. VV., *Actas del Congreso Internacional: La arquitectura norteamericana, motor y espejo de la arquitectura española en el arranque de la modernidad (1940-1965)*, Escuela de Arquitectura de la Universidad de Navarra, T6) Ediciones, Pamplona, 2006, pp. 59-64.

25. Es más que conocida la utilización de trucos fotográficos por algunos maestros decimonónicos, como Oscar Auguste Rejlande o Henry Peach Robinson. De la misma manera, también es mucha la bibliografía de época que hace referencia a las posibilidades de manipulación o engaño derivadas de la superposición de cuadros fotográficos, lo que hace pensar que era una práctica más que habitual. Algunos de los títulos más destacados son: FRAPRIE, Frank, WOODBURY, Walter E., *Photographic amusements, including tricks and unusual or novel offects obtainable with the camera*, The Scovill & Adams Co., 1896; BERGERET, A., DROUIN, F., *Les récréations photographiques*, Ch. Mendel, París, 1891; CHAPLOT, C., *La photographie récréative et fantaisiste*, París, 1902; HOPKINS, Albert Allis, *Magic: stage illusions and scientific diversions, including trick photography*, Munn & Co., Nueva York, 1897.

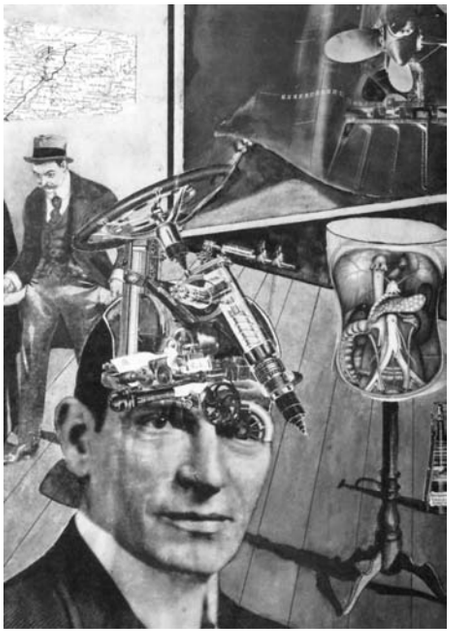


Fig. 16. Raoul Haussmann, *Tatlin en Casa*, 1920. (Sidney Janis Gallery, Nueva York).

Fig. 17. Alexander Rodchenko, *Autorretrato como constructor*, 1922. (Museum of Modern Art, Nueva York).

Los fotógrafos de vanguardia pasaron a denominarse, por todo ello, "fotomontadores", como el título con el que el propio Grosz tituló un retrato de su colega Heartfield. En esencia, en estas ocasiones, la realidad fotografiada ya está presente, y la única misión del artista, su único cometido, es "montarla", "componerla" para elaborar con ella una obra de arte. Las posibilidades del fotomontaje, o mejor dicho de la construcción fotográfica, entronca literalmente, a partir de esos años, con la arquitectura. Y ésta, a su vez, obtiene de esas composiciones visuales los argumentos necesarios para llevar a cabo edificios, o proyectos a menudo no construidos, formados a base de planos o líneas en el espacio.

Los edificios de esta nueva arquitectura, como aparecen por ejemplo retratados por Alexander Rodchenko, dejan de ser piezas monumentales, en sentido clásico, para convertirse en puros artefactos, al igual que los barcos acorazados, los submarinos, los aviones o los dirigibles[27]. En definitiva, la nueva arquitectura no podía quedarse rezagada en la carrera desenfrenada por alcanzar el progreso a toda costa. Igualmente, la nueva arquitectura, no podía representarse siguiendo los sistemas tradicionales de representación. Se hacía necesaria, más que nunca, la utilización de la fotografía y de inusuales puntos de vista que enfatizaran aquellos aspectos que, aunque fuera de manera parcial, eran esencialmente modernos, y que permitieran que la arquitectura ocupara las portadas, incluso, de revistas no especializadas. Este artista soviético, al frente de la vanguardia rusa asumió el papel de convertir los objetos arquitectónicos en elementos abstractos. Y es por ello que la figura humana, a menudo, tendió a desaparecer, a favor de una radicalidad aún mayor de la imagen y, por extensión, de la arquitectura a la que representaba. Cualquier elemento, fotografiado con criterios de composición plástica podía convertirse en verdadero icono abstracto, digno de composiciones constructivistas. Y también Rodchenko, al igual que los grandes fotógrafos de esos años, era, como él mismo se denomina en un autorretrato, un "constructor".

El año 1929 vivió, además de la construcción de la *Lovell Health House* y de la *Ville Savoie*, la inauguración de una de las exposiciones de fotografía moderna de mayor envergadura. Esta muestra, presentada bajo el título algo genérico de *Film und Foto*, pretendía dar cuenta del trabajo realizado por fotógrafos de todo el mundo. Organizada por la *Werkbund* alemana, tuvo lugar en Stuttgart entre el 18 de mayo y el 7 de julio de ese año. La dirección de la muestra, compuesta por Gustav Stotz, con ayuda de Hans Hildebrandt, Bernhard y Jan Tschichold, decidió que cada una de las distintas secciones nacionales estuviera a cargo de un comisario específico, que llevaría a cabo todo el proceso de selección y coordinación. Así, Otto Bauer, Mia Seeger y Moholy-Nagy se ocuparon de Alemania; Edward Steichen y Edward Weston de los Estados Unidos; Piet Zwart estuvo a cargo de la coordinación de la sección holandesa; El Lissitzky[28] de la Unión Soviética y F. T. Gubler y Sigfried Giedion de Suiza. Además de las distin-

26. Ese es precisamente el trasfondo con el que Raoul Haussmann llevó a cabo muchos de sus fotomontajes durante los años 1920 y, en concreto, el retrato de Tatlin en su casa, de 1920. Cfr. HAUSSMANN, Raoul, *Courrier Dada, suivi d'une bio-bibliographie de l'auteur par Poupard-Lieussou*, Le Terrain Vague, París, 1958; HAUSSMANN, R., *Je ne suis pas une photographe*, Chêne, París, 1975; y HAUSSMANN, R., *Raoul Hassmann: Photographies 1927-1957*, Créatis R. Vulliez, París, 1979.

27. En este aspecto destacan, de entre las obras de Rodchenko, los fotomontajes que llevó a cabo para el libro LET, en 1923. Cfr. AA. VV., *Alexandre Rodtchenko*, ADAGP, Reunion des Museées Nationaux, Seuil, París, 2000; y AA. VV., *Rodchenko, Aleksandr Mikhaïlovich, 1891-1956: Möglichkeiten der Photographie–possibilities of photography*, Catálogo de la exposición, Galerie Gmurzynska, Colonia, 1982.

28. ROH, Franz, TSCHICHOLD, Jan, *Foto-Auge*, "Mechanismus und ausdruck", en *76 fotos der zeit zusammengestellt von Franz Roh und Jan Tschichold*, Verlag Ernst Wasmuth, Tübinguen, 1929.

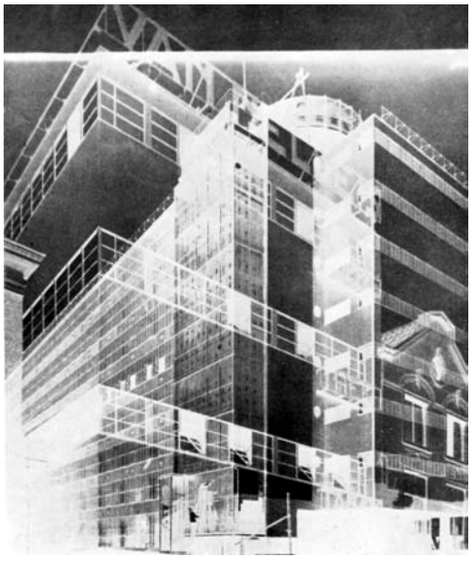


Fig. 18. Jan Kamman, *Architektur*, c. 1929. (Foto-Auge Stuttgart, Deutsche Werkbund).

tas agrupaciones nacionales, se incluyó una sección histórica, de la mano de Erich Stenger, y otra dedicada a la cinematografía, a cargo del propio Hans Richter. *Film und Foto* se convirtió en una muestra realmente espectacular, cuyo espectro de contenidos abarcaba campos tan diversos como fotografías documentales, copias en negativo, fotomontajes, fotocollages, fotografías aéreas, fotos fragmentarias, tipo-fotografías, fotografías con rayos X, fotogramas sin cámara, combinaciones de foto-pintura y hasta microfotografías.

Si la elección de técnica y temas era muy completa, también lo fue la selección de los autores representados que, al margen de algunas fotografías anónimas obtenidas de medios de prensa gráficos, incluía las figuras más relevantes del panorama fotográfico mundial. Se incluyeron obras de fotógrafos de la talla de Eugène Atget, Andreas Feininger, Florence Henri, El Lissitzky, Max Burchardt, George Grosz, John Heartfield, Günther Petschow, Man Ray, Max Ernst, Moholy-Nagy, Edward y Brett Weston, Walter Peterhans, Renger-Patzsch, Schultema o Dziga Vertov, entre otros. No es casual que el libro a modo de catálogo que se editó poco después incluyera en su portada el expresivo autorretrato *El Constructor* de El Lissitzky, explicitando el gran número de fotomontajes y "manipulaciones fotográficas" –entendido en el sentido más amplio– que se vieron en la muestra, y que junto a las fotografías de corte más directo, próximas a las tendencias de la nueva objetividad alemana, se convirtieron en las grandes protagonistas de la exposición. Lejos de pasar desapercibida, la exposición *Film und Foto* dejó poso también entre los círculos arquitectónicos, que vieron cómo el contenido de esta muestra pasaba a formar parte del imaginario visual arquitectónico, y su catálogo a ser considerado como un libro de cabecera para los arquitectos, como sugería el número de marzo de 1930 de *Architectural Record* [29].

Una de las fotografías más interesentes es la que presentó Jan Kamman bajo el título genérico de *Arquitectura*. Se trata de una imagen en negativo, compuesta a base de varias tomas. En esta obra de Kamman, se apuesta por una yuxtaposición de imágenes, todas ellas en un mismo cuadro, utilizando un proceso de sobreimpresión. La definición de arquitectura que se nos propone habla de grandes edificios de muro cortina, compuestos a base de planos abstractos, ahondando en sus raíces estrictamente constructivistas. Aparece esbozado así el ideal de edificio moderno, por medio de la superposición de dos imágenes que proceden de la famosa factoría Van Nelle, en Rotterdam, obra de Brinkman, Van der Vlugt y Stam. Sin embargo, a la derecha de la imagen es posible apreciar un edificio de corte tradicional y anónimo, prototipo de los cientos que al igual que él componen las ciudades anacrónicas. A la izquierda de la imagen asoma tímidamente una cornisa, evidenciando que la arquitectura moderna no se extiende más allá, sino que ha quedado recluida a un espacio contenido en medio de esa ciudad tradicional de la que no es posible escapar.

Tampoco es casual que esta misma imagen fuera utilizada por Moholy-Nagy en su libro *Von Material zu Architektur*, publicado el mismo año de la exposición[30]. En esta ocasión, Moholy-Nagy incluyó, en el pie de foto, el verdadero sueño de la arquitectura moderna: "La ilusión de interpretación espacial está asegurada superponiendo dos negativos fotográficos. La próxima generación tal vez vea realmente edificios como éste, cuando sea desarrollada una arquitectura de vidrio y aire comprimido". Parece que el mito de aquella Nueva Arquitectura no deja de ser, en esencia, el de una arquitectura realmente inexistente e invisible, compuesta únicamente de aire y, quizá también por ello, la única absolutamente moderna.

29. "The Architects Library", en *Architectural Record*, vol. 67, n. 3, marzo 1930, p. 298.

30. MOHOLY-NAGY, László, *Von Material zu Architektur*, Albert Langen, Munich, 1929, traducido al español en MOHOLY-NAGY, L., *La Nueva Visión*, Infinito, Buenos Aires, 1963.

Rubén A. Alcolea es arquitecto por la Universidad de Navarra, donde se graduó en 2000 con Premio Extraordinario Fin de Carrera y Mención especial del Premio Nacional de Terminación de Estudios Universitarios. Desde entonces ha desempeñado labores docentes como ayudante en el Departamento de Proyectos de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Navarra. En 2004 fue profesor visitante en la *Architectural Association School of Architecture* de Londres, donde llevó a cabo labores de investigación. Especializado en fotografía y arquitectura moderna, ha publicado artículos en revistas y expuesto el resultado de sus investigaciones en Barcelona, Dresde o Buenos Aires. En 2005 obtiene el título de Doctor con la tesis titulada "Arquitectura, Fotografía y el Mito de la Industria en Richard J. Neutra", y que está en proceso de publicación. Actualmente compatibiliza la docencia de Proyectos con el trabajo profesional independiente, donde ha obtenido algunos reconocimientos.