



Jornada de
**ARQUITECTURA
Y FOTOGRAFÍA**

Rafael Zarza **2011**
Horacio Fernández
Eva Serrats
Aitor Ortiz

Iñaki Bergera
Ricardo S. Lampreave
(eds.)

Jornada de ARQUITECTURA Y FOTOGRAFÍA

Rafael Zarza 2011

Horacio Fernández

Eva Serrats

Aitor Ortiz

Iñaki Bergera
Ricardo S. Lampreave
(eds.)



Escuela de
Ingeniería y Arquitectura
Universidad Zaragoza

Este libro recoge las conferencias dictadas en la Jornada de Arquitectura y Fotografía, celebrada el día 24 de febrero de 2011 en la sede del Colegio de Arquitectos de Aragón, demarcación de Zaragoza.

Agradecimientos

Carlos Forcadell y Álvaro Capalvo (Institución Fernando el Católico), Luis Peirote y Carlos Buil (Colegio de Arquitectos de Aragón), Javier Monclús y Carlos Labarta (Escuela de Ingeniería y Arquitectura de Zaragoza) y Vicerrectorado de Investigación de la Universidad de Zaragoza

EDICIÓN

Iñaki Bergera y Ricardo S. Lampreave

TEXTOS

Horacio Fernández, Aitor Ortiz, Eva Serrats y Rafael Zarza

TRANSCRIPCIONES

Iván Paul Martín y Jorge Sieso

FOTOGRAFÍA DE PORTADA

Aitor Ortiz, *Deestructuras* 105, 2010

DISEÑO Y MAQUETACIÓN

Manuel García Alfonso

IMPRESIÓN Y ENCUADERNACIÓN

Cometa, Talleres Editoriales

Ctra. Castellón, km. 3,400. 50013 Zaragoza

EDITA

Publicación nº 3.106

Institución Fernando el Católico

Organismo Autónomo de la Excma. Diputación de Zaragoza

Plaza de España, 2

50071 Zaragoza

www.ifc.dpz.es

Se han utilizado las tipografías Celeste y Formata, diseñadas por Christopher Burke entre 1990 y 1994 y por Bernd Möllenstädt en 1984, respectivamente.

© de los textos y las fotografías, sus autores

© de la edición, Institución Fernando el Católico, 2011

Todos los derechos reservados. Ninguna parte de esta publicación puede reproducirse ni transmitirse por ningún medio, incluida la cubierta, sin la expresa autorización escrita de la editorial.

ISBN: 978-84-9911-147-6

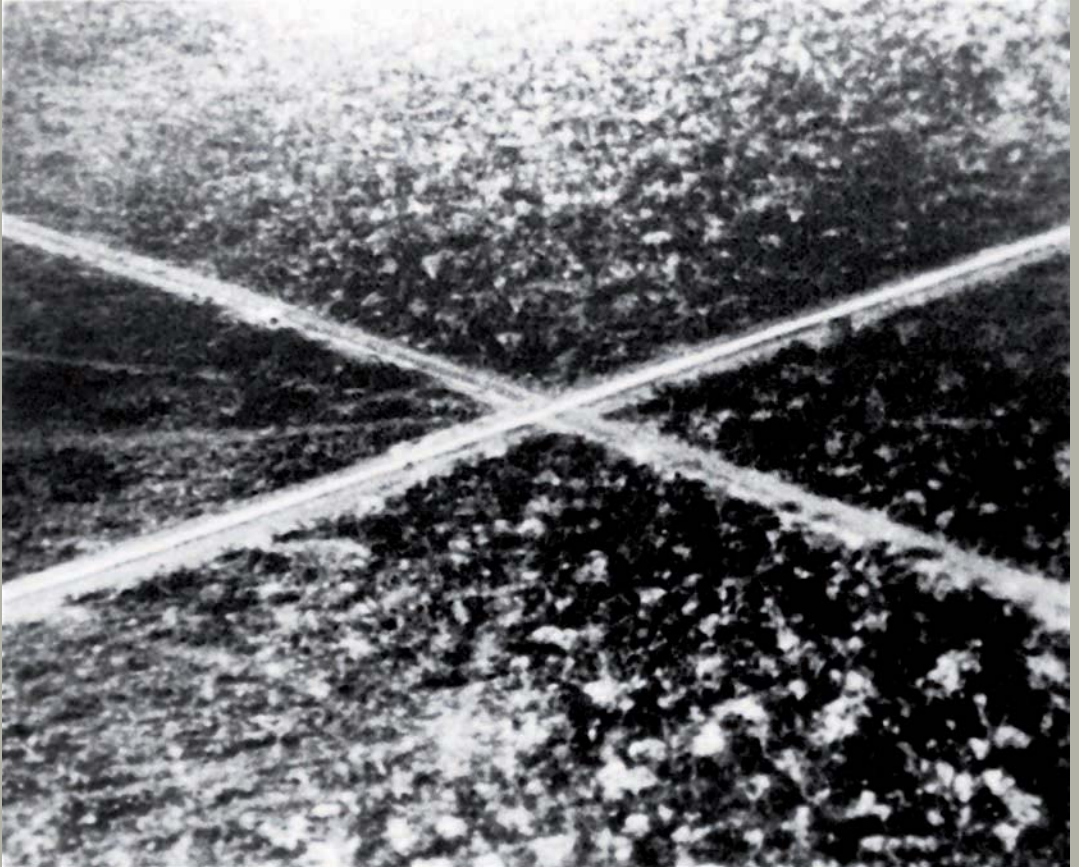
Depósito Legal: Z-3626-2011

Impreso en España

6	Presentación
11	RAFAEL ZARZA Cuando las palabras ocultan la arquitectura
31	HORACIO FERNÁNDEZ Brasília
51	EVA SERRATS Sin textura ni grafía: arquitectura y fotografía
83	AITOR ORTIZ El espacio visual como experiencia
115	Mesa redonda

HORACIO FERNÁNDEZ

Brasília



Brasília se construyó exactamente aquí, en esta X, un cruce de caminos en medio de la nada.

*Ciertas tardes subíamos
al edificio. La ciudad diaria,
como un periódico que todos leían,
conseguía un pulmón de cemento y de vidrio.*

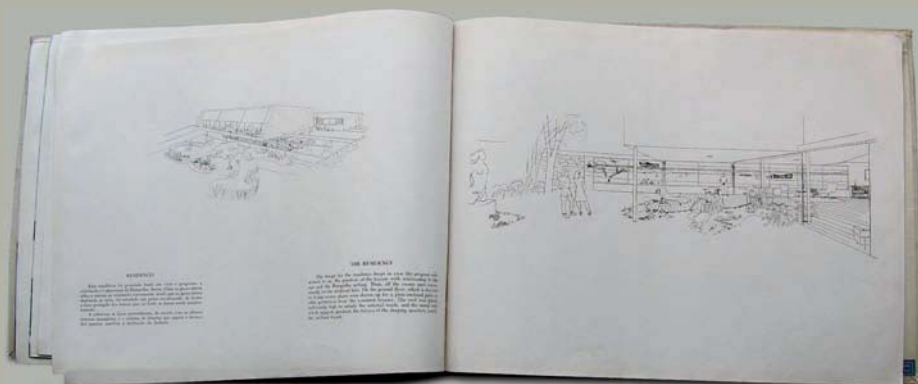
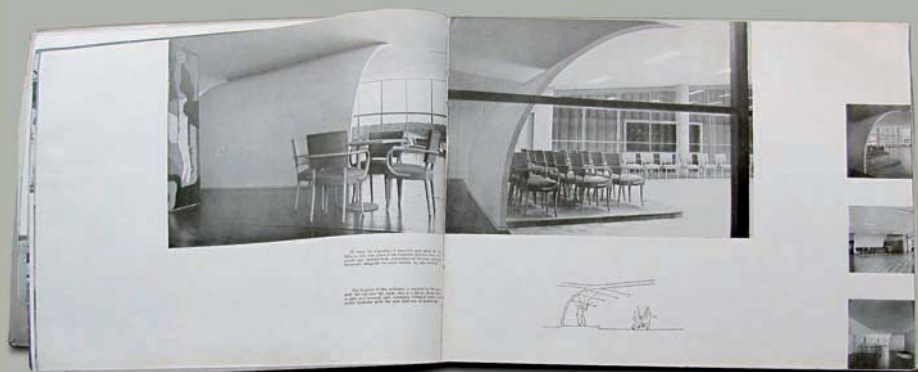
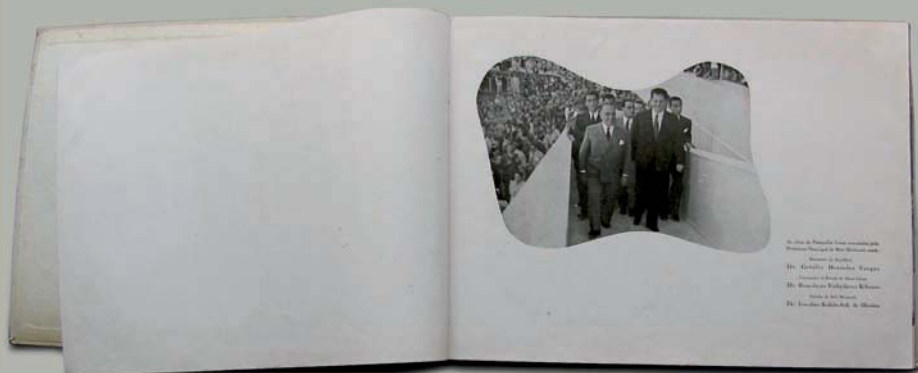
João Cabral de Melo Neto, *El ingeniero*, 1945

Oscar Niemeyer hace su primer proyecto importante, que a la vez es su primer encargo político, en las orillas de un lago artificial llamado Pampulha, que también da nombre a un barrio de la ciudad brasileña de Belo Horizonte. En 1944, cuando se publica un libro sobre las obras de Niemeyer en Pampulha, el alcalde de Belo Horizonte es Juscelino Kubitschek, quien a partir de 1951 será gobernador del Estado de Minas Gerais y cinco años después presidente de la República y fundador de la ciudad de Brasilia.

Kubitschek encarga a Niemeyer la construcción de varios lugares de asueto en el lago, sitios agradables donde la gente pueda pasar el día: un salón de baile, un club deportivo, un casino que ahora es un museo, una iglesia. En las fotos del libro *Pampulha* los protagonistas son dos, el señor Kubitschek y el espacio, con algunos detalles en los que ya se descubren constantes niemeyerianas como las curvas o las transparencias, así como su particular gusto por las esculturas y los azulejos en estanques y paredes.

Las imágenes son de Marcel Gautherot, un fotógrafo francés que desde 1940 vive en Brasil, adonde llega según se dice tras leer una novela de Jorge Amado. Muy pronto, Gautherot se convierte en el fotógrafo de los arquitectos de Río de Janeiro, Oscar Niemeyer, Affonso Eduardo Reidy, Roberto Burle Marx, Lúcio Costa. También trabaja en el Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, para el que registra con sus cámaras iglesias barrocas y ciudades coloniales. Con estas fotografías publica libros viajeros, pero sus mejores fotos se encuentran en las revistas del racionalismo arquitectónico brasileño, así como en libros como *Modern Architecture in Brazil* (Ámsterdan y Río de Janeiro, Colibri, 1956), con texto de Henrique Mindlin, y el citado *Pampulha* (Río de Janeiro, Imprensa Nacional, 1944), en el que escriben Oscar Niemeyer, Juscelino Kubitschek de Oliveira y Philip Lippincott Goodwin.

Pampulha es un libro de gran formato, casi cuarenta centímetros de ancho, una publicación gubernamental destinada a propaganda más que a documentación. Su contenido es fotografías más que planos, cuya importancia en el diseño es bastante menor que la de las fotos. Todos son conscientes, arquitectos y políticos, artistas y mecenas, de lo que representa tanto el libro como su tema: una obra aparentemente menor, pero que en realidad



no lo es. Tiene ambición ejemplar, es el antecedente que justifica la futura modernidad de Brasilia.

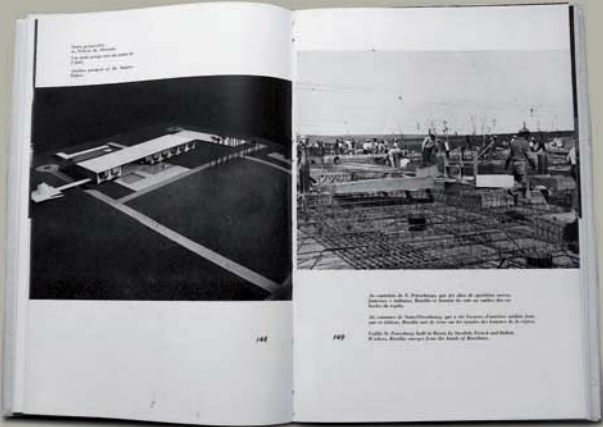
Pampulha no es una publicación técnica, destinada a profesionales, como las revistas de arquitectura *Acropole*, *Habitat* y *Módulo*, que no pueden aspirar a más público que algunos arquitectos y unos pocos estudiantes. En *Pampulha* lo principal no está en las precisiones técnicas, como en las revistas profesionales, sino en las imágenes fotográficas.

Marcel Gautherot intenta conseguir que sean bien visibles la mayor variedad posible de detalles. Como no siempre es posible hacerlo, ya que la obra no está acabada (y por lo tanto tampoco en uso) en algunas ocasiones hay dibujos de Niemeyer para que los curiosos puedan hacerse idea de los edificios en funcionamiento.

Las fotos se toman mientras se construye el centro de tiempo libre a la orilla del lago. Ya pueden verse los frescos, las esculturas, los azulejos y hasta alguna precisión técnica, por ejemplo, los parasoles que regulan la luz, la temperatura y las corrientes de aire. Otra imagen muestra el escenario para la orquesta del salón de baile con un sintético croquis que señala con flechas cómo la música se dirige sin obstáculos a los mismos pies de los bailarines, cosa sin duda importante en un club, además de buen ejemplo de funcionalismo aplicado. Por cierto, Niemeyer dibuja chicas con pantalones sorprendentemente cortos y tantas curvas como su arquitectura, la de entonces y la que seguirá en Brasilia y más adelante.

Brasilia se construye en una equis mayúscula que dibuja sobre el terreno un cruce de caminos. Aunque ningún tipógrafo la haya dibujado, es la equis perfecta: una encrucijada situada exactamente en medio de la nada, tan lejos que no está en ningún sitio que pueda señalarse con referencias precisas. Una marca en un mapa que hace realidad un viejo plan de la administración colonial portuguesa. Por razones militares y demográficas la capital del Brasil no debe estar en la costa atlántica, sino dentro. La mayoría de la población vive en la costa y es necesario poblar el inmenso interior de la República, casi deshabitado. Además, Río de Janeiro, la capital del Brasil, es una ciudad vendida en caso de guerra. Si una flota entrara en la bahía de Guanabara, tendría la ciudad a su merced.

Juscelino Kubitschek decide acometer el objetivo en 1956. El lugar ideal no debe estar más lejos del nordeste que del sur. También es conveniente que se aproxime a las tierras y las aguas del futuro, la Amazonía. La nueva capital se hace en tiempo récord, a toda velocidad. Por obligación, *manu militari*, en un plazo muy corto tienen que estar allí funcionando todas las dependencias del Estado.



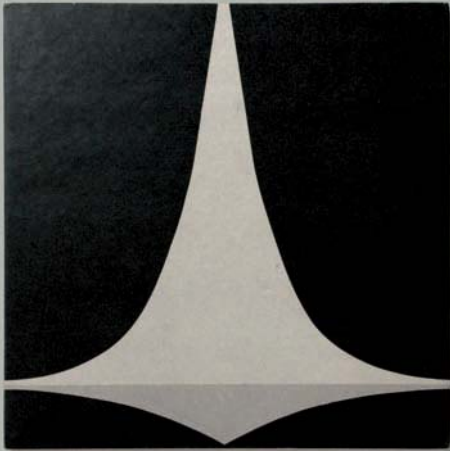
Un libro de Osvaldo Orico titulado *Brasil, capital Brasília*, publicado en 1958, describe la construcción. No es un fotolibro, pero tiene buenas fotografías. Por ejemplo la de una chica que hace autostop para ir a un lugar aún inexistente, una foto posada, creada, construida. Un documento de un deseo que aún no es posible satisfacer.

En otra foto Kubitschek y Costa piensan en cómo va a ser el eje monumental de la ciudad, que cuando se hace la imagen no es más que un páramo, una planicie árida sin posibilidades a la vista. Parece que el agua no falta, menos mal, pero poco más. También se encuentra en las fotos a Niemeyer mientras trabaja. La suma Niemeyer más Costa hace Brasília, un genuino encargo: el presidente decide hacer una ciudad de nueva planta y dos arquitectos la hacen. Uno plantea el urbanismo, el plan piloto; el otro construye los edificios significativos de ese eje monumental: la catedral, el congreso, el senado, los ministerios, los palacios nacionales, los tribunales y casi todo lo demás, que no es poco.

Brasil, capital Brasília describe el origen de la ciudad. El libro se publica dos años antes de la inauguración y, como es de rigor en estos casos, muestra sobre todo maquetas, maquetas escultóricas o quizás estatuas que parecen maquetas. Lo demás es gente trabajando. La mano de obra que llega a la nueva capital a construir el futuro, cambiarlo todo, emprender una nueva vida, los inmigrantes y los pioneros llamados *candongos*.

Brasil, capital Brasília permite hacerse una idea de una construcción extraordinaria. Por lo demás, no tiene unidad en el diseño, carece de edición fotográfica distinta de la mera ilustración del texto y ni siquiera indica los nombres de los fotógrafos que tomaron las fotos. Posee interés arqueológico, político, histórico y hasta técnico y documental. Pero no es un fotolibro como *Doorway to Brasilia*, uno de los mejores libros fotográficos del siglo XX, obra del artista y diseñador gráfico brasileño Aloísio Magalhães y de Eugene Feldman, un impresor y grabador norteamericano.

En 1954 Aloísio Magalhães, Gastão de Holanda, José Laurênio de Melo y Orlando da Costa Ferreira crean en Recife O grafico amador, una editorial “a mano”, al estilo de las *Private Presses* británicas, que publica ediciones cortas, en algún caso de veinticinco o treinta ejemplares, modestas, preciosas y cuidadas hasta el último detalle. Aloísio Magalhães es el responsable del diseño de las publicaciones de esta pequeña empresa, uno de los monumentos de las artes gráficas en Brasil, cerca en cierta manera de lo que ha hecho unos años antes en Barcelona el cónsul de Brasil, el gran poeta insomne João Cabral de Melo Neto, autor de un poema llamado *O Engenheiro* que con toda probabilidad protagoniza un poeta que desea ser arquitecto:



*La luz, el sol, el aire libre,
envuelven el sueño del ingeniero.*

*El ingeniero sueña cosas claras:
superficies, tenis, un vaso de agua.*

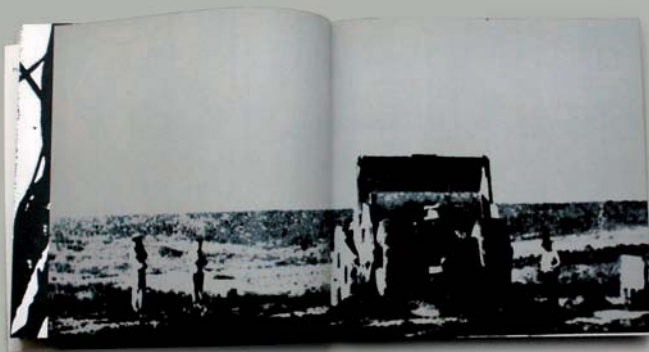
*El lápiz, la escuadra, el papel;
el dibujo, el proyecto, el número:
el ingeniero piensa en mundo exacto,
mundo que ningún velo cubre.*

Durante sus largas noches despierto, Cabral de Melo imprime en casa cortas tiradas de libros de poesía, casi todos brasileños, con la excepción de Joan Brossa. Son libros en pliegos sueltos que el poeta llama *inconsútiles*, una palabra inusual, pero poderosa: describe una túnica sin costuras que llevó cierta vez un profeta importante.

Doorway to Brasília aparece en 1959. Tres años antes, durante un viaje por Estados Unidos con una beca de estudios, Magalhães conoce en Filadelfia a Eugene Feldman, quien regenta una imprenta, Falcon Press, que funciona todo el día, pero sobre todo de noche, como la de Cabral de Melo. Durante la jornada de trabajo habitual Falcon Press hace fotocopias, tarjetones de boda, invitaciones, boletines filatélicos, hojas parroquiales, tarjetas de visita, facturas, etc. Y por la noche se dedica a los experimentos con las máquinas, los papeles, las planchas y las tintas.

Eugene Feldman está obsesionado con las posibilidades del offset en color. El offset es un sistema de impresión mecánico que reproduce fotografías con gran claridad y definición. En aquellos años el principal medio de impresión mecánica de fotografías es el huecograbado, un procedimiento que, lamentablemente, ya no existe en las imprentas. Las fotografías en huecograbado producen tonos negros de terciopelo, tan oscuros y densos como una noche sin luna. Es el proceso con el que están impresos los grandes libros de fotografía del siglo XX, entre ellos los mejores fotolibros. *Doorway to Brasília* es una de las excepciones.

En 1959 Magalhães y Feldman deciden hacer un libro sobre la construcción de Brasília. El primero recuerda el momento en el catálogo *Books by Eugene Feldman* (Philadelphia, Institute of Contemporary Art, 1977): “*Teníamos un proyecto completamente libre. Sólo pensábamos en una cosa: vamos a usar este acontecimiento, el hecho de que se esté construyendo una nueva capital, para ver lo que podemos sacar de allí a la hora de usar las técnicas de la imprenta. No había clientes, usuarios, programas ni nada preestablecido. Lo único que decidimos fue tomar fotografías en Brasil y hacer algo creativo con ellas.*”



Por su parte, Eugene Feldman apunta en un texto de 1966 (cuya reproducción se encuentra en www.eugenefeldman.com) que las urgencias de Magalhães no sólo tienen explicación formalista. “Él creía que un artista debería documentar la construcción de esta ‘nueva ciudad’ en el interior del país. A mí, por otro lado, me atraía la oportunidad de experimentar con combinaciones de efectos gráficos y fotografía”.

Con los dos objetivos, documentar y experimentar, emprenden viaje a Brasilia. Feldman lleva una cámara cinematográfica, con la que rueda una película en Súper 8, que montará Wladimir Carvalho en 1979: el documental *Brasília segundo Feldman*. Registran el paisaje, las obras, los trabajadores, los planos y hasta las maquetas. De vuelta a Filadelfia, comienzan a imprimir las láminas. El proceso es complicado. Los negativos se trasladan a planchas metálicas en variantes de contraste, foco y exposición. De cada imagen hay varias planchas, que se imprimen sucesivamente en capas de color superpuestas.

El orden de las imágenes sigue un guión que comienza con el paisaje antes de la construcción, imágenes casi monocromas de bosques, piedras y agua, que remiten al origen de la utopía urbana proyectada sobre una cruz en el mapa, en un cruce de caminos en medio de un paisaje en el que casi no ha intervenido la mano del hombre. A dobles páginas con árboles y piedras, sigue el trajín de una rápida corriente de agua en una página triple. El libro está lleno de páginas despleables, que amplían literal y simbólicamente el espacio.

Llama la atención la imprecisión de la imagen, que tiene su causa en la ampliación de fragmentos de fotogramas de la película. A Feldman y Magalhães les gusta que la imagen esté un poco desenfocada, mucho más elocuente y expresionista que la demasiado precisa. Además, también es más pictórica, está cerca de las texturas y relieves de los grabados que quiere imprimir Feldman.

Tras la naturaleza aparecen las máquinas y en un instante, plaf, plaf, desbrozan y allanan el territorio. A la maquinaria en acción siguen enormes masas de hormigón armado que empiezan a dominar el paisaje. Es el momento de los constructores, sintetizados en un retrato individual impreso en un delicado plata. La única imagen de un ser humano individualizado, un *candongo*. Curioso este hito a mitad del libro, de repente un retrato majestuoso de un trabajador anónimo, en lugar del previsible Presidente de la República.

La apoteosis final comienza con el palacio de Alvorada en un nocturno. Luego, en una foto llena de transparencias y brillos, el conjunto monumental del Congreso, el Senado y una torre de oficinas. Al final, un desplegable en seis partes, que mide más de ochenta centímetros de largo, presenta una maqueta de la futura catedral.



En el colofón hay un párrafo para las intenciones: “*Brasília fue elegida como motivo para este libro, por lo que sugiere a la imaginación: una ciudad pionera, con formas expresivas y una vitalidad que es actual y eterna al mismo tiempo*”.

La lista de las lecturas posibles comienza por la transformación de la naturaleza en cultura, democracia y religión, prosigue en la conquista del espacio que sugieren los desplegados y continúa en el protagonismo de los trabajadores anónimos sobre los políticos, señalado por el retrato individual del *candongo* en la página que antecede al palacio presidencial de Planalto.

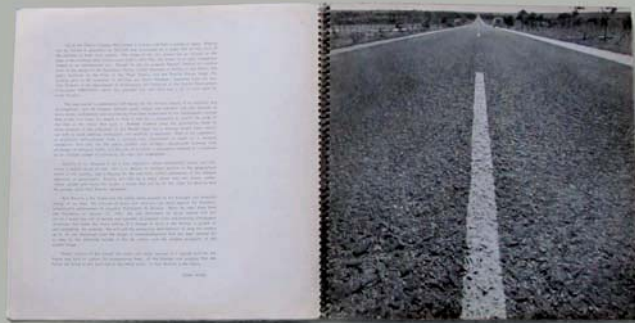
Para calificar tantas ambiciones hay que recurrir a términos tan añejos como “heroico” o “épico”, que es el elegido en el libro editado por João de Souza Leite *La herança do olhar: o design de Aloísio Magalhães* (Río de Janeiro, Artviva, 2003). Pero nada nos impide dejar a un lado toda esta retórica un momento y apreciar las artes gráficas empleadas en la exquisita impresión de *Doorway to Brasília*, la riqueza de texturas, tonalidades y transparencias de las fotografías, su escala monumental, el cuidado de los contrastes exagerados o la imprecisión del foco, la elegancia de los tipos New Gothic, en negrita pero impresos en gris, todo el alarde gráfico de un libro tan extraordinario como su tema.

Doorway to Brasília es un libro de una edición corta, dos mil ejemplares numerados, un libro difícil de conseguir, muy buscado. Más allá de su rareza es un libro muy especial, al que se puede aplicar varias de las numerosas aproximaciones al concepto de arte: expresión de genio, desarrollo de ideas, virtuosismo técnico, solución de problemas, búsqueda de lo nuevo, experimentación formal...

Las revistas son mucho más humildes. Por ejemplo, la entrega de *Manchete* sobre el día o, mejor dicho, los días de abril de 1960 en los que se inaugura la ciudad. Sobre todo los reportajes realizados durante las ceremonias y festejos de la apertura oficial.

La revista *Manchete* es una revista popular, que tira a finales de los años cincuenta y primeros sesenta, entre doscientos y trescientos mil ejemplares a la semana. Un verdadero lujo editorial que ha desaparecido junto al huecograbado, su procedimiento de impresión característico: ya no existen las revistas populares de tiradas enormes, el espacio ecológico de los mejores fotógrafos, diseñadores gráficos y directores de arte.

150.000 personas aplauden a los trabajadores. Fuegos artificiales y publicidad: *El futuro es nuestro y comienza hoy*. Los publicitarios siempre encuentran la frase, podrían haber llamado así a la revista entera. *Un show de cemento armado*, un espectáculo de gala que



se desarrolla bajo la luna llena. A la mañana siguiente, Miss Brasil se exhibe en compañía de un indio carajá, indicando pasado y presente, pero no tanto el futuro. Lástima, pueden producir titanes. La foto sugiere toda una mitología.

En otro fotolibro de unos meses más tarde, ya funciona todo. Su autor, Peter Scheier, es un fotógrafo de origen alemán que va a Brasil huyendo del nacionalsocialismo y trabaja con arquitectos modernos, igual que Marcel Gautherot, pero también en las revistas, sobre todo en *O cruzeiro*, que es otra revista de lujo, es decir, de consumo popular, la mejor hecha en Brasil en esta época.

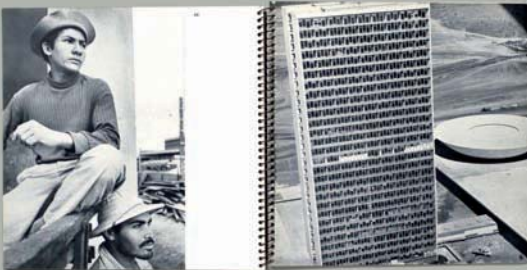
El fotolibro, editado por la librería Kosmos, una editorial de Río de Janeiro, se titula *Brasília vive!* Pero, ¡si se acaba de inaugurar! Es verdad, pero ya está respirando. *Brasília vive!* es la demostración de que la ciudad está viva antes de nacer. La primera foto hace compañía a la gran equis del principio: una carretera que no acaba nunca. Pero sí acaba, y al final está Brasilia. Y Brasilia está funcionando. Al menos, todas las luces están encendidas.

En *Doorway to Brasilia* Aloísio Magalhães y Eugene Feldman muestran el proyecto, la construcción, el porvenir. ¿Cómo son las imágenes del futuro? Una pregunta retórica para Peter Scheier, el fotógrafo elegido para demostrar que “el ensayo de utopía” llamado Brasilia es presente... al día siguiente de la inauguración oficial.

Ya desde el título, *Brasília vive!* está destinado a convencer a los escépticos a base de imágenes significativas y las menos palabras posibles. Un tercio de las fotos enseña los palacios de Niemeyer terminados y las avenidas de Costa abiertas. Son detalles de arquitectura aparentemente concluida, fotos de edificios que no se sabe muy bien si están terminados o no. Pero por lo menos no son maquetas, como demuestra la presencia de un autobús verdadero.

Como de costumbre, la arquitectura es fotogénica, siempre lo es. Pero la fotogenia no es suficiente.

“*Si me retrataran de cuerpo entero en Brasilia, cuando revelaran la foto sólo se vería paisaje*”, escribe Clarice Lispector en 1962. El paisaje arquitectónico es tan monumental que todo lo demás, incluida la gente, desaparece. Clarice Lispector sabe que las imágenes siempre tienen truco, hacen trampas en la mesa. La escritora se da cuenta de que si le hacen una foto allí, como cualquiera de las fotos que hemos visto, lo que en realidad se ve es un desierto.



Brasília vive!, Peter Scheier, 1960

Brasília, René Burri, 1960

Da igual, el relato de *Brasília vive!* es una ficción que no molesta a nadie, aunque sea, como es, propaganda y futurismo.

Peter Scheier dedica el resto de las imágenes a manifestar la vida de la nueva ciudad. Las pruebas llevan pies de foto como “*¡Brasília vive! Un ama de casa hace recados, los padres llevan a los niños a la escuela, un ciudadano anónimo espera el autobús*”. En los panoramas no se ve un alma, pero si la cámara se acerca lo suficiente a los muros-ventana de las oficinas ministeriales se vislumbra gente trabajando a destajo, noche incluida. Para que no se escapen están los guardias abajo, en la calle. Igual no es así, pero el contraste sugiere que se trabaja (que es lo mismo que decir se vive) las veinticuatro horas.

Avenidas y quizás el desierto alrededor, pero no importa: *Brasília vive!* Vuelven a sus cuarteles los soldados con uniforme de gala que han desfilado en las fiestas de la inauguración y vienen los *candongos* a trabajar, a quedarse tan absortos como en la célebre foto de René Burri de la familia recién llegada del nordeste.

Tanta falta hace el sombrero de paja como el sombrero de copa. La chistera del presidente Kubitschek. Otras escenas que representan el poder: la silla barroca portuguesa al lado de la mesa de cristal y acero inoxidable de Knoll. El trono presidencial es una silla *Barcelona* de Mies van der Rohe bajo un fresco de Portinari.

Los nudos de las autopistas aún están vacíos, pero no son fantasías, Brasilia es un lugar que sin coche, olvídale. Las avenidas están pensadas para que puedan aterrizar aviones si fuera necesario.

Planalto casi construido, el eje monumental a medias. Pero en las calles de atrás ya hay mercados en las aceras, gente que compra y que viene, que trae mercancías a contraluz. *Brasília vive!* es igual a arquitectura más gente. Si sólo hubiera arquitectura, Brasilia no respiraría.

Brasilia vive porque hay gente por todos lados: los que construyen, los que se mueven, los que llegan... Las fotos de Scheier dan fe de la existencia de los estudiantes en motocicleta y los peatones que pueden subirse a un autobús donde pone *Cidade*, un autobús que asegura que lleva a la ciudad.

Brasilia respira por la presencia de sus habitantes, la gente es algo más que una referencia para calcular la escala de una imagen. El interior se asoma al exterior y se puede percibir el pulso de la vida. “*En Brasilia están los cráteres de la luna. La belleza de Brasilia son sus estatuas invisibles*”, concluye Clarice Lispector su artículo sobre Brasilia de 1962.



Más imágenes de revista. Ahora de *Realidade*, un título que es de por sí todo un programa optimista. *Realidade* es una publicación de la editorial Abril de São Paulo, a diferencia de *Manchete* y *O Cruzeiro*, que forman parte del grupo de Río de Janeiro Diários Associados, propiedad de Francisco de Assis Chateaubriand, más conocido como Chatô. Formaban parte, en realidad. La televisión hace mucho tiempo que ha acabado con todas estas revistas y sus imperios editoriales. Pero en 1967 aún funciona el modelo, cuando *Realidade* publica un reportaje sobre Oscar Niemeyer titulado *Un obrero en construcción*.

Gana 600 cruzeiros al mes y vive en un barrio popular. Un buen titular, pero a decir verdad, Oscar Niemeyer vive desde hace mucho tiempo en Copacabana en un apartamento estupendo. En cambio, este otro subrayado parece cierto: *Construyó Brasilia pensando en formas, sueño y poesía*. El resultado bien puede ser el “pulmón de cemento y vidrio” que soñó el poeta ingeniero que quería ser arquitecto.