

# Abre los ojos: Fotografía y Arquitectura

## Open your Eyes: Photography and Architecture

**CARMEN MARTÍNEZ ARROYO**

**RODRIGO PEMJEAN**

Carmen Martínez Arroyo y Rodrigo Pemjean Muñoz, "Abre los ojos: Fotografía y Arquitectura", ZARCH 9 (Diciembre 2017): 122-131. ISSN: 2341-0531. [http://dx.doi.org/10.26754/ojs\\_zarch/zarch.201792271](http://dx.doi.org/10.26754/ojs_zarch/zarch.201792271)

**Recibido:** 15-6-2017 / **Aceptado:** 12-9-2017

### Resumen

"Fotografiar es colocar la cabeza, el ojo y el corazón en un mismo eje".<sup>1</sup> Esta frase de Henri Cartier-Bresson expresa con nitidez lo que para él es fotografiar. En primer lugar, la condición abstracta de la mente. En segundo lugar, la técnica presente en nuestro ojo y en el objetivo de la cámara. Y, finalmente, la incorporación del corazón en nuestro trabajo, la necesidad de que el elemento fotografiado sea capaz de activar nuestras emociones. Este artículo se hace deudor del texto de Cartier-Bresson y se estructura en tres partes, relacionadas con la cabeza, el ojo y el corazón. Pero es sobre todo una excusa para reflexionar sobre el modo de abrir los ojos al mundo que nos rodea. Desde el dibujo, desde la realidad construida o desde la fotografía.

### Palabras clave

Fotografía, arquitectura, escala, ojo, vida

### Abstract

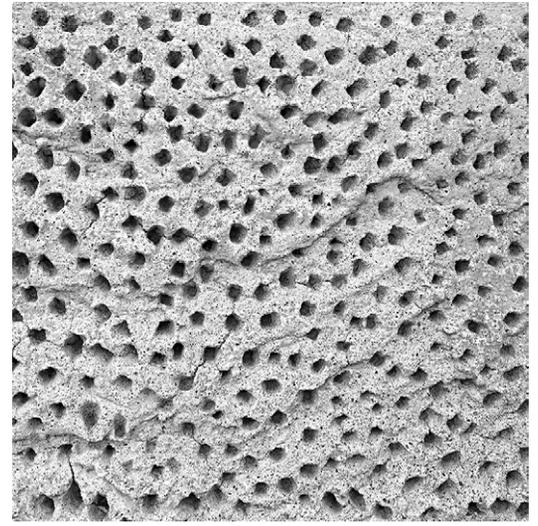
"To photograph is to place the head, the eye and the heart in the same axis".<sup>1</sup> This sentence of Henri Cartier-Bresson expresses with clarity what is, for him, to photograph. First, the abstract condition of the mind. Secondly, the technique present in our eye and in the objective of the camera. And, finally, the incorporation of the heart in our work, the fact that the element photographed is able to activate our emotions. This article is in debt to the text of Cartier-Bresson and is structured in three parts, related to the head, the eye and the heart. But it is above all an excuse to reflect on how to open our eyes to the world around us. From drawing, from built reality or from photography.

### Keywords

Photography, Architecture, Scale, Eye, Life

<sup>1</sup> Henri Cartier-Bresson, *Fotografiar del natural* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003).

**Carmen Martínez Arroyo** (Madrid 1966) y **Rodrigo Pemjean Muñoz** (Santiago de Chile 1967). Profesores titulares del Departamento de Proyectos de la E.T.S. Arquitectura de Madrid. Arquitectos (ETSAM 1993) y Doctores Arquitectos (ETSAM 2004 y 2005). Ambos son Premio Extraordinario de Tesis Doctoral. Asociados profesionalmente desde 1993. Entre sus proyectos destacan el Ayuntamiento de Madarcos, 1996, Premio IV Bienal Arquitectura Española y Premio Comunidad de Madrid. La exposición MARTÍNEZ ARROYO + PEMJEAN, 1999, Nuevos Ministerios, Madrid. El Premio COAM de urbanismo 2001 por la Remodelación de la Plaza San Roque en Chinchón. La exposición "7 Labyrinths from Madrid" Galería AEDES, Berlín. Y la construcción del Colegio Oficial de Arquitectos en Salamanca 2010. Han impartido conferencias en España, Portugal, México e Italia. [arroyopemjean@movistar.es](mailto:arroyopemjean@movistar.es)



[Fig. 1] "Boucraa. An Invisible Town". Salwa y Selma Mikou. 'Fundamentals' Venice Biennale 2014.

[Fig. 2] Fuente: © arroyopemjean arquitectos.

## Un mundo abstracto en nuestra cabeza: los cambios de escala en la fotografía arquitectónica

### *Geometría y materia*

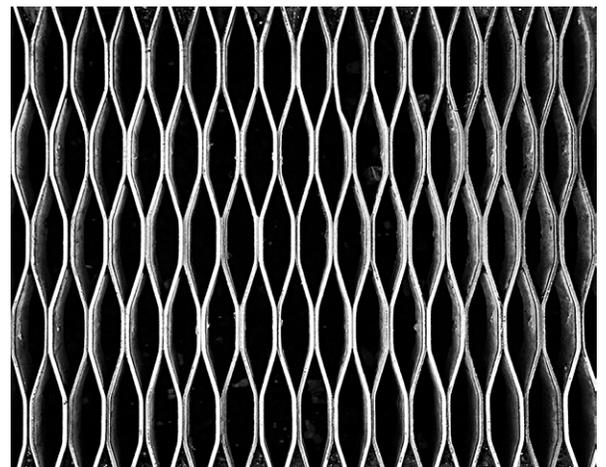
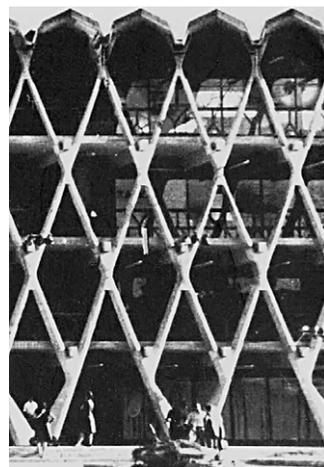
Ante nosotros dos imágenes equivalentes con muchos puntos en común. En las dos se descubre una topografía y una fuerte textura. Las dos imágenes incorporan un mismo sistema geométrico vinculado al círculo. Se distinguen en ellas los llenos y vacíos. Y ambas juegan con la repetición de elementos. Pero hay algo que las diferencia: la escala arquitectónica. Pues la primera imagen corresponde a la maqueta de un proyecto de casas patio del estudio Mikou [Fig. 1] y la segunda imagen es el revoco del muro de un antiguo edificio en Bérgamo [Fig. 2]. En la primera imagen la cámara se eleva, como haría un dron en el paisaje, para obtener una visión que explique el conjunto. En la segunda, la cámara se acerca al máximo para conseguir un documento que explique solamente el detalle. Como en las imágenes del arquitecto y fotógrafo Giuseppe Pagano, lo que interesa es la condición material del elemento: "La madera, el hierro, el vitrocemento son entradas que recogen un repertorio de tramas geométrica, densidades matéricas y luminosas... Pagano no fotografía la solución arquitectónica final... sino que escoge una porción de estructura, de panel, de pared, de material que, abstraída del contexto, habla sólo de las cualidades intrínsecas de éste, de sus cualidades matéricas"<sup>3</sup>.

### *Referencias de escala*

A continuación otras dos imágenes. La primera es la fotografía de un fragmento de la fachada de la Universidad de Mendoza del arquitecto Enrico Tedeschi [Fig. 3]. La segunda es una rejilla de ventilación en el suelo de la ciudad de Milán [Fig. 4].

[Fig. 3] Fuente: Libro *La estructura como instrumento de una idea*. Enrico Tedeschi (véase bibliografía).

[Fig. 4] Fuente: © arroyopemjean arquitectos.



3 Véase Daria de Seta, "A modo mio e per me", en Giuseppe Pagano. *Vocabulario de imágenes*, Daria de Seta, coord. (Madrid: Lampreave & Millán, 2008), 47.

CARMEN MARTÍNEZ ARROYO  
RODRIGO PEMJEANAbre los ojos: Fotografía y Arquitectura  
Open your Eyes: Photography and Architecture

En los dos elementos fotografiados se observa una estructura de piel que se construye con una misma geometría romboidal, mediante un entramado de líneas diagonales continuas. Los dos son elementos planos pero profundos que albergan un espacio detrás. El primero se dispone en vertical y el segundo en horizontal. La unión de elementos en la estructura de Tedeschi es un nudo. En la rejilla es una línea. Y en ambas estructuras es importante el juego de luces y sombras.

De nuevo, la diferencia más destacada es la escala. La aparición de personas en la primera imagen nos indica el tamaño de la propuesta. En la segunda, la ausencia de toda referencia a la escala humana nos permite una nueva interpretación. La fotografía carece de datos suficientes para saber si se trata de un elemento muy pequeño o uno de gran dimensión. “El supuesto que subyace a todos los usos de la fotografía, según el cual cada fotografía es un trozo del mundo, significa que no sabemos cómo reaccionar ante ella (si la imagen es visualmente ambigua: por ejemplo, tomada desde muy cerca o desde muy lejos) hasta que sabemos de qué fragmento del mundo se trata.”<sup>4</sup>

Y podríamos continuar con una comparativa infinita de imágenes casi iguales. En nuestra mente está la capacidad de ver las cosas de otro modo: leer una textura de fachada como si fuese un proyecto de casas patio o una rejilla metálica como si fuese el cerramiento estructural de un edificio. Distintas escalas para un mismo sistema geométrico o constructivo.

### ***Un mundo abstracto***

Otro modo de representar la realidad arquitectónica a través de la fotografía es aquel que se liga a la abstracción. La imagen no reflejará la totalidad del proyecto sino que seleccionará un elemento que manifieste un concepto genérico. Podrá ser una ventana (si la ventana es lo que originó el proyecto), un sistema de muros o una trama de pilares (si fue la estructura el punto de partida), un motivo geométrico (si la geometría fue el condicionante principal) o un detalle constructivo (cuando el proyecto nació de la construcción). Pero también la fotografía podría explicar el edificio a través de la sombra o el reflejo. Es decir, a través de la imagen abstracta que representa el proyecto en nuestro cerebro y que nos hace disfrutar de este. “Me obsesiona una sola cosa, el placer visual. Mi mayor satisfacción es la geometría, es decir, una estructura. Uno no sale a hacer fotos en busca de una estructura, de formas, de temas y esa clase de cosas, pero siento un placer sensual, que a la vez es un placer intelectual, al ver que todo se sitúa en el lugar adecuado. Es el reconocimiento de un orden que se encuentra ante tus ojos”<sup>5</sup>.

Torres Blancas de Sáenz de Oíza puede explicarse a través de la geometría circular, coherente en todo el edificio: desde el pavimento hasta las lámparas del vestíbulo; desde las terrazas curvas hasta el aparcamiento. O con la larga sombra proyectada sobre el suelo o los edificios cercanos. O por medio del reflejo completo de la torre sobre los lucernarios dispuestos en el jardín. [Fig. 5]. El Taller del pintor Vicente Rojo en Ciudad de México, del arquitecto Felipe Leal, puede entenderse de un modo abstracto a través de las piezas repetidas apiladas. La construcción del muro con los ladrillos girados es la imagen que ilustra mejor el proyecto. Es la fotografía de las escamas defensivas de un dragón, un cerramiento duro cuya textura protege el espacio interior y a sus habitantes [Fig. 6].

Y en el Banco de Bilbao, también del arquitecto Sáenz de Oíza, la estructura singular, el encuentro con el cielo o el cráter de encuentro con el suelo son algunas de las partes que de forma individual explican mejor el edificio. Pero la imagen más

4 Susan Sontag, *Sobre la fotografía* (Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, 2008), 96-97.

5 Henri Cartier-Bresson, *Ver es un todo. Entrevistas y conversaciones 1951-1998* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2014), 50.



[Fig. 5] Fuente: © arroyopemjean arquitectos.



[Fig. 6] Fuente: © arroyopemjean arquitectos.



[Fig. 7] Fuente: © arroyopemjean arquitectos.

pregnante es la de la piel. El sistema del cerramiento que va modificándose en cada orientación y que sirve para configurar un espacio intermedio o microclima perimetral que resuelve la relación entre el interior y el exterior [Fig. 7].

Frente a una imagen global, imágenes abstractas,<sup>6</sup> individualizadas y centradas en un solo tema, para explicar nuestro mundo.

La fotografía es además un sustituto de la memoria, una de las formas más directas de hacer que en nuestra cabeza permanezca lo que nos rodea. “Si hago el boceto de algo lo recuerdo. En su Viaje en Italia, Goethe lo dijo muy bien: Aquello que no he dibujado, no lo he visto”<sup>7</sup>.

### **La posición del ojo del fotógrafo: puntos de fuga**

“Hace poco trabajé con un joven fotógrafo de *Life* en Washington. Pues bien, los dos fotografiamos las mismas cosas y cuando vi sus fotografías (excelentes), eran totalmente diferentes a las mías. Somos personas distintas.”<sup>8</sup> Las mismas cosas, distintas miradas. Y son miradas que dependen no de las condiciones técnicas o de la posesión de tal o cual cámara. Dependen de los ojos del fotógrafo. Pero los ojos se pueden educar, de tal modo que suceda lo contrario, y dos personas compartan una misma mirada: “... Para entonces, yo había llegado al punto de no gozar de ningún paisaje que no interesara a la cámara de Edward, de modo que él no arriesgaba mucho cuando se recostaba en el asiento y decía: No estoy durmiendo, solo descansando la vista. Sabía que mis ojos estaban a su servicio, y que en cuanto apareciera algo con aspecto Weston yo detendría el automóvil para despertarlo.”<sup>9</sup>

### **Cambios de altura: la cámara y el plano del horizonte**

La mirada experimentada o educada de un fotógrafo puede mostrarnos una imagen de la realidad que desconocíamos. Pues como dice Gowin: “La fotografía es una herramienta para tratar con cosas que todos conocen pero a las que nadie presta atención. Mis fotografías pretenden representar algo que ustedes no ven”.<sup>10</sup> Pero ¿qué sucede cuando ese ojo abstracto modifica su posición relativa en el espacio? Que la imagen también cambiará. Las variaciones en altura del plano del horizonte introducirán cambios importantes en el resultado. Y podemos hablar de dos planos del horizonte: el generado por la posición de la cámara y el de los ojos del usuario presente en la escena. Estos dos planos pueden desfasarse o coincidir. Y manteniéndose coincidentes pueden desplazarse en altura, como ocurre en algunas escenas míticas del cine. Así sucede en algunos de los rodajes de Yasujiro Ozu o Stanley Kubrick. Ozu situó en 1959 la cámara a ras de suelo en la película *Buenos días (Ohayô)* pues los personajes principales

6 Moholy-Nagy afirma que la fotografía crea o expande ocho modalidades de la visión: la abstracta, la exacta, la rápida, la lenta, la intensificada, la penetrativa, la simultánea y la distorsionada. Véase Sontag, *Sobre la fotografía*, 122.

7 Cartier-Bresson, *Ver es un todo*, 114. En relación a la memoria visual es también interesante recordar las palabras de John Berger: “La memoria entraña un acto de redención. Lo que se recuerda ha sido salvado de la nada... la distinción entre recordar y olvidar se transforma en un juicio, en una interpretación de la justicia, según la cual la aprobación se aproxima a ser recordado; y el castigo, a ser olvidado”. Véase John Berger, *Mirar* (Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2008), 59.

8 Cartier-Bresson, *Ver es un todo*, 28.

9 Cita de Charis Weston transcrita en Sontag, *Sobre la fotografía*, 192-193.

10 Sontag, *Sobre la fotografía*, 196.

de la película eran niños y el director quería que los espectadores mantuviesen su mirada en la misma cota en la que se situaban los ojos de estos protagonistas infantiles. Además, coincidía con la visión baja de los adultos sentados en la casa tradicional japonesa. La película *El resplandor* (*The Shining*) de 1980 de Stanley Kubrick es otro ejemplo, muy estudiado, de la influencia de la posición de la cámara en las sensaciones del espectador. En este caso, la cámara adopta una posición baja en el recorrido que el niño realiza en triciclo por el pasillo del hotel. Pero además se dispone en el centro, de modo que solo exista un punto de fuga. La situación de la cámara, a poca altura y centrada en el eje del espacio, permitirá que el espectador tome la posición del niño y participe de su veloz viaje por el corredor interior.

### ***Frontal, lateral, diagonal***

Y ¿qué sucede con los movimientos de la cámara en planta? Se puede conseguir una visión frontal y objetiva desde el eje que explique la geometría. O, por el contrario, una imagen más dinámica y subjetiva desde el lateral, que explique el espacio con varios puntos de fuga. Y en sección ¿qué sucede si los dos planos del horizonte (el de la cámara y el de los actores) no coinciden? Que se introducen las visiones diagonales, de tal modo que domine la cámara o domine el actor. Y las imágenes, cinematográficas o fotográficas, empiezan a ser más subjetivas y dramáticas.

Orson Welles en la película de 1965 *Campanadas a Medianoche* (*Falstaff*) introdujo varios planos del horizonte en la secuencia previa a la batalla, situando la cámara y a los actores en estructuras elevadas formadas por andamios a distintas alturas para conseguir la profundidad de la escena, con varios planos repletos de personajes y visiones en diagonal. En la película de 1962 *El Proceso* (*The Trial*), basada en el libro del mismo título de Franz Kafka, también había cambiado la posición de la cámara. La escena en la que los funcionarios detienen al personaje principal de la historia, interpretado por Anthony Perkins, se rodó en el espacio libre bajo el edificio de la Unidad de Habitación de Marsella de Le Corbusier. Para incrementar la sensación de agobio y desconcierto del protagonista ante su propia detención, que no entiende y considera injusta, se rodó muy cerca del techo y con la cámara mucho más baja que los ojos de los personajes. De este modo, la gran losa de hormigón armado con su entramado estructural y su fuerte textura aumentó la sensación de gravedad y opresión.

Y si en el cine es importante la situación de la cámara, no lo es menos en el mundo de la fotografía, pues la posición del ojo que mira puede cambiar completamente la visión de lo fotografiado y será determinante a la hora de transmitir una intención al espectador.

Un desplazamiento en altura supondrá el entendimiento del conjunto (en el caso de fotografías aéreas) o dará importancia a un elemento concreto del objeto o la escena fotografiados. Dos fotografías realizadas en el Duomo de Milán. Dos visiones diagonales. La primera imagen se realizó en el exterior a 1,85m de altura y a mucha distancia de la fachada. Es una fotografía del objeto arquitectónico que muestra la cualidad del gótico a través del recorte contra el cielo de los pináculos y el borde de la cubierta [Fig. 8]. La segunda fotografía se hizo con la cámara posicionada, en una escalera de piedra de subida a la cubierta, a unos 45 m de altura. Lo importante era expresar la presencia masiva de gente en la plaza. La fotografía se tomó a contraluz para marcar las sombras y duplicar así el número de personas. Y el encuadre se ajustó mucho, de forma que desaparecieran los edificios o carteles. Solo los turistas y el plano horizontal del pavimento, que se conformaba de este modo como una bandeja expositiva [Fig. 9]. El ojo imponiendo su mandato.



[Fig. 8] Fuente: © arroyopemjean arquitectos.



[Fig. 9] Fuente: © arroyopemjean arquitectos.

### ***La mirada del arquitecto: apocalípticos e integrados***

Los propios arquitectos, al margen de la fotografía, han reflexionado sobre la relación entre la arquitectura y la posición de los ojos en el espacio. Le Corbusier propuso en 1926, en uno de los *Cinco Puntos* de la nueva arquitectura, la ventana corrida (*fênêtre en longueur*) [Fig. 10]. En este tipo de ventana la prioridad será iluminar, aunque su colocación en altura, se relaciona con la medida del hombre. Esta ventana conseguirá visiones acotadas del paisaje exterior y permitirá al usuario atrapar todo el horizonte.<sup>11</sup> Es interesante comparar esta idea con la ventana propuesta por Alejandro de la Sota en la zona de estudio del proyecto de Viviendas en la calle Velázquez. Frente a Le Corbusier, que situó el centro de la ventana coincidente con la altura de los ojos, Sota dispuso el eje de la visión, de una persona sentada en la mesa de trabajo, tangente a la alfombra verde del jardín.

Y Mies van der Rohe trabajó también con la altura de los ojos del usuario por medio de la simetría horizontal del espacio. En el Pabellón de Barcelona de 1929 o en los dibujos en perspectiva de las casas patio la simetría se descubre en la altura del espacio interior, pues será el doble de la distancia desde el suelo hasta el eje visual de una persona de estatura media [Fig. 11].<sup>12</sup>

En 1947 tuvo lugar en el MoMA (Museum of Modern Art) de Nueva York una exposición antológica del trabajo de Mies van der Rohe. Planos y fotografías se situaban favoreciendo la visión a la altura de los ojos. No se mostraba ninguna axonometría, sólo se exhibían cuatro plantas y alzados y tanto en algunos de los paneles de suelo a techo como en las fotografías y perspectivas o montajes más pequeños (colocados como una franja horizontal de diferentes alturas a lo largo de la sala) el punto de fuga estaba situado en el eje visual de los visitantes. Por ello, los usuarios que acudieron a esta exposición disfrutaban de las diferentes imágenes como si estuviesen dentro de los espacios expuestos. Charles Eames será uno de los arquitectos que visiten la muestra y se dará cuenta de la importancia que tenía, además de lo expuesto, el propio montaje expositivo. Además de realizar fotografías de la exposición, escribió en *Arts and Architecture* sus impresiones sobre la obra expuesta y sobre el montaje realizado: *Sin ninguna duda, la experiencia de pasear a través del espacio y ver a otros moverse en él constituye el punto culminante de la exposición*<sup>13</sup>. Las fotografías de Eames tenían

11 El tema de la ventana corrida es analizado extensamente en el artículo “Une petite maison sul lago Lemano” de Bruno Reichlin. En este escrito se habla de la polémica sostenida por Perret y Le Corbusier a propósito del planteamiento de la ventana corrida frente a la ventana vertical. La ventana vertical había sido consecuencia de la forma de construir. Si se requería más luz era necesario hacer los techos más altos para ampliar la ventana. Con las nuevas técnicas constructivas, cuando se abandona el muro de carga y se libera el cerramiento, será posible plantear la ventana corrida. La ventana vertical ofrecerá una visión que obligue a girar la cabeza verticalmente, la ventana corrida supondrá un movimiento de la cabeza en horizontal para conseguir visiones panorámicas. Bruno Reichlin, “Una petite maison sul lago Lemano”, *Lotus* 60 (1988/4): 58-83.

12 Robin Evans en “Mies van der Rohe’s paradoxical symmetries” reflexiona sobre este hecho y la importancia de la simetría horizontal en el Pabellón. Robin Evans, *Traducciones* (Valencia: Editorial Pre-Textos, 2005).

13 Franz Schulze, *Mies van der Rohe: Una Biografía crítica* (Madrid: Editorial Hermann Blume, 1986), 245.



[Fig. 10] Fuente: © arroyopemjean arquitectos.

[Fig. 11] Fuente: © arroyopemjean arquitectos.

un punto de vista muy bajo y la cámara se situaba muy cerca del suelo, consiguiendo integrar los muebles y al público en los grandes paneles. Para conseguir la integración Eames desfasa los dos planos del horizonte (el de la cámara y el de los usuarios), contradiciendo de este modo las intenciones de Mies antes enunciadas. Desde un punto de vista distante, bajo y al margen de lo que sucedía en la escena, los visitantes estaban totalmente integrados en la arquitectura miesiana expuesta, formando un todo indisoluble.

### El corazón de la imagen: los actores entran en la escena

Un arquitecto fotografía un edificio. Es un tipo sensible. Tiene una cámara de mediana o alta calidad. Cuida el encuadre. Se fija en que la luz sea correcta. Usa un trípode para evitar la trepidación. Enfoca y... dispara. El resultado de la fotografía es casi profesional. Pero le muestra la imagen a un amigo y este no le comenta nada del edificio fotografiado, ni de la perfección de la imagen o la técnica empleada. Solo le dice: ¿era muy temprano cuando hiciste la fotografía? ¿porqué no había gente?

Como arquitectos casi siempre evitamos a la gente en nuestras imágenes. Esto se entiende en el caso de una imagen abstracta que exprese el detalle. Pero también sucede cuando se fotografía un espacio. Si la arquitectura se hace para otros ¿porqué impedimos que esos otros aparezcan en nuestras fotografías? Es algo así como imposibilitar que la vida y la arquitectura se conecten. Los fotógrafos más famosos han mostrado a la gente en sus escenas. Julius Shulman, Lucien Hervé, René Burri, Henri Cartier-Bresson, Robert Doisneau, Francesc Catalá Roca, Kindel o el escritor Juan Rulfo, entre un listado casi infinito de grandes profesionales, han incluido personajes en sus fotografías arquitectónicas.<sup>14</sup>

¿Porqué es positiva y necesaria esta presencia? No solo por el hecho de que nuestros edificios dejen de parecer fríos mausoleos y comiencen a mostrar cómo se viven. También por motivos mucho más arquitectónicos: para participar de la cualidad del espacio arquitectónico a través de la empatía con los personajes y descubrir la escala, entender el programa o contemplar la transformación del espacio a través del movimiento.

14 "¿Qué tema es el más importante? El hombre. El hombre y su vida, tan breve, tan frágil, tan amenazada... Yo me ocupo casi en exclusiva del hombre... A ese ser humano, naturalmente, no lo separo arbitrariamente de su entorno, no lo aíso de su hábitat: soy reportero y no retratista de taller. Pero el exterior (o el interior) en que ese hombre, que es mi tema, vive y actúa, me sirve únicamente de decorado significativo, por decirlo de algún modo...". Véase Cartier-Bresson, *Ver es un todo*, 10.

15 Sontag, *Sobre la fotografía*, 164.

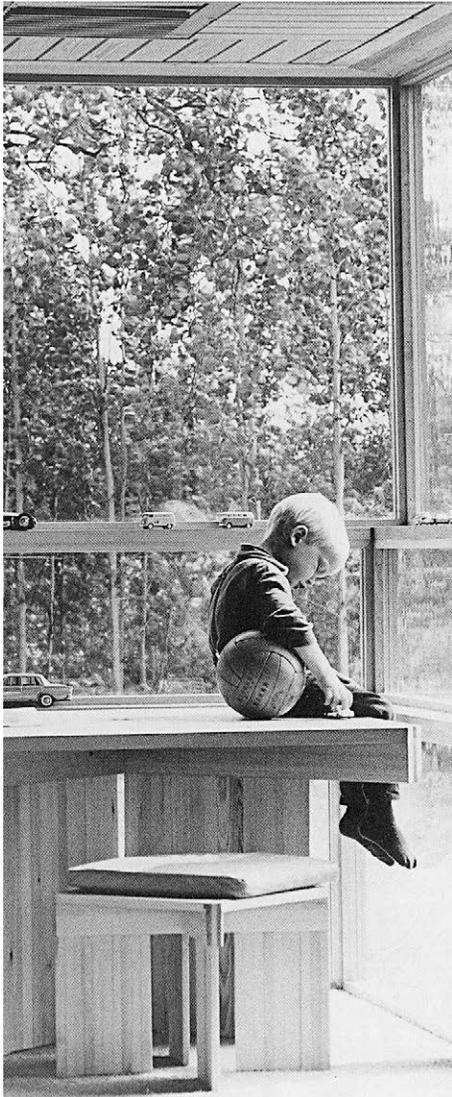


### **La empatía con los personajes**

La fotografía tiene un poder emotivo del que a veces carece la realidad. Dice Susan Sontag que “Somos vulnerables ante los hechos perturbadores en forma de imágenes fotográficas como no lo somos ante los hechos reales”.<sup>15</sup>

Alfred Hitchcock. El director más buscado del cine. O por lo menos eso sucedía en los estrenos de sus películas, pues los asistentes esperaban con ansiedad su aparición en pantalla. Normalmente al principio de la trama, para evitar que la sonrisa del espectador hiciese decaer el suspense. ¿Una cuestión de ego? También una cuestión publicitaria. Y sobre todo el establecimiento de una conexión directa con su público.

Y ¿qué sucede con la arquitectura? ¿Es posible crear una correspondencia equivalente? ¿Cómo puede establecerse una relación de empatía con el espacio arquitectónico? A través de la gente. Si el posible cliente mira una fotografía en la que la arquitectura es lugar donde un “joven y guapo” personaje disfruta de la vida, tal vez esa imagen represente la casa ideal que estaba buscando. En el programa de las Case Study Houses en California será un requisito publicitario que las viviendas muestren la vida e incluyan a sus habitantes. La cercanía con la Meca del cine hace que gran parte de las escenas incluyan actores amateurs, como los propios arquitectos, o modelos profesionales. Esto sucede con las fotografías que realiza Julius Shulman en las casas n.21 y n.22 construidas por el arquitecto Pierre Koenig: el arquitecto aparece en los espacios interiores de la casa n.21 junto a una modelo, representando un mundo ideal habitado por jóvenes parejas. La puesta en escena es tal que incluirá elementos de vegetación o mobiliario, que el fotógrafo situará estratégicamente, tanto para disimular defectos del edificio como para lograr un primer plano. O el automóvil, como un habitante más. “Decorados” reales y perfectos de la mejor vivienda americana del siglo XX. En la Case Study House n.8, coincidirán los actores, los arquitectos y los clientes en una única pareja: los Eames, a la vez constructores y habitantes de una casa propia dentro del programa. Y la sensación de vida se verá reforzada por la gran colección de objetos de la pareja protagonista.



La columnata de la Piazza de San Pietro en el Vaticano. Después de un acto religioso, un feligrés descansa sentado en la base de una columna [Fig.12]. Las columnas construidas por Bernini son ahora más grandes pues un personaje se ha puesto en su cercanía. La piedra parece mucho más fría, quizá porque el fotógrafo permanece al margen de la escena, pues la altura de la cámara no coincide con la altura de los ojos del actor principal.

La imagen de un espacio interior en la Villa Norrköping de Sverre Fehn [Fig.13]. Se percibe la relación entre el interior y el paisaje circundante, el mobiliario, el cerramiento ligero... Pero lo que más llama la atención es la presencia de un niño que está sentado sobre la mesa y sostiene un balón. La fotografía habla de una vida segura, de la infancia y sus juegos y nos explica la escala de la casa. Y se produce un curioso efecto: la presencia de un adulto en la casa establecería la escala inmediatamente, pero se convierte en algo difícil de saber con exactitud cuando el personaje pertenece a la infancia. Y sin embargo, este niño es capaz de dar la escala precisa porque hay una relación entre sus ojos y la cámara, pues ambos están a la misma altura. En el Vaticano el observador se mantiene distante. En esta vivienda el espectador se integra en el espacio y desea habitarlo.

[Fig.12] Fuente: © arroyopemjean arquitectos.

[Fig.13] Fuente: Libro *Sverre Fehn Opera Completa*, p. 108. Foto Teigen (véase bibliografía).

### **Cómo usar un edificio. Los actores entran en la escena**

La inclusión de personas en las fotografías favorece también el entendimiento del programa. ¿Cómo se puede utilizar el espacio? Cuando este espacio es abstracto, puede ser difícil entender su uso habitual o el hecho de que pueda utilizarse de



[Fig.14] Fuente: © arroyopemjean arquitectos.

varios modos. Le Corbusier encarga imágenes del Pabellón Suizo en París con personajes en posturas atléticas. Quiere demostrar que el espacio libre de la planta baja sirve para algo más que situar la entrada al edificio. En el caso de la Unidad de Habitación de Marsella, el fotógrafo René Burri asimila este concepto vital de Le Corbusier y participa de la idea que la vida diaria va unida al edificio. Y explica la cubierta jardín a través de imágenes repletas de niños jugando. O reflexiona sobre el carácter de la terraza de cada apartamento haciendo fotografías desde lo alto y situando a los personajes en el espacio umbral, indicando la doble función de este espacio intermedio que pertenece tanto al interior como al exterior. En todos estos casos la utilización de los personajes va a hacer que la fotografía sea la demostración del manifiesto arquitectónico.

### ***La vida se transforma. El stop motion arquitectónico***

El espacio se modifica por la presencia de la gente. Nada tiene que ver una fotografía del Guggenheim de New York vacío con una fotografía del mismo edificio lleno de usuarios. Los visitantes del museo son los que nos hacen entender la escala del edificio, la importancia del vacío central y el dinamismo de la función a través del recorrido por la rampa [Fig.14].

Y existe un movimiento que puede llegar a transformar completamente el espacio. Un mueble que se abre, unos planos que deslizan o un panel que gira puede cambiar el uso, la dimensión o la cualidad espacial. Y puede utilizarse la fotografía para explicar estas transformaciones. Fotograma a fotograma, como haría un director de *stop motion*.

Una mesa equipada, como la de las celdas de los monjes de las Cartujas de Pavía [Fig.15] o Florencia, puede cambiar completamente el espacio. Al desplegarse la mesa la celda se modifica. Y la sala homogénea se divide en dos áreas con distinto programa. Aparece el concepto de lleno y vacío. Y se participa de una concepción



[Fig.15] Fuente (a-b-c-d-e): © arroyopemjean arquitectos.

maquinista del equipamiento. El personaje fotografiado será el que mueva o modifique los elementos. Y puede aparecer de una forma incompleta: un brazo o una sola mano pueden ser suficientes para explicar los cambios que el usuario realiza.

Debemos llenar de gente nuestras fotografías y nuestras arquitecturas porque, como dice Herman Hertzberger, los arquitectos trabajan para la vida.<sup>16</sup>

## Bibliografía

Alexander, Christopher James. 2010. *Los Ángeles de Julius Shulman*. Madrid: J. Paul Getty Trust & Comunidad de Madrid.

Berger, John. 2008. *Mirar*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Cartier-Bresson, Henri. 2003. *Fotografiar del natural*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

\_\_\_\_\_. 2014. *Ver es un todo. Entrevistas y conversaciones 1951-1998*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Codina, Leonardo. 2003. *La estructura como instrumento de una idea. Enrico Tedeschi. El proyecto de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Mendoza*. Buenos Aires: Editorial 1:100.

Evans, Robin. 2005. *Traducciones*. Valencia : Editorial Pre-Textos.

Hertzberger, Herman. 2016. *Lessons for Students in Architecture*. Róterdam: Nai010 Publishers.

Nelson, George. 2017. *How to See. Visual Adventures in a World God Never Made*. Nueva York: Phaidon Press Limited.

Norberg-Schulz, Christian; Postiglione, Gennaro. 2007. *Sverre Fehn Opera Completa*. Milán: Electa.

Daria de Seta, coord. 2008. *Giuseppe Pagano. Vocabulario de imágenes*. Madrid: Lampreave & Millán.

Reichlin, Bruno. 1988. Una petite maison sul lago Lemano. *Lotus* 60 (4): 58-83.

Schulze, Franz. 1986. *Mies van der Rohe: Una Biografía crítica*. Madrid: Editorial Hermann Blume.

Sontag, Susan. 2008. *Sobre la fotografía*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial.

<sup>16</sup> Con estas palabras finalizó Herman Hertzberger la conferencia "Transformation and Accommodation" impartida en el Politécnico de Milano el día 21 de junio de 2017, a la que asistieron los autores del presente artículo. Palabras que nos hacen pensar en otras equivalentes de Cartier-Bresson: *De la fotografía solo me interesa un aspecto. Hay otros muchos, pero lo que me conmueve, lo que me apasiona, es la mirada sobre la vida*. Véase Cartier-Bresson, *Ver es un todo*, 61.