

## EL PAPEL DE LA FOTOGRAFÍA Y EL FOTOMONTAJE EN EL PROYECTO DEL MONUMENTO A AITA DONOSTIA (JORGE OTEIZA Y LUIS VALLET)

### THE ROLE OF PHOTOGRAPHY AND PHOTOMONTAGE IN THE PROJECT OF THE AITA DONOSTIA MONUMENT (JORGE OTEIZA AND LUIS VALLET)

*Lauren Etxepare Igiñiz, Fernando García Nieto*

doi: 10.4995/ega.2021.14241

Una vez que Jorge Oteiza definiera la estela en homenaje a *Aita Donostia* por encargo de la Sociedad de Ciencias Aranzadi, comenzaba el desarrollo, por parte de Luis Vallet, del proyecto arquitectónico para la capilla que iba a acompañarla. Vallet se encargó de integrar la estela, la capilla y los crómlech milenarios de Agiña, haciendo uso de la fotografía como herramienta de trabajo aplicada en todos los estadios de proyecto. Durante el proyecto, que arrancó en noviembre de 1956 y finalizó en verano de 1959, Oteiza y Vallet emplearon dos técnicas, la fotografía y el fotomontaje, y tres tipos de cámara fotográfica: una Weltaflex, una Polaroid y una Leica. Es hora de sacar a la luz los aspectos técnicos de los distintos reportajes, las influencias bajo las cuales fueron realizados y los motivos por los que optaron por una determinada técnica o cámara en cada una de las fases.

**PALABRAS CLAVE: FOTOGRAFÍA Y PROYECTO ARQUITECTÓNICO, FOTOMONTAJE, LUIS VALLET DE MONTANO, JORGE OTEIZA, MONUMENTO A AITA DONOSTIA**

*Once Jorge Oteiza defined the stele in tribute to Aita Donostia by order of the Aranzadi Science Society, Luis Vallet began the development of the architectural project for the chapel that was to accompany it. Vallet was in charge of integrating the stele with the chapel and the millenary henges of Agiña, making use of photography as a work tool that would be applied at every stage of the project. During the project that commenced in November 1956 and finished in the summer of 1959, Oteiza and Vallet used two techniques: photography and photomontage, and three types of photographic cameras: Weltaflex, Polaroid and Leica. It is time to bring to light the technical aspects of these photo reports, as well as the influences under which they were made, and the motives that made them choose one technique or camera in each of the stages.*

**KEYWORDS: PHOTOGRAPHY AND ARCHITECTURAL PROJECT, PHOTOMONTAG, LUIS VALLET DE MONTANO, JORGE OTEIZA, AITA DONOSTIA MONUMENT**





Fue de la mano de los arquitectos del Movimiento Moderno que la fotografía adquirió un papel activo en el proyecto arquitectónico. Gracias al impulso de Fernando García Mercadal y José Manuel Aizpúrua en los años treinta, o al de Miguel Fisac y Alejandro De La Sota con posterioridad a la Guerra Civil Española (1936-39), la fotografía trascendió al rol que se le había asignado hasta entonces, que consistía, generalmente, en proveer una estampa de la obra terminada. Dicha transformación se llevó a cabo en el seno del GATEPAC, un colectivo cuyo órgano de expresión, la revista *AC. Documentos de Actividad Contemporánea*, se convertiría en un potente medio de difusión, gracias precisamente a las expresivas evidencias gráficas que contenía (López Rivera, 2014, pp. 163-164).

El ejemplo de aquellos pioneros no sólo cundió entre los arquitectos que iniciaron su andadura profesional al amparo del GATEPAC; lo hizo también entre los de la generación anterior, cuya primera etapa profesional se caracterizó por una arquitectura más bien ecléctica, desarrollada bajo un evidente predominio del dibujo, cualquiera que fuera la herramienta o la técnica empleada.

Entre estos últimos se encuentra el irunés Luis Vallet de Montano (1894-1982). Tras obtener su título en la Escuela de Arquitectura de Madrid (1920), inició una fructífera carrera profesional, asumiendo como arquitecto liberal numerosos proyectos residenciales, y accediendo a obras dotacionales de envergadura, gracias a la obtención, en 1921, de la plaza de arquitecto municipal de Irún. Aunque no por ello dejara de trabajar en estilos distin-

tos al racionalista, Vallet se integró en diciembre de 1933 en el grupo Norte de José Manuel Aizpúrua, adoptando los preceptos arquitectónicos del Movimiento Moderno e incorporando con naturalidad la técnica fotográfica al proyecto arquitectónico. Estaba familiarizado con la fotografía desde su infancia; no en vano era sobrino del reputado retratista Luis Vallet de Montano (1858-1940), quien regentó sucesivos estudios de fotografía en Irún, Biarritz y Oviedo, y realizó diversos reportajes, como el dedicado a las instalaciones mineras en el valle de Turón, Mieres, en 1916 (Crabifosse, 2000, pp. 206-208).

### Un monumento en honor de Aita Donostia

En septiembre de 1956, la Sociedad de Ciencias Aranzadi acordaba erigir un monumento en honor del Padre José Gonzalo Zulaica (1886-1956), pianista y compositor conocido como *Aita Donostia*, miembro de la Academia de Bellas Artes de Madrid, de la Sociedad de Musicología de París y de la Sociedad de Estudios Vascos. Desarrolló una doble vertiente musical, investigando sobre la música popular vasca y componiendo numerosas piezas religiosas, que denotan la influencia de Maurice Ravel o Claude Debussy.

El presidente de la sociedad remitía en noviembre un escrito al escultor Jorge Oteiza, solicitando a este y a Luis Vallet, socios de Aranzadi, un proyecto para el monumento (Arnaiz Gómez, 2006, p. 310). Oteiza se encontraba en Madrid, ultimando su *Propósito Experimental*, un conjunto de 28 obras que presentaría en la IV Bienal de São Paulo del año siguiente, con el

Thanks to the architects of the Modern Movement, photography acquired an active role in the architectural project. From the hands of Fernando García Mercadal and José Manuel Aizpúrua in the 30s, or Miguel Fisac and Alejandro De La Sota after the Spanish Civil War (1936-39), the photography eventually managed to go beyond the role it used to play until then. Indeed, this role consisted, generally, in providing a print of the finished work. Such transformation was carried out by GATEPAC group, whose official magazine - *AC. Documentos de la Actividad Contemporánea* - would later become a powerful communication tool for the very reason of containing such expressive graphic displays (López Rivera, 2014, p. 163-164). The example set by those pioneers did not only spread among the novice architects who commenced their professional careers at the heart of GATEPAC, but also among those of the previous generation, whose professional beginnings were characterised by rather eclectic architecture, that was developed under an evident predominance of the drawing, whatever the tool or the technique employed.

Luis Vallet de Montano (1894-1982) belongs to the latter group. He was born in Irún. After graduating from the School of Architecture of Madrid (1920), he started a successful professional career, carrying out many residential projects. He also made major civic works thanks to the fact that he obtained the position of Town Architect of Irún in 1921. Vallet applied different architectural styles during his career, not only that of rationalist architecture, even when, in December of 1933, he joined the Northern Group of the GATEPAC, that was led by José Manuel Aizpúrua. Once in it, he ended up adopting the architectural precepts of the Modern Style, and integrated the photographic technique in architectural projects. Photography was ever-present in his life since an early age; in fact, his uncle Luis Vallet de Montano (1858-1940) was a famous portrait photographer, who owned a series of photography studios in Irún, Biarritz, and Oviedo, and made various photo reports, one of which was dedicated to the mining facilities in the Valley of Turón, Mieres, in 1916 (Crabifosse, 2000, pp. 206-208).



## A monument in tribute to *Aita Donostia*

In September 1956 the Aranzadi Science Society agreed to erect a monument in tribute to Father José Gonzalo Zulaica (1886-1956), the pianist and composer known as *Aita Donostia*, a member of the Academy of Fine Arts of Madrid, the Musicological Society of Paris and the Basque Studies Society. His work involved two major musical elements: looking into Basque traditional music and composing numerous religious pieces that reveal the influence of Maurice Ravel or Claude Debussy.

In November, the chairman of the society sent an official letter to the sculptor Jorge Oteiza and Luis Vallet by means of which they were commissioned to present the project for this monument (Arnaiz Gómez, 2006, p. 310). At the time Oteiza was in Madrid finishing the *Propósito Experimental*, a set of 28 groups of sculptures that he would present at the IV São Paulo Biennial the following year, with which he would obtain the prize for the best sculptor. The commission of the monument, furthermore, gave a chance to Luis Vallet, who was temporarily dismissed and stripped of his charge of the Town Architect after the war (1936-43), to return to Modern Style architecture; it also coincided in time with the finishing of the project for the house-workshop in Irún managed by Oteiza and Néstor Basterretxea, and developed by Vallet (Zuaznabar, 2006, p. 14).

The monument was meant to be erected at the top of Agiña, Lesaka, in the North-East of Navarra. The location, around 600 metres above sea level, was a megalithic area deemed emblematic by the Aranzadi Science Society. One of its main speleologists, Luis Peña Basurto, had been studying the place for fifteen years, drawing maps and sketches of the milestones. He divided the area into six zones (Peña, 1960, pp. 91-100). A burial mound, a small dolmen and eleven henges made of little stones set in a circle were found in Agiña, the sixth zone. Oteiza was fascinated by these megalithic monuments. They would later inspire him to come up with a theory of the Disoccupation of Space (Pelay Orozco, 1979, pp. 77-83).

1. Oteiza junto a un crómlech de Agiña (1956). Fuente: AFMJO, FD 2576

1. Oteiza next to a henge in Agiña (1956). Source: AFMJO, FD 2576



1

que obtendría el premio al mejor escultor. Para el arquitecto, cesado en su cargo de arquitecto municipal e inhabilitado temporalmente tras la guerra (1936-43), el encargo supuso una oportunidad para retomar la arquitectura del Movimiento Moderno, que coincidía en el tiempo con la finalización del proyecto para casa-taller en Irún, encargado por Oteiza y Néstor Basterretxea (Zuaznabar, 2006, p.14)

El monumento habría de ubicarse en el alto de Agiña, Lesaka, al noroeste de Navarra. El lugar, a unos 600 metros de altitud, constituía un área megalítica emblemática para la Sociedad de Ciencias de Aranzadi. Uno de sus principales espeleólogos, Luis Peña Basurto, había dedicado quince años a su estudio, levantando mapas y dibujos de los hitos, y distribuyendo el área en seis zonas (Peña, 1960, pp. 91-100). En Agiña, la sexta de las zonas, fueron catalogados un túmulo, un pequeño dolmen y once crómlech compuestos por pequeñas piedras dispuestas en círculo. Estos

monumentos megalíticos fascinaron a Oteiza, quien, inspirado en ellos, desarrolló más tarde su teoría de la desocupación del espacio (Pelay Orozco, 1979, pp. 77-83).

Oteiza y Vallet no dudaron en hacer del conjunto un lugar para la Eucaristía, cuyo primer elemento habría de ser la estela: un paralelepípedo de 164x58x155 cm en mármol negro de Marquina, con la hendidura de un círculo ligeramente descentrado, inspirada en el cuadro *Círculo negro* (1924) de Kazimir Malévich. La estela quedaría apoyada en una piedra blanca, y esta a su vez sobre una basa oscura (López-Bahut, 2013, pp. 111-113). Oteiza realizó una primera estela en Madrid, a la que abrió, en cada uno de sus costados, una perforación con el fin de atrapar la luz en el interior del círculo; eran, como él los llamaba, condensadores de luz (Badiola, 2016, pp. 582-587). Una vez definida la estela, el arquitecto emprendía el proyecto para la capilla y la integración de todos los elementos. La fotografía juga-





2. Maqueta de la primera alternativa (1957).  
Fuente: ALV  
3. Maqueta de la segunda alternativa (1957).  
Fuente: ALV

2. Model of the first alternative project (1957).  
Source: LVA  
3. Model of the second alternative project (1957).  
Source: LVA

ría un papel determinante en dicho proceso, tanto como había venido haciéndolo en la obra del escultor, quien recurría a ella no tanto para documentar la obra acabada, sino como instrumento mediante el cual reflejar la evolución de sus piezas. Vallet y Oteiza, no obstante, no sólo registraron cada uno de los estadios del proyecto, sino que lo hicieron mediante diferentes cámaras y técnicas, elegidas específicamente según quién fuera el destinatario de las imágenes y qué debiera ser expresado en ellas.

### Fotografías en formato medio para los dos proyectos alternativos (1957)

Vallet preparó dos proyectos alternativos. En el primero, la capilla adoptaba la forma de una embarcación varada, en cuyos laterales se abrirían sendas vidrieras. El segundo consistía en una bóveda en forma de cono parabólico, cortada

por la mitad y apoyada en el suelo, invadiendo uno de los crómlech. La bóveda alcanzaría una luz de 4,6 metros y una anchura de 2,8 metros en su parte central, y consistiría en una delgada lámina de hormigón que, gracias a su forma, adquiriría por sí misma un carácter resistente. Un rosetón abierto en el ábside, en cuyo interior fueron distribuidos nueve vidrios de colores, iluminaría el interior al amanecer. Sobre él se elevaría una esbelta cruz.

El arquitecto preparó una maqueta a escala 1/20 por cada uno de los proyectos. Reprodujo la embarcación varada en chapa de madera de haya, y el resto de elementos en madera blanda. La capilla en forma parabólica la hizo con un cartón ondulado, en cuya cara plana, que representaría la cara exterior de la capilla, hizo una serie de cortes de cuchilla para facilitar su curvado y simular la impronta de un encofrado de tablas. La textura interior de la capilla sería recreada por el cartón ondulado.

Oteiza and Vallet did not hesitate to make a place for the Eucharist. The first part of the ensemble was supposed to be the stele, a 164x58x155cm parallelepiped made of Nero Marquina marble with a slightly off-kilter carved-in circle, inspired by *Black Circle* (1924) by Kazimir Malévich. The stele leans on a white stone which, in turn, is supported by a dark pedestal (López-Bahut, 2013, pp. 111-113). Oteiza made the first stele in Madrid, which had a borehole on each side so as to capture the light inside the circle; he used to refer to them as light capacitors (Badiola, 2016, pp. 582-587). Once the stele was defined, the architect undertook the project for the chapel and the integration of all the elements. Photography would play a decisive role in this process, just like it already had in the previous work the sculptor had done up to then. In effect, he used to use it not to depict the end result of his projects, but rather as a tool meant to reflect the evolution of his pieces. Vallet and Oteiza did not only record every stage of the project, but they also did it using different types of cameras and techniques, that were chosen specifically for the receiver of such images and depending on the subject the images in question were meant to show.



2



3



4. Fotomontaje del monumento (1957). Fuente: "Memorial en honor al padre Donosti, capuchino y musicólogo", *Munibe*, 3, 1957, p. 190  
5. Fotomontaje de la estela (1957). Fuente: AFMJO, FD 22258

4. Photomontage of the monument (1957). Source: "Memorial en honor al padre Donosti, capuchino y musicólogo", *Munibe* 3, 1957, p.190  
5. Photomontage of the stele (1957). Source: AFMJO, FD 22258



4



5

### Medium format pictures for two alternative projects (1957)

Vallet prepared two alternative projects. The chapel in the first project was in the shape of a stranded boat with large stained glass windows on the sides. The second would be a dome in the shape of a parabolic cone, cut in half and leaning on the ground invading one of the hinges. The span of the dome would amount to 4.6 metres and its width would be that of 2.8 metres in its central part. It would consist of a thin layer of concrete whose own shape would turn it resistant. An open rosette in the apse, whose interior would hold ten pieces of stained and coloured glass, would illuminate the interior at dawn. Above it, there would be a slim cross.

The architect prepared 1/20 scale models for each project. The model of the stranded boat was made of beech wood sheets. The rest of the elements were made of softwood. The parabolic-shaped chapel was made of cardboard, on whose flat side that would represent the exterior of the chapel he made a series of cuts to help its bending and simulate the impression of the board formwork. The interior texture of the chapel would be reproduced with slotted cardboard. The photo-shoot session of both models

La sesión fotográfica de las maquetas se llevó a cabo en el jardín de Villa Montano, en mayo de 1957. Vallet recreó los crómlech y la topografía del lugar, sobre la que dispuso las piezas fijas, como la estela y las piedras, para intercambiar después las dos capillas alternativas. Era un modelo reducido que, como teorizaba Lévi-Strauss en *La Pensée sauvage* (1962, pp. 34-35), eludía la pormenorización de los elementos pero facilitaba el conocimiento del conjunto. El arquitecto empleó una Weltaflex TLR, una cámara de formato medio fabricada en Alemania Oriental, de negativo de 120 mm, fotograma de 6x6 cm, y alta resolución. El formato cuadrado y el objetivo de 75 mm garantizaban el aprovechamiento de toda la escena, evitando los espacios vacíos a la hora de ordenar los elementos. Vallet tiró una secuencia de fotografías que hizo revelar en el estudio de Kruz Merino (Elorza, 2008), y una vez obtenidas las que

mejor condensaban cada uno de los proyectos (Bergera, 2016, p. 37), se las remitió a Oteiza. Este optó por la bóveda parabólica, una forma propicia para hacer resonar en su interior la música de la naturaleza.

### El fotomontaje para la revista *Munibe* (1957)

Vallet preparó durante el verano de 1957 las figuras que habrían de acompañar al artículo de presentación en la revista *Munibe*, publicada por la Sociedad de Ciencias Aranzadi (Oteiza y Vallet, 1957). Junto a los dibujos hechos en un lenguaje divulgativo, incorporó un fotomontaje con el fin de transmitir la relación del conjunto arquitectónico con la naturaleza. Eligió, de entre las realizadas en mayo, una fotografía tomada en ángulo normal, y no en picado, a fin de recrear la visión natural de una persona.

Recortó la silueta de los elementos esculturales y arquitectónicos, y





6. Fotografía de la estructura auxiliar (1958).

Fuente: ALV

7. Vallet y Manuel Montes (1958). Fuente: ALV

6. Picture of the auxiliary structure (1958). Source:

LVA

7. Vallet and Manuel Montes (1958). Source: LVA

dispuso tras ellos, a modo de fondo, una fotografía del cielo y los montes que rodean Agiña. Lo había aprendido del fotógrafo Juan Pando Barrero, quien incorporaba tras las maquetas fondos figurativos como cielos y nubes para conferir a la imagen resultante un carácter realista; fue Pando, precisamente, quien fotografiaría la maqueta del anteproyecto que Oteiza y Roberto Puig presentaron dos años más tarde al Concurso Internacional para el Monumento a José Batlle y Ordóñez en Montevideo (González Jiménez, 2017, pp. 26-27). Vallet se inspiró también en los fotomontajes de Rafael Landau, quien superponía, una vez recortadas, las fotografías de las maquetas de Oscar Niemeyer sobre las del paisaje en el que habrían de integrarse (Papada-

ki, 1958). La voluntad de recrear el monumento en el lugar donde iba a ubicarse respondía, también, a la voluntad de reflejar su aura; por así decirlo, los autores del proyecto trataban de reproducir en sentido inverso el efecto que deploraba Walter Benjamin (1939: 41-44), según el cual, tras ser fotografiada, quedaba destruida el aura de una obra de arte. Vallet y Oteiza pretendían reflejar el halo que adquiriría el lugar una vez construido el monumento, de una trascendencia especial por otra parte, dados su carácter religioso y la presencia de los megalitos. Oteiza, por su parte, preparó un fotomontaje de la estela, empleando, no una maqueta, sino la primera estela realizada en Madrid, con los condensadores de luz abiertos en sus costados.

was done in the garden of Villa Montano, in May 1957. Vallet recreated the hinges and the topography of the site upon which he put standing pieces, such as the stele and the stones, and then put two alternative chapels by turns. It was a reduced model that according to the theory of Lévi-Strauss in *La Pensée Sauvage* (1962, pp. 34-35) did not allow showing the elements in much detail but at the same time made it possible to appreciate the ensemble. The architect used a Weltaflex TLR medium format camera made in East Germany, with 120-mm roll film, 6x6cm frame size and high resolution. Square-shaped frames and a 75-mm lens ensured the maximum use of the whole setting, leaving no empty spaces when organising the elements inside the shot. Vallet disposed of one picture series that he had revealed in Kruz Merino studio (Elorza, 2008), and when he got the ones that could grasp the projects in the best possible way, he sent them to Oteiza to choose between the two options. Oteiza picked the parabolic dome option since he deemed the



6



7





inside of such shape as the most appropriate for resonating and echoing the music of nature, as *Aita Donostia* would have liked.

### Photomontage for *Munibe* magazine (1957)

In the summer of 1957 Vallet prepared the figures that were meant to go with the presentation article in the *Munibe* magazine published by the Aranzadi Science Society (Oteiza and Vallet, 1957). Along with the drawings made in non-technical and accessible language, there was a photomontage that meant to explain and convey the connection between the architectural ensemble and nature. He picked one picture from those made in May, taken in a normal and not in high angle, in order to reproduce the effect the ensemble would make on a person looking at it while standing next to it.

He cut out the image of the sculptural and architectural elements and placed

8. Fotografía del monumento (1959). Fuente: ALV  
9. Fotografía del monumento (1959). Fuente: ALV

8. Photo of the Monument (1959). Source: LVA  
9. Photo of the Monument (1959). Source: LVA

### El seguimiento de los trabajos mediante la Polaroid 95 (1958)

Vallet recurrió a una Polaroid 95 en blanco y negro para fotografiar la construcción de la capilla. Era el primer modelo de cámara instantánea, una cámara de fuelle que revelaba la fotografía en 60 segundos, imprimiéndola en tamaño de 79x79 mm sobre un papel de 88x107 mm. La alineación de la imagen con uno de los bordes menores del recuadro daba a las copias un carácter inconfundible.

Encargó al carpintero Manuel Montes que construyera la estructura provisional para sustentar el encofrado, compuesta por una serie de costillas de madera, cuya

forma y despiece dibujó previamente. La estructura fue montada en taller en la primavera de 1958. Gracias a la rapidez brindada por la Polaroid 95, el arquitecto pudo tomar fotografías alternativas que reflejaban pequeñas variaciones relativas a la disposición de las costillas, pudiendo disponer de ellas al momento para su comparación. La obtención instantánea de las fotografías facilitó el trabajo de montaje de la estructura auxiliar en el lugar definitivo, tras ser trasladada por partes en una camioneta. Una vez montada la estructura, Vallet estudió detalladamente la colocación de las tablas de encofrar, orientándolas según las generatrices del cono. Vallet admiraba la impronta de las tablas







9

sobre el hormigón; de ella se valió para dar textura a la lámina, dejándola a la vista, ya fuera por el interior como por el exterior.

### El reportaje fin de obra con la Leica (1959)

Fueron los arquitectos del Movimiento Moderno los que mejor retrataron sus propias obras de arquitectura, y ciertamente, nadie fotografió el monumento a Aita Donostia como lo hizo Vallet. Sabía, como Oteiza, “que uno es el que mejor sabe la luz que conviene a sus criaturas, sabe cómo

se colocan, cómo miran o escuchan, cómo quieren ser tratadas” (Oteiza, 1979). Prueba de ello es el reportaje que realizó una vez finalizada la obra, semanas antes de su inauguración el 20 de junio de 1959, que evidencia la penetración entre el ojo que proyecta y el ojo que captura lo proyectado (Bergera, 2014, p. 21). El arquitecto empleó su cámara Leica y un objetivo de 50 mm, que asegura el mismo ángulo de visión que el ojo humano, captando la imagen en una película de 35 mm y fotografías de 24X36 mm. A diferencia de las fotografías de formato cua-

behind them, as a background, the picture of the sky and mountains that surround Agiña. He learned the technique from the photographer Juan Pando Barrero, who used to place behind the models figurative backgrounds such as skies and clouds, to give the resulting image a realistic character. It was Pando who would take the picture of the preliminary design that Oteiza and Roberto Puig presented two years later at the International Design Competition for the *José Batlle y Ordóñez Monument* in Montevideo (González Jiménez, 2017, pp. 26-27). Vallet was also inspired by the photomontages by Rafael Landau, who used to crop the pictures of the models made by Oscar Niemeyer and then superimposed them over the landscapes where those had to be subsequently integrated (Papadaki, 1958). The wish to recreate the monument in the setting where it would be later placed also had to do with the desire to reflect its aura. So to say, the authors were trying to conversely reproduce the effect loathed by Walter Benjamin (1939: 41-44), according to whom making pictures of the work of art destroyed its aura. Vallet and Oteiza wanted to reflect the halo that the place would acquire once the monument was erected, especially given the religious character of the location and the presence of megalithic structures. Oteiza, for one, prepared a photomontage of the stele without using a model; instead, he used the first stele set in Madrid, which did have the light capacitors.

### Monitoring the works using a Polaroid 95 camera (1958)

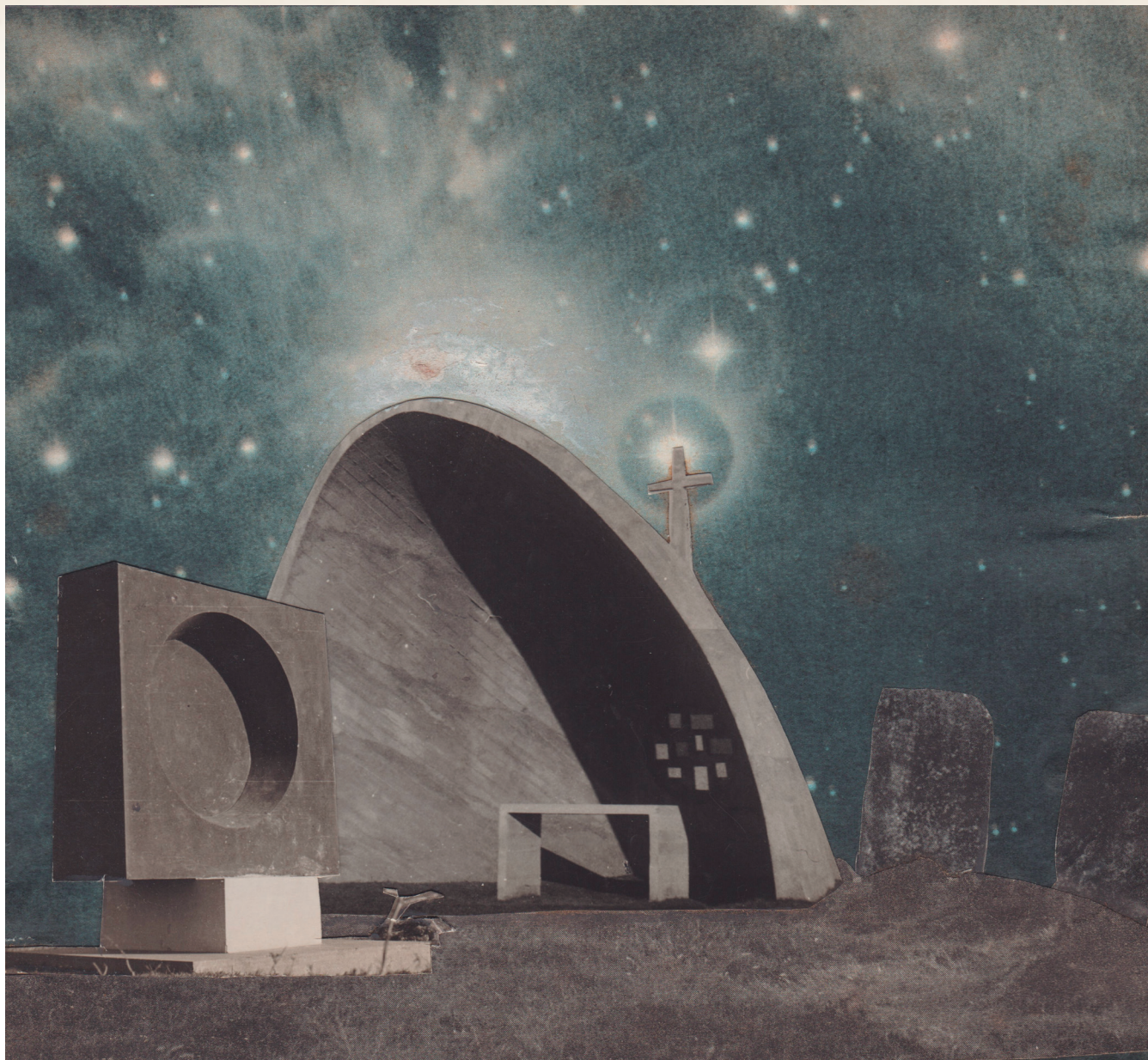
Vallet used a black-and-white Polaroid 95 to take pictures of the chapel building. It was the first model of the instant photographic camera, a view camera that revealed the picture in 60 seconds printing a 79x79-mm picture on 88x107-mm paper. The alignment of the image with one of the smaller edges of the frame provided the copies an unmistakable character. He commissioned a carpenter, Miguel Montes, to build a temporary structure to support the formwork, made of a series of wooden ribs, whose shape and cutting were previously sketched. The structure was assembled in the workshop in the spring of 1958. The promptness of



10. Fotomontaje de la obra terminada (1959).  
Fuente: ALV

10. Photomontage of finished work (1959). Source:  
LVA

250



10

Polaroid 95 made it possible for the architect to make alternative pictures that could show minor variations regarding the location of the ribs, and thus to be able to use these images on the spot for their subsequent comparison. The fact that the pictures were made instantly made easier the assembly of the auxiliary structure on-site, after it had been transported in pieces by truck. Once the structure was assembled, Vallet thoroughly

drado, la Leica de fotograma rectangular obligaba a hacer frente a lo que Henri Cartier-Bresson consideraba el dilema compositivo del encuadre (Chéroux y Jones, 2014, pp. 12-17). Vallet tiró fotografías apaisadas y verticales del conjunto, renunciando a posteriores reenquadres. Las fotografías, reveladas

por el arquitecto en su casa, fueron tomadas con una gran profundidad de campo; de ahí la nitidez que presentan todos los elementos desde el primer plano hasta el fondo. A tal fin, trabajó con un diafragma cerrado y una velocidad de 1/60, por lo que probablemente recurriera a un trípode.





## Fotomontajes de la obra terminada (1959)

Oteiza y Vallet volvieron a recurrir al fotomontaje al poco de finalizar la construcción del monumento. No obstante, a diferencia del fotomontaje preparado para la revista *Munibe*, en el realizado tras finalizar la obra, rehuyeron del lenguaje realista, optando por un tono onírico para recrear la comunión entre monumento y naturaleza. Recortaron una fotografía del conjunto con la estela en un primer plano, la capilla en el centro y dos piedras pertenecientes al crómlech a la derecha, y colocaron tras ellos la fotografía de un cielo estrellado. Sin embargo, la sombra picada que se aprecia en el interior de la capilla, necesariamente fotografiada a la luz del día, y su contraste con el fondo estrellado, dan al fotomontaje un carácter lunar, y denotan la influencia de Nicolás de Lekuona (1913-1937), un artista al que Oteiza admiraba (Ortiz-Echagüe, 2013, p. 75), amigo de José Manuel Aizpúrua y miembro del grupo GU. Antes de morir en la guerra a los 24 años, Lekuona había adoptado los patrones de la nueva fotografía, retratando objetos de la vida cotidiana mediante planos picados y contrapicados, y encuadres abruptos desde variados puntos de vista (Moya, 1994). No obstante, la técnica con la que alcanzó su mayor capacidad expresiva fue el fotomontaje, uno de los principales cauces de expresión de algunos artistas de la España moderna, como Benjamín Palencia o Remedios Varo. Pese a la brevedad de su carrera, fue un pionero en la práctica del fotomontaje, haciendo composiciones surrealistas de gran belleza, ambientadas en

espacios irreales, semejantes a los realizados por László Moholy-Nagy o André Kertész (Calvo, 2014).

## Conclusión

Vallet y Oteiza se sirvieron de la fotografía para hacerse una imagen de conjunto y descartar uno de los dos proyectos iniciales; utilizaron el fotomontaje para transmitir a los socios de Aranzadi el carácter trascendental que cobraría el lugar y la relación del futuro monumento con la naturaleza; recurrieron a la fotografía instantánea durante su construcción, con el fin de agilizar las labores de montaje de la estructura, y dejaron fotografiado para la posteridad, negro sobre blanco, cómo habría de mirarse al monumento. Hubo, claro está, más fotografías, si bien realizadas al tiempo, ajenas, por lo tanto, al proceso proyectual; por ejemplo, el reportaje realizado por Vallet en el verano de 1964, con la Weltaflex TLR de formato medio y película en color. Vendrían muchas más, recogidas en todo tipo de publicaciones. No obstante, el valor añadido del proyecto del Monumento a Aita Donostia, reside, más allá de su valor artístico y poético, en el uso de la fotografía y el fotomontaje como herramientas de proyecto. ■

## Referencias

- Archivo Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza [AFMJO].
- Archivo Luis Vallet [ALV].
- ARNAIZ GÓMEZ, A., 2006. “Entre escultura y monumento. La estela del Padre Donostia para Agiña del escultor Jorge Oteiza”, *Ondare*, 25, pp. 305-325.
- BADIOLA, T., 2016. “Homenaje al Padre Donosti, 1957-1958”, en *Oteiza, catálogo razonado de escultura*, vol. 2. Alzuza: Fundación Museo Jorge Oteiza, pp. 582-589.
- BENJAMIN, W., 1939. *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique mécanisée*. Paris: Payot, 2013.

studied the placement of the boards of the formwork, pointing them following the cone generatrix. Vallet loved the impression of the boards on the concrete; he used it to give texture to the concrete layer by keeping it visible on inside and outside.

## Photo report on works completion made with a Leica camera (1959)

It was the Modern Style architects who best depicted their own architectural works and for sure no one made better pictures of the *Aita Donostia* monument than Vallet. He knew, like Oteiza did, that “the creator is the one who knows best what kind of light suits his creations; he knows the way they stand, the way they look or listen, the way they want to be depicted” (Oteiza, 1979). The report he made after the works were completed, weeks before its inauguration on 20 of June 1959, is the best possible proof of this statement. His pictures clearly show the level of affinity between the vision of the person that projects and that of the beholder of the projection (Berger, 2014, p.21). The architect used his Leica camera and a 50-mm lens that provides the same angle of view as that of the human eye, to take pictures on 35-mm roll and 24x36-mm frames. Unlike the square-shaped photographs, the rectangular picture frame of Leica camera forced the photographer to face the issue that Henri Cartier-Bresson referred to as a composition framing dilemma (Chéroux and Jones, 2014, p.12-17). Vallet took landscape and portrait-format pictures of the ensemble, avoiding thus their subsequent reframes. The pictures revealed by the architect in his home were taken with a large depth of field, which, in turn, provided the clarity and sharpness of all elements in the fore- and background. To achieve this, he worked with a closed diaphragm at 1/60 speed, which might have required the use of a tripod.

## Photomontages of finished work (1959)

Oteiza and Vallet used the photomontage again shortly after the construction of the monument had been finished. However, unlike the photomontage prepared for the



11. Celebración de una misa (1964). Fuente: ALV  
12. Vista del monumento (1964). Fuente: ALV

11. Celebration of a mass (1964). Source: LVA  
12. View of the monument (1964). Source: LVA



11



12

*Munibe* magazine, in the one that was made after the works, they avoided the realistic style, opting for a dreamlike tone so as to recreate the communion between the monument and nature. They cut out the picture of the ensemble with the stele in the foreground, placed the chapel in the centre and two henge stones on the right. In the background, they placed the picture of the starry sky. However, a high-angled shadow that can be seen in the inside of the chapel, that undoubtedly had to be photographed in daylight and contrasts against the starry sky, provides the photomontage with a moon-like feel, clearly showing the influence of Nicolás de Lekuona (1913-1937). Lekuona was a friend of José Manuel Aizpúrua and the member of the GU group; an artist whose work Oteiza highly admired (Ortiz-Echagüe, 2013, p. 75). Before he died in war being 24 years of age, Lekuona had adopted the patterns of the new photography, depicting the daily life objects in low and high angles and applying most unexpected framings (Moya, 1994). Nevertheless, the technique that allowed him to get to the highest levels of expression was photomontage that, in turn, was one of the main means of expression for some artists of Modern Art Spain, such as Benjamín Palencia or Remedios Varo.

- BERGERA, I., 2014. "Fotos de casas, cosas de fotos", en I. Bergera (ed.) *Fotografía y Arquitectura Moderna en España, 1925-1965*. Madrid: La Fábrica.
- BERGERA, I., 2016. Retratando sueños: Fotografías de maquetas de arquitectura moderna en España", *Proyecto, Progreso, Arquitectura*, 15, pp. 30-41.
- CALVO, I., 2014. "Nicolás de Lekuona, la poesía del fotomontaje", *Ah, Magazine*.
- CHÉROUX, C. y JONES, J. (Eds.), 2014. *Henri Cartier-Bresson. Ver es un todo. Entrevistas y conversaciones 1951-1998*. (traducido por Carles Roche). Barcelona: Gustavo Gili. p.12
- CRABIFFOSSE, F., *Historia de la fotografía en Gijón (1839-1936)*, Gijón: Fundación Municipal de Cultura, 2000, pp. 206-208.
- ELORZA, M., 2008. *En torno a la revista novedades: fotografía y fotógrafos en el País Vasco en el primer tercio del siglo xx*. Tesis Doctoral. Universidad del País Vasco.
- GONZÁLEZ JIMÉNEZ, B. S., 2017. *La mirada construida: aproximación moderna española a través de la fotografía de Juan Pando Barrero*. Tesis Doctoral. E.T.S. Arquitectura (UPM).
- LÉVI-STRAUSS, C., 1962. *La Pensée sauvage*. Paris: Plon, pp. 34-35.
- LÓPEZ-BAHUT, E., 2013. "Oteiza y la construcción del Paisaje: intervenciones desde la arquitectura en los años 50", *ZARCH: Journal of interdisciplinary studies in Architecture and Urbanism*, 1, pp. 104-115.
- LÓPEZ RIVERA, F.J., 2014. "El GATEPAC y algunas de sus claves a través de las imágenes fotográficas", *Constelaciones*, 2, 161-174.
- MANTEROLA, I. 2008. *Nicolás de Lekuona: estrella fugaz en la vanguardia de los años 30*. Madrid: Galería Guillermo de Osmá.
- MOYA, A. 1994. *Orígenes de la Vanguardia Artística en el País Vasco. Nicolás de Lekuona y su tiempo*. Madrid: Electa.
- OTEIZA, J., 1979. "Noticia sobre los fotógrafos", en M. Pelay Orozco, *Oteiza. Su obra, su vida, su pensamiento, su palabra*, Bilbao: Biblioteca de la Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao, p. 597.
- OTEIZA, J. y VALLET, L., 1957, "Memorial en honor al padre Donosti, capuchino y musicólogo", *Munibe*, 3, pp. 189-193.
- ORTIZ-ECHAGÜE, J., 2013, "La cámara metafísica: fotografía y cine al final del ciclo experimental de Jorge Oteiza", *Goya*, 342, pp. 74-89.
- PAPADAKI, S. (1958). *Oscar Niemeyer: Works in Progress*. New York: Reinhold.
- PELAY OROZCO, M., 1979. *Oteiza, su vida, su pensamiento, su palabra*. Bilbao: Biblioteca de la Gran Enciclopedia Vasca.
- PEÑA, L., 1960. "Reconstitución y catalogación de los «cromlechs» existentes en Guipúzcoa y sus zonas fronterizas con Navarra". *Munibe*, 12, pp. 89-212.
- ZUAZNABAR, G., 2006.: *Piedra en el Paisaje*. Cuadernos del Museo Oteiza, n° 2. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza.





Despite the brevity of his career, he pioneered the practice of photomontage by creating beautiful surrealistic compositions, set in unreal spaces similar to those made by László Moholy-Nagy or André Kertész (Calvo, 2014).

## Conclusions

Vallet and Oteiza used photography to get the full image of the ensemble and to rule out one of the initial projects; they used photomontage to convey to the members of the Aranzadi Science Society the transcendental feel and significance the place would acquire and the synergy between the monument-to-be and nature; they used instant cameras during the construction to speed up the assembly of the structure and thus they left to posterity a tangible reference that tells us how the monument should be appreciated. More pictures were taken in the same time frame but those were not relevant to the project. For instance, the photographs taken by Vallet in the summer of 1964 using a medium format Weltaflex TLR camera with colour print film. Many more of those must have been released. Nevertheless, the added value of the project of the *Aita Donostia Monument* goes beyond its mere artistic or poetic value and lies rather in the use of photography and photomontage as work tools. ■

## References

- Archive of the Foundation Museum Jorge Oteiza, Alzuza [AFMJJO].
- Luis Vallet Archive [LVA].
- ARNAIZ GÓMEZ, A., 2006. "Entre escultura y monumento. La estela del Padre Donostia para Agiña del escultor Jorge Oteiza", *Ondare*, 25, pp. 305-325.
- BADIOLA, T., 2016. "Homenaje al Padre Donosti, 1957-1958", en *Oteiza, catálogo razonado de escultura*, vol. 2. Alzuza: Foundation Museum Jorge Oteiza, pp. 582-589.
- BENJAMIN, W., 1939. *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique mécanisée*. Paris: Payot, 2013.
- BERGERA, I., 2014. "Fotos de casas, cosas de fotos", in I. Bergera (Ed.) *Fotografía y Arquitectura Moderna en España, 1925-1965*. Madrid: La Fábrica.
- BERGERA, I., 2016. Retratando sueños: Fotografías de maquetas de arquitectura moderna en España", *Proyecto, Progreso, Arquitectura*, 15, pp. 30-41.
- CALVO, I., 2014. "Nicolás de Lekuona, la poesía del fotomontaje", *Ah, Magazine*.
- CHÉROUX, C. and JONES, J. (Eds.), 2014. *Henri Cartier-Bresson. Ver es un todo. Entrevistas y conversaciones 1951-1998*. (translated by Carles Roche). Barcelona: Gustavo Gili. p.12
- CRABIFFOSSE, F., *Historia de la fotografía en Gijón (1839-1936)*, Gijón: Fundación Municipal de Cultura, 2000, pp. 206-208.
- ELORZA, M., 2008. *En torno a la revista novedades: fotografía y fotógrafos en el País Vasco en el primer tercio del siglo XX* (PhD Thesis). Universidad del País Vasco.
- GONZÁLEZ JIMÉNEZ, B. S., 2017. *La mirada construida: aproximación moderna española a través de la fotografía de Juan Pando Barrero* (PhD Thesis). School of Architecture (Universidad Politécnica de Madrid).
- LÉVI-STRAUSS, C., 1962. *La Pensée sauvage*. Paris: Plon, pp. 34-35.
- LÓPEZ-BAHUT, E., 2013. "Oteiza y la construcción del Paisaje: intervenciones desde la arquitectura en los años 50", *ZARCH: Journal of interdisciplinary studies in Architecture and Urbanism*, 1, pp. 104-115.
- LÓPEZ RIVERA, F.J., 2014. "El GATEPAC y algunas de sus claves a través de las imágenes fotográficas", *Constelaciones*, 2, 161-174.
- MANTEROLA, I. 2008. *Nicolás de Lekuona: estrella fugaz en la vanguardia de los años 30*. Madrid: Galería Guillermo de Osma.
- MOYA, A. 1994. *Orígenes de la Vanguardia Artística en el País Vasco. Nicolás de Lekuona y su tiempo*. Madrid: Electa.
- OTEIZA, J., 1979. "Noticia sobre los fotógrafos", in M. Pelay Orozco (ed.), *Oteiza. Su obra, su vida, su pensamiento, su palabra*, Bilbao: Biblioteca de la Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao, p. 597.
- OTEIZA, J. and VALLET, L., 1957, "Memorial en honor al padre Donosti, capuchino y musicólogo", *Munibe*, 3, pp. 189-193.
- ORTIZ-ECHAGÜE, J., 2013, "La cámara metafísica: fotografía y cine al final del ciclo experimental de Jorge Oteiza", *Goya*, 342, pp. 74-89.
- PAPADAKI, S., 1958, *Oscar Niemeyer: Works in Progress*. New York: Reinhold.
- PELAY OROZCO, M., 1979. *Oteiza, su vida, su pensamiento, su palabra*. Bilbao: Biblioteca de la Gran Enciclopedia Vasca.
- PEÑA, L., 1960. "Reconstitución y catalogación de los «cromlechs» existentes en Guipúzcoa y sus zonas fronterizas con Navarra". *Munibe*, 12, pp. 89-212.
- ZUAZNABAR, G., 2006.: *Piedra en el Paisaje*. Cuadernos del Museo Oteiza, nº 2. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza.