ARCHITECTURE | CITY | PHOTOGRAPHY

Arquitectura y ciudad en la mirada fotográfica

Trabajo Final de Máster | MAAPUD - Máster en Arquitectura Avanzada, Paisaje, Urbanismo y Diseño
Universidad Politécnica de Valencia | Enero 2014
Autor: Ferro Andrea | Director: José María Lozano Velasco

Diseño y maquetación
Ferro Andrea

Director del trabajo
Arch. José María Lozano Velasco
Catedrático Departamento de Proyectos Arquitectónicos ETSA,
Universidad Politécnica de Valencia

Impresión
Linea 2
Valencia
Enero 2014



Mimmo Jodice, *Roma*, 2006

AGRADECIMIENTOS

Gracias a Fedra y Anna por su preciosa ayuda en la traducción.
Gracias a mi familia y mis amigos por su respaldo incondicional.
Gracias a mi tutor prof. Lozano por haberse atrevido en
esta aventura conmigo.
Gracias a todos los que me han apoyado siempre.

INDICE

PRIMERA FASE

1. Prefacio

Descripción General del Trabajo 9

2. Antecedentes y recorrido histórico de la fotografía de arquitectura

a. Orígenes

I. La importancia de la arquitectura en el nacimiento de la fotografía 11

II. Orígenes de la fotografía de arquitectura 15

b. Exordios

I. La "Mission Héliographique" y sus protagonistas 23

II. París y la intervención de Haussmann 47

III. Testimoniar el cambio: Charles Marville al servicio de París 63

c. Desarrollo

I. Arquitectura y fotografía 73

II. Imágenes que se convierten en iconos: los casos Mies van der Rohe y Le Corbuisier 75

d. Momento actual

I. El arquitecto fotógrafo 83

II. Gabriele Basilico y su mirada sobre la ciudad 85

e. Misiones modernas

I. La fotografía de paisaje en el panorama de las modernas campaña fotograficas documentales 93

II. La "Mission Photographique" de la DATAR 99

III. Un caso atípico: Iwan Baan y la "Torre David" en Caracas 113

SEGUNDA FASE

1. Ámbito de investigación y metodología

a. Aproximación al caso de Estudio 123

b. La vivienda como generadora de ciudad 127

2. Reportaje Fotografico sobre "El Palmar"

a. Introducción 143

b. Portfolio fotográfico: "El Palmar – Hidden life between sea and fields" 145

3. Conclusiones Finales 189

Bibliografia 195

"En los cuadros ya casi solamente ocurre la pintura:
en la fotografía aún siguen ocurriendo la vida humana y el tiempo"

Antonio Muñoz Molina

PRIMERA FASE

Descripción General del Trabajo

Siguiendo una personal pasión por el arte fotográfico, con el presente trabajo se quiere sacar a la luz y valorizar la profunda relación que existe y que siempre ha existido entre arquitectura y fotografía.

La estructura de este trabajo está organizada en dos fases consecutivas.

La primera fase, más teórica, es donde se hace una aproximación al tema. Será realizada a través de un análisis y presentación de los principales ejemplos en la historia de la fotografía, de la arquitectura y de las ciudades, junto a los fotógrafos que de esta afinidad han realizado el testimonio fotográfico. El objetivo de esta fase será el de enfatizar el alcance histórico de la fotografía de arquitectura, su técnica, su estilo y como todo esto haya ido constantemente desarrollándose en el curso del tiempo hasta el día de hoy. A continuación de la lectura de la obra de los pioneros de la fotografía y de la experiencia Francesa (y no sólo), el siguiente objetivo será el de aplicar el mismo método de testimoniar el presente y el carácter actual de un paisaje urbano concreto.

Entonces se actuará la segunda fase, más práctica, que tendrá como protagonista la realización de una investigación fotográfica en un área urbana muy particular, testimoniando la unicidad de su presente, antes de su evolución en el futuro.

El escenario específico de esta investigación fotográfica será el Poblado de El Palmar, situado en el Parque de la Albufera de Valencia. Un pequeño pueblo en origen de pescadores y agricultores que ha sido objeto de trabajo durante el normal desarrollo del Máster y por el que se ha planteado la hipótesis de una recualificación, que interviniendo en aquellos espacios marginales y en desuso de las parcelas residenciales construidas, pone al centro de todo la vivienda, de manera que ella misma se vuelva la auténtica generadora de la ciudad.

Será realizada, por lo tanto, una serie de fotografías que resuelvan la tarea descriptiva de lo que es el estado actual de un área urbana destinada a cambiar, colocándose en continuidad con la obra de los grandes maestros de las varias épocas de la historia de la fotografía de arquitectura, retomando hipotéticamente, por lo tanto, ese hilo conductor.

A continuación de la obra fotográfica de descripción y de testimonio del área en cuestión, que ha tenido como objetivo el de transmitir su evidente fragilidad, la atmósfera y el carácter precario, se avanzarán observaciones y reflexiones inherentes a lo que pueda resultar, como sus características, su alma precaria y sus particularidades, en un estado previo a una intervención sucesiva que irá a modificar su imagen y también su percepción.

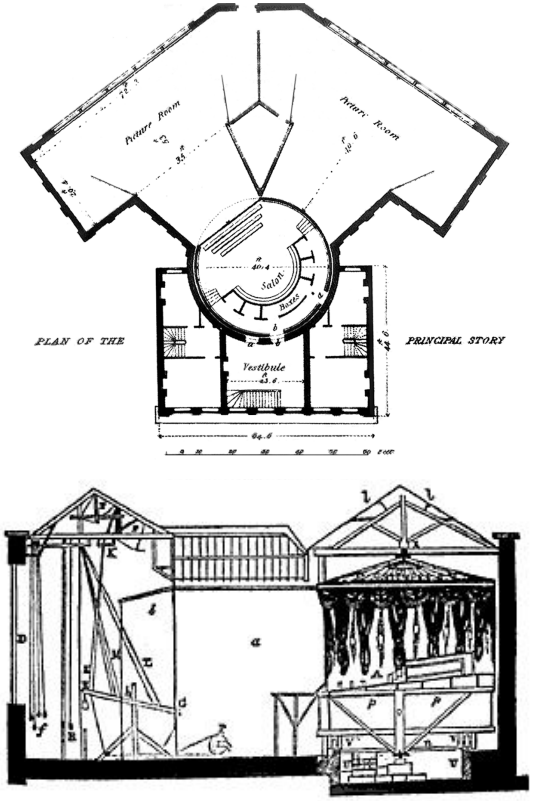


Foto_1. A. Pugin y J. Morgan, planta y sección del Diorama de Daguerre a Londres, 1823.

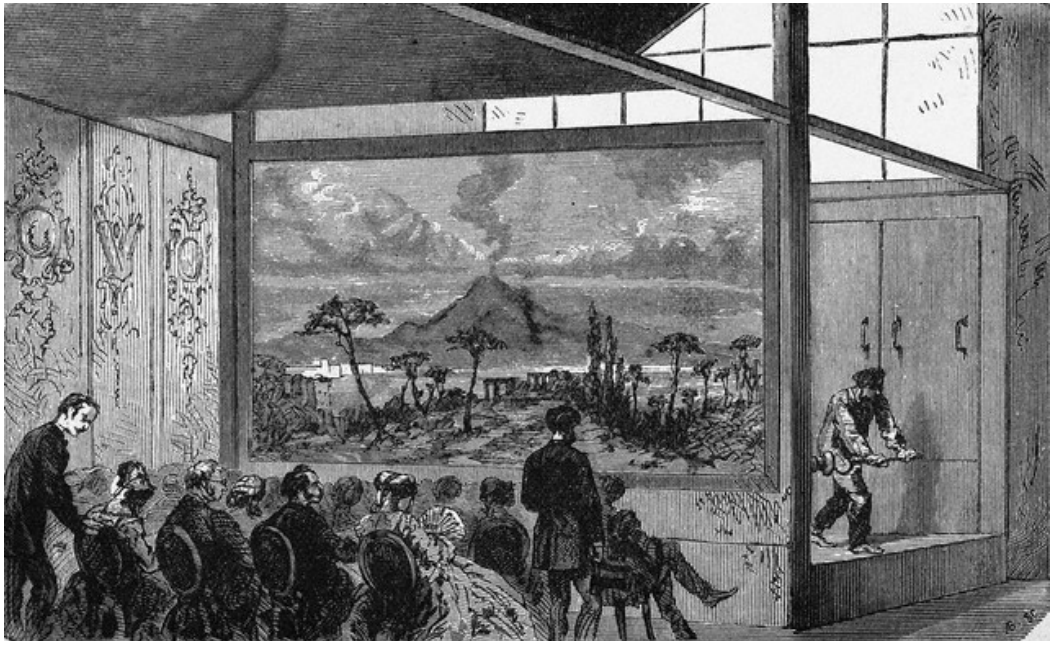


Foto_2. Grabado que mostra una sesión pública en el Diorama de París de Daguerre.

a. Orígenes

I. La importancia de la arquitectura en el nacimiento de la fotografía

A través de los siglos, las herramientas que se utilizan en las diferentes disciplinas artísticas, tienen en común el ejecutar fielmente lo que manda la mano del artista y la mano ejecuta la voluntad de la mente. Si lo que viene va a ser una obra de arte, depende en primer lugar de la mente y de la habilidad del ejecutor, y sólo marginalmente del instrumento. Entre finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, ya habían las bases para que surgiera de una nueva forma revolucionaria de arte: la fotografía. En un período en el que se estaba buscando un método alternativo para producir arte, debido a los altos precios de la comisión de obras, el factor económico fue sin duda importante. La revolución industrial, que surgió en Inglaterra y Francia en la primera mitad del siglo XIX, no dejó de influir fuertemente en el progreso científico y tecnológico en el continente europeo, con repercusiones significativas en la esfera social, y como suele ocurrir, la invención de la fotografía no está firmada por un sólo nombre. El 1839, oficialmente reconocido como el año de su invención, se asocia con la figura del astuto francés Louis-Jacques-Mandé Daguerre, pintor e inventor del *diorama*[1] [1; 2]. El 7 de enero de ese mismo año hizo una comunicación histórica en la Academia de Ciencias de París, declarando oficialmente el descubrimiento del nuevo proceso. Pero como se mencionó, no fue el único autor del descubrimiento de lo que tomará cada vez más la apariencia de un nuevo arte autónomo, puesto que en 1816 otro francés, llamado Joseph Nicéphore Niepce, ya había llevado a cabo experimentos similares. Este último, que llegó más tarde a colaborar con el mismo Daguerre, es en realidad considerado por muchos historiadores como el verdadero inventor del proceso fotográfico. Al menos inicialmente llevó a cabo su propia investigación, que lo ocupó durante más de treinta años junto con su hermano Claude, comenzando por llevar a cabo sus experimentos en la litografía, con el fin de encontrar un método para fijar las imágenes de la cámara oscura, a través de un proceso químico, usando papel sensibilizado con cloruro de plata. A pesar de la utilización de diferentes cuartos oscuros y de los numerosos intentos que había conducido, Niépce encontró siempre enormes dificultades en el momento de fijar las imágenes, porque no podía encontrar una técnica alternativa a la que implicaba el uso de ácido gálico para evitar el proceso que conduce al ennegrecimiento de la sal de plata, por lo que una vez expuestas a la luz del día, las imágenes desaparecían de verdad. En estas primeras etapas, hechas de varios intentos y muchos fracasos, otro de los obstáculos con los que se enfrentó fue que a partir de las imágenes negativas obtenidas, no lograba reproducir copias donde las sombras y las luces coincidiesen en todo o en parte sustancial con la realidad fotografiada. A este punto Niépce, cambiando su enfoque del problema, dejo de concentrarse en la búsqueda de procesos que ennegrecieran a favor de la búsqueda de una sustancia que,

1. *Diorama*: instrumento inventado por L. J. M. Daguerre y C. M. Bouton en el 1822 para conseguir efectos tridimensionales en la representación de lugares, personas y objetos; esta constituido por telones transparentes pintados dispuestos verticalmente a diferentes distancias y oportunamente iluminados por puntos de luz escondidos al espectador. El término es usado por extensión a indicar panoramas, oportunamente pintados e iluminados, que, observados con oportunas lentes, den efectos de realismo, o bien panoramas que sean exaltados con oportunos artificios de los efectos perspécticos. (Wikipedia).



Foto_3. Ejemplar de aparato fotográfico daguerrotípico, modelo Daguerre-Giroux, dimensiones 30x37x50 cm. con placas de 16,5x21 cm.

por lo contrario, descoloriera, llegando más tarde a la utilización de "betún de Judea." Por lo general utilizado por los grabadores, dicha sustancia se endurece cuando se expone a la luz, marcando de hecho la transición de la investigación del negativo a la del positivo directo, como lo hizo más tarde Daguerre. En 1826, se dio cuenta del hecho de que ambos estaban llevando a cabo experimentos similares, Niépce y Daguerre decidieron combinar sus descubrimientos y en 1829 se asociaron. Pero la contribución que Niépce dio la fotografía y el papel que desempeñó en los procesos que condujeron a su descubrimiento se vieron ensombrecidos por Daguerre, a quien se le atribuye el mérito de haber sido capaz de reducir la duración de la exposición de la placa fotográfica, gracias al descubrimiento en 1835 de un método de desarrollo con el vapor de mercurio, creando una imagen latente (visible) en una losa expuesta a la luz, pasando así de ocho horas a apenas veinte minutos, permitiendo de hecho el uso de la fotografía en el campo práctico. Niépce murió en la pobreza en 1833, antes de que se publicaran los resultados de su colaboración, dejando todo en manos de Daguerre y pasando, de hecho, en segundo plano en la historia del descubrimiento de la fotografía. Este nuevo invento recibió el nombre de Daguerre, quien lo llamó "Daguerrotipo" [3], tomando así el mérito de su descubrimiento, marginando la figura de Niépce. Alrededor de 1837 Daguerre hizo algunas mejoras significativas en el proceso mediante el uso de un baño en una fuerte solución de sal común, con el fin de fijar la imagen, aunque no de forma totalmente permanente. La fotografía obtenida de este modo y nombrada daguerrotipia era una pieza única y original por la ausencia de un negativo y por lo tanto no se podía copiar o imprimir, cada fotografía era un ejemplar único. Varias figuras importantes tomaron parte en la historia de esta magnífica invención y su número es tan grande cuantos son los varios intentos, exitosos o no, que fueron necesarios para mejorar esta nueva forma de arte. Pero unos más que otros dejaron su huella con importantes logros en el campo de la técnica, entre los que sin duda se cita el estudioso y científico Inglés William H. Fox Talbot, que a partir de 1833 condujo experimentos importantes que implicaban el uso de nitrato de plata, adivinando la utilidad durante el proceso de fijación de las imágenes. Si las imágenes hechas con el daguerrotipo eran piezas únicas y no reproducibles, otro de sus méritos importantes fue el de alcanzar el negativo fotográfico, a partir del cual era posible obtener el positivo, que es la imagen definitiva. En 1819, Sir John Herschel, conocedor de la química de la luz, hizo el descubrimiento de la calidad del tiosulfato de sodio como un fijador, empleándolo para el desarrollo de las imágenes creadas por medio del daguerrotipo. Alrededor de 1839, el francés Hippolite Bayard descubrió un método que permitía producir imágenes positivas sobre el papel directamente en el cuarto oscuro. El clima dinámico e innovador introducido por el desarrollo industrial llevó al individuo a asumir una mayor conciencia de los cambios en acto, con ganas de estar informados con mayor precisión acerca de los acontecimientos y de los hechos de la realidad que lo rodeaba; fue con ese ánimo que con el tiempo el daguerrotipo sustituyó las impresiones y grabados. Como iban avanzando los desarrollos técnicos, la fotografía estaba cada vez más al alcance de quienes podían permitirse el lujo de practicarla, con lo que esta nueva realidad pasó a ser rápidamente adoptada en la vida cotidiana de las personas.

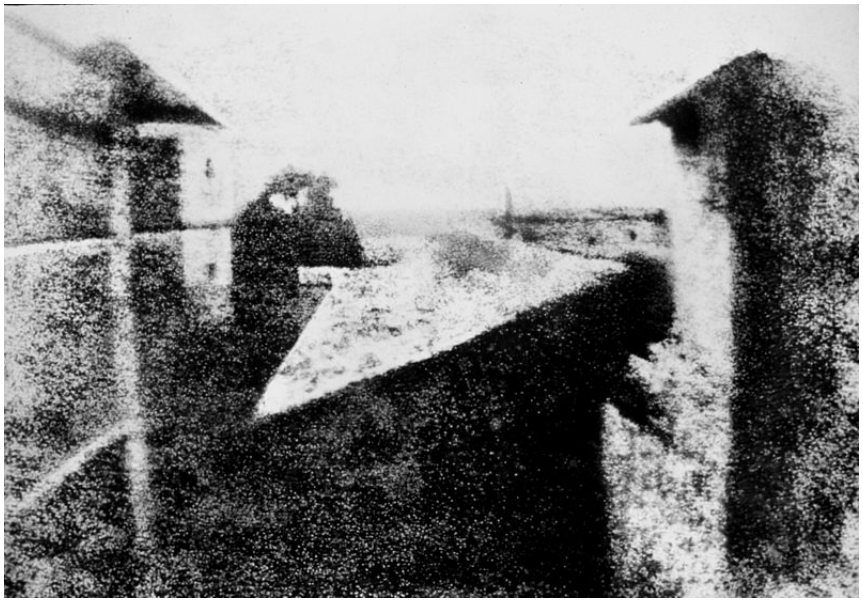


Foto_4. Nicéphore Niépce, vista de la ventana de su estudio, Saint-Loup-de-Varennes, cerca de Chalon-sur-Saone, Gras, Francia, 1826 o 1827, heliografía sobre placa de peltre revestida por una capa de betún de Judea, 16,5x19,7 cm.

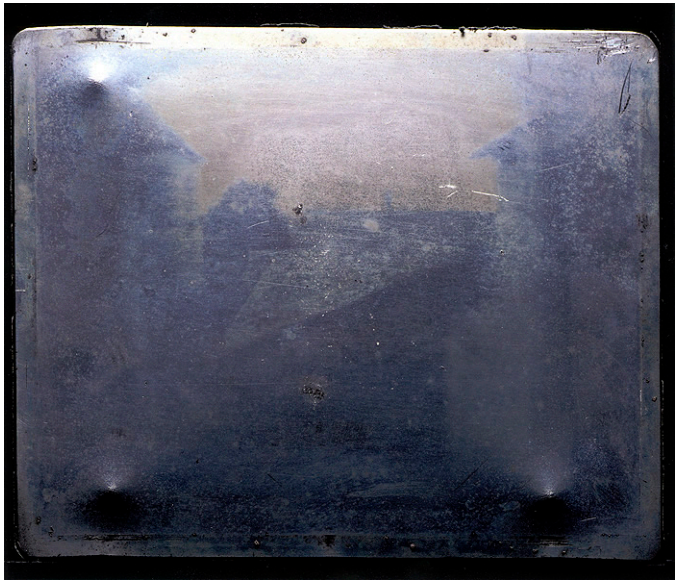


Foto_5. Nicéphore Niépce, placa heliografica impresa, 1826 o 1827.

a. Orígenes

II. Orígenes de la fotografía de arquitectura

La historia del descubrimiento y desarrollo de la fotografía no es, como podría ser el caso de otros inventos, una evolución progresiva pasando de una técnica a otra, en cuanto las diferentes técnicas y procedimientos y sus posibilidades a menudo han coexistido. Al ser debido a una elección puramente expresiva y no a un factor técnico, la búsqueda de una definición precisa de la imagen producida y de la búsqueda de efectos más pictóricos, a menudo han coexistido en varios momentos de la historia de la fotografía, pero la relación entre la fotografía y la arquitectura es tan antigua como la invención de la fotografía en sí. La arquitectura y los monumentos en particular, siempre han sido los sujetos ideales por sus características intrínsecas de objetos inmóviles, motivo por el cual la primera imagen "fotográfica" de la historia[2] retrata con precisión un espacio arquitectónico y fue realizada (como se vio en precedencia), por el francés Nicéphore Niépce [4; 5] que fue uno de sus inventores reconocidos. La imagen muestra en primer plano la chimenea y el techo de su casa en Chalon-sur-Saone, hecha a través de una ventana que daba al patio, lo que le permite captar desde lejos algunas partes del paisaje que lo rodea. Sucesivos experimentos retratan nuevamente temas de tipo arquitectónico, de hecho un ejemplo es el " Photogenic drawing" del Inglés William H. Fox Talbot (1835), que retrata una ventana de la Abadía de Lacock , en el Wiltshire [6], rrealizando una imagen negativa sobre papel que probablemente representa el primer ejemplo de una fotografía de un sujeto en un espacio interior. Las imágenes realizadas por Talbot muestran, a través de un estilo de composición original, su notable inclinación por la abstracción y su visión de la arquitectura como un sujeto. De hecho, él siempre está atento a una relación equilibrada entre los valores geométricos y pictóricos, de luz y materia, o entre la vista frontal empleada para enfatizar los aspectos de la bidimensionalidad y la vista en escorzo para sacar los valores volumétricos del sujeto. Sucesivamente se publicó una obra (dividida en seis fascículos) titulado "The Pencil of Nature" e ilustrada con veinticuatro fotografías propias, en las que los textos se refieren al descubrimiento de su procedimiento y acompañan las fotografías; principalmente arquitecturas y vistas urbanas realizadas entre Francia y Gran Bretaña. También Daguerre, durante sus primeros intentos, fotografió algunos espacios arquitectónicos, visto que se prestaban bien a los largos tiempos de exposición necesarios. Entre ellos son famosos dos daguerrotipos realizados en 1839 el lo alto de su atelier situado encima de su diorama en París, ambos representantes la misma vista del Boulevard du Temple, una hecho al mediodía y otro por la mañana [7]. En ambos momentos el bulevar aparece desierto por culpa, como se ha mencionado, del largo tiempo de exposición indispensable para la impresión fotográfica, hecho que no permitió de registrar las personas o vehículos que poblaban el encuadre. Sólo la imagen tomada por la mañana (alrededor de las ocho) muestra un detalle curioso: en la esquina de la acera se puede distinguir a un hombre ocupado en hacerse limpiar los zapatos y que por lo tanto se quedó casi completamente inmóvil durante un tiempo suficiente

2. Una "heliografía" sobre una placa de peltre recubierta con una capa de betún de Judea.

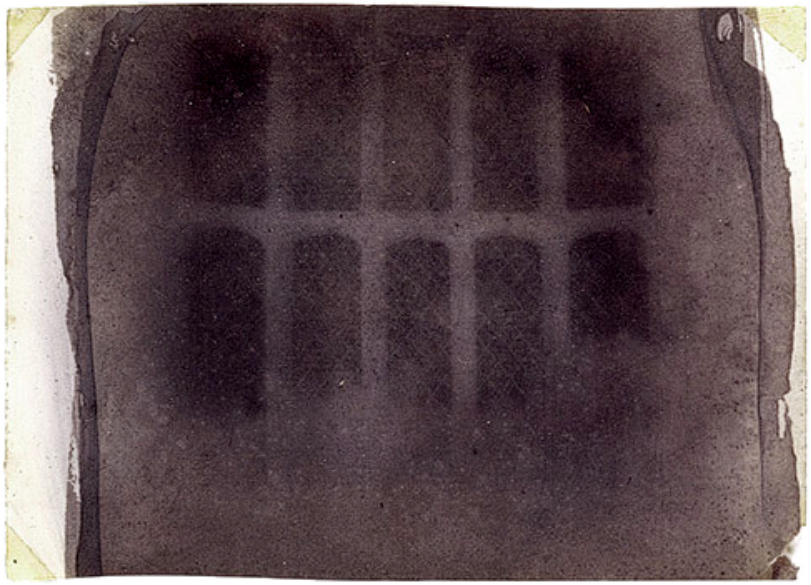


Foto_6. William Henry Fox Talbot, *The Oriel Window, South Gallery, Lacock Abbey,* Photogenic drawing, 8,3 x 10,7 cm, 1835 o 1839.

para ser registrado, constituyendo quizás el primer ejemplo de personas que aparecen en una fotografía.
En la composición de esta imagen Daguerre coloca centralmente y en primer plano el edificio en un escorzo, escogiendo de no dar más amplitud a la presencia del bulevar, girando hacia la izquierda el encuadre. Toda la escena se va desarrollando a las espaldas de este elemento de gran impacto visual en una posición dominante, con las perspectivas de los diferentes edificios que componen el bulevar en el lado izquierdo que se van sucediendo en perspectiva y los volúmenes de los edificios de varias alturas que asumen una individualidad que contrasta directamente con la del edificio en primer plano a la derecha, dando así un fuerte sentido de la profundidad, todo favorecido por la toma por encima de la escena. Con esta imagen, que probablemente es uno de los primeros daguerrotipos de la arquitectura, Daguerre manifiesta saber aprovechar las posibilidades que ofrece la fotografía para mostrar el aspecto físico propio de la arquitectura y su estrecha relación con las diferentes condiciones de luz en las que se manifiesta. En sintonía con los sucesivos desarrollos técnicos, para que sea más práctico y accesible para el público, el daguerrotipo asumió el papel de compañero indispensable del viajero que no sabe dibujar o el artista que no tiene tiempo para hacerlo. La imágenes calotípicas de la arquitectura construida por Hippolyte Bayard, uno de entre los más hábiles de esa época, se distinguen siempre por una calculada composición de los elementos retraídos, a veces optando por vistas dinámicas desde arriba hacia abajo y viceversa, pero en general prefería la axialidad y la vista frontal. A diferencia de muchos de sus contemporáneos, prefería el formato vertical para las imágenes de arquitectura, con una tendencia a poner en el centro del encuadre la forma pesada de un edificio, que emergiendo a veces de un basamento, se cortase contra el cielo. La mayoría de las fotografías de Bayard son precisamente rectangulares y parecen querer demostrar su necesidad de expresar la posibilidad de elegir entre vistas horizontales y verticales. Sin duda, para él ambas eran igualmente eficaces, pero distintamente necesarias a según del sentido que tenía intención de transmitir a la imagen final. Si debía retraer una parte de un edificio o un detalle, era más frecuente el uso de la vertical; mientras que en el caso de la reproducción de un sujeto arquitectónico que incluyese indicios del contexto en el que estaba inmerso, era más frecuente que optase por una horizontal. Esto en contraste con la mayor parte de sus contemporáneos, que por exigencias de encuadre empleaban casi exclusivamente la horizontal, debiendo enfrentarse con un espacio distribuido mucho más en horizontal, como el entorno urbano. Un ejemplo perfecto es la fotografía del lado oriental de la iglesia de la Madeleine en París, tomada más o menos entre el año 1845 y el año 1847 [8]. Aquí el fotógrafo elige de no encuadrar el edificio enteramente, sino que sólo un detalle significativo con el propósito de mostrar las características geométricas; esta elección fue adoptada frecuentemente en la historia de la fotografía de arquitectura y como en sus otras obras, hay una fuerte voluntad de abstracción geométrica. La imagen pone en relación dialéctica una fuerte perspectiva y bidimensionalidad, en una calculada elección de las condiciones de iluminación y de la toma de los varios elementos arquitectónicos. Ningún elemento de la fila de columnas se muestra directamente, pero son las únicas sombras que aparecen en la pared lateral, con nichos desde donde emergen siluetas de estatuas, para revelar la textura. La foto se resuelve así en una escalada de planos visuales hasta alcanzar el vacío del fondo, donde no hay espacio para una

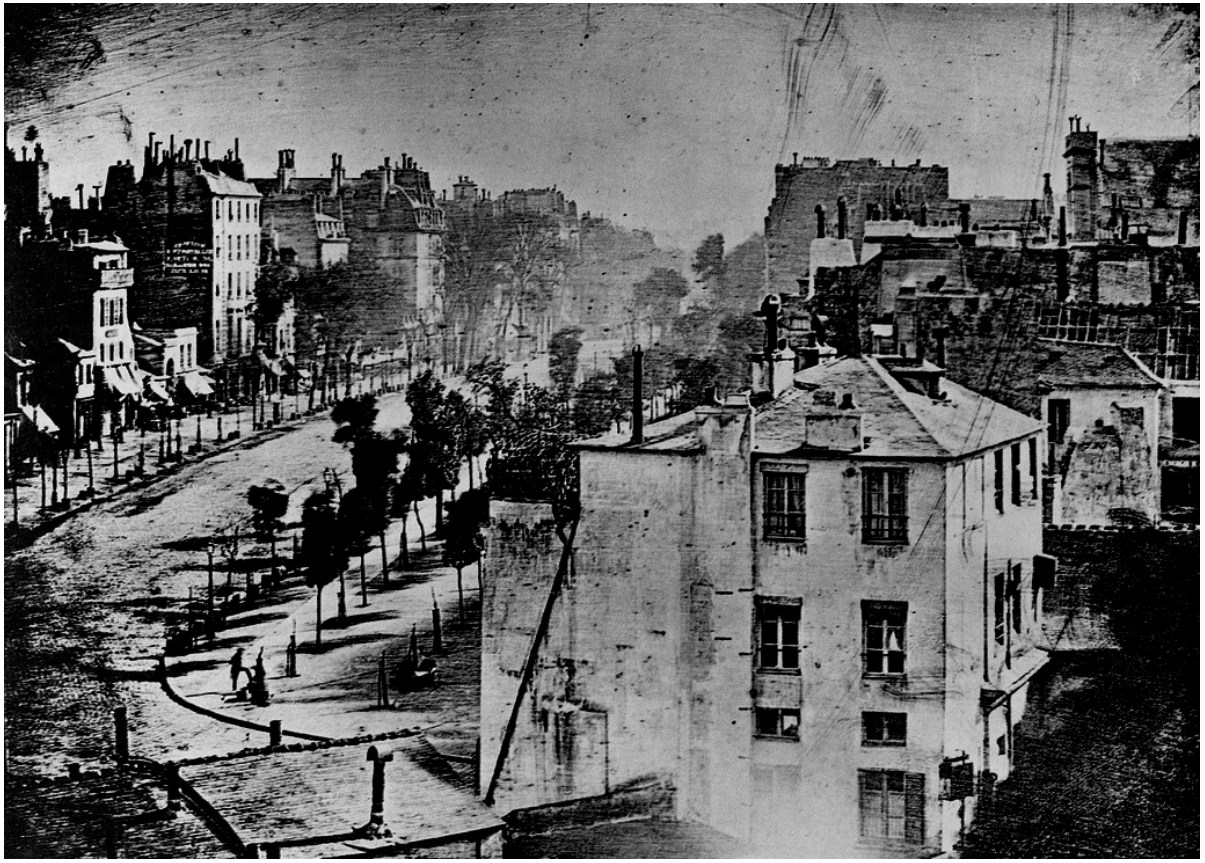


Foto_7. L. J. M. Daguerre, *Boulevard du Temple*, París, del tríptico de daguerrotipos ofrecido por Daguerre a F. Arago, 13,2x16,3 cm., 1839.

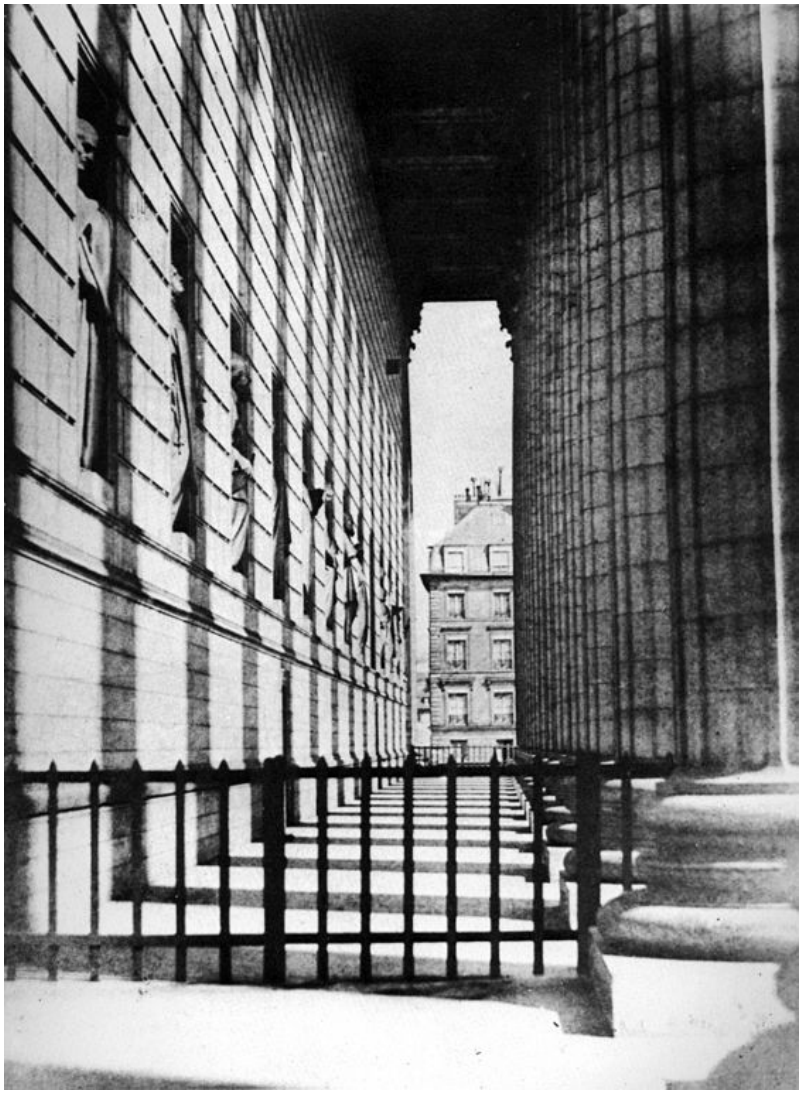


Foto_8. H. Bayard, *lado oeste del peristilo de la Madeleine,* París, acerca de 1845, impresión a calotipo, 23,5x16,5 cm.

parte de la fachada de un edificio, demostrando cómo es la forma rectangular el verdadero tema de la composición.
El frontal del fondo, en contraste a la fuerte perspectiva de la columnata, crea una especie de diálogo en varios niveles, que se une a la presencia de los pequeños portones que cortan transversalmente el pórtico a las dos extremidades, tanto en el primer plano como en el fondo en contraluz. Esta elección de la composición puede ser considerada un digno precedente de la moderna fotografía de detalle en la arquitectura, que ahora ya hace parte de la práctica habitual de la mayoría de los fotógrafos, que integran vistas amplias y contextualizantes a tomas de partes del sujeto (como el pórtico antes mencionado) o incluso pequeños detalles de los materiales o del juego entre los volúmenes y la luz. En 1843 el arquitecto Félix Duban encargó Hippolyte Bayard de realizar veinte daguerrotipos para documentar su obra de restauración del castillo de Blois y Violet-le-Duc hizo lo mismo para sus intervenciones en Notre-Dame de París. Las primeras asociaciones fotográficas tenían como finalidad realizar documentaciones de monumentos de todo el mundo, difundir las imágenes con fines divulgativos y educativos e intercambiar imágenes de obras entre arquitectos. Con el tiempo la relación entre el arquitecto y la fotografía se difundió y se arraigó de forma casi exponencial, hasta el punto que para los arquitectos contemporáneos la fotografía se volvió el medio más adecuado para representar las fases de planificación, ejecución y fase final de una obra y de su vida en el curso del tiempo. La fotografía, a continuación, encontró en la arquitectura una contraparte muy fructífera de oportunidades para posibles aplicaciones y sucesivos desarrollos. A esto correspondía una nueva actitud por parte del arquitecto: de hecho ya no se trataba de recordar y tomar notas escritas o hacer gráficos,

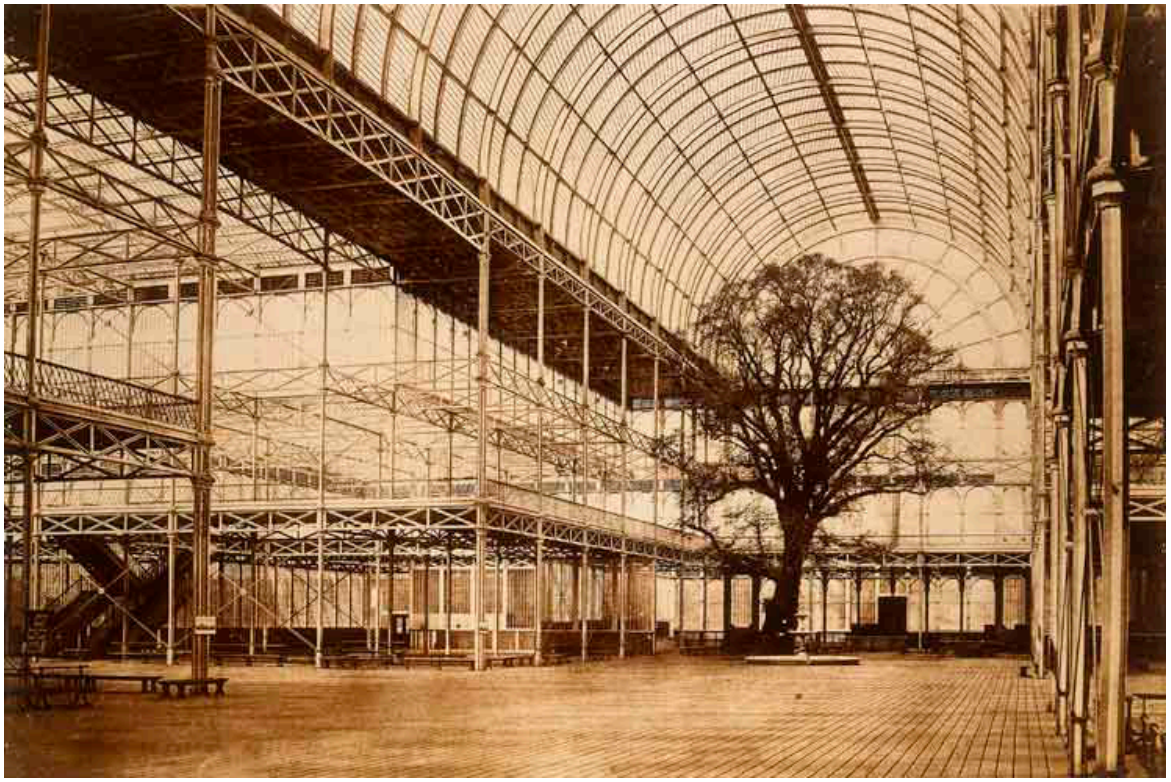


Foto_9. B. B. Turner, *Interior del transepto del Crystal Palace,* Londres, 1852, impresión sobre papel a la albúmina de calotipo, 26,5x39,5 cm.

sino que era posible documentar de manera más precisa a través de imágenes generadas directamente de la realidad.
El 1851 se marca como un año clave en la historia de la fotografía en general y más particularmente en el de la arquitectura.
En este año, de hecho, en Francia se fundó la Société Héliographique, una de las primeras organizaciones en el mundo, del cuyo comité inicialmente hacía parte el mismo Bayard. En el mismo año, la Commission des Monuments historiques seleccionó cinco de sus miembros para perseguir lo que se llamaba "misiones heliográficas", en lo específico eran verdaderas campañas fotográficas con el objetivo declarado de documentar arquitecturas de reconocido valor para el patrimonio nacional, con un enfoque particular a las que necesitaban interventos de restauración. Esto constituye un precedente fundamental en la historia de la fotografía documental y de la arquitectura, haciendo llegar hasta nosotros un testimonio importante sobre el patrimonio arquitectónico de la época, su estado y además sobre imágenes importantes de como aparecían en ese momento las ciudades afectadas por la campaña. El 1851 fue un año crucial para la consagración de la fotografía, gracias a un gran evento que tuvo lugar en Londres, como la Exposición Universal, donde la fotografía se utilizó para fotografiar el "Crystal Palace", sede de la exposición, proyectada por Joseph Paxton. Una obra única en su género y sin precedentes en la historia, que por su estructura de hierro y cristal resultaba ser particularmente fotogénica y atrajo a numerosos fotógrafos contemporáneos que no podían perderse esta oportunidad única. El palacio de cristal, de hecho, era tan luminoso en su interior que por la primera vez en la joven historia de la fotografía, la realización de fotografías de un interior arquitectónico no estaban sujetas a los obstáculos derivados de la poca iluminación, superando por número las imágenes tomadas en el exterior. Entre las innumerables obras del edificio, los calotipos de Benjamin Brecknell Turner, realizados en 1852, son los que tal vez mejor de todos expresan el encanto de una arquitectura de módulo constructivo y de la textura de líneas. Fotografiando el edificio completamente vaciado por los objetos de la exposición, nos muestra un enorme espacio vació y luminoso, donde, sin embargo, coexisten extraordinarias gradaciones tonales. Aquí la luz es la verdadera protagonista de la arquitectura y de la misma fotografía [9]. Son imágenes destinadas a permanecer en el tiempo en forma de iconos de la nueva era de la arquitectura, como resultado del proceso tecnológico, de las estructuras a telar y de la cubierta de cristal, hechas posibles gracias a la invención de la fotografía.

b. Exordios

I. La "Mission Héliographique" y sus protagonistas

En muchas partes de Europa pronto se sintió la necesidad de documentar a través de la fotografía (en particular la calotipia) la belleza, pero al mismo tiempo los problemas y la precariedad del patrimonio arquitectónico. En poco tiempo se entendió como la fotografía, así como la fijación de la memoria, regalaba una grande oportunidad para catalogar y registrar la realidad, incluso con fines educativos. En la década comprendida entre 1840 y 1850 las técnicas fotográficas (daguerritípica y calotípica) mejoraron significativamente, llegando a una mayor precisión, dando así paso a un intenso trabajo documentario con sujetos de monumentos y también, aunque en segundo plano, el paisaje. En 1851 en París fue lanzado un álbum titulado "L'Italie monumentale", por obra del fotógrafo francés Eugène Piot (ahora perdido), que es una de las primeras realizaciones meticulosas con el fin de documentar la arquitectura a través de la fotografía. Siempre en Francia, mientras tanto, se fundó la Société Héliographique, primera verdadera asociación en la historia de la fotografía, y en 1837, por voluntad del Ministro del Interior, se estableció la Commission des Monuments,con el fin de llevar a cabo un inventario del patrimonio nacional, estableciendo al mismo tiempo una orden de prioridad para aplicarla en las operaciones de restauración y protección, transfiriendo así el control de los edificios históricos a un organismo estatal central. En 1848 la comisión se amplió con la incorporación de más arquitectos y el primer informe producido catalogaba a 1.084 monumentos, principalmente romanos y medievales. La no reproductibilidad del daguerrotipo y el tamaño reducido, aparecieron como limitaciones graves a la comisión, que acogió sólo gradualmente la oportunidad brindada por la fotografía para sus objetivos. La "Comisión des Artes et Édificies religieux" que supervisa el mantenimiento y restauración de edificios religiosos , por el contrario, fue menos dudosa y se unirá con la Commission des Monuments historiques . En una nota de 1848 se lee: "La Comisión, impresionada por la inmensa ventaja que se podría obtener de la preservación de las vistas exactas de los monumentos por restaurar, opina que en futuro, con ocasión de cada nueva restauración de un monumento, el arquitecto deba proporcionar, antes de la misma restauración, una serie de vistas daguerrotípicas del edificio y de las propias partes. La colección de estas vistas y de estos diseños permitirá reproducir de manera perfectamente exacta lo que el tiempo habrá destruido: por su parte será especialmente valiosa , desde el punto de vista arqueológico"[1]. Durante el curso del año 1851, la Comisión seleccionó a cinco fotógrafos con el fin de realizar lo que fueron nombradas como "misiones heliográficas", o sea campañas fotográficas que documentasen el estado del patrimonio nacional de los monumentos arquitectónicos, con un énfasis particular en los que tenían necesidad de ser restaurados o que habían sido restaurados recientemente. Los fotógrafos fueron encargados por Henri Le Secq, Edouard Baldus, Gustave Le Gray, Auguste Mestral e Hippolyte Bayard, (con El Secq, Baldus y Bayard ya famosos por sus fotografías de arquitectura); los cinco eran miembros de la Société héliographique y todos con formación de pintores. No ha quedado ninguna carta escrita de los cinco fotógrafos du-

1. Paris, AN, 4544; cit. in ibidem, p. 26.

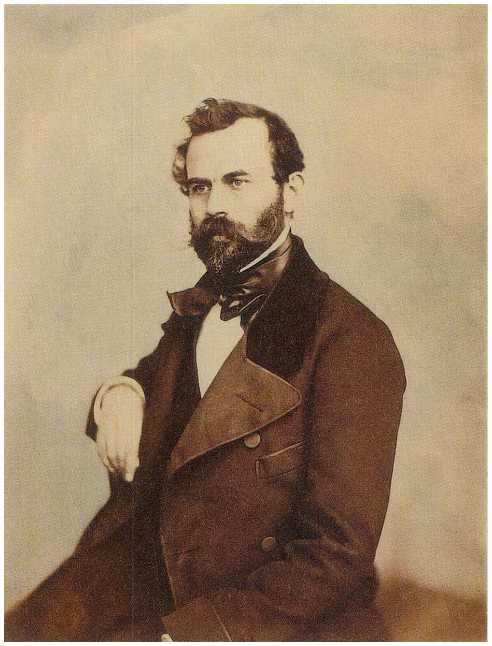


Édouard Baldus, *Anfiteatro, Arles, 1851,* cuatro negativos sobre papel que forman un panorama incompleto, 26,4x21,7 cm y 25,8x21,6 cm.
Variante de una imagen no seleccionada por la Comisión.

rante su viaje, pero son imágenes (más de 450) que más allá de su capacidad, nos proporcionan una gran cantidad de información. Los gastos efectuados durante el viaje, transcritos por los fotógrafos al regreso, nos permiten reconstruir su ruta paso a paso, pero no nos dicen nada acerca de las dificultades experimentadas en esta expedición y de los imprevistos encontrados, imprevistos que han impedido a todos los cinco fotógrafos de retraer la totalidad de los sitios previstos en la lista. Empezar para hacer un reportaje de esta magnitud, en 1851, significaba ir a la aventura. Las rutas impuestas permiten sólo saltuariamente a los cinco fotógrafos de coger el tren. Baldus ha cogido el tren que conecta Chalon sur Saone a París, pero sólo para la vuelta. No sabemos si Bayard haya utilizado el tren que conectaba Dieppe a París pasando por Rouen. El recorrido de Le Secq, en cambio, parece ser mejor para el desplazamiento en tren. La duración del recorrido cumplido por Le Gray y Mestral sugiere que hayan viajado en coche de caballos, saliendo desde París al inicio de julio, para regresar tres meses después. Tan sólo el equipaje (como escribió Le Gray antes de la salida) pesaba unos diez kilos. Dado que en esa época, para fotografiar los interiores, las dificultades técnicas eran bastantes, sobre el corpus total de 258 calotipos, aparte los de algunos claustros, las fotografías de los interiores son solamente tres, hechos por mano de Henri Le Secq[2]. Una vez que el trabajo fue terminado, los numerosos negativos de los cinco fotógrafos no se emplearon o divulgaron en publicaciones por parte de la comisión, sino que pasaron a formar el fondo de los Archives photographiques de la Direction de l'architecture en el Palais Royal; pero de todos modos, los fotógrafos fueron libres de exponer o comercializar las estampas. Si después del 1851 la comisión compró sólo un pequeño número de fotografías , más tarde el proceso de adquisición se aceleró considerablemente. El gobierno, de hecho, enviando una circular a los prefectos, invitaba a la creación de archivos fotográficos, herramienta que en nuestros días es un medio casi indispensable de estudio y una fuente de información valiosa que puede permitir, por ejemplo, entrar en contacto con la obra arquitectónica en diferentes épocas, cuando probablemente el contexto en el que estaba sumergida era distinto o conservaba todavía intacto su estado original. La Commission des Monuments Historiques escogió negativos y estampas de entre los que fueron traídos por las misiones del 1851, en una recolección que en 1876 llegó a contar con más de 4000 piezas, y esto sobre la base de criterios con mayor valor documentario, prefiriendo las obras de mayor tamaño, haciendo así que la evaluación de las características específicas y de la contribución personal de cada uno de los fotógrafos estuviese mucho más afectada por esta decisión. Sin embargo, una noción más amplia de la obra de cada uno de los personajes, es capaz de revelar diferentes características por su acercamiento a la fotografía documental de la arquitectura. Dentro de este marco general, lo que es muy importante son las diferentes personalidades, entre las que destacan en importancia en la historia de la fotografía de arquitectura especialmente las contribuciones hechas por Baldus y Le Secq. En general, las imágenes producidas por las campañas heliográficas, confirman una tendencia recurrente en la obra de fotógrafos comprometidos en el mismo período en retratar la arquitectura, tanto en Francia como en Gran Bretaña, o sea la tendencia a unir el gusto por lo pintoresco con la precisión por cuanto concierne el detalle.

2. Interior de Saint-Germer, Saint-Germer-de-Fly (Oise); interior de la Catredal de Notre Dame, Laon (Aisne); el pilier des Anges, de la Catedral de Notre Dame, Strassbourg





Édouard Baldus, *Autorretrato*, 1853, impresión sobre papel salado, 20,3x15,4 cm.

Recorrido cumplido por Baldus durante la misión del 1851.

Edouard Baldus

Nace como fotógrafo justo en ocasión de la Misión héliografique del 1851 y es uno de los cinco fotógrafos que restituye con más fuerza y a través de una sola imagen la monumentalidad de cada edificio. Para él, la tarea de la Comission des Monuments historiques fue de gran importancia, lo que confirma su ya considerable interés en la fotografía de arquitectura, de la cual en años posteriores se convirtió en uno de los pioneros y autores más respetados. Baldus siguió escrupulosamente el itinerario establecido por la Comisión, pero lo que no sabemos con certidumbre es si se marchó acompañado, aunque la presencia de ciertas imágenes de personas con sombreros de grandes formas no descartaría la posibilidad de que se haya marchado con un par de ayudantes. El equipo fotográfico previsto por Baldus le permite realizar negativos bastantes grandes para esa época (unos 26x36 cm.). Esto responde al mismo tiempo a las necesidades de la Comisión de los Monumentos Históricos, que alentó la producción de imágenes de gran formato. Para preparar sus negativos, Baldus eligió el "papel Inglés" pegado a la gelatina y resina. Baldus no utilizó el procedimiento con papel encerado en seco de Le Gray, pero también su método de sensibilizar los negativos da una grande precisión de la imagen. Durante las tomas por cuenta de la misión, Baldus perfeccionó un lenguaje propio que se confirmó en la mayor parte de su obra posterior. En general su forma de retratar la arquitectura parece ser el más riguroso en la asunción del objetivo documentario, si se compara con los otros fotógrafos de la misión. A menudo sacrificando la componente pintoresca, prefiere retraer todo el edificio aislándolo del contexto, preferiblemente enmarcado frontalmente y cuando sea posible retraído desde un punto de vista realzado, con el fin de obtener una imagen fotográfica comparable con una proyección ortogonal clásica. Cuando tiene la intención de hacer resaltar el carácter volumétrico del sujeto, emplea el escorzo o la vista desde un ángulo, siempre en busca de la luminosidad de la composición y del máximo grado de definición. Del total de las imágenes que produce, la comisión elegirá cuarenta y seis, de las cuales dieciséis poseen la distinción de haber sido obtenidas mediante el ensamblaje de varios negativos; esta es una solución que con toda probabilidad fue el primero en utilizar. Esta práctica le permitió representar todo el monumento fotografiado, incluso cuando las condiciones del contexto impedían de incluirlo en el marco de los objetivos entonces disponibles, aumentando al mismo tiempo el tamaño de la imagen final. En el castillo de Fontainebleau, por ejemplo, tuvo que hacer dos vistas bien precisas: una de la corte oval y una de la puerta que la cierra. Colocándose en un punto de vista ligeramente realzado y a 45°, fue capaz de utilizar el tamaño mayor fotografiando una buena parte de los edificios. Para fotografiar la imponente iglesia de St. Etienne en Auxerre, sin embargo, Baldus se dio cuenta de que esta técnica ya no era suficiente. Por lo tanto decidió combinar no dos, sino que más encuadres: uno para la parte alta del campanario y dos para la fachada. Usaba cortar los negativos aprovechando de las líneas propias de la arquitectura, de manera que la unión de los negativos resultase menos evidente, hasta del todo escondida, realizando así una imagen de tamaño grande y perfectamente ensamblada, comparable a la idea de un rompecabezas, cuyas dimensiones (52x42 cm.) superan todas las pruebas presentadas hasta el momento, y al cierre de la impresión, un retoque con la acuarela disimulaba su posterior montaje [10].



Foto_10. Édouard Baldus, *Galería Norte del Claustro de Saint-Trophîme*, Arles, 1851, impresión sobre papel salado de calotipo con indicación de los trece negativos montados por Baldus, 45x50 cm.



Foto_11. Édouard Baldus, *Vista oeste de la Iglesia de Saint-Antoine*, Saint-Antoine (Isére), 1851, impresión sobre papel salado de calotipo, 26x36 cm.

Con esta técnica (se trataría del primer fotógrafo en superponer los negativos) Baldus resuelve el problema de la falta de espacio, realizando al mismo tiempo fotografías de grandes dimensiones que serán más apreciadas por la comisión. Con su simple objetivo puede fotografiar independientemente un fachada que se desarrolle sea en altura que en anchura, obteniendo así una amplitud de campo superior que la del ojo, lo que contribuye a acentuar el sentido de impacto visual y la presencia dominante de la construcción. Ernest Lacan[3] escribió a propósito de las imágenes de Baldus: "Es el monumento mismo, liberado de todo lo que distrae la mirada o el pensamiento"[4]. El cuadro se presenta invadido por la arquitectura y deja un margen mínimo a las fugas espaciales perspectivas con un efecto inmediato y evidente del impacto visual. Con la amplia vista de Saint-Antoine se obtiene un precioso documento de la relación entre el monumento y el tejido urbano en el que está inmerso y del que surge [11]. Baldus, salido de París así como hicieron los demás, continuó su viaje hacia el sur de Francia, parándose en las principales ciudades, entre las cuales Lyon. Las últimas etapas previstas por la Misión le permitirán de realizar sus fotografías más exitosas, como las tomadas en Avignon, Nimes y Arles, que le permitieron profundizar su nuevo enfoque de la arquitectura y que lo convirtieron en uno de los grandes maestros de su época y ciertamente el primero capaz (privilegiando al mismo tiempo la perspectiva y el concepto de espacio) de restituir la monumentalidad de cada edificio aislándolo del contexto urbano. Para las fotos tomadas en Avignon (Palacio de los Papas e iglesia de Notre-Dame-des-Domes) Baldus ensambló dos negativos, uno en el sentido de la altura y el segundo en anchura, mientras que para el puente de Gard inventó un primer plano rocoso, para dar mayor profundidad a la imagen final. Sus imágenes revelan la grande fuerza de las volumetrías por medio de una hábil gestión de los tonos de luz y sombra; con algunas señas, modestas pero significativas, de presencia de personas. Lacan en sus escritos se refirió a Baldus alabando la "rara perfección", la "belleza tonal" y "la increíble precisión de detalle"[5]. Baldus fue capaz de mezclar las imágenes que darían más peso al contexto ambiental (mientras disfruta de su gusto por lo pintoresco) a otras más documentales, cuando sucedía que muchas veces la misma imagen mezclaba con maestría ambos elementos. Cuando la intención era más documental, adoptaba tomas frontales actuando sobre el negativo, eliminaba del contexto urbano eventuales elementos perturbadores del protagonismo del monumento en la composición, todo esto siempre calculando con atención las condiciones de luz. Por esta razón es importante destacar que la interpretación personal en la fotografía es siempre un factor inevitable. En la obra de Baldus todo tiende a la concentración, a la exaltación de la monumentalidad y al detalle. Otro indicio del interés de Baldus hacia la fotografía de arquitectura donde pretende evidenciar la presencia del sujeto, es el uso recurrente de fotografías que representan partes o detalles de la misma arquitectura, como expresión de un deseo de resaltar los valores de la plástica volumétricos, capaces de dar la imagen final subir un aura llena de encanto.

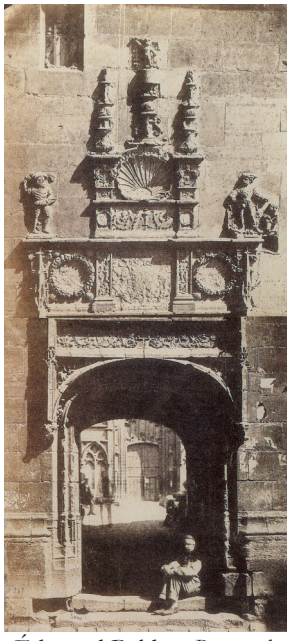
3. *Ernest Lacan* (París,1828-1879): redactor y escritor para las dos principales revistas de fotografía francés, "La Lumière" y "Le Moniteur de la Photographie", fue el primer teórico de la fotografía que en la segunda mitad del siglo XIX, con posición muy crítica, se opone a la pintura, creyendo que la fotografía, además de ser realista, pudiese ser interactiva. Para él, de hecho, el deseo del hombre era el de "aparecer en las fotos", interactuar con ellas.

4. *Revue photographique*, 17 de diciembre 1853.

5. Ernest Lacan, *Revue photographique*, "La Lumiére", 24 de septiembre 1853.



Édouard Baldus, *Fachada principal, templo de Augusto y Livia,* Vienne (Isére), 1851.



Édouard Baldus, *Puerta de l'Aarzobispado*, Sens, 1851.



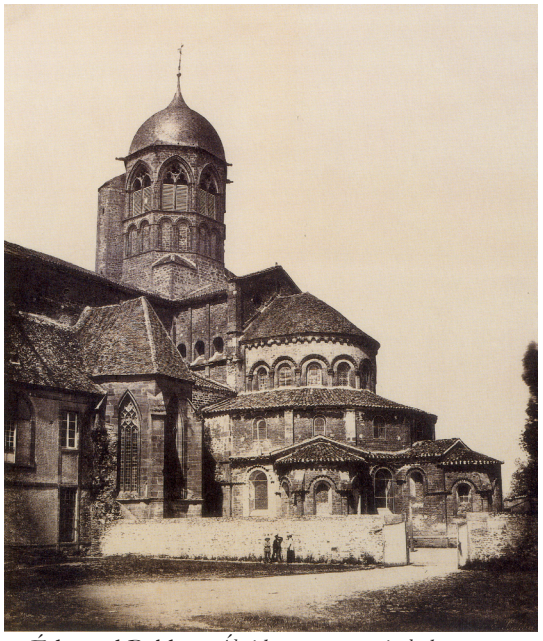
Édouard Baldus, *Fachada oeste*, *antigua catedral de Saint-Maurice,* Vienne (Isére), 1851.



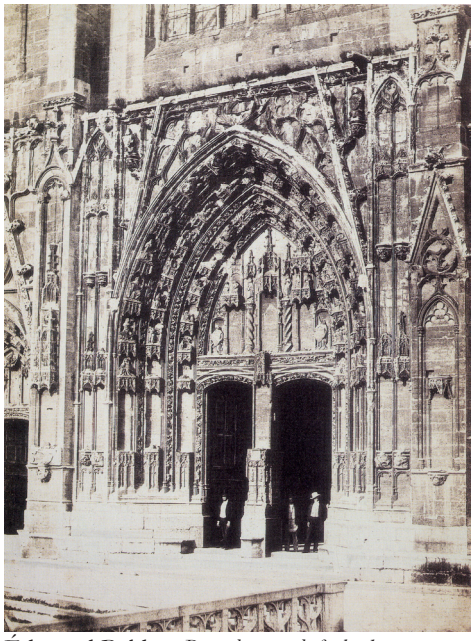
Édouard Baldus, *Catedral de Notre-Dame-des-Doms y edificio de los Papis,* Avignon (Vaucluse), 1851.



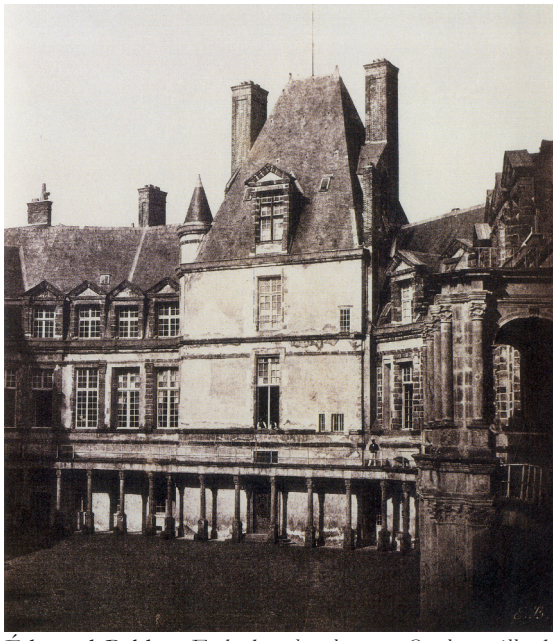
Édouard Baldus, *Puente de Saint-Bénézet,* Avignon (Vaucluse), 1851.



Édouard Baldus, *Ábside y campanario lado sureste, iglesia de Notre-Dame,* Paray-le-Monial (Saône-et-Loire), 1851.



Édouard Baldus, *Portal central, fachada oeste, antigua catedral de Saint-Maurice,* Vienne (Isére), 1851.



Édouard Baldus, *Fachada sobre la corte Oval, castillo de Fontainebleau,* (Seine-et-Marme), 1851.



Édouard Baldus, *Fachada oeste, iglesia de Notre-Dame,* Paray-le-Monial (Saône-et-Loire), 1851.



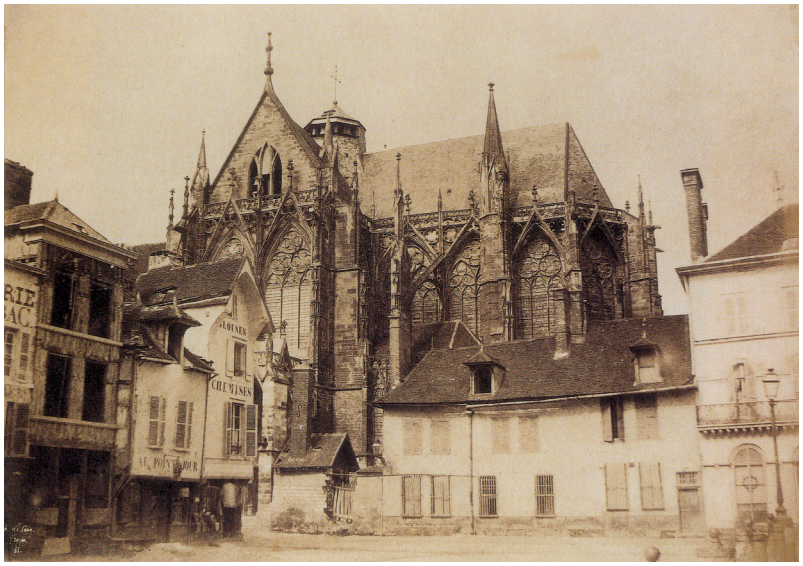
Édouard Baldus, *Fachada lateral, templo de Augusto y Livia,* Vienne (Isére), 1851.



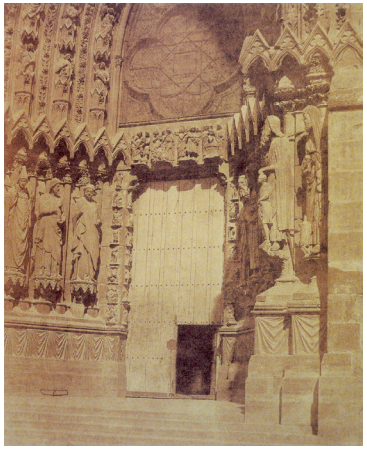


Gustave Le Gray, *Henry Le Secq,* acerca de 1848, litografía, 13,8x10,9 cm.

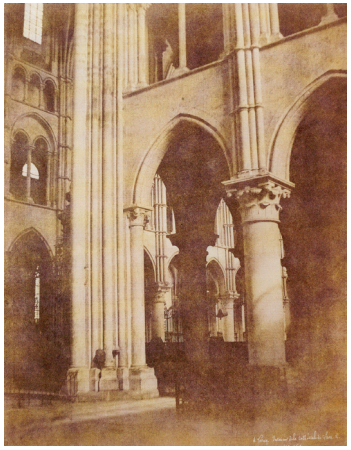
Recorrido cumplido por Le Secq durante la misión de 1851.



Henry Le Secq, *Lado sur, iglesia de Saint-Urbain,* Troyes (Aube), 1848.



Henry Le Secq, *Portal sur de la fachada oeste, catedral de Notre-Dame,* Reims (Marne), 1851.



Henry Le Secq, *Vista interior, antigua catedral de Notre-Dame,* Laon (Aisne), 1851.

Henri Le Secq

Pintor, fotógrafo y coleccionista, fortaleció su interés por la fotografía de arquitectura justo en ocasión de la misión del 1851. De los cinco fotógrafos seleccionados por la Comisión es el que tiene una mirada más sentimental sobre la arquitectura y que presta más atención a los juegos de luz y esculturas ornamentales. Es la más fiel al protocolo clásico que contempla de alternar planes de conjunto con detalles. Para Le Secq el sujeto es el protagonista. A él le gusta investigar sobre las huellas del pasado, que se trate de arquitectura civil o religiosa, de un viejo techo de tejas o esculturas, muchos sujetos evocan la Francia medieval. Cuando el sujeto no era fácilmente accesible, en cambio, Le Secq tendía a componer su imagen con los diferentes elementos que intervenían entre él y su sujeto. El progreso técnico, en particular el método de preparación de los negativos de Le Gray (del que es amigo), permiten a Le Secq de duplicar el tamaño de sus imágenes. Ya un año antes de la misión hizo una serie de imágenes de la catedral de Reims, a donde regresó en el curso de la misión y de nuevo en 1853 más o menos, cuando adoptó un tamaño más grande en relación a los viajes anteriores. Le Secq respetó bastante fielmente la lista de sitios por fotografiar que le fueron comisionados. Una característica de su corpus de fotografías es la frecuencia con la que renunció a los interiores, prefiriendo encuadrar una porción del monumento; esto no sólo debido a las limitaciones de los objetivos a disposición, sino más bien por una elección intencional de retraer más estrechamente una parte de la construcción, de manera de reproducir una concentración de la atención y de manera de transponer más eficazmente las formas y caracteres del edificio, dando lugar a un resultado casi simbólico que fuese más allá de la simple función descriptiva. A diferencia de Baldus,



Henry Le Secq, *Torre sur, catedral de Notre-Dame*, Reims (Marne), 1851.



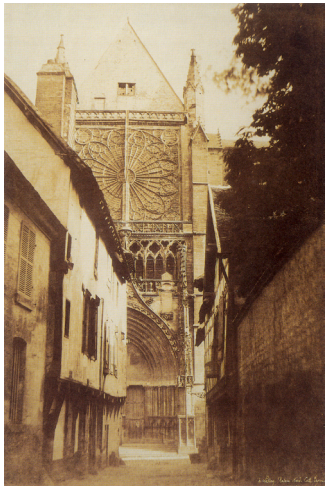
Henry Le Secq, *Cinturón mural, castillo de Haut-Kaenisbourg*, Orschwiller (Bajo Reno), 1851.



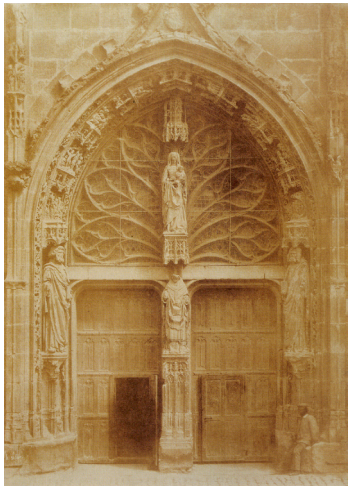
Henry Le Secq, *Pilar de los ángeles, catedral de Notre-Dame*, Estrasburgo (Bajo Reno), 1851.



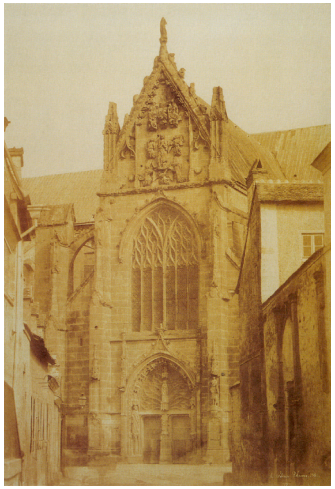
Henry Le Secq, *Transepto norte, catedral de Notre-Dame*, Reims (Marne), 1851.



Henry Le Secq, *Transepto norte, catedral de Saint-Pierre*, Troyes (Aube), 1851.



Henry Le Secq, *Portal del transepto sur, iglesia de Saint-Remi*, Reims (Marne), 1851.



Henry Le Secq, *Transepto sur, iglesia de Saint-Remi*, Reims (Marne), 1851.



Henry Le Secq, *Fachada oeste, iglesia de Saint-Etienne*, Vignory (Haute-Marne), 1851.



Foto_12. Henry Le Secq, *Porta Nigra,* Tréveris, 1851, impresión sobre papel salado de calotipo, 31x22 cm.

no recurrió al montaje de más negativos para obtener una imagen del entero monumento, justo por esta atención a los detalles individuales, combinando el gusto por el fragmento con el de la densidad de la forma y de la materia, con especial atracción hacia la estratificación de las estructuras y formas. Durante las tomas de las catedrales, a menudo comprendía casas y monumentos en el interior del cuadro, dando así un indicio del contexto. El grado con el que gestiona la densidad y la expresividad de la materia arquitectónica, viene a menudo resaltada por el diálogo entre lleno y vacío; y no a caso, de los cinco fotógrafos de la misión, Le Secq La fue el único en retraer algunos interiores. También la elección entre la vista frontal y en escorzo, está bien ponderada y siempre según la función primaria de exaltar la estructura y la materia. En la fotografía que retrae la Porta Nigra de Tréveris[12], la posición es frontal y muy de cerca, con el fin de hacer resaltar los valores plásticos y de la materia de la imponente fachada de piedra, donde las estructuras horizontales y verticales interactúan directamente con los orificios de las arcadas superiores, por debajo del las cuales resalta la grande apertura de la apertura a de la calle. La apariencia de total bidimensionalidad es amortiguado por la aparición en el interior del grande portal de un indicio de la quinta escena de la calle trasera, que da profundidad y respiro a la imagen. Esta capacidad de saber oponer con eficacia la luz y la sombra, llenos y vacíos, se convirtió en el signo distintivo de la obra de Le Secq, dedicada en gran parte a la arquitectura. Concluida la Misión en 1851, Le Sequ continuó a fotografiar, trabajando para entes estatales, retrayendo más veces las grandes catedrales góticas de Amiens, París, Reims, Estrasburgo y Chartres, obras que a menudo constituyen un valioso testimonio de las situaciones anteriores a los labores de restauración.



Recorrido le cumplido por Le Gray y Mestral durante la misión del 1851.



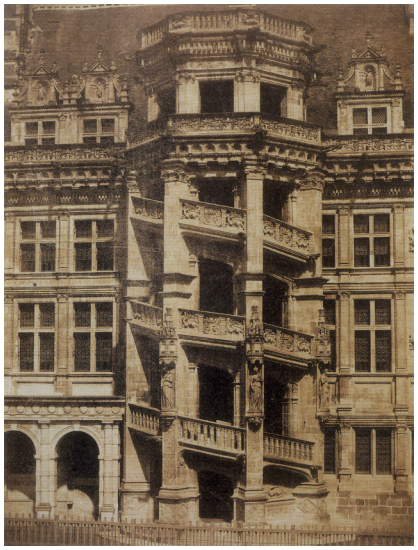
Gustave Le Gray, *Autorretrato,* acerca de 1853, impresión sobre papel salado de negativo sobre vidrio al colodión húmedo, 20x14,7 cm.



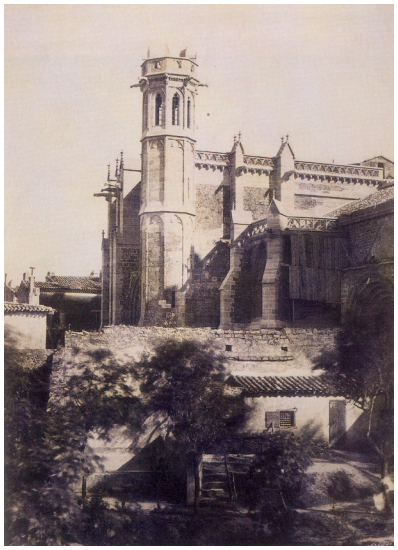
Gustave Le Gray, *Mestral,* acerca de 1854, impresión sobre papel salado a la albúmina de negativo sobre colodión húmedo, 23,3x17,5 cm.

Le Gray y Mestral.

Gustave Le Gray, pintor y maestro de numerosos fotógrafos contemporáneos, teórico de la poética del "sacrificio", es decir, de la exclusión de todos los elementos que puedan producir alteraciones en el efecto pintoresco del conjunto, participó a la Misión del 1851, junto con el fotógrafo Auguste Mestral. A diferencia de Baldus, que intentó principalmente de resumir el edificio en una única imagen frontal, dejando poco espacio para el contexto, los dos fotógrafos optaron por retraer el mismo sujeto desde diferentes puntos de vista; a menudo sucedía que, gracias a la riqueza de las variaciones cromáticas o por la comparación entre la arquitectura y el contexto, prevaleciera el gusto por los efectos pintorescos en el documental. Le Gray y Mestral, que bien se conocían por lo menos desde 1848, aprovecharon de la oportunidad de poder cumplir esta misión lado a lado, viéndose entregados dos itinerarios similares. Así que decidieron fundirlos en una sola ruta (ambos en dirección al sur de Francia), visitando así en copia los sitios mencionados de los cuales la comisión requería las fotografías. No desvelaron enseguida sus intenciones, pero al regreso redactaron los informes sobre la Misión. Su trayecto común nos obliga a interrogarnos sobre el verdadero significado de dicha colaboración. Le Gray es bien conocido desde 1849 por sus clases de fotografía, con la ambición de dar a conocer esta práctica en el campo de las bellas artes, imponiéndose al mismo tiempo como creador con la publicación de su procedimiento con el papel encerado en julio de 1851. Sabemos que en el mismo período Mestral era un miembro efectivo de la Societé Héliographique, pero aparte de eso, poco se sabe de su biografía, así como de su obra, aunque se le suele considerar como el asistente de Le Gray en el desarrollo de la misión. Por otro lado es el mismo Le Gray a citar Mestral entre sus alumnos en 1854, mencionándolo varias veces y jactando sus retratos, mientras que fuera de la Misión héliographique es posible atribuirle con certeza sólo una serie de vistas de Bretaña y Normandía, realizadas durante un viaje en 1852. Una cosa es cierta y es que Mestral poseía talento (como es confirmado por los escritores de su época), ideas y sentido del encuadre. Por lo tanto quizás es revisable en su papel en relación a Le Gray, no reduciéndolo necesariamente a simple asistente o comprimario. Las imágenes resultantes de esta colaboración son sin duda las que están dentro del panorama de obras de la Misión, resaltan por grado de libertad, sea de interpretación que de elección de los sujetos, dentro de la cornisa de un orden, después de todo constrictivo. ¿Pero cuál recorrido han realmente realizado los dos fotógrafos? No se puede reconstruir con certidumbre sobre la base de las notas porqué, como dicho, fueron falsadas. Los negativos entregados a la Comisión presentan una doble numeración y el número de inventario está anotado junto a un número tachado, que a su vez se confunde con un número claramente modificado que va de 4 a 605. Dicho orden numérico permite avanzar de manera coherente con sus tomas, desde Blois hasta Issoire (inicio y fin de su itinerario), y manifiesta una producción de cierta importancia, permitiendo, en fin, apreciar la evolución. Al contrario de Baldus que intentó a menudo de retraer el sujeto en una sola imagen con un fuerte carácter de perspectiva, las audaces tomas de los dos fotógrafos tienden a marginar el tema. Una rápida lectura rápida de sus tomas puede dar la impresión de que son más "torcidas" que realmente dominadas. Las fotos del portal de la iglesia de Candes, como las de Blois, están alineadas perfectamente.



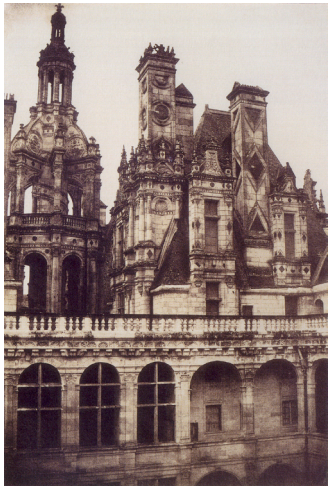
Gustave Le Gray y Mestral,
Gran escalinata sur, castillo de Blois,
Loir-et-Cher, 1851.



Gustave Le Gray y Mestral, *Transepto norte, antigua catedral de Saint-Nazaire,*
Carcassonne (Aude), 1851.



Gustave Le Gray y Mestral, *Campanario, iglesia de Saint-Léonard-de-Noblat,*
Haute-Vienne, 1851.



Gustave Le Gray y Mestral,
Linterna central y chimeneas, castillo de Chambord, (Loir-et-Cher), 1851.



Gustave Le Gray y Mestral,
Portal oeste, iglesia de Saint-Ours,
Loches (Indre-et-Loire), 1851.



Foto_13. Gustave Le Gray, *Portal norte, iglesia de Saint-Martìn,* Indre-et-Loire, 36,5x26,3 cm., 1851.

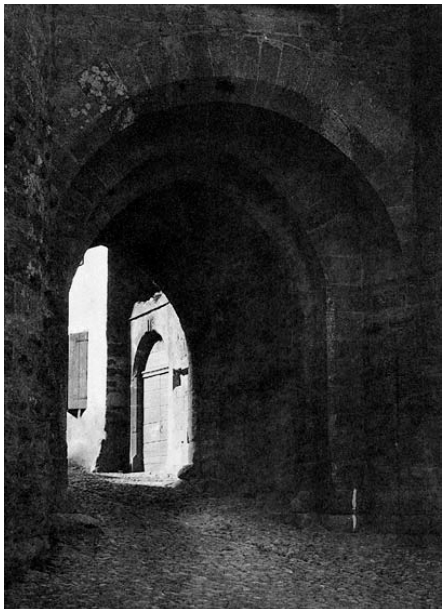


Foto_14. Gustave Le Gray, *Puerta Narbonnaise*, Carcassonne, impresión sobre papel salado, 36,5x26,3 cm., 1851.

Elección atribuible a un factor estético que permite recibir en una misma perspectiva el tronco de un árbol en primer plano y un pilar de la iglesia [13], en lugar de una simple falta de destreza. Teniendo en cuenta la gran cantidad de monumentos que tuvieron que fotografiar, los dos fotógrafos parecen particularmente interesados en la fachada tallada de la iglesia de Notre-Dame-le-grand y en la cornisa de protección de la ventana (no todavía no fijada), y a manifestarlo son las numerosas vistas de detalles que realizaron. Mestral y Le Gray procedieron en su itinerario fotográfico recorriendo gran parte del sur de Francia, fotografiando un gran número de edificios, como la capilla de Saint-Junien (Haut-Vienne), la iglesia de Ruffec (Charente), algunas casas en las orillas de un río probablemente en Uzerche o hacia Cahors, fotografiando así sujetos escogidos autonómamente, junto con los edificios indicados por la Comisión, como el campanario de la iglesia de Saint-Léonard-de-Noblat (Haut-Vienne). Fue durante las últimas etapas que el dúo produjo la serie tal vez más importante e interesante. En Moissac o en Carcasone, donde permanecieron durante unos diez días, Le Gray y Mestral dominaban ya perfectamente la técnica fotográfica y el método de preparación de los negativos que les permitió realizar hasta treinta tomas diarias, cosa que se debe considerar un verdadero y propio récord para el período en que operaban. Centraron su interés por primero en las partes más reconocibles del sitio, como la torre de Tréseau, la Iglesia de Saint-Nazaire o la puerta Narbonnaise. Esta última dio lugar a por lo menos dos tomas bastante similares entre por cuanto concierne el encuadre, pero de todos modos muy diferentes para un análisis más detallado: en la primera, de hecho, la puerta se distingue claramente [14]; en la segunda parece casi desaparecer en un juego de luz.



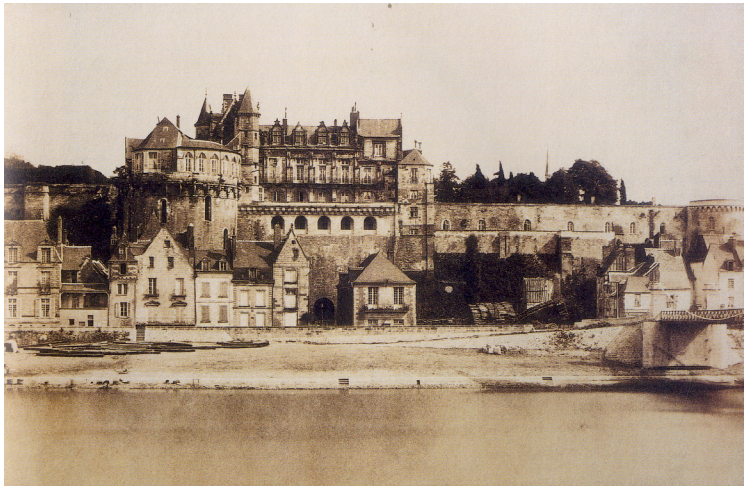
Gustave Le Gray y Mestral,
Portal de entrada, puente Valentré,
Cahors (Lot), 1851.



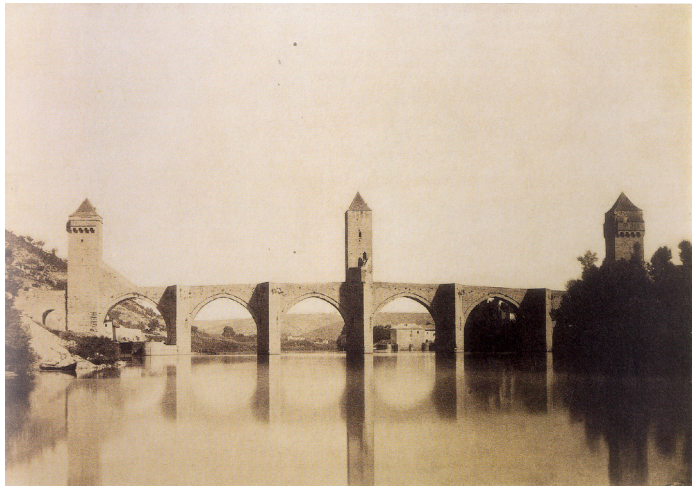
Gustave Le Gray y Mestral,
Portal sur, iglesia de Saint-Seurin,
Bordeaux (Gironde), 1851.



Gustave Le Gray y Mestral,
Puerta de l'Aude,
Carcassonne (Aude), 1851.



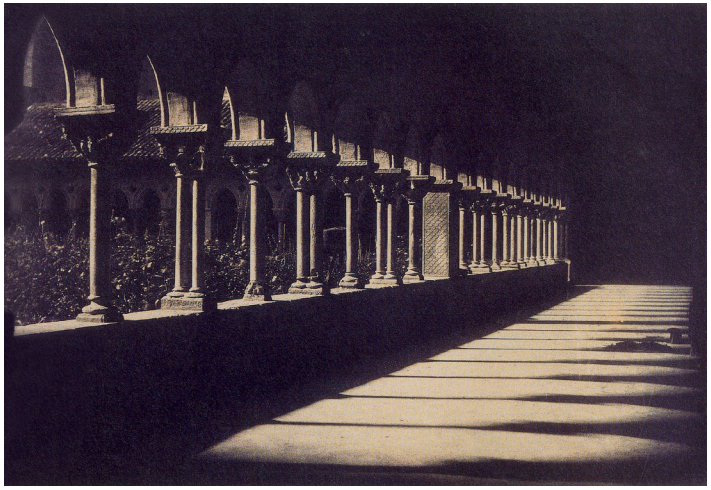
Gustave Le Gray y Mestral, *Fachada sobre el Loira, castillo de Amboise,*
Indre-et-Loire, 1851.



Gustave Le Gray y Mestral, *Puente de Valentré,* Cahors (Lot), 1851.



Gustave Le Gray y Mestral, *Puerta d'Aude, castillo de Comtal,* Carcassonne (Aude), 1851.



Gustave Le Gray y Mestral, *Vista interior de una galería del claustro, iglesia de Saint-Pierre,* Moissac (Tarn-et-Garonne), 1851.

Después de Carcassonne, que representa su obra maestra y la culminación de su viaje, los dos fotógrafos continuaron produciendo imágenes poco comunes; las diferencias en el encuadre y en la luz son tan pequeñas que a veces sólo la numeración de las placas nos permite distinguir entre dos tomas. Después de una estancia de diez días en el Puy, los fotógrafos hicieron una parada en Brioude e Issoire, antes de encaminarse en su viaje de regreso a París. Interesándose sobre todo al paisaje, concluida la misión del 1851, Le Gray practicó la fotografía de arquitectura sólo ocasionalmente, realizando, en cambio, en 1859 una serie de vistas urbanas de París, entre las cuales algunos panoramas.



Gustave Le Gray y Mestral, *iglesia de Saint-Pierre,* Chauvigny (Vienne), 1851.





Hippolyte Bayard, *Autorretrato,* acerca de 1846, impresión sobre papel salado de negativo sobre papel, 15,9x12,7 cm.

Recorrido cumplido por Hippolyte Bayard durante la misión del 1851.

Hippolyte Bayard

Bayard no llevó a cabo su misión en las mismas condiciones que otros fotógrafos y hasta la fecha sólo una docena de imágenes se puede vincular con certeza que el fotógrafo y misión. Modesto oficial en el Ministerio de Finanzas, probablemente no obtuvo una licencia de tiempo suficiente durante el verano de 1851. Es quizás por esta razón que se le dio la ruta más corta y cerca de París, que tiene probablemente partió la misión en varias partes. Como observó el crítico Francis Wey[1], a principios del mes de octubre en la revista La Lumière "M. Bayard, que hemos entrevisto entre las dos excursiones, nos lleva a los monumentos de Normandía, sus clichés son muy finos, sus puntos de vista felizmente cultos: Saint-Maclo , Saint-Ouen, el hotel Bourghteroude, la Catedral de Rouen ha sido estudiada bajo diferentes aspectos y nosotros tendremos vamos a tener relaciones brillantes por comunicar a los muchos suscriptores del periódico"[2]. Salvo luego ver suspendida temporalmente la publicación, ni Wey ni otros críticos escribirán más acerca de las imágenes producidas por Bayard en el otoño de 1851. Durante muchos años los historiadores se han interrogado sobre cual destino le haya tocado a estas fotografías. Se imaginó que la administración no hubiese sido capaz de preservar adecuadamente las placas y que por lo tanto estuviesen dañadas o perdidas. Bayard no entregó ningún negativo o prueba a la Comisión de Monumentos Históricos. En esta verdadera y propia búsqueda de pruebas decisivas, la cuestión de la atribución es central. Las dos primeras fotografías relacionadas con certeza a la Misión héliographique tienen la fecha de septiembre de 1851 y representan la iglesia de Notre-Dame de Mantes, y la iglesia de Notre-Dame de Louviers [15]. Estas dos imágenes han conocido una difusión relativa. En 1853 Blanquart-Évrard las publicó en el álbum photographiques que también contiene una tercera imagen de Bayard, cuya toma se puede colocar durante la misión: una visión general de Rouen centrada en el perfil de la iglesia de Saint-Ouen [16]. En dicha situación de evidente escasez de pruebas, resulta difícil juzgar el trabajo del fotógrafo en el contexto de la misión, pero de todos modos se puede notar cómo Bayard tiende a favorecer las visiones en conjunto y cómo esté principalmente interesado en el perfil de los edificios, como en el caso de fotografías de la iglesia de Mantes, la abadía de aux-Hommes de Caen o la iglesia de Saint-Ouen de Rouen. Para limitar las deformaciones dadas por la perspectiva, Bayard intentó a menudo de posicionarse en una posición ligeramente elevada, cosa que en las diez imágenes atribuidas con certeza al fotógrafo puede ser un claro carácter estilístico. Más allá de la atribución, que de todos modos no sacaría a la luz un número significativo de imágenes, se sabe que el mismo Bayard no trató de mostrar o distribuir su trabajo realizado durante la misión. Ninguna de sus imágenes parece haber circulado durante las varias reuniones fotográficas organizadas en la primavera de 1852, haciendo de Wey el único en haber describido algunas fotos de Bayard al inicio del mes de octubre de 1851, es decir, antes del regreso de los otros fotógrafos.

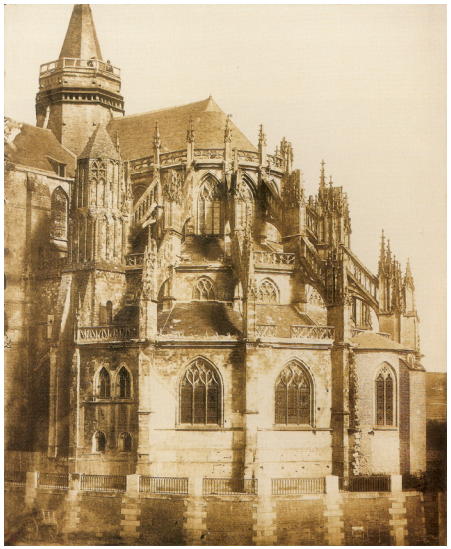
Este episodio parece confirmar el enigma de un fotógrafo que se considera un pionero en sus investigaciones técnicas, pero que

1. *Francis Wey* (1812-1882), escritor y lingüista francés, pionero en la crítica de arte y fotografía, elogió las cualidades expresivas del calotipo y escribió a favor de los derechos de autor de los fotógrafos. También fue un miembro de la Société Héliographique, apoyó enérgicamente la Misión Héliographique a través de un artículo publicado el 09 de febrero de 1851 en "La Lumière" titulado "De l'influence de l'Héliographie sur les beaux-arts", afirmando el valor de la fotografía arquitectónica y la utilidad de la máquina fotográfica para registrar monumentos históricos.

2. Francis Wey, *Des progrès et de l'avenir de la photographie*, art. cit. p. 138.



Hippolyte Bayard, *Abadía de los Hombres, Caen,*
impresión sobre papel a la albúmina de negativo sobre vidrio,
19,9x25,7 cm.



Hippolyte Bayard, *Cabecera de la colegial de Saint-Laurent, Eu,* 1851, impresión sobre papel a la albúmina de negativo sobre vidrio, 31,9x26,1 cm.



Hippolyte Bayard, *iglesia de Saint-Pierre, Lisieux,* 1851, impresión sobre papel a la albúmina de negativo sobre vidrio, 32,8x26,5 cm.

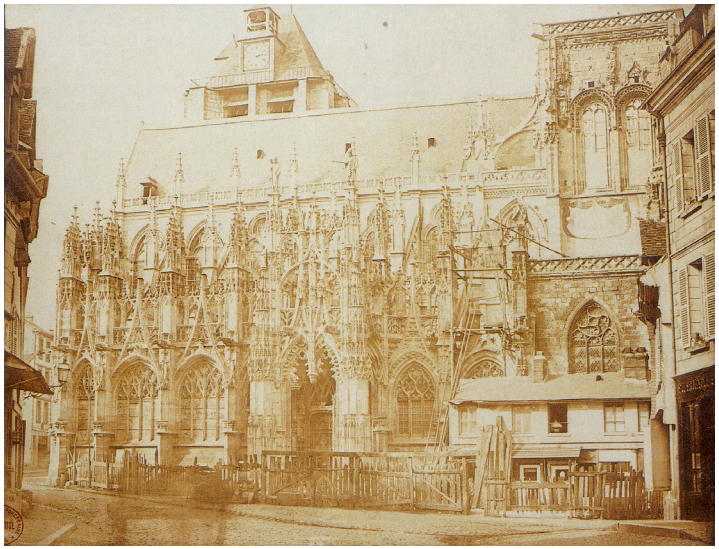
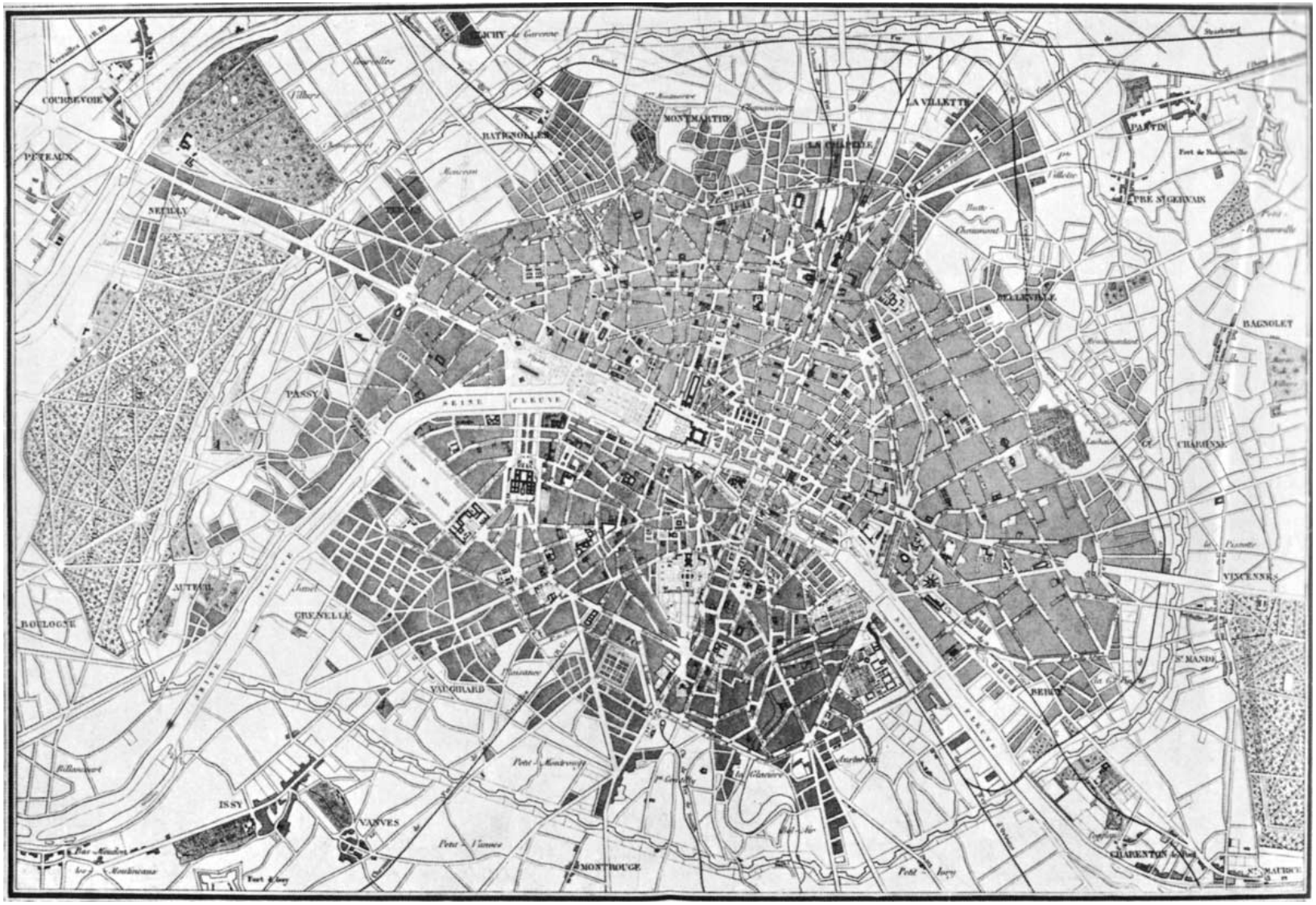


Foto_15. Hippolyte Bayard, *iglesia de Notre-Dame, Louviers,* 1851, impresión sobre papel a la albúmina de negativo sobre vidrio, 19,9x26,1 cm.



Foto_16. Hippolyte Bayard, *iglesia de Saint-Ouen, Rouen,* 1851, impresión sobre papel a la albúmina de negativo sobre vidrio, 16,6x25,3 cm.

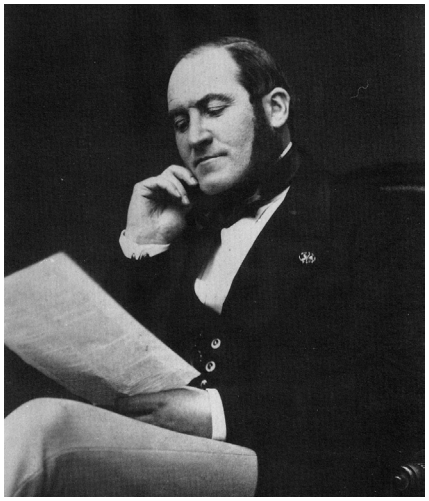
rara vez comunicó el estado de su trabajo. También se puede hipnotizar que el mismo Bayard comprendiese que el trabajo realizado en la Misión fue del todo decepcionante, especialmente cuando se compara con la de sus cuatro compañeros. La calidad de la obra de Baldus, Le Gray, Le Secq y Mestral, y el éxito que han conseguido, probablemente lo empujó a abandonar casi sus imágenes. Debe tenerse en cuenta que, de hecho, Bayard en ese momento era considerado como una figura clave entre los fotógrafos, y por lo tanto no quería afectar a su propia reputación. Durante el otoño de 1851, cuando fue capaz de conocer el trabajo de los demás fotógrafos de la Misión, tal vez consideró de estar en directa competencia con rivales de un cierto valor y de no poseer suficiente material para poder sostener la comparación. El procedimiento sobre papel encerado seco inventado por Le Gray y utilizado por Le Secq, así como el proceso para la gelatina inventado por Baldus, han restituido imágenes sobre papel cuya exactitud y fidelidad de detalle coloca en segundo lugar el procedimiento de albúmina por él empleado, además de ser considerablemente más complicado de usar. Los otros cuatro fotógrafos dieron prueba evidente de una considerable innovación también a nivel estético: Le Secq con sus planos estrechos, Baldus, con sus perspectivas, Le Gray y Mestral con sus composiciones audaces. Se puede suponer, por lo tanto, que Bayard no someta sus negativos a la comisión, negándose así de competir con sus colegas de nueva generación. De esta manera echó un velo sobre su producción en 1851, al igual que hizo anteriormente para sus invenciones en el campo de la técnica, no publicando personalmente ninguno de los procedimientos que descubrió.



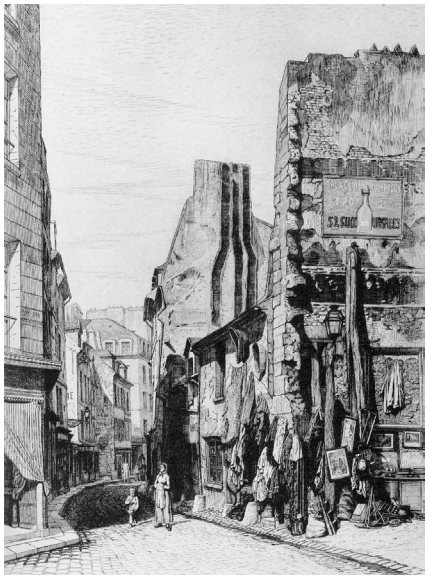
París en el 1853.

b. Exordios

II. París y la intervención de Haussmann

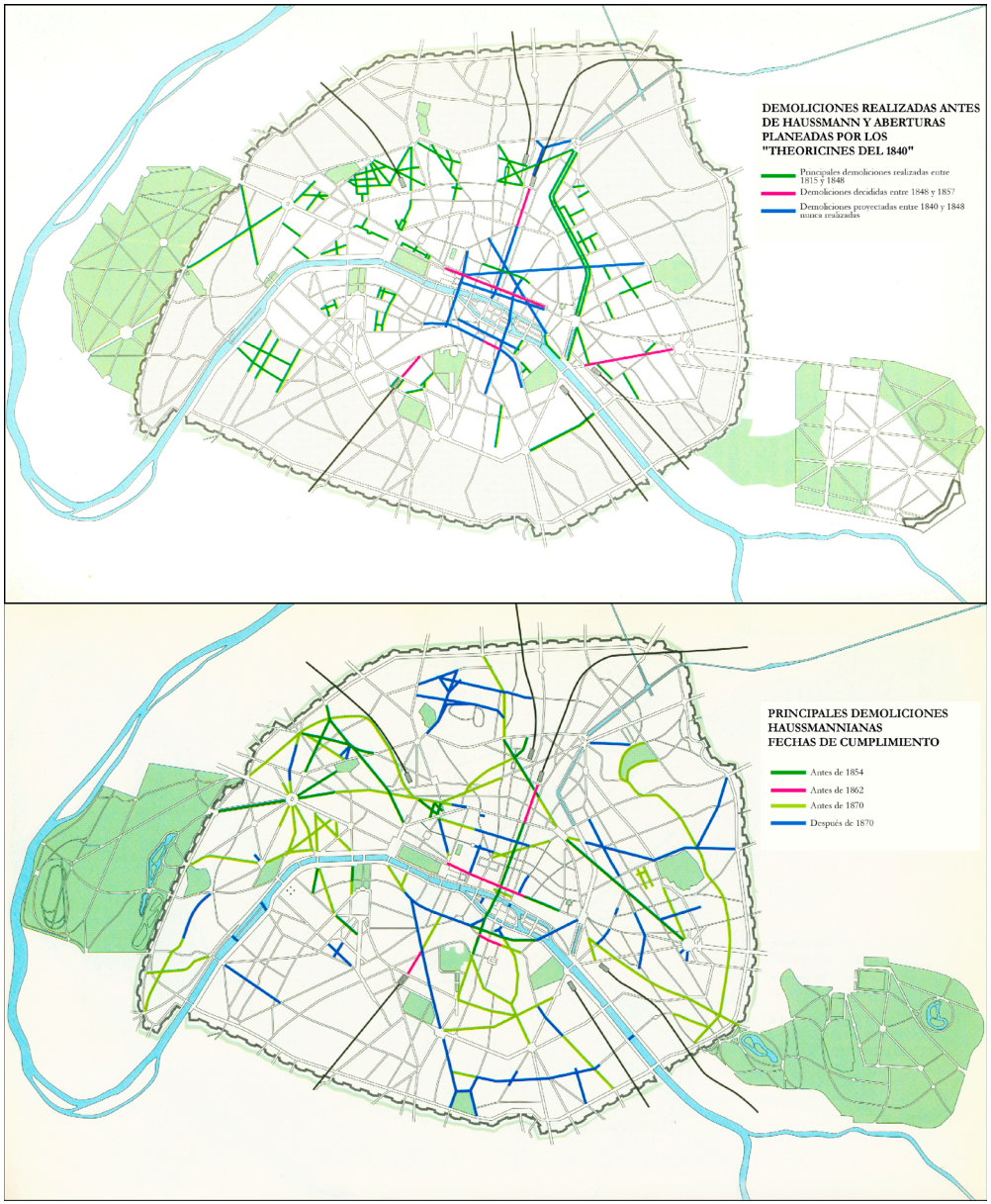


Retrato de G. E. Haussmann.



Rue de Lourcine, grabado por Potémont para Paris Démoli.

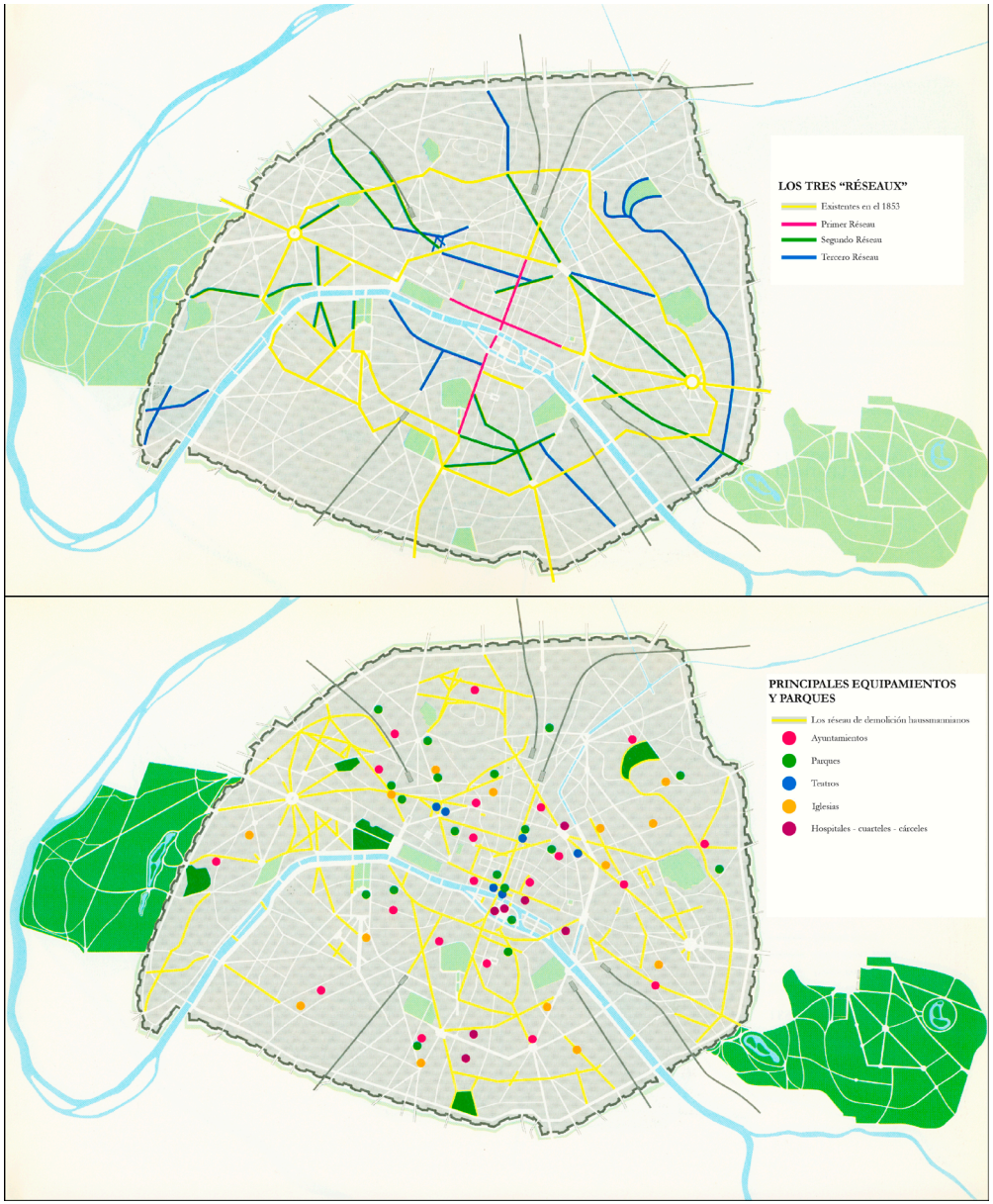
En el curso del XIX siglo, **una notable** aceleración en el crecimiento de las grandes ciudades europeas, tuvo el efecto de poner en evidencia los problemas propios de las grandes concentraciones urbanas. Factores como los fuertes incrementos demográficos o el derribo de las antiguas murallas, el intensificarse de la producción industrial (con la consecuente concentración de la fuerza laboral en las áreas de producción), irrumpen claramente en un ámbito destinado a cambios radicales con modalidades sin antecedentes hasta aquel momento. El cambio de escala del fenómeno urbano pone en evidencia nuevos problemas de tipo social, que adquieren diferente peso con respecto al pasado, acentuando principalmente los problemas de tipo técnico o formal. La demanda creciente de alojamiento se convierte en uno de los puntos fundamentales al que hallar rápidamente una respuesta eficaz. A partir de este momento el arte de la construcción de tipo residencial tendrá una función central en el desarrollo de la ciudad del XIX siglo. En el junio del 1853 el barón Haussmann viene nombrado Gobernador de la Senna, con el objetivo específico de disciplinar el tejido urbano de la ciudad de París y no solo, durante aquello que pasará a la historia como los grands travaux. En la época de Haussmann París era una ciudad notablemente aglomerada y de huella todavía medieval, con edilicia y servicios insuficientes, un abastecimiento hídrico deficitario y contaminado, el todo en un ambiente urbano poco saludable que favoreció la comparecencia de epidemias. La población creció pasando de 557.000 habitantes estimados en el 1801 a 1.000.000 en el curso del 1846, influyendo drásticamente sobre la densidad territorial pasando de 159 hab/ha a 306 hab/ha, alcanzando las 1.174.000


DEMOLICIONES REALIZADAS ANTES DE HAUSSMANN Y ABERTURAS PLANEADAS POR LOS "THEORICINES DEL 1840"
Principales demoliciones realizadas entre 1815 y 1848
Demoliciones decididas entre 1848 y 1857
Demoliciones proyectadas entre 1840 y 1848 nunca realizadas
PRINCIPALES DEMOLICIONES HAUSSMANNIANAS FECHAS DE CUMPLIMIENTO
Antes de 1854
Antes de 1862
Antes de 1870
Después de 1870

unidad en el 1856 con consecuente densidad de 342 hab/ha.
Hacia la mitad del XIX siglo los confines parisinos ya han superado la precedente línea de las fortificaciones, coincidiendo en cambio con el denominado recinto aduanero de los *fermiers généraux*[3], erguidos entre el 1785 y el 1790 y en cuyo interior el territorio urbano estaba organizado en 12 arrondissements (circunscripciones administrativas). La difícil situación de las viviendas ciudadanas presentaba frecuentemente, donde hubiera patios abiertos, la presencia de barracas, construcciones en ruina y comercios improvisados. Las estrechez de las calles limitaban el paso de los coches así como los movimientos de las tropas estatales, favoreciendo la formación de barricadas[4] en caso de protesta o rebeliones populares. Napoleón III desarrolló un plan urbano con el fin de afrontar tales problemas y contemporáneamente organizar París modernizandolo. Su programa habría facilitado atravesar la ciudad, y planeaba al mismo tiempo mejorar la conexión con las diferentes estaciones ferroviarias. La vida de las personas se habría beneficiado con un mayor y más justo acceso a agua fresca y limpia, y al aire y luz solar; influyendo sensiblemente también sobre el grado de salud general, con la constitución de mayores parques urbanos que con espejos de agua, plantas y pasarelas animaran la vida al aire libre. Haussmann comenzó su obra en el curso del 1853 con una actitud que no trataba en absoluto de disfrazar el alcance y la entidad de los cambios futuros auto definiéndose "artiste-demolisseur", persiguiendo la visión de una París vigorosamente renovada en vida, salud y belleza. Los viejos pasadizos y callejones que no permitían al aire de circular y en los cuales se advertía una fuerte sensación de opresión, habrían sido sustituidos con aireadas avenidas, anchas y rectilíneas. Las calles desembocarían en plazas públicas donde admirar los grandes monumentos expuestos, en modo de exaltar la presencia o donde habrían sido erigidos nuevos. Los barrios, habrían sido pensados para mejorar la recíproca conexión, evitando la precedente tendencia al aislamiento tanto entre ellos, como con los principales servicios ciudadanos. Todo en un programa harto ambicioso destinado a extenderse a la entera área metropolitana con claros instrumentos técnicos, legislativos y económicos necesarios a su total cumplimiento. Las enormes modificaciones infraestructurales de la capital francés, que incluían nuevas puertas de acceso a la ciudad y una mejor conexión con las estaciones ferroviarias, produjeron un salto de nivel sin antecedentes, sea en el modo de pensar a las intervenciones sobre la trama urbana preexistente que en la misma manera de concebir la ciudad; que era destinada a cambiar para siempre con el nacimiento del concepto de metrópoli. La ciudad que deriva es una máquina urbana compuesta de una red de infraestructuras organizadas con una precisa jerarquía, donde que la función de la arquitectura es tanto más importante en cuanto vinculada sea a la red vial y de carreteras, que a los monumentos, que se transforman

3. La cinta aduanera de París fue construida por los revolucionarios entre el 1785 y el 1788 y fue una de los siete recintos amurallados de la ciudad (el penúltimo). Al contrario de los antecedentes, no destinado a asegurar la defensa de la capital, sino a garantizar el pago al contratista de los impuestos sobre las mercancías que entraban en ciudad. El muro fue demolido en el 1860, al momento de la expansión de París, hasta la fortificación hecha construir por Thiers entre el 1841 y el 1844. Los lugares de guardia en el ceñido se llamaban barreras, y por la mayor parte eran aparejados con edificios (oficinas aduaneras), que han sido bautizados "propileos" por su inventor, el arquitecto Claude Nicolas Ledoux. (Wikipedia).

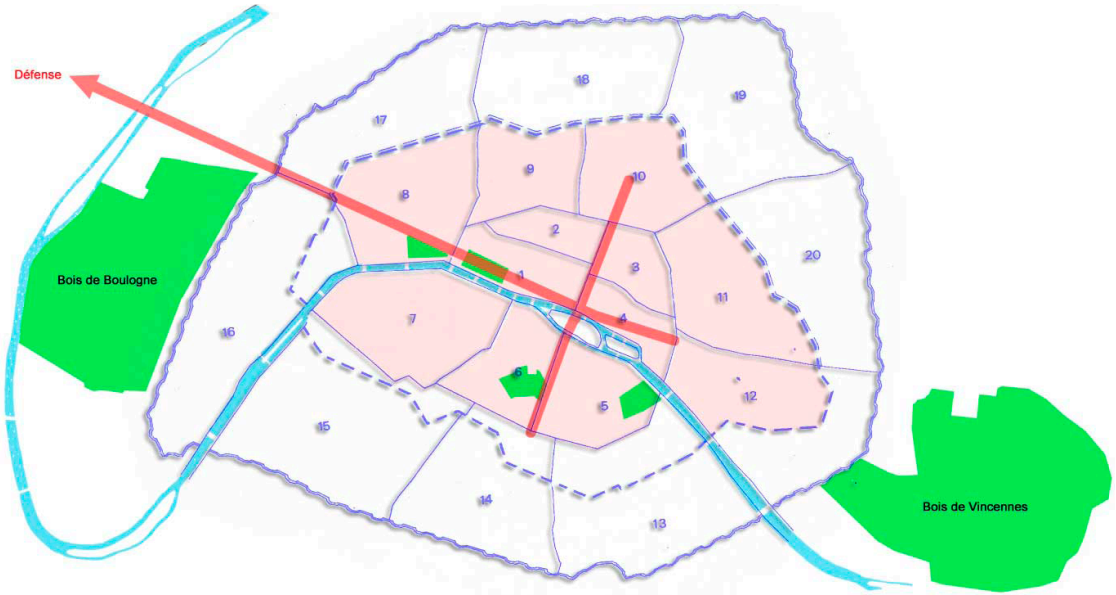
4. En ámbito militar, una barricada es una muralla improvisada de composición varia, utilizada come fortificación transitoria, como refugio o como barrera para impedir el paso al enemigo, tipo de estructura característica de los escenarios de guerrilla urbana, adaptano las calles y los callejones para cerrarlas y transformarlas en "fortalezas", donde organizar la defensa o bloquear al enemigo. El término deriva de "barriques", recipientes (bote) de madera que, llenados con tierra o detritos venían utilizados para crear tal defensa durante la revolución francés. (Wikipedia).


LOS TRES "RÉSEAUX"
Existentes en el 1853
Primer Réseau
Segundo Réseau
Tercero Réseau
PRINCIPALES EQUIPAMIENTOS
Y PARQUES
Los réseau de demolición haussmannianos
Ayuntamientos
Parques
Teatros
Iglesias
Hospitales - cuarteles - cárceles

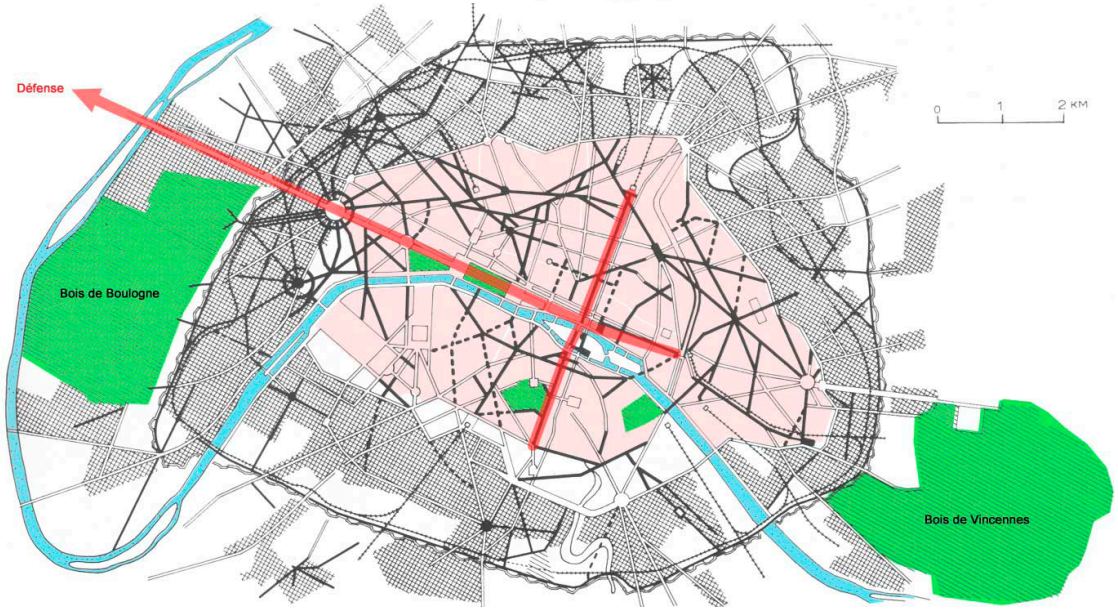
sea en confluencias con grandiosas perspectivas, que en lugares de referencia visual dentro del paisaje urbano. Haussmann, para un proyecto tanto ambicioso y radical, no contó inmediatamente con el favor de sus contemporáneos, los cuales veían en él más un gran demoledor que un innovador, pero a pesar de una inicial desconfianza, las dudas cedieron rápidamente el paso al entusiasmo por el nacimiento de una nueva grande París. Todo esto no hubiera sido posible sin la concomitante intervención de algunas condiciones favorables, ante nada la voluntad de un poder fuerte, decidido y solícito en el coger la extensión de la realización de las obras en objeto. Al mismo tiempo, las inadecuadas condiciones higiénicas y el nivel de inseguridad social en ciertas áreas de la ciudad, junto a la expansión del poder de los bancos y del mercado financiero, fueron precisamente los puntos sobre los que fue construida la aprobación necesaria de parte de Haussmann para realizar el ambicioso proyecto. Sin la renta inmobiliaria, producida tanto por las áreas centrales que por aquellas de nueva construcción, el plano del "Grands Travaux" para París hubiera perdido su principal motor de subvención. A tal fin Haussmann puso en práctica el concepto de "expensas productivas", donde los costos asignados para los trabajos de estado y privados, producen ganancias para ambos, respectivamente al aumentar la base impositiva provocada por el crecimiento patrimonial, creando así un circuito de dinero que garantizaba la emisión de los préstamos necesarios para las inversiones. Haussmann, al principio, pudo retirar dinero necesario para los trabajos, de una cuenta alimentada directamente de las entradas creadas a través del sistema de las denominadas expropiaciones "complementarias", o sea de aquellos terrenos no directamente funcionales a la realización de las obras, pero en grado de venderse sucesivamente como edificables para promocionar la edilicia; pero desde el 1858 el consejo de estado limitó la posibilidad de expropiación solo a aquel terrenos cuya posición coincidía directamente con los nuevos trazados viales de la ciudad, limitando de hecho notablemente el flujo de fondos para financiar las obras que el proyecto preveía y obligando Haussmann a posponer de un tercio el programa más allá de los tiempos previstos inicialmente. Ante todo, antes del inicio de los trabajos de renovación, el primer step necesario fue realizar un relieve de la entera ciudad como base de la cual partir para programar en detalle las intervenciones, cuyos puntos fundamentales preveían:

- Un mejorado y más eficiente suministro de los servicios urbanos fundamentales
- La reestructuración administrativa, incorporando los municipios periféricos
- La red del boulevards
- La realización del "Grand Croisée", los dos ases del curso norte-sur y este-oeste, parcialmente ya existentes o previstos, que convergerán hacia el "Place du Châtelet"
- La reorganización de los mayores cruces urbanos llamados "carrefours" (Etoile, Alma, Opera, Trocadero, etc.)
- La demolición de la Île del Cité
- El arreglo y la realización de los mayores parques urbanos

Fundamentalmente el proyecto se compone de dos tendencias principales, el primero, que podríamos definir "centrípeta", examina las estructuras de tipo civil, terciario y administrativo reuniéndolas lo más posible en las proximidades del centro ciudadano, confiriendo a este, al mismo tiempo centralidad física y funcional; inversamente, la segunda tendencia podemos llamarla en cambio "centrifuga" y contempla las estructuras más problemáticos como cementerios, cárceles etc., pero sobre todo



La nueva división de París en 20 *arrondissements*; la línea punteada azul representa el antiguo recinto arancelario del siglo XVIII



Esquema general de los *Grands Travaux* de Haussmann: en negro las nuevas calles, en gris los nuevos barrios, en verde los nuevos parques urbanos, en rojo los *Grand Croisée*, en rosado el área de París antes de Haussmann con 12 *arrondissements*.

industrias, que hallan ahora colocación en los margenes de la ciudad. Reorganiza también las zonas residenciales, desplazando las viviendas de los obreros cerca de las zonas productivas perimétricas hacia Este, incorporando algunos centros periféricos preexistentes, mientras el oeste más "burgués" forma ahora la periferia residencial con estándares más elevados. La experiencia madurada durante la revolución francés con la cuestión de la seguridad, fue hábilmente explotada de Haussmann a fin de obtener los justos apoyos políticos y económicos, para la realización del proyecto, ya que la nueva extensión de las calles habría, entre las otras cosas, favorecido una más eficaz intervención de las fuerzas del orden. Pero lo que permanece uno de los objetivos mejor alcanzados de los planos haussmannianos es la potenciación de la renta catastral de los suelos como mecanismo de regeneración urbano y fuente de entradas para las administraciones ciudadanas. La jerarquía de los trabajos de la nueva estructura vial ciudadana estaba subdividido fundamentalmente en tres partes, o tres "réseaux", que no dependían de una pura elección formal, sino que obedecían a los distintos tiempos y modalidades de financiación, y producirán como efecto, además de la valorización de la renta de los suelos en zona central, también y sobre todo la apertura de nuevas zonas edificables. Un riguroso organigrama permite de reunir en un único bloque las pequeñas porciones de propiedad, donde el enfoque de la fachada unitaria se repite a bloques a lo largo de la entera longitud de la calle, dando así al barrio un carácter más unitario.

La nueva vialidad: El sólido programa de reorganización del sistema infraestructural y de enlace proyectado por Haussmann abarca principalmente la realización de una nueva y robusto red vial que, apoyándose a la antecedente, la mejora integrándola a la potenciación del transporte ferroviario. París en su considerable extensión no tiene que ser percibido como fragmentado a su interior, sino que al revés, suscitar la idea de continuidad espacial tanto auspiciada por el mismo Prefecto a través del nacimiento de un grande sistema de calles de comunicación que, organizado en forma radial, favorecían la unidad formal. Como dicho anteriormente, Haussmann dividió las obras relativas la nueva vialidad en tres "reseaux", organizados en base en la relativa prioridad operativa y a las inversiones, éstas ultimas directamente subordinados al reparto del desembolso entre estado y ciudad de París:

- Las intervenciones más importantes en los áreas centrales (financiadas a mitad entre estado y ciudad de París)
- Las obras secundarias en orden esparcido (al 25 % financiado por el estado)
- Las colocaciones complementarios y de contorno (financiadas enteramente por la ciudad de París)

El proyecto de la nueva vialidad ciudadana desenrolla y logra cumplir al mismo tiempo dos funciones muy importantes: resolver los problemas debidos al tráfico y atribuye a la nueva París un carácter majestuoso y casi monumental. Con la maciza demolición de los viejos barrios, la nueva trama urbana viene calada sobre aquella preexistente, integrando y reforzando la ubicación de los monumentos ya presentes pero de alguna manera recortando en torno un espacio que los resalten y los dote de mayor presencia, elevándolos a referencia visual. En el nuevo orden vial, los "boulevards" juegan una función fundamental en el sistema de anillos tangenciales de grande tránsito y de la ancha sección, con el Grand Croisée a formar la principal diagonal hacia el centr ciudad, gracias a dos grandes ases radiales norte-sur y este-oeste. La

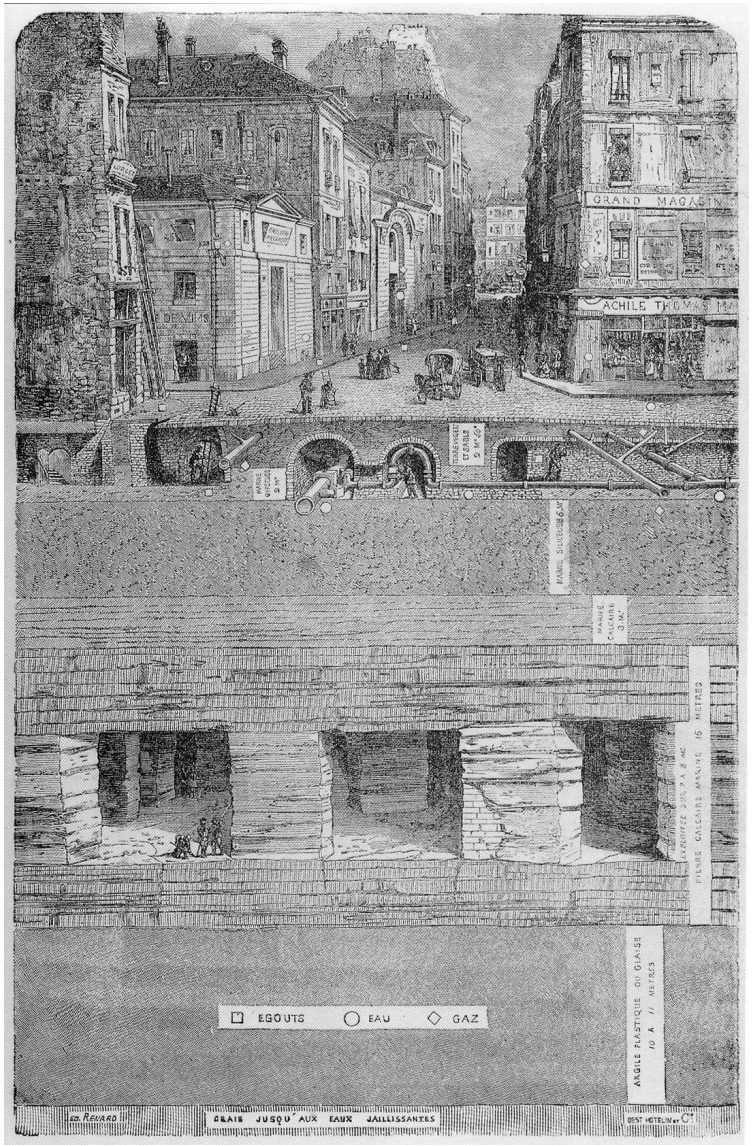


Foto_17. Renard, grabado que muestra la sección de una calle de París y sus redes subterráneas.

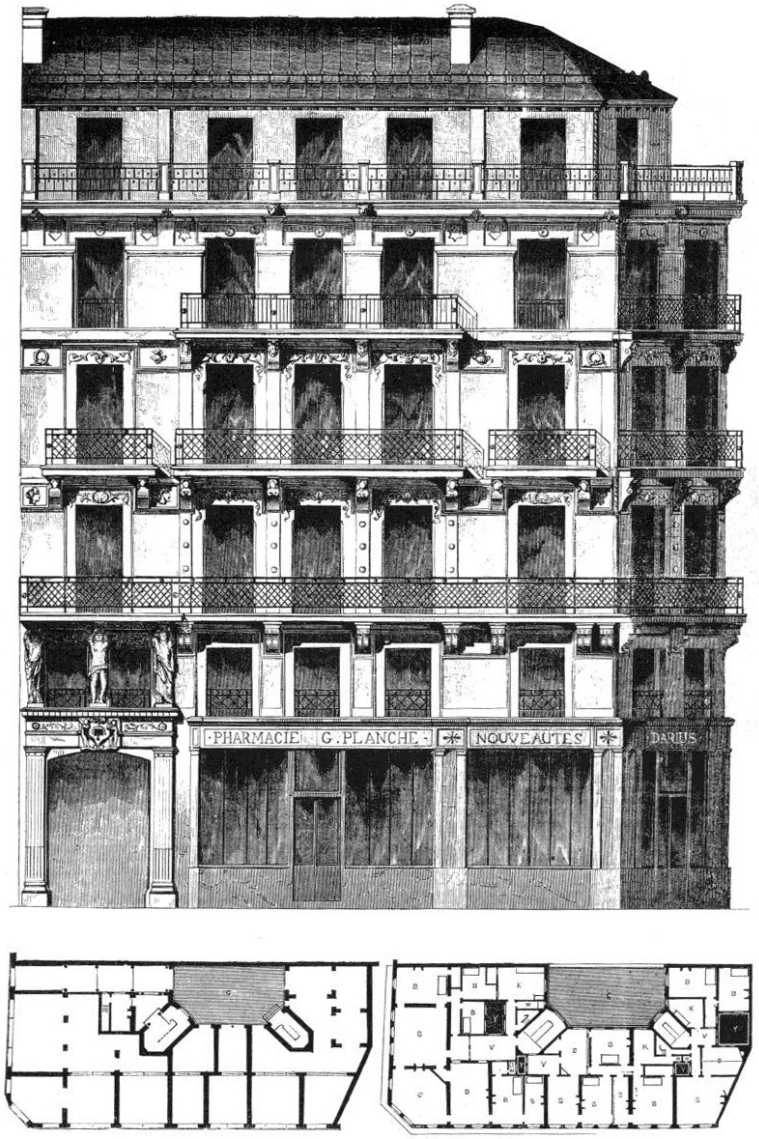
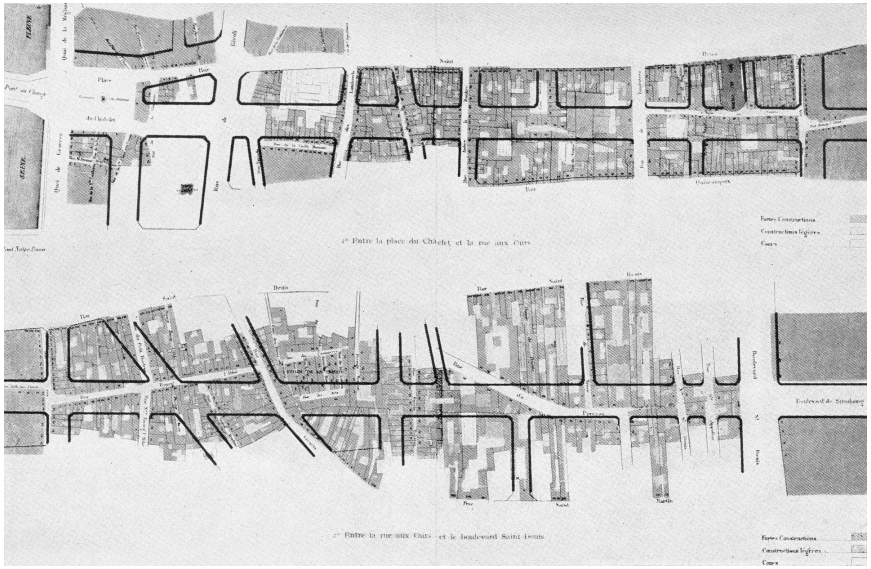


Foto_18. Plantas tipo y fachada típico edificio parisiense (1858).

construcción del sistema hídrico y el de las cloacas solicito probablemente un esfuerzo superior, tanto técnico como financiero. Los trabajos para el nuevo acueducto ciudadano [17] en realidad, iniciados en el 1863, se desarrollaban sobre de una longitud de 140 km con una sección oval mayor al metro y ochenta centímetros de diámetro y se caracterizo por un considerable número de puentes y túneles, llevando el agua a París ya en el curso del 1865. Sucesivamente, las obras de acueductos (ésta vez largo 190 km) fueron interrumpidas a causa del estallido de la guerra franco-prusiana, cuando se encontraban ya en fase avanzada y fueron llevados a termine en el 1874. Notables son también las obras para la realización del sistema de cloacas que atraviesa la ciudad y gracias a más de once colectores mayores, permite que cada calle del centro pueda ser servida al menos por una red menor. Además, cada uno de los colectores principales está realizado en manera tal que pueda ser fácilmente limpiado y recorrido gracias a medios sobre raíl, mientras la red menor es accesible a un obrero con carretilla. En los túneles se ha dejado un espacio suficiente para eventuales sucesivas ampliaciones de las cañerías, que en época más reciente viene explotado también para la instalación del sistema para el correo neumático, y para hacer pasar cables de electricidad y teléfono. Todo esto es una sagaz puesta en escena de una urbanística teatral, donde los edificios son escenografías en una ciudad profundamente renovada, donde se abren inmensos boulevards arbolados y en la que se descubre un otro ritmo de vida, donde pasear para admirar y ser admirado, y donde los espacios públicos ven en el sistema vial el indiscutible protagonista y al mismo tiempo conductor de servicios (luz, agua, alcantarillados), colector de tráfico (peatonal y sobre ruedas) y, aspecto muy importante, condensador de encuentro y vida social.

Tipologìas: Con Haussmann la imagen de París emerge renovada y grandiosa, gracias también a la construcción de numerosos nuevos edificios públicos y privados, que vinculados a una rígida normativa edilicia y apoyando la trama de los rues corridors, dona a la edificación burgués un nivel completamente nuevo de uniformidad tipológica y formal, interpretando contemporáneamente las exigencias del mercado y aquellas dictadas por el notable aumento de la población. El modelo de los nuevos edificios establecía la destinación de la planta baja para usos puramente comerciales, mientras el número de pisos, así como la altura máxima, estaba determinado por el mismo reglamento de construcción, consintiendo en promedio una elevación de seis pisos alquilables hasta el ático [18]. Estilísticamente, el tratamiento superficial de las nuevas fachadas preveía principalmente el empleo del revoque a imitación de la piedra con un nivel de decoración, elegancia y acabados directamente proporcionales al prestigio dado por la posición del edificio. Pero a pesar de todo, con las normas del reglamento de construcción del 1859, al elevado peso especulativo no equivalía un igual grado de higiene y salubridad. Por cuanto fueran de reciente realización, la edad de los nuevos edificios no influyó adecuadamente sobre la real calidad de las nuevas viviendas, dejando el alentador eslogan de los constructores a hacer de simple fachada a protección de una realidad que se escondía a espaldas de una fuerte competencia, que frecuentemente perjudicaba los más fundamentales requisitos, cuán higiene y calidad de la vivienda.





Plan de la intervención por la abertura de Boulevard de Sebastopol.

Vista aérea al día de hoy de Boulevard de Sébastopol,
de Square de Saint-Jaques y Place du Châtelet.

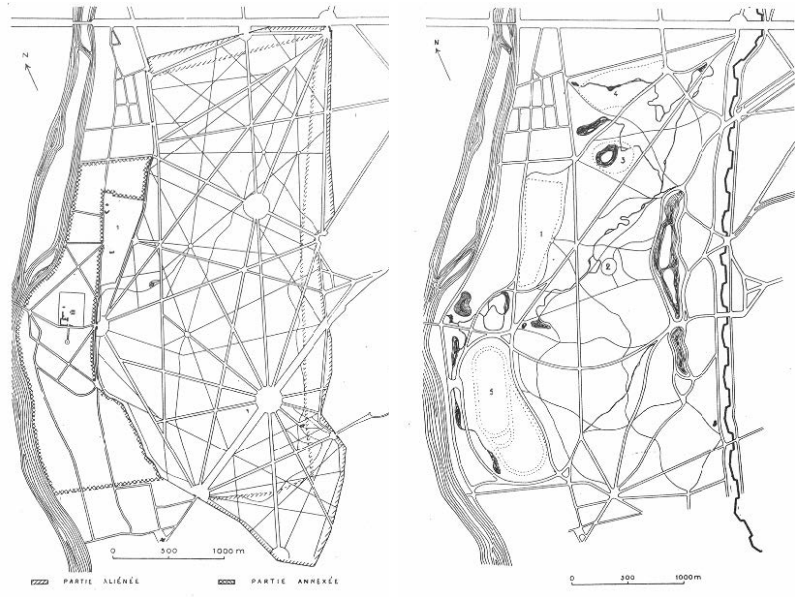
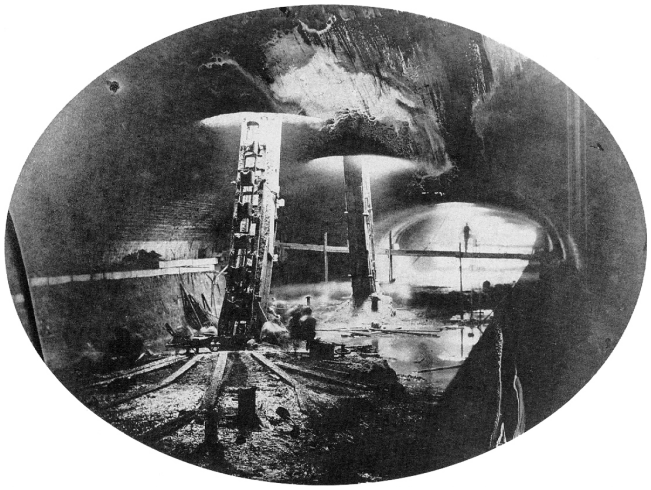


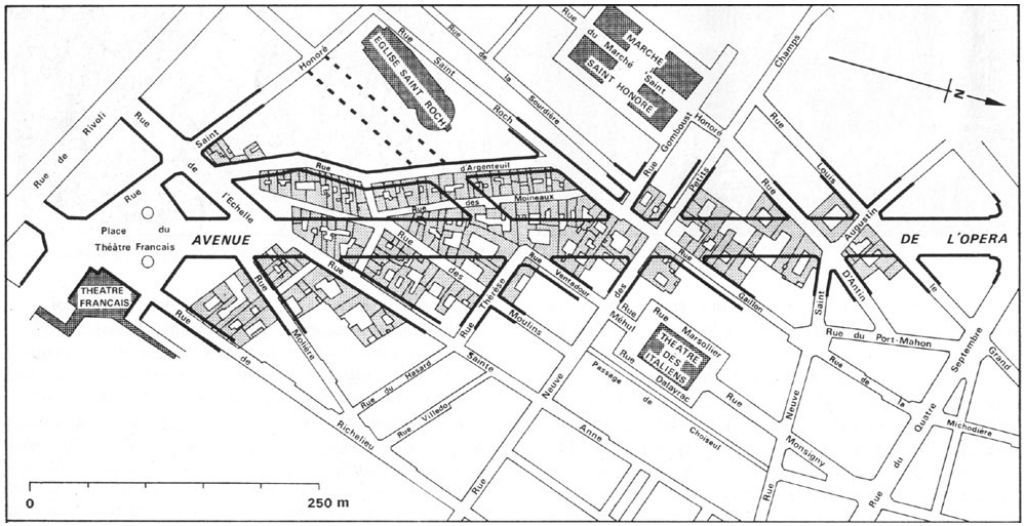
Foto_19. El Bois de Boulogne antes y después de la disposición obrada durante el Segundo Imperio. (SICA 1980, p. 192)



Obra de excavación bajo la bóveda del canal Saint-Martin.

Verde público: la replanificación del verde público juega una función fundamental en la visión de la nueva París. La naturaleza, además de la importante función estética de mitigar las vistas urbanas, desenrolla otra importante función en el renovar el aire de las grandes metrópolis. En el complejo de trabajos que llevan a la creación del sistema de parques y espacios verdes pensados por Haussmann, fue fundamental la aportación dada por uno de los más importantes arquitectos y jardineros del tiempo: Jean Charles Adolphe Alphand, el cual tuvo la tarea de coordinar y supervisar la realización de las obras. Bajo sus directrices fue realizada una vasta intervención que toca la totalidad de la ciudad; diversificándose según las zonas y las necesidades; y que llevó a la creación de dos "pulmones verdes" (dos zonas boscosas descentradas con respecto a la ciudad pero fácilmente accesibles), otros tres parques de dimensión más contenidos pero más cerca del centro ciudadano, numerosos paseos y cuarenta plazas verdes, entre los que se cuentan más de veinte squares, corazón de la vida social y cultural de la ciudad. El Bois de Boulogne [19], que un tiempo pertenecía a la corona, se trasforma en propiedad del estado en el 1848 el cuál lo cede en concesión cuatro años más tarde a la ciudad, que se comprometía a transformarlo en parque público. Entre el 1854 y el 1858 tuvieron lugar las obras para su restauración basadas sobre las directrices del arquitecto Alphand que se inspiró al modelo de Hyde Park[5] inglés abandonando el enfoque rectilíneo a favor de más de 70 kilómetros de sinuosos

5. *Hyde Park* es uno de los más amplios parques del centro di Londres. Es uno de los parques reales y es también noto por su "Speakers corner". Esta dividido en dos partes por el lago artificial Serpentine Lake y es contiguo a los Kensington Gardens. Alojó la Great Exhibition del 1851, para la cual fue construido el Crystal Palace del arquitecto Joseph Paxton (sucesivamente desplazado a Sydenham Hill). Hyde Park es además sede de numerosas manifestaciones políticas y culturales. .(Wikipedia).



Plan de la intervención por la abertura de Boulevard de Sebastopol: en gris las propriedades expropriadas hasta 1876, en negro las nuevas lineas de fachada.



Charles Marville, *demolición de Butte des Moulins durante la abertura de la avenue de l'Opéra a la altura de rue de Argenteu.*



Vista aérea al día de hoy del barrio incluido entre l'Opéra, la estación de Saint-Lazare y la iglesia de la Trinidad.

recorridos curvilíneos con innumerables árboles, colinas y varias especie de plantas. El agua necesaria para el parque viene directamente extraída de la Sena a través de un sistema de pompas y máquinas hidráulicas expresamente realizadas, y luego volcada en los numerosos arroyos y cascadas, mientras la parte meridional del Bois viene destinada a hipódromo en el curso del 1857. Para permitir el enlace del parque con los Champs Elysées[6] se procedió a cortar la Avenue de l'Impératrice, trasformandola en una de las calles más a la moda de la ciudad. Si a los barrios altos de la zona oeste corresponde el Bois de Boulogne, los barrios populares a este pueden contar con la presencia del Bois de Vincennes, cuya reconstrucción remonta al período entre el 1858 y el 1860, reflejando las ideas paternalistas y demagógicas para con el pueblo de Napoleón III, el cual se gloriaba de proteger las clases trabajadoras. Emulando cuanto hecho para el Bois de Boulogne, fueron realizados lagos adornados de islas, restaurantes, cafés y varios quioscos esparcidos sobre toda la superficie del parque. Pudiendo contar con un terreno menos árido fue posible plantar un mayor número de árboles a alto tallo y el mayor relieve del suelo regalaba un panorama sumamente sugestivo. La dote de nuevos espacios verdes proporcionada por Haussmann se concluye con la creación del Parc des Buttes-Chaumont a norte este y del Parc Monceau a norte-oeste y con la creación de los denominados squares, de vaga inspiración al modelo inglés, que raramente aparecen en forma regular y o poseian un jardín público

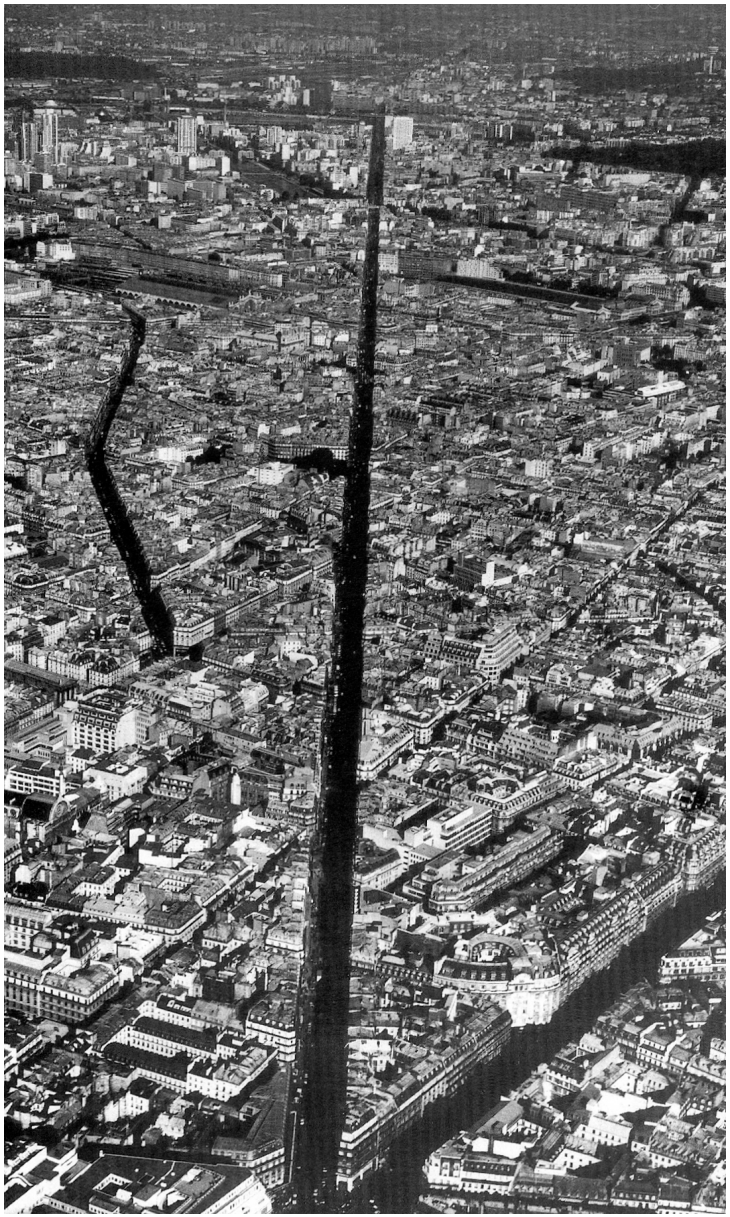
6. *L'Avenue des Champs-Élysées* es una de las más largas y majestuosas avenidas de París. Con sus cines, cafés y tiendas de lujo, es una de las calles más famosas del mundo. El nombre hace referencia a los campos elíseos, el reino de los muertos de la mitología griega. La avenida, reanudación de la Rue de Rivoli, corre en la parte Norte-occidental de París, desde Place de la Concorde a Este, con su obelisco, a Place Charles de Gaulle (ya Place de l'Étoile) a oeste, donde se halla el arco de triunfo, formando parte de la línea del eje histórico. (Wikipedia).





Plan de la abertura del Boulevard Saint-Germain
entre la Escuela de Medicina y Saint-Germain-des-Prés.

Vista aérea al día de hoy de Boulevard Saint-Germain.



al centro (y no para uso condominal como ocurría en cambio en Inglaterra). De este modo Haussmann se ocupa de aplicar el principio de la jerarquía de los espacios verdes pasando desde el nivel inferior del barrio, al nivel urbano, y a la ciudad entera, convirtiéndose en un verdadero modelo para la urbanística de los comienzos del siglo sucesivo. Ultimados las imponentes demoliciones del proyecto haussmanniano, París acabó así por asumir la simetría dada por la división entre la zona oeste que aloja las residencias de tipo más burgués, y la zona este donde residen los distritos obreros, haciendo que la cuidada planificación del Prefecto se revele más funcional a objetivos de clase, poco interesado como era a las suertes de un pueblo desde siempre guetizado dentro del viejo centro histórico y qué hora se ve agobiado por una nueva marginada colocación. De hecho entre las principales finalidades del proyecto para una renovada París, esta el sustancial cambio de las funciones residencias con aquellas de tipo terciario-comercial, a través una práctica perpetuada por las clases al poder con finalidad de control y conquista de las zonas centrales, también gracias a la apropiación del patrimonio cultural de una ciudad, que reinterpretados, la gravan de valores tipicos de la autoritaria burguesía. Con el aislamiento de algunos edificios públicos del tejido urbano precedente como el Louvre, el Hotel de la Ville o Notre Dame, estos se vuelven una representativa referencia de una red de instituciones conexas a la nueva trama vial de una renovada capital, monumento a su vez.

Vista aérea al día de hoy de rue Lafayette,
desde rue de Chaussée d'Antin hacia place Stalingrad.



Charles Marville, *Hôtel de la Marine*, impresión sobre papel a la albúmina, París, 1870.



Charles Marville, *Rue Fresnel desde callaciega de Versalles*, París, 1858.



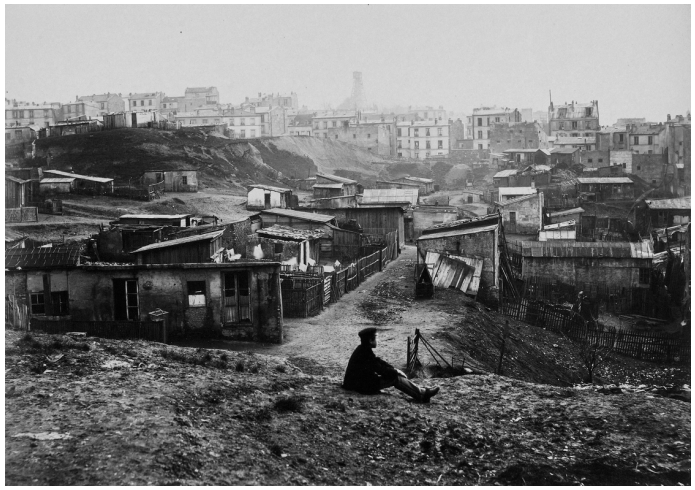
Charles Marville, *Rue des Trois-canettes*, París, 1860-1865.



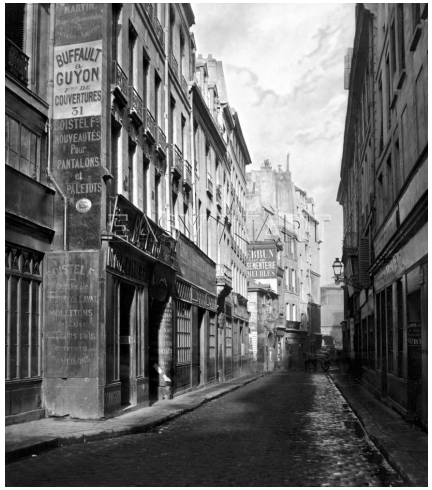
Charles Marville, *Callaciega de la Botella desde rue Montorgeuil*, impresión sobre papel a la albúmina, París, 1860-1865.



Charles Marville, *Rue de la Bûcherie, desde callaciega Saint-Ambroise*, impresión sobre papel a la albúmina, París, 1858.



Charles Marville, *Vista de París desde rue Champlain*, París, 1858.



Charles Marville, *Rue des Bourdonnais*, París, 1858.

b. Exordios

III. Testimoniar el cambio: Charles Marville al servicio de París

Haussmann comprendió que los enormes beneficios aportados por la construcción de la nueva París habrían sidos mucho más evidentes poniendo en relación el nuevo con el viejo y quiso así que fuera realizado un testimonio completo de antes, durante y después de la puesta en acto de un proyecto tanto ambicioso. París, una de las más bellas ciudades del mundo, era en aquel entonces la patria indiscutible de la fotografía y en breve se hizo una de las ciudades más fotografiadas en absoluto. Como una modelo paciente, la ciudad posa para fotógrafos y artistas, deseosos de revelar su belleza y sus cualidades únicas. Charles Marville fue tal vez el primer fotógrafo realmente capaz de capturar las dos almas de la ciudad que convivieron durante la profunda renovación de la mitad del XIX siglo. El contenido de su trabajo ayudó a conservar la memoria de la "vieja París" para la generaciones futuras y la calidad de sus imágenes asumió la función de ejemplo para los sucesivos fotógrafos. En origen pintor e ilustrador de escaso éxito, Marville a partir del 1850 fue activo como fotógrafo calotipista con una particular predilección por los paisajes urbanos, reflejando frecuentemente un estilo no muy diferente de aquel de Le Secq, un contemporáneo. Pero lo que entregará su nombre a la historia fue el haber sido el testigo de los profundos cambios que modificaron radicalmente el rostro de una de las mayores capitales europeas: París, donde fue fotógrafo oficial de las obras del equipo de arquitectos municipales designados por Haussmann en el 1860 para realizar sus directivas. En todo, recibe dos distintos encargos, el primero entre el 1865 y el 1868, y el segundo entre el 1876 y el 1877, ambos finalizados a retratar la calle y los áreas de París antes, durante y después de los grandes trabajos dirigidos por Haussmann. Marville como antedicho, estaba mucho más interesado a los espacios que no a las particulares arquitecturas, a la interacción entre construido y no construido y entre arquitectura y actividades humanas sumidas en la atmósfera presente, sobre todo antes de las intervenciones. La primera serie de fotografías que realizó muestra mayor propensión a transmitir las difíciles condiciones de vida que caracterizaban la ciudad vieja a través de una ligera luz difusa, atmósferas cargadas, puntos de vista bajos y escasa presencia de cielo. La segunda serie en cambio, tiende más a retratar los espacios de la ciudad nueva, con caracteres expresivos notablemente diferentes: la luz aquí es difusa y brillante, el cielo bien presente, hay anchas extensiones horizontales, siempre escrupuloso a no incurrir en las simetrías del trazado Haussmanniano. Frecuentemente su método de trabajo lo llevaba a retratar la misma calle de puntos de vista opuestos recorriendo al denominado campo y contracampo tanto en la fase de demolición que en aquella de reconstrucción. Cuando durante su peregrinar por las calle y callejones de la vieja París decidía de detenerse, fue siempre en función de lo que consideraba el mejor punto de vista al fin de enfatizar la tortuosidad y la conclusión repentina de estrechas calles y callejones, la intrusión de puestos y barracas, la ausencia de aceras y la agobiante presencia de los edificios, desde los cuáles era costumbre echar los desechos directamente por la ventana, con las aguas negras que no disponiendo de alcantarillados, corrían por el centro de las calles con el consecuente formarse de cloacas a vista. Los recorridos a pie así como en carruaje eran a veces extremamente complicados, por calles con aceras estrechas o completamente



Charles Marville, *Abertura de avenue de l'Opéra*, impresión sobre papel a la albúmina, 35,8x24,8 cm., París, 1877.



Charles Marville, *Boulevard Henri IV desde place de la Bastille*, impresión sobre papel a la albúmina, 36x24 cm., París, 1876.



Charles Marville, *Construcción de avenue de l'Opéra, desde rue de Argenteuil, cerca de rue Fabourg-Saint-Honore*, impresión sobre papel a la albúmina, París, 1858.



Charles Marville, *Boulevard Henri IV desde rue Sully*, impresión sobre papel a la albúmina, 32,8x22,9 cm., París, 1876.



Charles Marville, *Demolición de Butte des Moulins y abertura de la avenue de l'Opéra*, París, 1876.



Charles Marville, *Construcción de la avenue de l'Opéra desde butte des Moulins*, París, 1858.

inexistentes. La mayor parte eran vías de curso irregular, donde era fácil hallar ángulos oscuros y escondidos que constituían un no desdeñable factor de riesgo para la seguridad personal a causa de la fuerte criminalidad. Marville tentó frecuentemente con sus fotografías de cortar visualmente la tortuosidad de los callejones para revelar y casi sugerir lo que seria el recorrido futuro de una nueva avenida, creando así un marcado paragón, denotando frecuentemente la potencia y la carga de las intervenciones en acto. Lo que estaba, de hecho realizando, era documentar la precisa visión de Haussmann: la intuición hecha plausible por la técnica fotográfica, un arte todavía a los albores pero qué con la arquitectura tiene desde sus comienzos una estrecha conexión; Marville está evidenciando las calles donde la mano del urbanista renueva radicalmente el movimiento y el aspecto reforzando el carácter único de la ciudad. Contrariamente de cuanto produjo al principio en su carrera, durante la comisión encargada por las instituciones parisinas, dejó momentáneamente de lado la vista urbana de tipo pintoresco en favor de un lenguaje más documental y riguroso, pero sin perder nunca una fuerte poesía de fondo, donde el elemento arquitectónico esta admirablemente fundido con el contexto urbano y social. Trabajando frecuentemente en las últimas horas del día con menor luz, hizo reiteradamente tomas desde una posición más baja del normal, al fin de enfatizar las piedras desiguales, las superficies irregulares que espejan los guijarros humedecidos por las aguas turbias deslizandose a lo largo de la calzada, obteniendo un efecto original y decididamente sugestivo, para enfatizar el sentido de opresión dado por las estrechas calles y el proyectarse de los altos edificios sobre ellas. Para sus fotografías de la reconstrucción, en cambio, el dispensa una mayor cantidad de luz, como para remarcar la neta contraposición al precedente estado. Las encuadraturas se hacen más



Charles Marville, *Boulevard Malesherbes desde rue Pasquier*, impresión sobre papel a la albúmina, 36x23,8 cm., París, 1877.



Charles Marville, *Avenue des Gobelins*, impresión sobre papel a la albúmina, 35,2x20,6 cm., París, 1877.



Charles Marville, *Boulevard Haussmann*, París, 1877



Charles Marville, *Châlet de los pequeños comerciantes de square des Arts et Métiers*, impresión sobre papel a la albúmina, 25,5x34,4 cm., París, 1875 o 1876.

anchas y despejadas. No más, estrechos callejones, sino anchos boulevards en los que se circula libremente y donde las clases más acomodadas concurren para admirar y ser admiradas. Los espacios públicos, las calles y las plazas, se hacen lugar de encuentro y de vida social, donde protagonistas no son más el hedor y la inseguridad, sino la luz y el orden. Retratando el aspecto caótico de la escena, pintando el caos que habría sido sustituido por Haussmann con orden y la belleza. Iluminación, elección de los temas, ángulo de observación; todo en su composición concurre a enfatizar los problemas a los cuales la nueva construcción pondrá remedio. Para realizar sus imágenes Marville empleó el procedimiento llamado al "colodión húmedo"[7], que le permitió de ampliar su propio repertorio fotográfico, incluyendo una vasta serie de monumentos de París, moviéndose libremente de iglesias a museos, de escuelas, a prisiones, documentando la arquitectura de la ciudad, testimoniando su vida y su historia.

7. El *colodión húmedo* es un procedimiento fotográfico creado en el año 1851 por Gustave Le Gray, que fue el primero en indicar un procedimiento con este compuesto, consiguiendo imágenes mediante el revelado con sulfato de protóxido de hierro. Frederick Scott Archer publicó ese mismo año, en Inglaterra, un estudio de tal agente que supuso un gran avance en el desarrollo de la fotografía. El método supone la utilización del colodión, una especie de barniz que se vierte líquido a las placas. El colodión se sensibilizaba en nitrato de plata. Las placas de vidrio tenían que estar muy limpias, para poder obtener imágenes nítidas y sin manchas. Se llama colodión húmedo porque la placa ha de permanecer húmeda durante todo el procedimiento de toma y revelado de las imágenes. Esto suponía que los fotógrafos tenían que llevar consigo el laboratorio fotográfico a fin de preparar la placa antes de la toma y proceder a revelarla inmediatamente. Otro de los inconvenientes de este método era el de la fragilidad de las placas de vidrio empleadas como soporte, que a veces acababan rayadas o rotas. Con el empleo de este procedimiento se consiguió reducir el tiempo de exposición a unos segundos, lo cual provocó una disminución de los costes. Otra de las grandes ventajas era la estabilidad de la emulsión empleada. Su generalización motivó el abandono del empleo de otros procedimientos como el daguerrotipo, ya que permitía obtener varias copias, o el calotipo. También supuso la popularización del acceso al mercado de imágenes por parte de la burguesía y las escasas clases medias. (Wikipedia).



Foto_20. A. González-alba Galaba**,** composición de cuatro fotografías de Marville tomadas antes de la construcción de les Halles Centrales de París y su localización.

- **20-a:** *Rue de la Tonnellerie, vista tomada desde rue de la Poterie antes de la construcción del pabellón occidental de les Halles*
- **20-b:** *Rue du Contrat Social desde la rue de la Tonnellerie*
- **20-c:** *Los pilares de les Halles desde rue de la Tonnellerie*
- **20-d:** *Iglesia de S. Eustache, frente al mercado Prouvaires*

Análisis

En las dos imágenes que siguen, compuestas en total de cuatro vistas de "Les Halles" de París, realizadas por Marville entre el 1855 y el 1868, es posible poner en relación directa la fotografía tomada con su precisa colocación dentro de los planos que indican la situación del área al momento de la toma. Además de recibir indicaciones de como la misma va a cambiar de ahí a poco, por las intervenciones planeadas por Haussmann.

En la primera imagen [20], la foto **20-a** realizada por Marville alrededor del 1865, es una vista completa de la Rue Baltard, la antigua Rue de la Tonnellerie, antes de las grandes demoliciones operadas para dejar lugar a los pabellones 5 y 6 de los nuevos mercados generales de la ciudad. Sobre el fondo, en lejanía es posible vislumbrar la mole de la iglesia de Saint-Eustache. El signo rojo que en los planos[8] está indicado por la letra "a", está situado exactamente en el punto donde se halla el farol, a la derecha en primer plano, en la correspondiente fotografía, aunque la toma ha sido realizada un poco más abajo, lo que lo situaría en el límite inferior de los planos. El edificio a la derecha, en cambio, era el antiguo mercado general de las averías o tejidos, el "Halle aux Draps".

La foto **20-b**, fechada 1865, enseña una perspectiva del "rue du Contrat Social" tomada perpendicular a la misma rue de la Tonnellerie y corresponde a la entrada visible del mercado, que se ve en la primera imagen, donde sobre la izquierda de ambos se puede notar la presencia del un pequeño comercio, reconocible por los paraguas colgados a una columna en alto del pórtico. En el fondo en cambio, se observa una porción del pabellón n°4, ya realizado, de los nuevos mercados generales de París (como se ve mejor en la imagen sucesiva).

La foto **20-c**, del título "Les Piliers des Halles, Rue del Tonnellerie" del 1885, retrata otro segmento de la calle que coincide probablemente con la entrada al "Passage des Prouvaires". Por ultimo, la foto **20-d** del 1855, enseña una vista desde el alto, que domina los tejados de los pabellones del viejo mercado "Marché des Prouvaires" y termina con el contraste dado por la monumental presencia de la iglesia de Saint-Eustache sobre el fondo.

En los planos vibles en la segunda imagen [21], sacados de la "Monographie des Halles Centrales de Paris" a obra del arquitecto Victor Baltard edito en el 1863, es posible calcular el punto exacto desde el cual Marville realizó la imagen titulada "Rue de la Tonnellerie, vue prise del rue del Poterie avant el construction du pavillon occidental des Halles" (Rue de la Tonnellerie, vista desde la rue del Poterie antes de la construcción del pabellón occidental de los mercados). La fotografía probablemente está fechada alrededor del 1865, ya que se sabe que los nuevos pabellones 4 y 5 fueron terminados en el 1866. La imagen nos enseña (como ya se vio) una sugestiva vista de la vieja Rue de la Tonnellerie a la que después se le cambio el nombre por "Rue Baltard". La perspectiva nos lleva en dirección de la plaza de la iglesia de Saint-Eustache, en un momento en que no habían todavía construidos los pabellones 5 y 6 del nuevo mercado. Al final de la fila de edificios sobre la izquierda y delante la iglesia, aparece una porción del pabellón (en el plano indicado como P. Pedra) construido en modo tradicional y denominado "Fort des Halles" que formaba parte del primer proyecto de Baltard del 1851, demolido aun antes de su conclusión por expreso orden del emperador Napoléon III. Ciertamente la foto fue tomada al ángulo de "Rue de la Po-

8. Baltard Victor; Callet Félix, *Monographie des Halles Centrales de Paris*, construites sous le règne de Napoléon III et sous l´administration de M. le Baron Haussmann, sénateur, préfet du département de la Seine, París, A. Morel, 1863. p. 40.

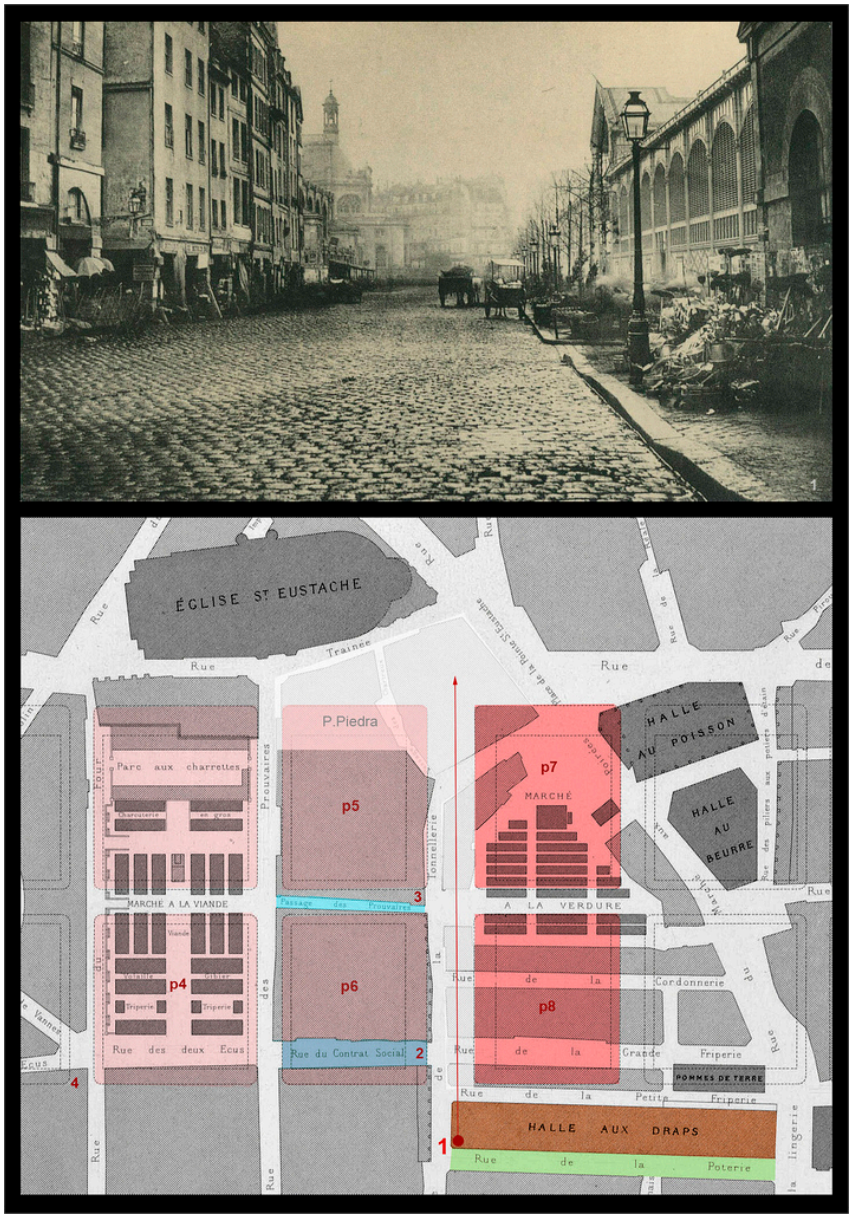


Foto_21. A. González-alba Galaba, localización de la foto de Marville titulada: *Rue de la Tonnellerie desde rue de la Poterie antes de la construcción del pabellón occidental de les Halles,* París, acerca de 1865.

terie" (en los planos evidenciado en verde) donde se situaba el viejo mercado textil que es posible ver al largo de toda la parte derecha de la imagen a espaldas del farol en primer plano. Poco después del farol se puede notar el cruce de un otro callejón con la calle principal. Éste último, que antes de las demoliciones era "Rue de la Petit Friperie", corresponderá a el ángulo sur-oeste del nuevo pabellón n°8 que, junto al n°7 (ambos evidenciados en rojo), sera terminado de construir en el 1854. A causa de la demolición del viejo mercado de los tejidos y de las calles a él paralelas (parte baja de los planos) hallará sucesivamente lugar la actual "Rue Berger" que cortándola longitudinalmente unirá "Rue du Louvre" con el nuevo "Boulevard de Sébastopol". Sobre el otro lado de Rue de la Tonnellerie, tanto en los planos como en la fotografía, se puede notar el curso irregular de los viejos edificios di pórticos que cederá paso a los pabellones n°5 y n°6 (evidenciados de rosa). El nuevo pabellón n°5, terminado de construir en el 1866 junto al n°4, fue a sustituirse al precedente mercado hecho demoler por Napoléon III. El pabellón n°6 que invadirá el espacio antecedentemente ocupado por la "Rue du Contrat Social" estará acabado en el curso del 1889. Los dos viejos bloques de pórticos visibles en los planos, conjuntamente a un tercero que se situaba frontalmente al viejo mercado de los tejidos, estaban divididos por las dos calles que en el plano están evidenciadas en azul. La primera era el "Passage des Prouvaires" indicado con el número 3 en los planos y no resulta bien reconocible en la foto, pero se situaría a la altura del sucesivo pasaje entre los pabellones n°7 y n°8, mientras la secunda anteriormente llamada "Rue du Contrat Social" (en los planos con el número 2) es bien visible en el margen izquierdo de la fotografía donde es posible vislumbrar un par de paraguas colgados a la columna en el ángulo del callejón (el mismo anteriormente vistos en la foto numero n°X-b). Ambos conducían hacia "Rue des Prouvaires" donde se levantarán los pabellones n°3 y n°4. Esta fotografía de Marville enseña en resumen, un espacio bastante desolado y congelado en el tiempo, donde la total falta de presencia humana esta mitigada tan solo por objetos de la vida diaria (como las carretas de madera, varios objetos amontonados sobre ambos lados de la calle o los mismos paraguas) distribuidas como único testimonio de la actividad asociada al comercio, que caracterizaban esta porción de ciudad. Todo resulta mucho más sorprendente si nos damos cuenta que la misma perspectiva fue retratada 30 años más tarde por el pintor francés Léon Lhermitte[9] (cuando todos los trabajos de demolición y reconstrucción de los mercados eran ya estaban terminados desde hace tiempo) en un escenario de carácter diametralmente opuesto a aquel que nos muestra el fotógrafo, y donde el caos y la frenesí engendrado por la muchedumbre que poblaba las calles restituye una imagen del fuerte dinamismo con una extraordinaria cantidad de color, detalles y vivacidad [22].

9. *Léon Augustin Lhermitte* (1844-1925) fue un pintor e incisor francés di estile realista cuyo tema principal eran escenas rurales que representaban campesinos al trabajo. Sus numerosos reconocimientos incluyen la Legión de honor francés (1884) y el grande premio de la Exposition Universelle del 1889. Su uso innovador de los pasteles le valió la admiración de sus contemporáneos entre los cuáles estaba Vincent Van Gogh. Las obras de Lhermitte son presentes en las principales colecciones de los museos de todo el mundo. (Wikipedia).



Foto_22. Léon-Augustin Lhermitte, *Les Halles*, óleo sobre lienzo, 400x600 cm., París, 1895.

c. Desarollo

I. Arquitectura y fotografía

Los intentos y escenarios en los que se ha tratadode comprender la relación y las influencias que existen entre la fotografía y la arquitectura, son sin duda muy numerosas. La primera pregunta que surge, y la más natural, es si la fotografía de "arquitectura" deba ser o no la expresión artística o el documento objetivo de una obra, aunque es muy probable que no se pueda distinguir automáticamente entre una de las dos opciones. La fotografía, en el transcurso de tan sólo los dos siglos que la han visto salir a la luz y desarrollarse, ha luchado y ganado su lucha personal por la emancipación, teniendo en cuenta que no eran sus únicos propósitos ni la documentación, ni simplemente la transmisión visual de lo real. A pesar de eso, no ha pasado con poca frecuencia que la fotografía, además de materializarse o transmitir el lenguaje de un autor en particular, haya asumido de alguna manera la tarea de satisfacer la necesidad de representación y difusión dentro de diferentes áreas expresivas. De esta manera, en la historia de la arquitectura se crearon fuertes vínculos entre el fotógrafo y el arquitecto. Basta mencionar Charles Eames junto con Julius Shulman (así como Neutra y Koenig), Armando Salas Portugal junto con Luis Barragán, Ezra Stoller con Mies van der Rohe o Lucien Hervé junto con Le Corbusier. Este último descubierto curiosamente casi por caso por el mismo arquitecto en 1949. Hervè, de hecho, envió sus fotografías de la Cité Radieuse a Le Corbusier, fotografías que se caracterizaban por los peculiares encuadres asimétricos, con cortes fuertes, angulosos e inclinados. Aquí la fotografía no tenía la función de explicar la voluntad del arquitecto, sino más bien la de retraer la materia con el mismo dinamismo con el que Le Corbusier la había imaginada, y más tarde el mismo arquitecto respondió a Hervé escribiendo: "Usted es capaz de ver la arquitectura, venga a verme... ".

A partir de estos ejemplos, se obtiene una fotografía que a veces intenta crear una visión de la anatomía de la arquitectura, una visión que forja al mismo tiempo el fotógrafo coherentemente con una "filosofía" y de esta manera entramos en contacto con las condiciones correctas consideradas para empezar a enfocar bien la mirada sobre la relación entre estas dos Artes aparentemente antitéticas. También es comprensible (aunque infundado) notar a veces una reticencia por parte del creador de la obra retraida, ya que existe un peligro inherente el medium fotográfico, por lo que, como observa Mimmo Jodice, si "a través de la fotografía, la arquitectura entra en el ámbito de las artes visuales, se establecer una relación diferente entre el nuevo autor (fotógrafo), la obra retraida (arquitectura) y el observador (arquitecto), este último queda destronado como autor [...]. Pertenece más íntimamente al fotógrafo que al arquitecto, aunque represiente piezas de arquitectura". En la práctica fotográfica se apodera entonces alguna forma de autonomía, donde la referencia a la arquitectura (o al paisaje, a un objeto o a la cara de un retrato) se desvanece cada vez más, dejando el campo libre a las necesidades reales del "artista-fotógrafo", que ve en la forma arquitectónica la motivación para iniciar su propio análisis independiente.

Hay que añadir, sin embargo, que cuanto dicho hasta ahora no excluye, por supuesto, que a partir de dicha práctica no se puedan obtener contribuciones o aportes benéficos para la misma

arquitectura, o que, a través de su representación, no haya en realidad una traducción efectiva de una idea que nació a partir de la creatividad del proyectista. A la luz de lo que se ha dicho hasta ahora, parece clara la incapacidad para examinar el tema de la fotografía de arquitectura sin explorar las relaciones entre los arquitectos y la fotografía y el uso hecho por parte del arquitecto de la imagen de la propia obra. Se podría afirmar que, de hecho, como veremos mejor más adelante, los arquitectos condicionan y orquestan la mirada del fotógrafo, y al mismo tiempo los fotógrafos sugieren y encantan al arquitecto con su propio lenguaje visual, creando así una especie de relación provechosa. Sin duda, es justo reconocer la capacidad de la fotografía para indicar nuevas áreas o pistas para posible sproyectos, áreas de intervención, o incluso realidades consideradas marginales dentro del complejo y a menudo panorama dramático de los cambios constantemente en acto en nuestro planeta.

c. Desarollo

II. Imágenes que se convierten en iconos: los casos Mies van der Rohe y Le Corbuisier

La relación entre los arquitectos y la fotografía es antigua y se remonta a la época pionera de la fotografía, y a pesar que al inicio tenía fines por nada artísticos, la fotografía era ya una herramienta reconocida de la investigación y del testimonio. Como resultado de cuanto dicho anteriormente, es interesante investigar el interés declarado de los arquitectos respecto a la fotografía, contando un par de ejemplos que se pueden definir los hitos en la historia de ambas disciplinas. Hasta no hace mucho tiempo, eran casi exclusivamente los fotógrafos de profesión los que dominaban la técnica y el equipo adecuado, estos se dirigían al arquitecto para realizar reportajes de las obras; pero incluso antes de que la fotografía estubiese disponible para todo el mundo, como en nuestros días, algunos arquitectos dotados de la "mirada" han sido capaces de hacer uso de la máquina fotográfica como una herramienta analítica e investigativa de su propio trabajo arquitectónico. La arquitectura fotografiada resulta ser para el arquitecto que es su autor, un poderoso medio de difusión y sin duda alguna de autopromoción y publicidad. El mismo **Mies Van Der Rohe** comprendió bien la capacidad expresiva de una imagen fotográfica, y aún más de su capacidad de transmitir sus propias ideas con un detalle mucho mayor del que se puede lograr usando sólo dibujos. Usando la fotografía como base luego obtenía fotomontajes que incluían el proyecto en el lugar para el que fue concebido y esto en una época en la que, no existiendo el ordenador, no existía tampo el concepto de "render fotorrealista". En 1910, con motivo de su proyecto en el concurso de un monumento a Otto von Bismarck [23], dibujó dos montajes



Foto_23. Ludwig Mies van der Rohe, *Monumento a Otto von Bismarck*, Bingen (Alemania), perspectiva, colage de una fotografía de la maqueta y tinta sobre de una fotografía del lugar de construcción, 76,2x101,6 cm., 1910.

de fotografías tomadas al modelo y en el lugar. Hasta la fecha de hoy se trata de los primeros experimentos conocidos de montajes realizados por Mies y forman un importante precedente en la historia de la práctica arquitectónica. Esta solución será adoptada más veces en el futuro por el maestro en su obra, experimentando además en la práctica de intervenir dibujando directamente en la impresión fotográfica. En el diseño de la villa Kröller-Müller, entre 1912 y 1913, el arquitecto hizo fotografiar un modelo en escala real, realizado para la ocasión en madera y tela y colocado en el lugar donde se planeó que surgiese el edificio actual. La estrategia de insertar el dibudo sobre la impresión fotográfica del sitio del proyecto, adquirió notable importancia sucesivamente, también en su proyecto para un rascacielos de cristal en Berlín en 1921. En esta ocasión Mies elaboró sobre algunas impresiones fotográficas, vistas perspectivas con lápiz y carboncillo de la arquitectura de cristal, de las que se conocen tres versiones, que si puestas en sucesión revelan una progresiva tendencia a hacer resaltar el efecto espectacular de la torre transparente, que pasa de una imagen sustancialmente realista a una composición más abstracta y casi del todo decontextualizada. En la primera versión [24] la fotografía no está retocada y el rascacielos parece como un involucro luminoso y reflectante que no deja intuir las estructuras internas; un cuerpo, por lo general realista, nien inmerso en el contexto. En la segunda versión [25] el contexto urbano retraido en contraluz, ha sido reducido al papel de simple quinta escena, resaltando el contraste entre lo que es del proyecto y lo que pertenece al sitio, destacando los efectos de transparencia con indicios de las estructuras internas. En una versión posterior [26], todo se basa sobre un resultado en fin de cuentas más potente y espectacular, en una imagen mucho más abstracta y expresiva, realizada con lápiz y carboncillo sobre papel de calco y acercando el rascacielos, proporcionándole así un carácter dominante sobre un contexto urbano aún más abstracto de los precedentes. Al año siguiente, en el famoso proyecto para un rascacielos de cristal, Mies hizo tomar varias fotografías de la modelo que destacasen los efectos de transparencia y de los reflejos, algunas de las cuales fueron realizadas al aire libre, de manera de obtener sobre el fondo elementos de vegetación [27], con el fin de sugerir un contexto real. Mies continuó ocasionalmente a adoptar formas de dibujo en las fotografías de sus proyectos, como en la propuesta de intervención para la Alexanderplatz, en Berlín, en 1929, en la que se insertó los volúmenes de los edificios del proyecto en el interior una fotografía aérea y de una perspectiva [28; 29]. Cuando hacía fotografiar sus modelos, estudiaba todo en cada detalle y las tomas podían durar hasta días. Estudiaba las fotos y luego decidía de realizar cambios en el proyecto, a menudo una y otra vez. El modelo fue creado para estudiar la arquitectura, no para el cliente, y la fotografía desempeñó este mismo propósito, realizando las tomas en base a puntos de vista bien precisos que a menudo excluían vistas en perspectiva. A Mies le encantaba el blanco y negro y no quería que el fotógrafo utilizase filtros, porque quería que los cielos resultasen blancos y que se vieran bien los reflejos sobre los cristales.

Pero si para Mies van der Rohe el soporte fotográfico era una herramienta útil para el trabajo y proyecto, por el contrario, **Le Corbusier** fue uno de los más astutos fautores de la propia obra a través de la fotografía, con fines divulgativos, creando conscientemente imágenes que fueran icónicas y aptas a consolidar la autocelebración de un mito. Fue uno de los primeros actores más convencidos y conscientes de los procesos que han caracterizado la arquitectura del siglo XX, también en términos de su expresividad plástica y fotográfica. *Vers une architecture* del



Foto_24. Ludwig Mies van der Rohe, *proyecto por un rascacielo a Berlín, cerca de la estación ferroviaria en el Friedrichstrasse*, dibujo sobre fotografía del sitio, impresión sobre papel al bromuro de plata, 140x100 cm., 1922.



Foto_25. Ludwig Mies van der Rohe, *proyecto por un rascacielo a Berlín, cerca de la estación ferroviaria en el Friedrichstrasse*, dibujo a lápiz de carbón y lápiz sobre papel de calco, 173,5x122 cm., 1922.,

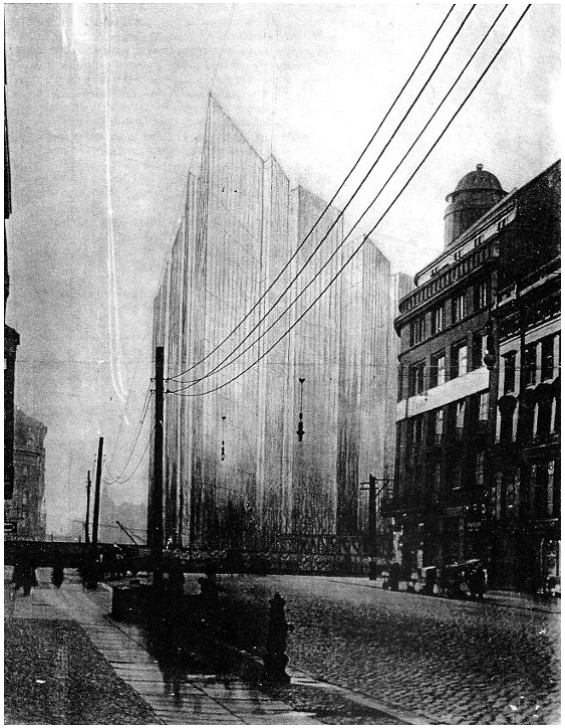


Foto_26. Ludwig Mies van der Rohe, *proyecto por un rascacielo a Berlín, cerca de la estación ferroviaria en el Friedrichstrasse*, dibujo a lápiz de carbón y lápiz sobre fotografía del sitio, impresión sobre papel al bromuro de plata, 1922.

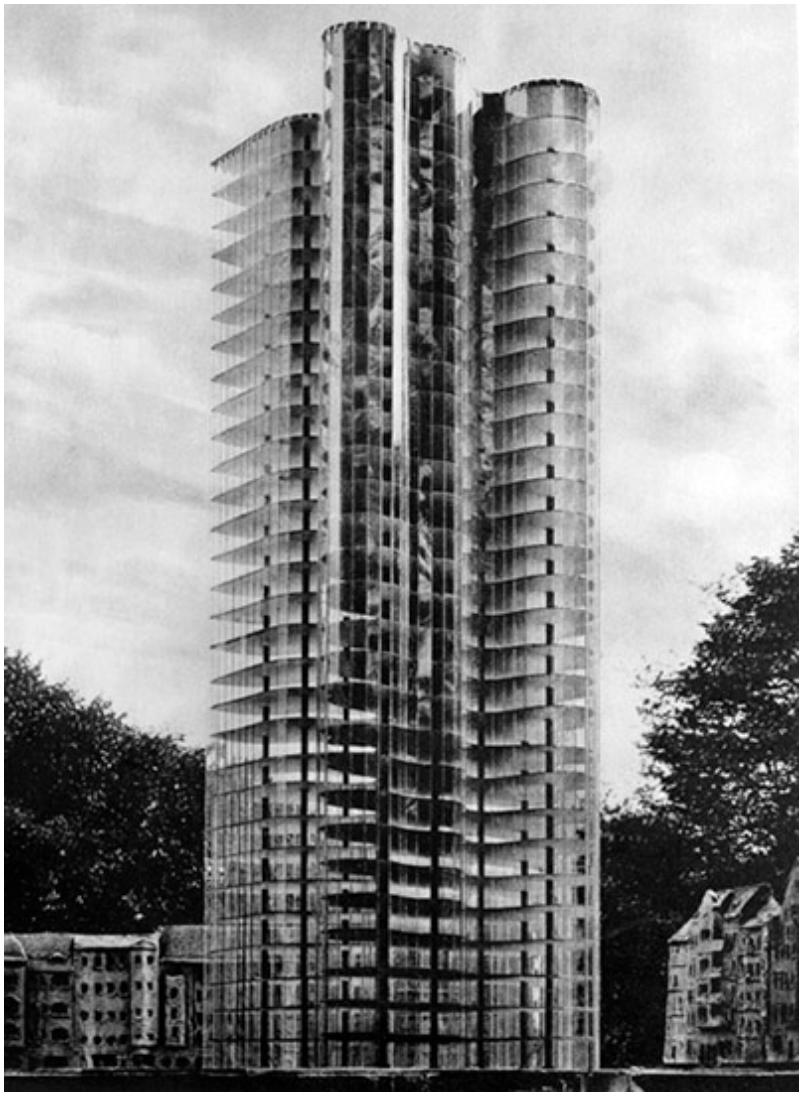


Foto_27. Ludwig Mies van der Rohe, *proyecto por un rascacielos de vidrio*, fotografía del modelo en externo arbolado, 1922.

1923, de hecho, puede considerarse como el primer tratado de arquitectura centrando en la fotografía para probar su tesis. A lo largo de toda su carrera persiguió (no sin éxito) el objetivo de construir a través de palabras e imágenes el mito de su propio trabajo. Le Corbusier solía decir: *"nosotros arquitectos somos burros, pero burros que ven"*. Su relación con la fotografía, destinada inicialmente como una herramienta para el análisis y el estudio, de hecho está bastante arraigada en el tiempo y remonta ya a la época de su formación como arquitecto. Además de las fotografías tomadas durante sus muchos viajes en juventud, donde utilizava bastante abundantemente el dibujo, durante su primer período de actividad profesional fotografiaba personalmente sus obras, pero con el crecimiento de los compromisos de los proyectos y con las primeras importantes confirmaciones profesionales, paró de fotografiar e inició a encomendar las tomas de fotos de su arquitectura a los demás, pero siempre bajo su guía constante y exigente. En el período comprendido entre 1910 y 1934, Le Corbuisier encargó y supervisó personalmente las tomas de fotos de sus arquitecturas, pero impartiendo indicaciones precisas, tal vez con esquemas gráficos y con bocetos, curando luego la difusión como un verdadero y propio medio de propaganda de su visión personal de la arquitectura. En los años veinte y treinta era enorme la circulación de imágenes fotográficas de obras del arquitecto francés y obtuvieron un mayor impacto sobre el público, eso porque un gran número de ellas estaba compuesta por iconos que fueron difundidos insistentemente por Le Corbuisier o por los periódicos de arquitectura o por los varios autores de los textos. Esto contribuyó bastante a la confirmación del arquitecto y de su imagen. Escogía personalmente quales fotos publicar, dando a menudo indicaciones sobre el tamaño y sobre cuales fotos eliminar en caso de que no hubiese suficiente espacio.



Foto_29. Ludwig Mies van der Rohe, imagen de concurso por el proyecto de la Alexanderplatz de Berlín, perspectiva, collage y dibujo sobre base fotográfica, 1928.

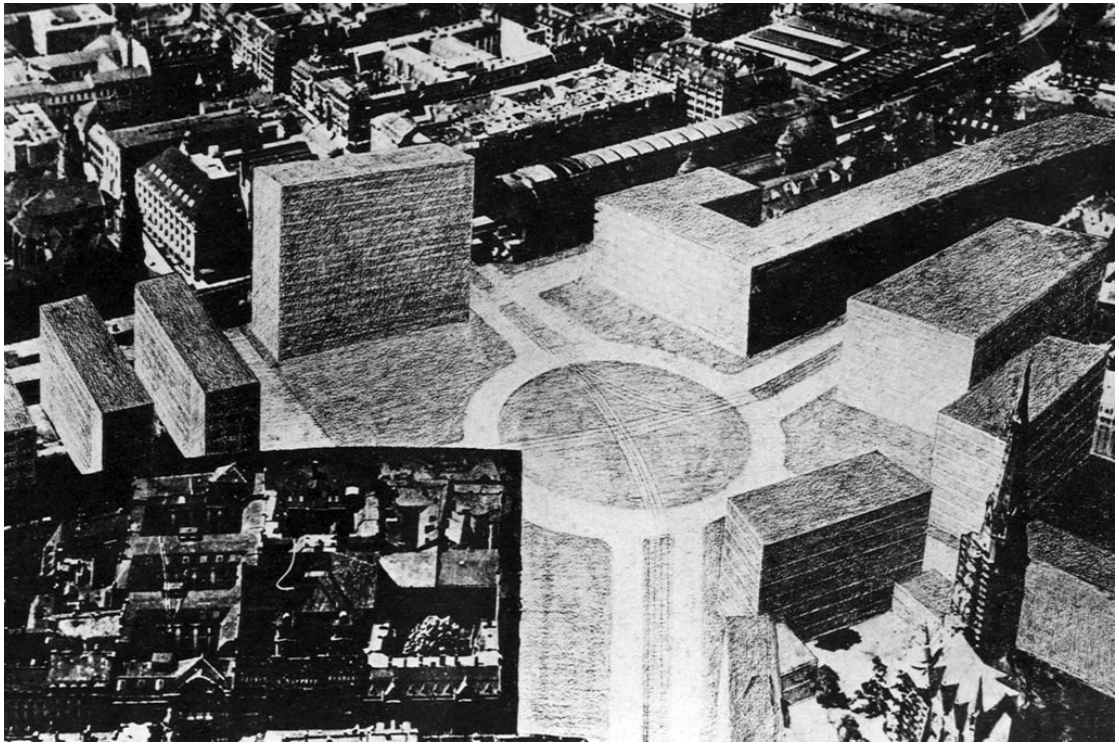


Foto_28. Ludwig Mies van der Rohe, imagen de concurso por el proyecto de la Alexanderplatz de Berlín, panorámica, collage y dibujo sobre base fotográfica, 1928.

Tras el período pasado entre 1934 y 1946, en el que no supervisó personalmente las fotografías de su obra, en ocasión de las tomas de la vivienda en Marsella en 1946, nombró a Lucien Hervé como el fotógrafo oficial de sus arquitecturas, concediéndole un alto grado de autonomía en la realización del trabajo, introduciendo también algunas novedades estilísticas, donde por ejemplo en todas las fotos anteriores era casi totalmente ausente la toma de escorzo y desde el bajo. Normalmente sus fotógrafos no desdeñaban por nada a la vista frontal, tendiendo a mantener la verticalidad de las líneas, eso porqué en Le Corbuisier permanecía seguramente la memoria de los valores de la arquitectura clásica, persiguiendo de todos modos el máximo dinamismo plástico. Estilísticamente es posible encontrar algunas opciones compositivas recurrentes, como la colocación del punto de vista en el eje de un elemento separador colocado entre dos condiciones espaciales adyacentes (por ejemplo en situaciones de interior y exterior); la composición con forma de L por la presencia de un elemento que encuadra con forma de L, colocado en primer plano (por lo general en el margen lateral izquierdo o derecho y sobre el superior); el corte asimétrico; el uso de los efectos de reflexión y transparencia; la eliminación de elementos perturbadores; inversiones laterales derecha-izquierda; la adopción de relaciones geométricas para ajustar la posición de los elementos en la composición. A menudo la presencia de una puerta se explota eficazmente dándole una función adicional de recuadro visivo en la composición, este es un elemento que se usa siempre mucho en la arquitectura lecorbuseriana como un recurso que regule la relación entre el interior y el exterior. Para entender mejor el uso calculado que Le Corbusier hacía de la fotografía, examinamos una de las fotos más representativas, tomada por Marius Gravot, sin lugar a dudas el fotógrafo que más que nadie fue capaz de interpretar la poética la arquitectura de Le Corbusier. La imagen es la de la escalera y de los pasajes de servicio hacia los dormitorios, vistos a través de una puerta de la sala de estar de Villa Savoye [30]. Esta fotografía ha sido propuesta en repetidas ocasiones por el mismo arquitecto, enviándola a revistas, periodistas, críticos y publicándola él mismo. La foto es de gran efecto y esconde un poco de engaño. Si no se ha visitado realmente el espacio retraído o si no se lo compara con el plano del edificio, a primera vista uno puede creer que en el lado izquierdo haya un pasillo y una apertura hacia el exterior; esto no es verdad, dado que se trata de un reflejo del lado derecho de una puerta de cristal, en vez del primer piso, y de la vidriera a lo largo de la rampa que conduce a la planta superior. La puerta de cristal entre el salón y la sala estaba estratégicamente dispuesta de modo que refleje el fondo y el lado derecho del encuadre, amplificando por lo tanto la percepción de la amplitud real, colocando en primer plano sólo el diseño abstracto y lineal del marco de la puerta. Para realizar esta imágen se ha utilizado una lente gran angular, fotografiando la puerta desde una distancia corta, pero tal que permita retraer en el recuadro, a través de la puerta, el pasaje hacia los dormitorios y hacia la escalera de caracol, que casi como un elemento escultórico sinuosamente reacciona ala luz natural filtrante a través de las aperturas laterales, convirtiendose en el protagonista de la composición. En conclusión la fotografía de Le Corbuisier, contrariamente a lo que fue para Mies que la consideraba una preciosa herramienta de estudio proyectual, siempre ha sido un medio para un fin, el de la producción de efectos con el máxmo impacto visual posible, y no sin a menudo traicionar el carácter y la realidad de los espacioes de sus arquitecturas sublimadas en función de efectos ilusionistas bien curados.



Foto_30. Marius Gravot, *Interior de Villa Savoye en Poissy*, impresión sobre papel al bromuro de plata, 22x17 cm., 1929.



Marius Gravot, *El Pabellón suizo*, Le Corbusier, París, 1929-1933.

d. Momento actual

I. El arquitecto fotógrafo

Sería limitativo atribuir solamente a la fotografía la capacidad de ser medio de observación o precisamente visual, "de Wright a Venturi, pasándo por Le Corbuisier o Perriand, la fotografía fue para los arquitectos modernos un instrumento mediático un modo personal de exploración plástica"[1]. La fotografía puede ser para el arquitecto, y no sólo, real ejercicio de creatividad formal o el realizarse de la propia personal visión. Así como un arquitecto tiene ser capaz de planear componiendo conjuntamente y en modo eficaz, sistemas constructivos y materiales diferentes, su competencia puede permitirle, y la historia lo ha demostrado, de componer bajo otros aspectos y con otros materiales así como de una imagen fotográfica. Al par de una arquitectura, el ojo ve geometrías, ritmos, estructuras, volúmenes, lleno y vacíos, pero a diferencia de la práctica arquitectónica se concede un grado de libertad no irrelevante en la interpretación. A partir de la inmediatez propia del medio, una fotografía puede ser medida y artificiosa en su composición hasta en el más pequeño detalle tal como es capaz de ser libre e intuitiva, pero no por esto resultar de menor efecto y eficacia. Se tiene la posibilidad de librarse de los esquemas que a veces limitan la mano, un tipo de levitación de la materia tangible, que queda en todo caso conexo, pero impresionado por una diferente perspectiva, dando rienda libre a la visión personal que será distinto, cuanto singular es la mirada de cada uno. Abandonar las simetrías y la ortogonalidad o acentuarlas, enfatizándolas, para retomar un sujeto en su complejo o sólo en sus detalles más significativos, donde la inteligencia visual de un arquitecto está libre de demorar con un mayor grado de dinamismo deteniéndose libremente sobre este o aquel aspecto considerado digno. Al par de lo que fue el dibujo por largo tiempo o las incisiones renacentistas, hasta llegar a la moderna técnica digital, cada instrumento de difusión de imágenes ha sabido mezclarse provechosamente con la arquitectura y la fotografía además de suplir de instrumento de grabación y testimonio de la realidad física, propone la posibilidad de poner el acento sobre otros aspectos menos evidentes del real, pero igualmente importantes y por lo tanto conservándolos para siempre. Un apreciable ejemplo de experiencia puramente visual esta constituido por los asi llamados "libros mudos" a obra del arquitecto español Helio Piñón[2], que con tomas por él realizadas durante más que treinta años en un recorrido fotográfico, nos enseña la lectura y el contacto con la arquitectura a traves de una "experiencia estética sustancial: condición necesaria para la práctica de una concepción arquitectónica auténtica". En el prólogo del libro que dedico al arquitecto danés Arne Jacobsen el arquitecto Ignacio Bosch, entonces director de la Escuela Técnico Superior de Arquitectura de Valencia, escribe a propósito de Piñón: "Helio Piñón, hacien-

1. Arquitectura Viva N°153, *Ways of Seeing, Architectural Photography, Document or Fiction*, p.16).

2. *Helio Piñón,* Arquitecto español nacido en Ola (Castellón). Doctor en Arquitectura de la Escuela Técnico Superior de Arquitectura de Barcelona (ETSAB-UPC), dónde desde el 1980 ocupó la cátedra de Proyecto y más tarde dirigió el Laboratorio de Arquitectura. Fue socio del estudio Viaplana y Piñón, responsable de la Plaza de los Países catalanes y el Centro de Cultura Contemporánea, ambos en Barcelona. El tándem Viaplana - Piñón muestra aspectos minimalistas en las formas de sus edificios, y la aplicación de la coexistencia de la arquitectura tradicional y contemporánea en un contexto armónico. Muy crítico hacia la arquitectura de los últimos 40 años, la que "sin recambio decide abolir los principios del movimiento moderno", creado entre otros de Mies van der Rohe. Citado de "El Poder del Palabra", (página Web).

do exhibición de su gran capacidad didáctica, primero suscita la curiosidad del observador y un cierto grado de sorpresa e interés, para sucesivamente transmitirle la pasión por la arquitectura. Una arquitectura partícipe del contexto cultural, (el moderno), estable sobre cualidades como la economía de medios, la precisión y el rigor; vinculada estrechamente a su materialidad capaz de mostrarse en una fuerte consistencia formal. [..] Posiblemente, el objetivo del autor al momento de programar tal forma de mirar la arquitectura sea de transmitirnos no sólo su convicción que el proyecto moderno no esta agotado, sino que está en permanente validez, defendiendo así la actualidad de un modo de entender la generación de la forma arquitectónica, a partir de posiciones de intensa y rigurosa experimentación, que tratan de construir relaciones, por encima de la valoración de la imagen final"[3]. Arquitecto y fotógrafo, ambos aunados por el contexto arquitectónico, deberían ser capaces de pensar en el espacio haciendo visible lo invisible, consciente al inconsciente, barajando con eficaz dualidad las fuerzas que actúan en objetos pertenecientes a la esfera de lo real y lo invisible y al mismo tiempo y encerrándolos dentro de un terreno común, planeando precisas estrategias, que actúen sobre lo que es tangible y lo que no lo es, como las emociones. Arquitectos y fotógrafos se adueñan del mundo con la mirada, induciendo a contemplarlo en una secuencia de imágenes y tal podría resultar ámbito común entre dos disciplinas aparentemente distintas: fotografía y arquitectura, que trabajando ambas, aunque con medios diferentes, sobre atmósferas y percepciones del espacio, que pueden pertenecer a un interior cuánto a un contexto urbano, tienen la posibilidad de dar a veces dos lecturas distintas del mismo espacio o sujeto.

3. Ignacio Bosch, prólogo al libro *Arne Jacobsen, sin palabras, Helio Piñón*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2004.

d. Momento actual

II. Gabriele Basilico y su mirada sobre la ciudad

Por la práctica fotográfica es posible entrar en contacto y comprender una obra arquitectónica con un nivel de ahondamiento que va más allá de su simple estudio e indudablemente más que la sola observación. Se aprende por ejemplo la relación entre los volúmenes y las recíprocas proporciones y como la luz actúa y reacciona junto a la materia tangible al variar de su intensidad y orientación. Se trata de un real acto de reflexión visual. A veces acontece que por la presencia de ambas pasiones o dos ocupaciones, a menudo convivientes, se desenvuelva sorprendentemente de una a otra en modo natural, como el paso de la noche al día, y sin que eso necesariamente represente una elección entre las dos. Peculiar en este sentido es la experiencia y la figura de Gabriele Basilico, uno de los maestros de la fotografía de arquitectura contemporánea. Nace en Milán en el 1944 dónde se licencia en arquitectura en el Politécnico, en un período en que la fotografía no hace todavía parte de su práctica cotidiana y tanto menos de sus proyectos para el futuro. Fundamental fue el encuentro con la figura de Aldo Rossi en el año académico 1964-65, (el segundo de su cátedra en el Politécnico de Milán), dónde Rossi enseñó "Caracteres estilísticos y distributivos de los edificios". Una figura, aquella de Rossi, de absoluta rotura dentro del entorno académico (y no sólo) que en modo muy controverso se alineó abiertamente de la parte de los estudiantes, durante las sublevaciones del 1968, cuando el panorama arquitectónico italiano aunque de inspiración racionalista, excepción hecha por pocos exitosos ejemplos, enseñaba en conjunto la realidad de una producción edilicia de escaso nivel. Pero paradójicamente la difusión de las ideas de Rossi, su procedimiento analítico en confrontar los edi-



Foto_31. Gabriele Basilico, *Milano ritratti di fabbriche*, 1978-1980.



Foto_32. Gabriele Basilico, *Milano ritratti di fabbriche*, 1978-1980.

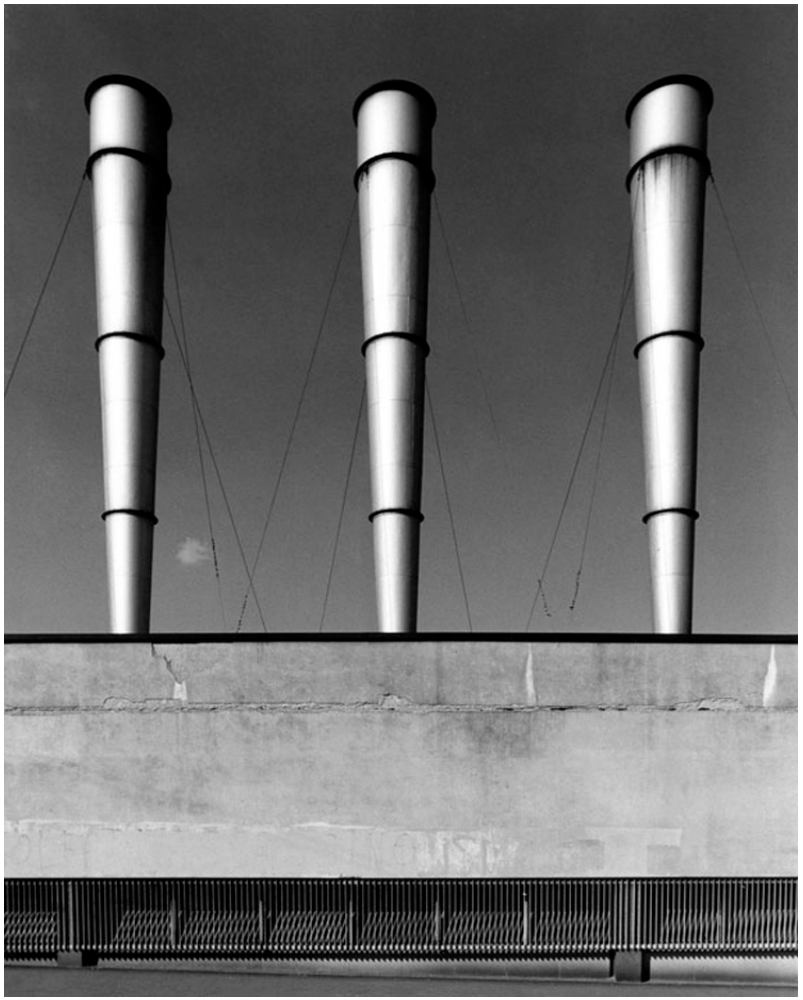


Foto_33. Gabriele Basilico, *Milano ritratti di fabbriche*, 1978-1980.

ficios con el contexto urbano, enseñando la historia del lugar, todo esto ocurrió a través de la lectura del libro "La arquitectura de la ciudad" y algunas publicaciones en revistas, no habiendo podido tomar en realidad directamente parte en sus lecciones. Un encuentro más profundo, ocurrió años después a causa del encargo de parte de la revista "Domus" de retratar algunas sus obras. A continuación de este período de gran fermento de ideas dentro de los movimientos estudiantiles, algo inició a cambiar, con el interés por lo social, que fue siempre más tomando el lugar del interés por la la arquitectura. Una vez acabada la universidad, con algunos compañeros abrió un pequeño estudio frente a la academia de Bellas Artes, buscando emprender la profesión de arquitectos, pero con el tiempo cada uno tomado caminos diferentes. En aquel período inició a fotografiar casi por casualidad, y sin darse de ello cuenta inició exclusivamente la actividad de fotógrafo; "¿Cómo ocurrió? No he aclarado nunca tampoco conmigo mismo sobre este cambio de dirección al origen de mi carrera. Pero no es difícil pensar que sea imputable a los intereses eclécticos engendrados por los años de la contestación. El atractivo de la fotografía como profesión nueva y aventurada, en un Milán muy ocupado en la cultura y en el arte más allá de que en lo social, sumado a la admiración por personalidades cruciales como Hugo Mulas y Gianni Berengo Gardin, han sido quizás la razón determinante de esta elección. No supe cuál habría sido mi futuro pero la idea de ser fotógrafo me seducía de verdad mucho"[1]. Fue así que a causa de la licenciatura en arquitectura y su relativa habilitación, inició la carrera fotográfica de Gabriele Basilico, en un período dónde a diferencia de nuestros días había muchos menos cursos específicos y en donde crearse una imagen era mucho más complicado. Pero esto no le impidió indagar autónomamente y de también crearse una base de conocimientos gracias a algunos mitos como los grandes fotógrafos de la agencia Magnum y sobre todo explorando la realidad circunstante. Fundamental fue el deseo de contar ante todo el mundo, que le ha tocado siempre de cerca, por esto su primera obra recoge en un libro, (pensado para este objetivo), titulado "Milán retratos de fábricas", una amplia investigación fotográfica acabada entre el 1978 y el 1980 con fotografías de la periferia milanes presentando una realidad urbana y un paisaje muy poco conocidos hasta aquel momento [31; 32; 33]. No fue azar, si la forma y la identidad de las ciudades, el desarrollo de las metrópolis, los cambios en acto en el paisaje post industrial contemporáneo siempre serán sus ámbitos de búsqueda privilegiados. Sobre estos temas ha publicado más de sesenta entre libros y catálogos, y ha participado a innumerables proyectos públicos encargado por importantes instituciones, y sus obras han sido expuestas en todo el mundo. Sus fotografías hacen parte de prestigiosas colecciones públicas y privadas italianas e internacionales. En estas palabras de Gabriele Basilico hallamos un análisis de la relación entre arquitectos, arquitectura y fotografía, pero al mismo tiempo lo que es la aportación del punto de vista de los medios de comunicación según el fotógrafo: "En particular en los últimos años la complejidad y la naturaleza específica del lenguaje con que la arquitectura participa al circo mediático de la comunicación visual global, obliga al arquitecto a un notable esfuerzo creativo y a una escrupulosa y no casual elección de los partners para trasladar su obra sobre los medios de comunicación visuales. He aquí porque se le pide a la fotografía una ponderada y delicada tarea: aquella

1. Basilico Gabriele, *Architetture, città, visioni. Riflessioni sulla fotografia*, Bruno Mondadori, 2007, p. 12.



Foto_34. Gabriele Basilico, *Beirut,* Libano, 1991.



Foto_35. Gabriele Basilico, *Beirut,* Libano, 1991.



Foto_36. Gabriele Basilico, *Beirut,* Libano, 1991.



Foto_37. Gabriele Basilico, *Beirut,* Libano, 1991.

de representar visualmente, si posible amplificandola, el inédito alcance y la calidad de una nueva obra arquitectónica. Podrá ocurrir para algunos, como ocurre sistemáticamente para las grandes marcas de la moda, que la fotografía y el proyecto gráfico se vuelvan paradójicamente importantes cuanto, y quizás de más, de la arquitectura, y que por lo tanto la imagen, sometida a la interpretación de otros, pueda reemplazar sin demasiados problemas la realidad. Es verdad que un estratégico aspecto que ayuda la construcción del mito de un arquitecto o un estudio es la elección de imágenes "correctas", congruas. Si se observan las fotografías que ilustran una arquitectura nueva, aún compleja, siempre son pocas, bien seleccionadas y, a pesar de las exigencias de redacciones y editores, son a menudo las mismas. Se prefiere, es decir, distribuir pocas fotografías multiplicadas por muchos periódicos especializados. Esta reiteración de un número limitado de imágenes, aumenta virtualmente la difusión de la obra arquitectónica porque amplifica su la identidad. Resulta muy interesante constatar como Basilico en esto último, ponga particular atención sobre un tipo de cultura arquitectónica, transmitido por la difusión, gracias a una cantidad reducida de fotografías seleccionadas, como si fueran el rostro reconocible de un personaje, famoso por un conocido retrato; no es casual que sea él mismo a firmar en el 83 *"Milán retratos de fábricas"* ddónde "retrata" las fachadas de las industrias milanesas, casi con ojo antropológico. Queriendo profundizar el tema, sería necesario poner el acento sobre la relación entre la fotografía y el paisaje, este último libremente entendido como urbano o de periferia. Cuando la mirada del fotógrafo se desplaza en dirección del paisaje produciendo una descripción quizás más pertinente a la percepción de un territorio, que no a su clasificación o descripción objetiva; la relación entre la fotografía y el territorio, efectivamente a menudo ha representado el ámbito mejor para enseñar las relaciones entre fotografía y arquitectura. Y ahora es el medio fotográfico a difundir las obras del Land Art que habla de los territorios de la metrópoli, de las periferias urbanas, de las heterogeneidades y de los conflictos de las poblaciones, que nos induce a la comprensión visual de los territorios, de los terrenos y del panorama industrial. El tema de la identidad de la ciudad, uniforme entre preexistencia histórica y desarrollo contemporáneo en una atmósfera en que el tiempo aparece como suspendido, siempre es central, y bien representado en el trabajo que desarrolló en campo fotográfico realizado en el 1991, sobre la ciudad bombardeada de Beirut, con las fachadas de los edificios devastadas por los golpes de los terribles combates: "El silencio, la falta de vida o tráfico, permitió de concentrar la atención en el dibujo de los edificios, sobre las fachadas torturadas por la guerra. Me sentí un arqueólogo del presente y la fotografía me ayudó a desvelar y reconstruir un equilibrio que me pareció perdido, destruido por los angustiosos hechos de la guerra"[2]. Su trabajo se coloca dentro de un vasto proyecto al que tomaron parte otros fotógrafos de nivel internacional, como Robert Frank, Josef Koudelka y Raymond Depardon [34]. Las necesidades del contrato garantizaban el más amplio grado de libertad: a ninguno fue asignado una tarea específica, ni una porción de territorio sobre el que obrar. Sólo el área topográfica fue localizada y fue la misma para todos, correspondiente a la parte central de la ciudad, limitada a Norte del mar, a sur de la tangencial llamada Ring, a este por el barrio cristiano, y a oeste por un barrio "mixto" [35; 36; 37]. No se trató de producir un inventario, sino de realizar un reportaje que en-

2. Basilico Gabriele, *Beirut, Libano 1991*, Dalai Editore, 2003, op. cit.



Foto_38. Gabriele Basilico, *Valencia,* Spagna, 1998.

señara claramente el "estado" de las cosas con un testimonio directo del lugar a cargo del fotógrafo y a su libre y personal visión, en un momento único y muy delicado en la historia de Beirut y Líbano al final, en el 1990, de una desoladora guerra iniciada quince años antes (13 de abril 1975) y en la expectativa de una anunciada reconstrucción. Una guerra agotadora que fue combatida con armas medias y que causó centenares de millares de muertos destruyendo el centro de la ciudad. Fue dada aquí a la fotografía la tarea de contribuir, con el testimonio directo de la locura humana, a la construcción de la memoria histórica de un pueblo, para las futuras generaciones. Probablemente en contratendencia con otros grandes fotógrafos, incluso los contemporáneos, reputó que era necesaria una visión neutral frente la realidad documentada, incluso aquella arquitectónica. El fotógrafo según Basilico, debe poner siempre atención a no contradecir lo que el ojo ve y a no dejarse influenciar de sentimientos e ideologías culturales, ni de recuerdos u otro; no tiene que prevaricar ni forzar, sino ser contemplativo, con una mirada lenta que enfoca y coge cada cosa, que se adueña del espacio y lo devuelve protagonista; el ojo se convierte en todo uno con el médium fotográfico, neutral y sin prejuicios tal como lo es la máquina, que no tiene necesidad de las dilataciones del grandangulo o las compresiones del teleobjetivo ni de los colores adulterados por los filtros. Lo que más lo preocupó, sobre todo a partir de los años noventa, fue testimoniar el complejo proceso de las mutaciones de los procesos urbanos, en una búsqueda que durante toda su rica carrera lo ha llevado a enfrentarse con lugares esparcidos en todo el mundo pasando, como en la realización de las fotografías sucesivamente recogidas en el libro *"Scattered City"*, entre otras, también por Valencia, dónde en el 1998 sacó una foto que más enfoca el concepto de suspensión sin tiempo. La fotografía sacada desde una posición elevada con respecto del plan vial, retrata parte de los edificios del polo universitario de Tarongers tomada por la noche [38], en una composición elaborada con una fuerte perspectiva. Los bloques cuadrados de los edificios hacen de contraste con el luminoso parque en primer plano en una atmósfera al límite de lo surreal. "Las fotografías de Gabriele Basilico se introducen con la asertividad de quien la ciudad la sabe atravesar cogiendo de ella las señales intermitentes a lo largo del propio paso, retratando aquellos lugares emblemáticos en que lo monumental se conjuga con el cotidiano. Expresando plenamente la contradicción de la vida metropolitana, Basilico describe de un lado algunos lugares arqueológicos de extraordinaria belleza, representándolos en su aislamiento, por otro, las violentas disonancias entre mundos inconciliables. [...] Las instantáneas de Gabriele Basilico imitan un diálogo con la ciudad tan necesario y íntimo que hace pensar a una actitud empática mucho antes que estética, recomponiendo luego ambas, dentro de la imagen, en un momento de civil cohesión"[3].
Definitivamente, Basilico siempre trató de satisfacer el propio interés fundamental, perseguir la unidad de la visión, la representación directa y simbólica: lo que en las disciplinas orientales es definido ser centrados. Selectivamente las tomas de Basilico excluyen lo superfluo e interceptan el sentido, dejan dudosos pero no crean incertidumbre.

3. Valentina Ricciuci en un artículo del título *"Gabriele Basilico. Escucho tu corazón, arquitectura"* aparecida sobre la revista Señal n°239 Febrero/Marzo 2012 escribe en ocasión de una exhibición organizada cerca de la galería AAM Arquitectura Arte Moderna, Roma, y dedicada a Basilico en el mismo año, en que las fotografías expuestas recorren la larga producción del fotógrafo milanes.

e. Misiones modernas

I. La fotografía de paisaje en el panorama de las modernas campaña fotograficas documentales

Habiendo explicado los acontecimientos en Francia y la importancia histórica en el contexto francés revestida por la obra de Charles Marville y de los cinco fotógrafos de la Misión Héliographique en atestiguar y catalogar los profundos cambios en la arquitectura de París, el siguiente paso es preguntarse qué papel cubre hasta nuestros días la fotografía de paisaje y de arquitectura dentro de las modernas campañas fotográficas de documentación y cuales son sus características distintivas respecto a las campañas históricas. Antes de llegar a una respuesta que nos coloque en el panorama actual, lo primero que debemos determinar es la principal diferencia inherente la fotografía documental que se está examinando -el paisaje urbano- en comparación con el pasado reciente; al fin de captar la actitud con la que el fotógrafo (cuya capacidad de interpretar es ahora ampliamente reconocida) se ocupa de este tema a través de su visión original. La necesidad de "fijar" el encanto natural del paisaje o de atestiguar a través de la lente de una cámara fotográfica una realidad simplemente amenazada por el cambio, ha sido remplazada por la voluntad de registrar justo aquella mutación anteriormente prevista; y coger de ella las razones profundas, el alma y la dirección. A la fotografía se le pide más: no sólo la documentación, sino también "la revelación". No sólo la expresión de una realidad, aunque sea interpretada, sino también las condiciones que llevaron a esta realidad; como si del retrato de un hombre quisiéramos captar señales de adonde medita dirigirse de un momento al otro. La fotografía de paisaje (natural o urbano que sea), en origen hizo referencia al vedutismo[1], y aunque hoy nos resulta muy valiosa por el haber transmitido el aspecto de panorama o tejido urbano en metamorfosis, es innegable que sólo en la primera guerra mundial con la necesidad urgente de documentar la destrucción causada por los combates, la fotografía de paisaje ha comenzado a ser más inmediata y más tendente a representar el punto de vista del operador. Asimismo es gracias a la fotografía, si en las últimas décadas ha ido madurando una progresiva conciencia de la complejidad del paisaje. Los grandes artistas que han actuado en este contexto como Ghirri, Jodice, Chiaramonte y el mismo Basilico, por nombrar algunos, ya forman parte de la historia de la fotografía contemporánea. Al fin de comprender mejor el valor histórico y social de la fotografía documental[2] y lo que se entiende con este término, es necesario destacar brevemente las etapas fundamentales durante su evolución del siglo XIX hasta hoy. Nacida en Inglaterra, en 1877 por mano de dos periodistas londinenses (John Thomson y Adolfo Smith) que fotografiaron

1. El término *vedutismo* se refiere al movimiento artístico nacido en el curso del siglo XVIII y que se hizo cargo de los paisajes naturales y ciudadanos. Esta corriente se desarrolló principalmente en Venecia gracias a la sugestión de la ciudad. Es posible distinguir dos aspectos; el primero llamado: "capricho", donde son representados paisajes totalmente de fantasía o constituidos por elementos reales pero llevados a ubicaciones diferentes resultando así mucho más pintorescos y teatrales; el segundo prefiere reproducir objetivamente la realidad y es por lo tanto el más directamente influenciado por las teorías de la ilustración. La principal diferencia respecto a otros tipos de vedutismos está en el hecho que los paisajes (naturales o arquitectónicos) son sólo el fondo de la acción humana y se dirigen a ella, la naturaleza no es la protagonista y es aparte. (Wikipedia).

2. La fotografía documental en su definición más común, es una actividad que reproduce objetivamente con el fotoperiodismo la sociedad a través de la crónica por imágenes de la realidad cotidiana.

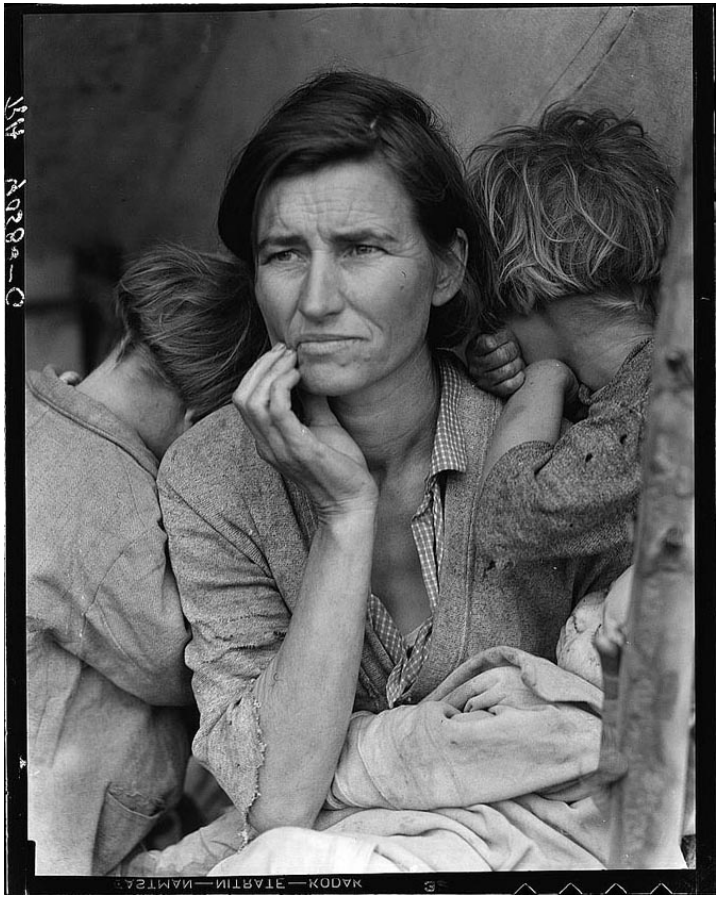


Foto_39. Dorothea Lange, *Migrant mother*, 1936.

los barrios más pobres de la ciudad, difundiendo después en la obra del título "Street life in London" (que disfrutó de un considerable éxito gracias a la particularidad de las fotografías y al método de impresión utilizado) tuvo su apogeo en la campaña fotográfica patrocinada por la *Farm Security Administration*[3] (FSA) para documentar los efectos de la devastadora crisis económica que golpeó a los Estados Unidos en el '29, y las imágenes que surgieron constituyen hoy un verdadero emblema de la fotografía, entre las cuales se destaca la famosa imagen capturada por Dorothea Lange que muestra una madre preocupada y su dos hijos reuniendo el estado de desesperación de la gente de aquel período [39]. Walker Evans, uno de los más grandes protagonistas de esta campaña afirmó que "documental es la fotografía de la policía disparada sobre el lugar de un delito. Eso es un documento. Ahí se ve que el arte es sin utilidad, mientras que el documento tiene una utilidad. Por eso el arte nunca es un documento, pero puede adoptar su estilo. Es lo que yo hago" [40; 41]. Después de la primera guerra mundial se produjo un importante cambio; el fotógrafo se convierte en autor, se le reconoce ante todo una precisa función y posteriormente se valoriza el alcance artístico de ciertas producciones; sea como obra individual, sea como grupo de obras. Durante este período, se multiplican las iniciativas que llevan a campañas fotográficas, sea a fines de propaganda turística sea, a fines puramente documentales. Grupos de fotógrafos o artistas aislados realizar obras fotográficas donde dan rienda suelta a sus propias interpretaciones. El período entre los años 70 a los años 80 ve pulular muestras fotográficas y libros que recogen imágenes por temas o por autor. Aumentan las campañas fotográficas a través de iniciativas personales o a través de comisiones públicas o de pequeñas comunidades que deseen tener una representación completa de su territorio. Incluso cuando se libera de una orientación precisa y documental de tipo institucional, la fotografía de este periodo siempre se orienta hacia un enfoque más maduro y reflexivo en la representación de paisajes. En este vivaz panorama artístico se destacan los nombres de Luigi Ghirri, Guido Guidi, Mimmo Jodice [42] o Giovanni Chiaramonte. En el 1984 es la "Mission Photographique de la Datar" que representa una de las más impresionantes campañas fotográficas a nivel europeo. El promotor de la misma es directamente el Estado francés. Tal proyecto ve en campo a fotógrafos del calibre como Robert Doisneau, Josef Koudelka y Gabriele Basilico, juntos a otros menos conocidos, y representa por la primera vez un proyecto fotográfico total del territorio urbanizado y no, en sus diversos aspectos a través de una variedad de miradas únicas. Aquí la fotografía afronta también los aspectos menos agraciados, pero más auténticos de las distintas realidades territoriales. Dirige su mirada más allá de las tramas consolidadas, hacia el exterior, las periferias y los territorios accidentados; interpreta cogiendo los primeros signos de un cambio que, después de treinta años, podemos comprender mejor gracias

3. Establecido por el presidente Roosevelt en 1937 se formó un centro de comisión fotográfico que oriento la experiencia de la agencia Rural Resettlement Administration, fundada en 1935 con el fin de documentar la recesión agrícola propagada en el país. La FSA se transformó en una fuente colectiva de instantáneas de pobreza: obró hasta el 1943, lo que provocó en el mundo fotográfico el nacimiento de una verdadera corriente de fotoperiodistas: Arthur Rothstein, Gordon Parks, Dorothea Lange, Todd Webb, Ben Shahn, Carl Mydans y Walker Evans fueron sólo algunos de los grandes fotógrafos que han colaborado en el proyecto. Los negativos se conservan hasta ahora en la Biblioteca del Congreso en Washington. En los años 60 y 70, Garry Winogrand y Lee Friedlander recogieron la herencia de Evans y exploran Nueva York a la búsqueda de los elementos del cotidiano que estaban caracterizando la perspectiva de una nueva fotografía social que dio paso a la agitada vida de esos años. (Wikipedia).



Foto_40. Walker Evans, *Waterfront in New Orleans. French market sidewalk scene*, diciembre 1935.



Foto_41. Walker Evans, *Steel Mills and Workers' Houses,* Birmingham, Alabama, 1936



Foto_42. Mimmo Jodice, *Templo de la Concordia*, Agrigento, 1993.

a esas fotografías. José Miguel Cortés, en la introducción del libro *Ciutats invisibles/Ciudades invisibles escribe*: "Muchas de las imágenes que observamos aquí se han convertido en sinónimo de un recuerdo o de una experiencia vivida; dotados de un elemento de nostalgia, se refieran a las personas o lugares que volver a visitar en otras ocasiones. Pero, sin duda, nada será igual, visto que cada fotografía es un recuerdo irrevocable de todo lo que la máquina registró y no existe ya en el mismo estado en el que fue fijado; el momento captado se perdió para siempre. Estas fotografías reflejan la progresión del tiempo, congelan un momento y ofrecen la prueba más probable de la tiranía del tiempo"[4]. Por lo tanto, sea es que estas obras hayan tenido un corte poético, surrealista o documental, emerge el valor añadido de haber fijado una realidad que hoy es distinta y que gracias a estos trabajos individuales o colectivos, qué forman parte de proyectos o de una exigencia artística personal del autor, a través de la fotografía podemos reconstruir la historia de un lugar y su proceso de transformación.

4. *Ciutats invisibles: set mirades contemporànies sobre València/Ciudades invisibles: siete miradas contemporáneas sobre Valencia*, (exposición) 20-V/20-VI, 1998, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, del Consell de Administració F.G.V. Valencia, Generalitat Valenciana D. L. 1988. El título es una declarada cita al homónimo libro de Italo Calvino. El trabajo muestra la ciudad de Valencia a través de los ojos de siete diferentes artistas fotógrafos, que se dedicaron a la misma temática de hacer visible lo invisible de una ciudad y que fue objeto de una exposición. Siete visiones, siete interpretaciones diferentes del mismo lugar.



El equipo de la Misión fotográfica de la Datar en el 1984,
François Hers, Christian Milovanoff, Christian Gobeli, Gilbert Fasteanzekens,
Holger Trülzsch, François Despatin, Sophie Ristelhuebert, Bernard Latarget,
Tom Drahos, Robert Doisneau, Pierre de Fenoyl, Raymond Depardon,
Albert Giordan, Gabriele Basilico, París, 1984.

e. Misiones modernas

II. La "Mission Photographique" de la DATAR

En ocasión de sus veinte años y en memoria de su primera "Misión", en el 1984 la Delegación para la Planificación y Acción Regional francesa (Datar) puso en marcha una amplia exploración fotográfica del país, encargando un grupo de fotógrafos de realizar campañas personales de reportajes que tenían como sujeto precisamente el territorio, y finalizada a "representar el estado de los paisajes, de los lugares de vida y trabajo en la Francia de los años 80"[1]. Con esta iniciativa, denominada "La Misión fotográfica de la Datar", aprobada en abril de 1983 y anunciada públicamente en 1984, se tenia la intención de "Innovar la idea de fotografía de paisaje, y hasta el mismo paisaje"[2]. Inicialmente la duración prevista fue de un año, pero terminó por extenderse hasta finales de 1989, bajo la dirección conjunta de Bernard Latarjet (promotor y jefe de la Misión), y el fotógrafo François Hers, a cargo de la dirección artística y técnica de 29 fotógrafos, entre autores jóvenes y artistas consagrados, sea franceses como extranjeros. Se irán añadiendo otros a partir del 1985, siempre basándose sobre los originales enunciados de esta nueva misión. Los primeros resultados serán presentados ya al final del 1985 en una exhibición que expone el trabajo de los primeros quince fotógrafos, algunas de las fotografías vendrán al final publicadas en un libro del título emblemático: "Paysages, photographies, travaux en cours, 1984-1985". Este catálogo era destinado a ser a todos los efectos un "hito" recibiendo el premio Nadar -que premia los libros de fotografía- al año siguiente. Al final de la misión en el 1989 se publicó un segundo libro titulado: *"Paysages, Photographies, 1984-1988"*, que en realidad no es la visión global de las imágenes tomadas por los fotógrafos que han viajado por toda Francia en los seis años anteriores, pero si una evaluación motivada de esta enorme obra de experimentación visual y fotográfica sobre el paisaje francés. La elección del término "misión fotográfica" para designar este gran proyecto es una clara voluntad política de parte de los dos directores con la intención de innovar la forma del programa, dotándolo de una cierta legitimidad institucional. Efectivamente la dicción "misión" posee doble valencia en la historia de la fotografía, de un lado hace referencia a la cultura de acción responsable de la Datar, de otro al prestigioso proyecto de la "Mission héliographique" del 1851, primera verdadera campaña de control institucional sobre todo el territorio nacional francés. Además, el término "misión" quiere servir de instrumento de distinción de otras posibles modalidades de relación con las públicas instituciones, proponiendo un nuevo método, fruto de la combinación entre vínculos de control y libertad creativa, dedicado a fotógrafos y artistas. Los responsables de la misión fotográfica del Datar si bien declararon desde las primeras fases del proyecto, de hacer referencia a la historia de la fotografía, inspirándose a la original "Mission héliographique" del 1851, a las misiones estadounidenses en la "nueva frontera" del fin del siglo diecinueve y a la *Farm Security Administration*, tomaron la decisión de escribir su propia particular historia. El desarrollo de los tres proyectos mencionados anteriormente, tiene que leerse a la luz del contexto en el que la misión fotográfica de Datar trabajaba a principios del 1980.

1. Ver AA.VV., Paysages photographies - La Mission photographique de la Datar, Hazan, Paris, 1989, p.27.
2. Ver p. 43.



Foto_43. Dominique Auerbacher, *Villeurbain, Architecture, Métropole, Mobilité, Lyon.*



Foto_44. Dominique Auerbacher, *Villeurbain, Architecture, Métropole, Mobilité, Lyon.*



Foto_45. Dominique Auerbacher, *Villeurbain, Architecture, Métropole, Mobilité, Lyon.*



Foto_46. Marc Deneyer, *Jardins et campagnes de l'Ouest.*



Foto_47. Marc Deneyer, *Jardins et campagnes de l'Ouest.*



Foto_48. Marc Deneyer, *Jardins et campagnes de l'Ouest.*

Cada uno de estos proyectos, en ese determinado momento posee ya un cierto público, por lo tanto, gracias a la reimpresión de libros o la publicidad brindada a las exposiciones, la genealogía propuesta es un reflejo directo del estado de los conocimientos en esa época de la historia de la fotografía. En base a esta observación se puede completar una perspectiva histórica, apoyándose también a las recientes acciones de revalorización de las colecciones fotográficas, especialmente en el vasto y variado contexto francés. La Misión fotográfica de Datar forma parte de una vasta discusión política desarrollada a principio de la década de los 80, que examina la cuestión del territorio, en torno al concepto de paisaje. Es el inicio en Europa de este análisis a nivel multidisciplinario, que se ampliara ulteriormente a partir de los 70, cuando la euforia del desarrollo industrial y social de la posguerra, da paso a una creciente preocupación ambiental que va a la búsqueda de las raíces de la propia identidad. El paisaje, cuya urbanización es evidentemente parte activa de este proceso, se convierte en el punto focal y la transposición perfecta de estos problemas, por su capacidad de ilustrar en modo manifiesto y al alcance de todos, los cambios en curso, dando una clara visión de los elementos del territorio englobado en estas transformaciones. El panorama, sin embargo, parece ofrecer mucho más que un abanico de puntos de vista específicos, inequívocamente anclados en el espacio y el tiempo. Sintomático de la estrecha relación entre el hombre y el medio ambiente en el que vive y lleva a cabo sus actividades, el paisaje puede considerarse un óptimo campo de práctica artística y cultural implicando al mismo tiempo muchas disciplinas, que en el conjunto contribuyen a enriquecer la definición de paisaje, persiguiendo direcciones diferentes pero sin embargo complementarias. Así el paisaje puede ser entendido como una representación estética y cultural, como producto de una determinada sociedad en un período determinado, o como un conjunto de sistemas sociales. El proyecto de la Misión fotográfica de Datar, por lo tanto, se plantea directamente en línea con esta percepción, y los fotógrafos encargados reflejan el sentido de la experiencia renovando la idea de territorio y recreando una cultura del paisaje en Francia. Pero el desafío propuesto por la misión es también de orden iconográfico. Desde finales de la Segunda Guerra Mundial, de hecho, la fotografía periodística ha sido siempre el tema central en el amplio panorama de la difusión de noticias y acontecimientos en el mundo a través de las imágenes. Los fotógrafos comprometidos con la Misión Datar, dotados de una casi total libertad estelistica, ahora tienen la oportunidad de deshacerse de la búsqueda del "momento decisivo" de Henri Cartier-Bresson[3], para quien "Fotografiar es reconocer en el mismo instante y en una fracción de segundo un acontecimiento y el rígido orden de las formas percibidas con la mirada, que expresan y significan tal acontecimiento. Se pone en la misma línea de tiro la mente, los ojos y el corazón. Es una forma de vida" comparable a la caza (de ahí el término "momento decisivo") listos para aprovechar el momento con su cámara, recobrando en parte el concepto de "fotografía lenta", privilegiando el empleo de instrumentaciones a mediano y grande tamaño, delineando así una propia y original representación del territorio. Determinar con precisión por qué parajes han errado los fotógrafos de la misión Datar sin embargo, no es fácil.

3. Henri Cartier-Bresson (Chanteloup-en-Brie, 22 de agosto de 1908 - L'Isle-sur-la-Sorgue 3 de agosto de 2004) fue un fotógrafo francés considerado como el pionero del fotoperiodismo, tanto de merecer la etiqueta de "el ojo del siglo". Teórico del instante decisivo en fotografía, también ha contribuido a llevar la fotografía de rasgo surrealista (inspirado por Eugène Atget) a un público más amplio. (Wikipedia).



Foto_49. Bernard Birsinger, *Plaine d'Alsace.*



Foto_50. Bernard Birsinger, *Plaine d'Alsace.*



Foto_51. Bernard Birsinger, *Plaine d'Alsace.*



Foto_52. Raymond Depardon,
La granja de Garet, en la meseta de Mâcon.



Foto_53. Raymond Depardon,
La granja de Garet, en la meseta de Mâcon.



Foto_54. Raymond Depardon,
La granja de Garet, en la meseta de Mâcon.

Experimentando sobre de un extenso territorio, los fotógrafos recorrieron libremente vastas áreas con espíritu andariego, retratando el rostro, buscando coger el ritmo y las asperezas del paisaje. Esta libertad inicial, qué no obliga a "geolocalizar" las imágenes producidas, nos permite afirmar que las fotografías tomadas indagan una dimensión marcadamente creativa distinguiéndose claramente de un trabajo típicamente científico y de inventario. Lejos de seguir virtualmente una sistemática red asentada sobre el territorio para repartir luego igualmente la resultante en función del número de los participantes a la misión, esta campaña es sobre todo un caso harto interesante de búsqueda artística en campo fotográfico. Mientras que algunos, como Raymond Depardon, trabajaron en una localidad claramente definida, (su trabajo se concentro en la ferme du Garet, en una llanura del Macon, situada a un kilómetro del río Saône en una granja que pertenecía a los padres del fotógrafo originaria del siglo XVI y donde Depardon tomo sus primeras fotografías). Otros, como el ya conocido Gabriele Basilico, utilizaron un recorrido transversal deteniéndose sobre particulares cristalizados en la inmovilidad absoluta del "no-lugar", dónde siquiera el color distrae. La de obra de esté ultimo, representa un tiempo fijo, suspendido, capturado en la ribera del mar de Normandía, en la Picardía y en el Nord-Pas-de-Calais, que sucesivamente se volcó en un espléndido libro titulado *"Bord de mer"*. Otros fotógrafos, centraron su labor en un tema específico, como Dominique Auerbacher en su trabajo "Voitures Yves Guillot" con el tema de "la intercambiabilidad geográfica" que puede ser considerada como una deliberada critica del fotógrafo hacia la homogeneidad urbana o rural. Como en la serie *"Lugares Comunes, Lyon, Budapest, Roma, etc."* del citado autor, donde presenta un amalgama de vistas indistintas de Lyon y otras ciudades europeas. Se trata claramente de una denuncia en contra de la uniformidad y la aparente aptitud de los espacios típicos de la gran ciudad, a ser intercambiados pasando de un lugar a otro de la mapa. Es posible hacer otra reconstrucción de los caminos emprendidos por los fotógrafos en los proyectos de las distintas campañas mediante el cruce de informaciones sobre los contratos, los libros de registro, las muestras fotográficas o apuntes en la parte posterior de las impresiones. Sin embargo, seria cuestionable la idoneidad y pertinencia de semejante investigación, precisamente porque la ausencia de alusiones explícitas, excluido voluntariamente en las publicaciones de la misión, tiene como objetivo identificar los arquetipos y destacar la dimensión poética y sin tiempo de estas representaciones.

Aporte y estilo de los principales protagonistas

Dominique Auerbacher: fotógrafo francés, que participando a la Misión de Datar en el 1986, se interroga sobre el sitio realmente ocupado por los seres humanos dentro de la ciudad y el paisaje urbano, jugando sobre la potencial intercambiabilidad de sus fotografías sacadas en muchas ciudades europeas. [43; 44; 45]

Marc Deneyer: el fotógrafo belga que vive y trabaja en Francia, realizó un proyecto sobre en el tema de la naturaleza con un ojo particularmente sensibles a los jardines y los campos de la Francia occidental. [46; 47; 48]

Bernard Birsinger: fotógrafo francés, convencido partidario de la obra fotográfica en blanco y negro. Retrató los paisajes industriales en mutación en la llanura de Alsacia. [49; 50; 51]



Foto_55. F. Despatin y C. Gobeli,
Retratos de franceses.

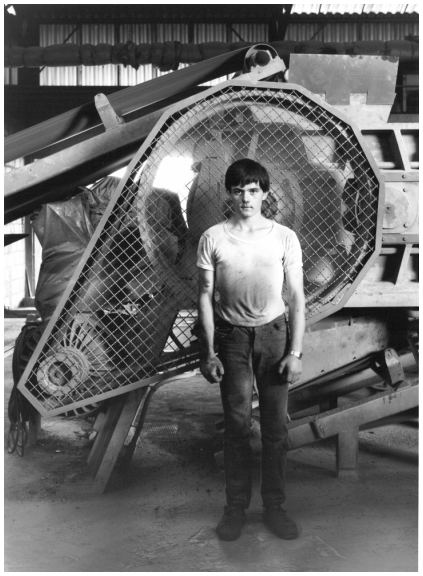


Foto_56. F. Despatin y C. Gobeli,
Retratos de franceses.

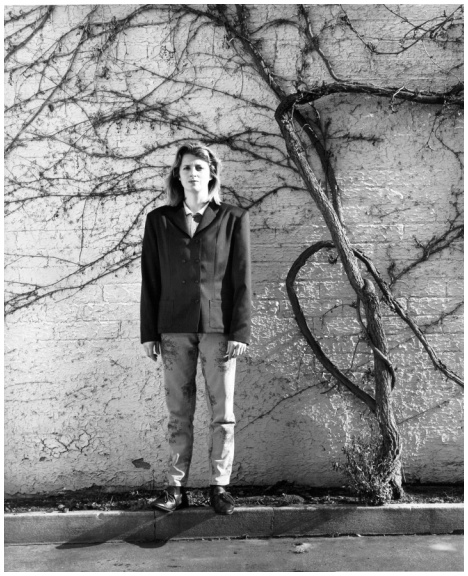


Foto_57. F. Despatin y C. Gobeli,
Retratos de franceses.



Foto_58. F. Despatin y C. Gobeli,
Vestuario y ropa.



Foto_59. F. Despatin y C. Gobeli,
Vestuario y ropa.



Foto_60. F. Despatin y C. Gobeli,
Vestuario y ropa.

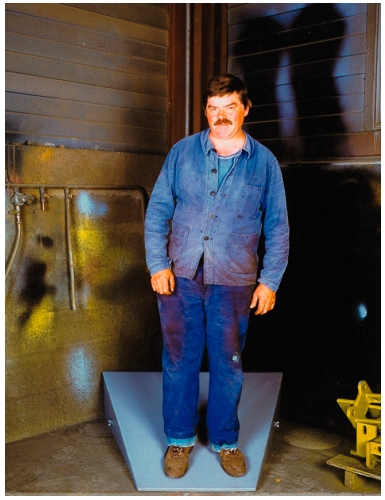


Foto_61. F. Despatin y C. Gobeli,
Vestuario y ropa.

Raymond Depardon: Participando a la Misión fotográfica del Datar aprovecha la ocasión dada por la amplia libertad expresiva concedida, para afrontar el tema a través de un punto de vista muy personal, cambiando radicalmente su práctica habitual. De hecho, él decidió hacer sus fotografías alrededor de la granja donde se crió con su familia, enseñando una visión íntima y personal del lugar de su infancia, retratando el campo y los lugares a él familiares, inclusive en vistas de interiores de edificios agrícolas y la hasta la misma habitación del autor. Después de esta experiencia, su trabajo se dirigirá particularmente al tema de la tierra y la vida rural. [52; 53; 54]

François Despatin y Christian Gobeli: forman un dúo de fotógrafos franceses que iniciaron su colaboración en los años 70, siendo desde siempre interesados a una fotografía principalmente retratista. En el marco de la Misión de Datar desarrollan un papel muy original, produciendo dos series de retratos, uno en blanco y negro, uno a colores; dónde realizan fotografías con tomas frontales al ser humano dentro del contexto donde vive o trabaja. En ambos casos, los sujetos están posando y mirando hacia el fotógrafo, pero a diferencia de la serie en blanco y negro donde los trabajadores están representados en forma más natural, dejando la escena de fondo intacta, en la serie a colores la ropa y el fondo juegan un papel fundamental ya que se hicieron posar los sujetos de pie sobre una especie de pedestal, como para subrayar y acentuar su colocación dentro del contexto elegido, como si fueran figuras o muñecas; creando al mismo tiempo una ligera separación con el artificioso entorno circunstante que desempeña aquí un papel parecido a un teatro cinematográfico. [55; 56; 57; 58; 59; 60; 61]

Lewis Baltz: fotógrafo estadounidense, comenzó a trabajar en Fos-sur-Mer, en este marco realizó tomas en blanco y negro muy particulares, adoptando críticamente distancia de la ciudad. Su trabajo se basa en una fotografía de litorales, vistas de terrenos (a veces hasta adoptando una visual a ras de tierra), con el intento de mostrar los detalles de los suelos libres de la intervención humana sobre el paisaje. [62; 63; 64; 65]

Tom Drahos: domiciliado a París, donde trabaja, pero originario de la República Checa, crea indudablemente una de las realizaciones más singulares dentro de la vasta producción de la Misión. Empezando su producción fotográfica con una práctica clásica en blanco y negro, ya desde los años 70 revoluciona totalmente su modo de trabajar utilizando el color y transformando netamente su proceso creativo para esta ocasión. Él también elige como sujeto la periferia de París, pero descomponiéndola y recomponiéndola en un segundo momento para formar la imagen final creando un cuadro a imágenes múltiples. [66; 67; 68]

Robert Doisneau: fotógrafo nacido en Francia en el 1912 y muerto en el 1994, participó en la DATAR del '84 al final de su carrera. Sus fotografías a colores que nos muestran las afueras de París, las Banlieue, retomando un tema ya afrontado años atrás pero en blanco y negro. Poniéndose en continuidad pero al mismo tiempo en contraste con las imágenes tomadas en precedencia. Doisneau a través de sus fotografías de formato medio representa espacios urbanos, dejando sólo una exigua presencia humana en la escena; siempre marginal, siempre difícil de alcanzar, o incluso ausente, configurando una ulterior rotura con su práctica habitual. [69; 70; 71; 72; 73]



Foto_62. Lewis Baltz, *A Fos-sur-Mer.*



Foto_63. Lewis Baltz, *A Fos-sur-Mer.*



Foto_64. Lewis Baltz, *A Fos-sur-Mer.*



Foto_65. Lewis Baltz, *A Fos-sur-Mer.*



Foto_66. Tom Drahos, *Periferia parisiense, los espacios periféricos de la región parisiense.*



Foto_67. Tom Drahos, *Periferia parisiense, los espacios periféricos de la región parisiense.*

Alain Ceccaroli: originario de Marruecos y residente en Francia, realizo inicialmente obras en blanco y negro de paisajes de montaña, tras lo cual, hizo dos campañas fotográficas más: una en Córcega y una sobre las playas del desembarque de Normandía durante la Segunda Guerra Mundial, concentrando su interés en las huellas de la historia visible e invisible en el paisaje.
[74; 75; 76; 77; 78; 79; 80; 81; 82]

Gabriele Basilico: nació en 1944 y murió en Milán en 2013. Es uno de los fotógrafos italianos más conocidos. En nombre de la Misión ha viajado todo a lo largo de la costa del norte de Francia, fotografiando los puertos y las ciudades costeras, coherente con su incansable investigación fotográfica sobre la morfología, la transformación de la ciudad y el paisaje contemporáneo.
[83; 84; 85; 86; 87; 88; 89; 90; 90]



Foto_68. Tom Drahos, *Periferia parisiense, los espacios periféricos de la región parisiense.*



Foto_69. Robert Doisneau, *Periferias de hoy, en las periferias y en las nuevas ciudades de la región parisiense.*



Foto_70. Robert Doisneau, *Periferias de hoy, en las periferias y en las nuevas ciudades de la región parisiense.*



Foto_71. Robert Doisneau, *Periferias de hoy, en las periferias y en las nuevas ciudades de la región parisiense.*



Foto_72. Robert Doisneau, *Periferias de hoy, en las periferias y en las nuevas ciudades de la región parisiense.*



Foto_73. Robert Doisneau, *Periferias de hoy, en las periferias y en las nuevas ciudades de la región parisiense.*



Foto_74. Alain Ceccaroli, *Desierto de Agriate, Córcega.*



Foto_75. Alain Ceccaroli, *Paisajes de la carretera, de las Alpes a los Pirineos.*



Foto_76. Alain Ceccaroli, *Paisajes de la carretera, de las Alpes a los Pirineos.*



Foto_77. Alain Ceccaroli, *Paisajes de la carretera, de las Alpes a los Pirineos.*



Foto_78. Alain Ceccaroli, *Playas del desembarco, Normandía.*



Foto_79. Alain Ceccaroli, *Playas del desembarco, Normandía.*



Foto_80. Alain Ceccaroli,
Playas del desembarco, Normandía.



Foto_81. Alain Ceccaroli, *Playas del desembarco, Normandía.*



Foto_82. Alain Ceccaroli,
Playas del desembarco, Normandía.



Foto_83. Gabriele Basilico, *"Bord de mer", litoral de la Mancha y del mar del Norte.*



Foto_84. Gabriele Basilico, *"Bord de mer", litoral de la Mancha y del mar del Norte.*



Foto_85. Gabriele Basilico, *"Bord de mer", litoral de la Mancha y del mar del Norte.*



Foto_86. Gabriele Basilico, *"Bord de mer", litoral de la Mancha y del mar del Norte.*



Foto_87. Gabriele Basilico, *"Bord de mer", litoral de la Mancha y del mar del Norte.*



Foto_88. Gabriele Basilico, *"Bord de mer", litoral de la Mancha y del mar del Norte.*

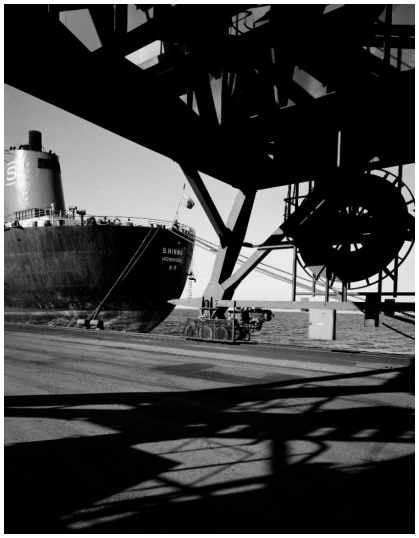


Foto_89. Gabriele Basilico, *"Bord de mer", litoral de la Mancha y del mar del Norte.*



Foto_90. Gabriele Basilico, *"Bord de mer", litoral de la Mancha y del mar del Norte.*

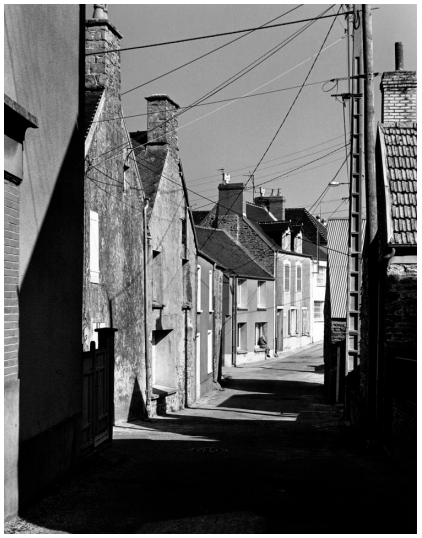


Foto_91. Gabriele Basilico, *"Bord de mer", litoral de la Mancha y del mar del Norte.*

e. Misiones modernas

III. Un caso atípico: Iwan Baan y la "Torre David" en Caracas

En 2011, en la revista New York Magazine, apareció un reportaje fotográfico realizado por el fotógrafo holandés de arquitectura Iwan Baan, que puso a la atención del mundo una dramática situación urbana en la ciudad de Caracas, Venezuela, resultado de la escasez de viviendas disponibles y accesible a todos: la Torre de David. El edificio fue construido originalmente como sede de una importante sucursal bancaria durante el auge económico de los años 90 proyectado como uno de los edificios más altos del Sudamérica, salvo luego quedar incompleto a causa de la bancarrota de la empresa constructora ocurrida en el 1994 y de la muerte del mismo promovedor del proyecto. Lo que sucedió después es una historia única en su género, que tiene como protagonista a una torre en un estado de abandono, sucesivamente ocupada de manera espontánea. Cuando dejaron de trabajar en este edificio de 45 pisos, la construcción se encontraba al del 90% de su ejecución; el sistema eléctrico aún no había sido instalado, los pisos más bajos todavía faltaban de suelo, instalaciones hidráulicas y perfeccionamientos. En el sexto piso había un depósito de grandes losas de mármol que se supone que habrían tenido que completar un lujoso hotel que no fue nunca realizado y que pronto fueron saqueadas. A causa de la facilidad con la que era posible acceder a ella, desde el 2000 la torre padeció fuertes saqueos, cayendo rápidamente en decadencia. Luego vinieron las familias para ocupar esos espacios; contando ya en el 2007 aproximadamente 2.500 personas. Año tras año, a través de un proceso constante, fueron formando un verdadero barrio vertical, en que se encuentran "pisos" improvisados con servicio de peluquería, tiendas de varios tipos y también un gimnasio en la azotea.

Esta comunidad espontánea también ha encontrado con el tiempo la manera de reglamentarse, viviendo segundas normas decretadas por los mismos inquilinos. Los mismos que vienen acusados de varias partes de ser sólo delincuentes y por lo tanto un peligro. Los pobres y sin techo o simplemente las familias en dificultad de las periferias de esta gran metrópoli, han siempre sabido cómo reunirse en comunidades para enfrentar las dificultades, pero el ejemplo de la Torre David es algo único al mundo. En definitiva, es algo que el arquitecto venezolano Enrique Gómez, inventor del edificio, nunca hubiera imaginado que podría suceder y hoy es un ejemplo atípico y único de una posible solución a los problemas de la escasez de vivienda en un mundo cada vez más urbanizado y desigual; un edificio inicialmente pensado para albergar ricos despachos destinados a los potentes de la economía venezolana, acabó por dar amparo a personas harto más simples y necesitadas de un techo y de un lugar que poder en algún modo llamar casa. Por otra parte se plantea la cuestión, depurandonos de los conceptos de respetabilidad preconcebida, ¿por qué un edificio de este tamaño debe seguir siendo anormal y estar en mal estado? Si el lujoso hotel diseñado, en principio, no encontró lugar en la estructura, ¿por qué no habría de hacerlo el que no tenía dónde vivir? Esta favela vertical, en aparente contradicción con el concepto de la expansión urbana sin duda plantea muchas preguntas, sobre todo a aquellos urbanistas y arquitectos ocupados cotidianamente en investigar soluciones prácticas y aplicables al problema de los asentamientos "informales", que al mismo tiempo puedan resultar terreno fértil para experimentar soluciones que ayuden a un futuro más ecuánime y sostenible. Al-



Foto_92. Iwan Baan, *Vista del exterior en el contexto urbano.*

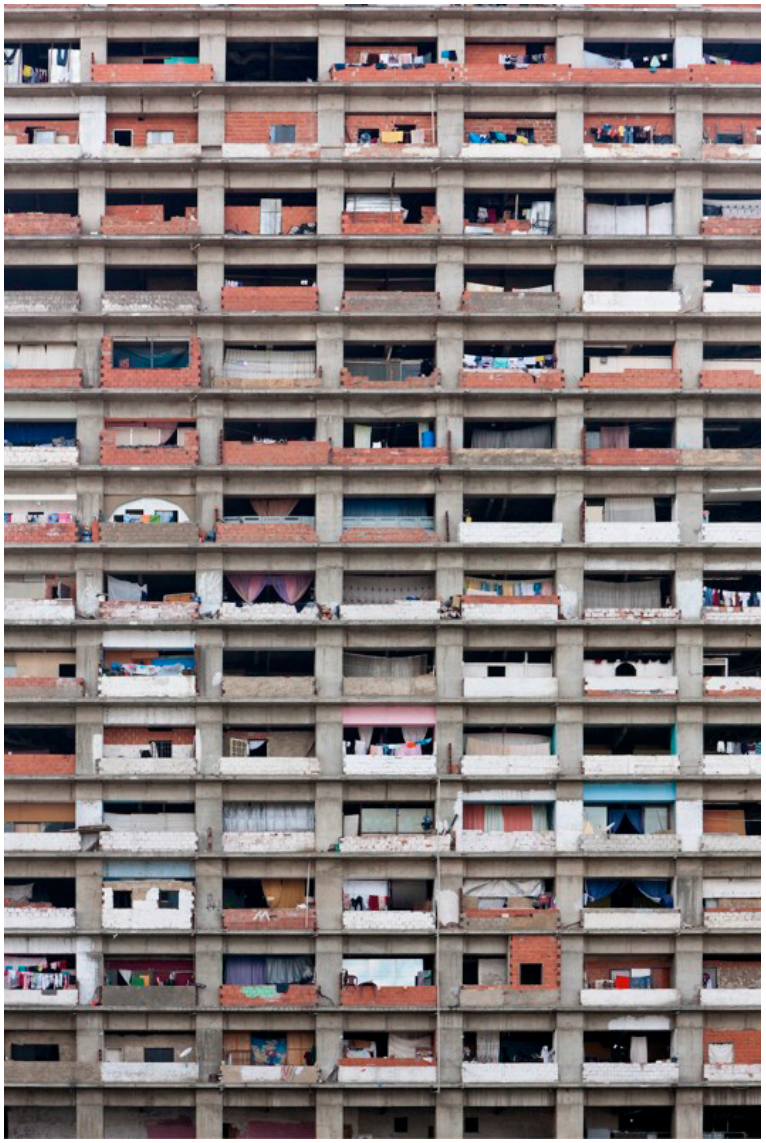


Foto_93. Iwan Baan, *Vista del exterior*, particular de la fachada con las viviendas.

fredo Brillembourg y Hubert Klumpner, profesores del Instituto Politécnico Federal de Zurich (ETH), con su grupo de proyecto y investigación llamado Urban-Think Tanque, en conjunto con el Grupo de SuAT y el fotógrafo Iwan Baan, están entre los los que mejor han sabido interpretar ese tipo de situaciones en detalle. De hecho, pasaron alrededor de un año y medio estudiando la organización física y social de la Torre de David. El equipo de estudio investigo nuevas soluciones de diseño para la alternativa de movilidad vertical, y eso que muchos ven sólo como un proyecto de construcción sin terminar, ellos han conseguido leerlo como una oportunidad de experiencia práctica y de laboratorio de estudio de la "ciudad informal".

Klumpner dice que "El proceso de informalización, como lo hemos definido en nuestra investigación, no es una invitación a renunciar a proyectar. Caracas ha sido sobra-planificada y sobra-regulada. La realidad es que los masterplan siempre se han basado en paradigmas que han fracasado al dialogar con los problemas que habrían tenido que resolver. Creemos que no hay una real necesidad de volver a evaluar los paradigmas de base de la vida urbana y que, en cambio, bastaría con conformarlos con la realidad en la que vivimos. Si nos detenemos por un momento a observar la ciudad informal, sin caer en los estereotipos de la delincuencia, la falta de servicios, etc. podemos encontrar un destino con un alto nivel de estructuras, subestimadas o todavía no reconocidas (relaciones sociales, autoexpresión, experimentos y créditos sin fin, de los que no se oye en otras partes de la ciudad)". En la edición de 2012, este estudio llegó a ganar el León de Oro al mejor proyecto que representa el tema "Common Ground" a la decimotercera Bienal de Arquitectura de Venecia, y en las razones dadas por el Comité se señala que: "El jurado elogió a los arquitectos para el reconocimiento por la potencia de este proyecto de transformación: una comunidad espontánea ha creado un nuevo hogar y una nueva identidad ocupando la Torre David, y lo hizo con talento y determinación. Esta iniciativa puede ser entendida como un modelo de inspiración que reconoce la fuerza de las asociaciones informales". La exposición cerca de la bienal recrea de algún modo los entornos de la torre, y se basa sobre la búsqueda de nuevas propuestas informales de estructuras existentes en las ciudades contemporáneas y propone poner en marcha intervenciones concretas y sostenibles, tanto en la Torre David como en otras situaciones parecidas en varias zonas del mundo. La propuesta es la de futuro cercano donde el desarrollo urbano puede encontrar plena cooperación entre arquitectos, arquitectos paisajistas, ingenieros y planificadores; con el objetivo de ser capaces de ver en los asentamientos informales del mundo un concreto potencial de innovación y experimentación en que el planeamiento (como la arquitectura urbana) concurra a un perspectiva más ecuánime y sostenible. Las ciudades como conjunto de factores de este modo adquirirían un renovado potencial productivo y de participación a nivel de comunidad. El de la Torre David es un proyecto que resultaría incompleto desde el punto de vista documental sin la aportación de Baan, que poniéndose en contacto directo con los habitantes de la torre, logró transmitir totalmente en sus fotografías una vida desconocida a cuántos solo se detienen ante su apariencia exterior de "favela vertical" [92; 93; 94] que con el pasar del tiempo se volvió una presencia familiar dentro de la comunidad; sus imágenes hablan de orden, organización y dignidad halladas de parte de quien vivió situaciones de indigencia y dificultad, así que podamos en algún modo entrar también nosotros en la Torre, quizás la más

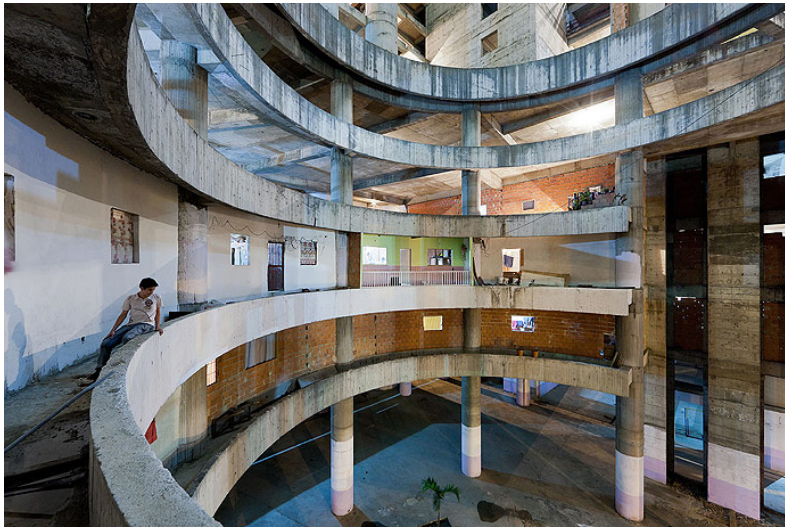


Foto_94. Iwan Baan, *Vista del interior.*





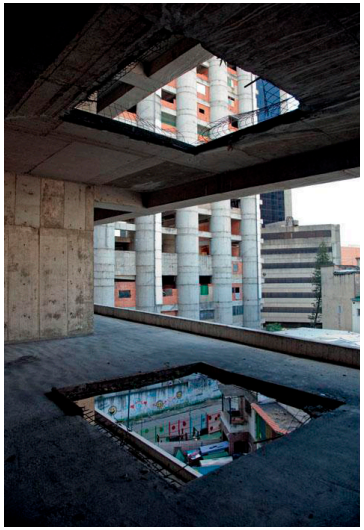
Iwan Baan, *Foto de la maqueta y vista del exterior en el contexto urbano.*



Iwan Baan, *Vista del interior del atrio principal.*



Foto_95. Iwan Baan, *Niños jugando en el atrio principal.*



Iwan Baan, *Vista del interior de los vacíos por el paso del ascensor.*

singular al mundo. El edificio parece bastante completo en su organización interna absolviendo a las más básicas necesidades de cualquier otro barrio de tipo tradicional y cuenta de vigilantes para la seguridad, peluquería, dentista, dos modistas, 852 familias con 1.560 niños y jóvenes, 232 de los cuales son extranjeros [95]. 28 de los 45 pisos están abitados, cada uno con un "representante" del piso, 121.000 m^2 construidos, parking para coches y motos por un total de 10 niveles ocupados, una biblioteca, una iglesia, nueve negocios y mucho más [96; 97; 98; 99]. Desde el exterior no se percibe el equilibrio alcanzado por la comunidad al interior. La combinación de una auto-reglamentación y de un orden inesperadamente bien codificado y funcional en un lugar dónde hay habitantes de los varios barrios de Caracas (y no solo) y dónde en un primer momento muchos por su propia seguridad todavía giraban armados, se ha revelado necesario si no esencial para hacer posible la convivencia y hacer si que la ocupación espontánea pueda mantenerse gestible año tras año. Al principio las familias que participaron en la ocupación fueron mucho más, rozando las 2.000 unidades. Las 852 unidades actuales hacen parte de un número muy seleccionado y controlado a causa de continuos riesgos de sobrecarga eléctrica. Centenares de los primeros ocupantes eligieron de abandonar pronto la torre no soportando las difíciles condiciones cotidianas de las primeras fases de aclimatación hecha de colchones y cortinas esparcidas, un sólo baño para todos, falta de corriente eléctrica para facilitar las funciones más básicas como calentar la comida, basura que fue acumulando, ratones y ausencia de agua corriente. La Señora Flores, una de los primeros en llegar, que son considerados hoy como los "fundadores" y que ha ganado el derecho a un techo cuenta: "Hemos pasado meses recogiendo enteras carretillas de chatarra, teníamos que encontrar tuberías que no habían sido utilizados en 15 años y después reorganizar y construir cada piso, ya que la torre nunca se terminó de construir". Las instalaciones eléctricas las realizaron los mismos domiciliados logrando en un año regularizar el servicio pagando el suministro a la agencia eléctrica local y ahora cada familia paga una cuota de 150 bolívares que incluye la luz y la supervisión. Con el suministro hídrico los problemas fueron mayores, en cuánto la proveedora local pretendida un pago de 400.000 Bolívares disponiendo para tal servicio tres bombas y un sistema de tubos que llega hasta el vigésimo octavo piso con una simple caña en cada llano, al parecer demasiado poco, y sin duda es cierto, pero si se compara con la situación en la que había partido originalmente sigue siendo una mejora significativa de las condiciones de vida. Según el Señor Mota, todo el trabajo realizado dentro de la torre para hacerla habitable, no fue tan duro como lo fue cambiar la mentalidad de la gente. El más grande resultado conseguido por la comunidad que habita la torre ha sido indudablemente el lograr hacer que se pudiera convivir [100], haciendo cesar los robos y que las personas respetaran los espacios sea interiores que exteriores, no echando la basura por la ventana, que cada uno pagara su cuota por los servicios, o sólo que no se levantara demasiado el volumen de la música. Respecto a las quejas que dicen que la ocupación habría influido sobre el nivel de seguridad de la zona, la Señora Flores responde: "Aquí nadie es tonto y yo no cubro el sol con un dedo. Pero hemos hecho un esfuerzo terrible de depuración, tampoco a nosotros conviene vivir como delincuentes. Y cuando en abril irrumpieron entrando del techo porque aquí hubo el embajador del México secuestrado, entraron en todos los pisos y no encontraron ni siquiera armas".



Foto_96. Iwan Baan, *Roinner Hernández trabajando en su peluqueria al cuarto piso.*



Foto_97. Iwan Baan, *La Señora María junto con su familia en su casa al sexto piso dónde también vende chucherías.*



Foto_98. Iwan Baan, *Vista interior de la ventana de uno de los pequeños comercios.*



Foto_99. Iwan Baan, *Gimnasio improvisado en el techo.*

Quien vive en la torre es consciente de no ser bien visto por quien vive fuera, tanto menos por las instituciones municipales, en cuanto expresión de un problema social complejo que aquí se expresa con fuerte contradicción como a un problema que se simula no ver, pero la torre es demasiado bien visible para no notarla. La comunidad los crítica y punta el dedo pero nadie se detiene a pensar o realmente hace caso, nadie entra, siquiera el gobierno mismo a pesar que Hugo Chavez ordenó una inspección y a este punto los habitantes de la torre enviaron una carta al gobierno declarándose dispuestos a la inspección de parte de los funcionarios gubernativos pero no recibieron nunca una respuesta. Gobierno que a pesar de todos los problemas sigue cobrando una cierta gratitud, y aunque las ayudas recibidas sean poco o nada por lo menos no los han echado. En este singular edificio, donde las barandillas aparecieron desde hace poco y terrazas hechas de ladrillos son de alguna manera un accesorio [101; 102], después de que más de una persona ha volado por unos veinte pisos. El fotógrafo Iwan Baan no sólo ha entrado, sino que ha pasado ahí largos períodos, y el resultado son sus fotografías de la vida cotidiana de los protagonistas que se han literalmente ganado un amparo y una vida decorosa, no perdiendo nunca la sonrisa y la alegría a pesar de las dificultades que resultarían insoportables a la mayor parte de las personas [103; 104]. Esta comunidad autónoma y vertical puede y tiene que constituir un punto de referencia, no tanto o no sólo para quien intenta solucionar problemas en ámbito de construcción popular, cuanto para hacer reexaminar nuestra posicione de suficiencia y superficialidad con las que a menudo estamos acostumbrados a considerar las favelas del mundo. Aquí en la Torre David, indigentes que han llegado de cada parte de las periferias de Caracas, no solo han encontrado el modo de convivir, sino sobre todo de autoreglamentarse, organizándose en una comunidad casi autosuficiente, dónde aunque falta un baño en cada casa, de lo que más se siente necesidad no es de un ascensor, sino de respeto. Iwan Baan cuenta por imágenes este universo paralelo y vertical entrando en sintonía con los ocupantes de la torre, entrando en las viviendas, en las tiendas, contando no sólo la vida en los espacios comunes y una cotidianidad desconocida no sólo al resto del mundo, sino sobre todo a los mismos habitantes de Caracas que conducen sus vidas pocos metros más abajo. El fotógrafo con sus tomas cuenta una historia, y esta historia habla de abandono, de rescate social y de dignidad conquistada con la fatiga y el empeño, en un escenario en que el proyecto de la arquitectura fracasó su objetivo originario creando de hecho nuevas posibilidades y constituyendo un precedente para una posible recuperación de estructuras marginadas y sin empleo.



Foto_100. Iwan Baan, *Vista interior de dos viviendas confinantes.*

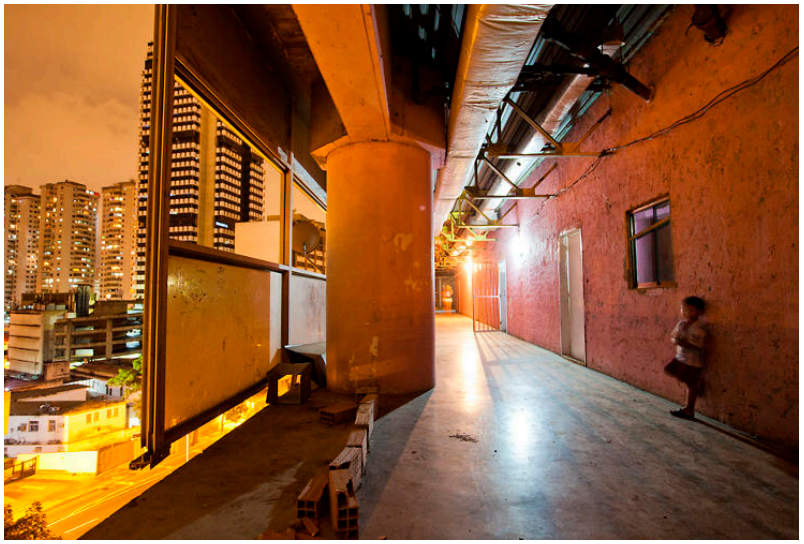


Foto_101. Iwan Baan, *Vista de uno de los pasillos exteriores.*



Foto_102. Iwan Baan, *Vista de uno de los pasillos exteriores.*



Foto_103. Iwan Baan, *Vista interior.*



Foto_104. Iwan Baan, *Vista interior de una habitación.*

""Para mí la fotografía es ante todo un documento:
de un acontecimiento, de una situación, de una época.
Las características de este documento, su calidad, depende de la persona que está tras el aparato.
Diez fotógrafos frente al mismo sujeto producen diez imágenes diferentes, porque, si es verdadero
que la fotografía traduce el real, el se revela según el ojo de quien mira."

Gisele Freund

SEGUNDA FASE

a. Aproximación al caso de Estudio

Al inicio de este trabajo examinamos como el nacimiento de la fotografía en arquitectura siempre fue una presencia esencial y de como los rápidos desarrollos técnicos la hayan llevado a ser evaluada cuán precioso instrumento de investigación y testimonio del objeto arquitectónico mismo. El trabajo de los pioneros de la fotografía de arquitectura y de los cinco fotógrafos que participaron en la "Misión Héliographique" en 1851 constituye un punto importante en esta investigación (así como un hecho histórico fundamental) en cuanto permite establecer un claro precedente y el ámbito en que se quiere colocar este trabajo. De hecho, hay una especie de hilo lógico que une a los ejemplos anteriores con experiencias posteriores de la historia hasta nuestros días. Si, el barón Haussmann, consciente de los maravillosos logros de la Misión, encargó Charles Marville de retratar París, antes, durante y después de las grandes obras urbanas de 800, la "Misión de la fotografía" se desarrolla una vez más en Francia en los primeros años 80 y se inspira explícitamente a aquella exigencia de retratar el paisaje urbano con sus fragilidades, sus contradicciones y su carácter en constante cambio, esta vez con un grado de libertad de expresión casi total otorgada a cada uno de los fotógrafos desligándose por lo tanto de la mera exigencia documental y otorgando una variedad de miradas originales cuan numerosos fueron los fotógrafos que tomaron parte.

El trabajo realizado por Basilico en las afueras de la ciudad, testimonio de la destrucción de la guerra, es uno de los ejemplos más lúcidos de la forma de exploración personal en la área urbana, que va a caracterizar luego, toda la carrera de uno de los más grandes autores de nuestro tiempo. Más reciente y mucho mas llamativo es el caso de la obra del fotógrafo holandés Iwan Baan, que en la primera década del 2000 hizo un valioso registro de las condiciones de vida y de los ambientes dentro de la Torre de David en la ciudad de Caracas, Venezuela. Ejemplo atípico en que, en una alta torre que nunca se terminó de construir, se ha venido a crear autónomamente una pequeña comunidad en vertical (vivienda, espacios públicos, tiendas, gimnasio, etc.) casi formando una pequeña ciudad independiente en altura, un ejemplo único en su género. Teniendo en cuenta que lo que se ha descrito hasta este punto ha servido para centrar el tema de la investigación objeto del presente trabajo, a continuación se pasará a ilustrar el sujeto y el contenido.

Deteniéndonos dentro de un contexto urbano bien preciso, se ha elegido contar, con la realización de una investigación fotográfica, en continuidad ideológica con las misiones históricas, retomando de ellas en algún modo el hilo conductor, el "estado actual" dentro de un espacio urbano en el que las futuras intervenciones previstas irán a modificar significativamente el aspecto y el carácter. Siendo que todavía no han ocurridos tales cambios, se ha querido registrar, en breve, lo que se conjetura sera marcadamente trasformado, transmitiendo al mismo tiempo, la atmósfera del lugar y la relación que la gente tiene con él. ¿Qué características poseen esos espacios urbanos? ¿Cómo se presentan hoy? ¿Cuáles son sus fragilidades y problemas? ¿Cómo se relacionan los habitantes con el propio entorno? ¿Qué diálogo transcurre entre construido y entorno circunstante? ¿cuales elementos pasan inobservados y

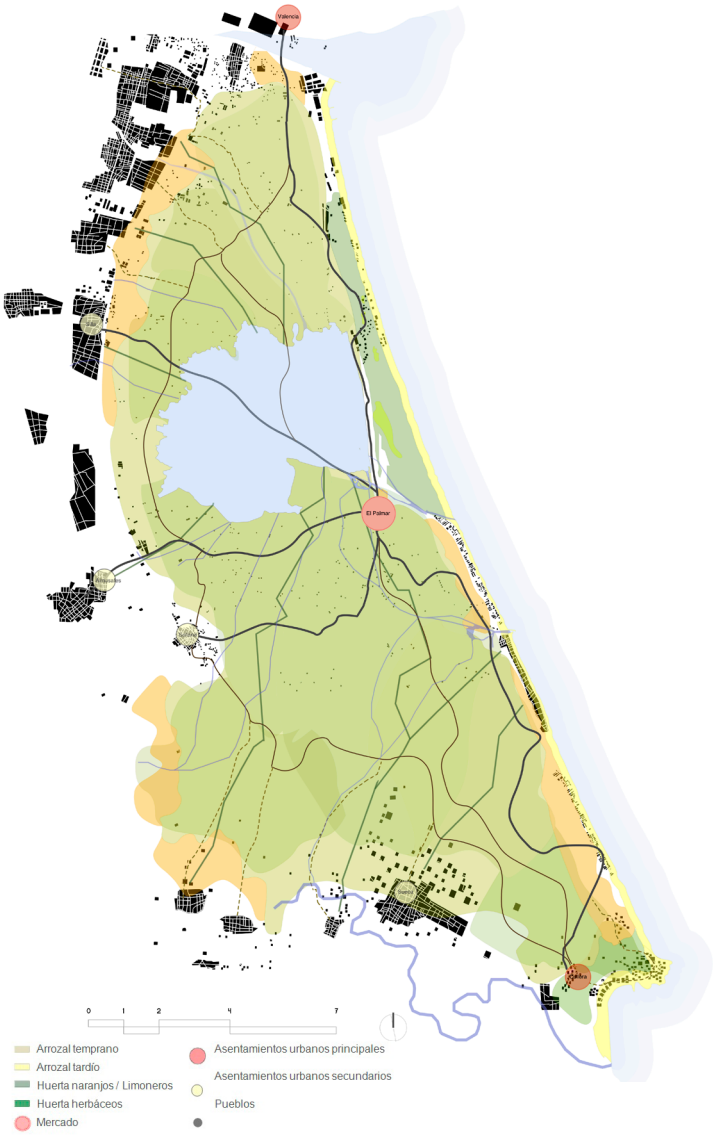
cual es el carácter del paisaje urbano? ¿Qué diálogo entre el medio ambiente y sus alrededores? ¿Cuál es la relación entre estructura y vacío? ¿Cómo encaja la arquitectura en el paisaje natural?

El escenario de esta investigación por imágenes sera específicamente el pequeño pueblo de "El Palmar", ubicado en el parque natural de la Laguna "La Albufera" al sur de Valencia. Este lugar de dimensiones contenidas (originalmente de pescadores y agricultores), ha sido objeto de estudio y planificación en el grupo durante el curso de Master y conjuntamente con otros alumnos[1] se partió desde la hipótesis de una intervención de transformación, que operando en esas zonas marginales de edificios residenciales en desuso, ponga al centro del estudio la casa como generadora de ciudad.

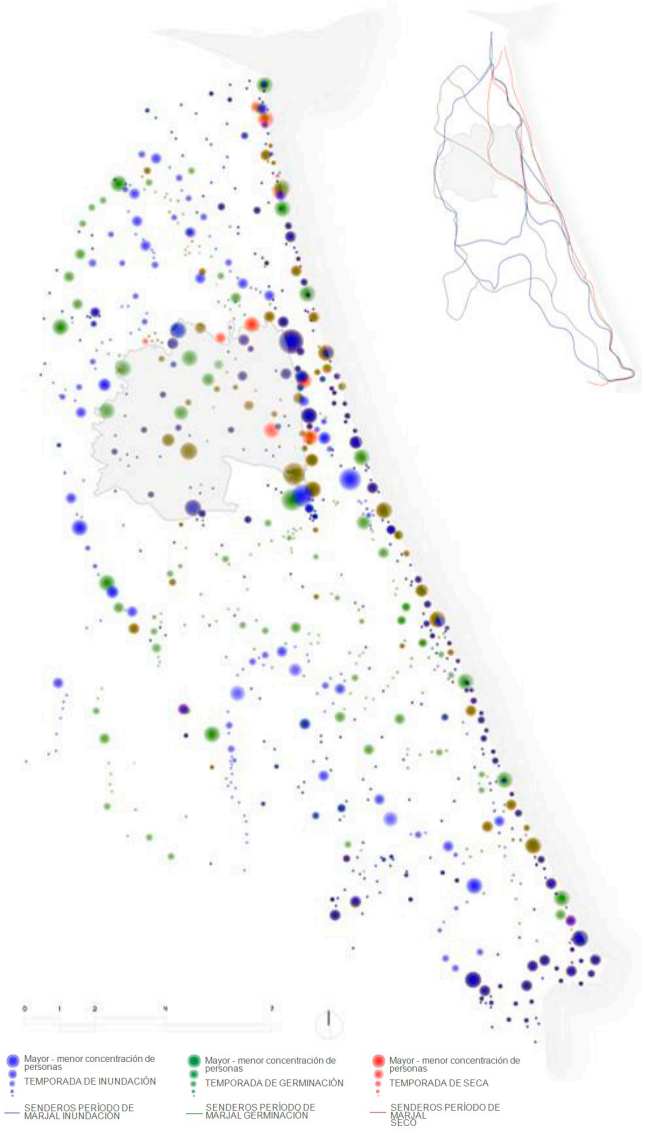
Presentado el estado actual en que se encuentra El Palmar y explicada la hipótesis de intervención, se procede a la ilustración de una serie de imágenes fotográficas que cumplen con la tarea descriptiva de lo que es en actualidad la área urbana destinada (hipotéticamente) a transformarse en el futuro. Gracias a la fotografía, somos capaces de fijar momentos, detenidos en el tiempo, qué como tales constituyen una precisa elección interpretativa y subjetiva de la realidad que nos circunda, obrada por el fotógrafo a través del aparato fotográfico.

La fotografía no es un instrumento científico y por cuanto en el curso de la historia haya tratado de enseñar a través de las imágenes cosas de la vida cotidiana con intento objetivo, el hecho de optar por un tipo específico de enfoque (o una posición determinada con respecto al tema, una cierta hora del día o incluso una determinada estación del año), esta elección es ya una interpretación personal. Por esta razón, a pesar de la búsqueda de cierta coherencia con cuánto por ejemplo, realizo Marville en la capital francesa, el corpus de fotografías tomadas se presentara desligada de una búsqueda de cualquier objetividad; dejando en cambio espacio a la visión personal de una realidad compleja, de la cual además del estado en el presente, se quiere transmitir características propias de un pueblo tan particular cuanto incierto es su equilibrio y encontrar quizás colocación entre las dos "Misiones".

1. El trabajo se llevó a cabo junto con tres compañeros (Alejandro Navarro, Pedro Ponce e Isaac Peral) y se refiere a curso "Reciclaje de Vivienda Social", realizado por el Prof. Arch. José María Velasco Lozano, Catedrático de la Universidad Politécnica de Valencia en el año de curso 2012/2013.



Territorio: la Albufera.



Territorio: Paisaje cultural.

b. La vivienda como generadora de ciudad

OBJETIVOS

Se tratará de, a través del estudio y análisis, establecer una comparación entre los parámetros de los casos seleccionados y del resto de los tipos de vivienda, tales como el éxito o el fracaso de los modelos correspondientes de la ciudad histórica y el desarrollo futuro.

METODOLOGÍA

A raíz de las conclusiones anteriores, el siguiente paso es establecer una metodología para aplicarla al caso práctico de la población urbana del Palmar, un pueblo cuya población está en crisis demográfica, económica, social y estructural. A este fin se realiza una propuesta que sirva de ejemplo para el "reciclaje", o recuperación de un núcleo urbano a partir de la reestructuración de sus células habitativas. Engendrar un proyecto que en forma general, satisfaga la entera trama urbana y de manera más pormenorizada, focalizar nuestra mirada y por tanto nuestro esfuerzo, en lo que todavía hoy sabe proponer la cultura arquitectónica de este lugar o bien el grupo de viviendas para la comunidad de los pescadores realizada por el arquitecto valenciano Juan José Estellés. Se realiza el estudio concreto de modelo, evolución y el por qué de sus modificaciones, con la búsqueda de eventuales modelos aplicables en concreto que puedan ser extrapolados para tal intervención.

ENFOQUE

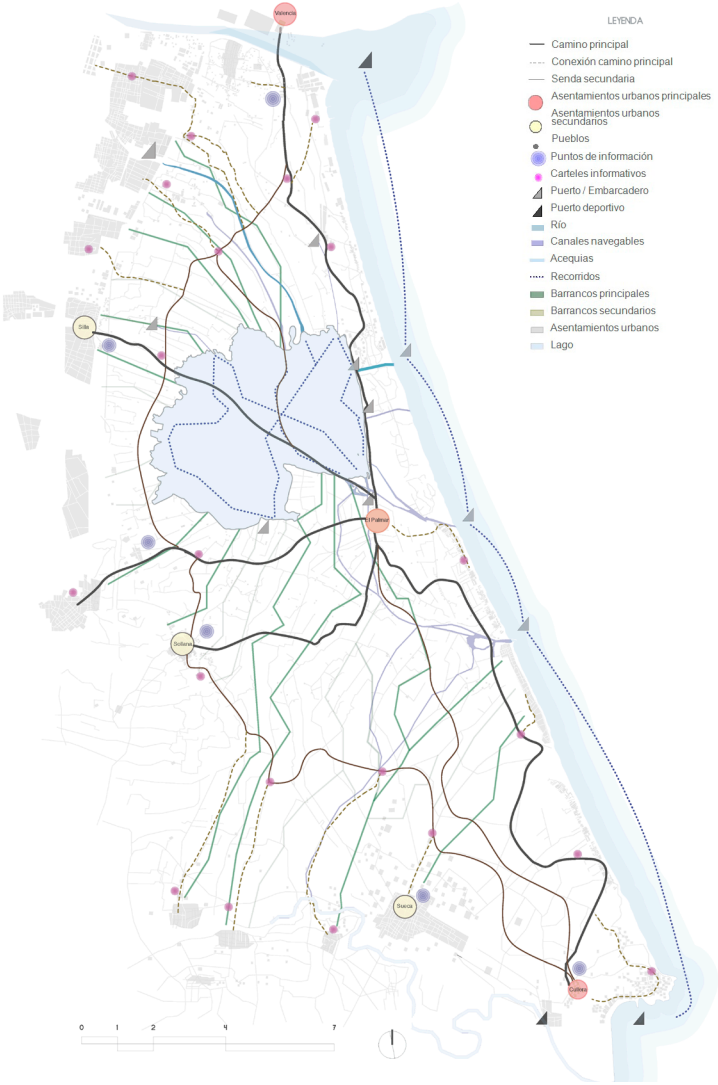
a_Territorio

La Albufera conjuga, en un mismo espacio, además de raros valores naturales (especies vegetales y animales de interés comunitario), con elementos patrimoniales (cabañas, casas de la Huerta, molinos, ermitas, etc.). Esta sólida base de patrimonio natural y cultural, junto a la permanencia de actividades productivas tradicionales, hacen de ella una entidad territorial distinta, identificable como un paisaje cultural con una valiosa interacción continuada del ser humano con el entorno donde vive y trabaja. La Albufera contiene caminos, senderos, "barrancos" y especialmente, canales (el agua es un elemento fundamental de la identidad cultural de la Albufera) que jerarquizados, deben constituir los elementos estructurales del nuevo territorio. Esta red forma una estructura cuyo centro neurálgico y de referencia es el pequeño pueblo de Palmar. La transición entre la marjal y la huerta es una oportunidad e recorrido perímetral de la Albufera y transversal a una red radial de gran calidad paisajística.

Cultura

Los elementos del patrimonio cultural constituyen un atlas de lugares que en conjunto trazan un variado itinerario. Recorriéndolos, encarnan una experiencia que convierte los lugares en centros sentido propio (ideas, emociones, sensaciones, etc.). Se delinea así la identidad territorial que refuerza el valor agregado del inmueble para habitantes y visitadores.

"Lo que se pierde sólo no se cuida. No se cuida lo que no se considera. No se considera lo que no se quiere. No se quiere lo que no se conoce". *Confucio*



Territorio: Estructuras territoriales.



Pueblo: Estructura.



Territorio: Estructuras territoriales, montaje.

b_ Pueblo.

Estructura

La estructura urbana del Palmar tiene una orientación longitudinal pronunciada que conforma los dos grupos principales, uno que tiene los campos de arroz y casas aisladas y otro con una trama urbana más consolidada con tres filas de construido orientadas este-oeste. El acceso principal se realiza a través de la zona norte. También hay pequeñas carreteras que se conectan con los pueblos vecinos que pasan por por la parte meridional y oeste. La banda con edificios aislados situados al oeste, pertenecen al vecino municipio de Sueca, motivo por el cual se encuentran terrenos no urbanizado de empleo únicamente agrícola, obviando a la contigüidad con el núcleo urbano del Palmar. Estos espacios sin uso son espacios de oportunidad. La trama urbana consolidada concluye tanto al Norte como al sur con espacios en estado de semi-abandono. Estos últimos son utilizados como estacionamientos al Norte, y como vertederos junto a espacios industriales asociados al empleo agrícola al sur. La estructura base de las viviendas es de pequeñas fachadas de 30 metros de longitud con un 75% de ocupación. Las viviendas fueron concebidas mirando hacia el interior, reversas al paisaje de los arrozales. Esto fue debido a la insalubridad de los mismos; mosquitos, malaria, hedor, etc, que las transformaba en fuentes de contagio de enfermedades relacionadas al paludismo.

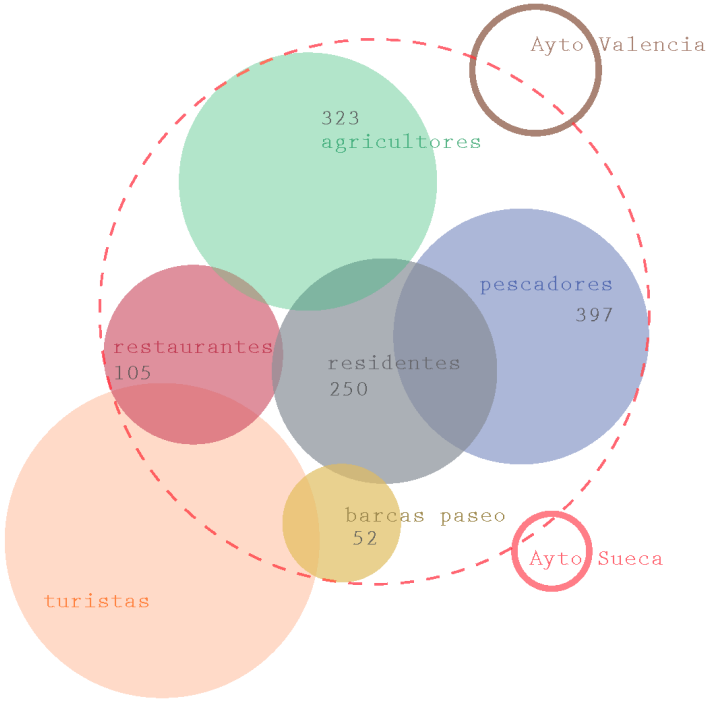
Agentes sociales

Campesinos 323, Restaurantes 105, Pescadores 397 (59 mujeres), Domiciliados que trabajan fuera 250, Turistas, Propietarios de barcos por visitas turísticas 52, Ayuntamientos 2 (Valencia e Sueca). Un total de 775 personas (mujeres 404 y hombres 371). La población se ha reducido de 1.543 habitantes desde el 1950. Se identifica que las diferentes colectividades están mucho más preocupados por los problemas propios, derivados exclusivamente del relativo grupo, no considerando que los problemas consiguientes de intereses individuales golpean al mismo tiempo toda la comunidad. Este desequilibrio conduce a un conflicto de intereses entre los distintos grupos sociales de Palmar. La falta de identidad de la comunidad del Palmar produce un conflicto entre los diferentes agentes sociales que se refleja en el espacio público. El conflicto social entre los diferentes agentes se refleja al mismo tiempo en el paisaje urbano:

- Los restaurantes tienden a ocupar el espacio con mesas, sillas y vallas.
- Los vecinos dejan su coche aparcado en la puerta principal, ocupando la acera de enfrente. Algunos utilizan floreros o sillas sobre la vereda para ocupar el espacio y evitar el aparcamiento.
- Los turistas ocupan masivamente el espacio público con sus propios vehículos.
- El Ayuntamiento de Valencia no invierte en el cuidado del espacio público, por lo que se siente una sensación de abandono.
- El Ayuntamiento de Sueca no se considera su proximidad a Palmar a la hora de la planificación del propio espacio urbano.

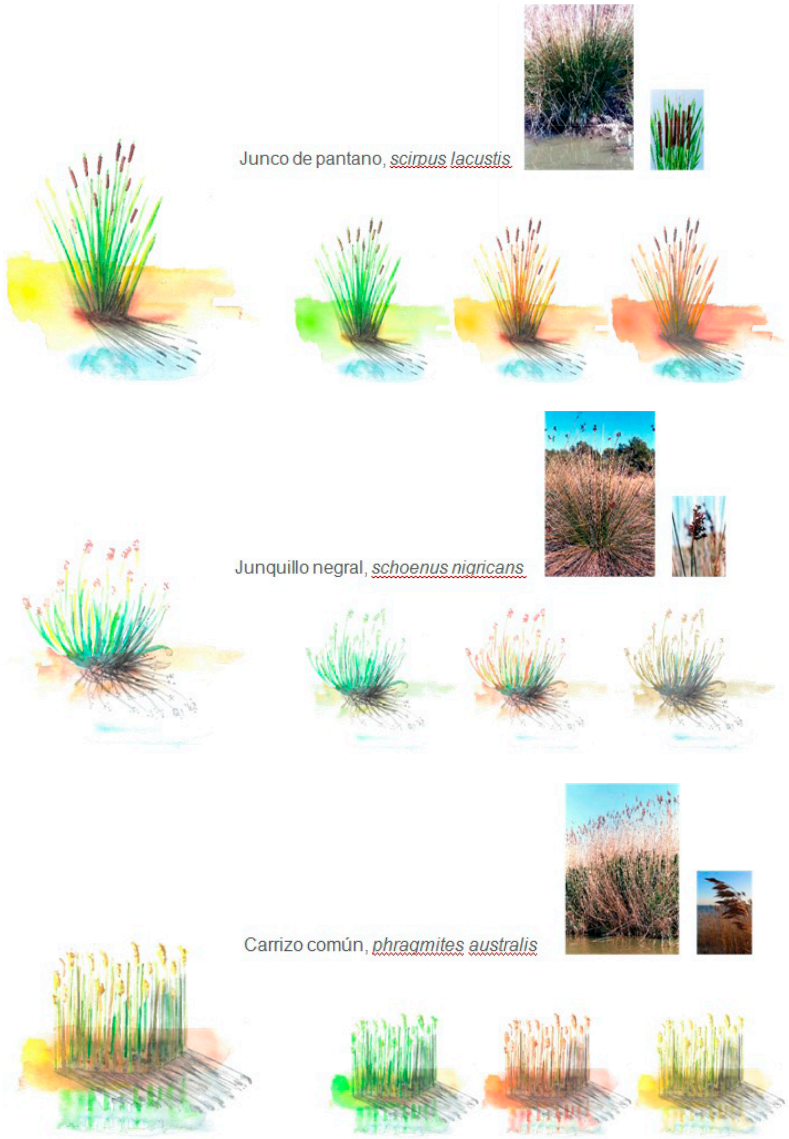
Recursos naturales

El Palmar no existiría como lo conocemos hoy si no fuera situado en directa relación con el lago de la Albufera, es decir, un





Pueblo: Agentes sociales.



Pueblo: Recursos naturales.

suelo muy fértil rodeado y inundado por las aguas de la laguna misma. Pues, el plan del suelo del Palmar es una oportunidad de por si; por su natura de "pantano", el nivel freático es muy superficial. Cualquiera incisión que se realiza en el terreno, hace que el nivel freático emerja de modo inmediato, por consiguiente la vegetación autóctona brota espontáneamente.

Paisaje urbano

El espacio público, posee carácter diferente según si nos situamos en la faja central, a los bordes, al Norte o al sur.

1_ Zona norte: La entrada del pueblo se efectuá a través de un pequeño puente estrecho, que descubre improvisamente el paisaje ya que eleva la cuota visual. Aquí el proyecto localiza la mayoría de los aparcamientos para vehículos. En este punto situamos una bella-vista o terraza directamente desde el aparcamiento. De esta manera, el visitante descubre el paisaje y se siente invitado a dejar el coche y continuar a pie, o en bicicleta, viajando a través de una carretera secundaria más íntima con el paisaje o una calle central más conectada con el centro de la ciudad. Transformamos el aparcamiento en un jardín a través de surcos cavados en el suelo que hacen emerger el agua freática para favorecer el crecimiento de las plantas autóctonas de las riberas como el "carrizal".

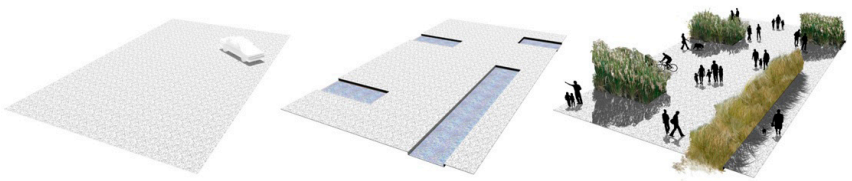
2_ Caminos internos: La plaza del Sequiota y el área circunstante es la zona de carácter más social. Allí se encuentra un depósito de dotaciones, edificaciones y servicios básicos como la parada del autobús. Este entorno falta de una jerarquía clara y presenta, sobre todo en el fin de semana, una ocupación agresiva de la calle pública de parte de los vehículos en parada por el fuerte turismo gastronómico que caracteriza el Palmar. Las carreteras secundarias son de carácter más doméstico. De Norte a sur se establece un eje estructural que jerarquiza la trama urbana. Este circuito debe ser claramente reconocible, dando prioridad a los peatones y menos peso a la presencia de coches. Con ese objetivo se propone una concatenación de micro-jardines autóctonos que da sentido al recorrido y nos conecta con el paisaje. De esta manera la continuidad visual de la vegetación conecta el centro de la ciudad, con los campos de arroz circundantes.

3_ Zona sur: A sur del poblado existen zonas abandonadas con restantes urbanos y zonas asociadas a las actividades productivas tradicionales como la pesca, la colección del arroz, talleres por la reparación de los barcos, etc. La ubicación de un mercado general del pez junto a instalaciones desmontables facilitaría los trabajos productivos tradicionales del sitio, tan básicos como fundamentales para la identidad del Palmar.

4_ Borde occidental: La frontera suroeste está completamente llena de restaurantes. En esta banda hay zonas de "oportunidad" que podrían ser activadas a través de la movilización de la población para que reclamara dichos espacios y puedan ser reorganizados como dotaciones flexibles que funcionen de espacios de contacto y relación entre los domiciliados.

5_ Borde oriental: Mucho más tranquilo y conectado con los campos de arroz, es una zona para pasear y relajarse. Los caminos deben estar abiertos a la zona intermedia, eliminando barreras visuales, cercos y edificaciones en desuso, al objetivo de conectar de modo sensorial y visual los "carrizales" y los arroza-





Pueblo: Recursos naturales.



Pueblo: Paisaje urbano, montaje.

Pueblo: Paisaje urbano.

les con la zona urbana a través de manchas de vegetación. Resumiendo, podemos decir que el espacio central es sin duda el que tiene el carácter más marcadamente urbano, donde se concentran los comercios y servicios de la base, aunque desestructurado y carente de Jerarquía. El bordo de poniente dónde se agrupan la mayoría de restaurantes, es más lúdico y dinámico. Mientras el bordo de levante, claramente más abierto al paisaje, presenta un carácter más tranquilo.

"… Identidad ... Se revela y se simboliza en el paisaje"
Miguel de Unamuno

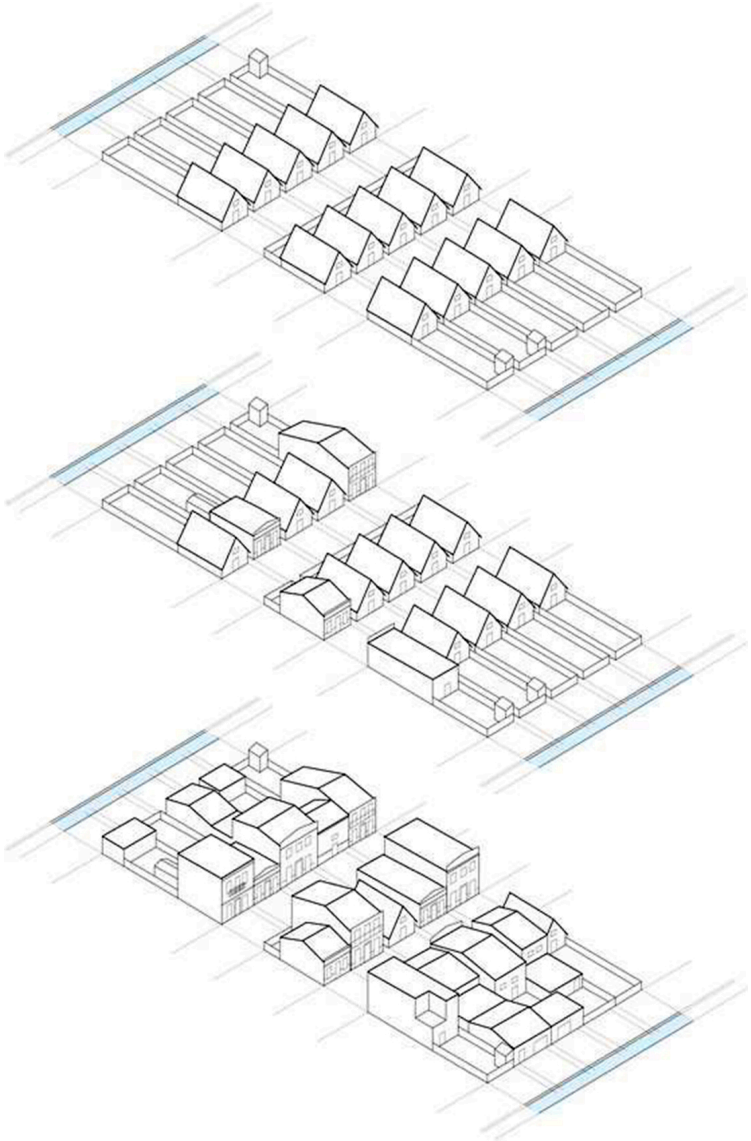
c_ Vivienda

Trama urbana

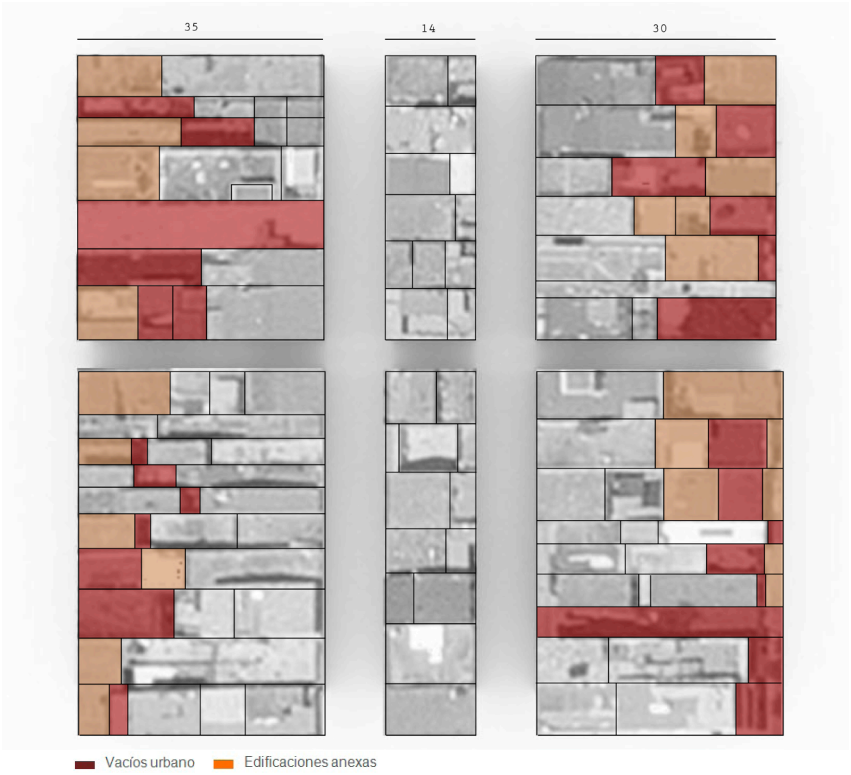
El Palmar es el resultado de un patrón sistemático de viviendas que van formando pequeños bloques con orientación este-oeste La estructura de las viviendas es fundamentalmente laminar, o bien con poca fachada y una gran profundidad edificable, 35, 14 y 30 m, con un 75% de ocupación. Las casas están concebidas mirando hacia el interior, negando el paisaje. El modelo responde a un modo de vida y condiciones atadas al pasado. Las casas estaban orientadas a los caminos porque los arrozales fueron manantial de infecciones y enfermedades debidas a la insalubridad de sus barros (mosquitos, malaria, mal olor, etc.). Sus habitantes se dedican exclusivamente a la pesca y a la agricultura.

Origen

En 1855, un incendio destruyó más de la mitad de las cabañas típicas del Palmar y esto obligó a su sustitución gradual por otro tipo de vivienda. Como una característica de su tipo, la barraca posee su accesos por los muros maestros y se presenta con el colmo perpendicular a la calle, de modo que verter lateralmente las aguas pluviales, en cuánto por normativa tienen que volcarse dentro de su parcela, por consiguiente cada barraca retrocede con sus paredes laterales de tres palmos valencianos (unos 68 cm) de la línea que divide las propiedades. Y lo mismo vale por las barracas cercanas, estando entre dos barracas contiguas, se deja libre un tipo de estrecho callejón de seis palmos (136 cm), que, además, sirve para dar una salida al cerco en caso de obrar sobre la cobertura compuesta de cañas. Este espacio mediano recibe el nombre de "escalá". Cuando una barraca se abate y se construye una casa a su sitio, dos, tres palmos de la "escalá" deben quedar libres para que el vecino tenga modo de arreglar el techo de su barraca: se trata de una servidumbre mutua y existe hasta que persisten barracas confinantes. Pero edificando la segunda casa, se puede construir en la entera disponibilidad de terreno, en cuánto la servidumbre del propio terreno, en este modo se da por terminada. De este modo el que edificó primero pude vender tres palmos de la servidumbre a otros, construyendo así la pared mediana. Debido a la existencia de la escalá las parcelas existentes, se ven actualmente con los anchos desiguales, debidos a una modulación regular como correspondería a algunos terrenales en parte conquistados a las aguas del lago. De este modo, tomando como punto de salida la barraca de 28 palmos de ancho (640 cm), conseguimos parcelas de 320 cm a la mitad de la barraca, hasta más que nueve metros contando las dos "escalás" laterales completas.



Vivienda: Origen.



Vivienda: Trama urbana.



Vivienda: Origen, mapa y fotografías de principioo siglo ‘900.

Modelos iniciales y Evolución (archivo histórico de Valencia) Una vez que comenzaron a reemplazar las barracas con viviendas más recientes se adoptaron dos modelos fundamentales:

Modelo Pescadores: casas a una planta con patio cubierto utilizado para el secado del pez y depósito de las redes para su reparación y con un patio posterior como zona de trabajo. Los dormitorios y la entrada se situaron asomándose a la calle mientras la cocina fue dirigida hacia el patio interior.

Modelo Agricultores: viviendas compuestas de planta baja y un primer piso con cobertura inclinada donde la segunda planta, la "cambra", fue empleada para conservar el trigo, mientras que el esquema de la planta baja es sustancialmente idéntico al modelo de las casas de pescadores.

La evolución de de las viviendas se ha limitado a un crecimiento en altura de la vivienda inicial hasta tres pisos y en horizontal invadiendo el cerco o patio de trabajo posterior. En el caso de viviendas de nueva construcción, tienden a imitar burdamente a las tradicionales. La edificabilidad de la vivienda se concentra fundamentalmente en la parte interior y en los vacíos deshabitados o cuerpos anexos (garajes, almacenes, etc.) situados en la parte que mira hacia los canales.

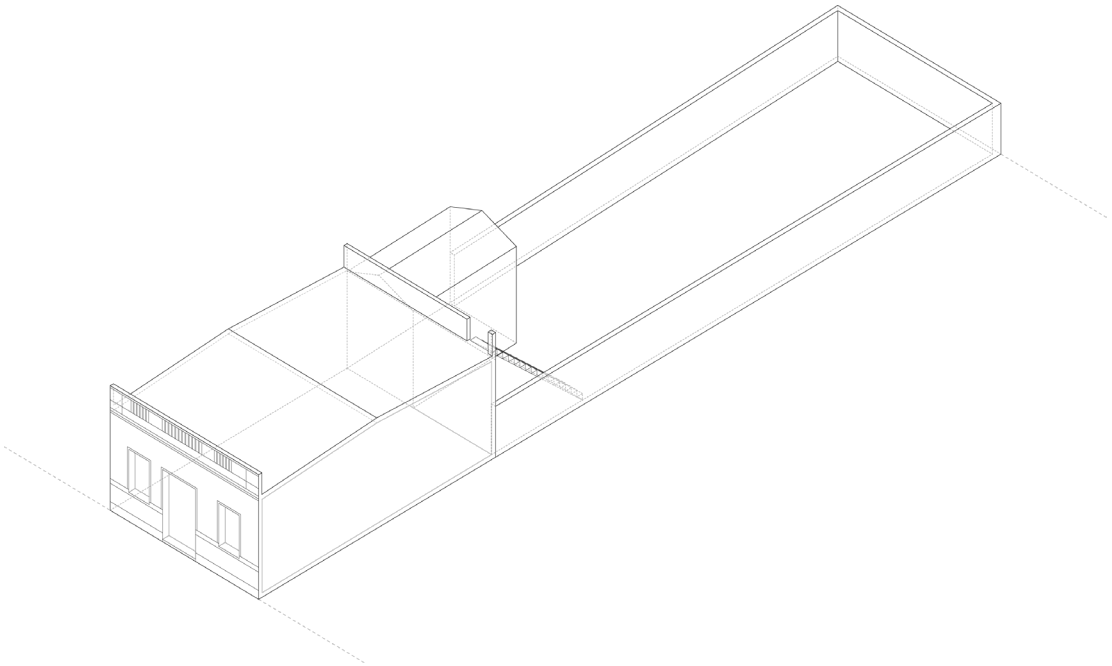
La rotación de la célula o el caso de Juan José Estellés: Estellés establece una rotación de la célula habitativa a fin de forzar la profundidad del edificio, cambiando la orientación así de jerarquizar la trama urbana con la adición de calles secundarias de carácter más doméstico. La planta es la reinterpretación de la vivienda vernacular de los pescadores del Palmar en clave contemporánea, eliminando lo superfluo y utilizando sólo los elementos esenciales, tales como la orientación de las habitaciones a la carretera, la preservación de un patio trasero y una cobertura para el tendedero de redes.

"La ventana de la habitación se asoma sobre de un trozo de roca gris y roída sobre con un azul intenso. La casa se ha extendido. La casa está en el horizonte y el horizonte es parte de la casa."
Juan Navarro Baldeweg

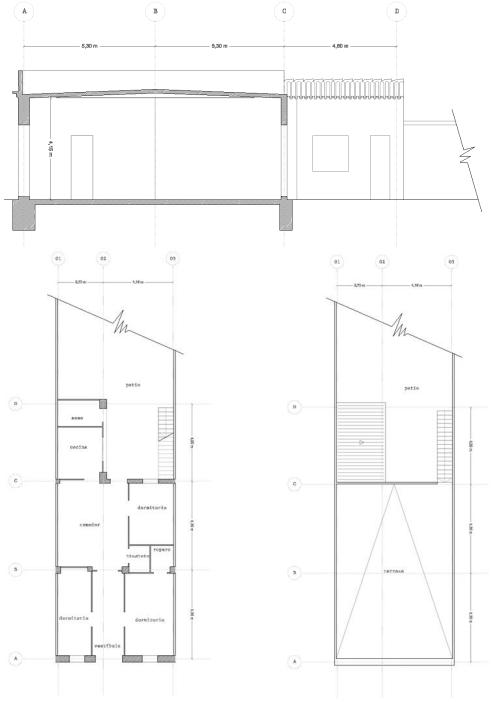
Consecuencia

a_ Análisis

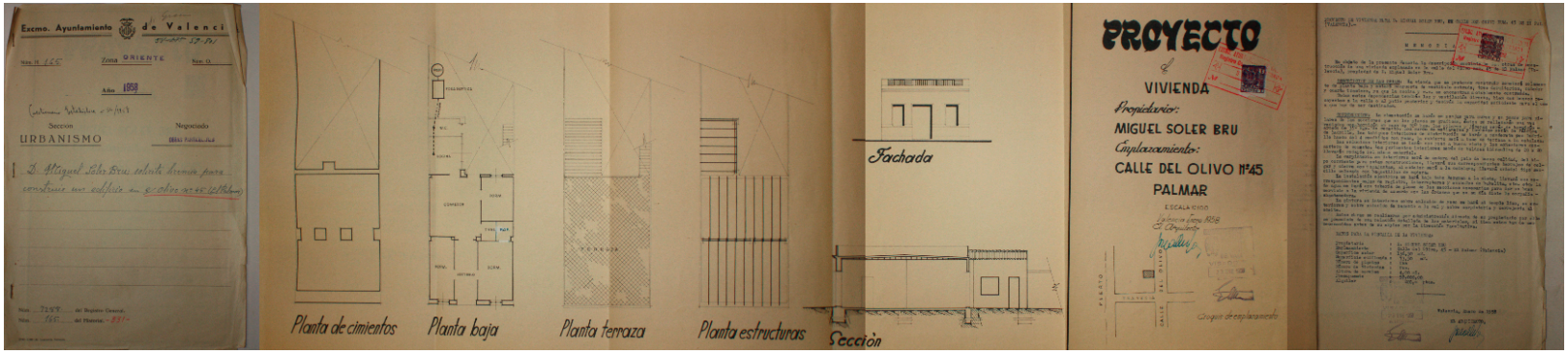
- Actualmente le condiciones del entorno, como la de los habitantes han cambiado radicalmente, pero las viviendas del Palmar siguen siendo volcadas hacia las calles interiores. De este modo se niegan al paisaje no dejando vistas reversas hacia el exterior. Poseen deficiente exposición al sol y poca ventilación, pero el modelo de vivienda no ha variado significativamente.
- Él construido del Palmar posee fuerte vocación a configurar las calles interiores definiendo la entera red vial de la misma forma, pero despreciando de hecho las calles laterales y los canales.
- Las partes posteriores de las viviendas, siguen siendo espacios anexos a las viviendas, sobre todo para almacén o cochera. Eso convierte a las calles perimétricas en calles de servicio, de aspecto residual y abandonado, sin vida ni carácter.
- Realmente si contamos los vacíos urbanos y la cantidad de edificaciones anexas como cochera, trasteros, almacenes agrícolas y edificaciones abandonadas, Palmar todavía posee una gran capacidad de desarrollo y transformación debido a los metros cuadrados potencialmente edificables.



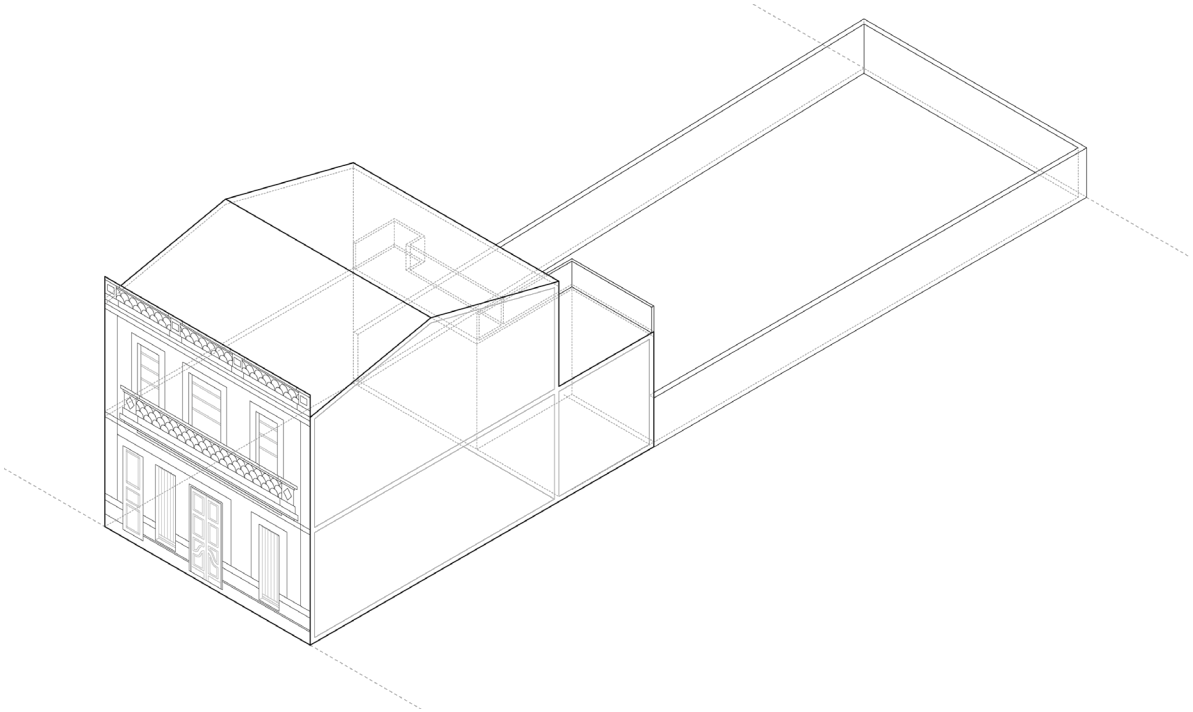
Calle del Olivo nº45, axonometría.



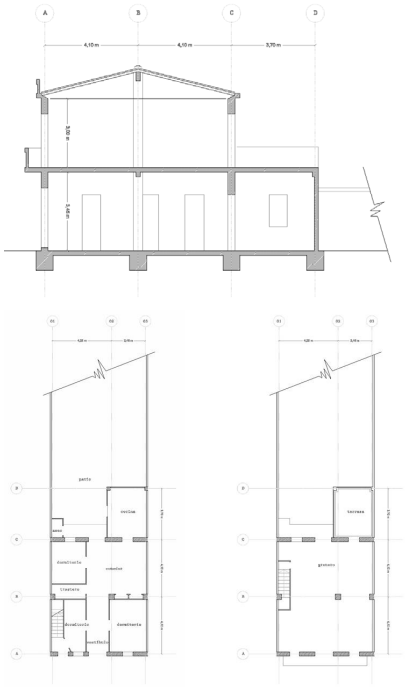
Calle del Olivo nº45, plantas y sección.



Calle del Olivo nº45, fotografía planos del catastro, archivo histórico de Valencia.



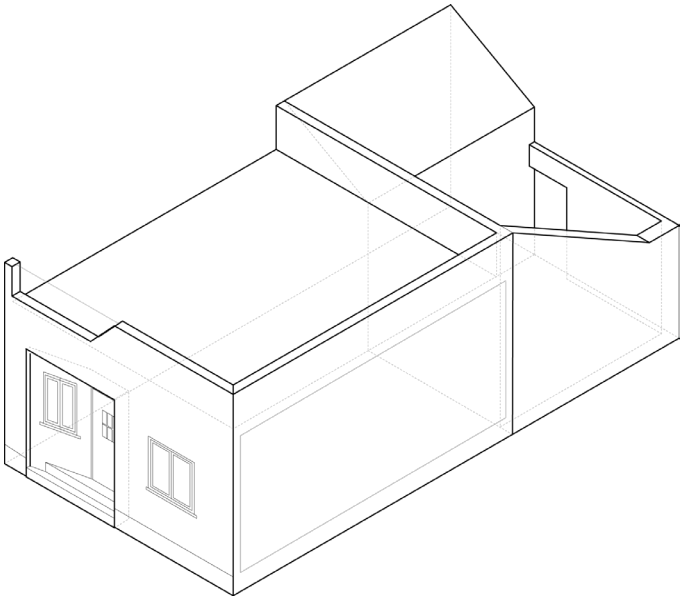
Calle General Aranda nº18, axonometría.



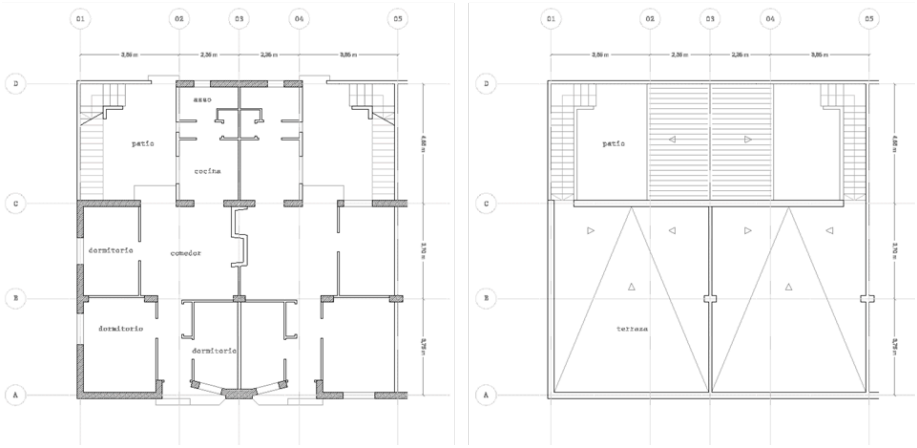
Calle General Aranda nº18, plantas y sección.



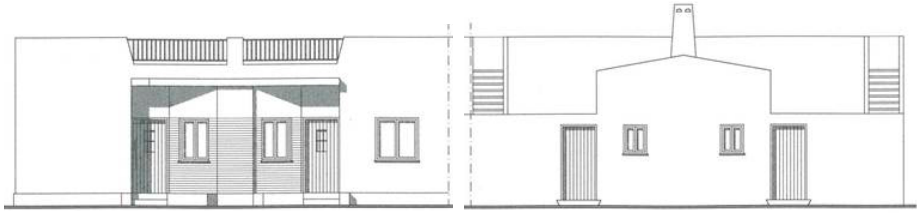
Calle General Aranda nº18, fotografía planos del catastro, archivo histórico de Valencia.



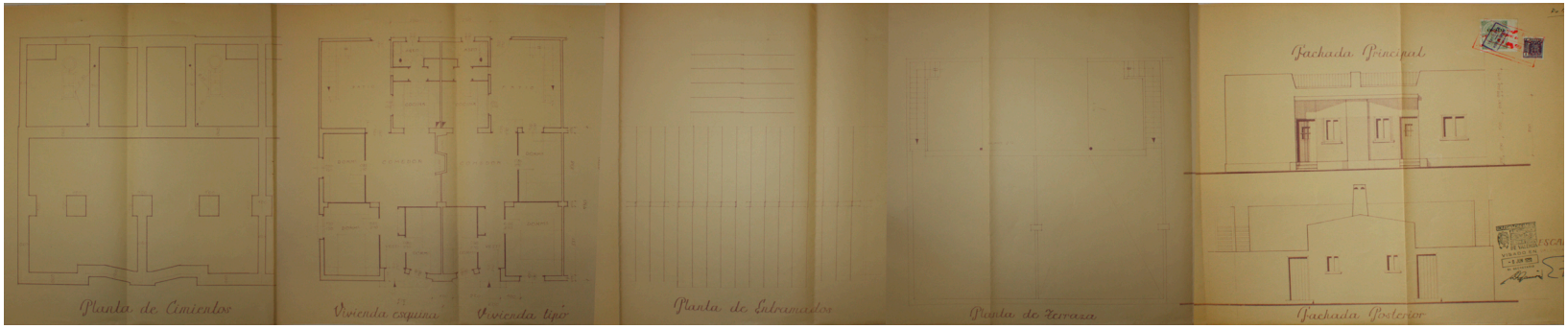
Juan José Estellés, 1959, axonometría.



Juan José Estellés, 1959, plantas.



Juan José Estellés, 1959, prospectos.



Juan José Estellés, 1959, fotografía planos del catastro, archivo histórico de Valencia.

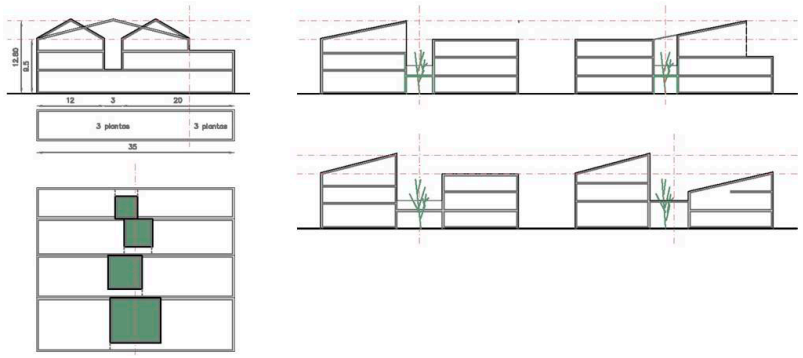
- Debido a la disminución de la población, la oferta laboral, los servicios y dotaciones del pueblo se encuentran en fuerte recesión. Ésto contrasta con la invasión de turistas y comensales durante el fin de semana.

b_ Legislación existente

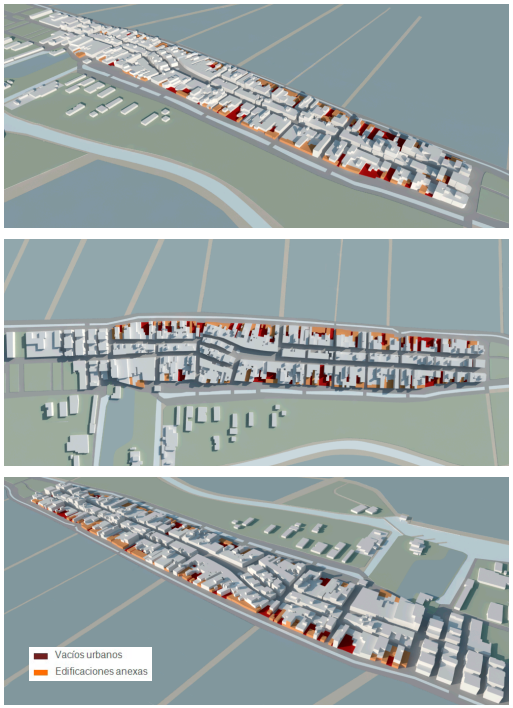
- Se estableció una alineación interna de las cuadras en la que reduce el número de pisos de 3 a 2. Tal condición comporta que la edificación de viviendas se agrupa en las calles más interiores donde es permitido un mayor volumen y los aparcamientos, patios y otras anexiones de una sola planta se concentren en las calles perimétricas que dan a los canales.
- Se establece un modelo de crecimiento basado sobre el tipo de vivienda tradicional de los campesinos a dos pisos, pero conformados a una ocupación total de la parcelas de terreno disponibles. Este modelo no es capaz de adaptarse a una profundidad de parcela de 35 metros.
- A veces se introduce un pequeño patio de luz interno para aumentar la profundidad construida, pero en muy pocas ocasiones, cuando se construyen al mismo tiempo varias células y se comparten patios, se ha sabido solucionar la gran profundidad edificable con el escaso ancho de fachada, para ocupar la totalidad de la parcela.
- Las parcelas no se han separado para duplicar el número de viviendas, pero se ha ocasionado la sobre posición de las propiedades con acceso independiente desde la misma calle interior en el caso de parcelas de terreno anchas.

c_ Objetivo

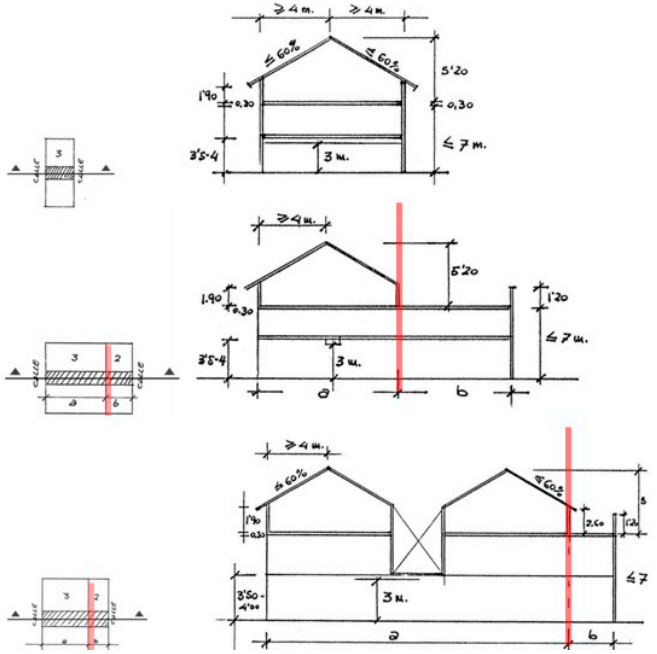
ESTRATEGIA		ACCIONES
- Crear un modelo de desarrollo sostenible compatible con: Paisaje; Tradición; Patrimonio.	Viviendas	- Abrir las habitaciones hacia el paisaje - Volver a configurar las calles periféricas - Concentrar la edificación en los extremos de la tierra - Aumentar la densidad de viviendas y la población residente - Mejorar la iluminación, la ventilación, luz natural y vistas
- Capaz de soportar: Innovación; Los nuevos modelos de vida.	Usos y propiedades	- Eliminar la sectorialización - Hibridación - Auto-suficiencia - Flexibilidad de los espacios



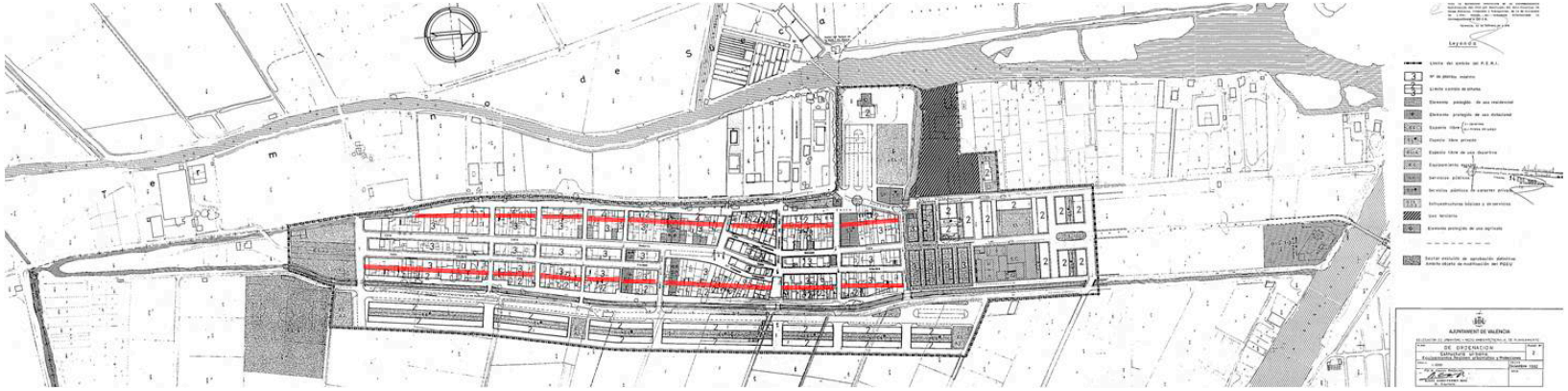
Envolventes y secciones tipo de células de vivienda según los parámetros de crecimiento.



Consecuencia: Diagnóstico, rendering del Palmar con evidenciados los vacíos urbanos y las edificaciones anexas.



Consecuencia: Normativa actual.



Consecuencia: Normativa actual.

Propuesta

a_ Regulación

Definición de algunos involucros o secciones tipo, para algunas células de las viviendas según los siguientes parámetros de crecimiento:

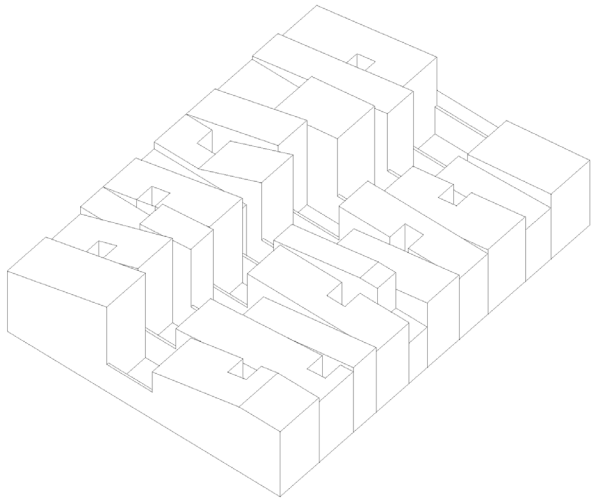
- Desplazamiento de los patios hacia el centro de la célula a través del cambio de las alineaciones interiores para crear una banda verde central interna a la edificación.
- Aumento del número de pisos de 2 a 3 en las calles del borde.
- Disminución del número de pisos y derechos de construcción en la parte central del bloque.
- Flexibilidad de los niveles de los entresuelos para favorecer nuevos programas y nuevos tipos de viviendas, introduciendo la posibilidad del semi-piso para producir secciones diferentes y "Raumplan".

b_ Modelo de desarrollo

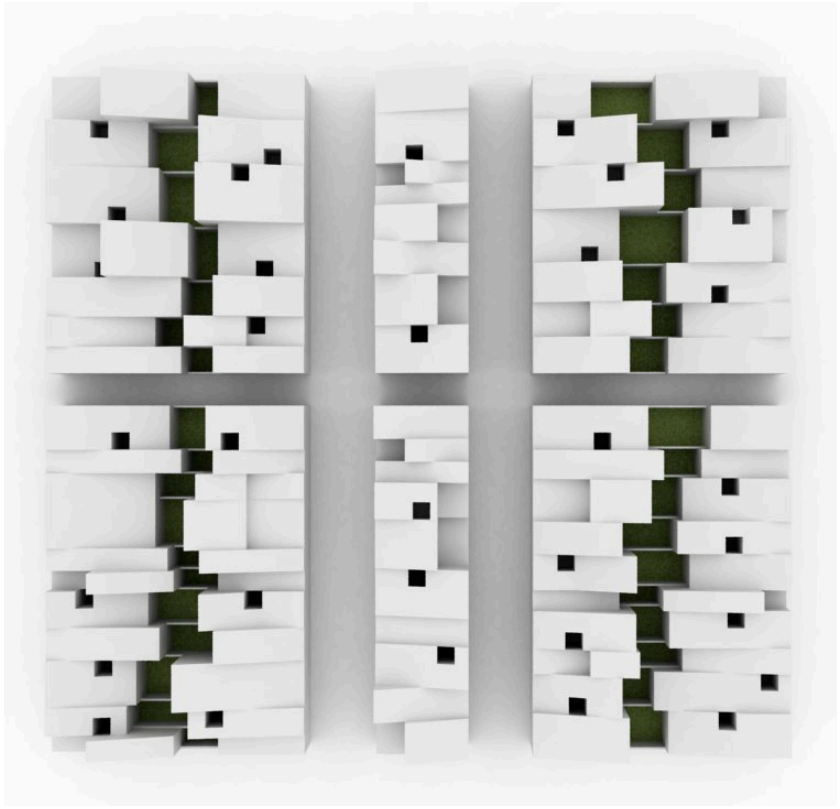
El nuevo modelo puede aplicarse gradualmente y progresivamente en cuánto compatible con la situación preexistente sin crear un impacto traumático. No presupone ni aumento del volumen edificable ni aumentos de altura de la cornisa con respecto del modelo anterior, pero es flexible deja la posibilidad de introducir múltiples configuraciones: viviendas adosadas, Raumplan, dos viviendas alrededor a un patio, casas patio, etc.

c_ Simulación

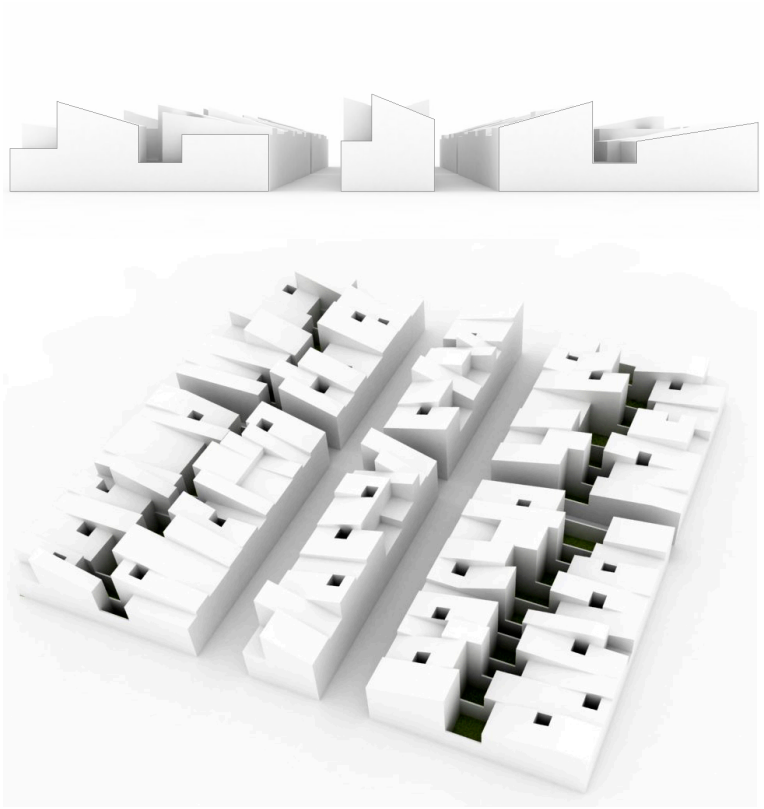
- La abertura de las células habitativas a los arrozales implica la apertura de la ciudad al paisaje, a la luz, al sol y a las vistas.
- Los bordes de la ciudad se perfilan como calles principales de conexión con el entorno natural de los arrozales, permitiendo a la ciudad de gozar sus cambios estacionales.
- El modelo responde a la variedad de empleos y a programas actuales. Se permiten nuevas actividades en todas las plantas, (estudios profesionales, pequeñas oficinas, pequeños talleres, etc.) que estimulan la apertura comercial y el crecimiento demográfico.
- Se aumenta el número de viviendas para alojar el aumento de la población permanente, factor que implica el aumento de los servicios y dotaciones.
- La nueva alineación de los patios, que crea una faja interior de espacio verde lo que aumenta la calidad ambiental y comodidad de las viviendas.



Propuesta: Regulación, axonometría tipo de células de vivienda según los parámetros de crecimiento.



Propuesta: Modelo de desarrollo, vista aérea hipótesis intervención sobre la trama urbana, con evidenciada la reorganización de los vacíos entre las células.



Propuesta: Modelo de desarrollo, Perspectiva y axonometría.



Propuesta: Modelo de desarrollo, sección tipo de la hipótesis de intervención.

a. Introducción

Caminas por la calle, las calles de siempre, miras pero no ves.
Todo empieza con la exigencia de descubrir algo nuevo. Es justo esta la paradoja más fascinadora.
Nuevo no es un lugar nunca explorado antes, nuevo en este caso ya es algo olvidado, marginal, que pasa inobservado y que muy a menudo está justo tras el rincón. Nos pasamos enfrente distraídamente desde hace años, a lo mejor es un sitio que conocimos y hemos olvidado, sabemos que lo hay, que existe, pero no nos interesa mucho su destino. A lo mejor hemos leído una vez algo de ello en el periódico o hemos oido simplemente hablar de ello a alguien.
Todos estos lugares esconden todavía infinitas posibilidades conectadas directamente al grado de "abertura" de nuestros ojos.

Al principio te mueves con cautela, caminas a lo largo de las calles, los callejones y las plazas, pasas entre las personas con la cámara de fotos en la mano, pero no sabes todavía bien como actuar. Intentas conectarte al espíritu del lugar, esperas algo que no viene de fuera, esa confianza que te permita entender la luz, ver más allá de la apariencia y divisar cuánto ocurre por debajo de la superficie, esa chispa que te permita distinguir los puntos más interesantes o representativos y sobre todo como retratarlos de la mejor manera.

¿Qué relación posee la gente con las calles?, ¿cuál es la conexión entre lo que está construido y lo que no lo és?, ¿cómo dialogan natural y artificial, lleno y vacío?, ¿cómo influye la calidad de la luz sobre la definición de los volúmenes y sobre su percepción?

A través de la fotografía se quiere testimoniar en un recorrido totalmente personal cuáles son las atmósferas, cuáles las luces y cuáles las sombras, la calidad espacial y el carácter de lo que nos rodea, pero también sus fragilidades, sus problemáticas y sus contradicciones. Esta calidad pasa inobservada a la mayor parte de nosotros. Objetivo de mi trabajo es, por lo tanto, a través de mis fotografías, testimoniar esta realidad paralela qué es posible también encontrar en aquellos espacios considerados como marginales.

El escenario de este recorrido ha sido el Poblado de El Palmar situado en el Parque de la Albufera de Valencia. Un pequeño pueblo en origen de pescadores y agricultores que, circundado por arrozales y el agua del lago, hoy todavia intenta encontrar su justo equilibrio entre historia, tradición y vida contemporánea

"Encontrar algo nuevo, algo que nadie habría podido imaginar antes, algo que sólo tú puedes encontrar porque, además de ser fotógrafo, eres un ser humano un poco especial, capaz de mirar con profundidad dónde otros seguirían recto."

Margaret Bourke-White

EL PALMAR – HIDDEN LIFE BETWEEN SEA AND FIELDS

Fotografías de Andrea Ferro

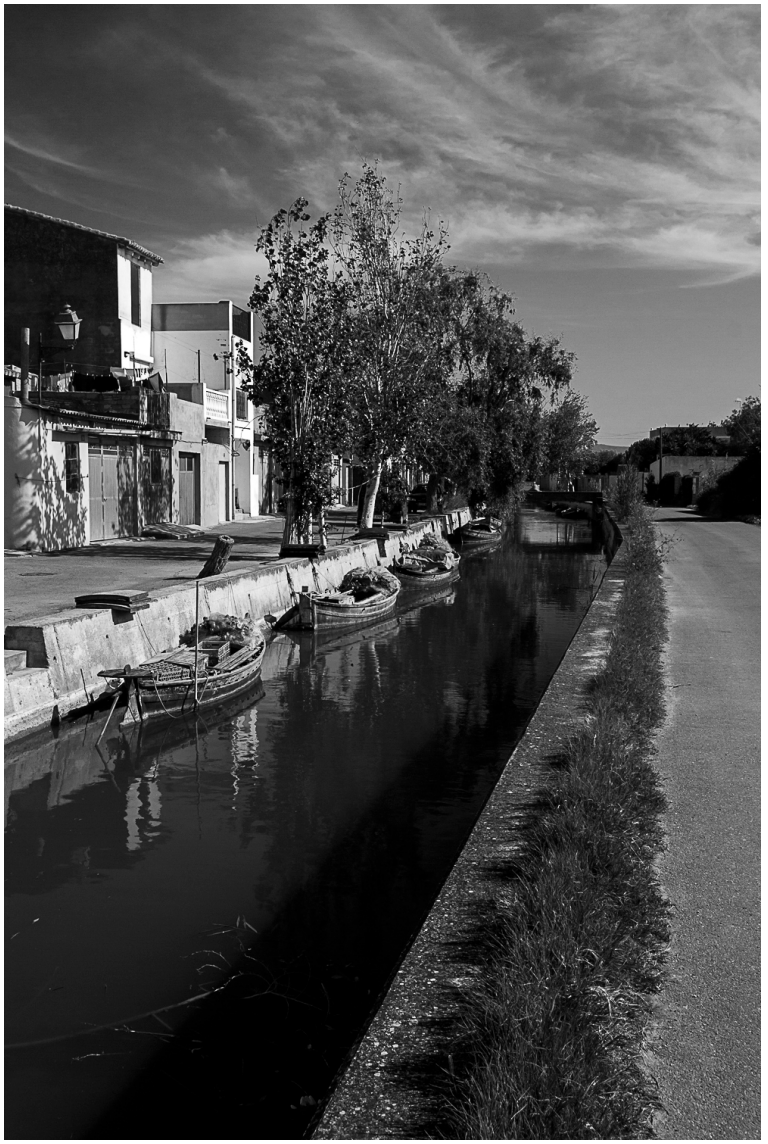

BIENVENIDOS A EL PALMAR
CORAZÓN DE
LA GASTRONOMÍA
VALENCIANA
ASOCIACIÓN DE HOSTELERÍA
Heineken
P

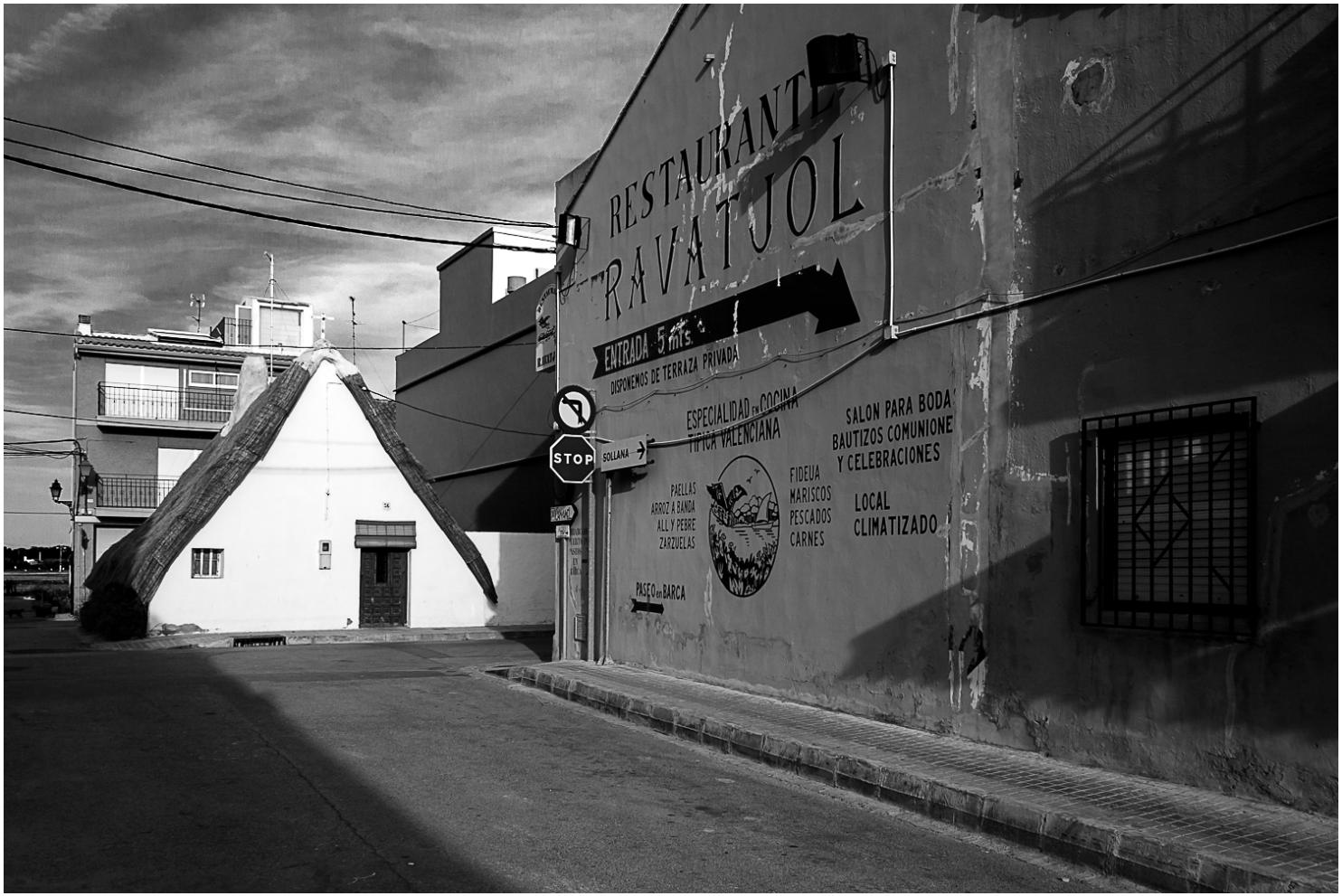




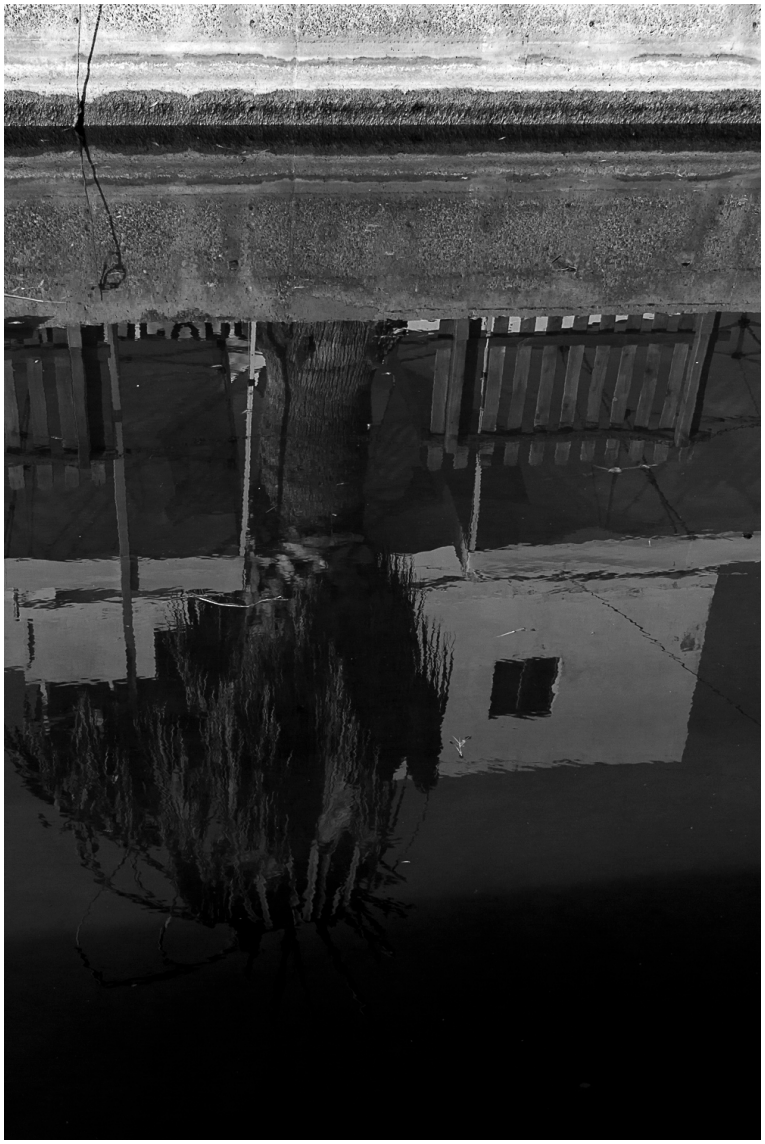



7
RESTAURANT
LOCAL




RESTAURANT
RAVATJOL
ENTRADA 5 mts.
DISPONEMOS DE TERRAZA PRIVADA
ESPECIALIDAD EN COCINA
TIPICA VALENCIANA
PAELLAS
ARROZ A BANDA
ALL Y PEBRE
ZARZUELAS
FIDEUA
MARISCOS
PESCADOS
CARNES
SALON PARA BODA
BAUTIZOS COMUNIONE
Y CELEBRACIONES
LOCAL
CLIMATIZADO
PASEO EN BARCA
STOP
SOLLANA


26












RESTAURANT
430 Mts.














CAÑAS I BARRO
CLIMATIZADO
CAÑAS Y BARRO
CAJA RURAL







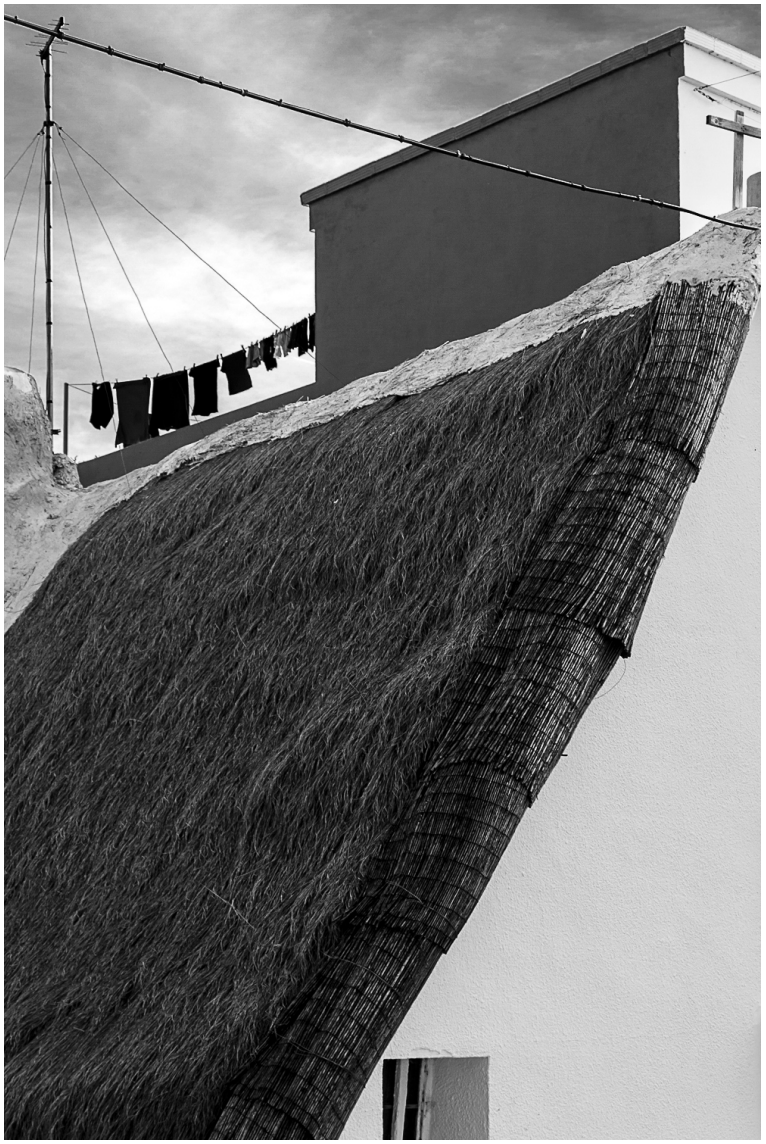















Restaurante






16






STOP
VALENCIA












ASCA
RESTAURANT
ROGELIO

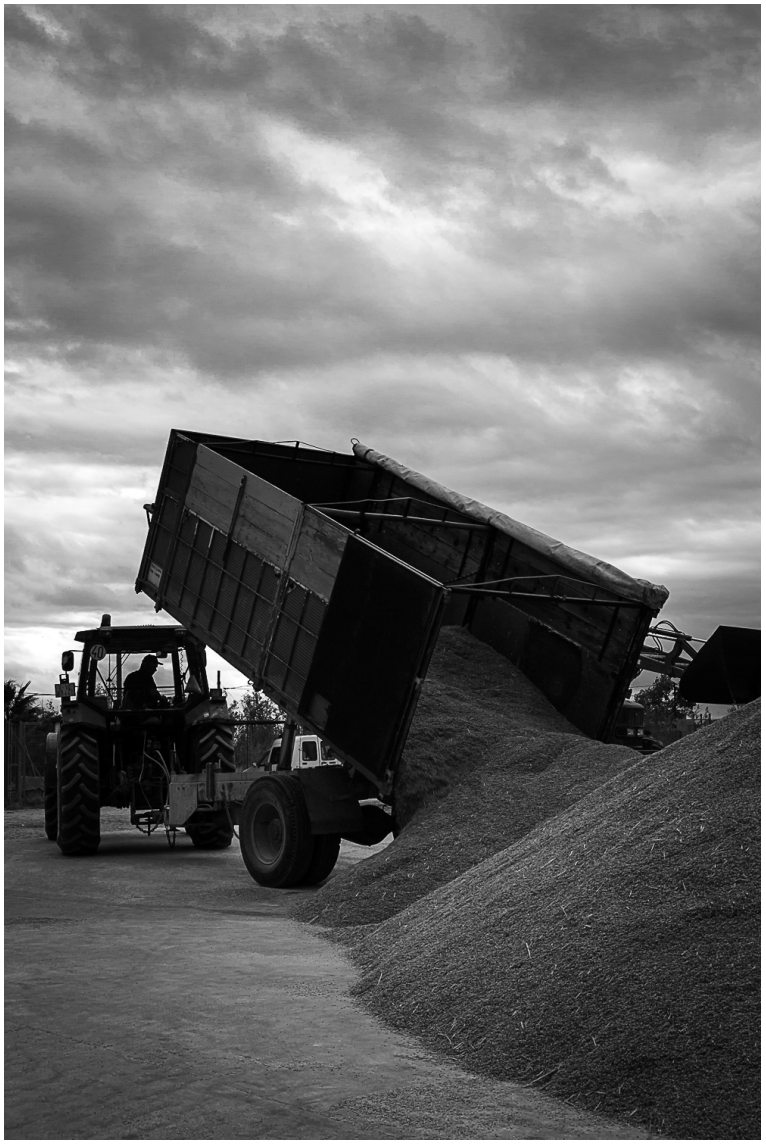

VALENCIA
STOP





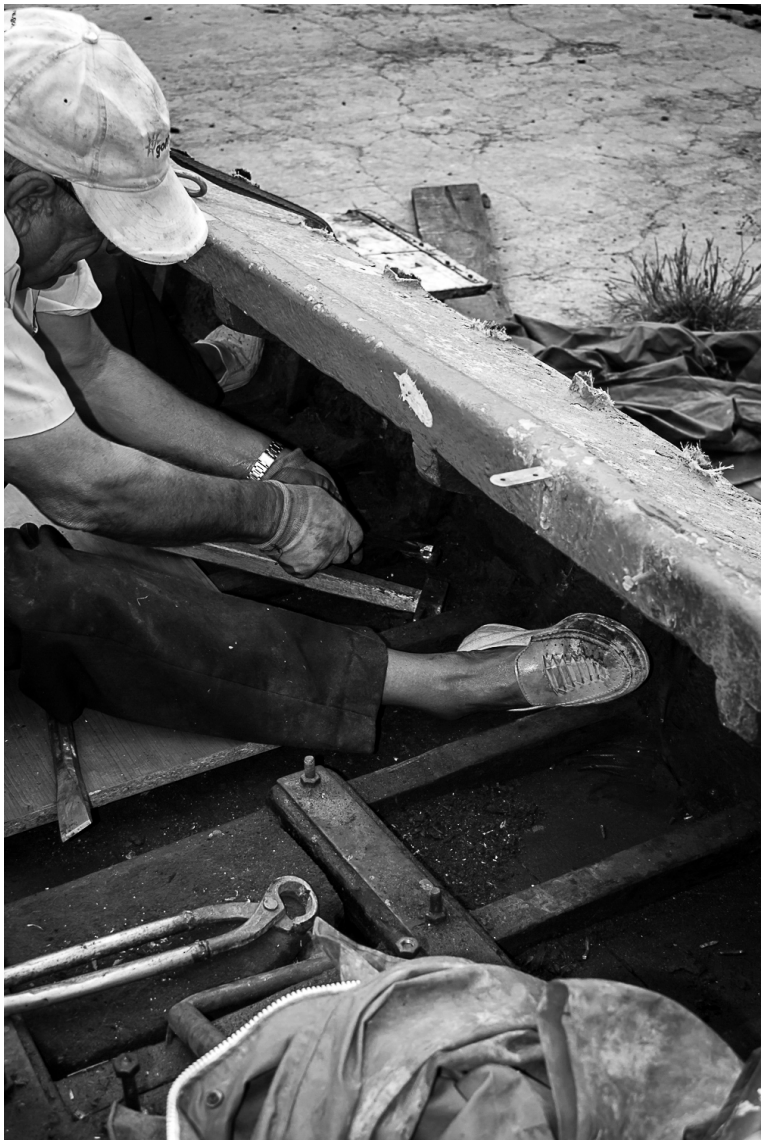









Palmi
ConstruActiva








SE VENDE
96 9520182



Desde el principio de esta investigación se ha visto la evolución y el enriquecimiento recíproco entre arquitectura y fotografía desde los primeros pasos de este última, y como haya servido como inventario visual y archivo documental de la arquitectura en diferentes períodos, pasando por pequeñas y grandes transformaciones favoreciendo su difusión y su conocimiento; de como haya sido el vehículo privilegiado a través del cual poder observar e interpretar los diferentes resultados en términos de experiencias estéticas y de percepción. Como hemos visto, la arquitectura y la fotografía, fotógrafos y arquitectos, históricamente han siempre estado íntimamente ligados con la fotografía que ahora es más que nunca, la principal forma de representación de la arquitectura y del espacio, reemplazando quizás también el dibujo. Con el paso del tiempo los proyectos fotográficos son cada vez más complejos, siempre tratando de incorporar la visión artística del arquitecto que los concibió. Por este motivo la arquitectura es uno de los sujetos más populares en fotografía. A menudo un arquitecto, como depositario del tema en primera persona, posee la profundidad necesaria para poder asimismo leer un proyecto al momento de retratarlo con la cámara fotográfica, elaborando y integrando así un ulterior programa visual propio, mediante el lenguaje fotográfico y el de los instrumentos empleados. Eso resulta importante en cuanto permite de reconocer autonomía expresiva a la fotografía de arquitectura respecto al pensamiento proyectivo del arquitecto y de la homologación visual de la obra. La luz ambiental con sus innumerables variables es un valor importante que el fotógrafo tiene que saber reconocer y utilizar con grande dominio y sensibilidad al par del proyectista. La fotografía de arquitectura puede tener carácter riguroso en la representación o ser más suelta y dinámica o tener vocación de reportaje, pero en todo caso tiene que ser leída, entendida y experimentada como una experiencia física dentro de lo construido llegando a localizar el punto de reanudación adecuado para cada sujeto, situación o contexto. El hombre vive la arquitectura: cada edifico es la huella que enmarca desilusiones o sucesos, objetivos alcanzados o frustrados y cada instante es recalcado por un recorrido, de un espacio, de un volumen y la fotografía nos conduce hacia un viaje, hecho de nuevos paisajes y nuevas ciudades. Estamos acostumbrados a vivir la arquitectura y a verla, pero no a observarla. A pesar de todo cuanto mencionado hasta este punto, es igualmente difícil afirmar con certeza si la fotografía sea más documentación o interpretación de la arquitectura: es más probable que sea ambas. En cuanto a instrumento que comporta posibilidad, el empleo que se le hace depende exclusivamente de la mano y de la mente que la mueve. Se introduce aquí el concepto de crítica arquitectónica: si con la fotografía una primera crítica ya ocurre en la elección de enfatizar este o aquel aspecto, retratar de un punto de vista en ves que otro, la experiencia personal del fotógrafo produce una lectura del objeto arquitectónico que puede revelar procesos inconscientes, caminos no recorridos por la conciencia práctica. En este escenario en que la arquitectura puede ser protagonista o escenografía, se entrelazan experiencias, percepciones y conocimientos. El arte encuentra el arte, en un recorrido que se desliza entre conciencia y atmósfera y dónde los actores en escena se intercambian los papeles sin perder su propia identidad. Resultaría ciertamente útil un ahondamiento las posibilidades pedagógicas dadas por la percepción y la observación de la arquitectura a través de la fotografía, programando nuevas metodologías didácticas capaces de explotarla como instrumento proyectual capaz de ayudar a adquirir una

nueva aptitud y de investigar los modernos escenarios urbanos como objetos de reflexión sobre nuevos posibles modos de crear la ciudad y del habitar. La representación de la metrópoli ha encontrado en la fotografía un médium harto eficaz desde sus albores, que sea ella de paisaje, de edificios individuales, aéreas o de las personas que pueblan las ciudades, todo junto o singularmente constituyen un vehículo privilegiado para recibir informaciones para mejor comprender tal compleja realidad. En su largo y continuo desarrollo, la fotografía como medio ha evolucionado notablemente tanto en campo técnico que en campo estético, a tal punto que nuestra cognición de la moderna arquitectura esta fuertemente vinculada a la mediación de los grandes fotógrafos que la representaron, se puede afirmar sin temor a equivocarse, que no sería posible al día de hoy trazar una historia de la arquitectura del siglo veinte sin hacer necesariamente referencia a los principales nombres de la fotografía de arquitectura. A veces empleada como instrumento de estudio o proyecto, a veces como medio de divulgación, la fotografía siempre posee la virtud de favorecer el encuentro y el conocimiento del sujeto. A través de la fotografía podemos conocer el aspecto de espacios que han dejado de ser tal como cuando han sido retratados, podemos experimentar los cambios en curso o los por venir, podemos ver las ciudades y la relación entre sus partes, recibiendo indicios de aquello que nos induce a la creación de un imaginario personal de una precisa metrópoli o ciudad, o incluso una parte limitada de ella. La fotografía ha ido poco a poco revolucionando en el curso de las décadas; la difusión de la imagen de la arquitectura abandonando progresivamente dibujos, pinturas o incisiones, y optando con peso siempre mayor por un instrumento más fiel y dinámico, que favorecido al mismo tiempo el desarrollo de los medios de comunicación ha acabado por influenciar la historia del arte mismo. Italo Calvino en el comienzo de su libro "Las ciudades invisibles", escribe: "Como la ciudad, así los sueños: todo lo imaginable puede ser soñado, pero también el sueño más inesperado es un enigma que esconde un deseo, o bien su contrario, un miedo. Las ciudades como los sueños están construidos de deseos y de miedos, aunque su significado linear está oculto, sus reglas absurdas, las perspectivas tramposas, y cada cosa esconde a otra"[1]. La ciudad es exactamente eso, una sobra posición de capas y elementos que pertenecen a mundos diferentes, reúne los recuerdos, los signos, los deseos y las condiciones distintas. Pero no pudiendo prescindir de su principal característica de ser un lugar físico ella acoge los espacios donde los acontecimientos de la vida se expresan y se entrelazan. Por tal motivo el Palmar puede no ser sólo un "pueblo", aunque con ritmo de vida lento, en donde aparecen huellas de la memoria pasada. Es un lugar que aunque se viste con el vestido de "típicamente urbano" de eso tiene, unicamente la apariencia. Existen dentro de el acontecimientos y ocasiones que pasan inobservados pero deben ser descubiertos, y el hecho de haberla recorrido en más de una ocasión y de haberla tamizado por el objetivo de la cámara fotográfica, me ha permitido de venir a contacto con otra realidad del lugar, menos evidente, menos ruidosa, pero no por esto, menos digna de ser valorizada y testimoniada. Así como Marcel Proust escribió en su cuento titulado En busca del tiempo perdido, "El único verdadero viaje hacia el descubrimiento no consiste en la búsqueda de nuevos paisajes, sino en tener nuevos ojos"[2]. La vida laboral se ha desplazado hacia la metrópoli, así como algunos de

1. Italo Calvino, *Las ciudades invisibles*, Einaudi, Torino, 1972. op. cit.
2. Marcel Proust, *En busca del tiempo perdido*, de la serie "clásicos Oscar", Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1987, op. cit.

los servicios comunitarios más básicos cuál instrucción y salud, que no encuentran allí ya casi más lugar, dejando el campo a la gastronomía que domina el panorama económico como la principal fuente de renta. Pero aunque calladamente resisten algunos trabajos ligados a la tradición del lugar como agricultura y pesca, que cargados por la difícil situación socio-económica, donde la vida y la producción se desplazan en otro lugar, soy cada vez más en vía de extinción y lo difícil de transmitir esta herencia a las nuevas generaciones.

El Palmar es un lugar que más allá de la apariencia, cela un conflicto entre las partes sociales residentes, en donde cada miembro cuida sus propios derechos sobre cada otra cosa, a causa de falta casi total de identidad comunitaria como pueblo, y este mismo conflicto se repercute en el espacio público. A pesar de que la sección de las calles sea muy reducida, protagonista del espacio común es sin duda el automóvil, que invadiendo las aceras sobre ambos lados y las fachadas de las viviendas convierte el transitar una experiencia para nada fácil. Cada uno pretende aparcar a la puerta de casa y para impedir que sean otros a hacerlo se intenta inhibir esta actividad colonizadora, colocando pequeños obstáculos (plantas u otros objetos como sillas). Solucionando tal conflicto entre las partes, también se reforzaría la identidad comunitaria y el espacio urbano se beneficiaría.

Entre el público y la vida privada no existen estados intermedios, puesto que la transición entre lo que es la calle y la vivienda, ocurre a través de una simple puerta. No hay duda que el "éxito" de como una calle se vive, también dependa del grado de libertad concedida al usuario en pasar de un ámbito a otro de modo el más posible gradual, teniendo ciertamente en consideración las objetivas limitaciones ambientales, concurriendo al mismo tiempo al éxito del espacio urbano en su conjunto. La estructura de Palmar conserva sin embargo apuntes de potencial interés patrimonial o histórico suficientes a reinventar, dinamizándolos, la jerarquía de los espacios de la ciudad. La entrada al pueblo se efectuá casi exclusivamente por uno estrecho puente que bajando, conduce, hacia un descubierto empleado como aparco. Verdadera puerta de la ciudad, por su posición sobre elevada, el puente permite un gradual descubrimiento del paisaje circunstante y del lago de la Albufera, y es al mismo tiempo el lugar idóneo dónde quien viene de fuera (y no sólo) puede dejar el automóvil para continuar luego a pie o en bici iniciando su visita. El Palmar mismo tal como lo conocemos, no existiría si no fuera por su particular colocación que lo ve próximo al lago de la Albufera (este último un tiempo de mayores dimensiones en origen hizo de ello una isla) rodeada de "arrozales". El elemento natural por su relevancia en el paisaje en el que el asentamiento urbano esta sumergido, podría ser aquel factor caraterizante de una posible jerarquización del espacio urbano del Palmar. Su estructura necesita de jerarquía y identidad. Potenciando la conexión con los valores propios del lugar (arrozales, su vegetación, su paisaje), por ejemplo, con una mayor abertura hacia los arrozales y hacia el lago, se vendría a valorizar una peculiaridad ya presente, pero que aparece ignorada. Considerando que el Palmar sigue un curso longitudinal, el eje Norte-sur jerarquiza la trama urbana y es donde se observa la mayor carga vial y de coches aparcados. Por este motivo serían auspiciables medidas incentivantes para apropiarse del espacio público de parte del peatón en oposición a la fuerte presencia del coches, haciendo un mayor uso de los espacios dejados libres a la entrada de la ciudad según una reglamentación para quién viene de fuera pero también para los mismos domiciliados. La

punta Sur, parte conclusiva del Palmar, se muestra con carácter indistinto agravado por la presencia de residuos urbanos, instalaciones ligadas a la producción del arroz y espacios sin empleo. En este área encuentran ya sitio algunas actividades más liadas a la tradición como una pequeña actividad dónde se realizan y arreglan los barcos empleado para llevar luego los turistas a visitar el lago (largos unos 14 m) o los de los pescadores locales (más pequeñas), respectivamente al primer piso de un edificio y en descubierto de la zona enfrente. Aunque en posición marginal, este área puede ser fundamental para renovar la identidad del Palmar con la posibilidad de colocar estructuras ligeras y desmontables, que caracterizaran mayormente el lugar, facilitando sobre todo las actividades productivas artesanales atadas a la tradición local. El borde Este se muestra como más tranquilo y en contacto directo con los arrozales, pero pero poco abierto hacia estas, también por la presencia de elementos que constituyen barreras visuales, cuya eliminación facilitaría la conexión y la abertura hacia el paisaje. Al revés el borde Oeste es más activo. La primera parte degradando hacia sur, se caracteriza por la fuerte presencia de restaurantes que invaden el espacio enfrente con mesas y anexos, haciendo de esta junto con la plaza y a la calle principal, la parte de carácter más marcadamente social. Bajando en cambio hacia la punta sur la presencia de los restaurantes deja el sitio al dorso de las viviendas donde encuentran garajes, almacenes a veces en estado de parcial abandono. Una vez más se subraya la utilidad de la eliminación de barreras visuales hacia el paisaje, como muros que son solo restos de anteriores viviendas y otras edificaciones. En esta faja existen dos puntos en concreto que pueden ser de oportunidad para diferentes empleos de parte de los ciudadanos, para que sirvan de espacios de contacto y relación a través de iniciativa comunitaria. Uno de éste resulta ya activado a través de iniciativa privada y es la "Trilladora del Tocayo", una antigua trilladora que sirvió a la elaboración del arroz recogido en los campos circunstante, que sirve hoy de centro cultural relacionado con el lago, gracias también a un pequeño ancladero de donde parten los barcos que conducen a visitar la Albufera, transmitiendo así la identidad del lugar. El segundo en cambio, es una parcela de terreno, en precedencia un arrozal, qué hoy resulta inutilizada e invadida por la vegetación lacustre autóctona de la zona. Este espacio abierto, si reclamado por la colectividad y oportunamente programado como dotación flexible, podría acoger al aire libre acontecimientos estacionales, fiestas, conciertos y encuentros de vario género incentivando así una mayor conciencia colectiva de parte de los ciudadanos locales.

La ciudad es el espacio físico que todo nosotros habitamos, lugar dónde se ocasionan encuentros que señalan nuestras vidas, terreno donde se materializan nuestros proyectos y deseos más íntimos. Por este y otros motivos la manera de relacionarnos con ella esta liado estrechamente a nuestras interpretaciones del mundo que nos circunda por tanto es absolutamente subjetivo y raro, tanto que se podría afirmar, que probablemente cada uno de nosotros se lleva dentro una ciudad diferente que la de cualquier otro. Una ciudad imaginada o real pero que sólo pertenece a cada uno de nosotros, rompiendo los esquemas que la ven homologada y uniforme hasta poder pensar que existan varias ciudades igualmente copresentes y igualmente válidas para cada uno. En este modo se abandonan los usuales límites físicos y las ciudades se expanden, quebrantando los modelos que ahogan la riqueza de visiones nacidas de la experiencia que derivan de la misma ciudad, independientemente de dónde o cuál sea.



Mimmo Jodice, *Roma, Eur5*.

BIBLIOGRAFÍA

Básica

- **Baltard Victor; Callet Félix**, *Monographie des Halles Centrales de Paris, construites sous le règne de Napoléon III et sous l´administration de M. le Baron Haussmann, sénateur, préfet du département de la Seine*, Parigi, A. Morel, 1863. (www.purl.org/yoolib/inha/12801)
- **Bertho Raphaele**, *La mission photographique de la Datar*, Documentation Francaise, DATAR, 2013.
- **Calvino Italo**, *Le città invisibili*, Torino, Einaudi, 1972.
- **De Mondenard Anne**, L*a mission héliographique: cinq photographes parcourent la France en 1851*, Parigi, Éditions du Patrimoine, 2002.
- **Des Cars Jean, Pinon Pierre**, *Paris-Haussmann: le Pari d'Haussmann*, Parigi, Picard, Edition du Pavillon de l'Arsenal, 1991.
- **Gravagnuolo Benedetto**, *Historia del urbanismo en Europa: 1750-1960*, Madrid, Akal, 1998.
- **Klumpner Alfredo; Klumpner Hubert**, *Torre David. Informal Vertical Communities*, Urban-Think Tank Chair of Architecture and Urban Design, Zurigo, 2012.
- **Lozano Velasco José María y otros**, *Paolo Riani. Un mundo de arquitecturas*, IVAM Istituto Valenciano di Arte Moderna, Valencia, 2010.
- **Piñón Helio**, *El proyecto como (re)construcción*, Barcelona, Edicions UPC, 2005.
- **Piñón Helio**, *Miradas intensivas, Barcelona*, Edicions UPC, 1999.
- **Proust Marcel**, *Alla ricerca del tempo perduto*, Collana Oscar grandi classici, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1987.
- **Tafuri Manfredo; Dal Co Francesco**, *Storia dell'architettura contemporanea*, Milano, Electa, 1976.

Paisaje, territorio y urbanismo

- **Benevolo Leonardo**, *La storia della città*, Roma; Bari, Laterza, 1976.
- **Calabi Donatella**, *Storia dell'Urbanistica Europea*, Torino, Paravia, 2000.
- **Sica Paolo**, *Storia dell'urbanistica, L'ottocento*, Vol.1, Bari, La Terza, 1977.
- **De Solà-Morales Ignasi**, "Terrain Vogue", in *Naturaleza y artificio. El ideal pintoresco en la arquitectura y el paisajismo contemporáneos*, Barcellona, Gustavo Gili, 2009, p. 123-132.
- **Dorfles Gillo**, *Naturaleza y artificio*, Barcelona, Lumen, 1972.

Fotografía

- **Aliaga Juan Vicente; Cortés José Miguel G.; Ribalta Jorge; Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana**, *Ciutats invisibles: set mirades contemporànies sobre València/ Ciudades invisibles: siete miradas contemporáneas sobre Valencia, (Exposición) 20-V/20-VI, 1998*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1988.
- **Barthes Roland**, *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós, 1ª-12ª ed., 1990-2007.
- **Basilico Gabriele**, *Architetture, città, visioni. Riflessioni sulla fotografia*, Bruno Mondadori, 2007.
- **Basilico Gabriele**, *Beirut, Libano 1991*, Dalai Editore, 2003.
- **Basilico Gabriele**, *Cityscapes*, Baldini & Castoldi, 2013.

- **Basilico Gabriele**, *Milano. Ritratti di fabbriche*, 24 Ore Cultura, 2009.
- **Basilico Gabriele**, *Photobooks 1978-2005*, Corraini, 2006.
- **Benjamin Walter**, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, S.l, Einaudi, 2011.
- **Bergera Iñaki; Lampreave Ricardo**, *La ilusión de la luz: arquitecturas y fotografías del siglo XX*, Madrid, Lampreave, 2012.
- **Bonami Francesco**, *Gabriele Basilico*, Londra, Phaidon, 2001.
- **Chevrier Jean-François**, *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*, Barcelona, Gustavo Gili, 2007.
- **Clariana Inés G.**, *Morfologías fotográficas. Estudio de la estructura de formación de la arquitectura a través de la fotografía*, Trabajo de investigación, Valencia, Departamento de Proyectos Arquitectónicos U.P.V, 2011.
- **Dubois Philippe**, *El acto fotografico: De la representacion a la reception*, Barcelona-Buenos Aires-México, Paidós, 1986.
- **Elwall Robert**, *Building With Light: An International History of Architectural Photography*, Merrell Holberton, 2004.
- **Fontcuberta Joan**, *La cámara de Pandora: la fotografía después de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2010.
- **Gössel Peter (a cura di)**; *Shulman Julius; Gehry Frank O, Architecture and its Photography*, Colonia, Taschen, 1998.
- **Hazan**, *Paysages photographies - La Mission photographique de la Datar*, Hazan, Paris, 1989.
- **Heinrich Michael**, *Architectural photography*, Basilea, Birkhäuser, 2009.
- **Herschdorfer Nathalie; Umstätter Lada**, *Le Corbusier and the Power of Photography*, Londra, Thames & Hudson, 2013.
- **Herzog Jacques; Wall Jeff; Ursprung Philip**, *Una conversación entre Jacques Herzog y Jeff Wall: fotografía de arquitectura. Arquitectura de fotografías*, Barcelona, Gustavo Gili, 2006.
- **Moholy Lucia**, *Cento anni di fotografia 1839-1939*, Alinari 24 Ore, 2008.
- **Moliner Xavier**, *El Fotomuntatge arquitectònic. El cas de Mies Van der Rohe*, Tesis Doctoral, Universitat de Girona. Departament de Geografia, Història i Història de l'Art, 2010.
- **Piñón Helio**, *Arne Jacobsen (sin palabras)*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2004.
- **Piñón Helio**, *Raúl Sichero*, Barcelona, Edicions UPC, 2002.
- **Sontag Susan**, *Sobre la fotografía*, Barcelona, Edhasa, 2a. ed, 1981.
- **Yates Steve**, *Poéticas del espacio: antología crítica sobre la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002.
- **Zannier Italo**, *Architettura e fotografia*, Bari, Laterza, 1991.
- **Zannier Italo**, *L'occhio della fotografia*, Roma, Carocci, 2002.

La vivienda como generadora de ciudad

- **Ábalos Iñaki**, *La buena vida: visita guiada a las casas de la modernidad*, Barcelona, Gustavo Gili, 2000.
- **Ábalos Iñaki**, *Naturaleza y artificio: el ideal pintoresco en la arquitectura y el paisajismo contemporáneos*, Barcelona, Gustavo Gili, 2009.
- **Alberti León Baptista**, *De re edificatoria*, Madrid, Akal, 1980.
- **De Bachelard Gastón**, *La poética del espacio*, Fondo de cultura económica de España S.L., 1965.
- **Lozano Velasco José María**, *Amar mi territorio*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2009.

- **Santa María Luis Martínez**, *El árbol, el camino, el estanque ante la casa*, Fundación caja de arquitectos, arquia/tesis nº15, 2004.

Revistas

- **Campelo Tenoira Mariola**, *Lucia Moholy y Berenice Abbot: fotografía de arquitectura*, "De Arte", (Novembre 2012), p. 243-262.
- **Fanelli Giovanni**, *Della composizione in fotografia*, "Critica d'arte", Firenze, (s.d. 2009), p. 7-20.
- **González Flores Laura**, *Técnica y Imagen: la fotografía de arquitectura como concepto*, "ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte", Vol. 12 Num. 21 (Marzo 2011).
- **Guigueno Vincent**, *La France vue du sol. Une histoire de La Mission photographique de la Datar (1983-1989)*, "Études Photographiques, Société française de photographie", (Maggio 2006).
- **Ricciuti Valentina**, *Gabriele Basilico. Ascolto il tuo cuore, architettura*, "Segno" N° 239 (Febbraio-Marzo 2012), p. 54-59.
- *Ways of Seeing, Architectural Photography, Document or Fiction*, "Arquitectura Viva" N°153, (Giugno 13), p.6-46.

Artículos

- **Maderuelo Javier**, "El paisaje urbano", *Estudios Geográficos*, 2010, Vol.71(269), p.575-600.

Clases

- **Quesada Santiago**, "La naturaleza del paisaje", Seconda lezione, www.santiagoquesada.com.

Otras fuentes

- Flickr.com.
- http://www.liberation.fr/culture/2009/09/03/paris-photographie-au-temps-d-haussmann_2425?photo_id=70386 (Fotos MARVILLE).
- Wikipedia.
- Imageshack.us.

Créditos fotográficos

- Fotografías n° 20, 21 p. 68, 70, concesión de A. González-Alba Galaba.
- Pág. 157, 158, 160-b: Andrea Ferro, Juan José Estellés, fotografías publicadas en la revista de arquitectura "Vpor2 / Revista de vivienda", Num. 15, Septiembre-octubre-noviembre-diciembre 2012, p. 20, 21.