



# Universidad de Oviedo

**PROGRAMA DE DOCTORADO EN HISTORIA DEL ARTE Y  
MUSICOLOGÍA**

**El estudio de la ciudad a través de la fotografía. Del Surrealismo a la  
Posmodernidad**

**Bárbara Barreiro León**



# Universidad de Oviedo

## **PROGRAMA DE DOCTORADO EN HISTORIA DEL ARTE Y MUSICOLOGÍA**

**El estudio de la ciudad a través de la fotografía. Del Surrealismo a la  
Posmodernidad**

**Autor: Bárbara Barreiro León**

**Director: Carmen Adams Fernández**



## RESUMEN DEL CONTENIDO DE TESIS DOCTORAL

1.- Título de la Tesis	
Español/Otro Idioma: El estudio de la ciudad a través de la fotografía. Del Surrealismo a la Posmodernidad.	Inglés: The study of the city through photography. From Surrealism to Postmodernity
2.- Autor	
Nombre: Bárbara Barreiro León	DNI/Pasaporte/NIE: :
Programa de Doctorado: Historia del Arte y Musicología	
Órgano responsable: Centro Internacional de Posgrado	

### RESUMEN (en español)

El estudio de la ciudad por parte de la Historia del Arte, se ha visto abordado en un punto de encuentro entre la historia de la arquitectura y los estudios urbanísticos. Sin embargo, en la mayoría de los casos, estos análisis han sido puramente teóricos y pocas veces han sido representados en una realidad tangible. En esta tesis, hemos querido abordar el estudio de la ciudad y su arquitectura a través de la fotografía, usando la misma como medio y a su vez como metodología.

En este sentido, nos vamos a centrar en tres momentos distintos de la Historia del Arte del siglo XX como son el Surrealismo, el Movimiento Moderno y la Posmodernidad, cada uno de ellos con su correspondencia geográfica y sus diferentes particularidades. Para ello, vamos a atender a la teoría propia de estos movimientos, estudiando la literatura artística de cada uno de ellos para así poder leer, comprender, contextualizar las imágenes y los retratos de la ciudad.

De esta manera, estudiaremos el Movimiento Surrealista y su obra literaria para comprender su práctica urbana y la plasmación de la misma a través de sus fotografías. La Ciudad Surrealista es algo puramente teórico, algo que no se llevó a cabo durante la etapa surrealista, pero cuyos espectros y señales se pueden ver en la base estética e ideológica que se utilizó en la construcción de otras ciudades o espacios urbanos contemporáneos. Gracias a este análisis, veremos las distintas relaciones entre los textos y las imágenes surrealistas y tendremos un conocimiento más amplio de la arquitectura teórica y el urbanismo surrealista de París a principios del siglo XX.

A continuación nos centraremos en el Movimiento Moderno, la Bauhaus y el conocido Estilo Internacional, con un mirada a la Internacional Situacionista como contrapunto. Sin embargo, no haremos esto desde un punto de vista puramente arquitectónico, sino que será a través de las fotografías realizadas en este periodo, la forma en la que investigaremos la relación que estas mismas tendrán con el entorno urbano y la relación a su vez con el individuo.

Para finalizar nuestro recorrido, atenderemos a los cambios culturales que acontecieron durante la Posmodernidad, lo cual va a traer consigo un nuevo estilo de vivir la ciudad y entender la arquitectura. Será fundamental la obra de Venturi y Scott Brown, *Learning from Las Vegas* y los documentos fotográficos que trajeron consigo en forma de archivo tras su viaje a la ciudad de Nevada.

Tras proceder al análisis en cada uno de los momentos artísticos anteriormente mencionados, podremos entender y relacionar las diferentes características, diferencias y puntos en común que encontraremos no sólo entre ellos, sino que también con otros



momentos de la historia que llegará hasta el momento actual y los acontecimientos más recientes.

### **RESUMEN (en Inglés)**

The study of the city by Art History has been approached from the perspective of the history of architecture and urban studies. However, in most cases, these analyzes have been purely theoretical and have rarely been represented in a tangible reality. In this thesis, we wanted to delve into the study of the city and its architecture through photography, using it as a medium and in turn as a methodology.

In this sense, we are going to focus on three different moments in the History of Art of the 20th century, such as Surrealism, the Modern Movement and Postmodernism, each with its geographical correspondence and its different peculiarities. For this, we will attend to the theory of these movements, studying the artistic literature of each one of them in order to read, understand, contextualize the images and portraits of the city.

In this way, we will study the Surrealist Movement and its literary work to understand its urban practice and its expression through its photographs. The Surrealist City is something purely theoretical, something that was not carried out during the Surrealist period, but whose spectra and signals can be seen in the aesthetic and ideological basis that was used in the construction of other contemporary cities or urban spaces. Thanks to this analysis, we will see the different relationships between the texts and the surreal images and we will have a broader knowledge of the theoretical architecture and surreal urbanism of Paris at the beginning of the 20th century.

Next we will focus on the Modern Movement, the Bauhaus and the well-known International Style, with a look at the Situationist International as a counterpoint. However, we will not do this from a purely architectural point of view, but it will be through the photographs taken in this period, the way in which we will investigate the relationship that these will have with the urban environment and the relationship in turn with the individual.

To end our tour, we will attend to the cultural changes that occurred during Postmodernism, which will bring with it a new style of living the city and understanding architecture. The work of Venturi and Scott Brown, Learning from Las Vegas, and the photographic documents that they brought with them in the form of an archive after their trip to Nevada city will be essential.

After proceeding to the analysis in each of the artistic moments mentioned above, we will be able to understand and relate the different characteristics, differences and points in common that we will find not only between them, but also with other moments in history that will reach the present moment and the most recent events.

**SR. PRESIDENTE DE LA COMISIÓN ACADÉMICA DEL PROGRAMA DE DOCTORADO  
EN \_\_\_\_\_**

# Agradecimientos

Tras años de trabajo e investigación dedicados a la realización de esta Tesis Doctoral, tan solo me quedan palabras de agradecimiento para todas aquellas personas que han estado presentes de una manera u otra en este largo y difícil camino.

Un trabajo académico de estas características requiere de grandes profesionales que lo guíen, es el caso de mi Directora, Carmen Adams y mi Tutora, M<sup>a</sup> Soledad Alvarez, así como también a Isabel Ruiz de la Peña, que me ha dado un último empujón para llegar hasta aquí. La Universidad de Oviedo me ha formado y me ha visto crecer, ha hecho que también pueda desarrollar mi labor internacionalmente y que haya encontrado en la Universidad de Aberdeen un nuevo hogar. Gracias a Amy Bryzgel de Visual Culture por haber creído en mí desde el día en que nos conocimos, también a todo el departamento de Hispanic Studies por hacerme sentir siempre parte del equipo docente.

Agradecimientos infinitos a mis padres, Natalia y Ricardo, que han sufrido tanto o más que yo en todo este proceso, que me han visto viajar y conseguir progreso en mi carrera traspasando fronteras con la tristeza y a la vez felicidad que eso supone. A mi abuela, Preciosa, que aunque no entienda lo que es una Tesis, eso nunca ha sido un problema para recibir su apoyo y su cariño.

A mis amigos, a todos, a los muchos y a los pocos, a los de aquí y a los de allí, a los que me han acompañado en el colegio, el instituto, la carrera, el master y más allá, a los que están y a los que desgraciadamente no.

A Noelia, por ser mi punto de apoyo, ayudándome en todo lo posible y por la carrera académica que estamos construyendo mano a mano. A Cris, por ser la que me aguanta siempre los días malos y me saca la sonrisa. Y muy en especial a Jesús, más que mi amigo, mi hermano, por sus consejos y su fiel amistad.

Por último, a la persona que ha estado a mi lado durante no solo el Doctorado, sino desde mucho antes. Me ha aguantado, apoyado, valorado y animado.

Ha llorado y reído conmigo. Me ha aconsejado y me ha enseñado. Ha estado conmigo en los buenos momentos, pero sobre todo en los malos. Ha caminado conmigo en esta andadura tan dura, pero se ha hecho un poco más fácil gracias a él. Andrés, esto no hubiera sido posible sin tu amor y apoyo incondicional.

# Lista de publicaciones derivadas de la tesis

## Obra colectiva

- *La formación artística: creadores-historiadores-espectadores*. XXI Congreso Nacional de Historiadores del Arte CEHA. Universidad de Cantabria, Santander 20-23 Septiembre 2016. ISBN: 978-84-810-2848-5
- *Estudios socioculturales: resultados, experiencias, reflexiones*. Oviedo : Asociación de jóvenes investigadores en estudios socioculturales (AJIES), 2016. ISBN: 978-84-617-7010-6

## Artículos

- BARREIRO LEÓN, B., "Urban theory in postmodern cities: Amnesiac Spaces and Ephemeral aesthetics", *URBS Journal of Urban Studies and Social Sciences*, Universidad of Almería, 7(1), (2017), 57-65, ISSN: 2014-2714
- BARREIRO LEÓN, B., "Las anticiedades posmodernas como nuevos modelos urbanos contemporáneos", *Ángulo Recto. Revista de estudios de la ciudad como espacio plural*, vol. 8, núm. 1-2, ISSN: 1989-4015.
- BARREIRO LEÓN, B., "DECORATED SHEDS: La publicidad como ornamento en la ciudad posmoderna. El ejemplo de Las Vegas", *Arte y Sociedad. Revista de Investigación*, Octubre 2016, nº 11, pp. 1-10, ISSN: 2174-7563
- BARREIRO LEÓN, B., "La herencia surrealista en la ciudad posmoderna", *Arte y Sociedad. Revista de Investigación*, April 2016, nº 10, pp. 1-10, ISSN: 2174-7563

- BARREIRO LEÓN, B., “La estética posmoderna de Jean Baudrillard a través de Las Estrategias Fatales”, February 2016, nº 68, pp. 249- 263, *EIKASIA: revista de filosofía*, ISSN 1989-5461
- BARREIRO LEÓN, B. “Psicogeografía y ciudad: Iconografía de la ciudad surrealista”, *Ángulo Recto. Revista de estudios de la ciudad como espacio plural*, vol. 7, nº1, pp. 5-12, June 2015, ISSN: 1989-4015

### **Actas**

- "Ciudades Teóricas Posmodernas: Las Vegas", X Congreso online sobre Turismo y Desarrollo / VI simposio virtual Internacional Valor y Sugestión del Patrimonio Artístico y Cultural, Universidad de Málaga (15th-29th July 2016), ISBN-13: 978-84-16399-36-9
- “La experiencia estética de la posmodernidad: la ciudad como signo e imagen de la sociedad contemporánea”, III Congreso Internacional Estética y Política. Universidad Politécnica de Valencia (10<sup>th</sup> -13<sup>th</sup> November 2015) ISBN: 978-84-9048-469-2
- "Nuevas fuentes histórico-artísticas en la era digital: El Surrealismo y el cómic *Kiki de Montparnasse*", Quinto Congreso Internacional Arte y Sociedad: Arte y Humanidades en la era de la comunicación digital. Universidad de Málaga (14<sup>th</sup> -29<sup>th</sup> October 2015), ISBN-13: 978-84-16399-36-9





*“No ha de ser el miedo a la locura  
el que nos obligue a poner a media asta  
la bandera de la imaginación”*

André Bretón

Primer Manifiesto Surrealista (1924)

# Resumen

El estudio de la ciudad por parte de la Historia del Arte, se ha visto abordado en un punto de encuentro entre la historia de la arquitectura y los estudios urbanísticos. Sin embargo, en la mayoría de los casos, estos análisis han sido puramente teóricos y pocas veces han sido representados en una realidad tangible. En esta tesis, hemos querido abordar el estudio de la ciudad y su arquitectura a través de la fotografía, usando la misma como medio y a su vez como metodología.

En este sentido, nos vamos a centrar en tres momentos distintos de la Historia del Arte del siglo XX como son el Surrealismo, el Movimiento Moderno y la Posmodernidad, cada uno de ellos con su correspondencia geográfica y sus diferentes particularidades. Para ello, vamos a atender a la teoría propia de estos movimientos, estudiando la literatura artística de cada uno de ellos para así poder leer, comprender, contextualizar las imágenes y los retratos de la ciudad.

De esta manera, estudiaremos el Movimiento Surrealista y su obra literaria para comprender su práctica urbana y la plasmación de la misma a través de sus fotografías. La Ciudad Surrealista es algo puramente teórico, algo que no se llevó a cabo durante la etapa surrealista, pero cuyos espectros y señales se pueden ver en la base estética e ideológica que se utilizó en la construcción de otras ciudades o espacios urbanos contemporáneos. Gracias a este análisis, veremos las distintas relaciones entre los textos y las imágenes surrealistas y tendremos un conocimiento más amplio de la arquitectura teórica y el urbanismo surrealista de París a principios del siglo XX.

A continuación nos centraremos en el Movimiento Moderno, la Bauhaus y el conocido Estilo Internacional, con un mirada a la Internacional Situacionista como contrapunto. Sin embargo, no haremos esto desde un punto de vista puramente arquitectónico, sino que será a través de las fotografías realizadas en este periodo, la forma en la que investigaremos la relación que estas mismas tendrán con el entorno urbano y la relación a su vez con el individuo.

Para finalizar nuestro recorrido, atenderemos a los cambios culturales que acontecieron durante la Posmodernidad, lo cual va a traer consigo un nuevo estilo de

vivir la ciudad y entender la arquitectura. Será fundamental la obra de Venturi y Scott Brown, *Learning from Las Vegas* y los documentos fotográficos que trajeron consigo en forma de archivo tras su viaje a la ciudad de Nevada.

Tras proceder al análisis en cada uno de los momentos artísticos anteriormente mencionados, podremos entender y relacionar las diferentes características, diferencias y puntos en común que encontraremos no sólo entre ellos, sino que también con otros momentos de la historia que llegará hasta el momento actual y los acontecimientos más recientes.

# Abstract

The study of the city by Art History has been approached from the perspective of the history of architecture and urban studies. However, in most cases, these analyzes have been purely theoretical and have rarely been represented in a tangible reality. In this thesis, we wanted to delve into the study of the city and its architecture through photography, using it as a medium and in turn as a methodology.

In this sense, we are going to focus on three different moments in the History of Art of the 20th century, such as Surrealism, the Modern Movement and Postmodernism, each with its geographical correspondence and its different peculiarities. For this, we will attend to the theory of these movements, studying the artistic literature of each one of them in order to read, understand, contextualize the images and portraits of the city.

In this way, we will study the Surrealist Movement and its literary work to understand its urban practice and its expression through its photographs. The Surrealist City is something purely theoretical, something that was not carried out during the Surrealist period, but whose spectra and signals can be seen in the aesthetic and ideological basis that was used in the construction of other contemporary cities or urban spaces. Thanks to this analysis, we will see the different relationships between the texts and the surreal images and we will have a broader knowledge of the theoretical architecture and surreal urbanism of Paris at the beginning of the 20th century.

Next we will focus on the Modern Movement, the Bauhaus and the well-known International Style, with a look at the Situationist International as a counterpoint. However, we will not do this from a purely architectural point of view, but it will be through the photographs taken in this period, the way in which we will investigate the relationship that these will have with the urban environment and the relationship in turn with the individual.

To end our tour, we will attend to the cultural changes that occurred during Postmodernism, which will bring with it a new style of living the city and understanding architecture. The work of Venturi and Scott Brown, Learning from

Las Vegas, and the photographic documents that they brought with them in the form of an archive after their trip to Nevada city will be essential.

After proceeding to the analysis in each of the artistic moments mentioned above, we will be able to understand and relate the different characteristics, differences and points in common that we will find not only between them, but also with other moments in history that will reach the present moment and the most recent events.



# Índice

<b>Agradecimientos</b> .....	<b>I</b>
<b>Lista de publicaciones derivadas de la tesis</b> .....	<b>III</b>
<b>Resumen</b> .....	<b>VII</b>
<b>Abstract</b> .....	<b>IX</b>
<b>Índice</b> .....	<b>1</b>
<b>Índice de ilustraciones</b> .....	<b>3</b>
<b>Parte I</b> .....	<b>6</b>
<b>1. Introducción</b> .....	<b>1</b>
<b>2. Objetivos</b> .....	<b>5</b>
<b>3. Interés científico</b> .....	<b>9</b>
3.1 Introducción .....	9
3.2 Actualidad del estudio.....	11
3.3 Estado de la cuestión .....	12
<b>4. Metodología</b> .....	<b>21</b>
4.1 Introducción .....	21
4.2 El método fotográfico.....	22
4.3 Teoría y análisis .....	27
4.4 Identificación y clasificación .....	34
<b>Parte II</b> .....	<b>38</b>
<b>5. Surrealismo</b> .....	<b>40</b>
5.1 Introducción .....	40
5.2 El pensamiento surrealista .....	41
5.2.1 Primer Manifiesto Surrealista (1924).....	41
5.2.2 Segundo Manifiesto Surrealista (1930).....	44
5.2.4 La estética surrealista .....	45



<b>5.3 La ciudad surrealista .....</b>	<b>50</b>
5.3.1 Escritos sobre ciudad.....	53
<b>5.4 La Deriva surrealista.....</b>	<b>64</b>
<b>5.5 Fotografía y vanguardia .....</b>	<b>67</b>
<b>5.6 La ciudad fotografiada .....</b>	<b>72</b>
<b>5.7 Conclusiones .....</b>	<b>96</b>
<b>5.8 Bibliografía .....</b>	<b>98</b>
<b>6. Modernidad .....</b>	<b>103</b>
<b>6.1 Introducción .....</b>	<b>103</b>
<b>6.2 Movimiento Moderno y arquitectura: La nueva idea de ciudad .....</b>	<b>104</b>
6.2.1 La Bauhaus y su Estilo Internacional.....	108
<b>6.3 La Internacional Situacionista y el Urbanismo Unitario.....</b>	<b>112</b>
<b>6.4 Fotografía y Movimiento Moderno .....</b>	<b>119</b>
<b>6.5 La ciudad fotografiada .....</b>	<b>127</b>
<b>6.6 Conclusiones .....</b>	<b>151</b>
<b>6.7 Bibliografía .....</b>	<b>153</b>
<b>7. Posmodernidad .....</b>	<b>158</b>
<b>7.1 Introducción .....</b>	<b>158</b>
<b>7.2 Arquitectura y nueva expresión urbana .....</b>	<b>159</b>
7.2.1 La arquitectura posmoderna de Las Vegas .....	164
<b>7.3 Coordinadas espacio-temporales en la ciudad posmoderna.....</b>	<b>176</b>
<b>7.4 Fotografía y posmodernidad .....</b>	<b>180</b>
<b>7.5 La ciudad fotografiada .....</b>	<b>184</b>
7.5.1 Robert Venturi y Denise Scott Brown.....	193
<b>7.5 Conclusiones .....</b>	<b>207</b>
<b>7.6 Bibliografía .....</b>	<b>210</b>
<b>Parte III .....</b>	<b>214</b>
<b>8. Conclusiones.....</b>	<b>216</b>
<b>8.1 Recuperación de los objetivos .....</b>	<b>219</b>
<b>8.2 Futuras líneas de investigación .....</b>	<b>220</b>
<b>Bibliografía.....</b>	<b>223</b>

# Índice de ilustraciones

<i>Ilustración 1. Punto de vista desde la ventana del Gras, 1826, Niépce</i> .....	29
<i>Ilustración 2. Daguerrotipo, Las Tullerías y el Sena, 1839, Daguerre</i> .....	30
<i>Ilustración 3. Chichen-Itza. Ala Oeste del Palacio de las Monzas, Désiré Charnay, 1859-1860</i> .....	31
<i>Ilustración 5. The famed clipt yew trees of Painswick Churchyard. Gloucestershire. 1902, Sir Benjamin Stone, Museum no. E.2326-2000</i> .....	32
<i>Ilustración 6. Diputados y sus mujeres, Sir John Benjamin Stone, 1909</i> .....	33
<i>Ilustración 7. Fotografía de París, Charles Marville</i> .....	34
<i>Ilustración 8. Passage de l'Opera ca 1865-1868, Charles Marville. Imagen perteneciente al Museo Carnavalet de París</i> .....	52
<i>Ilustración 9. Mapa Surrealista del Mundo, Varietés, 1929</i> .....	67
<i>Ilustración 10. El Album del Viejo París, Charles Marville, 1865,</i> .....	74
<i>Ilustración 11. Calle de París. Eugène Atget</i> .....	75
<i>Ilustración 12. Escaparate parisino, Eugène Atget</i> .....	78
<i>Ilustración 13. Esquina Rue de Montmorency y Casa de Nicolas Flamel en el 51, Eugène Atget, 1908.</i> .....	80
<i>Ilustración 14. Rue du Figuier, Eugène Atget, 1924.</i> .....	81
<i>Ilustración 15. Imagen publicada Nadja, Jacques-André Boiffard, 1928. © Artists Rights Society (ARS), Nueva York/ ADAGP, París</i> .....	83
<i>Ilustración 16. Pared de Posters, París, André Kerketz, 1926-1927 © Estate of André Kerketz/Higher Pictures</i> .....	85
<i>Ilustración 17. Vagabundos durmiendo bajo el Peristilo de la Bolsa de Comercio, París, Brassai, 1930-32 © The Brassai State – RMN</i> .....	86
<i>Ilustración 18. Charco, Rue de Valois, Ilse Bing, 1932</i> .....	88
<i>Ilustración 19. Placa Rota, París, André Kerketz, 1929 © Estate of André Kerketz/Higher Pictures</i> .....	89
<i>Ilustración 20. Tienda de instrumentos musicales con reflejos de la Iglesia Saint-Nicholas-des-Champs, Dora Maar, ca 1935 © 2009 Artists Rights Society (ARS), Nueva York/ADAGP, París</i> .....	90
<i>Ilustración 21. Electricidad, Man Ray, 1930 © Man Ray Trust/ 2009 Artists Rights Society (ARS), Nueva York/ADAGP</i> .....	91
<i>Ilustración 22. Electricidad- La ciudad, Man Ray, 1931 © Man Ray Trust/ 2009 Artists Rights Society (ARS), Nueva York /ADAGP</i> .....	92
<i>Ilustración 23. El cine Paramount, París, Germaine Krull, ca 1930 © Estate Germaine Krull, Museum Folkwang, Essen</i> .....	93
<i>Ilustración 24. París desde Nôtre Dame, Brassai, ca 1933</i> .....	94
<i>Ilustración 25. Torre Eiffel, André Kerketz, 1929 © Estate of Andre Kerketz/Higher Pictures</i> .....	95
<i>Ilustración 26. Fotografía del Congreso Internacional de Arquitectura Moderna, 1931.</i> .....	106

<i>Ilustración 27. Edificio de la Bauhaus. Lucia Moholy, 1926. Imagen del archivo de la Bauhaus cortesía de Fotostiftung Schweiz</i> .....	111
<i>Ilustración 28. Guía Psicogeográfica de París, Guy Debord, 1956. Serigrafía. Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, La Haya</i> .....	116
<i>Ilustración 29. Mapa Psicogeográfico “La ciudad desnuda” o The Naked City: Illustration de l’hypothèse des plaques tournantes en psychogéographie, Guy Debord 1956</i> .....	117
<i>Ilustración 30. Representación simbólica de la Nueva Babilonia, Constant, 1969</i> .....	118
<i>Ilustración 31. Exposición sobre arquitectura</i> .....	120
<i>Ilustración 32. Publicación: The Internaional Style: Arquitechture since 1922 © Raptist Rare Books</i> .....	121
<i>Ilustración 33. Exposición Internacional de Artes Decorativas, Herbert Bayer, 1930</i> .....	122
<i>Ilustración 34 Moma image. © 2019 / Artists Rights Society (ARS), New York / VG Bild-Kunst, Germany</i> .....	124
<i>Ilustración 35. Zeche Bonifacius, Wetterschacht, 1947-1948 © Albert Renger-Patzsch-Archiv/Ann und Jurgen Wilde. VG Bild-Kunst, Bonn/Licensed by Copyright Agency</i> .....	125
<i>Ilustración 36. Serie fotográfica de Bern Becher y Hilla Wobeser</i> .....	126
<i>Ilustración 37. © Lucia Moholy Nagy Estate/Artista Rights Society (ARS), Nueva York/VG Bild-Kunst, Bonn</i> .....	129
<i>Ilustración 38. Vista de la Bauhaus desde el sudoeste. Lucia Moholy, ca. 1925-1926</i> .....	130
<i>Ilustración 39. Edificio de la Bauhaus en Dessau diseñado por Walter Gropius, 1925-1926. Imagen de Lucia Moholy. © Estate/Artists (ARS), Nueva York/VG Bild-Kunst, Bonn</i> .....	131
<i>Ilustración 40. Imagen de Lucia Moholy. Derechos de imagen © Estate/Artists (ARS), Nueva York/VG Bild-Kunst, Bonn</i> .....	132
<i>Ilustración 41. Sin título. La escuela de la Bauhaus en Dessau durante la noche, Lucia Moholy Nagy, ca. 1925.1926</i> .....	134
<i>Ilustración 42 Sin título .Estudio de un cartel luminoso diseñado por Heinz Low y Franz Ehrlic) 1927-1928</i> .....	135
<i>Ilustración 43. Sin título, Hannes Meyer</i> .....	136
<i>Ilustración 44. Torre Eiffel, ca 1928, Germaine Krull © Estate Germaine Krull, Museum Folkwang, Essen</i> .....	137
<i>Ilustración 45. Balcones de la Bauhaus, Dessau, Laszlo Moholy-Nagy, 1925-28</i> .....	138
<i>Ilustración 46. Guardería de Unidad de habitación en Marsella, René Burri</i> .....	139
<i>Ilustración 47. Baile realizado durante una fiesta en la azotea de Unidad de Habitación en Marsella, Le Corbusier</i> .....	140
<i>Ilustración 48. Azotea de Unidad de Habitación en Marsella durante una fiesta, Le Corbusier © Fondation Le Corbusier LI-16-83</i> .....	141
<i>Ilustración 49. Inauguración de la Capilla de Nôtre-Dame de Haut, Francia, René Burri, 1955</i> ..	143
<i>Ilustración 50. Brasilia, Rene Burri, 1960</i> .....	144
<i>Ilustración 51. Plano realizado por Lucio Costa para Brasilia 1956-1960</i> .....	146
<i>Ilustración 52. Brasilia, René Burri, 1960 © Magnum Photos</i> .....	147

<i>Ilustración 53. Trabajador enseña a su familia la nueva ciudad, Rene Burri, 1960</i> .....	149
<i>Ilustración 54. Sao Paulo, Brazil, Rene Burri, 1960</i> .....	150
<i>Ilustración 55. Vegas Vickie. Fotografía cortesía de Jaime Muñoz Corral, 2015</i> .....	170
<i>Ilustración 56. Fremont Street. Fotografía cortesía de Jaime Muñoz Corral, 2015</i> .....	171
<i>Ilustración 57. Caesars Palace de Las Vegas tras la remodelación de 1999. Imagen cortesía de Jaime Muñoz Corral, 2015</i> .....	175
<i>Ilustración 58. Mimic, Jeff Wall, 1982 © Ydessa Hendes Art Foundation, Toronto</i> .....	184
<i>Ilustración 59. Demolición del complejo de edificios Pruitt-Iggoe, Missouri. Imagen tomada del documental</i> .....	185
<i>Ilustración 60. Bañistas viendo una explosión atómica promovida por un casino, Las Vegas, 8 de Mayo de 1953</i> .....	186
<i>Ilustración 61. The Dunes Hotel y Casino, 1950</i> .....	188
<i>Ilustración 62. Estación de servicio, Dennis Hoper, 1961</i> .....	189
<i>Ilustración 63. Serie Veintiseis Estaciones de Servicio, Edward Ruscha, 1963</i> .....	190
<i>Ilustración 64. American, John Baeder, 1976 © Thomas Paul Fine Art</i> .....	191
<i>Ilustración 65. Sin título. Zurich, Rene Burri, 1980 © Rene Burri/Magnum Photos</i> .....	192
<i>Ilustración 66. Fotografía del Archivo de Robert Venturi y Denise Scott Brown</i> .....	194
<i>Ilustración 67. Robert Venturi en Las Vegas</i> .....	195
<i>Ilustración 68. El caminante sobre el mar, Caspar Fiedrich, 1818</i> .....	196
<i>Ilustración 69. Denise Scott Brown en Las Vegas</i> .....	197
<i>Ilustración 70. Robert Venturi y Denise Scott Brown en el Strip</i> .....	198
<i>Ilustración 71. Detalle del Caesar's Palace de Las Vegas. Archivo de Robert Venturi y Denise Scott Brown</i> .....	201
<i>Ilustración 72. Las Vegas. Archivo de Robert Venturi y Denise Scott Brown</i> .....	202
<i>Ilustración 73. Las Vegas. Archivo de Robert Venturi y Denise Scott Brown</i> .....	202
<i>Ilustración 74. El Strip de Las Vegas. Archivo de Robert Venturi y Denise Scott Brown</i> .....	204
<i>Ilustración 75. Las Vegas. Archivo de Robert Venturi y Denise Scott Brown</i> .....	205
<i>Ilustración 76. Golden Nugget Casino. Archivo de Robert Venturi y Denise Scott Brown</i> .....	206
<i>Ilustración 77. Stardust Casino. Archivo de Robert Venturi y Denise Scott Brown</i> .....	207

# PARTE I

## Capítulo 1 – Introducción

# 1. Introducción

La presente Tesis Doctoral tiene como tema principal el estudio de la ciudad contemporánea desde el Surrealismo hasta la Posmodernidad pasando por las transformaciones urbanísticas acaecidas durante el Movimiento Moderno. Se plantea así un estudio a través de la fotografía, la ciudad y la cultura visual de los individuos que habitan dichas ciudades. Nos basamos en la premisa de que la evolución urbanística no se asienta solamente en la tipología arquitectónica, sino que tendrá una fuerte relación con la cultura visual y la interrelación del individuo con la misma.

El tema de esta Tesis ha venido influenciado por mis estudios basados fundamentalmente en la Historia del Arte así como la influencia que ha tenido en mi carrera académica reciente la Cultura Visual. De esta forma se fusionan dos temas principales como son la Historia del Urbanismo contemporáneo a través de tres grandes momentos artístico del siglo XX - Surrealismo, Movimiento Moderno y Posmodernidad - y el análisis de la fotografía como documento visual para la realización de estas dos ramas de estudio.

La Tesis se divide en dos partes fundamentales, estando la primera parte enfocada a la elaboración más teórica centrada en las fuentes, la metodología y el estado de la cuestión con respecto a este campo de estudio. Se ha visto necesaria la

inclusión de un apartado explicando la metodología necesaria para este análisis por ser relativamente nueva con respecto a la investigación enfocada al urbanismo y la ciudad. De esta forma, ahondaremos en los antecedentes de la fotografía como documento para la investigación histórico-artística, más allá de su valor estético, centrándonos en la imagen como documento histórico. Para ello, deberemos de seguir unas pautas que ayuden a elaborar un imaginario con sentido documental, casi archivístico, que aunque en algunos casos hayan sido referencias artísticas, dejen paso aquí a un campo de estudio más amplio.

En la segunda parte de la presente Tesis, se expondrán los casos prácticos, los ejemplos históricos que han ido siguiendo la línea que se ha querido desarrollar e investigar a partir del campo fotográfico. Para ello, se han seleccionado tres periodos fundamentales; el Surrealismo, el Movimiento Moderno y la Posmodernidad. Estos tres momentos de la Historia del Arte han sido elegidos por ser claves en cuanto al cambio y la transformación de los estilos artísticos, no sólo con respecto a la arquitectura o el urbanismo, sino que también han sido momentos decisivos en cuanto a las transformaciones sociales con respecto y en torno al arte.

A partir de aquí se irán desarrollando cada uno de los periodos con sus respectivas características y sus propios ejemplos. Así, se han investigado en profundidad tanto los escritos o manifiestos de cada periodo histórico-artístico, como su producción artística, basándonos fundamentalmente en la fotografía, la arquitectura y el urbanismo.

Cabe destacar que no pretendemos desarrollar un estudio que represente Historia de la Fotografía, ni siquiera nuestro principal objetivo sea realizar un porfolio de las fotografías más notables de cada época. Por el contrario, se ha investigado para poder demostrar el cambio urbanístico, arquitectónico y estético durante estos tres momentos de la Historia del Arte y para ello nos hemos servido de la imagen fotográfica como herramienta.





## Capítulo 2 – Objetivos

## 2. Objetivos

A medida que la investigación ha ido progresando han ido surgiendo diferentes preguntas y objetivos sobre los que avanzar y evolucionar. Hay que tener en cuenta que la tesis es un ente vivo en constante evolución e incluso cuando ésta esté concluida otros investigadores podrán usar nuestra investigación para plantearse nuevas cuestiones. Es importante, de este modo que nuestros objetivos iniciales y básicos se hayan cumplido, y en caso de que esto no haya sido así se requiere una explicación formal y académica de por qué esto ha podido demostrarse.

Al comenzar una investigación siempre hemos de preguntarnos a nosotros mismos unas cuestiones básicas para poder desarrollar así unos objetivos claros en los que basar nuestro estudio. De esta forma las principales preguntas al inicio de esta tesis han sido las siguientes:

- ¿Hay relación entre el estudio de la ciudad y la fotografía?
- ¿Hay algún tipo de interés por la arquitectura por parte de los surrealistas?
- ¿Existe un estudio de la ciudad a través de la fotografía?
- ¿Puede ser la fotografía artística un canal de información a pesar de contener a su vez interés estético?
- ¿Podemos leer una fotografía para entender la relación entre el individuo y el espacio urbano que lo rodea?

Después de haber realizado este estudio podemos contestar de manera afirmativa a estas preguntas. Todos estos objetivos marcados en el primer momento de la investigación han podido ser demostrados a partir de las fuentes, las imágenes y la puesta en relación de las técnicas metodológicas utilizadas para desarrollar esta tesis.

De esta forma, otro de los objetivos es el de establecer unas relaciones claras entre las teorías y la arquitectura posmoderna así como de su urbanismo. Como resultado de estas experiencias estableceremos una conclusiones que funcionen como un todo de nuestro estudio. Así, se pretende elaborar un imaginario arquitectónico que se relacione estrechamente con el poso ideológico y social sobre el que está asentado este movimiento artístico. La comprensión de este tipo de arquitectura no nos llevará a un conocimiento técnico de construcciones específicas, sino que nos centraremos en ciudades teóricas e ideales que sirven como ejemplo para explicar la teoría arquitectónica posmoderna.

La comprensión de una compleja estética posmoderna así como de sus planteamientos teórico-artísticos es otro de los objetivos que intentaremos conseguir con esta investigación. Se buscará también un paralelismo entre tendencias y escritos previos que pudieron servir a los diferentes momentos histórico-artísticos estudiados para sentar las bases de su propia tendencia artística e ideológica.

Un objetivo básico de nuestro estudio siempre ha sido comprender la evolución de la ciudad contemporánea durante los periodos establecidos en el apartado anterior a través de la Cultural Visual, sirviéndonos así del documento fotográfico. Para realizar dicho estudio dispondremos de una metodología básica; el análisis fotográfico de las mismas, a la vez que nos serviremos de las fuentes escritas de los arquitectos, urbanistas y teóricos de cada movimiento para poner en relación dicho documento visual con la estética arquitectónica.



## **Capítulo 3 – Interés científico**

3.1 Introducción

3.2 Actualidad del estudio

3.3 Estado del Arte

3.4 Interés científico

# 3. Interés científico

## 3.1 Introducción

El Surrealismo es uno de los movimientos más estudiados de la Historia del Arte. La poesía, la pintura, la fotografía, el cine y los objetos surrealistas han sido objeto de estudio de varias corrientes y líneas de investigación. Sin embargo, ¿podemos entender una arquitectura surrealista?. La respuesta es sí, pero tendremos que esperar casi medio siglo para que la posmodernidad asimile estos preceptos y los materialice en sus construcciones de la mano de arquitectos como Robert Venturi, Charles Moore o Robert Stern.

La teoría sobre la ciudad surrealista se materializa a través de las obras de Bretón, *Nadja* (1928) y *Los vasos comunicantes* (1932). Sin embargo no será el único, ya que Louis Aragon en *El Campesino de París* (1926) inicia esta tendencia de introducirnos en por los barrios menos concurridos de París, llenos de cotidianeidad. Esto, enlazaría con la Teoría Situacionista en cuanto a la inmersión aleatoria por los barrios de París, por el mero hecho del disfrute del espectador.

Nadja es una mujer irreal, una fantasía que le lleva por todo París con objeto de mostrar la ciudad, de enamorarse también de la misma, de enamorarse de Nadja, y de la mujer en general. Para el final del relato de Bretón, Nadja está internada en un

hospital mental, simbolizando la locura, lo irracional, lo primitivo, y al fin y al cabo, eso es el Surrealismo.

Así pues, hay arquitectos puramente surrealistas como es el caso de Rene-Guy Doumayrou, quien propuso construcciones y variaciones en el trazado urbano de París. Sin embargo, lo que les interesa a los surrealistas es en la parte de la ciudad que está abandonada, en ruinas, algo que lleva consigo el clamor romántico. De esta forma, presentan su propia *Ville Surrealiste* en la Exposición Internacional de Surrealismo de 1938, que continuará con el *Mapa Surrealista del Mundo*.

De esta forma, y en concordancia con lo que propone Ramallo<sup>1</sup>, la ciudad se trataría como objeto, una nueva forma de expresión surrealista, que transformarían y abordarían como un objeto onírico. Sin embargo, no sólo los surrealistas la tratarían como tal, sino que a lo largo de la historia, arquitectos, urbanistas, artistas, dictadores y políticos, se han servido de la ciudad para crear una imagen de ellos mismos, transformando el *objeto* con un fin estético y en ocasiones propagandístico. En esta línea, Sheringham<sup>2</sup> proclama que “la ciudad es el verdadero territorio de la aventura surrealista”, ya que no debemos olvidarnos de lo arraigado que estaba el grupo a su París, a su Montparnasse, poniendo así en valor la importancia que tiene el entorno para el desarrollo del propio individuo.

Así como París lo fue para los surrealistas, Las Vegas es la ciudad posmoderna por excelencia. En este sentido, los arquitectos de la posmodernidad trabajan con los símbolos, siguiendo el reclamo de la sociedad posmoderna. Trataremos en este sentido a la ciudad de Las Vegas como una obra de arte en sí misma para someterla a un estudio comparativo y analítico. Es necesario de este modo atender al concepto de la ciudad como arquitectura, tal y como lo ejemplifica Aldo Rossi<sup>3</sup> en *La*

---

<sup>1</sup> RAMALLO GUZMÁN, Francisco J. *El espacio real, sugerido o soñado, como categoría surrealista en la producción artística contemporánea*, Tesis Doctoral, 2014, Granada, Editorial Universidad de Granada

<sup>2</sup> SHERINGHAM, Michael, *Everyday Life: Theories and Practises from Surrealism to present*, 2006, Oxford, Oxford University Press.

<sup>3</sup> ROSI, Aldo, *La arquitectura de la ciudad*, 2015, Madrid, Editorial Gustavo Gili, Colección Clásicos



*architettura de la ciudad*. Para poder verla de este modo, debemos ejemplificarlo con casos reales de ciudad llevados a cabo en su forma arquitectónica.

Para entender la ciudad, debemos pensar en ella como obra de arte total que conjuga los elementos culturales de la comunidad que la integra. De esta forma, y aunque haya rasgos organizativos comunes entre unas y otras, cada ciudad tendrá una identidad propia relacionada con su historia, su paisaje y su experiencia social.

La ciudad posmoderna se convierte en una ciudad simbólica, de tránsito, no pensada para la vida cotidiana ni para albergar a trabajadores del día a día, sino que se refiere más bien a un escape de la propia sociedad, una ciudad deseada en la que el visitante encontrará todo lo que busca, y además estará familiarizado con todo elemento incluso no habiendo estado allí antes. Esto se debe a la fuerte presencia de signos que guían el tránsito del individuo. Las Vegas se ajusta por tanto a todas las definiciones de arquitectura posmoderna y que Paolo Portoghesi<sup>4</sup> ejemplifica con la siguiente afirmación: “es una arquitectura de la imagen para una civilización de la imagen”.

Hablamos en este sentido de arquitectura teórica posmoderna o urbanismo teórico posmoderno ya que no buscamos analizar los aspectos constructivos de los edificios, elementos decorativos u ordenación aplicada del medio urbano, sino que lo analizamos desde el punto de vista teórico, de los escritos y los análisis arquitectónicos y artísticos.

Por lo tanto, en esta investigación partimos de escritos y prácticas surrealistas que tienen que ver con la ciudad y las asociamos posteriormente con momentos de la ciudad y la arquitectura posmoderna, en este caso con la ciudad de Las Vegas.

## **3.2 Actualidad del estudio**

Campo de estudio relativamente nuevo con respecto a la imagen fotográfica como metodología fundamental. Lo detallado anteriormente pretende ponerse en

---

<sup>4</sup> PORTOGUESI, Paolo, *Después de la arquitectura moderna*, 1981, Barcelona, Gustavo Gili.

común con una metodología clara y estructurada cronológicamente correspondiendo con cada momento artístico.

Se pretende en este estudio elaborar un imaginario arquitectónico que se relacione estrechamente con el poso ideológico y social sobre el que está asentado este movimiento artístico. La comprensión de este tipo de arquitectura no nos llevará a un conocimiento técnico de construcciones específicas, sino que nos centraremos en ciudades teóricas e ideales que sirven como ejemplo para explicar la teoría arquitectónica posmoderna. Será aquí donde introduzcamos el estudio fotográfico, para poder poner en relación la teoría, la práctica y la cultura visual, lo cual constituye un estudio novedoso con relación a la Historia del Arte.

La comprensión de una compleja estética posmoderna así como de sus planteamientos teórico-artísticos es otro de los objetivos que intentaremos conseguir con esta investigación. Se buscará también un paralelismo entre tendencias y escritos previos que pudieron servir a la posmodernidad para sentar las bases de su propia tendencia artística e ideológica.

Se pretende, por tanto, utilizar la fotografía para establecer unas relaciones claras entre las teorías y la arquitectura posmoderna así como de su urbanismo. Como resultado de estas experiencias y de nuestra investigación, llegaremos a unas conclusiones que funcionen como un hilo conductor de nuestro estudio.

### **3.3 Estado de la cuestión**

Tal y como hemos apuntado en las páginas iniciales de esta Tesis, debido a la novedad con respecto a la metodología utilizada para este estudio, la literatura científica con respecto al tema en concreto y la forma de abordarlo la hemos encontrado escasa. Al tratar un tema como el que nos ocupa, donde su análisis requerirá un estudio interdisciplinar y con el fin de encontrar una vía sólida de interpretación, es necesario revisar las aportaciones que desde distintas ramas del saber se han hecho sobre teoría arquitectura, fotografía, estética y urbanismo entre otros. Tendremos que centrarnos aquí en varios aspectos como son, el método fotográfico, el estudio de la ciudad, la historia de la arquitectura contemporánea

centrada en el siglo XX y una aproximación estética hacia la misma. Dentro de estos grupos también habrá subgrupos temáticos que tendremos que abordar ya que estaremos hablando de tres momentos históricos y artísticos diferentes: el Surrealismo, el Movimiento Moderno y la Posmodernidad.

Es importante destacar la escasez de publicaciones e investigaciones referidas, en este sentido, a lo que nos corresponde investigar en esta tesis. Sin embargo, podemos poner en valor investigaciones que han sido fundamentales e inspiradoras a la hora de realizar la presente Tesis Doctoral. Entre estas obras se encuentran investigaciones y publicaciones que tienen como objetivo el estudio de la fotografía urbana o que capta elementos arquitectónicos y que a su vez entienden la relación entre el individuo y la ciudad. Dichas publicaciones han sido relevantes a la hora de no sólo realizar la presente Tesis Doctoral, sino que han servido de inspiración directa para establecer nuestros objetivos y visión con respecto al tema de estudio.

La primera obra es la de Francesco Carreri, *Walkscapes. El andar como practica estética* (2009), que a pesar de no tratar la fotografía como elemento primario, se presenta como inspiradora a la hora de pensar en la ciudad como un elemento vivo, caminable, y a la vez inspirador a la hora de crear. Este andar como practica estética es uno de los puntos fundamentales para apreciar la ciudad y la arquitectura a través de los ojos del caminante, o el mismo fotógrafo a pesar de que esta obra no destaca por su estudio fotográfico. Esta obra será un punto de referente para nuestro estudio y estará presente durante todas las épocas analizadas.

Otra obra fundamental para entender la fotografía como medio de estudio de la arquitectura es la de Clive Scott, *Street Photography: From Atget to Cartier-Bresson*. (2009) donde analiza y estudia la fotografía callejera, en este caso la surrealista. Así mismo *Twilight Visions* (Linchtenstein, Kelley, 2011), una obra que nos adentra en el mundo de la fotografía centrada en las calles del París surrealista y una tercera obra que tiene que ver con este mismo tema y enlaza con parte de nuestra investigación es la de Ian Walker (2002), *City Gorged with Dreams: Surrealism and Documentary Photography in Interwar Paris*. Siguiendo esta misma línea pero con motivo de la fotografía posmoderna y la escasa información a su respecto, *Las Vegas Studio: Images from the Archives of Robert Venturi and Denise Scott Brown* editado

y publicado ( Stadler, Stirelli y Fischili, 2015), se presenta como obra fundamental no solamente para el estudio de la fotografía de la arquitectura y la ciudad posmoderna, sino que representa todo lo que queremos abordar con nuestro estudio a través de las diferentes etapas arquitectónicas y urbanísticas.

A la hora de abordar una investigación de estas características, nos tenemos que plantear la elaboración de una bibliografía básica y otra complementaria que puedan ofrecernos la información que necesitamos para complementar el trabajo de campo y el análisis crítico que estamos obligados para poder obtener los resultados deseados. Es por eso por lo que hablaremos a continuación de fuentes primarias, donde la obra escrita habrá sido producida por los propios artistas o teóricos de cada momento artístico que será analizado.

Por otro lado, resulta primordial mirar a los diferentes movimientos artísticos o etapas que se desarrollan. Con respecto al Surrealismo, diferenciamos aquellas fuentes primarias como Andre Breton o Louis Aragon con sus novelas y manifiestos correspondientes. Partiendo de los dos Manifiestos Surrealistas escritos por Breton, podemos llegar a estudiar y entender la teoría del movimiento, así como sus percepciones sociales y culturales del momento, algo fundamental a la hora de examinar las fotografías utilizadas así como la obra surrealista en general. De igual manera, las obras literarias de Breton y Aragon, serán fuentes primarias de gran valor para este estudio ya que podemos poner en relación al movimiento surrealista con la ciudad del momento y el valor que esta tenía para la realización de su obra artística. Obras como *Nadja* (Bretón, 1928) *Los vasos comunicantes* (Bretón, 1934) y *Un campesino de Paris* (Aragon, 1926) hacen que se entienda esta relación con el medio urbano a pesar de que el Movimiento Surrealista nunca produjo obra arquitectónica en sí misma, pero a pesar de lo que pueda parecer en un primer momento, esto no significa que no estuvieran interesados en la misma.

Así mismo, nos interesa conocer las obras que tienen por objetivo el estudio de los surrealistas y su entorno urbanístico, un ámbito que no ha sido profundamente estudiado pero en el que encontramos obras muy relevantes para nuestro estudio como es el caso de *Surrealism and Architecture* (Mical, 2005) y la investigación llevada a cabo por Ramallo Guzmán (2014) para su Tesis Doctoral “El espacio real,

sugerido o soñado” como categoría surrealista en la producción artística contemporánea.

En este sentido también es necesario mirar a los estudios fotográficos que se realizaron con respecto a la fotografía surrealista y que de alguna manera u otra han servido de base para este estudio, ya sea por su base teórica o a través de las fotografías que muestran. Obras generales como *El Surrealismo* (Bonet Correa, 1983) o *Realismo, Racionalismo y Surrealismo: el arte de entreguerras (1914-1945)* (Fer, Batchelor y Wood, 1999). La obra de Krauss y Livingston (1985) titulada *L'amour Fou: Photography and Surrealism* es fundamental a la hora de entender los diferentes aspectos de la fotografía surrealista, así como para extraer alguna de las obras comentadas en esta tesis.

Si miramos al Movimiento Moderno, la Bauhaus y los artistas involucrados en la misma han generado una larga lista de investigaciones. Estas investigaciones se fijan especialmente en la arquitectura o el diseño, pero muy pocos miran a la fotografía propiamente dicha. El Manifiesto de Gropius nos acerca a la Bauhaus y a sus ideas principales, sin embargo, no resulta tan resolutivo como los Manifiestos Surrealistas donde el lector tenía toda la información necesaria para entender al movimiento. Gropius, elaboro un manifiesto, digamos corto, donde expresa sus intenciones pero no su base teórica para la actividad artística, por lo que es fundamental acudir a otras fuentes o investigaciones para poder tener toda la información a la hora de estudiar este movimiento artístico. Otro de los documentos que podríamos considerar como fuente directa es la conocida Carta de Atenas, resultado del Congreso Internacional de Arquitectura celebrado en 1931 y que tenía como objetivo el estudio y la toma de decisiones sobre el patrimonio y los centros urbanos destrizados tras la Primera Guerra Mundial.

Sin embargo, volviendo a la Bauhaus, esta escuela de arte y el movimiento que gira en torno a ella ha sido ampliamente estudiado desde el punto de vista histórico artístico, arquitectónico y también de diseño. En esta ocasión hemos utilizado como obra de referencia para el acercamiento académico hacia la historia de la Bauhaus, su teoría y su producción, la reciente obra publicada por Siebenbordt y Schöbe (2015), *Bauhaus 1919-1930*. No debemos olvidar que durante este

momento encontraremos una oposición a las ideas de la Bauhaus, las cuales tienen cabida en nuestra investigación estando representadas por la Internacional Situacionista. Con respecto a esta línea de investigación es necesario analizar la obra de Mario Perniola (2008), *Los Situacionistas. historia crítica de la última vanguardia del siglo XX*.

Con lo que respecta a las diferentes prácticas arquitectónicas de este momento, aunque la teoría también estará muy presente, la obra de Charles Jencks (1972) *Modern Movements in Architecture* se presenta como fundamental no sólo a efectos generales, sino también para analizar y estudiar casos particulares ya que es el manual por excelencia de arquitectura moderna. De esta misma manera, *The modern language of architecture* (Zevi, 1978) también será una obra de referencia para nuestro estudio.

En cuanto a la fotografía durante este momento, es ardua tarea encontrar un estudio centrado en la fotografía arquitectónica o urbana, ya que como se detallará en la presente Tesis, no tendrá un valor artístico propiamente dicho durante aquel momento. Sin embargo la publicación que lleva por título *Photography and the Bauhaus* (1985) publicada por Suzanne Pastor, será una obra de referencia para nuestra investigación tanto para el análisis y la comprensión de estas fotografías.

Con respecto a la Posmodernidad la obra fundamental a la que tenemos que mirar y que además será considerada como fuente primaria es *Learning from Las Vegas* (Venturi y Scott Brown, 1972) con lo que respecta a la teoría arquitectónica del momento. Esta publicación ha sido consolidada como manifiesto de la arquitectura posmoderna en sí misma por lo que resulta de gran importancia para este estudio. Esta obra surgió de las investigaciones de los propios autores sobre arquitectura posmoderna incluso antes de acuñarse el término, siendo a su vez una de las inspiraciones fundamentales que han llevado a la realización de esta Tesis. Aquí podemos ver las bases de una nueva ciudad, ahora posmoderna, vista desde los ojos de dos arquitectos y urbanistas, relatando la evolución de la arquitectura posterior hasta convertirse en algo totalmente nuevo teniendo el mismo, o incluso más, valor artístico que cualquier otro momento de la historia de la arquitectura. Esta visión teórica sobre este nuevo modelo de ciudad también influye en la relación con el

individuo, algo que forma parte de nuestro estudio y que nos ayudara a la hora de analizar las imágenes propuestas.

Sin embargo, y con lo que respecta a la fotografía de este periodo, encontramos una escasez de documentos en relación al estudio de la fotografía arquitectónica ya que la arquitectura y la pintura ocuparon la mayor de las publicaciones, tanto académicas como divulgativas. Sin embargo, volvemos a mirar a *Learning from Las Vegas* ya que las fotografías que forman parte del libro, dieron como resultado el estudio de las mismas a partir del archivo privado de Robert Venturi y Denise Scott Brown y cuya publicación lleva por título *Las Vegas Studio: Images from the Archives of Robert Venturi and Denise Scott Brown* editado y publicado por Stadler, Stirelli y Fischili (2015).

A partir de aquí indagaremos en otras investigaciones que nos aporten un enfoque nuevo con respecto a Las Vegas. Así, las obras de Vinegar *I am a monument on Learning from Las Vegas* (2008) y *Relearning from Las Vegas* (2009) serán fundamentales para entender los escritos de Venturi. En ambas obras el autor elabora una revisión en profundidad de *Learning from Las Vegas*. Así, se harán comparativas específicas con las obras de otros autores y teorías filosóficas que serán una parte fundamental de nuestro estudio. Exploramos el ámbito de la arquitectura a través de una de las obras fundamentales para entender este estudio. Otro ejemplo de esto es y el artículo de Julia Hell y George Steinmetz (2014), “Ruinopolis: Post-Imperial Theory and Learning from Las Vegas”.

Siguiendo esta línea nos centraremos en los estudios relacionados en el urbanismo y la arquitectura posmoderna, sobre todo en aquellos relacionados con el estudio de las ciudades que aquí nos interesan, como son *Cities of Tomorrow* (Hall, 1995) y *Postmodern Urbanism* (Ellin, 1990). En este último nos centramos en la revisión de las obras de Robert Venturi y su *Learning from Las Vegas*, así como también otros aspectos del propio urbanismo posmoderno, como son los aspectos teóricos y las críticas históricas del mismo, así como también de algún ejemplo complementario. En lo referente a las ciudades teóricas posmodernas, resulta especialmente relevante las obras de Irving Lavin (1995), *Meaning in the Visual Arts: Views from the outsider*, Edward Soja (2008), *Postmetrópolis. Estudios críticos*

*sobre la ciudad y las regiones*, sin olvidarnos de la aportación de las teorías de Marc Augé (1992), *No-lugares*, un estudio antropológico sobre la relación de los nuevos espacios urbanos y el individuo.

Como ya hemos visto, hay múltiples estudios que embarcan a la posmodernidad y sus modos de expresión, así como los análisis estéticos y las fuentes de las que se sirvieron los teóricos de la posmodernidad y de lo que a su vez fueron partícipes los artistas del movimiento. Aunque algunos estudios tratan temas como la arquitectura o el urbanismo, no hay estudios ni investigaciones específicas que profundicen en el tema de la estética posmoderna centralizada en la arquitectura y el urbanismo teórico, ya que estos sólo tratan el tema de forma muy superficial. Así pues, lo que se intenta en el presente trabajo es ahondar en estas cuestiones, intentando aportar una nueva visión a este momento artístico centrada en las influencias y las actividades urbanísticas posmodernas de las que se hacen partícipes las teorías estéticas. Un ejemplo de esto es la investigación llevada a cabo por Rafael García Sanchez (2008) en su Tesis Doctoral “Una revisión de la ‘Deconstrucción Postmoderna’ ”.

En términos generales, y tal y como ya hemos apuntado, nos interesa estudiar la estética arquitectónica y la implicación de la misma en la sociedad, algo que iremos desarrollando a través del análisis fotográfico durante nuestro estudio. Es por esto por lo que también tendremos que estudiar razones y motivos estéticos de la misma a partir de obras como *¿Qué es la estética?* (Jimenez, 2000), *La estética del siglo veinte* (Perniola, 2001) ya que nos acercarán al mudo filosófico estético para poder aplicar así las teorías necesarias en nuestro estudio. A partir de aquí es importante conocer la relación estética y la teoría arquitectónica como un componente filosófico que luego tendrá relación con momentos de la Historia del Arte y de la Fotografía que vamos a tratar en nuestro estudio, por lo tanto obras como *Estética de la arquitectura* (Masiero 2003), *Philosophy and Architecture* (Mitias, 1994) o *The SAGE Handbook of Architectural Philosophy* (Crysler, 2012) serán de vital importancia para desarrollar nuestra investigación.





## **Capítulo 4 – Metodología**

4.1 Introducción

4.2 El método fotográfico

4.3 Teoría y análisis

4.4 Identificación y clasificación

# 4. Metodología

## 4.1 Introducción

La fotografía constituye una de las fuentes más fiables por su carácter visual y la contemporaneidad con el hecho que representa. En este caso, podemos poner como ejemplo la relevancia que ha tenido la fotografía documental del siglo XIX, la cual discutiremos más adelante.

En este sentido se ha tomado en cuenta la fotografía como un nuevo medio artístico, como una nueva disciplina de las que los artistas se sirven para crear obras más contemporáneas. Es por esto, por lo que la fotografía no ha sido tomada en cuenta desde sus inicios como un canal de información, como un documento histórico a pesar de que represente en sí misma un momento concreto del pasado.

Contemplar una fotografía significa tener una reminiscencia propia de la historia, mirar un documento histórico en sí mismo del que podemos extraer información realmente valiosa para la investigación, interpretación y asimilación no sólo de momentos concretos sino también de todo un periodo histórico, cultural y artístico. No entraremos en el debate histórico de fotografía como arte, sino que el

objetivo de este estudio es el uso de la misma como documento a través del cual se puede establecer una metodología para la investigación histórico-artística.

Con respecto a nuestro estudio, nos interesa ver el cambio social, las diferentes interrelaciones entre individuo y ciudad que aunque puedan estar más en el espectro antropológico y sociológico, hemos decidido englobarlo dentro de la Historia del Arte, y para poder hacer esto nos hemos servido de la fotografía como medio conciliador entre disciplinas. Para ello, analizaremos diferentes fuentes fotográficas así como literarias que darán más amplitud y contraste a nuestro estudio con razón de poner en relación las fuentes escritas y las visuales.

## 4.2 El método fotográfico

La fotografía constituye el registro visual de un acontecimiento que se desarrolla en un momento y tiempo concreto. Una fotografía es, por lo tanto, un elemento transmisor de información visual que narra un fragmento de la historia. Y no sólo esto, sino que la fotografía será a su vez documento de información y obra de arte en sí mismas<sup>5</sup>.

La fotografía es un canal visual de transmisión de información, sin embargo, la fotografía queda a veces relegada a un segundo plano entendiéndola como un elemento auxiliar para el estudio de la historia y la historia del arte. Se ha obviado la importancia de la fotografía como hecho histórico y documento coetáneo al momento que se quiere investigar.

La imagen fotográfica debe analizarse, y complementarse con las fuentes escritas. Así, estudiada en su conjunto, puede ofrecer un gran atractivo para el historiador, que desea articular un nuevo discurso basado en las posibilidades que las fuentes del conocimiento le ofrecen. El método a desarrollar será el de utilizar la fotografía como documento válido para la investigación, analizarla por separado y en

---

<sup>5</sup> PÉREZ ALONSO, Samantha. “El uso de la fotografía como propaganda política (el caso de la Guerra Civil Española)”, *Arte y Sociedad: Congreso Virtual EUMEDnet*, 2015, p. 2

su conjunto, complementada junto con las fuentes escritas, y obteniendo de las mismas una serie de conclusiones y resultados sobre el tema investigado.

A partir de aquí podremos contextualizar poner en relación con la cultura y los elementos propios de un lugar y un periodo es así como la fotografía actúa como un documento fundamental para el historiador del arte. Según Vilches<sup>6</sup> para el correcto análisis de un documento visual se deben de seguir unos pasos metodológicos o competencias. En primer lugar estará la competencia iconográfica, en la cual el investigador se embriagará de las formas visuales interpretando a su vez las formas iconográficas y las formas u objetos que describen. A continuación se encuentra la competencia narrativa, en la cual se establecerá una secuencia narrativa, según la experiencia del investigador, de los hechos y figuras de la imagen. En tercer lugar entrará en juego la competencia estética, en la cual el investigador atribuirá un sentido estético a la imagen sirviéndose de experiencias previas, por lo cual será una apreciación más subjetiva ya que depende únicamente de la experiencia del individuo. Por último se encuentra la competencia enciclopédica, la cual tendrá como objetivo fundamental la asociación y la relación con otras fotografías que el investigador haya estudiado con anterioridad.

Aunque el uso de la fotografía como método documental para investigar en nuestra disciplina ha acontecido notablemente durante la última década, incorporándose paulatinamente a las investigaciones académicas, otras investigaciones previas han sabido ver el potencial metodológico que la imagen traía consigo. Un claro ejemplo de esto, son las investigaciones realizadas por Carmen Adams Fernandez, Directora a su vez de esta Tesis Doctoral.

En investigaciones publicadas entre 1998 y 2000, Adams parte de imágenes aparecidas en prensa para analizar, entre otros paisajes, iconografías y la propia ciudad. Entre estas, destaca su Tesis Doctoral, *La América distorsionada*<sup>7</sup>, “Cuba en

---

<sup>6</sup> VILCHES, Lorenzo. *Teoría de la imagen periodística*. Barcelona: Paidós, 1987.

<sup>7</sup> ADAMS FERNÁNDEZ, Carmen: *La América distorsionada*, Oviedo, 1999.

*la prensa española del 98: entre la modernidad y el exotismo*” en *Una reflexión multidisciplinar sobre el 98<sup>8</sup> y Chile en la mirada española decimonónica<sup>9</sup>*.

Previamente a este tipo de investigaciones, la fotografía documental ha tenido importancia para el estudio no propiamente de la Fotografía como disciplina sino como elemento para el análisis objetivo de campos relacionados con la ciencia. Así podemos observar como la propia historia de la fotografía ha sido objeto de estudio en sí mismo (desde 1839 hasta las primeras décadas del s.XX), lo que comúnmente se conoce como “fotohistoria”.

El intercambio cultural del último siglo así como los procesos comunicativos se han producido gracias a la imagen fotográfica, o a través de ella. A su vez, también ha sido partícipe de la crisis en los modelos de representación. Hoy en día la fotografía establece una relación entre sujetos y los objetos o conceptos representados en ella<sup>10</sup>.

Desde el punto de vista ontológico podemos afirmar que toda imagen producida por el método fotográfico es un documento, siendo esto lo que queremos impulsar con nuestra investigación. Por tanto, partiendo del concepto más tradicional la fotografía pretende representar la realidad siendo por lo tanto una representación fiel y digna de dicha realidad. Durante la modernidad se extiende esta teoría llegando al punto en que una imagen fotográfica es un documento incuestionable. Para poder analizar una imagen como documento o “real” debemos someterla a un estudio semántico<sup>11</sup>.

De esta forma, las fotografías son representaciones visuales de hechos contemporáneos que ofrecen al historiador una “una oportunidad inédita e

---

<sup>8</sup> ADAMS FERNÁNDEZ, Carmen: “Cuba en la prensa española del 98: entre la modernidad y el exotismo” en *Una reflexión multidisciplinar sobre el 98*, Oviedo, 1998.

<sup>9</sup> ADAMS FERNÁNDEZ, Carmen: “Chile en la mirada española decimonónica” en *Actas del V Congreso Internacional de Hispanistas*, Burgos, 2000.

<sup>10</sup> SPINELLI, Leónidas. “La fotografía y su estructura comunicativa: entre la producción modernista y la creación fotográfica posmoderna”. *Sphera Publica*, (15), 2015, pp. 173-193, p. 175

<sup>11</sup> SPINELLI, Leónidas, *Ibidem*, pp 176-177

incomparable: la de asistir en realidad, e incluso a una notable distancia de tiempo, a los acontecimientos que estudia”<sup>12</sup>. Debemos de tener en cuenta, sin embargo, de que esta imagen siempre va a significar un fragmento restringido de dicha realidad <sup>13</sup>.

Así pues, y según Spinelli, debemos también hablar de la existencia de diferentes tipos de documentos fotográficos<sup>14</sup>:

La propia subjetividad del fotógrafo va a interferir las diferencias culturales de cada época, momento y movimiento artístico ya que en todas ellas variará la noción de lo real existiendo varias realidades y objetividades es por esto por lo que no podemos hablar de una fotografía puramente objetiva.

A su vez, podemos hablar de dos formas diferentes de enfocar una misma fotografía: objetivo y subjetivo. Con respecto a la mirada subjetiva del objeto tiene que ver con la experiencia que tiene el sujeto a la hora de realizar dicha imagen. Por otra parte, si la posición del sujeto es pública, la imagen se desarrolla en un “campo de intercambio simbólico”, mientras que a su vez, en un ámbito privado, el fotógrafo y el entorno se encuentran más bien en las “ideas y los conceptos”<sup>15</sup>.

A mediados del siglo XIX se efectúan diferentes viajes arqueológicos en los que la fotografía y la ambición por capturar la imagen. Este ímpetu por retratar y documentar el paisaje, tendrá un objetivo más científico que artístico. Por otra parte, y a pesar del uso de la misma para documentar lugares y paisajes exóticos para aquel momento, el término de fotografía documental no se empezó a utilizar hasta 1930s. Se consideraba que la imagen fotográfica no mentía siendo la fotografía el medio idóneo para documentar objetos, lugares y personas. La fotografía como documento se preocupa por informar de hechos concretos, así como también la difusión de la

---

<sup>12</sup> GALASSO, Giuseppe. *Nada más que historia. Teoría y metodología*. Barcelona, Ariel, 2001., p. 267

<sup>13</sup> LARA LÓPEZ, Emilio Luis., “La fotografía como documento histórico-artístico y etnográfico: una epistemología”, *Revista de antropología experimental*, no5, texto 10, Universidad de Jaén, p. 5.

<sup>14</sup> SPINELLI, Leónidas, *Ibidem*, p. 177

<sup>15</sup> SPINELLI, Leónidas, *Op. cit.*, p. 181

información que en ella contiene<sup>16</sup>. De esta idea de la fotografía como documento se sirvieron artistas como John Thomson (1837-1921), Jacques-Henri Lartigue (1896-1986), Benjamin Stone (1838-1914) o Jean Eugène August Atget (1856-1927)<sup>17</sup>.

La concepción de fotografía como sinónimo de lo “real” generará un gran debate con respecto a las cuestiones estéticas y su consideración en el mundo del arte. A partir de los años treinta se buscará especialmente el uso de la fotografía como espejo de la propia realidad en oposición a los fotógrafos vanguardistas que querrán utilizarla como elemento puramente artístico<sup>18</sup>. A partir de los años 50 los fotógrafos “documentalistas” dejaron a un lado la representación tal cual lo ve el ojo humano para ir un paso más allá acercándose de esta manera a campos más artísticos y científicos.

A pesar de la intencionalidad de la fotografía como documento a la hora de representar la realidad, se pierde cierta información para que el espectador pueda entender o comprender la imagen en su totalidad<sup>19</sup> debido a las diferencias sociales, geográficas e históricas que puedan surgir. Será fundamental, por lo tanto, servirse de otros medios para contextualizar y comprender por completo dichas imágenes. Es importante trabajar la fotografía como una herramienta primordial que permite conservar un fragmento visual del pasado<sup>20</sup>.

---

<sup>16</sup> GURAN, Milton. “Mirar/ver/comprender/contar/la fotografía y las ciencias sociales”, en *Segunda Muestra Internacional de Cine, Vídeo y Fotografía. El Mediterráneo, Imagen y Reflexión, Working Papers*, núm. 3, 1999, pp. 139-141, p 142

<sup>17</sup> SPINELLI, Leónidas, *Op. cit.*, p. 178

<sup>18</sup> LARA LÓPEZ, Emilio Luis., *Op. cit.*, p. 5

<sup>19</sup> SPINELLI, Leónidas, *Ibidem*, p. 179-180

<sup>20</sup> MIGUEL, J. M. “Fotografía”, En: BUXÓ, Ma. J. y MIGUEL, J. M. de (eds.): *De la investigación audiovisual. Fotografía, cine, vídeo, televisión*. Barcelona, Ediciones Proyecto A. P, 1999, p. 24



## 4.3 Teoría y análisis

Debemos estudiar y analizar en un primer momento la ciudad como un todo, como un elemento artístico y a su vez cotidiano en el que el espectador o individuo transita y se interrelaciona con el medio para crear una obra de arte total. De esta manera, y para entender la ciudad, debemos pensar en ella como un todo que conjuga los elementos culturales de la comunidad que la integra a través de los motivos estéticos de la misma, entendiendo la arquitectura como una obra de arte y como un elemento distintivo de la Historia del Arte. De esta forma, y aunque haya rasgos organizativos comunes entre unas y otras, cada ciudad tendrá una identidad propia relacionada con su historia, su paisaje y su experiencia social.

Así, la ciudad como elemento artístico, debe estar sometida al estudio estético. Para poder verla de este modo, debemos tomar como ejemplo casos reales de ciudades y cuyos elementos arquitectónicos no sólo hayan sido llevados a cabo sino que también encontremos representaciones fotográficas los mismos. Sin embargo, para poder apreciar las ciudades posmodernas, es necesario entender los símbolos, los signos y los iconos que se nos presentan.

Se suele pensar que la fotografía representa la realidad, y que lo que se encuentra en la imagen es algo totalmente objetivo, sin embargo, esto siempre va a estar abierto a interpretaciones ya que la imagen fotografiada la elige el ejecutor de la instantánea, es decir, el fotógrafo. Será por lo tanto la imagen fotográfica sólo una parte del proceso ya que el análisis de la imagen será otra de las cuestiones fundamentales a la hora de trabajar con documentos visuales<sup>21</sup>. Así, será primordial hacer una revisión crítica de la información obtenida a través de las diferentes fuentes que hemos utilizado para posteriormente poder hacer un análisis primordialmente histórico artístico así como también estético de las obras objeto de estudio.

En nuestra investigación el estudio sociológico de las obras y de los acontecimientos acaecidos en nuestro marco geográfico y cronológico nos proporcionará un amplio espectro de estudio para entender la importancia de la

---

<sup>21</sup> SPINELLI, Leónidas, *Op. cit.*, p. 182

sociedad en la evolución de las ciudades y los elementos arquitectónicos y urbanos que forman parte de ella.

La relación entre imagen y arquitectura tiene lugar desde los cuadernos de viajes del siglo XVIII cuando a pesar de no contar con las herramientas necesarias para retratar los elementos arquitectónicos, los reproducían a través de sus dibujos y otro tipo de herramientas propias de la época como las cámaras lúcidas.

“Arquitectos del pasado, en cuadernos de viaje, se armaban de lápiz, pinceles y acuarelas; estos materiales exigían de ellos tanta energía que no podían registrar más que fragmentos de los objetos. El arquitecto moderno se arma de una instrumento más moderno —una pequeña cámara. Él no necesita más que mirar y saber ver —en esto está todo el arte” EL LISSITZKY <sup>22</sup>.

Los cuadernos de viaje fueron la primera muestra visual de la cuestión arquitectónica y urbanística que nos ocupa en este estudio. De esta forma, sentaron la base para estudios posteriores por suponer una práctica novedosa que combinaba el documento visual con la arquitectura. Hemos podido ver a lo largo de la Historia del Arte diferentes tipos de dibujos arquitectónicos, ya sea en bocetos o en libros eruditos y tratados renacentistas de arquitectura como pudieron ser los *Diez libros de arquitectura* de Vitruvio o posteriormente *Los cuatro libros de la arquitectura* de Palladio. Sin embargo, con respecto a los cuadernos de viaje, estamos hablando de la instantaneidad del momento, de realizar el dibujo *in situ* y no captando sólo los elementos arquitectónicos, sino que también se representa el todo, el individuo interaccionando con el medio urbano y arquitectónico.

La arquitectura y la visión de la ciudad ha sido un elemento fundamental en fotografía, ya que no debemos olvidar que la considerada como primera fotografía de la historia tiene como protagonista la vista arquitectónica desde la propia ventana de Nicéphore Niépce.

---

<sup>22</sup> Cit. en BOWLT, John E. “El arte de lo real: la fotografía y la vanguardia rusa”, en Steve YATES (Ed.), *Poéticas del espacio: antología crítica sobre la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002



**Ilustración 1. Punto de vista desde la ventana del Gras, 1826, Niépce**

Ya en la segunda mitad del s. XIX se salía cámara en mano con todos sus utensilios con el objetivo de realizar misiones científicas de distinta índole: antropológicas fotografiando personas, sobre botánica centrándose en plantas... así como también histórico artística que tenía como objeto capturar monumentos. Durante este siglo tuvieron lugar las conocidas como *Excursiones Daguerrianas*, una serie de láminas que fueron publicadas entre 1840 y 1844. En estas impresiones una serie de fotógrafos que viajaron por diferentes continentes, habían grabado en forma de daguerrotipo imágenes en el que aparecían personajes y construcciones típicos del lugar.<sup>23</sup>

El uso del daguerrotipo como técnica para capturar la imagen tendrá como uno de sus protagonistas a la arquitectura. Estos puntos de vista de espacios al aire libre, eran idóneos para las largas exposiciones a las que tenía que estar sometida la imagen para quedar impresa en la placa del daguerrotipo. El propio Daguerre se

---

<sup>23</sup> SOUGEZ, Maire-Loup, *Historia de la Fotografía*, Cuadernos de Arte Cátedra, , 2006, p.

encargó se realizar una serie de estas imágenes en las que recogía imágenes de las calles de París<sup>24</sup>.



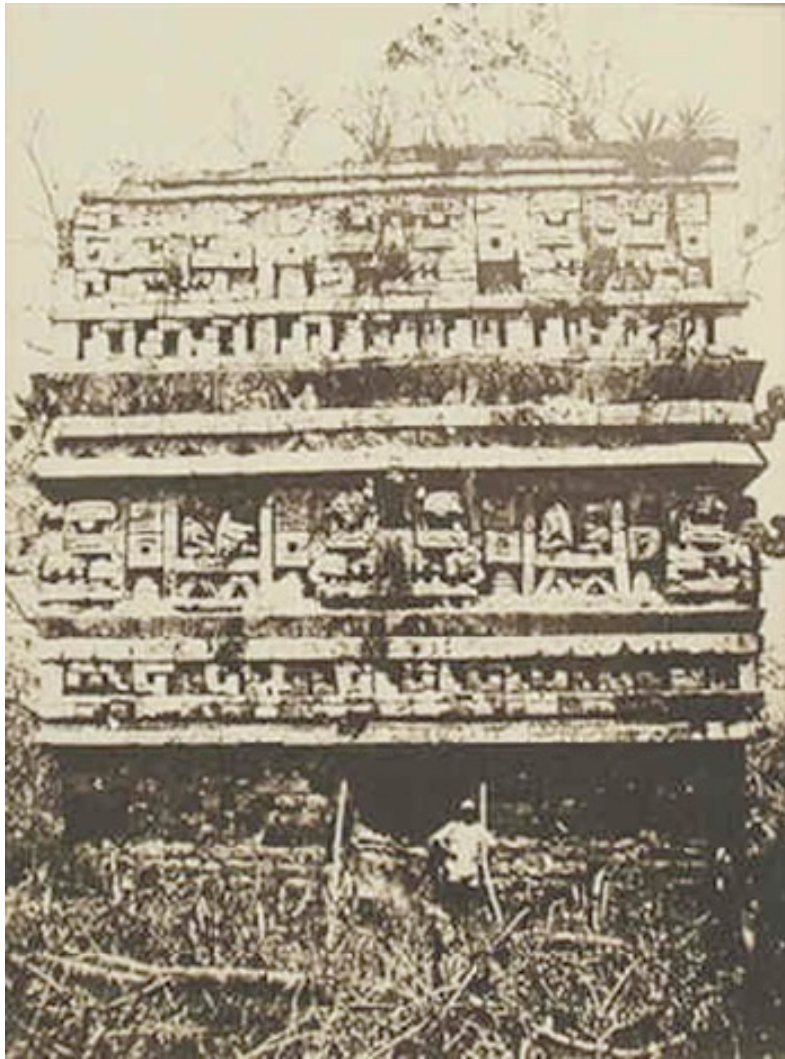
**Ilustración 2. Daguerrotipo, Las Tullerías y el Sena, 1839, Daguerre**

Los viajes arqueológicos de mediados del siglo XIX, y que son herederos de las Excursiones Daguerrianas, pretendían utilizar la imagen fotográfica para documentar las expediciones a Egipto y las ruinas precolombinas descubiertas durante este siglo. Fue en 1841 cuando John Lloys Stephens viajó a México para estudiar la cultura y las ruinas mayas. Fruto de esta expedición fue *Viaje a Yucatán*, una serie de ilustraciones tomadas en cámara lúcida y que nos acercan a la visión de los viajeros del siglo XIX y su ambición no sólo por el saber, sino por acercar la arquitectura y la historia más remota a la Europa del siglo XIX<sup>25</sup>. Sin embargo, cabe destacar que Stephens no fue el único que se encargó de realizar este tipo de viajes arqueológicos ya que otros viajeros como Désiré Charnay, el Barón Gros o Carl F. Stelzner también tomarán imágenes y documentarán sus estudios de civilizaciones pasadas.

---

<sup>24</sup> SOUGEZ, Maire-Loup, *Op. cit.*, p. 89.

<sup>25</sup> SOUGEZ, Maire-Loup, *Op. cit.*, p. 91



**Ilustración 3. Chichen-Itza. Ala Oeste del Palacio de las Monzas, Désiré Charnay, 1859-1860**

Partiendo de esta premisa de retratar la identidad de un pueblo o sociedad, se crea en 1897 la *National Photographic Record Association* en Reino Unido cuya labor era la de fotografiar edificios y otros elementos urbanos y del folklore británico para exhibirlas en el Museo Británico en Londres y así crear un inventario visual y patrimonial propio<sup>26</sup>. Intentaron retratar aquellos monumentos o atractivos culturales que pudiera ser del interés de las generaciones que todavía estaban por venir. Este afán de capturar el pasado que representa el presente y se trasladará al futuro, será una de las características más notables de la fotografía arquitectónica, la cual es una parte fundamental para nuestra investigación.

---

<sup>26</sup> LARA LÓPEZ, Emilio Luis., *Op. cit.*, p. 4



**Ilustración 5. The famed clipped yew trees of Painswick Churchyard. Gloucestershire. 1902, Sir Benjamin Stone, Museum no. E.2326-2000**

La fotografía trae consigo un nuevo canal de información que da lugar a un análisis con respecto a la interpretación, la asociación y la asimilación de este nuevo medio. Con relación a la fotografía arquitectónica, ésta puede funcionar como el retrato de la ciudad puede siendo a su vez un documento arquitectónico y visual. Sin embargo, existe también otra tipología, la de utilizar los edificios como una suerte de decorados<sup>27</sup> para retratar a los sujetos. Al principio se utilizaron este tipo de imágenes como algo meramente documental, sin embargo, se “adoptará un carácter interpretativo del documento y una integración material, conceptual como simbólica dentro de la obra<sup>28</sup>. En lo relativo a nuestra investigación, analizaremos aquellas imágenes en las que la arquitectura sea la protagonista aunque en ocasiones recurriremos a aquellas en las que los edificios funcionan a su vez de decorados.

---

<sup>27</sup> LARA LÓPEZ, Emilio Luis., *Idem*

<sup>28</sup> SPINELLI, Leónidas, *Op. cit.*, p. 184



**Ilustración 6. Diputados y sus mujeres, Sir John Benjamin Stone, 1909**

A raíz de la consideración de la fotografía como testimonio gráfico incomparable durante el siglo XIX, surgieron fotógrafos con un ímpetu por retratar la ciudad y la historia de la misma. De esta forma, Charles Marville fue nombrado fotógrafo oficial de la ciudad de París en 1865 para así poder fotografiar y documentar los antiguos barrios de la ciudad antes de que desaparecieran a causa del Plan Haussmann. De esta forma, registro fotográfico titulado “El album del Viejo París” retrata la evolución de la antigua París medieval hacia una más moderna en la que no hay cabida para las ruinas, pero que sin embargo gracias a la obra de Marville siempre quedarán documentadas <sup>29</sup>.

---

<sup>29</sup> MONTIEL ALVAREZ, Teresa. “Eugène Atget. El fotógrafo que sólo quería ser documentalista”. *Iberian, Revista Digital de Historia* n°9, 2014, pp. 75-91 , p. 79



Ilustración 7. Fotografía de París, Charles Marville<sup>30</sup>

## 4.4 Identificación y clasificación

El presente estudio se refiere más al estudio de la arquitectura y del poder que tiene la misma sobre el individuo que convive con ella en el espacio urbano. La fotografía ha sido un elemento fundamental para poder sustentar nuestro estudio bajo la disciplina histórico-artística.

La fotografía es el medio y la herramienta, siendo por lo tanto, a nuestros ojos el fotógrafo el ejecutor de ese documento histórico. No obviamos el valor estético de la fotografía, sino que no recurrimos a él en esta Tesis por no referirse nuestra

---

<sup>30</sup> KENNEL, Sarah. *Charles Marville: Photographer of Paris*, Metropolitan Museum, New York: Exhibition Catalogues, 2013.



investigación al propio estudio de la fotografía. Es por esto, por lo que no dispondremos de un catálogo fotográfico ordenado por autores sino que más bien nos serviremos de una cronología acorde a cada momento de la Historia del Arte para desarrollar en profundidad nuestra visión de dichos documentos visuales.

En un primer momento se pretendió realizar un estudio atendiendo a una catalogación cronológica y por autores. De esta manera se habrían enumerado una serie de artistas – o fotógrafos en este caso - dentro de cada momento artístico para así ofrecer un espectro estilístico de cada autor y movimiento histórico artístico.

Sin embargo, esta tesis inicial ha sido desechada ya que no se pretende realizar un estudio de los autores ni se pretende dar más importancia a unos fotógrafos que a otros ya que al fin y al cabo deberíamos de haber elegido ciertos nombres por su relevancia. De esta forma, lo que se quiere hacer es un estudio arquitectónico y urbanístico a través de la fotografía, ya que en ningún momento el estudio pretende ser fotográfico por lo que no vamos a crear una antología fotográfica sino más bien un imaginario visual que represente las transformaciones urbanas y arquitectónicas con respecto al medio y al individuo.

La materialización de este estudio es la teoría arquitectónica y la práctica fotográfica como un todo por lo que hemos entendido que si no vamos a destacar la obra de arquitectos concretos no podemos hacer lo mismo con los autores mismos de la fotografía. Así, la tesis estará simplemente marcada cronológicamente por la etapa artística en la que nos encontremos y donde iremos detallando sus características estéticas y su implicación con el medio urbano y el individuo. Esto último puede verse realmente retratado en las fotografías ya que en su mayor parte, estas atienden a la relación ente el individuo y la arquitectura. De esta forma, vemos como dependiendo de la etapa la relación va cambiando, evolucionando hacia un medio urbanístico en el que el individuo es el protagonista habiendo sido un mero espectador en épocas pasadas. Se van a utilizar, por tanto, aquellas fotografías que representen el espíritu artístico de la época y que tengan como objetivo el retratar al medio urbano y arquitectónico.

A pesar de lo que suele ocurrir con los estudios y las investigaciones basadas en la arquitectura, no vamos a disponer de planos originales como fuentes ya que no estamos interesados en estudiar un edificio o una serie de edificios concretos.

Nuestro estudio se basa en el cambio de las convenciones sociales con respecto al entramado urbano y su arquitectura. Es una especie de relación entre el individuo y el medio urbano donde entra en juego la estética, el urbanismo, la fotografía como medio y la Historia del Arte como ente conciliador entre disciplinas.

Nuestra fuente fundamental serán las teorías propuestas por los diferentes arquitectos y/o teóricos – dependiendo del momento artístico – así como su materialización posterior reflejada en el documento fotográfico. A partir de ahí, será nuestra labor como historiadores del arte, de interpretar, analizar e identificar los elementos comunes e imperativos para nuestro estudio.

Otra particularidad de la tesis es que estaremos analizando y estudiando imágenes digitalizadas extraídas de libros o archivos digitales, siempre respetando los derechos de autor de las mismas. Esta última parte ha sido vital para organizar una tesis que cumpla todos los requisitos y deberes del investigador, sin embargo, ha sido una ardua labor la de poder localizar dichos documentos en algunas ocasiones. Esto, ha sido debido en parte a la gran expansión de algunas de estas imágenes han tenido en los últimos años gracias a las diferentes plataformas digitales. Aunque esto pueda parecer beneficioso en un principio, nos hemos encontrado con que la mayoría de estas plataformas pertenecen a blogs o páginas de divulgación que no se rigen por las referencias o citas académicas necesarias para localizar la fuente primaria de estas imágenes. Es por esto por lo que hemos tenido que someter a una labor de rastreo en la red estas imágenes para poder llegar al archivo primario o al documento escrito y digitalizado al que pertenecen dichas imágenes.



# PARTE II

## **5. Surrealismo**

5.1 Introducción

5.2 El pensamiento surrealista

5.2.1 Primer Manifiesto Surrealista

5.2.2 Segundo Manifiesto Surrealista

5.2.4 La estética surrealista

5.3 La ciudad surrealista

5.3.1 Escritos sobre ciudad

*5.3.1.1 Nadja*

*5.3.1.2 Un campesino de París*

*5.3.1.3 Los vasos comunicantes*

5.4 La Deriva surrealista

5.5 Fotografía y vanguardia

5.6 La ciudad fotografiada

5.7 Conclusiones

5.8 Bibliografía

# 5. Surrealismo

## 5.1 Introducción

Mucho se ha hablado, escrito e investigado sobre el Surrealismo a lo largo de la Historia del Arte Contemporáneo ya que es uno de los principales Movimientos de Vanguardia y ha interesado a teóricos, investigadores e incluso al público general. Debido a su importancia con respecto a sus métodos creativos revolucionarios, este movimiento artístico ha generado muchos estudios, escritos, exposiciones y documentales centrados en algunos de sus más famosos miembros. Así, la propia fotografía surrealista es ampliamente conocida no sólo en el mundo del arte sino a través de publicaciones divulgativas. Sin embargo, en este estudio debemos centrarnos en el valor simbólico de la misma para comprender la relación que mantenía el Surrealismo con la ciudad como espacio urbano y creativo. Así, mantendremos nuestro estudio enfocado en estudiar al grupo surrealista de París y la actividad que llevaron a cabo en las décadas de 1920 y 1930.

De esta forma, y a pesar de lo ya conocido sobre este movimiento, debemos comprender diferentes ideas para adentrarnos en conceptos más específicos sobre fotografía y urbanismo, en este caso teórico. Lo primero que debemos hacer es esclarecer la base de su pensamiento a través de sus dos manifiestos para así extraer

una estética propia del Surrealismo, algo que luego podrá aplicarse a los documentos gráficos y fotográficos que se analizarán más adelante. A raíz de esto podemos empezar a estudiar el nacimiento de un interés por la ciudad. Es importante seguir estos pasos ya que al no haber realizado obra arquitectónica, debemos de servirnos de sus teorías y escritos para poder entender algunas de sus prácticas y la relación que ha tenido el Movimiento Surrealista con la ciudad y el urbanismo parisino del momento.

## **5.2 El pensamiento surrealista**

Desde los tratados de arquitectura renacentistas o la defensa de las artes y su canon a través de las fuentes escritas, estos textos han servido para defender, enfatizar o proclamar la validez de las formas y estilos artísticos. De esta forma, los textos programáticos o manifiestos, han reforzado el carácter de una organización o afiliación a través de sus ideas fundamentales. Así, las vanguardias artísticas se han servido de este recurso literario para sentar las bases teóricas de sus futuras aportaciones artísticas, y así poder justificar sin ningún reparo sus más extravagantes ocurrencias vanguardistas. El manifiesto de vanguardia ha de ser por esto, una aportación literaria redactada en primera instancia para el posterior desarrollo de la actividad artística y creativa del grupo o escuela.

El Movimiento Surrealista generó mucha obra escrita gracias a que sus fundadores, André Bretón, Louis Aragón y Philippe Soupault eran escritores. Desde sus dos manifiestos a las publicaciones periódicas como *El Surrealismo al Servicio de la Revolución*, *Litterature* o *Minotaure* además de la obra individual que producirán referentes del movimiento como Bretón o Aragón.

### **5.2.1 Primer Manifiesto Surrealista (1924)**

El Surrealismo nace en Octubre de 1924 gracias al *Manifiesto surrealista* creado por André Breton. Durante todo este tiempo y desde el Congreso que Bretón había realizado en 1922 para realizar un cambio, lo que se había hecho era modificar

el grupo de artistas, entradas y salidas; pero en esencia los artistas se pasaron de un grupo a otro, abandonando el Dadaísmo a favor del Surrealismo.

Una de las bases del Surrealismo es el componente onírico, el no saber diferenciar entre sueño y realidad, ya que es en ese momento de incertidumbre –a caballo entre el sueño y la lucidez- en el que el artista surrealista debe crear su obra. Bretón está convencido de que es en este momento cuando la mente y la imaginación vuelan libres, tal y como ocurre en los estados infantiles de juego, prescindiendo de toda su “conciencia moral”, en palabras del propio Bretón. El Surrealismo se entiende como una oda a la imaginación, rechazando el aspecto y la actitud realista, no sólo del arte, sino de la visión del mundo, algo que reflejarán a través de sus obras fotográficas. Pero por otra parte, liga la imaginación y su libertad con la locura, las alucinaciones, las visiones... algo que es sensual, que produce placer.

A pesar de todo esto, todo acto lleva consigo una justificación, una realidad y trasfondo intelectual y cultural. De esta forma, nos introduce Bretón a los estudios de Freud como influencia del movimiento, sirviéndose del psicoanálisis para ensalzar la imaginación y devolverla al estado que debe ocupar. Volvemos así a ese estado irreal donde la imaginación actúa. Los sueños mantienen una estructura, pero debido a nuestra memoria, esta estructura se pierde cuando interfiere la razón, por eso nuestros sueños no serán continuos una vez estemos despiertos, partiendo de una realidad fragmentaria. Una voluntad que depende directamente de nuestra necesidad como seres humanos, ya que es una parte de nosotros mismos que no está sujeta a la consciencia ni a la conciencia y que despierta nuestros deseos más ocultos y verdaderos: el deseo sexual.

En este sentido, debemos dejarnos llevar por nuestros sueños, ya que es cuando quedamos realmente satisfechos con lo que somos. Estos sueños pertenecen a un mayor estadio, uno superior que combina el sueño y la realidad, una realidad absoluta, una sobrerrealidad o *surrealidad*. Es así como surge la idea de Surrealismo, un estado superior de sueño y realidad que Bretón pretende alcanzar, aunque él mismo reconoce que jamás llegará a gozar de tal cosa.

Una parte del Manifiesto, la compone unas pautas de conducta, o modos de



actuar surrealistas, los llamados *Secretos del arte mágico del Surrealismo*. Son actividades conscientes, juegos surrealistas que incluyen pautas para no aburrirse en sociedad, para hacer discursos, para escribir falsas novelas, para tener éxito con una mujer que pasa por la calle, contra la muerte...

Bretón pretende también relacionar la palabra con el Surrealismo, llegando a conclusiones lingüísticas y semióticas. Entiende que el idioma es más que susceptible de tratarse de forma surrealista, va más allá y afirma que el idioma es únicamente para eso, y que su uso surrealista denota una excelente brillantez que va más allá de lo banal. Un espíritu que se guía por las imágenes que se presentan ante el sujeto surrealista, creyendo en la realidad suprema de estas imágenes aún cuando la imagen de más alto grado es la más arbitraria. Son precisamente estas imágenes las que alimentan al espíritu, las que hacen que este alcance la madurez necesaria para poder crear su expresión surrealista. Esta madurez se alcanza cuando el individuo vuelve a su infancia, en tanto en cuanto las imágenes son libres y arbitrarias. Este es el caldo de cultivo para la creación de los poemas surrealistas, ya que tal y como indica Bretón, siguen las pautas gramaticales, pero se componen con la reunión de frases de forma arbitraria.

Tras la publicación de este primer manifiesto y con la consiguiente configuración del grupo, los surrealistas ya tenían su propia revista *La Révolution Surréaliste*, en donde publicarán documentos relacionados con el movimiento, así como eventos, exposiciones e ilustraciones y obras de los artistas surrealistas. *La Revolution Surréaliste* (1924-1929) fue el órgano del movimiento, surgiendo el mismo año que el Primer Manifiesto y el Centro de Investigaciones Surrealistas, poniendo fin a *Littérature*. Estaba dirigida por Benjamim Péret, junto con André Bretón. Establece la excelencia de la configuración del grupo, un programa claro que es estética en tanto que política, así que en aquel instante no ve otra cosa más que revolución para cambiar el mundo y la vida , lo que se indica en el pimer número “Tiene que conducir a una nueva declaración de los derechos humanos”<sup>31</sup>.

---

<sup>31</sup> ARON, Paul, BERTRAND, Jean-Pierre. *Les 100 Mots du Surréalisme*, París: puf, 2000, p.

## 5.2.2 Segundo Manifiesto Surrealista (1930)

El 15 de Diciembre de 1929 se publica el último número de *La Révolution Surréaliste* finalizando así la etapa conocida como “heroica” del grupo surrealista<sup>32</sup>. Es en esta misma publicación en donde, aparece un segundo manifiesto, escrito y firmado nuevamente por Bretón. Este, tiene ahora implícito un carácter más agresivo, ya que trata de reafirmar los valores iniciados seis años atrás. Con este segundo manifiesto, atendemos al triunfo del Surrealismo, queriendo ahora imponer ciertas cuestiones sociales a través de este escrito. Sin embargo, la etapa “heroica” se ha acabado, y el fin del Surrealismo acecha, pero no es eso lo que más ocupa a Bretón, sino que lo peor es el equívoco, la confusión en torno a las ambiciones del grupo surrealista<sup>33</sup>.

La crítica de Bretón en el *Segundo Manifiesto Surrealista* se endurece, sobre todo hacia aquellos “desertores” o “traidores” al Surrealismo, los cuales lo abandonaron para embarcarse en otros proyectos más mediáticos y sin una ideología propia, encontrándose entre ellos su gran amigo y cofundador del grupo surrealista, Louis Aragon. Más que un manifiesto de un movimiento artístico, se presenta ahora como el de una revolución social despreciando a los comunistas y los adscritos al mismo. Sin embargo, siempre ha defendido al Surrealismo como un movimiento apolítico, sea quizás esta la razón del odio mutuo entre surrealistas y comunistas, ya que estos últimos querían hacer del Surrealismo su modo de expresión debido a la libertad y el desprecio hacia las normas sociales que predicaba el Surrealismo.

Vuelve a reafirmar al Surrealismo como un movimiento que se enfrente a las convenciones sociales, dejando que el sujeto se exprese de la forma más libre posible, siendo esta la necesidad y la emoción del hombre que la experimente. El Surrealismo, es por tanto, un producto de la actividad psíquica, que nada tiene que ver con una ideología política o religiosa. Esta actividad surrealista, no es más que, según Bretón, “la escritura automática y el relato de los sueños”.

---

<sup>32</sup> BONET CORREA, Antonio. *El Surrealismo*, Madrid: Ed. Catedra, 1983.p. 46

<sup>33</sup> BONET CORREA, Antonio, *Ibidem* p. 47

## 5.2.4 La estética surrealista

Uno de los primeros en hablar de una estética surrealista es André Bretón en el *Primer Manifiesto Surrealista*, ya que habla de Reverdy y su estética, esto no es más que la expresión del pensamiento de forma poética, es decir, a partir de imágenes<sup>34</sup>.

El Surrealismo parte de una visión del mundo y del hombre de una manera inédita a comienzos del s.XX con todas las formas de racionalismo de la actividad filosófica. En el año 1955 Ferdinand Alquié se referirá al Surrealismo como:

“Una teoría del amor, la sexualidad, el arte, y la imaginación, se dota de una estética, de una moral y una política y de una forma de liberación, y de conocer la verdad”<sup>35</sup>.

Esta filosofía es una forma de abordar un pensamiento del hombre y del universo entero, lo que da derecho a Bretón a llamar al Surrealismo como una síntesis hegeliana de todas las formas de dualidad polarizada autora del imaginario. Entendemos la estética de Hegel según aquel que no imita la naturaleza y el producto propio de su universo de representaciones así como la obra de arte según el espíritu humano que la realiza<sup>36</sup>.

Por otra parte, aunque los artistas no participen de una estética o unas pautas artísticas comunes, se empapan del entorno surrealista a la hora de abordar y crear su obra, tal y como reflejan en su obra fotográfica. En este sentido, muchos autores han analizado este tema con posterioridad, tal es el caso de Sartre, el cual ve en el Surrealismo un aspecto negativo de la sociedad, el miedo a la guerra, siendo la vigilia una vía de escape a la sociedad contemporánea<sup>37</sup>. De esta teoría participan también historiadores como Antonio Bonet Correa, entendiendo al grupo surrealista

---

<sup>34</sup> LAURENT, Jenny. *El fin de la interioridad: Teoría de la expresión e invención estética de las vanguardias francesas (1885-1935)*, Valencia: Frénesis, 2003, p. 157.

<sup>35</sup> ARON, Paul., BERTRAND, Jean-Pierre., *op. cit.*, p. 84

<sup>36</sup> ARON, Paul., BERTRAND, Jean-Pierre., *Ídem*.

<sup>37</sup> LAURENT, Jenny., *op. cit.*, p. 181

como una generación negativa, que ha vivido y participado en la guerra, sufriendo aún estas secuelas, y siguiendo adelante con cierta rabia<sup>38</sup>. Uno de los banderizos surrealistas, Guillaume Apollinaire, se alistó de voluntario para combatir en la guerra, ya que en ella veía caos y belleza, una imagen ideal de la muerte y la destrucción. Sin embargo, todo este imaginario cambió con la realidad de la guerra y la muerte de este a causa de ella, por lo que los surrealistas vieron a una sociedad contemporánea auto-destruyéndose con sus propios medios, creyendo a su vez, que las imágenes creadas en la mente de cada individuo, tenían mucho más valor que las reales<sup>39</sup>. De esta forma, los surrealistas prefirieron hacer caso omiso de la realidad y guiarse por las imágenes que sus sueños y su vigilia producían, convirtiendo a estas en imágenes reales y verdaderas de la naturaleza del sujeto.

Uno de los términos estéticos referidos a Surrealismo es el de *lo maravilloso*. Siendo Bretón un literato y no un artista plástico, quiere introducir este término a su propio campo. Sin embargo, extrapola el término a todos los ámbitos de la cultura, incluso habla de *lo maravilloso* en diferentes épocas. Entiende que *lo maravilloso* participa de un todo del que sólo percibimos ciertas partes; un ejemplo de ello son las ruinas románticas o un maniquí – uno de los primeros motivos en ser fotografiados por los surrealistas - , pero puede participar de ello todas las cosas que conmuevan nuestra sensibilidad durante un periodo de tiempo. Lo maravilloso no participa del gusto, del *buen gusto* de la crítica y la sociedad, sino que influye directamente sobre el sujeto impactándolo de cierta manera.

“Lo maravilloso es siempre bello, todo lo maravilloso, sea lo que fuere, es bello, e incluso debemos decir que solamente lo maravilloso es bello”

ANDRÉ BRETÓN

*Primer Manifiesto Surrealista*

---

<sup>38</sup> BONET CORREA, Antonio., *op. cit.*, p. 28

<sup>39</sup> GONZALEZ ALCANTUD, Jose Antonio, *El exotismo de las vanguardias artístico-literarias*, Barcelona, Anthropos Editorial del Hombre, 1989, p. 232

En cierto sentido, podríamos relacionar lo maravilloso con el término romántico de *lo sublime*, ya que esto también afecta directamente al individuo, provocándole una emoción o impacto en su interior, que mueve las pasiones más profundas del espíritu. De esta misma forma, rechazan la realidad, la cotidianidad, la sociedad y sus gustos, al igual que lo hacían los autores románticos, cuya negatividad y dejadez hacia la cultura contemporánea los llevaban a trasladarse a tiempos pasados o a lugares casi ideales e irreales, los cuales movían sus pasiones y les hacían sentir realmente vivos.

El Surrealismo supone una total ruptura con el pasado y la tradición siendo reconocido por una serie de características que forman una constelación de referencias anteriores tanto en poesía como en arte o filosofía. El primer manifiesto proclama una retrospectiva con un cierto número de nombres surrealistas antes del manifiesto: Young, Swift, Sade, Chateaubriand, Constant, Hugo, Desbordes-Valmore, Bertrand, Rabbe, Poe, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Jarry, Nouveau, Saint-Pol-Roux, Apollinaire, Lautreamont y Ducasse. Esta intención o voluntad de inscribir históricamente al surrealismo como una estrategia de manifestación o reevaluación de las mismas referencias de aquello, bajo una radicalización, precederá al II Manifiesto Surrealista de 1930 “Esta disposición que nosotros nombramos surrealista es cada vez más y más necesario buscar sus antecedentes”<sup>40</sup>.

En el Surrealismo nada es lo que aparenta, sino que cada objeto esconde un trasfondo lleno de valores y significados diversos, que en algunas ocasiones tan sólo pueden ser explicados por el sujeto creador y los sueños de este. Podemos ver aquí un paralelismo con el Simbolismo debido a esa carga simbólica y a la ambigüedad de cada elemento que aparece en la obra de arte.

En el Primer Manifiesto Surrealista, Bretón introduce una serie de nombres y fuentes que influyeron en el Surrealismo de un modo concreto entre ellos encontramos a Freud – uno de los pilares fundamentales a la hora de entender el automatismo surrealista-, de forma específica habla también de El Marqués de Sade. Nos centraremos en estas dos figuras para tratar de explicar como afectan sus diferentes escritos en la obra y el erotismo surrealista.

---

<sup>40</sup> ARON, Paul, BERTRAND, Jean-Pierre., *op. cit.*, p. 90

En 1928, los surrealistas comenzaron sus investigaciones sobre sexualidad. Hubo doce reuniones, y Bretón fue el único que acudió a todas ellas, rodeado por los fieles al Surrealismo y en algunas ocasiones se contaba también con la presencia de alguna de las mujeres de los miembros del grupo. La primera sesión, que tuvo lugar el 27 de Enero de 1929, comenzó con un interrogante lanzado por André Bretón<sup>41</sup>:

“Un hombre y una mujer hacen el amor ¿hasta que punto sabe el hombre si la mujer llegar al orgasmo?”

En estas reuniones se trataron temas como la homosexualidad, la masturbación las posturas sexuales, la excitación, el sexo con múltiples personas, el sexo de pago, los burdeles<sup>42</sup>... y una larga lista que no hace más que reafirmar la importancia que los surrealistas le daban al sexo y al erotismo.

Para entender la influencia que tuvo Sade en el grupo surrealista, debemos comprender la literatura erótica y sexual de éste, ya que fue esto mismo lo que llamó la atención a los surrealistas, ya que tal y como dijo Bretón en el *Primer Manifiesto Surrealista*: “Sade es surrealista en el sadismo”. Además, en las reuniones de las investigaciones sexuales surrealistas, se trató el tema del Marqués de Sade, cuyos actos sexuales fueron totalmente reiterados, e incluso Bretón, había probado tales técnicas sexuales<sup>43</sup>.

La obra de Sade para los surrealistas constituye un estandarte para la subversión del deseo, un deseo que debe fluir en la inconsciencia por muy amoral que sea, tal y como promulga el Manifiesto Surrealista<sup>44</sup>. Lo sexual forma parte

---

<sup>41</sup> LOTTMAN, Herbert. *El París de Man Ray*, Barcelona: Tiempo de memoria Tusquets Editores, 2003, *op. cit.*, p. 175

<sup>42</sup> LOTTMAN, Herbert., *op. cit.*, p. 176

<sup>43</sup> LOTTMAN, Herbert., *Ibidem.*, p. 175

<sup>44</sup> CANGA, Manuel, “La imagen y el dolor. Comentario sobre Sade”, *Trama y Fondo*, pp.

ahora de lo considerado por los surrealistas como “moderno”, formando parte de un movimiento rompedor, que incluía no sólo a pintores y poetas, sino también a fotógrafos, llegando a servirse de películas para ejercer su actividad surrealista<sup>45</sup>.

Aunque en un primer momento podamos pensar en Sade como precursor del psicoanálisis freudiano desde el punto de vista de la pulsión y el goce sexual no podemos generalizar ni afirmar que el deseo sadiano sea el instinto que late en el interior y subconsciente de todos los sujetos. Sin embargo, este tema sirvió como objeto de estudio para muchos, un ejemplo de ello el del psicoanalista Jacques Lacan. Trata Lacan aquí una reflexión sobre el goce y la pulsión sexual, poniendo en relación a Sade con Kant<sup>46</sup>. De esta misma manera, los surrealistas supieron hacer un puente entre las teorías de Freud y la pulsión sadiana del placer en cuanto a la histeria y el placer femenino. Se sirven aquí de la diferencia marcada por Freud entre la sexualidad femenina y la masculina<sup>47</sup>.

En este sentido, la literatura erótica volvió a salir a la luz en estos momentos de nuevo en el despertar contemporáneo, en un intento de revolucionar un poco más el sistema, el cual venía de una oscura guerra. Por otra parte, el hacer sexual en Sade estará entre la lucidez y la vigilia, esta, en un sentido oscuro, según Lacan, cercano a la muerte<sup>48</sup>. Esta irracionalidad propia del movimiento, queda claramente asociada a los sueños, al subconsciente del individuo, que algunos han querido identificarlo con conocer a nuestro yo *primitivo*<sup>49</sup>, es decir, con nuestros deseos más profundos, que en ocasiones pueden llegar a ser censurables por la sociedad, tal y como ocurre con la literatura de Sade.

---

45-54, p.46

<sup>45</sup> FER, Briony, BATCHELOR, David, WOOD, Paul. *Realismo, Racionalismo y Surrealismo: el arte de entreguerras (1914-1945)*, Madrid: Akal, 1999, p. 175

<sup>46</sup> CANGA, Manuel, *Ibidem.*, p. 50

<sup>47</sup> FER, Briony, BATCHELOR, David, WOOD, Paul, *op. cit.*, p. 217

<sup>48</sup> CANGA, Manuel, *op. cit.*, p. 51

<sup>49</sup> GONZALEZ ALCANTUD, Jose Antonio., *op. cit.*, p. 290

El deseo y el sueño sexual fueron por tanto una preocupación para ellos, y en este sentido, Freud les brindó cierta forma de liberar estos deseos reprimidos. De esta forma, la teoría psicoanalítica en relación con la sexualidad ofrecía el mirar hacia uno mismo y profundizar en el subconsciente del sujeto para hacerlo más libre y sin ataduras<sup>50</sup>, lo cual es la base del Surrealismo.

Dentro de la teoría y la práctica surrealista, y con relación a su interés por el deseo y la sensualidad, la diferenciación de género va a estar latente durante toda la producción de este grupo. En este sentido, debemos advertir las peculiaridades y la significación del género en el movimiento surrealista. Esto estará representado a través de su obra, especialmente fotográfica, pero también escrita, como por ejemplo en *Nadja*, la cual estudiaremos con profundidad más adelante.

### 5.3 La ciudad surrealista

La ciudad surrealista es algo puramente teórico, algo que no se llevó a cabo durante la etapa surrealista, pero cuyos espectros y señales se pueden ver en la base estética e ideológica que se empleó en la construcción de otras ciudades o espacios urbanos contemporáneos. De esta manera, no sería adecuado denominarlas ciudades surrealistas, ya que no se corresponden directamente con el Manifiesto Surrealista. Siguiendo esta pauta, deberíamos usar la denominación “percepción surrealista de la ciudad” debido a la base que sustentan en cuanto a los preceptos surrealistas, pero alejadas en tiempo, lugar y forma, algo que a su vez veremos reflejado en su fotografía urbana.

Sin embargo, y a pesar de lo que puede parecer una carencia eminentemente práctica con respecto a los surrealistas en la ciudad, en el año 1933 los surrealistas llevaron a cabo una serie de reuniones donde discutían ciertos aspectos que podían interesarles de algún u otro modo. Así, en una de ellas se reunieron para hablar sobre las posibilidades de la ornamentación irracional de la ciudad. En este encuentro, se plantearon un total de más de treinta monumentos o elementos urbanos y se hacían

---

<sup>50</sup> FER, Briony, BATCHELOR, David, WOOD, Paul., *op. cit.*, p. 186



una serie de preguntas para todos ellos: “¿Se debe conservar, reemplazar, modificar transformar o suprimir?”. Entre ellos se encontraban sitios tan emblemáticos como la Torre Eiffel o el Arco del Triunfo<sup>51</sup>.

Con esto, se demuestra el afán surrealista por la estética de la ciudad más que por el ordenamiento urbano en sí mismo. Su forma de entender la ciudad tiene más que ver con la iconografía surrealista que con la facilitación del tránsito o la funcionalidad de la ciudad.

Walter Benjamin explora la experiencia urbana y se refiere a ella apelando al Surrealismo y al potencial de la ciudad y los edificios, especialmente cuando éstos se conviertan en ruinas:

“Bretón fue el primero en percibir las energías revolucionarias que parecen anticuadas en las primeras construcciones de hierro, los primeros edificios industriales, las primeras fotografías, los objetos que empiezan a estar extintos [...] Nadie antes de estos visionarios percibieron como la destrucción – no solamente social, sino también arquitectónica, la pobreza de los interiores y los objetos – pueden ser transformados en nihilismo revolucionario”<sup>52</sup>

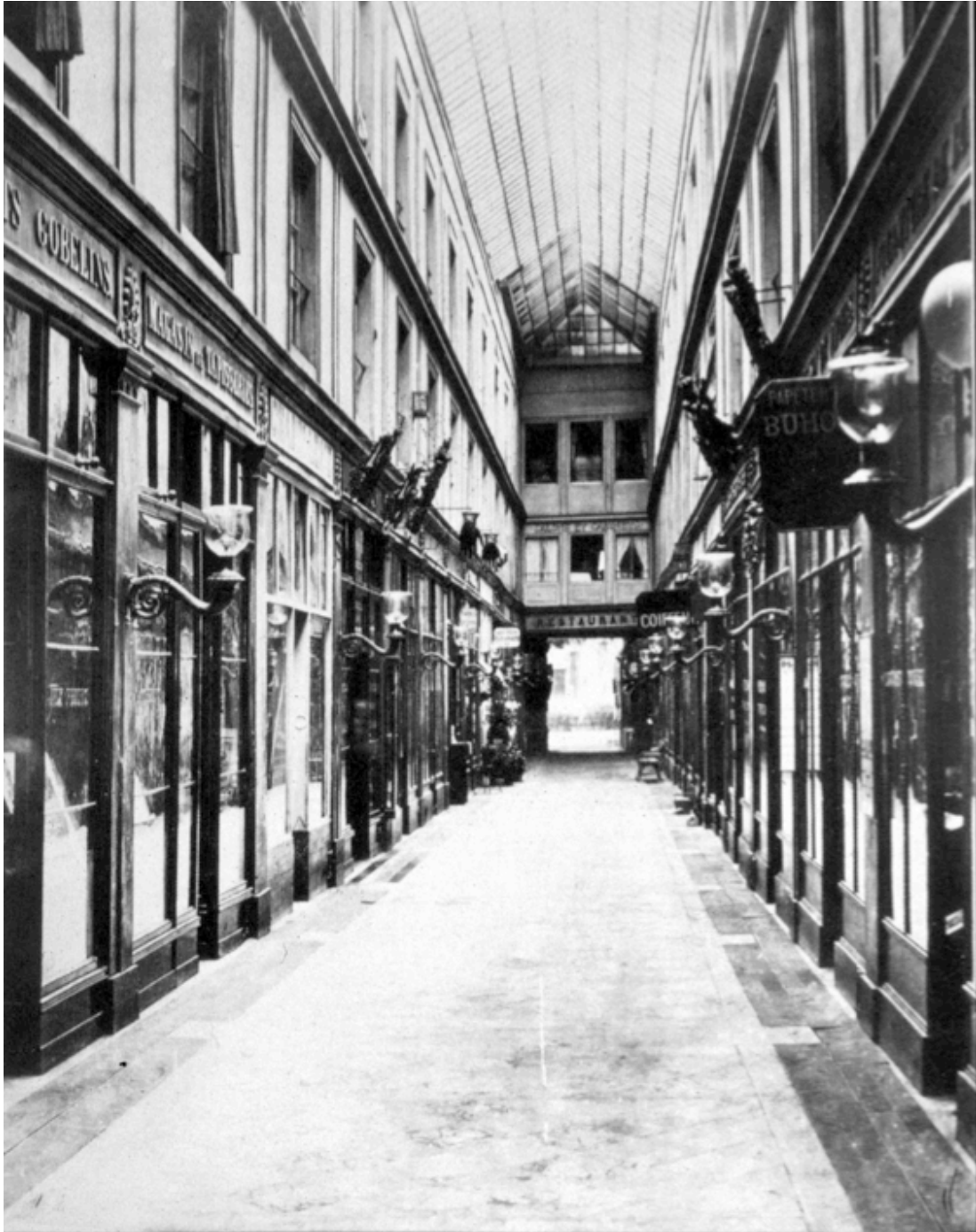
De esta forma, los surrealistas verían la ciudad como un espacio simbólico en el que crear su propia experiencia artística. Sería en cierto sentido como un lugar de inspiración, pero también un decorado para llevar a cabo sus obras. Así, el grupo surrealistas apelaría por una ciudad desprendida de transformaciones urbanas radicales frente a una ciudad en ruinas y casi en descomposición al sentido romántico. En consonancia con esto rechazan el Plan Haussmann y las transformaciones llevadas a cabo durante el Segundo Imperio. Recordando la

---

<sup>51</sup> SPITERI, Raymond. Surrealism and the irrational embellishment of Paris. En: Thomas Mical *Surrealism and Architecture*, Nueva York: Routledge, 2005, p. 191.

<sup>52</sup> LINCENSTEIN, Therese; KELLEY, Julia; JONES, Colin. *Twilight Visions*, University of California Press, p. 47

reunión que tuvieron en el año 1933 sobre los elementos ornamentales de la ciudad, los surrealistas rechazaron las esculturas monumentales de esta época<sup>53</sup>.



**Ilustración 8. Passage de l'Opera ca 1865-1868, Charles Marville. Imagen perteneciente al Museo Carnavalet de París**

---

<sup>53</sup> SPITERI, Raymond., *Op. cit.*, p. 192-193

El grupo pretendía proteger los elementos que ellos consideraban históricos de la ciudad como El Passage de l'Opera como narra Luois Aragon en *El Campesino de París*. En su afán por conservar estos lugares los surrealistas los incluyeron en sus escritos además de cuidar su imagen a través de la fotografía como veremos más adelante.

### **5.3.1 Escritos sobre ciudad**

Tras los propios debates de los surrealistas con respecto a la ciudad y sus transformaciones urbanas, la teoría y práctica más inmediata de su parte sobre la misma va a estar representada a través de obras fotográficas y literarias. En este sentido nos interesa estudiar primeramente los escritos para así poder entender la obra más visual del grupo. Algunos de estos escritos serán más novela que ensayo, y viceversa. Sin embargo, el verdadero valor de los mismos reside en su entendimiento de la ciudad y la incursión de la misma en la propia práctica surrealista que después estará plasmada en su obra fotográfica.

Así pues, estamos ante obras de gran valor para el entendimiento y asimilación del propia pensamiento surrealista materializándolo de esta forma a través de las obras de Breton *Nadja* (1928) y *Los Vasos Comunicantes* (1934). Sin embargo, no será el único, ya que Louis Aragon en *El Campesino de París* (1926) inicia de alguna manera esta tendencia de introducirnos en los barrios menos conocidos de París, analizando su arquitectura con una visión propiamente surrealista.

#### **5.3.1.1 *Nadja* (1928), André Bretón**

La participación de las mujeres en la vida parisina de Montparnasse se volvió muy activa durante esta etapa, la cual fue una de las razones por las que el erotismo y la sensualidad estaban ya latentes en el propio ambiente creador. El juego surrealista y la libertad moral de la década de 1920, hicieron que por la vida de cada artista pasaran gran cantidad de mujeres, casi todas ellas comenzando siendo modelos y acabaron por convertirse en los amantes de los mismos. Mujeres como Kiki de Montparnasse fueron conocidas popularmente ya que además de dedicarse a las

variedades, posó para numerosos artistas durante esta época – suya es la espalda en *El Violon d'Ingres*, fotografía icónica del movimiento - . En cuanto a la participación de mujeres en el grupo, ésta no se produjo hasta la década de 1930 destaca la figura de Meret Oppenheim.

En referencia a la feminidad y lo que la figura femenina supuso dentro del grupo, encontramos a Nadja. Parece que el propio Bretón vuelve a sentar una base teórica sobre el tema con su obra *Nadja*, así es como llama a una mujer que despertó en él amor y sensualidad. Nadja es una mujer irreal, una fantasía que le lleva por todo París con objeto de mostrar la ciudad, de enamorarse también de la misma, de enamorarse de Nadja, y de la Mujer en general. Para el final del relato de Bretón, Nadja está internada en un hospital mental, simbolizando la locura, lo irracional, lo primitivo<sup>54</sup>, y al fin y al cabo, eso es el Surrealismo. En este sentido, los surrealistas se sirvieron de una imagen estereotipada de la mujer como símbolo de la locura, siendo a su vez un sujeto devorador<sup>55</sup>. La mujer como símbolo de locura es un ser más cercano al inconsciente que el hombre, y el inconsciente es el propio Surrealismo. En este sentido, podríamos ver a la mujer de los surrealistas como una musa, ya que está más cercana a la irracionalidad surrealista que los propios artistas.

El relato de André Bretón tiene tintes eminentemente surrealistas durante todo el escrito. En la primera parte del mismo, se centra en introducir toda una clase de personalidades del grupo surrealista, así como de autores con los que éstos tienen relación. Así mismo, nos lleva a recorrer varios lugares de París, sobre todo teatros o diferentes salas de representaciones en lo que tienen o han tenido lugar diferentes reuniones artísticas. En ocasiones, hace referencia a cómo llega a ciertos lugares de forma inconscientes y como sigue haciéndolo una y otra vez algo que tiene relación directa con la Teoría de la Deriva desarrollada por Guy Debord y la Internacional Situacionista y practicada por los Dadaístas primero y los Surrealistas después. Ésta práctica se trata de un comportamiento relacionado con el urbanismo y la ciudad, en

---

<sup>54</sup> FER, Briony, BATCHELOR, David, WOOD, Paul., *Op. cit.*, p. 187

<sup>55</sup> FER, Briony, BATCHELOR, David, WOOD, Paul., *Íbidem.*, p. 216

el que el individuo practica el *errabundeo*<sup>56</sup> o deriva, caminando y paseando la ciudad sin un destino específico. Así, también podemos ver una referencia clara al *flâneur* de Baudelaire ya que se refiere una y otra vez al término “caminar”. El *flâneur* es el encargado de observar los aspectos urbanos, las actividades ordinarias de la ciudad y sus habitantes comunes. De esta forma pretende descubrir las profundidades de la vida urbana y de la ciudad desde un punto de vista intelectual y crítico. Escogen su camino deliberadamente dando mayor importancia a la movilidad en el espacio, al caminar, al paseo el cual invita a la reflexión<sup>57</sup>. La figura del *flâneur* está representada aquí por el propio Breton, pero no sólo esto, ya que algunas de las fotografías que se analizarán en este estudio responden a estas características de la *flânerie*.

La propia obra está acompañada de fotografías que nos muestran algunos de los lugares en los que se reúnen Nadja y Bretón o simplemente los que aparecen mencionados en la novela. Hace referencia una y otra vez a los edificios por lo que pasa, e incluso presta atención al cartel de las tiendas y sus nombres, y no sólo eso, sino también al comportamiento de las personas que transitan por esos mismo lugares.

De la misma forma, se pregunta constantemente si está viviendo en un sueño o en la vida realidad ya que no puede diferenciar un estado del otro – la característica principal de los surrealistas y su método de trabajo -, de hecho, termina el capítulo diciendo que prefiere caminar por la noche para creerse un hombre que camina con la luz del día<sup>58</sup> haciendo referencia unas líneas más adelante a la aparición de Nadja. La ambigüedad de la referencia hacia la noche y la luz del día y la no diferenciación entre el sueño y la realidad puede llevarnos a pensar que la propia Nadja puede tratarse de una parte de su sueño y que, por lo tanto, no es real.

Cuando Nadja aparece en escena, parece que ella tampoco va a ningún sitio en particular, simplemente continúa andando. Ella le cuenta una historia de amor

---

<sup>56</sup> Verbo derivado del adjetivo “errabundo” como persona que vaga de un lugar a otro sin destino predeterminado.

<sup>57</sup> DURÁN SEGURA, L. A., “Miradas urbanas sobre el espacio público: El flâneur, la deriva y la etnografía de lo urbano”, *Reflexiones*, 2011, vol. 90, nº 2, , pp. 137-144, p. 140

<sup>58</sup> BRETÓN, André. *Nadja*, New York: An Evergreen Book, 1960.

pasada y como se dio cuenta dos años más tarde de que su amante tenía una deformidad, preguntándole a Bretón si eso era posible. Parece que todo se encuentra en el espectro de la inconsciencia y el sueño. Las calles de París se convierten no sólo en un espacio geográfico en el relato de Bretón, sino que también tienen un valor simbólico, algo que va a estar muy ligado a la práctica surrealista y su relación con la ciudad.

La obra está llena de referencias a “pasos” y a abrir “nuevos caminos”. Esto, sin embargo, no viene a significar que se trate directamente de la ciudad, sino que más bien puede relacionarse con su propio método artístico y con la Teoría de la Deriva. Nadja no toma decisiones de antemano, sino que más bien se deja llevar, algo que también se relaciona con la deriva. Por ejemplo, cuando Bretón le pregunta donde va a cenar, ella respondiendo “en aquel restaurante, o en aquel otro, donde sea, siempre es así, ya sabes”<sup>59</sup>. Por otro lado, también hay referencias a una Nadja casi desorientada o perdida en la ciudad y que incluso se llega a decir que no sabe como ha acabado ahí, como es el caso del encuentro en Rue de la Chaussée – d’Ántin cuando Nadja está buscando un sitio donde comprar chocolate holandés, Bretón entra en escena y “sin saber como” entrar en el primer café que se encuentran<sup>60</sup>.

Nadja se define a sí misma, como un “alma en el limbo”<sup>61</sup> cuando Bretón le pregunta quién es. Esta respuesta va muy en la línea de los surrealistas y su incapacidad de diferenciar entre sueño y realidad. Es ahora cuando nos empezamos a preguntar si Nadja realmente existe o simplemente es un sueño de Bretón. En otro episodio, Bretón se pregunta como puede encontrar a Nadja a lo que ella responde que no puede ser encontrada. De esta manera, ella también hace referencia a los sueños cuando cuenta la anécdota del hombre que la llamaba Lena en honor a su hija. Aquí, y según el relato, Nadja dice que llamándola Lena es como si estuviera en un sueño quedando casi en un trance del que Bretón la tiene que liberar. Nadja también se divierte con juegos autómatas en los que habla consigo misma y se va contando historias inventadas que se le ocurren en ese mismo instante.

---

<sup>59</sup> BRETÓN, André., *Op. cit.*, p. 71

<sup>60</sup> BRETÓN, André., *Ibidem.*, p. 77

<sup>61</sup> BRETÓN, André., *Ibidem.*, p. 71

Walter Benjamin apunta a que Bretón se siente más cercano a las cosas que a Nadja le gustan que a la propia Nadja lo cual se acerca más a la teoría de que Nadja funciona a su vez de musa para inspirar a Bretón no sólo para esta novela, sino para obras posteriores ya que le da ideas nuevas y lo lleva a plantearse nuevos retos con respecto al gusto por la ciudad y los matices de la misma<sup>62</sup>.

Al final del relato, Bretón comienza a hablar de los sanatorios y su oposición a ellos, ya que según él, éstos no te ayudan a curarte, sino que más bien empeoran todos los síntomas e incluso se crean unos nuevos. También menciona como este tipo de sitios sirven para acallar a artistas y teóricos como lo hicieron según él con Sade, Nietzsche y Baudelaire<sup>63</sup>. El relato viene a decir que Nadja ha sido internada en un hospital psiquiátrico aunque Bretón no lo dice con unas palabras totalmente claras y tampoco dice el lugar exacto en que ha dejado a Nadja – algo inusual en este libro ya que ha ido detallando todos los lugares por los que han paseado y por donde han ido - . Se pregunta ahora de nuevo Bretón si hay alguien más ahí – Nadja - o simplemente es él mismo dejándonos entre ver una vez más el juego entre sueño y realidad, entre si Nadja existe realmente o es parte de sus sueños de imaginación.

Algunos historiadores apuntan a que es Lèona Camille Guislaine la que está detrás del personaje de Nadja ya que en 1928 Bretón sacó a la luz su romance con ella. Leòna- quien habría ejercido la prostitución durante su estancia en París - y Bretón estuvieron juntos por un breve periodo de tres meses, sin embargo, ella marcó su obra literaria según el propio autor<sup>64</sup>.

Los movimientos artísticos poseen sus propias características no sólo plásticas y estilísticas, sino también en la base – teórica o no – del tratamiento de los diferentes componentes que generan sus dichas características. En el Surrealismo, uno de estos componentes básicos es la imagen femenina y lo femenino como símbolo. Así, el Surrealismo coloca la imagen de la mujer en el centro de su aspecto sensual, siendo esta el objeto de los sueños de estos tal y como dejan ver en el primer

---

<sup>62</sup> LINCHENSTEIN, Therese; KELLEY, Julia; JONES, Colin., *Op. cit.*, p. 24

<sup>63</sup> BRETÓN, André., *Op. cit.*, p. 141

<sup>64</sup> ADSUAR FERNANDEZ, Maria Dolores. “Nadja encendía las lámparas”, *Cartaphilus 5 Revista de Investigación y Crítica Estética*, 1-5, 2009., p. 1.

número de la *Révolution Surréaliste* con una imagen de la anarquista Germaine Berton, acompañada con la siguiente cita de Baudelaire<sup>65</sup>.

“La mujer es el ser que proyecta la mayor sombra o la mayor luz en nuestros sueños”

CHARLES BAUDELAIRE

*La Révolution Surréaliste*

Para Bretón, Nadja es la personificación del Surrealismo en sí misma. Contiene todos los elementos surrealistas descritos en el *Primer Manifiesto Surrealista (1924)*. A su vez es un signo de libertad ya que no se rige por las convenciones sociales y hace lo que le apetece en cada momento, sin previsión y sin planes<sup>66</sup>. De esta manera, Nadja se convierte casi en un icono del movimiento que va a inspirar obras posteriores, no sólo literarias, sino también plásticas. La irracionalidad de Nadja es un grito a la libertad y la creación surrealista así como a la visión femenina dentro del grupo. De esta manera, la figura de Nadja pasa de ser musa a ser la que dirige la obra y la vida de Bretón en ese instante, es la que marca las pautas de donde y como reunirse, la que le dice por donde pasear y que visitar. La irracionalidad de Nadja envuelve a Bretón en un relato urbanísticamente descriptivo en un principio pero que termina siendo una oda a la creatividad y a el automatismo surrealista, reafirmandose una y otra vez la validez del método.

### ***5.3.1.2 El Campesino de París (1926), Louis Aragon***

André Bretón y Louis Aragón eran muy cercanos no sólo en lo personal, sino también en lo artístico. A pesar de que conocemos a Bretón como el ideólogo principal del grupo, éste tuvo el apoyo de Aragon y Philippe Soupault para afianzar el Surrealismo como tal. Así, se considera *El Campesino de París*, una obra clave para el movimiento surrealista.

---

<sup>65</sup> FER, B., BATCHELOR, D., WOOD, P., *Op. cit.*, p. 175

<sup>66</sup> KADIU, Silvia. “Surrealism in André Breton’s Nadja”. *Opticon1826*, 16: 24, pp. 1-6,



A pesar de su estrecha relación, su obra fue distanciándose con los años ya que Aragon no era partícipe de algunas de las premisas del grupo. Debido a su ruptura con el grupo y su compromiso con el Partido Comunista, Bretón fue relegando las obras de Aragon a un segundo plano, cayendo incluso algunos escritos fundamentales en el olvido como pasó con *Una ola de sueños* (1924) precursora del *Primer Manifiesto Surrealista* (1924)<sup>67</sup>. Sin embargo, Bretón recuerda a Aragón como una de las personas más activas en los paseos por las calles de París<sup>68</sup>, algo que será fundamental para entender esta obra.

Esta obra evoca a los diarios de fantasía como *La Flâneur des deux rives* de Apollinaire<sup>69</sup> ya que en contraposición con la obra de Bretón, la escritura Aragon sigue un modelo de creatividad espontánea pero consciente, sin dejarse llevar por el automatismo de la escritura de Bretón<sup>70</sup>.

Aragon pretendía crear una mitología de lo moderno, para ello comienza su obra hablando de sus propios pensamientos reflejando la ideología surrealista haciendo a referencia a como en momentos siente que él no es consciente de sí mismo, algo enlazado al automatismo y a los sueños. Sin embargo, cabe destacar que Aragón rechaza el automatismo, el más puro acto de creación según los surrealistas de la primera etapa<sup>71</sup>.

Escoge un entorno que pronto será no identificable ya que el Passage de l'Opera pronto sería demolido para dejar paso al Boulevard Haussmann con el objetivo de desarrollarse como escritor descriptivo sin arriesgarse demasiado a las críticas que podría acarrear<sup>72</sup>. Centra la primera parte de su obra en este *passage*, hablando de mundos metafóricos y la entidad metafísica de los lugares, criticando a su vez las transformaciones haussmannianas de París, y como esto lleva a la impersonalidad de la ciudad y la deshumanización de sus individuos. Después, se

---

<sup>67</sup> FERRANDO MATEU, Rosa Anna. “El sueño en el Arte. La vertiente onírica del Surrealismo”, *Forum de Recerca*, nº19, pp. 177-189, p. 181.

<sup>68</sup> ARAGON, Louis., *Paris Peasant*, Exact Change, Boston, 1994, p. 8

<sup>69</sup> ARAGON, Louis., *Ibidem*, p. 10

<sup>70</sup> FERRANDO MATEU, Rosa Anna., *Ibidem*, p. 181

<sup>71</sup> ARAGON, Louis., *Ibidem*, pp. 10-12

<sup>72</sup> ARAGON, Louis., *Ibidem.*, p. 12

centra en describir detalladamente el Passage de l'Opera brindándonos un exhaustivo contenido no solamente arquitectónico, sino histórico, desarrollando el tipo de paseantes o habitantes que se podían encontrar en ese mismo lugar.

Al igual que Bretón en *Nadja*, Aragon, se esfuerza por incluir a otros miembros del grupo u otros artistas residentes en el París de la época, en su relato. Recuerda así donde vivía Picabia, Marcell Noll o Jacques Baron. De esta forma le da un valor humano a la arquitectura, que busca la habitabilidad de la misma, en contraposición a lo que él cree que pueda pasar con el nuevo urbanismo de París. Según Aragon, se había importado un modelo americano de urbanismo en el que imperan las líneas rectas lo que creará Aragon define como “acuarios humanos”<sup>73</sup>. Podemos interpretar esta metáfora con el hecho de creación de una ciudad moderna y ajetreada, donde los individuos caminan de un lugar a otro con prisa, sin tan siquiera pararse un momento a contemplar la ciudad, una ciudad que ha sido meramente construida por razones estéticas y turísticas. Aragon predice de alguna manera el urbanismo del Movimiento Moderno y Estilo Internacional, pero con una diferencia: éste último no tendrá aspiraciones estéticas.

En esta obra la arquitectura funciona como elemento diferenciador entre dualidades, describiendo Aragon, la arquitectura como una especie de atmosfera y como frontera, construyendo una percepción en sí misma que se mueve entre el sueño y la realidad. Los edificios y la arquitectura en Aragon no actúan como metáforas ya que se empeña en describir estos elementos dos veces para que quede claro lo que son, o como él los ve. De esta forma los describe objetivamente para luego analizarlos desde una perspectiva más subjetiva<sup>74</sup>.

Aragon crea dualidades – luz contra oscuridad - ya que es así como él percibe el mundo siendo a su vez una crítica al racionalismo<sup>75</sup>. Encontramos una y otra vez referencias a como la oscuridad puede distorsionar la realidad visible contraponiéndolo con la misma experiencia urbana durante las horas de luz natural en el día. Es, de esta forma, la arquitectura el umbral entre la luz y la oscuridad.

---

<sup>73</sup> ARAGON, Louis., *Ibidem.*, p. 14

<sup>74</sup> READ, Gray. Aragon's armoire. En: Thomas Mical *Surrealism and Architecture*, Nueva York: Routledge, 2005, pp. 31 - 32

<sup>75</sup> READ, Gray., *Ídem*

Un umbral entre la realidad y el sueño, entre lo material y lo surreal. Aragon lucha entre estas dos corrientes ya que está casi en sus últimos años al lado del movimiento surrealista. Podemos ver casi un debate interno del propio autor sobre sus ideas y sus ideales.

### **5.3.1.3 *Los Vasos Comunicantes (1932), André Bretón***

A diferencia de sus otras obras escritas, *Los vasos comunicantes* se acercan más al ensayo que a la novela. Se trata entonces de un ensayo filosófico y político con la excusa de estudiar los sueños y como ellos influyen en la creación Surrealista. De esta manera, expone varias teorías y apunta a Freud y su obra publicada en 1900 como principal impulsor de este método. Sin embargo también presenta diferentes opiniones sobre él y otros autores<sup>76</sup>.

De esta forma, esta obra bien podría haberse tratado como parte del apartado sobre los escritos Surrealistas y sus manifiestos por su cierta relación con los estudios con respecto a la teoría de los sueños. Sin embargo, no es un manifiesto en sí mismo, si no que es una obra que trata de reforzar la práctica surrealista a través del sueño y la vigilia. *Los vasos comunicantes* constituye también una oda al Surrealismo y a su método creativo, el sueño y la realidad, aplicados y ambientados en un entorno urbano y arquitectónico que no podemos obviar.

El público al que va dirigida esta obra es un grupo reducido de gente que tenga interés en los estudios con respecto a la teoría de los sueños. Entre estos no sólo se encuentran los propios miembros del grupo surrealista, sino también seguidores de Freud ya que, en gran medida, *Los Vasos Comunicantes* se basan en analizar su obra a través de relatos cotidianos tal como ya vimos en *Nadja*. Sin embargo, esta vez estas historias traen consigo un poso más técnico, analítico y especializado<sup>77</sup>.

---

<sup>76</sup> BRETÓN, André. *Los Vasos Comunicantes*, México: Serie del volador, Editorial Joaquín Mortiz, 1978.

<sup>77</sup> CAWS, Anne. "Linking and reflections: André Bretón and his Communicating Vessels", *Dada/Surrealism*, N°17, (1988), pp. 91-100.

Los vasos comunicantes son los propios sueños, los mismos que nos adentran en un mundo de vigilia y ensoñación<sup>78</sup>. Estudia Bretón aquí el sueño como ausencia de tiempo y de espacio, siendo estos mismo meras representaciones en el estado de vigilia<sup>79</sup>. El tiempo y el espacio estarán ejemplificados en los relatos que Bretón nos cuenta, los cuales transcurren en las mismas calles de París por las que paseaba de manera más o menos consciente con Nadja.

En *Los vasos comunicantes*, Bretón cuenta como perdía la consciencia durante sus paseos por París haciendo que caminara y vagara sin rumbo por la ciudad. Sin duda, volvemos una vez más a la teoría de la deriva, ya que esta práctica se fundamentaba en el paseo involuntario, sin embargo, con una diferenciación, aunque el paseo sea inconsciente y sin rumbo fijo, el paseante no estaba en estado de ensoñación. De esta manera, lo que Bretón relata en esta obra es algo más relacionado con el sonambulismo con la diferenciación de que la persona sonámbula no recuerda lo ocurrido, mientras aquí Bretón es consciente de lo que ha pasado y por donde ha transcurrido su paseo a pesar de no ser voluntario.

El psicoanálisis y las teorías sexuales de Freud, tuvieron un enorme interés para los surrealistas, tanto es así que tomaron el automatismo psíquico puro de Freud como modo de expresión surrealista. Sin embargo, estos no se interesaron en estos estudios bajo el punto de vista científico, sino que basaron la experiencia de los sueños y el deseo sexual como base para el Surrealismo. De esta manera, los surrealistas entendían los trastornos de la mente humana, como fruto de las pasiones ocultas, alabando así la histeria como modo de expresión surrealista, aunque Freud siempre se centrará en tratarlo como una patología<sup>80</sup>.

Para Freud, todo proceso psíquico pasa primero por una fase inconsciente (oscuridad, negativo) antes de acceder a la conciencia. En este sentido, muchas partes del inconsciente quedan sin revelar, aunque esto no significa que se vayan a perder. Por otra parte, el pasar de la zona oscura a la luz, no significa que esta

---

<sup>78</sup> FERRANDO MATEU, Rosa Anna. “El sueño en el Arte. La vertiente onírica del Surrealismo”, *Forum de Recerca*, nº19, pp. 177-189, p. 185

<sup>79</sup> BRETÓN, André. *Los Vasos Comunicantes*, *Op. cit.*, p. 15

<sup>80</sup> FER, Briony, BATCHELOR, David, WOOD, Paul. *Op. cit.*, p. 216-218

imagen vaya a encontrar un nuevo significado que ya existía, sino en convertirse en uno que nunca existió<sup>81</sup>.

Sin embargo, esto no pudo haber influido directamente en Bretón ya que para el año en que se redactó el Primer Manifiesto Surrealista, estos textos no estaban disponibles en francés, razón por la cual parece más que sorprendente que esta metáfora entre psicoanálisis y fotografía esté presente en el Surrealismo desde sus inicios<sup>82</sup>.

Para adentrarse en el tema, el propio Bretón había hecho prácticas de medicina en hospitales de veteranos de guerra, entrando en contacto con enfermos de delirio agudo. Es así como comienza a indagar en los recursos y los estudios psicoanalíticos, los cuales usaría para crear su propio pensamiento estético y artístico<sup>83</sup>. Más adelante, Bretón comienza a conjugar el psicoanálisis con el sueño. En este sentido, el susconsciente será ahora algo profético, alejándose de la oscuridad que se ligaba con el negativo fotográfico relajando ahora la conciencia<sup>84</sup>.

Debido al interés que suscitaba Freud en cuanto al estudio de los sueños, Bretón y Freud llegaron a conocerse pero las visiones de uno y de otro no coincidieron y la reunión no fue del gusto de Bretón, ya que él como artista y escritor pretendía usar las teorías de Freud como técnica para su soporte creativo. Sin embargo, Freud, como psicoanalista siempre va a dar una visión más científica que nada tiene que ver con el Surrealismo o las vanguardias históricas. A partir de este encuentro se escribieron varias veces, muestras de estas cartas pueden encontrarse publicadas en algunas versiones de *Los Vasos Comunicantes*. Podemos interpretar esto no como una unión con Freud, sino casi como una ruptura de sus ideas ya que a pesar de esto, los surrealistas encontrarían una teoría propia dependiendo de su propia experiencia, escuela, momento y técnica.

---

<sup>81</sup> LAURENT, Jenny, *Op. cit.*, p. 167

<sup>82</sup> LAURENT, Jenny. *Idem.*

<sup>83</sup> SANCHEZ MORENO, Iván, RAMON DÍAZ, Norma, “La realidad quebrada, Dalí Pujols y Freud: afinidades y estéticas psicológicas”, *Revista de Historia de la Psicología*, nº 2/3, (2007), pp. 99- 105, p. 102.

<sup>84</sup> LAURENT, Jenny, *Op. cit.*, p. 173

## 5.4 La Deriva surrealista

El Movimiento Surrealista siempre se ha caracterizado por tener una rica teoría artística y unas representaciones eminentemente visuales; pero poco o nada se ha dejado ver sobre la preocupación de los surrealistas por la ciudad y los elementos urbanos que les rodeaban. Sin embargo, las salidas que realizaron los surrealistas junto con los situacionistas para experimentar la Deriva, nos llevan a hablar de una teoría propia en la creación de un pensamiento arquitectónico y urbano que se llevará a cabo a través de la representación fotográfica y la práctica literaria.

El Surrealismo es uno de los movimientos más estudiados de la Historia del Arte. La poesía, la pintura, la fotografía, el cine y los objetos surrealistas han sido objeto de estudio de varias corrientes y líneas de investigación. Sin embargo, poco o nada se sabe de lo que los surrealistas han vertido en cuestión de arqueología y urbanismo.

Desde la primera salida de los surrealistas –todavía dadaístas– para experimentar un paseo arbitrario y azaroso por París, hasta la evocadora *Nadja* (1928) de Breton, nos encontramos con una relación directa del grupo surrealista relacionado en una órbita teórico-estética de lo que el urbanismo y el ordenamiento de las ciudades significó para los surrealistas.

A partir de estos planteamientos surgieron el Situacionismo, la Psicogeografía y la Deriva, de la mano de Guy Debord, en ellos podemos detectar unos claros paralelismos con lo que fue el movimiento Surrealista y lo que experimentaron los miembros del grupo con los paseos y las derivas –físicas o estéticas– a través del París de la época, con reflexiones sobre lo que podemos encontrar en nuestras ciudades contemporáneas.

La “Deriva” fue uno de los conceptos que más atrajeron a los surrealistas en este sentido. Tanto fue así que participaron de ciertas actividades urbanas que fomentaban el uso de esta práctica. De forma muy acertada, define Paola Berenstein la deriva como “un modo de comportamiento experimental de la sociedad urbana. De este modo de acción y conocimiento, especialmente en lo que se refiere a la psicogeografía y a la teoría del urbanismo unitario. De otros medios, como la fotografía aérea y de mapas, el estudio de la estadística, de gráficos o de resultados de

pesquisas sociológicas, sin teóricos ni ese lado activo y directo que pertenece a la deriva experimental”<sup>85</sup>.

Debido a relativa idoneidad del concepto de deriva para algunos movimientos de vanguardia, - principalmente el Dadaísmo y más tarde el Surrealismo—, los artistas quisieron poner en práctica la teoría de la deriva. Así, en el año 1921, los artistas dadaístas proponen deambular por los lugares más recónditos y menos atractivos de la ciudad.

Los dadaístas veían el paseo como el “anti-arte” un concepto sobre el que basaron su movimiento. Sin embargo, con el grupo surrealista ya formado, su idea de vagar por la ciudad, se convirtió en una especie de escritura automática dentro del propio espacio de la ciudad<sup>86</sup>. Tenían por objetivo el de crear una obra de arte, la cual será el acto urbano en sí mismo, atribuyéndole así un valor estético a un espacio y no a un objeto, como venía siendo lo habitual hasta ahora<sup>87</sup>.

El nexo de unión entre surrealistas y situacionistas se basa en la crítica a una sociedad dirigida y organizada, en la que no hay lugar para la imaginación; ya que son los situacionistas los que defienden que el urbanismo no debe de tener como culminación la construcción en masa, sino la elevación del individuo como partícipe de su propia ciudad<sup>88</sup>, algo que ya hemos visto en *El campesino de París* y su rechazo al Plan Haussmann.

En el Primer Manifiesto Surrealista, Breton sueña y crea un castillo, una metáfora del movimiento que está por nacer, en el castillo cada uno tiene su función, y allí se encuentran todos los miembros del grupo surrealista. Estos personajes representan la actualidad parisina del momento, artistas, literatos y eruditos que

---

<sup>85</sup> BERENSTEIN JACQUES, Paola., “Apologia da Deriva: Escritos Situacionistas sobre a Cidade”. *Resenha*, vol. 5, núm. 1, (2003), pp. 88-90, p. 90

<sup>86</sup> CARRERI, Francesco. Walkscapes. El andar como práctica estética. Barcelona: Gustavo Gili, 2013, p. 17

<sup>87</sup> SÁNCHEZ DEL MORAL, Esther. “La ciudad nómada (I)”. *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, 2009, vol. 1, núm 1, p. 4.

<sup>88</sup> PARREIRAS DE FARIA, Felipe. “Vanguarda e Contracultura na Construção do Espaço”. *Cadernos de Arquitetura y Urbanismo*, 2011, vol.18, núm. 22, pp. 139-151, p. 140

participan de la vida del barrio de Montparnasse. El castillo acaba siendo una mera fantasía de Breton, una imagen, pero que cuando es creada por nosotros mismos, se convierte en una fantasía real, y vivimos en ella, ya que, según palabras de Pierre Reverdy, la imagen es una creación pura del espíritu; algo que no han conseguido ni el cubismo, ni Dadá, sin embargo, es una de las premisas base del Surrealismo. A pesar de no ser un castillo real, Breton se lo imagina con una base y una ordenación no sólo territoriales, sino también estatales, donde cada persona cumplirá una función.

Uno de los puntos de anclaje del Surrealismo siempre han sido Freud, y el análisis que éste realiza de su propia visión de la ciudad y del trazado urbano. En *El Malestar de la Cultura*, Freud retoma el modelo romano de ciudad. Así, el lector deberá imaginar la ciudad de Roma, quedando ésta en su pensamiento, transformando la memoria<sup>89</sup>. De esta forma, Ramallo Guzmán<sup>90</sup> señala que las ciudades no son más que la materialización de los sueños de los diferentes arquitectos que las construyen. De esta forma, todas las ciudades tendrían un halo surrealista, ya que todas proceden de los sueños, de la creación artística onírica.

Así pues, hay arquitectos puramente surrealistas como es el caso de Guy-René Doumayrou, quien propuso realizar construcciones y variaciones en el trazado urbano de París. Sin embargo, lo que les interesa a los surrealistas es la parte de la ciudad que está abandonada, en ruinas, algo que lleva consigo el clamor romántico. De esta forma, presentan su propia Ville Surrealiste en la Exposición Internacional de Surrealismo de 1938, que seguirá la línea del Mapa Surrealista del Mundo<sup>91</sup> publicado en la revista *Variétés* (1929).

---

<sup>89</sup> RAMALLO GUZMÁN, Francisco J. *El espacio real, sugerido o soñado, como categoría surrealista en la producción artística contemporánea*, Tesis Doctoral, Granada: Editorial Universidad de Granada, 2014., p. 56

<sup>90</sup> RAMALLO GUZMÁN, Francisco J., *Ibidem*, p. 57

<sup>91</sup> RAMALLO GUZMÁN, Francisco J., *Ibidem.*, p. 65



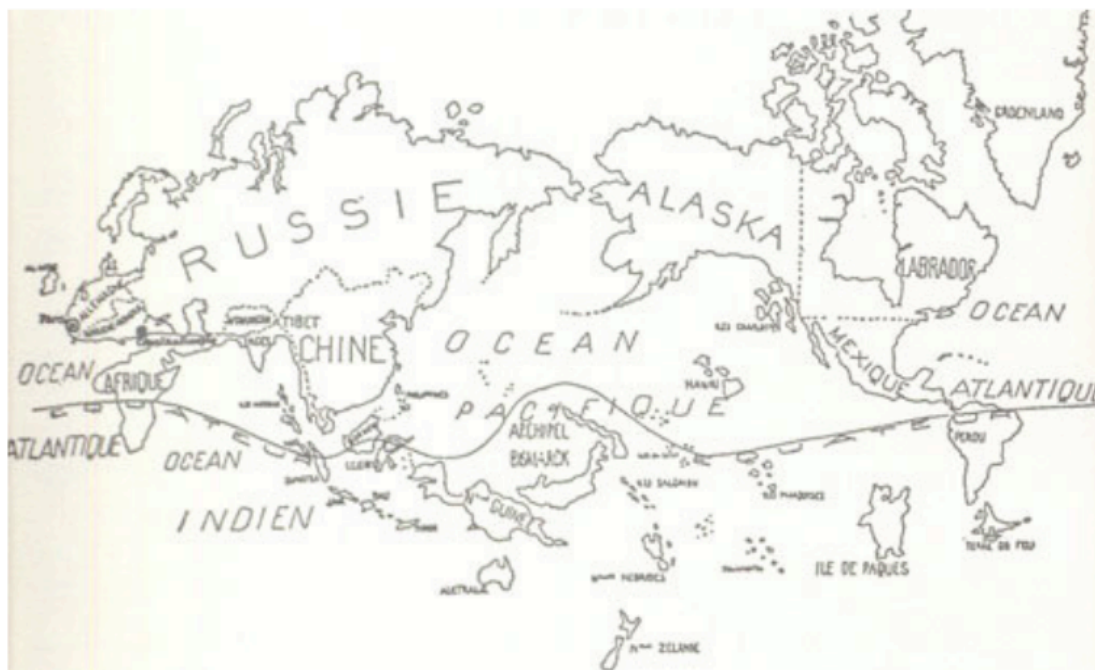


Ilustración 9. Mapa Surrealista del Mundo, *Varietés*, 1929<sup>92</sup>

De esta forma, y en concordancia con lo que propone Ramallo Guzmán<sup>93</sup>, la ciudad sería tratada como objeto, una nueva forma de expresión surrealista, que podría transformarse y abordarse como un objeto onírico. Sin embargo, no sólo los surrealistas iban a tratarla como tal, sino que, a lo largo de la historia, arquitectos, urbanistas, artistas, dictadores y políticos se han servido de la ciudad para crear una imagen de ellos mismos, transformando el objeto con un fin estético y en ocasiones propagandístico.

## 5.5 Fotografía y vanguardia

Los primeros acercamientos al Surrealismo ocurren a partir del año 1919, tal y como dice Bretón, a partir de los capítulos de *Le champs magnétiques* publicados

---

<sup>92</sup> LECHUGA, C. “La construcción de la identidad común y la práctica artística del Apropiacionismo”. *Creatividad y Sociedad* (26), 2016, pp. 331-348

<sup>93</sup> RAMALLO GUZMÁN, Francisco J., *Íbidem.*, p. 102

en la revista *Littérature*, la cual empieza a marcar la tendencia surrealista<sup>94</sup>, pero no será hasta 1924, cuando en esta revista se publique lo que será la gloria del nuevo movimiento: *Le Violon d'Ingres*. Una fotografía surrealista de Man Ray, fotógrafo oficial del movimiento, la cual tiene más lecturas y sentidos de los que se pueden observar a simple vista. Esta obra es una clara referencia a *La bañista de Valpiçon*, obra que Ingres pintó en 1808. Pero no sólo esto, sino que la obra es una referencia íntegra al pintor neoclasicista en su forma más simbólica ya que hace referencia al gusto de Ingres por tocar el violín.

En esta obra, Ray da las formas redondas de la joven el sentido del cuerpo sonoro de un instrumento, alumbrando al mismo tiempo toda una cadena de asociaciones y elementos simbólicos. Tenemos que pensar la importancia que tenían los instrumentos de cuerda para los cubistas, quienes en sus naturalezas muertas incluían mandolinas, violines y guitarras. Sin embargo, para ellos, era material muerto, sin ningún efecto sensual. Así, Man Ray dota su fotografía de una especial capacidad erótica, tal y como lo había hecho Ingres. El fotógrafo recoge en su obra a través del turbante el orientalismo predeterminado por Ingres. Además, el título, *Le Violon d'Ingres* (El violín de Ingres) evoca la larga tradición de la ejecución musical como alegoría del juego amoroso, aunque desde la perspectiva de Man Ray el instrumento está en este caso a disposición del solista ;algo que cambiará más adelante<sup>95</sup>.

Para analizar los diferentes modos de representación surrealistas, hemos de tener en cuenta que el ideólogo del grupo no va a participar del arte visual o la imagen plástica para realizar su actividad surrealista. En este sentido, André Bretón, tratará de salvar estas distancias elaborando obra teórica sobre pintura y fotografía. Un ejemplo de estos es *Le Surrealisme et le peinture*, donde Bretón analiza la paradoja de la pintura surrealista, representando esta una imagen que en principio no es visual, matizando aquí algo que en el Primer Manifiesto Surrealista, no había quedado totalmente clarificado<sup>96</sup>.

---

<sup>94</sup> BONET CORREA, Antonio., *Op. cit.*, p. 27

<sup>95</sup> LOTTMAN, Herbert, *Op. cit.*, p. 92

<sup>96</sup> LAURENT, Jenny., *Op. cit.*, p. 157

Una de las principales bases del Surrealismo era el automatismo en cuanto a imagen fotográfica, es por esto, por lo que podemos considerar a André Masson el pintor más puramente surrealista, ya que supo combinar estos dos aspectos en su actividad pictórica.

“El dibujo automático que nace en el inconsciente, debe surgir como un nacimiento imprevisible”<sup>97</sup>

ANDRÉ MASSON

En este sentido, podríamos contraponerlo con las obras de Dalí – bajo el método paranoico- crítico- , ya que este último se reencontraba con la realidad a partir de diferentes sujetos u objetos automáticos, combinando así elementos automáticos con otros reales, algo que Bretón apuntó en su manifiesto a ser una ambición<sup>98</sup>.

La primera exposición surrealista tuvo lugar en 1925 en la Galerie Pierre de París. En ella expusieron artistas como Man Ray, Miró, Ernst, Chirico, Masson y Picasso. Al año siguiente se inauguró la Galerie Surréaliste con una exposición del fotógrafo oficial del movimiento, Man Ray<sup>99</sup>. Este hecho ya nos apunta a la importancia que la fotografía va a tener en el Surrealismo, ya que aunque en un primer momento parezca que la fotografía es un medio casi imposible para plasmar los sueños y el subconsciente del artista.

“El invento de la fotografía ha asestado un golpe mortal a los antiguos modos de expresión, tanto en pintura como en poesía, donde la escritura automática

---

<sup>97</sup> LAURENT, Jenny., *Íbidem.*, p. 167

<sup>98</sup> LAURENT, Jenny., *Íbidem.*, p. 179

<sup>99</sup> KLÜVER, Billy, MARTIN, Julie. *El París de Kiki: Artistas y amantes, 1900-1933*, Barcelona: Tusquets Editores, 1990, p. 156

aparecida a finales del siglo XIX es una auténtica fotografía del pensamiento”<sup>100</sup>

ANDRÉ BRETÓN

*Los casos perdidos*

Ya hemos visto como la imagen surrealista se crea a través de la creación automática o automatismo. Este aspecto “automático” también se puede llegar a identificar con el proceso fotográfico en dos tiempos por el vocablo “revelado” al cual Bretón hace alusión frecuentemente, siendo el automatismo un proceso revelador de imágenes. En este mismo sentido, el Surrealismo contó ya desde un principio con fotógrafos dentro del grupo, es el caso de Man Ray, Jacques André-Boiffard o la adhesión al grupo de Eugène Atget a pesar de no pertenecer al movimiento surrealista<sup>101</sup>.

La fotografía trajo consigo teorías sobre su potencial y el uso de la misma ya sea como arte o como representación de la realidad en su afán más documentalista. Las posibilidades de la fotografía fueron teorizadas por artistas, escritores e incluso filósofos como Roland Barthes. Su ensayo fotográfico no pudo influenciar a los surrealistas ya que se publicó décadas más tarde, concretamente en 1980, sin embargo resumirá el valor de la fotografía como signo y documento visual algo que podemos extrapolar al valor que los surrealistas vieron en la fotografía.

La crítica literaria y estructuralista de Roland Barthes se interesa por la fotografía en *La cámara lúcida. Nota sobre fotografía*. ¿Por qué un semiólogo y lingüista se iba a interesar por la fotografía? Para Roland Barthes, la fotografía se compone de los mismos signos y estructuras que el lenguaje que él mismo analiza, por lo que nos da un punto de vista diferente de lo que podemos entender como “el arte de la fotografía”.

El propio Barthes es consciente en su ensayo de que los fotógrafos se decepcionarían con ese estudio, ya que no analiza la historia ni los estilos de la

---

<sup>100</sup> BONET CORREA, Antonio., *Op. cit.*, p 35

<sup>101</sup> LAURENT, Jenny, *Op. cit.*, pp. 163-164

fotografía, sino que lo que pretende realmente es entender por sí mismo el uso y la esencia de la fotografía, no sólo para la historia, sino para el conocimiento y el lenguaje. Un lenguaje que, de alguna manera, tiene que ver con el propuesto por Breton en el manifiesto surrealista.

El afán estructuralista de Barthes ha hecho que éste busque la esencia o el significado de la fotografía en sus formas más simples, para encontrar y analizar la estructura<sup>102</sup>. Barthes reduce las acciones fotográficas al lenguaje para analizarlo de forma más pormenorizada, ya que según su pensamiento, es a través del lenguaje como “el hombre recuerda y reconoce el mundo”<sup>103</sup>. Para Barthes, la sociedad está organizada de forma semiótica, por lo que todo puede ser analizado como tal<sup>104</sup>. En este sentido, podríamos afirmar que no sólo estaríamos hablando de fotografía, sino de todo lo que está representada en ella, en este caso, la ciudad.

En todo estudio sobre fotografía, no puede faltar una reflexión que la compara con el resto de las artes. Es el ya famoso debate del *Ut pictura poesis* que ha venido recorriendo toda la Historia del Arte y que todavía aún sale a la luz cuando se trata de hablar de cine o fotografía. Compara Barthes aquí la fotografía con el teatro, no como un arte, sino con el culto a los muertos, como un cuadro viviente, volviendo una vez más al discurso necrológico y de paso del tiempo de la fotografía<sup>44</sup>. El debate de siempre ha estado vinculado entre pintura y fotografía, habiendo defensores y los a favor de una y de otra. Aquí, Barthes, se siente más cercano a la fotografía no en cuanto a documento propiamente artístico, sino histórico, ya que según dice “la pintura puede fingir la realidad sin haberla visto”, la fotografía no<sup>105</sup>.

Barthes entiende la fotografía como una forma de dejar constancia de nuestra vida cuando ya no estemos aquí, nosotros moriremos, pero nuestra imagen en forma

---

<sup>102</sup> ALONSO, Luis Enrique; y FERNANDEZ RODRIGUEZ, Carlos Jesús. “Roland Barthes y el Análisis del Discurso”. *Empiria*, núm. 12, 2006, pp. 11- 35, p. 14

<sup>103</sup> ALONSO, Luis Enrique; y FERNANDEZ RODRIGUEZ, Carlos Jesús, *Ibidem*, p. 29

<sup>104</sup> MARRONE, Gianfranco. “Lugares comunes sobre Barthes”. *De Signis*, vol. 9, 2006, pp. 199-210., p. 207

<sup>105</sup> BARTHES, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre fotografía*, Barcelona: Paidós Comunicación, 2006, p. 120

de fotografía perdurará y producirá nostalgia en todos aquellos que la vean. Es la muerte sartreana de ausencia de sentido y perdurabilidad en el tiempo. Encaja en este sentido el afán surrealista por deambular y retratar las calles de París, los suburbios, los escaparates; testimonio de las vivencias surrealistas cuando ellos ya no estén.

## 5.6 La ciudad fotografiada

La fotografía va a mostrar ahora las ideas y la teoría arquitectónica y urbana de la ciudad surrealista, pudiendo llegar a observar una estrecha relación en este sentido entre el Surrealismo y la Posmodernidad. De esta manera Rosalind Krauss indica que la fotografía surrealista puede llegar a denominarse como proto-posmoderna. Sin embargo, aferrándonos al propio término documental, este tipo de fotografía encaja con la idea de captar los valores sociales y la importancia cultural de cada momento de una más manera objetiva<sup>106</sup>.

Los surrealistas quisieron utilizar este método para recrear y entender los espacios y así producir una paradoja: la realidad entendida como signo o la presencia transformada en ausencia, en la representación, en la literatura, en el espacio<sup>107</sup>. Esto es algo que ya hemos visto en *Nadja* y *El Campesino de París* pero que será ahora expuesto visualmente a través de la fotografía.

La ciudad siempre ha sido considerada objeto de deseo a la par que musa para los artistas, ya que se han servido de la diversidad de sus calles - vacías, abarrotadas, iluminadas, claroscuro, lúgubres, ornamentadas o desprovistas de cualquier tipo de decoración- para crear su obra en torno a ella. Han realizado un viaje a los lugares más recónditos para encontrar allí a arquetípicos personajes o a aquellos más desconocidos o poco llamativos. Así, han podido plasmar visualmente un entorno del que parece que no queda nada por descubrir, sin embargo, dentro de este paisaje urbano siempre nos quedará por entender la relación entre el individuo y el espacio

---

<sup>106</sup> WALKER, Ian. *City Gorged with Dreams: Surrealism and Documentary Photography in Interwar Paris*, Manchester: Manchester University Press, 2002., pp. 2-3

<sup>107</sup> KRAUSS, Rosalind, LIVINGSTON, Jane. *L'Amour fou: Photography and surrealism*, Nueva York: Abbeville Press, 1985., p. 31

en el que se inscribe. Será de esta forma en la que enmarcaremos la fotografía surrealista y su relación con el entorno urbano, el individuo y la ciudad. Debemos de tener en cuenta que el movimiento surrealista se caracteriza en cierta parte por la abstracción del individuo con respecto al medio que lo rodea. Así, podemos pensar en la ciudad surrealista como un personaje dentro del medio y del trance surrealista – o entre el sueño y la realidad – en el que todo parece estar ubicado en el marco onírico<sup>108</sup>.

París es fruto de la fotografía callejera. Así como los pintores impresionistas se embriagaron de las calles de París para crear sus más notables obras, los fotógrafos surrealistas se sirvieron de sus callejones y lugares más insólitos de la ciudad para retratar la ciudad al modo surrealista. La idea de la fotografía como representación de la realidad llevará a los surrealistas a querer representar una realidad nueva a través de la fotografía a través de códigos<sup>109</sup>.

Aunque el fotógrafo oficial del grupo surrealista va a ser Man Ray, fue Eugène Atget quien supo retratar la ciudad y el entorno urbano de París bajo una mirada surrealista, algo que continuarán Jacques André Boiffard y André Kerketz entre otros. A pesar de esto, Atget nunca perteneció al grupo, sino que más bien los surrealistas bebieron de sus fotografías para crear diferentes representaciones de París, tanto fotográficas, como literarias.

Man Ray fue la persona encargada de descubrir la obra de Eugène Atget en la década de 1920. El propio Ray publicó varias fotografías de Atget en 1926 en *La Révolution Surrealiste* de manera anónima ya que Atget no quería que su nombre fuera publicado<sup>110</sup>. Las fotografías de Atget tienen dos objetivos principales: el afán documental y la descontextualización del objeto para que nuestra mente pueda darle un nuevo uso<sup>111</sup>; bien artístico, o como personaje mismo de esa ciudad. Habiendo tratado anteriormente la ciudad como objeto, podemos identificar la fotografía de

---

<sup>108</sup> SCOTT, Clive. *Street Photography: from Atget to Cartier Bresson*, Londres: IB Tauris, 2007. p. 175

<sup>109</sup> KRAUSS, Rosalind, LIVINGSTON, Jane., *Ibidem.*, p. 35

<sup>110</sup> LINCENSTEIN Therese; KELLEY, Julia; JONES, Colin., *Op. cit.*, p. 39

<sup>111</sup> SCOTT, C. *Street Photography: from Atget to Cartier Bresson*, IB Tauris, Londres, 2007, p.69

Atget como una descontextualización de la propia ciudad, retratando sus puntos más oscuros, separando a París de los grandes bulevares haussmanianos.

Atget se dedicaba a vender estas fotografías a artistas, arquitectos, publicistas y diferentes departamentos del ayuntamiento de París. Tal fue la importancia que tuvo el fotógrafo para el movimiento surrealista que, a su muerte en 1927, Berenice Abbott, - discípula de Man Ray – adquirió fotografías y negativos de Atget, para así crear un monográfico sobre el artista<sup>112</sup>.



**Ilustración 10. *El Album del Viejo París*, Charles Marville, 1865,**

---

<sup>112</sup> LINCHENSTEIN, Therese; KELLEY, Julia; JONES, Colin., *Ídem*.



Eugène Atget se encargó de retratar la ciudad a principios del siglo XX, y aunque a pesar de que lo hiciera de un modo más artístico – surrealista en su mayoría - será un perfecto documento de cada una de las calles, las historias y las vivencias de sus gentes. La delicadeza y la minuciosidad con la que Atget retrataba la ciudad puede recordar más a una *artisticidad* fotográfica más que un ímpetu documental de la misma. Sin embargo, encaja a la perfección en la búsqueda de información y detalle.

El propio Atget dijo: “Durante más de veinte años he estado trabajando por mi propia iniciativa en las viejas calles de París para hacer una colección de documentos artísticos de la bella arquitectura urbana que va desde el siglo XVI hasta el XIX”<sup>113</sup>.



**Ilustración 11. Calle de París. Eugène Atget**

---

<sup>113</sup> LINCHENSTEIN, Therese; KELLEY, Julia; JONES, Colin., *Op. cit.*, p. 39

La ciudad de Atget es una ciudad vacía que contrasta con la opinión popular sobre el París de principios de siglo. Se concentró en mostrar una ciudad oscura, con un halo de tenebrismo pero a su vez con una cuidada estética en la que luego miraron los fotógrafos surrealistas como Man Ray. Los edificios y el urbanismo de las calles de París pasan a ser protagonistas de una fotografía callejera donde los únicos atisbos de vida se vislumbran en los maniqués de los escaparates, una de las señas de identidad de Atget, y una clara inspiración para obras surrealistas posteriores.

En ocasiones estas fotografías nos pueden remitir al *flâneur* de Baudelaire. Presenta, de esta forma, las calles vacías invitando al individuo a recorrerlas, a ahondar en la cotidianidad y a su vez en lo extraordinario. Así, el París decimonónico de Baudelaire pretendía ser amado por el *flâneur*, un paseante que a su vez ejercía de cronista y filósofo de la ciudad que disfrutaba de la misma. Su verdadera misión era descifrar los enigmas de la ciudad como una obra de arte en sí misma<sup>114</sup>.

“Para el *flâneur* perfecto, para el espectador apasionado, constituye un gozo inmenso instalarse en el corazón de la muchedumbre, en pleno movimiento de flujo y reflujo, en medio de lo fugitivo y lo infinito. Estar lejos de casa y, aun así, sentirse en casa por doquier, ver el mundo, estar en el centro del mundo y, aun así, permanecer oculto al mundo. (...) El espectador es un príncipe que disfruta por doquier de su anonimato”<sup>115</sup> CHARLES BAUDELAIRE

El *flâneur* es el encargado de observar los aspectos urbanos, las actividades ordinarias de la ciudad y sus habitantes comunes. De esta forma pretende descubrir las profundidades de la vida urbana y de la ciudad desde un punto de vista intelectual y crítico. Escogen su camino deliberadamente dando mayor importancia a la movilidad en el espacio, al caminar, al paseo el cual invita a la reflexión<sup>116</sup>.

---

<sup>114</sup> GONZÁLEZ CÁRDENAS, M., SALAZAR FERRO, C., y URREA UYABÁN, T., “Re-correr la ciudad” *URBS Revista de Estudios Urbanos y Ciencias Sociales*, Vol. 4, nº 1, pp. 139-157, p. 140

<sup>115</sup> RAMALLO GUZMÁN, Francisco., *Op. cit.*, p. 96

<sup>116</sup> DURÁN SEGURA, Luis Armando. “Miradas urbanas sobre el espacio público: El

Aunque la figura del *flâneur* sea un elemento del siglo XIX, para Walter Benjamin estos personajes vuelven a aparecer en el Surrealismo. Es el mismo personaje, y la misma ciudad, pero París ha cambiado, y los ojos del analista también<sup>117</sup>. Aunque Baudelaire entendía ya al *flâneur* como partícipe de la ciudad, es ahora durante el Surrealismo cuando puede tener total libertad de intención con respecto al entramado urbano y lo que este representa al individuo.

La ciudad de Baudelaire seguía un orden rígido y racionalista, sin embargo, y a pesar de la rigidez de la ciudad, la *flânerie* se decanta por el movimiento, por el paseo, lo cual generará que sea una práctica propicia en la ciudad surrealista y contemporánea donde el movimiento es una constante básica para la vida en la ciudad. De esta forma, nos es posible conocer y observar el devenir de los individuos y la masa social como elementos en tránsito continuo. En este momento, el *flâneur* desempeñará un papel de crítico en cuanto a la “estética urbana y al capitalismo moderno”. Se atiende también a este elemento como algo cotidiano como un elemento visual más del espacio urbano, concurrido con carreteras y espacios del desplazamiento entendiéndolo aquí como algo extraordinario dentro de lo cotidiano<sup>118</sup>.

El *flâneur* original frecuentaba las calles, plazas, parques, callejuelas, y otros espacios para el ocio como cines o teatros. Se interesó especialmente por los pasajes del siglo XIX, hasta desarrollar un gusto por las calles comerciales. Uno de los principales atractivos de estos lugares era observar los escaparates ya que representaban el reflejo de la sociedad que paseaba por estos lugares.

Surge así, una nueva forma de *flânerie*, y es la de observar la ciudad desde el interior, desde las ventanas o terrazas como si de un *voyeur* se tratase<sup>119</sup>. Así, la

---

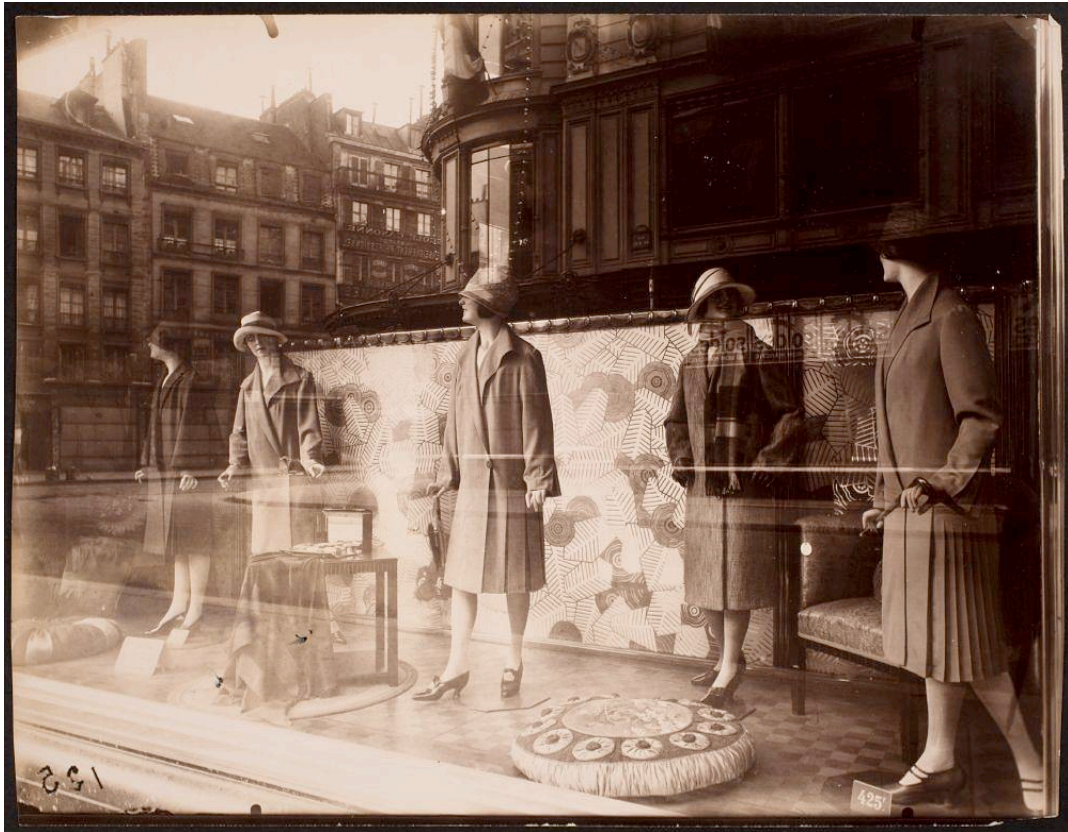
*flâneur*, la deriva y la etnografía de lo urbano”, *Reflexiones*, vol. 90, nº 2, 2011, pp. 137-144., p. 140

<sup>117</sup> RAMALLO GUZMÁN, Francisco., *Ibidem.*, pp. 95 - 100

<sup>118</sup> DURÁN SEGURA, Luis Armando., *Ibidem.*, p. 141

<sup>119</sup> CURDAVIC GARCÍA, Dorde. *El flâneur en las prácticas culturales, el construmbrismo y el modernismo*. París: Editions Publibook Université, 2012., p. 29

nueva interioridad de la ciudad se ejemplifica a través de los lugares de ocio ya que los individuos caminan por el centro comercial sin ningún sentido más que el de analizar y observar lo que allí se nos presenta; locales, tiendas, cafeterías, o gente transitando de un lugar a otro sin ningún tipo de rumbo. De esta forma, estos lugares se convierten en las nuevas ciudades, entramados urbanos bajo techo con el objetivo de albergar a la masa y facilitar su actividad.



**Ilustración 12. Escaparate parisino, Eugène Atget**

Es realmente interesante la inclusión de la arquitectura a través de los reflejos de los escaparates – una característica eminentemente surrealista - jugando con su posición en un segundo plano casi al modo de un decorado.

Durante el Surrealismo predomina el espacio sobre el concepto temporal. Se generó así un interés por objetos con estética difusa e híbrida, entremezclando

conceptos artísticos y poéticos<sup>120</sup>. La ciudad se presenta de forma superficial como algo homogéneo pero que a su vez nos descubre tres ambientes diferentes según la percepción surrealista: los lugares muy frecuentados, los pocos frecuentados pero que son recomendables de visitar, y aquellos que no son visitados y no hay razón para hacerlo<sup>121</sup>.

Esto encaja a la perfección con la Teoría de la Deriva explicada y desarrollada anteriormente. En este sentido, la práctica del paseo surrealista que los surrealistas practicarán con posterioridad, les llevará a todo tipo de lugares ya que no son conscientes de a donde se están dirigiendo incluyendo este tipo de lugares a los que no se recomienda acudir ya que no hay razón para ello. Sin embargo, los surrealistas utilizaban estos paseos como una práctica estética que a su vez puede verse reflejada en las fotografías de Atget. De esta forma el “errabundeo” se podía interpretar casi como una forma de “intervención urbana”<sup>122</sup>. En este sentido recorrían las calles a su modo sin ningún tipo de plano o mapa que les digan dónde ir, construyendo así un recorrido en sí mismo, propio, único y diferente a todo ordenamiento urbano. Como ya hemos apuntado anteriormente los surrealistas entendían estos paseos aleatorios como parte de su automatismo creativo dentro de un espacio real lo cual les ayudaría a adentrarse en unas “zonas inconscientes”<sup>123</sup> correspondientes al los espacio más recónditos de la ciudad.

---

<sup>120</sup> RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, J. “Las categorías de espacio y tiempo en el marco teórico de la Posmodernidad”, *Ensayos*, Revista de la Facultad de Educación de Albacete, no 27, (2012), pp.19-28., p. 22

<sup>121</sup> NARVAEZ TIJERINA, Adolfo Benito. “El imaginario urbano eurocéntrico y la anti-ciudad utópica de Wright”, *Revista contexto*, 2011, pp. 65 -80.

<sup>122</sup> CARRERI, Francesco. *Op. cit.*, p. 17

<sup>123</sup> CARRERI, Francesco. *Ídem*



**Ilustración 13. Esquina Rue de Montmorency y Casa de Nicolas Flamel en el 51, Eugène Atget, 1908<sup>124</sup>.**

---

<sup>124</sup> LINCHENSTEIN, Therese; KELLEY, Julia; JONES, Colin. *Twilight Visions*, University of California Press.



**Ilustración 14. Rue du Figuier, Eugène Atget, 1924<sup>125</sup>.**

No hubo teorización propiamente dicha de los surrealistas con respecto a la fotografía como hicieron con el cine, sin embargo, la fotografía representa los valores surrealistas aunque esto puede diferir a su vez con los distintos grupos surrealistas ya que estas fotografías adquieren diferentes significados debido a los

---

<sup>125</sup> LINCENSTEIN, Therese; KELLEY, Julia; JONES, Colin. *Twilight Visions*, University of California Press.

diferentes contextos – no tendrán el mismo significado fotografías del grupo surrealista parisino o las del grupo belga liderado por Magritte<sup>126</sup>.

Así, las fotografías servían a su vez de forma y representación artística, como de ensalzamiento de las obras literarias o propagandísticas del grupo como hemos visto anteriormente con las fotos de Eugène Atget y *La Révolution Surréaliste*, revista escrita por los miembros del grupo surrealista. En este sentido, las fotografías también utilizadas en la obra literaria del grupo como ocurre en el caso de *Nadja*.

*Nadja* marcó un antes y un después en el grupo surrealista ya que fue una obra que inspiró no sólo a otros escritos, sino que también fue objeto de admiración para artistas y fotógrafos. Así, Jacques-André Boiffard – discípulo de Man Ray a principio de la década de 1920 – a su vez inspirado por la obra del propio Eugene Atget, quiso fotografiar el recorrido que llevaron Nadja y Bretón por las calles de París. En estas imágenes Boiffard captó los lugares por los que los dos protagonistas pasearon creando un imaginario urbano y arquitectónico de la ciudad de París, al igual que podemos observar con obra de Atget<sup>127</sup>. Esta práctica era muy común dentro de las obras literarias surrealistas ya que también pasa con *El campesino de París* (1926) de Aragón con imágenes de André Masson y con *El amour Fou* (1937) con fotografías de Man Ray y Brassai<sup>128</sup>.

Según Walter Benjamin, las fotografías de Boiffard representan sólo una parte de lo que narra la novela ya que dejan también lugar a la imaginación del lector<sup>129</sup>. De esta forma, nos encontramos casi con imágenes descontextualizadas, al igual que pasaba con las fotografías de Atget, representan calles casi vacías. Sin embargo, cabe destacar que, en su mayoría, estas imágenes dan una mayor claridad e idea de lo que quieren representar: el lugar exacto por el que Nadja y Bretón pasan. Podemos pensar en esto casi como en una guía para visitar los lugares reales descritos en la novela, algo que de alguna manera invita a hacer el mismo recorrido.

---

<sup>126</sup> WALKER, Ian., *Op. cit.*, p. 8

<sup>127</sup> LINCHENSTEIN, Therese; KELLEY, Julia; JONES, Colin., *Op. cit.*, p. 42-43

<sup>128</sup> KRAUSS, Rosalind, LIVINGSTON, Jane. *L'Amour fou: Photography and surrealism*, Nueva York: Abbeville Press, 1985., p. 15

<sup>129</sup> LINCHENSTEIN, Therese; KELLEY, Julia; JONES, Colin., *Op. cit.*, p. 43





**Ilustración 15. Imagen publicada Nadja, Jacques-André Boiffard, 1928. © Artists Rights Society (ARS), Nueva York/ ADAGP, París**

A pesar de la visión surrealista y enigmática que de la que quiere dotar Benjamin a esta serie de fotografías, el trabajo de Boiffard sigue siendo más documentalista que las fotografías urbanas de Atget. Aquí se busca más la representación real de la ciudad para que no quepa duda de lo que estamos

presenciando, que retrate a la perfección los lugares descritos en la obra de André Bretón. Sin embargo, al final de la obra, Bretón expresa su descontento con la representación fotográfica de los lugares que visitó con Nadja, ya que según él, no tienen la atmósfera adecuada. En este sentido, capturar la atmósfera que otra persona ha sentido –querido- dar a su obra es una labor demasiado ardua; ya que la única manera de poder hacer eso es haciendo tu propia recreación. Y aun así, el lector o el espectador puede que no lleguen a recrear dichas experiencias.

Los surrealistas sentían cierta admiración por los lugares pasados de moda y los objetos desfasados, pero no sólo eso, sino que también cierto interés en la marginalidad.<sup>130</sup> Algo que nos recuerda las fotografías de Atget; lugares poco transitados, oscuros, y que según la teoría vista anteriormente estarían clasificados como “lugares que no hay razón para visitar”<sup>131</sup>. Esto, enlazaría con la teoría situacionista en cuanto a la inmersión aleatoria por los barrios de París, por el mero disfrute del espectador.

---

<sup>130</sup> LINCENSTEIN, Therese; KELLEY, Julia; JONES, Colin., *Íbidem.*, p. 48

<sup>131</sup> NARVAEZ TIJERINA, Adolfo Benito., *Op. cit.*, pp. 65 -80



**Ilustración 16. Pared de Posters, París, André Kerketz, 1926-1927 © Estate of André Kerketz/Higher Pictures**

A partir de la década de 1930 surge una nueva forma de representar la ciudad. En cierto modo los fotógrafos sentían que la ciudad ya había sido representada de todas las maneras “ordinarias” posibles, por lo que ahora intentan representarla desde otro ángulo distinto. Se encargan de hacerlo de una manera más artística, más

surrealista, ya que captan el edificio o monumento reflejado en charcos o en el mismo pavimento<sup>132</sup>.



**Ilustración 17. Vagabundos durmiendo bajo el Peristilo de la Bolsa de Comercio, París, Brassai,  
1930-32 © The Brassai State – RMN**

---

<sup>132</sup> LINCHENSTEIN, Therese; KELLEY, Julia; JONES, Colin., *Op. cit.*, p. 62

Esta forma de representar la ciudad ya había sido experimentada por Atget, directa o indirectamente cuando en sus fotografías de escaparates se podía ver también el edificio reflejado en el propio cristal. Isle Bing y Brassai se encargan de hacer este tipo de fotografías en donde encuadran la arquitectura dentro del entorno urbano y lo hacen partícipe de él. De alguna manera dan importancia a todos los componentes que integran una ciudad; desde un charco en el suelo formado por la lluvia y la imperfección de la acera hasta el irregular pavimento en el que se reflejan las luces de las farolas.



**Ilustración 18. Charco, Rue de Valois, Ilse Bing, 1932** <sup>133</sup>

El Surrealismo y su identificación de la realidad a través de los sueños hace que esta serie de fotografías encaje a la perfección con su ideología y su método creativo. A pesar de esto, la fotografía de Ilse Bing no se suele incluir dentro del movimiento surrealista a pesar de que estilísticamente encaja dentro del mismo, al igual que ocurre con Brassai. Ambos conocieron y compartieron experiencias con diferentes miembros del grupo surrealista pero históricamente se les ha enmarcado

---

<sup>133</sup> LINCHENSTEIN, Therese; KELLEY, Julia; JONES, Colin. *Twilight Visions*, University of California Press.

más en el trabajo foto-periodístico o documentalista gracias a sus trabajos posteriores.

El París de la década de 1920 rápidamente se fue transformando en un visión más moderna y tecnológica de la misma ciudad. Esto se debe a las transformaciones económicas, sociales, y culturales que acaecieron en París, en parte gracias a la actividad artística de los diferentes y activos grupos que convivieron en París durante los años 1920. Esto ayudó también a las transformaciones urbanas y especialmente, la visión de los artistas hacia la misma.



**Ilustración 19. Placa Rota, París, André Kerketz, 1929 © Estate of André Kerketz/Higher Pictures**

Esta imagen de André Kerketz parece significar un antes y un después en la ciudad de París, ya que la “vieja” ciudad de los años 1920 deja paso a una nueva ciudad cargada de modernización y nuevas ideas. Con respecto a la representación de la ciudad por parte de los fotógrafos, veremos ahora diferentes

corrientes ya que algunos artistas como Dora Maar seguirán la línea de Atget; más sobria y sutil pero sin perder la esencia surrealista.



**Ilustración 20. Tienda de instrumentos musicales con reflejos de la Iglesia Saint-Nicholas-des-Champs, Dora Maar, ca 1935 © 2009 Artists Rights Society (ARS), Nueva York/ADAGP, París**

Por otra parte, los miembros más creativos y reconocidos del grupo seguirán experimentando con nuevas técnicas y formas de representación. Este es el caso de Man Ray, el conocido como fotógrafo oficial del grupo surrealista de París. Aquí,



Ray, querrá representar un París más moderno, enmarcado en uan década de cambio y avance tecnológico.



**Ilustración 21. Electricidad, Man Ray, 1930 © Man Ray Trust/ 2009 Artists Rights Society (ARS), Nueva York/ADAGP**



**Ilustración 22. Electricidad- La ciudad, Man Ray, 1931 © Man Ray Trust/ 2009 Artists Rights Society (ARS), Nueva York /ADAGP**

Estas fotografías de Man Ray realizadas durante la década de 1930 distan de las vistas anteriormente, sobre todo con las realizadas primeramente por Eugène Atget o Boiffard para Nadja, en donde existe una sobriedad más que latente. En contraposición, aquí vemos una representación abstracta de ciertos elementos de la ciudad, especialmente relacionado con el ambiente nocturno. En la primera imagen se observa una estructura que casi de forma segura pertenece a la Torre Eiffel, icono indiscutible de París. Sobre ella se sitúan unas luces en movimiento, lo que nos lleva

a la segunda imagen donde vemos una superposición de luces pertenecientes a diferentes locales parisinos representando la vida nocturna de la ciudad. Esta imagen podemos vincularla con algo que veremos más adelante en este estudio; las fotografías pertenecientes a la representación urbana de Las Vegas durante la posmodernidad. Con respecto a esto último, podemos ver algún que otro documento fotográfico muy en relación a la vida nocturna, las luces y los neones de locales parisinos que inevitablemente nos evocan al Strip de las Vegas.



**Ilustración 23. El cine Paramount, París, Germaine Krull, ca 1930 © Estate Germaine Krull, Museum Folkwang, Essen**

Sin embargo, este tipo de representaciones no van a ser las más usuales, ya que como hemos visto anteriormente, los surrealistas estaban más interesados en los ambientes más sombríos y lúgubres de la ciudad.



**Ilustración 24. París desde Nôtre Dame, Brassäi, ca 1933**

Por otro lado, la representación de los monumentos siempre enmarca diferentes interpretaciones, sobre todo cuando hablamos de elementos tan conocidos y asentados en la cultura popular como es la Torre Eiffel. Habiendo sido construido en 1889 por Gustave Eiffel, no fue hasta tiempo más tarde cuando se convirtió en el icono que conocemos hoy en día. El enaltecimiento de un objeto, lugar o edificio, muchas veces puede ser debido a la asimilación por repetición hasta que éste cale hondo en nuestra memoria y conocimiento. A esto contribuyeron no sólo todas las representaciones que hemos visto a lo largo de la historia, sino también la idealización del monumento, algo posible gracias a las historias que se generan en torno al propio monumento, representando así, algo concreto.

A pesar de lo que París y la Torre Eiffel pueda representar en la conciencia de la cultura de masas actual, en aquel momento, - finales de la década 1920 y

principios de 1930 - significaba la modernidad<sup>134</sup>, una nueva era que rompía con el estatismo arquitectónico de la ciudad. Es por esto por lo que ahora se busca representar el monumento de una manera distinta, desde planos y ángulos diferentes, que el espectador no haya visto antes sobre el papel.



**Ilustración 25. Torre Eiffel, André Kerketz, 1929 © Estate of Andre Kerketz/Higher Pictures**

En esta imagen de André Kertész vislumbramos parte de la conocida estructura de la torre, así como también el propio reflejo de la misma sobre los paseantes, reconociendo el poder figurativo que tiene la misma sobre la ciudad. Intuimos aquí las dimensiones del documento, algo que no podía haber sido interpretado de otra manera con las representaciones lineales, frontales y a distancia a las que estábamos acostumbrados hasta ahora.

---

<sup>134</sup> LINCHENSTEIN, Therese; KELLEY, Julia; JONES, Colin., *Op. cit.*, p. 21

## 5.7 Conclusiones

El Surrealismo surgió como una vía de escape a los acontecimientos acaecidos a principios del siglo XX. En este sentido, no podemos entender al movimiento como un recurso eminentemente artístico, con bases estéticas fijadas desde un primer momento, como si había ocurrido con otros estilos o movimientos artísticos. Sin embargo, debemos ahondar en la psicología, o más bien el psicoanálisis, surrealista, para entender no solamente la tendencia estética que va a guiar la producción del movimiento sino también su producción fotográfica y la arquitectura teórica que debemos estudiar.

Con lo que respecta a la fotografía, recordemos como el Surrealismo presentó desde su manifiesto una intención de presentar los deseos más ocultos del ser humano. De esta forma, no habría ningún reparo en hacerlo a través de la literatura o la pintura. Sin embargo, el panorama cambia si se presentan los deseos a través de la fotografía, un medio más real, que no engaña al ojo humano, tal y como pretendía el manifiesto surrealista. Así, la fotografía surrealista representa la ciudad al modo del ojo surrealista, donde se representa la realidad pero a través de los sueños, buscando la imagen arquitectónica a través de diferentes recursos brindados por la misma ciudad; reflejos, sombras...

Tenemos ante nosotros un movimiento fascinante, cuya base teórica no sólo influyó en la creación artística, sino que se presentó para los pertenecientes al grupo, como una forma y una filosofía de vida, algo que queda a su vez demostrado a través de su práctica artística. De esta forma no cabe duda de la importancia del Surrealismo como movimiento artístico, no sólo dentro de las vanguardias históricas y el arte de entreguerras, sino también como punto de encuentro de muchas teorías y técnicas que tendrán un desarrollo posterior.

Los componentes del grupo fueron eminentemente escritores, pintores y fotógrafos. A pesar de la gran cantidad de obra que generaron, entre esta, no encontramos ninguna materialización arquitectónica en sí misma. Sin embargo, no podemos negar el interés que la práctica urbana y la arquitectura con respecto a la ciudad generó para los surrealistas. Desde las salidas para experimentar la deriva, hasta los debates originados sobre si monumentos de París debían ser conservados o

no, los surrealistas vieron en la arquitectura un decorado perfecto para su práctica artística, especialmente para la literatura y la fotografía.

A pesar de la importancia de la fotografía para nuestro estudio, es indispensable mirar a la literatura en el caso surrealista ya que es la que nos guiará para entender su obra arquitectónica gracias a como obras como *Nadja*, *Los Vasos Comunicantes* o *El Campesino de París*. En gran medida, estos escritos, quieren entender la ciudad como fuente de inspiración y como lugar donde perderse y practicar su automatismo. De esta forma, han sabido ver los recursos que la ciudad de París les ha brindado a través de sus transformaciones urbanas y la diversidad de su entramado urbano.

En definitiva, el Surrealismo se escapa de la práctica arquitectónica como materialización de la misma para involucrarse en un aspecto más crítico y teórico en la que primara la representación de la ciudad a través de su literatura y más visualmente a través de la fotografía surrealista.

## 5.8 Bibliografía

- ADSUAR FERNANDEZ, Maria Dolores. “Nadja encendía las lámparas”, *Cartaphilus 5 Revista de Investigación y Crítica Estética*,1-5, 2009.
- ALONSO, Luis Enrique; y FERNANDEZ RODRIGUEZ, Carlos Jesús. “Roland Barthes y el Análisis del Discurso”. *Empiria*, núm. 12, 2006, pp. 11- 35.
- ARAGON, Louis., *Paris Peasant*, Boston: Exact Change, 1994
- ARON, Paul, BERTRAND, Jean-Pierre., *Les 100 Mots du Surréalisme*, París: puf, 2000
- BARTHES, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre fotografía*, Barcelona: Paidós Comunicación, 2006.
- BERENSTEIN JACQUES, Paola., “Apologia da Deriva: Escritos Situacionistas sobre a Cidade”. *Resenha*, vol. 5, núm. 1, (2003), pp. 88-90
- BONET CORREA, Antonio. *El Surrealismo*, Madrid: Ed. Catedra, 1983
- BRETÓN, André. *Nadja*, New York: An Evergreen Book, 1960.
- BRETÓN, André. *Los Vasos Comunicantes*, México: Serie del volador, Editorial Joaquin Mortiz, 1978.
- CANGA, M., “La imagen y el dolor. Comentario sobre Sade”, *Trama y Fondo*, pp. 45-54
- CARRERI, Francesco. *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili, 2013.
- CAWS, Anne. “Linking and reflections: André Bretón and his Communicating Vessels”, *Dada/Surrealism*, N°17, (1988), pp. 91-100
- CURDAVIC GARCÍA, Dorde. *El flâneur en las prácticas culturales, el construmbrismo y el modernismo*. París: Editions Publibook Université, 2012



DURÁN SEGURA, Luis Armando. “Miradas urbanas sobre el espacio público: El flâneur, la deriva y la etnografía de lo urbano”, *Reflexiones*, vol. 90, no 2, 2011, pp. 137-144.

FER, Briony, BATCHELOR, David, WOOD, Paul. *Realismo, Racionalismo y Surrealismo: el arte de entreguerras (1914-1945)*, Madrid: Akal, 1999.

FERRANDO MATEU, Rosa Anna. “El sueño en el Arte. La vertiente onírica del Surrealismo”, *Forum de Recerca*, nº19, pp. 177-189.

GONZALEZ ALCANTUD, Jose Antonio, *El exotismo de las vanguardias artístico-literarias*, Barcelona: Anthropos Editorial del Hombre, 1989

GONZÁLEZ CÁRDENAS, M., SALAZAR FERRO, C., y URREA UYABÁN, T., “Re- correr la ciudad”, *URBS Revista de Estudios Urbanos y Ciencias Sociales*, Vol. 4, no 1, pp. 139- 157

KADIU, Silvia. “Surrealism in André Breton’s Nadja”. *Opticon1826*, 16: 24, pp. 1-6

KRAUSS, Rosalind, LIVINGSTON, Jane. *Láamour fou: Photography and surrealism*, Nueva York: Abbeville Press, 1985.

KLÜVER, Billy, MARTIN, Julie. *El París de Kiki: Artistas y amantes, 1900-1933*, Barcelona: Tusquets Editores, 1990.

MARRONE, Gianfranco. “Lugares comunes sobre Barthes”. De *Signis*, vol. 9, 2006, pp. 199- 210

NARVAEZ TIJERINA, Adolfo Benito. “El imaginario urbano eurocéntrico y la anticiudad utópica de Wright”, *Revista contexto*, 2011.

LAURENT, Jenny. *El fin de la interioridad: Teoría de la expresión e invención estética de las vanguardias francesas (1885-1935)*, Valencia: Frénesis, 2003.

LECHUGA, C. “La construcción de la identidad común y la práctica artística del Apropiacionismo”. *Creatividad y Sociedad* (26), 2016, pp. 331-348

LINCHTENSTEIN, Therese; KELLEY, Julia; JONES, Colin, *Twilight Visions*, California: University of California Press.

LOTTMAN, Herbert. *El París de Man Ray*. Barcelona: Tiempo de memoria Tusquets Editores, 2003

PARREIRAS DE FARIA, Felipe. “Vanguardia e Contracultura na Construção do Espaço”. *Cadernos de Arquitetura y Urbanismo*, 2011, vol. 18, núm. 22, pp. 139-151, p. 140

RAMALLO GUZMÁN, Francisco J. *El espacio real, sugerido o soñado, como categoría surrealista en la producción artística contemporánea*, Tesis Doctoral, 2014, Granada, Editorial Universidad de Granada

READ, Gray. Aragon’s armoire. En: Thomas Mical *Surrealism and Architecture*, Nueva York: Routledge, 2005.

RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, J. “Las categorías de espacio y tiempo en el marco teórico de la Posmodernidad”, *Ensayos*, Revista de la Facultad de Educación de Albacete, no 27, (2012), pp.19-28

SÁNCHEZ DEL MORAL, Esther. “La ciudad nómada (I)”. *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, 2009, vol. 1, núm 1

SANCHEZ MORENO, Iván, RAMON DÍAZ, Norma, “La realidad quebrada, Dalí Pujols y Freud: afinidades y estéticas psicológicas”, *Revista de Historia de la Psicología*, nº 2/3, (2007), pp. 99- 10

SCOTT, Clive. *Street Photography: from Atget to Cartier Bresson*, Londres: IB Tauris, 2007.

SPITERI, Raymond. Surrealism and the irrational embellishment of Paris. En: Thomas Mical *Surrealism and Architecture*, Nueva York: Routledge, 2005.

WALKER, Ian. *City Gorged with Dreams: Surrealism and Documentary Photography in Interwar Paris*, Manchester: Manchester University Press, 2002.



## **Capítulo 6 – Movimiento Moderno**

6.1 Introducción

6.2 Movimiento Moderno y arquitectura: La nueva idea de ciudad

6.2.1 La Bauhaus y su Estilo Internacional

6.3 La Internacional Situacionista y el urbanismo unitario

6.4 Fotografía y Movimiento Moderno

6.5 La ciudad fotografiada

6.6 Conclusiones

6.7 Bibliografía

# 6. Modernidad

## 6.1 Introducción

El periodo de inicio del Movimiento Moderno con respecto a la arquitectura coincide, e incluso es anterior, a vanguardias artísticas como el Surrealismo. Podemos marcar el inicio del mismo en torno a 1919 con la creación de la Bauhaus y su escuela unitaria de diseño y arquitectura que englobaba a su vez todas las artes.

Durante el Movimiento Moderno se pretende crear ciudades que alberguen al individuo, viviendas agrupadas en barrios, en principio meramente funcionales que sirvan para dar cabida a la vida familiar. Con esta premisa, los edificios durante esta etapa tendrán poca ornamentación, líneas firmes y con ninguna pretensión artística o estilística. De aquí surgirá el denominado Estilo Internacional; edificios sin una personalidad propia pero a priori funcionales que pueden existir en cualquier parte del mundo.

## 6.2 Movimiento Moderno y arquitectura: La nueva idea de ciudad

A partir de 1900 la transformación en arquitectura será decisiva. El rechazo a los historicismos decimonónicos se irá abriendo paso, con experiencias como las de Loos. Tras la Primera Guerra Mundial, el panorama arquitectónico dio un giro para centrarse incluso más en la construcción de vivienda por lo que se elimina por completo la ornamentación o embellecimiento exterior de los edificios. El Movimiento Moderno, se comprometió de esta forma, con la sociedad y la vivienda obrera, buscando una mejora de los abastecimientos en sus construcciones. Este modelo de vivienda comunitaria y social, que tiene sus precedentes en experimentos como el falansterio, se materializa ahora en obras emblemáticas como el Karl Marx Hof.

Conectando con estas ideas de utopía social con respecto a la arquitectura, se encuentran ciertos trabajos de Le Corbusier. Este, sigue los modelos del funcionalismo de la Bauhaus pero va un paso más allá, ya que a pesar de presentar líneas finas y volúmenes como organismo dentro del edificio, lo hace con una visión más formalista que el resto de los miembros del grupo.

Unidad de habitación en Marsella es probablemente uno de los edificios de posguerra más famosos del mundo convirtiéndose incluso en un lugar de peregrinación para estudiantes de arquitectura y diseño. Le Corbusier tomó la inspiración de los Falansterios de Fourier, siguiendo el modelo utópico de habitar en una comunidad alejada de la gran ciudad. Así, la intención fundamental de Le Corbusier era sentar las bases para crear casas que pudieran acoger a las familias que se quedaron sin casa tras la Segunda Guerra Mundial. Sin embargo, el edificio no tuvo una gran acogida entre la prensa que acusó a Le Corbusier de no haber construido espacios realmente habitables situando un centro comercial en la séptima planta, el jardín en el tejado y por ser los espacios demasiado estrechos<sup>135</sup>. En la unidad de habitación en Marsella Le Corbusier incorporó tiendas con lo que pretendió unificar los negocios y la vivienda. Llamó calles a los pasillos al modo de

---

<sup>135</sup> JENCKS, Charles., *Op. cit.*, pp. 14-16

calles atechadas<sup>136</sup>. La nueva idea de ciudad de Le Corbusier pretendía ser un edificio, un tipo de ciudad en altura y a su vez contenida dentro de sus muros.

De la misma manera, Le Corbusier creó a su vez un nuevo modelo de ciudad, la Ville Radieuse, la cual tiene como protagonista a la residencia o el lugar donde el individuo habita. Partiendo de esta base, los demás elementos de la ciudad como pueden ser los medios de transporte, carreteras o centro urbano y lúdico, deben adaptarse a la vivienda y no al revés<sup>137</sup>.

La preocupación por la vivienda social durante la primera etapa del siglo XX, trajo consigo la celebración de los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna, CIAM en 1928. En estos eventos, se discutió la preocupación por los aspectos más sociales con respecto a los conjuntos urbanos, como pueden ser la “descongestión, la higiene y la racionalidad funcional del alojamiento como célula básica de la ciudad”<sup>138</sup>. Durante la celebración de estos congresos se sentaron las bases de lo que la arquitectura debía significar, cuales serían los medios y los métodos de construcción, así como la implantación de lo que luego será el Estilo Internacional.

El primero de ellos tuvo lugar, como ya hemos apuntado, en el año 1928, celebrándose en Suiza, siendo éste continuado por otros con mayor o menor periodicidad hasta el último congreso celebrado en el año 1956. Uno de los planteamientos más importantes y que marcaron un antes y un después en el urbanismo del siglo XX están plasmados en la llamada Carta de Atenas firmada durante el congreso del año 1931. En La Carta de Atenas se detallan los planes y las estrategias que deben de llevarse a cabo en centros históricos donde existan monumentos que deben de tenerse en cuenta a la hora de construir o erigir un edificio o un entramado urbano en torno a él.

---

<sup>136</sup> ZEVI, Bruno. *Op. cit.*, p. 59

<sup>137</sup> BENEVOLO, Leonardo. *Historia de la arquitectura moderna*, Barcelona: Gustavo Gili, 1999.

<sup>138</sup> SAINZ AVIA, Jorge., *Op. cit.*, p. 292.



**Ilustración 26. Fotografía del Congreso Internacional de Arquitectura Moderna, 1931.**

Uno de los principales objetivos de lo desarrollado en la Carta de Atenas así como en las diferentes sesiones del congreso, fue la cuestión del disfrute de los monumentos, los cuales habían sufrido su destrucción parcial o total durante las guerra. Así, lo denominaron “mise en valeur” o puesta en valor en castellano y tiene como definición:

“Materia de la conservación, propiamente dicha, de los conjuntos y de los monumentos; ... punto de partida del vasto problema urbanístico, particularmente delicado, tratándose de armonizar los datos estéticos impuestos por la presencia de edificios antiguos, con las exigencias de la vida moderna; y que, igualmente, plantea la cuestión de la escena o fondo de las obras arquitectónicas que, privadas de su ambiente primitivo, no responden ya al plan original con el que fueron concebidas; y que, en fin,



estudia el problema de la adaptación de los edificios antiguos a funciones vivas...”<sup>139</sup>.

Las funciones vivas a las que se refieren aquí tienen que ver con las ciudades ya que son elementos en continuo crecimiento y adaptación a los cambios de época y modo de vida. En este sentido, también plantearon el problema de los restauradores que habían modificado el paisaje urbano hasta el momento y se discutió si las intervenciones habían sido las más indicadas. A partir de estos debates se tomaron medidas, al menos en papel, acordando la puesta en valor de los monumentos respetando a su vez las edificaciones ubicadas en torno a ellos con respecto al ordenamiento de la ciudad. También se pusieron de acuerdo en utilizar el hormigón armado para la rehabilitación de edificios – el mismo material con el que también se construirán nuevas construcciones y edificios de viviendas -, la cual no debe intervenir demasiado en el edificio para no crear un falso histórico<sup>140</sup>.

La Carta de Atenas ayudó a restaurar y a pensar de otra manera los centros urbanos. Sin embargo, las intervenciones que tuvieron lugar durante el Movimiento Moderno y en especial por parte de la Bauhaus, se centraron en construir edificios de nueva planta apartados del centro histórico y monumental de las ciudades. Es por esta razón por la que se empiezan a configurar ahora este tipo de elementos arquitectónicos que parecen estar desprovistos de historia y que no pretenden participar de ella. Estos nuevos edificios se configuran de una manera novedosa desde sus inicios; desde sus materiales, su forma, y su falta de interés en integrar este edificio en la ciudad tradicional. Tienen un mayor interés en empezar una ciudad nueva, una ciudad moderna que parta de sus principios de arte y diseño moderno enlazado con un nuevo tiempo y una nueva mentalidad del individuo que estará estrechamente relacionada con el trabajo y el uso del automóvil.

---

<sup>139</sup> CHAPAPRIA, Julián Esteban. “La carta de Atenas (1931). El primer logro de la cooperación internacional en la conservación del patrimonio”. Seminario: La doctrina de la restauración a través de las cartas internacionales. Valencia 2005, p. 2

<sup>140</sup> CHAPAPRIA, Julián Esteban. *Ibidem*, p. 4.

## 6.2.1 La Bauhaus y su Estilo Internacional

Si estudiamos la arquitectura del Movimiento Moderno, no podemos olvidarnos de la Bauhaus y lo que su escuela supuso para las construcciones y las ideas de este momento. Esta escuela significó un antes y un después en el arte del siglo XX ya que, entre otras cosas, dieron forma y expresión a una nueva arquitectura que era necesaria en ese momento. No sólo tuvieron una gran producción con respecto a la arquitectura y la vivienda, sino que también se ocuparon de los elementos dentro de estas construcciones a través de sus estudios de diseño de interiores.

La Bauhaus nació en Weimar, Alemania en 1919 bajo las ideas artísticas de su creador, Walter Gropius. Su fundación coincidió con las primera elecciones democráticas de la nueva región del Libre Estado de Sajonia-Weimar-Eisenach y la creación a su vez de un nuevo gobierno Social Demócrata junto con los Demócratas Alemanes<sup>141</sup>. Esto marcó en primera instancia la ideología de la Bauhaus así como su carácter renovador con respecto a las artes y la cultura. Bajo esta premisa y la dirección de Walter Gropius se optó por fusionar la Academia de Bellas Artes y la Academia de Artes y Oficios, lo cual supuso el rechazo de los académicos más conservadores<sup>142</sup>.

¡Arquitectos, escultores, pintores, todos debemos volver a la artesanía! Pues no existe un arte como profesión. No existe ninguna diferencia esencial entre el artista y el artesano. El artista es un perfeccionamiento del artesano. La gracia del cielo hace que, en raros momentos de inspiración, ajenos a su voluntad, el arte nazca inconscientemente de la obra de su mano, pero la base de un buen trabajo de artesano es indispensable para todo artista<sup>143</sup>.

WALTER GROPIUS

*Manifiesto Bauhaus, 1919*

---

<sup>141</sup> SIEBENBRODT, Michael, SCHÖBE, Lutz. *Bauhaus 1919-1930*, Parkstone International, 2015, p. 22

<sup>142</sup> SIEBENBRODT, Michael, SCHÖBE, Lutz. *Ibidem*, p. 23.

<sup>143</sup> GROPIUS, Walter. *Manifiesto Bauhaus*, 1919.

Gropius escribió un pequeño manifiesto para defender de alguna forma su cometido y su empeño por unificar las diferentes academias de arte existentes. Hace una llamada a la diferenciación de las artes en contraposición a la subordinación de algunos gremios con respecto a otros como ocurría, según él, en el pasado poniendo como ejemplo como los escultores estaban al servicio de la arquitectura en tanto en cuanto se encargaban del embellecimiento de los edificios. De esta forma, hace una llamada a todos los artistas y los insta a crear y diseñar obras en sí mismas como elementos autosuficientes.

La Bauhaus tomó como objetivo fundamental el diseño, ya sea arquitectónico o de objetos en sí mismos. Vieron así la necesidad de construir nuevos espacio, en gran medida por la destrucción de la Primer Guerra Mundial, decidieron cambiar su sede a Dessau donde había más facilidad para llevar a cabo estos proyectos como fue la gran reurbanización de Dessau para convertirla en una ciudad industrial<sup>144</sup>. Para ello pretendían deshacerse del pasado, rechazando toda relación con lo anterior o con la relación histórica a un lugar o tradición.

La escuela de la Bauhaus jugó un papel fundamental con respecto a la arquitectura de esta época ya dictaminó de alguna manera como debía ser tratada. Esto irá desarrollando en lo que conocemos como Movimiento Moderno en arquitectura o Estilo Internacional, el cual se denomina así por seguir un modelo arquitectónico unitario y universal, sin tener en cuenta la tradición o el pasado del lugar donde se construye

Gropius defiende un nuevo modelo universal con respecto a las formas, no sólo arquitectónicas, sino artísticas. Quiere en cierta medida alejarse del pasado y de aquellas formas que no representan a su tiempo ya que asimila la superación de lo “formal” y ve una necesidad de volver a lo puramente funcional. De esta forma las

---

<sup>144</sup> SIEBENBRODT, Michael, SCHÖBE, Lutz. *Op. cit*, p. 48.

nuevas construcciones arquitectónicas serán designadas por su función y no por su forma<sup>145</sup>.

El inventario o lista de funciones del Movimiento Moderno es el principio básico del lenguaje en arquitectura. Implícito en este inventario está el rechazo a los órdenes clásicos y todas las convenciones o reglas asociadas a los mismos. Para el arquitecto moderno, el hecho de destruir todo modelo institucional significa romper con la idolatría. Puede reconstruir y revivir todo el proceso de la formación del hombre y su desarrollo. El volumen, el espacio y su relación, los complejos urbanos deben ser sometidos a un estudio de líneas planas, firmes, sin ninguna connotación estilística que recuerde el pasado buscando su carácter más funcional<sup>146</sup>.

La simetría es una de las bases del clasicismo por lo cual, la asimetría será fundamental en la arquitectura moderna. Una vez el arquitecto se ha deshecho del fetiche de la simetría, estará un paso más cerca de la arquitectura democrática. La simetría se refiere a una innecesaria necesidad de seguridad, miedo a la flexibilidad, la indeterminación, la relatividad y el crecimiento- miedo a vivir<sup>147</sup>.

Arquitectos como Gropius, Van der Rohe o Le Corbusier seguirán esta denominada tradición idealista proponiendo una alternativa al orden social existente. De esta forma pretenden con sus obras representar un perfecto orden racional casi a la idea de la perfección platónica<sup>148</sup>.

Mies Van der Rohe, que también fue uno de los líderes de la Bauhaus, vio un problema en la indisolubilidad de los conceptos forma, función y construcción<sup>149</sup> en arquitectura que hasta este momento en la historia del arte y de la arquitectura habían estado unidos. Pretende de esta forma liberar la naturaleza del edificio de toda forma

---

<sup>145</sup> MEJÍA AMÉZQUITA, Valentina. “El Movimiento Moderno ¿Proyecto civilizatorio o megarelató?”, *Dearq*, n°3, 2008, pp. 142-153, p. 147

<sup>146</sup> ZEVI, Bruno. *The modern language of architecture*, Seattle: University of Washintgon, 1978. p. 7-12

<sup>147</sup> ZEVI, Bruno. *Ibidem*, pp. 15-17

<sup>148</sup> JENCKS, Charles. *Modern Movements in Architecture*, Harmondsworth, Baltimore: Penguin, 1973. p. 31

<sup>149</sup> MEJÍA AMÉZQUITA, Valentina. *Ibidem.*, p. 149

o esteticidad para enaltecer de alguna manera los nuevos avances con respecto a la construcción y la tecnología arquitectónica.

Por motivos políticos y económicos, La Bauhaus se trasladó de Weimar a Dessau, donde tendrán una mayor libertad para crear sus obras, allí es donde Gropius diseña el icónico edificio de la Bauhaus junto con el conjunto de vivienda para estudiantes<sup>150</sup>. Fue en este momento en el que la escuela despunta principalmente con su desarrollo arquitectónico y con respecto al diseño.



**Ilustración 27. Edificio de la Bauhaus. Lucia Moholy, 1926. Imagen del archivo de la Bauhaus cortesía de Fotostiftung Schweiz**

Partiendo de las premisas de la Bauhaus del arte creado por y para el pueblo, éste se pudo democratizar aunque ésta revolución vendría décadas más tarde con el Arte Pop y la comercialización y fácil distribución del mismo. De todos modos, la Bauhaus sentó las bases a la hora de su modo de producción creando una obra de arte

---

<sup>150</sup> BENEVOLO, Leonardo. *Historia de la arquitectura moderna*, Barcelona: Gustavo Gili, 1999.

casi total, que conjugaría diferentes disciplinas y que se crearía dentro de un mismo espacio.

## 6.3 La Internacional Situacionista y el Urbanismo

### Unitario

Los preceptos y teorías del Movimiento Moderno y la Bauhaus son ampliamente conocidos dentro de la historia de la arquitectura. Sin embargo, lo que nos corresponde en este estudio es analizar dichas teorías y contraponerlas con otros estudios del momento como la Internacional Situacionista para más adelante analizar las imágenes con respecto a la interacción del individuo con la ciudad y como esta ha sido retratada a través de la fotografía.

La Teoría Situacionista de la arquitectura se fundamenta en los conceptos de la sociedad y su moralidad. Los situacionistas eran un grupo entendido como informal y no institucionalizado, lo cual no significaba que carecieran de principios rígidos. La Internacional Situacionista se fundó en Italia en el año 1957, desde donde pretendían criticar el urbanismo funcionalista y racional, así como también a toda la sociedad consumista capitalista, la cual había perdido el sentido de su existencia. Al modo de interpretación situacionista, ellos no se identificaban como urbanistas, sino que más bien elaboraban o teorizaban sobre una crítica hacia el urbanismo<sup>151</sup>.

La International Situacionista deriva en parte de los miembros de la antigua Internacional Letrista. Sus fundadores son Guy Debord, Gil Wolman y Constant Nieuwenhuys. De mano de estos teóricos se fundaron organizaciones como la Oficina de Urbanismo Unitario en Amsterdam en 1959 y suyo director fue el propio Constant<sup>152</sup>, sin embargo, el líder intelectual del grupo será Guy Debord. Las bases de sus teorías beben de distintas fuentes: la producción de la vida cotidiana de Henri

---

<sup>151</sup> FUENTES CARRASCO, Maria. “Aproximación a la Nueva Babilonia de Constant”, *Baetica. Estudios de Arte, Geografía e Historia*, 27, 2005, 41-60, p. 48

<sup>152</sup> FUENTES CARRASCO, Maria., *Ibidem*, p. 43

Lefebvre, el grupo Cobra, la publicación *Socialismo o barbarie*, el Comité Psicogeográfico de Londres, la Internacional Letrista de Guy Debord<sup>153</sup> y el Movimiento Internacional por una Bauhaus Imaginista<sup>154</sup>.

Desde las primera ideas de la Bauhaus en 1919 hasta la creación de la Internacional Situacionista en 1957 habían pasado casi cuatro décadas y los desastres en términos urbanos de las dos Guerras Mundiales estaban en mayor medida reconstruidos o contruidos de nuevo. Es por ese motivo por el que una nueva vertiente teórica y urbanística empieza a emerger para buscar una reacción en contra del funcionalismo y más enfocada a satisfacer las necesidades sociales del individuo.

De esta forma surge la *revolución situacionista*, en el arte, la política y la filosofía como puntos para descubrir el sentido urbano, participando y transformando la ciudad, la *Sociedad del Espectáculo*, como la llamó Debord, proponiendo así un urbanismo unitario que pretendía conjugar la vida y el arte<sup>155</sup>. Este urbanismo unitario funcionaría como método a lo que ellos mismos llamaban revolución, sin embargo, no sería una revolución en el sentido político, sino que querían realizar el cambio definitivo a partir de la cultura, o lo que ellos denominaban superestructura cultural. Este cambio vendría a transformar la mecanización del trabajo a base de máquinas mientras que los trabajadores al uso disfrutarían de su tiempo de ocio. Su idea con respecto a la ciudad y al entorno urbano propone los mismo medios del Estilo Internacional con respecto a su estética, ya que sin embargo, critican el aspecto funcionalista de este urbanismo ya que no deja cabida al ocio o a los espacios lúdicos<sup>156</sup>. Critican duramente al funcionalismo arquitectónico y el Estilo Internacional iniciado por la Bauhaus por ser “cementorios de hormigón armado donde grandes masas de población son condenadas a aburrirse hasta la muerte”<sup>157</sup>, es por esto que crean una idea de urbanismo unitario que tendrá como objetivo la unión

---

<sup>153</sup> BERENSTEIN JACQUES, Paola., *Op. cit.*, p. 89

<sup>154</sup> PARREIRAS DE FARIA, Felipe., *Op. cit.*, p. 140

<sup>155</sup> BERENSTEIN JACQUES, Paola, *Idem.*

<sup>156</sup> FUENTES CARRASCO, Maria. *Op. cit.*, p. 44

<sup>157</sup> PERNIOLA, Mario. *Los Situacionistas. Historia crítica de la última vanguardia del siglo XX*, Madrid: Acuarela & A. Machado Libros, 2008, p. 26

de esas grandes masas de población que vivían en bloques de hormigón aislados del entorno puramente urbano.

El urbanismo unitario tendría como definición la unión de todas las artes en el medio urbano, en la ciudad, pero que sin embargo, pretende superar su lado artístico, ya que se fundamenta en la reacción y la relación con el medio por parte de los individuos. Es así como surgen prácticas como la deriva – originada y practicada ya por dadaístas y surrealistas -, el desvío o la psicogeografía, entre otros<sup>158</sup>. A pesar de ya haber analizado con anterioridad la deriva y su relación con el grupo surrealista, la deriva situacionista no va a ser formulada de la misma manera que la surrealista. De este modo, la deriva surrealista era aleatoria, siguiendo su modelo de creación basado en el automatismo, mientras que la deriva situacionista está guiada por el “relieve psicogeográfico de las ciudades”<sup>159</sup>. Esta deriva no tiene que ver con un paseo cualquiera ya que esta no busca “el reconocimiento de los efectos psíquicos del contexto urbano”<sup>160</sup>.

En este sentido, la psicogeografía fue definida en un principio por Kabyly como: “los efectos exactos del medio geográfico, conscientemente organizado o no, en función de su influencia directa sobre el comportamiento afectivo de los individuos”<sup>161</sup>. Así, el grupo no se encargará de analizar la arquitectura como tal, sino más bien el entorno urbano y la relación que los individuos tengan con el medio. De esta forma, se oponen a la construcción lineal en masa que sólo beneficia al desplazamiento en automóvil pero deshumaniza a la ciudad. Al igual que pasó con los surrealistas, y muy especialmente con Louis Aragon en su *Campesino de París* están en contra del París de Haussman<sup>162</sup> y de este tipo de construcciones masivas que desvirtúan el espacio urbano para el individuo.

Debord se encargó de hacer el primer mapa psicogeográfico situacionista como tal, la *Guide Psychogéographique de Paris* (1957). Pretendían repartirlo entre

---

<sup>158</sup> FUENTES CARRASCO, Maria. *Idem*.

<sup>159</sup> FUENTES CARRASCO, Maria., *Op. cit.*, p. 47

<sup>160</sup> PERNIOLA, Mario. *Op. cit.*, p. 25

<sup>161</sup> FUENTES CARRASCO, Maria., *Ibidem*, p. 45

<sup>162</sup> FUENTES CARRASCO, Maria., *Ibidem*, p. 46



los turistas<sup>163</sup>, a pesar de que el mapa significaba abandonar los espacios turísticos de la ciudad, invitando al individuo a perderse en la urbe y en su propia mente, descubriendo lugares de su propio subconsciente. En este sentido, la geografía sería algo personal, propio del individuo, por lo que pasaría a ser subjetiva, o tal y como Esteban- Guitart la define, “geografía vital” o “geografía estructural”. Es por tanto un “paisaje psicológico”, ya que todas esas vivencias –tanto las materiales como las propias experiencias– afectan al individuo en su manera de entender el territorio, en su manera de entender la ciudad de la forma en que lo pretendía la Internacional Situacionista<sup>164</sup>.

Esta manera de entender el entramado urbano de una forma diferente al modo Situacionista, ha despertado nuevos itinerarios turísticos incluso en la actualidad. Este es el caso de los *Itinerarios culturales alternativos* o “Unofficial Tourism”. Este proyecto nace en 2008 de la mano de Jorge Diez e Iñaki Larrimbe, con la visión de crear rutas alternativas alejadas de aquellos itinerarios puramente turísticos. La idea es moverse por diferentes ciudades españolas, en donde agentes culturales locales darán una visión desmitificada de cada localidad.

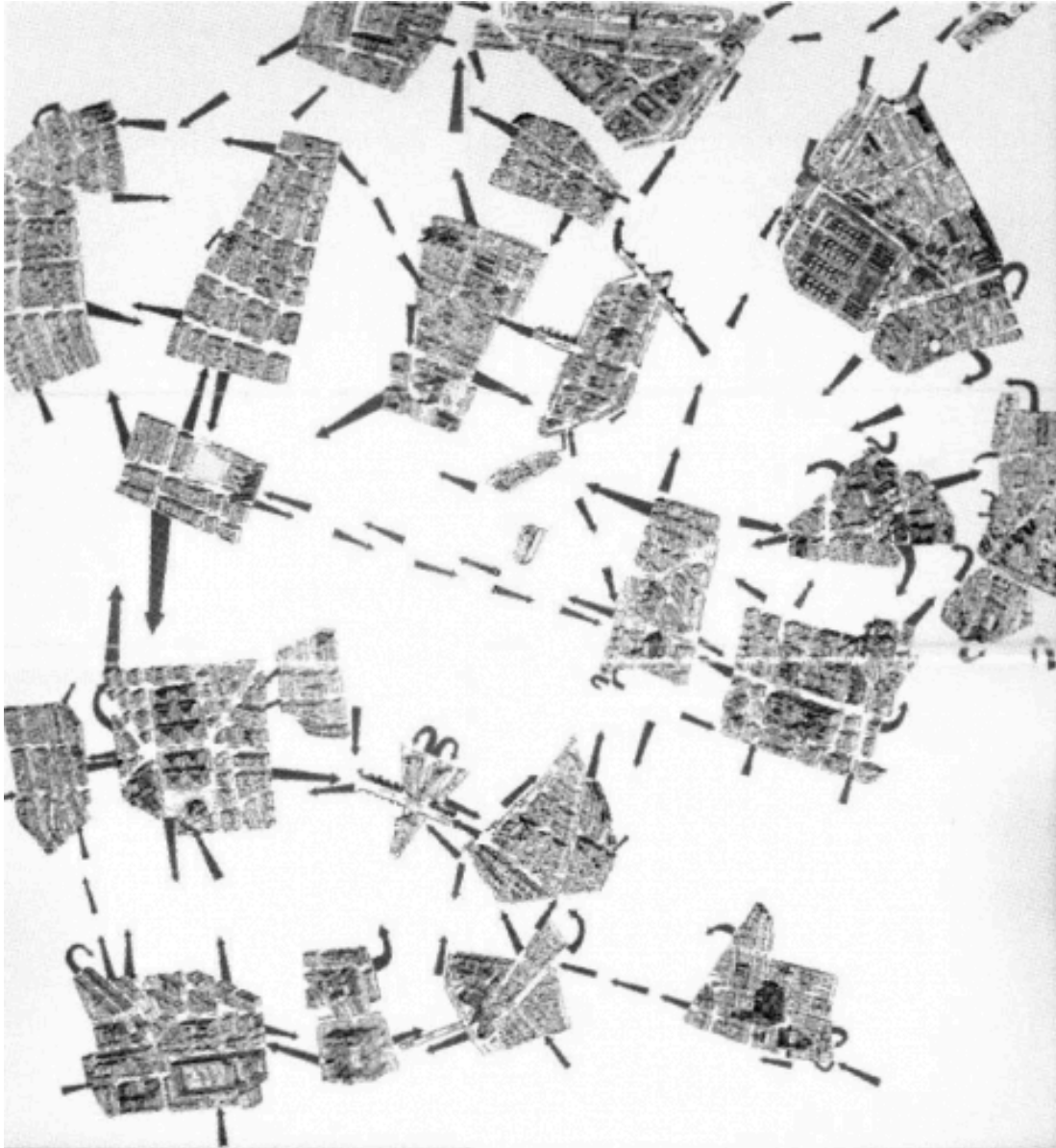
Con este planteamiento veremos zonas no turísticas o alejadas de los centros urbanos a los que se dotará a su vez de interés cultural, atrayendo a otro tipo de visitante. Debemos de puntualizar que no se trata de un rechazo al turista, sino más bien de ofrecerle otros puntos para visitar que en un primer momento podrían no atraerle pudiendo así conocer la experiencia urbana completa, y no obtener una imagen sesgada de la cultura de un lugar.

Esta noción de conocer aquellos puntos a priori menos interesantes de la ciudad, conecta con las imágenes de Atget, el flâneur, así como con el errabundeo y la Deriva Situacionista.

---

<sup>163</sup> CARRERI, Francesco. *Walkscapes. El andar como práctica estética*, Barcelona: GG, 2013. p. 85

<sup>164</sup> ESTEBAN-GUITART, Moisés. “Psicogeografía cultural del desarrollo humano”, *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, nº59, 2012, pp. 105-128, p. 117



**Ilustración 28. Guía Psicogeográfica de París, Guy Debord, 1956. Serigrafía. Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, La Haya.**

Con una clara evolución psicogeográfica, se publica otro mapa de Debord en el mismo año: *The Naked City: Illustration de l'hypothèse des plaques tournantes en psychogéographie*. Esta ciudad desnuda, se compone de pequeñas piezas o islas que están marcadas con vectores psicogeográficos que marcan la mayor o menor intensidad entre unos lugares y otros<sup>165</sup>. Estamos ahora ante una ciudad vacía,

---

<sup>165</sup> FUENTES CARRASCO, Maria., *Op. cit.*, p. 48

inexistente, carente de todo significado para el individuo y por lo tanto, casi desvinculada de una psicogeografía pura, dejándola a la deriva<sup>166</sup>.



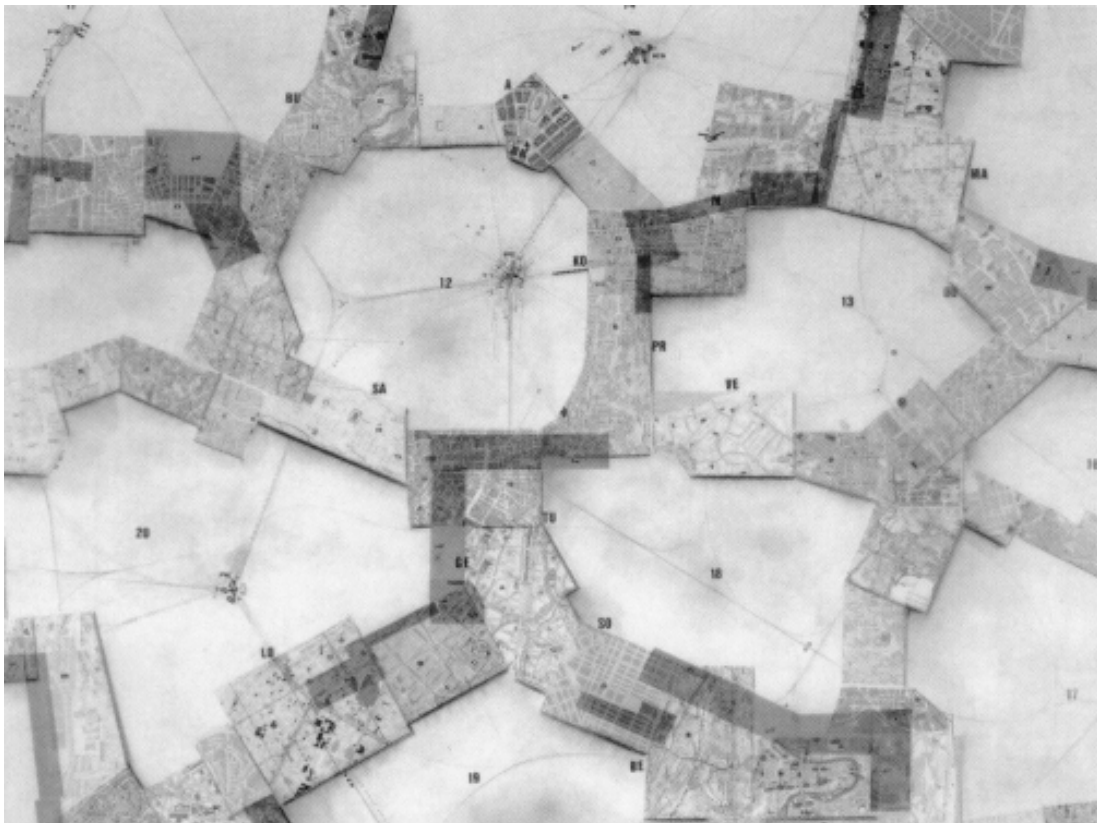
**Ilustración 29. Mapa Psicogeográfico “La ciudad desnuda” o *The Naked City: Illustration de l’hypothèse des plaques tournantes en psychogéographie*, Guy Debord 1956.**

Otro de los grandes proyectos situacionistas fue llevado a cabo por Constant con su Nueva Babilonia en donde proponía una solución para la crisis del urbanismo que él observaba, ya que la ciudad que se estaba llevando a cabo en ese momento no funcionaba de forma racional al modo de vida de sus habitantes, a pesar de creerse funcional. En este sentido, Constant ofrece un urbanismo más social donde los individuos pueden compartir espacios. Propone también la creación de una ciudad en altura y en varios niveles a la que llama *ciudad cubierta*, para evitar la dispersión de la misma<sup>167</sup>. Este modelo recuerda en cierto modo a Unidad de Habitación en Marsella de Le Corbusier, donde se presentaban no sólo pisos dentro de ese edificio,

<sup>166</sup> CARRERI, Francesco. *Op. cit.*, p. 85.

<sup>167</sup> FUENTES CARRASCO, Maria., *Op. cit.*, p. 52 - 53

sino también otros espacios como tiendas, cafeterías o incluso una guardería como ya hemos visto anteriormente. Sin embargo, la pretensión de Le Corbusier nunca fue suprimir la ciudad y crear elementos puramente lúdicos en lugar de funcionales, ya que tanto Le Corbusier como los arquitectos de la Bauhaus buscaban la funcionalidad y lo que ellos entendían como facilitar la vivienda y las necesidades de los individuos con respecto a ellas, mientras la internacional situacionista buscaba una ciudad enfocada al ocio, algo que nos irá acercando a la ideología posmoderna y su arquitectura.



**Ilustración 30. Representación simbólica de la Nueva Babilonia, Constant, 1969<sup>168</sup>.**

Sin embargo, esta idílica –y casi utópica– unión entre grupos para unificar arte y urbanismo acaba con una secesión de los integrantes del grupo en el año 1962, diferenciándose así dos nuevos grupos surgidos del anterior. Uno liderado por Jörgen Nash, llamado la Segunda Internacional Situacionista, y el otro, dirigido por Debord

---

<sup>168</sup> WIGLEY, M. *Constant's New Babylon: The Hyper-Architecture of Desire*, Rotterdam: Publicaciones 010, 1998.

con el nombre de la Internacional (Espectro)-Situacionista, estando esta última basada en la producción teórica más que en la práctica<sup>169</sup>.

## 6.4 Fotografía y Movimiento Moderno

La fotografía en la etapa de entreguerras en Europa siguió diferentes corrientes. En el capítulo anterior hemos visto y analizado como fue la fotografía surrealista, pero además de esta surgieron otras como la Nueva Objetividad. Durante el Movimiento Moderno ocurrirá lo contrario a lo visto durante las vanguardias artísticas; se creará obra arquitectónica pero habrá una carencia de obra fotográfica con aspiraciones puramente artísticas, ya que usarán la fotografía con fines más documentales. Con el Surrealismo atendimos a como la arquitectura funcionaba como un decorado para su práctica artística suscitando siempre interés hacia la misma. Sin embargo, durante el Movimiento Moderno, la arquitectura será el motor que impulse el resto de las actividades ya sean artísticas o no. De esta forma, la arquitectura va a ser una de las protagonistas de esta nueva fotografía moderna cuyo origen reside, una vez más, en las aulas de la Bauhaus.

Artistas como Walter Peterhans y Lazlo Moholy-Nagy fueron los encargados de sentar las bases teóricas sobre fotografía en la Bauhaus, siguiendo los preceptos prácticos de Alexander Radchenko. Se centraban en la arquitectura como modelo fotográfico ya que “apreciar el espacio era comprender una nueva cultura espacial”. Su principal objetivo era el de crear un tipo de fotografía que reflejara la modernidad de la renovada arquitectura, alejándose del Pictorialismo fotográfico y el academicismo arquitectónico. Esta nueva percepción de la fotografía se fue extendiendo a diferentes escuelas y países, como es el caso de Philip Morton Shand y la publicación de su *Architectural Review* en 1934 en donde se subraya la estrecha relación entre fotografía y arquitectura<sup>170</sup>.

---

<sup>169</sup> PARREIRAS DE FARIA, Felipe., *Op. cit.*, p. 140

<sup>170</sup> MENDEZ, Patricia. “Fotografías en revistas de arquitectura: un discurso de la modernidad en Buenos Aires. 1930-1950”. *atrio* 15-16 (2009-2010), pp. 167-176, p. 170

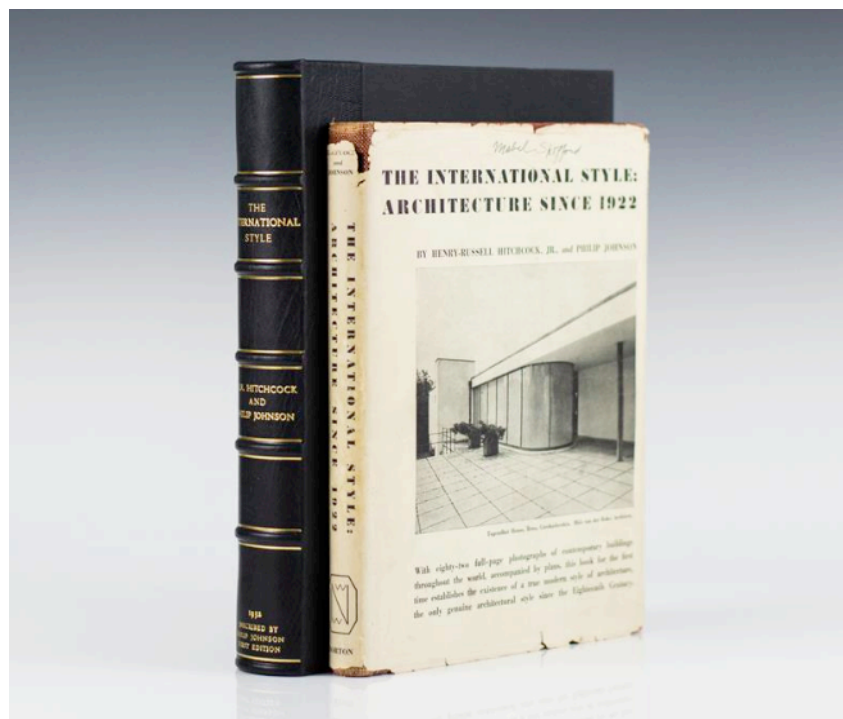
Una de las principales razones por las que la fotografía retrató la arquitectura en todas sus formas es por mayormente por la distribución de las formas arquitectónicas. Teniendo en cuenta que los edificios no pueden ser trasladados para su exhibición, como cualquier otra forma de arte, se necesita de otro medio que constate, muestre y exponga esta nueva arquitectura la cual tenía como objetivo principal el establecerse como un estilo único e internacional. Esto se hizo no sólo a través de exposiciones sino que también sirvió para plasmar la arquitectura en papel gracias a la publicación de diferentes revistas de arquitectura. Fue en cierto modo, gracias a este tipo de medios, como la arquitectura de la Bauhaus pudo llegar a diferentes partes del planeta llegando a consagrarse como el conocido Estilo Internacional en arquitectura. Sin embargo, y debido a este afán por representar la arquitectura, la fotografía será principalmente objetiva para poder mostrar una arquitectura sin artificios, por lo que no buscará apenas tener una lente más artística.



**Ilustración 31. Exposición sobre arquitectura**

De esta manera, sirviéndose de la fotografía fueron capaces de presentar sus obras arquitectónicas en diferentes lugares del mundo así como en diferentes momentos. Fue gracias a este medio, en cierta parte, por la que su modelo arquitectónico llegó a convertirse en un estilo internacional. La fácil transmisión de sus modelos, así como la asimilación de una arquitectura plana, que no pertenecía a ningún lugar por su no relación con ningún estilo anterior, hicieron posible la expansión de la misma así como el triunfo de la Bauhaus.

Esta presentación de la arquitectura como medio artístico a través de la fotografía, hizo que estos edificios se llegaran a elevar a la categoría de iconos. La importancia de la fotografía ha quedado durante esta etapa quizás en un segundo plano con respecto a la arquitectura y el diseño debido al uso de la misma como medio y no como fin. Sin embargo, gracias a estas imágenes fue posible que todas las obras hechas en la Bauhaus pudieran ser exhibidas y expandidas internacionalmente. No estamos refiriéndonos únicamente a las fotografías tomadas de los edificios, sino que también en estas exhibiciones y publicaciones aparecían los diseños de interior que se conjugaron durante esta etapa y que han significado en gran medida el triunfo de esta escuela de diseño.



**Ilustración 32. Publicación: *The Internaional Style: Arquitechture since 1922* © Raptist Rare Books**

En este libro publicado en el año 1932 aparecen fotografías de los trabajos arquitectónicos de Frank Lloyd Wright, Walter Gropius, Le Corbusier, Mies van der Rohe, entre otros muchos arquitectos pertenecientes a la escuela de la Bauhaus. Este libro acompañaba a la exposición que tuvo lugar en el Museo de Arte de Nueva York en la que también se contó con numerosas fotografías para presentar el trabajo arquitectónico. Debido a esto, la fotografía de arquitectura se centrará únicamente en un primer momento en los edificios, dejando a un lado a la interacción humana con los elementos urbanos, cuando éstos son visibles. La visión global con respecto a la ciudad desaparecerá en esta primera fase, para dar lugar a la vista del edificio como obra de arte total, protagonista absoluto de la imagen dejando a un lado cualquier tipo de relación con la ciudad como ente en el que se englobaría el mismo.



**Ilustración 33. Exposición Internacional de Artes Decorativas, Herbert Bayer, 1930<sup>171</sup>**

Herbert Bayer, uno de los principales exponentes fotográficos dentro de la Bauhaus jugó un papel importante no sólo con respecto a la enseñanza, sino también a la hora de realizar exposiciones con estas obras ya que su modelo expositivo

---

<sup>171</sup> ROMAN GONZÁLEZ, Mónica. *Una aproximación situacionista al espacio expositivo*. Escuela Técnica Superior de Madrid, Universidad Politécnica de Madrid. p. 11



rompió todos los cánones anteriores. En este sentido, escribió un pequeño ensayo en el que defendía una exposición 360° en el que el ser humano sería el protagonista. En la imagen mostrada sobre la Exposición Internacional de Artes Decorativas del año 1930, las fotografías se corresponden con obras arquitectónicas realizadas por arquitectos como Walter Gropius y retratadas por Moholy Nagy o el mismo Herbert Bayer<sup>172</sup>.

Con lo respecta a la fotografía como medio artístico, surge la Nueva Objetividad, corriente eminentemente alemana que se origina en la década de 1910 y que dura hasta principios de 1930 con la caída de la República Alemana y la toma de la misma por los Nazis. La Nueva Objetividad tenía como finalidad la representación de los objetos desde un punto de vista *objetivo* o representativo de la realidad. Sin embargo, el darían un aspecto más artístico abstrayendo el objeto y desvinculándolo de su función.

---

<sup>172</sup> ROMAN GONZÁLEZ, Mónica. *Ibidem*, pp.11-13



**Ilustración 34 Moma image. © 2019 / Artists Rights Society (ARS), New York / VG Bild-Kunst, Germany**

Esta imagen del edificio Zeche Bonifacius en Wetter, Alemania puede incluso llegar a parecer una maqueta en lugar de un edificio en sí mismo. Lo que nos lleva a

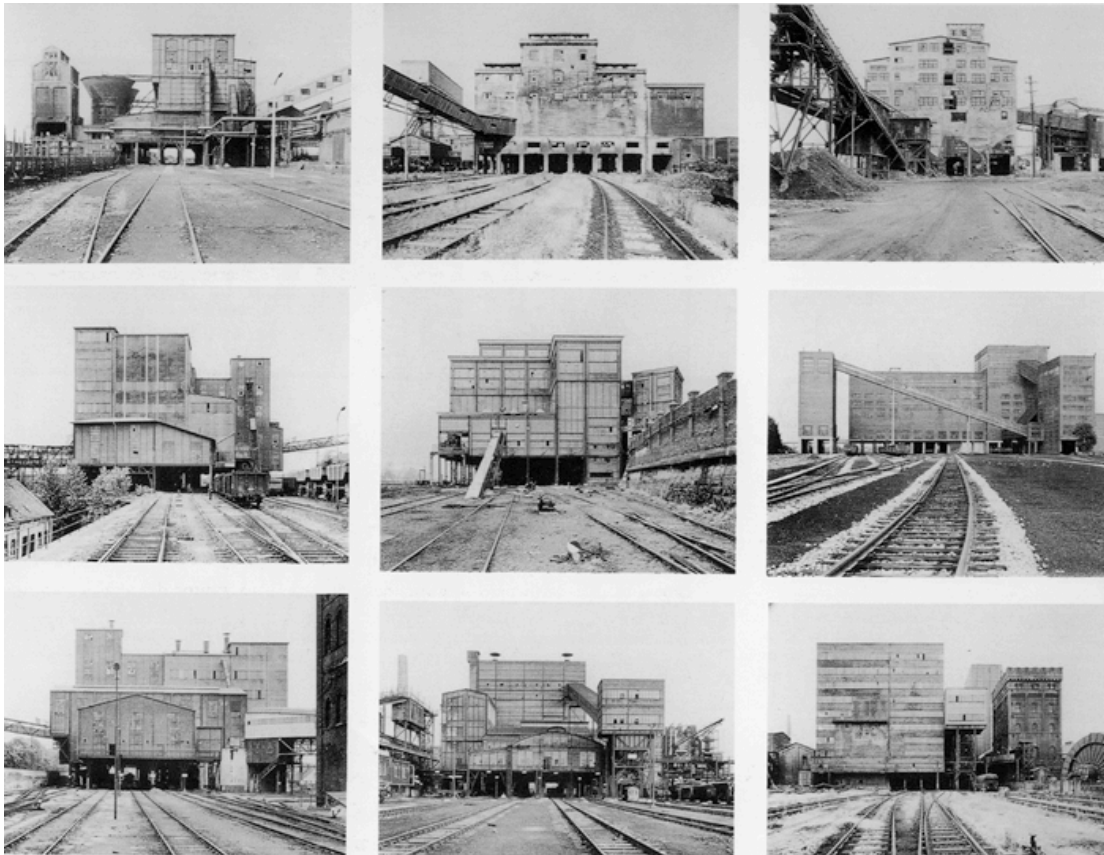
pensar esto es la deshumanización del edificio, donde la propia calle no parece desenvolver ninguna función más que de servir de entrada al edificio. No presenciamos la inclusión de ningún elemento que nos indique que este lugar está acondicionado para vivir ya que apenas se aprecian ventanas aunque sí que podemos observar una puerta abierta casi invitándonos a entrar. La presencia de los pequeños árboles puede indicarnos que acaban de ser plantados y por lo tanto esa zona está potencialmente deshabitada por el momento. También da la sensación de encontrarse este edificio en un solar en medio de ninguna parte pero que éste puede ser el inicio de una nueva ciudad creada a partir de este nuevo edificio.



**Ilustración 35. Zeche Bonifacius, Wetterschacht, 1947-1948 © Albert Renger-Patzsch-Archiv/Ann und Jurgen Wilde. VG Bild-Kunst, Bonn/Licensed by Copyright Agency**

Más relacionado con la catalogación de elementos arquitectónicos se encuentran Bern Becher y Hilla Wobeser, representantes de la llamada escuela de Dusseldorf así como de la corriente basada en la Nueva Objetividad. Sus fotografías se basaban en fotografiar diferentes elementos arquitectónicos o estructuras industriales al modo de catálogo, pero comparándolas dentro del mismo documento visual. Sin

embargo, su trabajo es muy posterior al anterior, casi coincidiendo con la revolución situacionista.



**Ilustración 36. Serie fotográfica de Bern Becher y Hilla Wobeser.**

Prestan especial atención a sitios mayormente abandonados y deteriorados, casi del gusto del pintor romántico y su gusto por el pasado. Se podría relacionar en este sentido un cierto rechazo al Estilo Internacional que pretendía acabar con estos elementos dentro de la ciudad por no ser funcionales. Se denota en estas imágenes un afán por preservar el pasado ya sea visualmente a través de la fotografía, o como un estudio para incluirlo dentro de la ciudad. De esta forma, apreciamos más relación con el entramado urbano que sus predecesores como en el caso de Angel Renger-Patzsch y su abstracción de los elementos arquitectónicos desplazándolo del sentido urbano.

## 6.5 La ciudad fotografiada

La arquitectura moderna tuvo una gran relación con la pintura ya que artistas como Picasso o Braque y su cubismo fueron determinantes para la creación de una arquitectura vanguardista durante la primera época del movimiento. De esta misma forma, también en neoplasticismo pictórico de Piet Mondrian tuvieron una estrecha relación con la arquitectura de aquel momento<sup>173</sup>.

Durante el Surrealismo habíamos atendido a un afán artístico hacia la fotografía, usándola para retratar la ciudad y la arquitectura, sin embargo, siempre desde un enfoque surrealista y buscando la artísticidad y la estética fotográfica. Veremos ahora un cambio de rumbo generalizado, donde la representación arquitectónica por medio de la fotografía será, en la mayoría de los casos, meramente documental.

Durante la década de 1920 surgió un nuevo interés por captar imágenes que mostraran el terreno urbano gracias al interés que había suscitado la revolución tecnológica y el uso de la máquina. Así, la topografía urbana fue el objeto de estudio de la corriente denominada New World – o Nuevo Mundo - tal cual lo muestran libros como *America: El album fotográfico de un arquitecto* (1926) escrito por Erich Mendelsohn o *Belleza de la tecnología* (1928) de Franz Kollmann<sup>174</sup>.

Sin embargo, y en contraposición a lo que veíamos en el Surrealismo y como se retrataba la ciudad, ahora veremos como se retratan casi en su mayoría edificios aislados no formando parte del entorno urbano siguiendo los preceptos del Movimiento Moderno y su arquitectura funcionalista. En ocasiones, estos edificios parecen simplemente inhabitados, fuera de contexto con respecto al individuo, que tiene poca participación en los primeros momentos ya que simplemente se pretendía exponer las obras de la Bauhaus casi en forma de catálogo arquitectónico. De este modo, podemos relacionar estas fotografías con las de la Nueva Objetividad y como se

---

<sup>173</sup> SAINZ AVIA, Jorge. *Op. cit.*, p. 285.

<sup>174</sup> PASTOR, Suzanne E. Photography and the Bauhaus En: “Photography and the Bauhaus”. *The Archive. Center for creative photography*. University of Arizona. Research series. Number 21, March 1985, p. 12.

desvincula el objeto – en este caso el edificio o elemento arquitectónico – tratándolo casi como un elemento abstracto dentro del paisaje elevando a su vez objetos o elementos tecnológicos a una categoría artística. Esto se podría identificar también con la crítica a la *cosificación* por parte de los situacionistas con respecto al Movimiento Moderno y el Estilo Internacional.

En este sentido la cosificación se refiere a la consideración de un determinado paisaje como algo meramente físico sin ningún tipo de relación con la experiencia, la historia o el pasado del individuo<sup>175</sup>. Así, se estaría desvinculando el concepto arquitectónico con lo propio de un lugar o un individuo creando esta Nueva Objetividad una fotografía no relacionada con la experiencia del ser humano, ni con sus historia cultural, ni con ningún otro trazo de vivencia anterior. Esta crítica viene a referirse al hecho de apartar la arquitectura del individuo, creando edificios vacíos y carentes de significado tal y como apuntaba Habermas en su conferencia en Munich, *Arquitectura Moderna y Posmoderna* realizada en 1981<sup>176</sup>.

Con respecto a lo visto en el apartado anterior sobre la Internacional Situacionista, ellos no trabajan con imágenes fotográficas, sino que se servían de cartografías urbanas para crear sus mapas. En este sentido, los ya discutidos mapas de Debord *The Naked City: Illustration de l'hypothèse des plaques tournantes en psychogéographie* o la *Guide Psychogéographique de Paris* ambos de 1957, están hechos a partir de recortes de atlas casi al modo de collage<sup>177</sup>. De aquí podemos extraer su relación con los collage dadaístas o lo montajes que tuvieron tanta repercusión durante la época surrealista. De esta manera, no pretendían plasmar la realidad de una ciudad, sino la idea de la misma contrastando a su vez con la Nueva Objetividad y su afán por representar la realidad tal cual es, sin artificios.

Los propios fotógrafos que fueron parte del movimiento de la Bauhaus no se consideraban tal cosa, ya que en la mayoría de los casos tomaban las fotografías para

---

<sup>175</sup> ESTEBAN-GUITART, Moisés, “Psicogeografía cultural del desarrollo humano”, Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles, nº59, 2012, pp. 105-128, p. 125

<sup>176</sup> HABERMAS, Jürgen. *Arquitectura Moderna y Posmoderna*, Arquitecturas Bis: Barcelona, 1984.

<sup>177</sup> FUENTES CARRASCO, Maria., *Op. cit.*, p. 48.

documentar objetos, diseños, o momentos que querían preservar, ya que a pesar de ser la Bauhaus una escuela que pretendió unificar todas las artes, la fotografía solo fue incluida en su programa de 1929 a 1933 siendo impartida por Walter Peterhans<sup>178</sup>.



**Ilustración 37. © Lucia Moholy Nagy Estate/Artista Rights Society (ARS), Nueva York/VG  
Bild-Kunst, Bonn**

Un ejemplo de ello serán las fotografías de Lucia Moholy, esposa de László Moholy-Nagy quien fue profesor en la Bauhaus. Lucia, se dedicó a documentar a través de la fotografía todo aquello que iban generando a través de los trabajos en la Bauhaus. Sus fotografías fueron incluidas en catálogos de estos trabajos, sin embargo, estas fotografías no estaban referenciadas a su nombre. Esto podría ser un ejemplo de problema de autoría o más bien hacia el poder de la arquitectura frente a la fotografía en este periodo, algo totalmente contrario a lo que ocurrió durante la etapa surrealista. De esta forma, la fotografía sería simplemente una forma de documentar los trabajos

---

<sup>178</sup> PASTOR, Suzanne E. Photography and the Bauhaus En: “Photography and the Bauhaus”. The Archive. Center for creative photography. University of Arizona. Research series. Number 21, March 1985, p. 5-7.

arquitectónicos, sin dar ningún valor a la misma como forma artística, por lo que no habría necesidad de citar al autor de las mismas.



**Ilustración 38. Vista de la Bauhaus desde el sudoeste. Lucia Moholy, ca. 1925-1926<sup>179</sup>.**

Durante esta época comenzaron a ser populares las publicaciones de libros fotográficos que contenían una suerte de catálogo de obras, pero que no pretendían aportar elementos teóricos ni artísticos con respecto a esta práctica. La Bauhaus se hizo eco de esto y publicó un artículo sobre ello en su propia revista en 1929:

“Cualquiera que disfrute una novela o las fotografías inusuales tal como las vemos hoy en día en los periódicos y las revistas, y quisiera hacer sus propias fotografías, no puede perderse este libro de [Werner] Graeff<sup>180</sup>.”

---

<sup>179</sup> PASTOR, Suzanne E, *Op. cit.*, p. 21

<sup>180</sup> PASTOR, Suzanne E, *Ibidem*, p. 13





**Ilustración 39. Edificio de la Bauhaus en Dessau diseñado por Walter Gropius, 1925-1926.  
Imagen de Lucía Moholy. © Estate/Artists (ARS), Nueva York/VG Bild-Kunst, Bonn**



**Ilustración 40. Imagen de Lucia Moholy. Derechos de imagen © Estate/Artists (ARS), Nueva York/VG Bild-Kunst, Bonn**

Estas imágenes representan a la perfección la ideología moderna de la Bauhaus donde predominan los volúmenes y las formas lineales frente a decoración. Se puede observar como la utilización de diferentes materiales da lugar a un edificio completamente funcional, donde la utilización vidrio está justificado para dar cabida a las ventanas que dejan pasar la luz para una menor utilización de los recursos eléctricos.

“... nuestro mundo no sólo quiere decir ‘el mundo es maravilloso’ sino también: el mundo es excitante, cruel, raro ... por lo que las imágenes que fueron incluidas pueden sorprender a los estetas”<sup>181</sup>.

También tenemos conocimiento de cómo además de sus publicaciones, organizaban exposiciones fotográficas dentro de la misma escuela. Muchas de estas fotografías eran meramente experimentales con el objetivo de tratar de idear algo nuevo no sólo en términos estéticos, sino técnicos. Sin embargo, hoy en día, estas fotografías no pueden encontrarse ya que no lo hacían con el fin material de acumular la obra<sup>182</sup>. Como hemos adelantado anteriormente, el afán por retratar la arquitectura por parte de los miembros de la Bauhaus era principalmente por captar la propia arquitectura y hacer que llegara a diferentes partes del mundo para promulgar sus teorías y prácticas constructivas.

Frente a estas fotografías sobrias que representan la racionalidad arquitectónica de la Bauhaus y su movimiento moderno. Podemos también observar otras en contraposición a esta que promulgan con las ideas más relacionadas con el Constructivismo y que artistas como Lazlo y Lucia Moholy habían traído a la Bauhaus:

“Por primera vez el fotógrafo tenía el aparato perfecto, el material, la luz y otros elementos a su disposición estando a su vez preparado para hacer uso de ellos. Experiencias con el objeto fotográfico y películas producidas en Rusia y en América que estaban en cartelera en todos los cines, le brindaron inspiración para un tipo de retrato que distaba mucho de lo que se había hecho antes... para el público general en el Oeste de Europa este estilo parece extraño y exótico”<sup>183</sup>

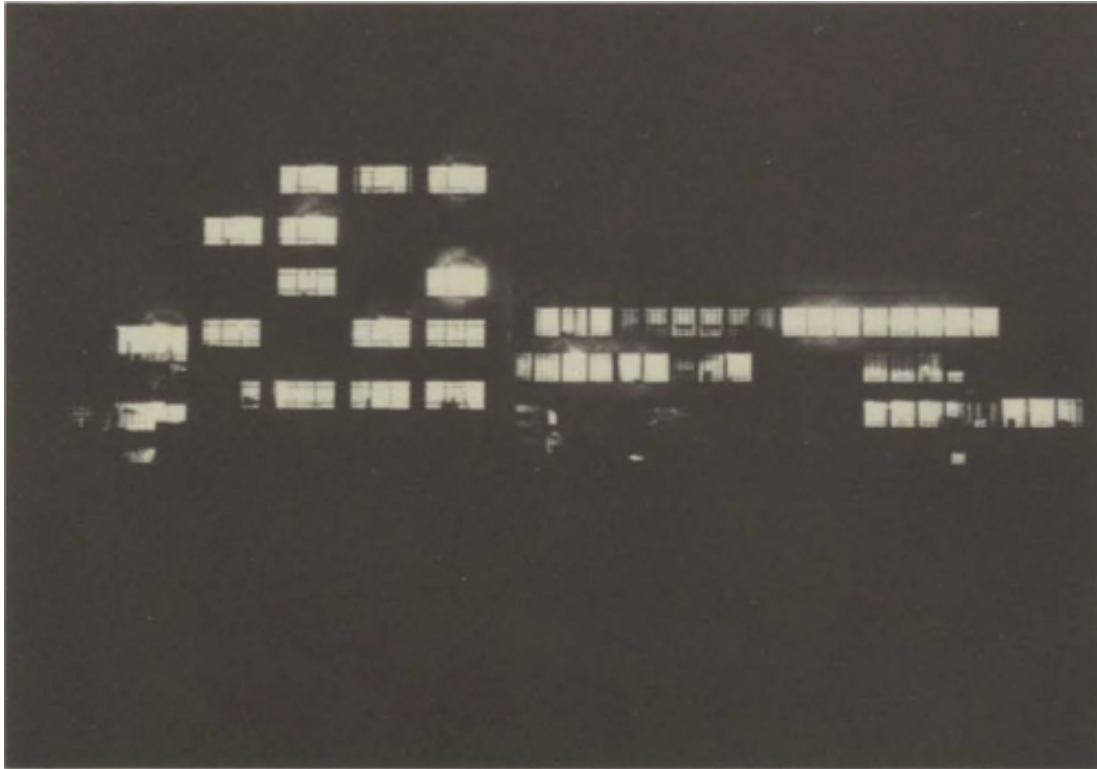
LUCIA MOHOLY NAGY

---

<sup>181</sup> PASTOR, Suzanne E, *Op. cit.*, p. 13

<sup>182</sup> PASTOR, Suzanne E, *Ibidem*, p. 14

<sup>183</sup> PASTOR, Suzanne E. *Ibidem*, p. 17



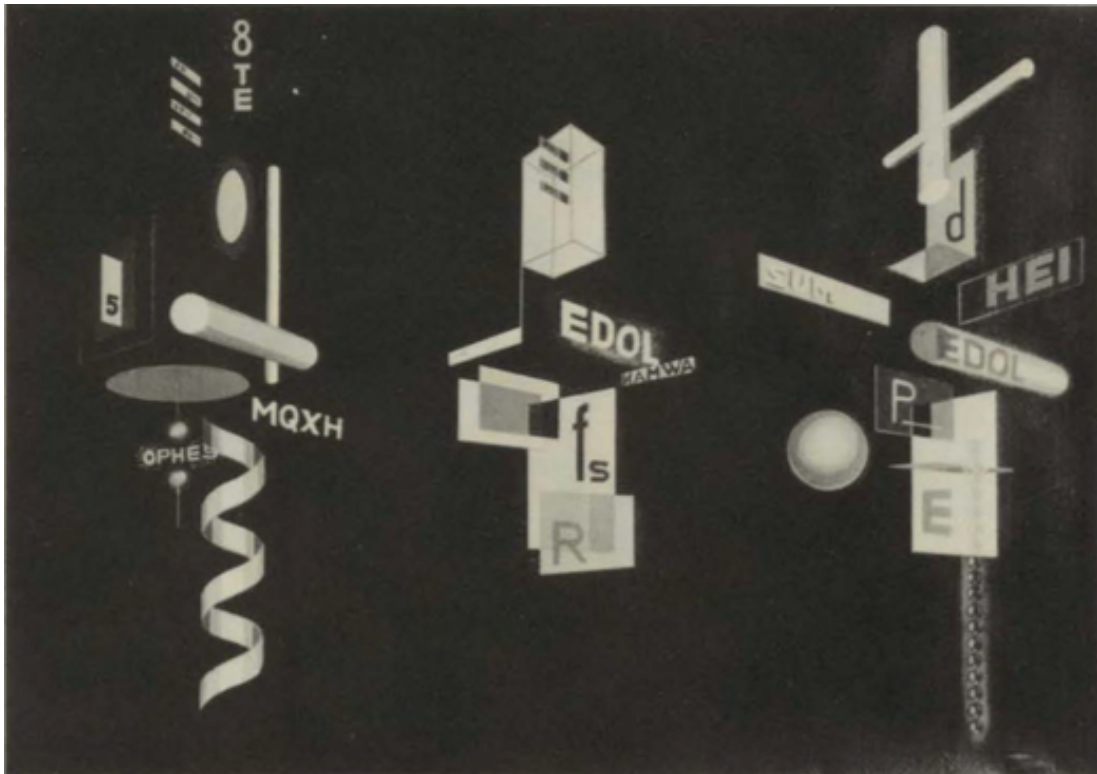
**Ilustración 41. Sin título. La escuela de la Bauhaus en Dessau durante la noche, Lucia Moholy Nagy, ca. 1925.1926<sup>184</sup>**

Lucia Moholy inicia así una nueva vertiente de fotografía arquitectónica de la Bauhaus buscando más la artisticidad y el juego de la arquitectura con respecto al medio desde una perspectiva al modo constructivista. De esta forma, vemos la iluminación del edificio contrastando con la noche, pero remarcando a su vez las líneas geométricas firmes que crean las propias ventanas del edificio. Aquí, el individuo es un mero observador ya que nos encontramos casi ante una pantalla donde no podemos adivinar qué ocurre pero a su vez nos hace sentir como un *voyeur* ya que a pesar de que intuimos que el edificio está siendo habitado en ese momento, no podemos dejar de mirar. De esta forma, vemos una diferencia con las fotografías presentadas anteriormente realizadas por Lucia Moholy, en ellas no podíamos vislumbrar que el edificio estuviera siendo utilizado, ya que nos los presentaba de una forma deshumanizada. Por el contrario, aquí, y gracias a la luz que

---

<sup>184</sup> PASTOR, Suzanne E., *Op. cit.*, p. 23

emana por las ventanas, sabemos que está siendo habitado, cumpliendo la función impuesta por la Bauhaus y su funcionalidad arquitectónica.



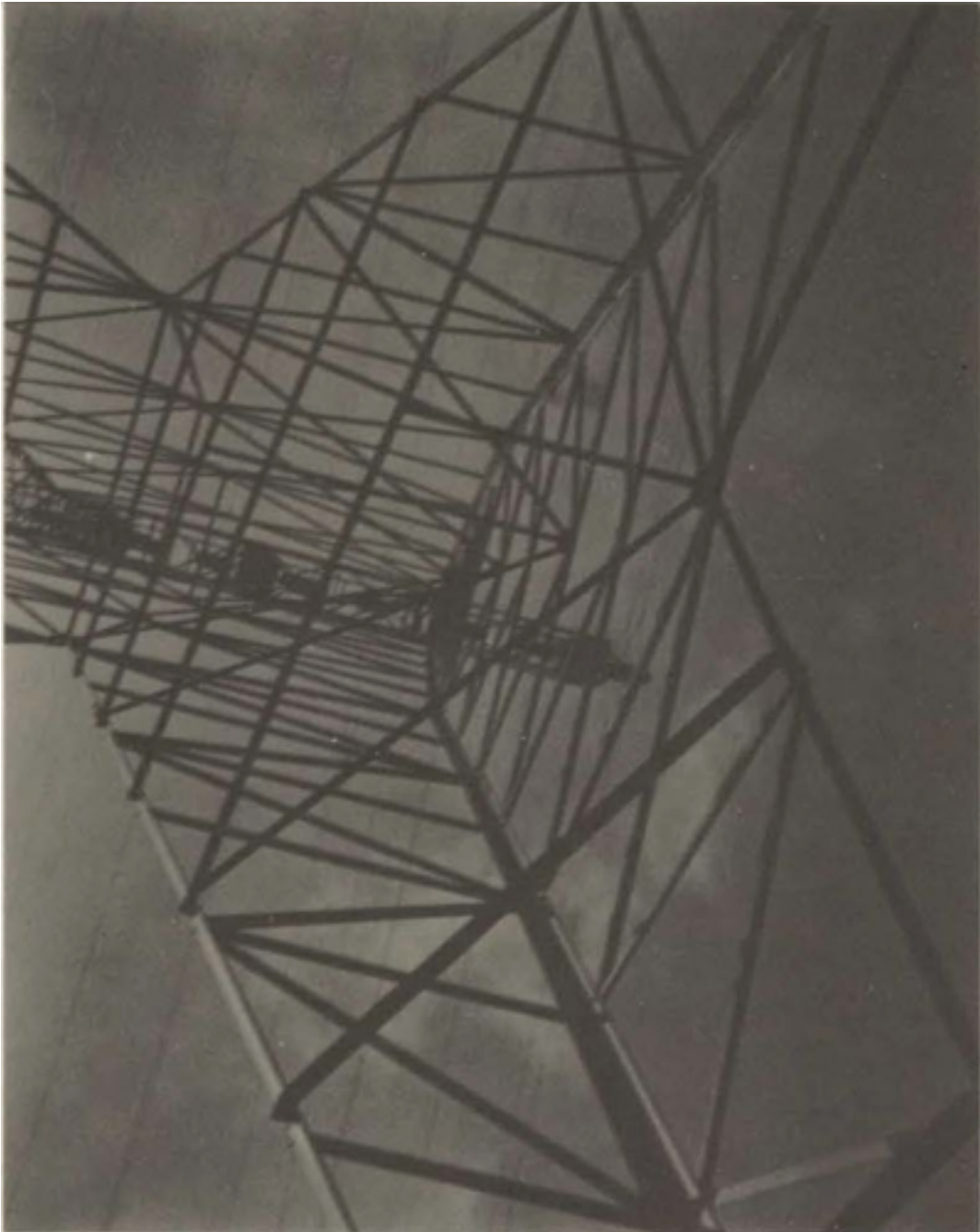
**Ilustración 42 Sin título .Estudio de un cartel luminoso diseñado por Heinz Low y Franz Ehrlic)  
1927-1928<sup>185</sup>**

Recuerdan a los estudios realizados por Man Ray con respecto a las luces de neón en las calles de París y en la Torre Eiffel. Ésta se organiza de manera más sobria, con líneas más finas, al modo de la arquitectura de la Bauhaus. Sorprende no sólo la temática, sino también la sobriedad de este tipo de imágenes donde casi se acerca más a la idea del diseño industrial promovido por la Bauhaus que a la idea de disfrute y espacio social abierto del que habían disfrutado los surrealistas y que ahora parece relegado a un segundo plano por la escuela urbanística de este momento. Sin embargo, este tipo de imágenes también nos muestra el afán de la escuela por crear algo nuevo, algo diferente, casi al modo de experimento artístico jugando con diferentes elementos. En este sentido, estos documentos visuales distan de la fotografía arquitectónica ya que no pretenden representar dicha obra sino que juegan

---

<sup>185</sup> PASTOR, Suzanne E, *Op. cit.*, p. 41.

con la fotografía para crear otros elementos que poco o nada tiene que ver con la sobriedad arquitectónica por la que se caracterizan. No debemos olvidar el interés de la Bauhaus por el diseño y lo que significó esta escuela en este campo, por tanto, este tipo de imágenes puede recordar más a elementos de diseño – que casi siempre será de interiores – olvidándose en este sentido de la arquitectura.



**Ilustración 43. Sin título, Hannes Meyer<sup>186</sup>**

---

<sup>186</sup> PASTOR, Suzanne E, *Op. cit.*, p. 34



**Ilustración 44. Torre Eiffel, ca 1928, Germaine Krull © Estate Germaine Krull, Museum Folkwang, Essen.**

Por otro lado, esta imagen también presenta ciertas semejanzas con (significado las fotografías de la Torre Eiffel realizadas por los surrealistas. El individuo actúa de mero espectador ante los elementos urbanos que se presentan ante él, donde parece que casi no puede interaccionar. En este caso, no hablamos de un edificio de viviendas, sino más bien de lo que parece ser una torre eléctrica que

proveería de luz a dichas viviendas. Esto viene a reseñar el aspecto funcionalista de este momento.



**Ilustración 45. Balcones de la Bauhaus, Dessau, Laszlo Moholy-Nagy, 1925-28**



Aquí, vemos como el hombre se ha apoderado de la arquitectura y la domina. Lászlo Moholy-Nagy, pretende así representar otra visión de la arquitectura del momento. Ahora, estos edificios se hacen por y para su habitabilidad, el individuo posee cada uno de los rincones que ha sido creado para él. En este caso, los balcones. La creación de este elemento sigue respondiendo a los valores modernos de creaciones de espacio comunes para la sociedad donde la misma pueda interactuar con el medio, algo que será fundamental en la obra de Le Corbusier. Sin embargo, como hemos visto anteriormente, estos espacios – como pueden ser los balcones – tan sólo permiten la interacción del individuo con el medio, y no con el resto de los elementos sociales o culturales que planteaba la Internacional Situacionista.



**Ilustración 46. Guardería de Unidad de habitación en Marsella, René Burri**

En esta misma línea, se encuentra esta imagen de Unidad de Habitación en Marsella del fotógrafo René Burri, donde capta como el individuo empieza a interactuar con el medio arquitectónico haciéndose partícipe de la ciudad. Así, podemos observar como unos niños juegan en la guardería situada en la azotea del edificio. La inocencia de los niños viene a representar como el individuo debe volver a aprender como relacionarse con esta ciudad ya que se trata de un concepto nuevo

que no había salido del papel utópico en otros momentos de la historia; la vivienda y el trabajo en comunidad. Junto a estos niños que exploran el medio que se encuentra a medio camino entre el arquitectónico y el urbano en esta Unidad de Habitación, vemos como se erige en detalle esta azotea y como la misma domina la visión panorámica de la ciudad de Marsella.



**Ilustración 47. Baile realizado durante una fiesta en la azotea de Unidad de Habitación en Marsella, Le Corbusier<sup>187</sup>.**

---

<sup>187</sup> Imagen realizada por Le Corbusier y publicada en: “Les maternelles vous parlent”, en *Les Carnets de la recherche patiente*, n. 3, Verlag Gerd Hatje Stuttgart, 1968, p. 80.



**Ilustración 48. Azotea de Unidad de Habitación en Marsella durante una fiesta, Le Corbusier ©  
Fondation Le Corbusier L1-16-83<sup>188</sup>**

Tal y como podemos observar, la azotea de Unidad de Habitación en Marsella se convirtió en el centro de reunión por parte de la comunidad que residía en estas instalaciones. Si trasladamos el sentido que tenía a nuestros estándares y entendimiento sobre el urbanismo actual, podríamos relacionarlo con un parque donde ocurren todo tipo de eventos que tienen que ver con el folklore y la festividad de cada lugar. En términos históricos, y remontándonos mucho más atrás en el tiempo, el Ágora griega sería su relación con la antigüedad o la plaza central de la

---

<sup>188</sup> SEQUEIRA CARNEIRO, Marta. *A Cobertura da Unité d'Habitation de Marselha e a Pergunta de Le Corbusier pelo Lugar Público*, Tesis Doctoral, Universitat Politècnica de Catalunya. Departament de Projectes Arquitectònics

ciudad en época Medieval y Renacentista. El centro neurálgico de la ciudad ha ido cambiando a lo largo de los siglos, pero siempre ha estado relacionado con un lugar en el que las calles se encuentran y forman un espacio abierto con mayor o menor presencia de zonas verdes. En este caso, el espacio lúdico y de reunión no se conforma por la conjunción de calles ya que las avenidas de esta ciudad serán los propios pasillos, sino que se encuentra en altura, dominando la visión periférica de Marsella y haciéndose dueña de todos los edificios colindantes.

Estas fotografías más lúdicas corresponden más bien a la ideología situacionista de querer configurar un espacio urbano orientado al ocio y al placer del individuo en lugar de enfocarse tanto en la funcionalidad de los espacios. En este sentido, no se buscaría tanto la funcionalidad de los espacios, sino la regulación de los mismos con respecto a las personas que disfrutan de ellos ya que se limita el espacio haciéndolo solamente disponible para aquellos que residen en el edificio. Esto hace que se reduzca de alguna manera la interacción entre unos individuos y otros ya que el acceso quedaría más o menos restringido, algo que no ocurre si hablamos de espacios abiertos tradicionales como podrían ser los parques o las plazas. De esta forma, se distanciaría del *urbanismo unitario* aclamado por los situacionistas así como tampoco podemos relacionarlo directamente con las bases de la arquitectura promulgada por la Bauhaus en un primer momento.

La presencia de individuos interaccionando con los elementos arquitectónicos en estas fotografías no tienen el objetivo de captar momentos de diversión ni retratar a los asistentes a las fiestas, sino que el protagonista seguirá siendo el edificio, el elemento arquitectónico en sí mismo. La divulgación de estas imágenes demostraría el triunfo del espacio de reunión moderno – o en este caso el creado por Le Corbusier. Este es un elemento recurrente en las fotografías de René Burri realizadas para Le Corbusier, ya que ahora el individuo serviría casi como un ornamento para la arquitectura, al contrario de lo que habíamos visto en el capítulo anterior.



**Ilustración 49. Inauguración de la Capilla de Nôtre-Dame de Haut, Francia, René Burri, 1955.**

La casi utópica mentalidad moderna asociada directamente con la escuela arquitectónica creada en la Bauhaus, trajo consigo la creación de proyectos o modelos de ciudad que funcionarían a la perfección sobre el papel pero que una vez llevados a cabo en la práctica no funcionarían para la vida diaria el habitante de esas ciudades. Hemos visto anteriormente como la idea de Fourier y sus Falansterios buscaban un modelo de vida basada en el trabajo y la comunidad, algo que luego se desarrolló en mayor o menos medida en Unidad de Habitación en Marsella. En ambos casos el modelo sería un gran edificio que diera acogida a sus residentes y a las diferentes actividades que realizarían en él. Sin embargo, surge ahora un nuevo modelo de ciudad que tendrá también tintes utópicos y que recordará en origen a la Ciudad Radiante de Le Corbusier en donde sus unidades de habitación sustituirían cualquier intento de elemento urbano.



**Ilustración 50. Brasilia, Rene Burri, 1960**

Brasilia se estableció como capital de Brasil en el año 1960, sin embargo, y como ciudad de nueva planta, se empezó a construir en el año 1956. Lo hizo como un hito en la historia del urbanismo y la arquitectura moderna. La utopía de la nueva capital de Brasil surgió de Oscar Niemeyer como arquitecto, Lucio Costa como urbanista y el presidente Juscelino Kubistcheck de Oliveira que tenía como principio el eliminar las clases sociales<sup>189</sup>.

De esta forma, Brasilia surge con unas ideas políticas firmes que viran hacia el comunismo y la repartición de la riqueza. Se articularía, de esta forma, el espacio de una forma equivalente, acabando con la conocida periferia con respecto al centro de la ciudad. Recordemos que Brasilia es un caso extraordinario en este momento ya que se trata de hacer una ciudad desde cero para poder proclamarla capital.

Esta idea de ciudad ha llegado a suscitar diferentes adjetivos hacia la misma como “utópica” o “artificial”. El uso de la palabra artificial se refiere principalmente

---

<sup>189</sup> ROSENTHAL SCHLEE, Andrey. “Brasilia 50 años. Lo local y lo global”. No 17 de arquitectura.

a la carencia de historia arquitectónica o urbana<sup>190</sup>. En este sentido, y según nuestro conocimiento, las capitales de las ciudades se originan como pequeños núcleos de población que van creciendo poco a poco asimilando el cambio de los siglos, las creencias y los diferentes estilos y culturas. En Europa, principalmente, las primera capitales surgieron de la mano de la religión y la edificación de catedrales o centros de culto creciendo en población ya que buscaban el acoger el fiel, al comerciante y al resto de visitantes de la ciudad. Más adelante, estas mismas capitales fueron cambiando por el establecimiento de la corte en un lugar u otro dependiendo del monarca y sus gustos con respecto al paisaje y el clima. Estas premisas irán cambiando con respecto a la historia del lugar, ya que no funcionará del mismo modo con el continente Americano ya que la conquista de América en 1492 cambiará el devenir de sus núcleos de población.

En cualquiera de los casos, pensamos en una capital como en algo histórico, con un urbanismo marcado pero a la vez cambiante y con capacidad de adaptación a los nuevos medios que irían surgiendo a lo largo de los siglos, como por ejemplo, el uso del automóvil. Sin embargo, el caso de Brasilia será algo totalmente diferente a todo lo que podemos conocer hasta ahora. Es por esta razón, por la de tener un lienzo en blanco, por la que el urbanista puede permitirse el lujo de comenzar de cero a organizar un plano totalmente transgresor que no tiene ni debe seguir ningún orden preestablecido ni regirse bajo ningunas obras de estilo o dirección. Hemos de resaltar la situación de Brasilia en la zona central del país donde tampoco es necesario salvar ningún problema con el terreno ya que se trata de una zona totalmente allanada y plana sin relieve. De esta forma se consigue un plano urbanístico en forma de pájaro - o avión - que choca directamente con nuestro conocimiento intrínseco de lo que debe corresponder a un plano articulado y ordenado de una ciudad moderna.

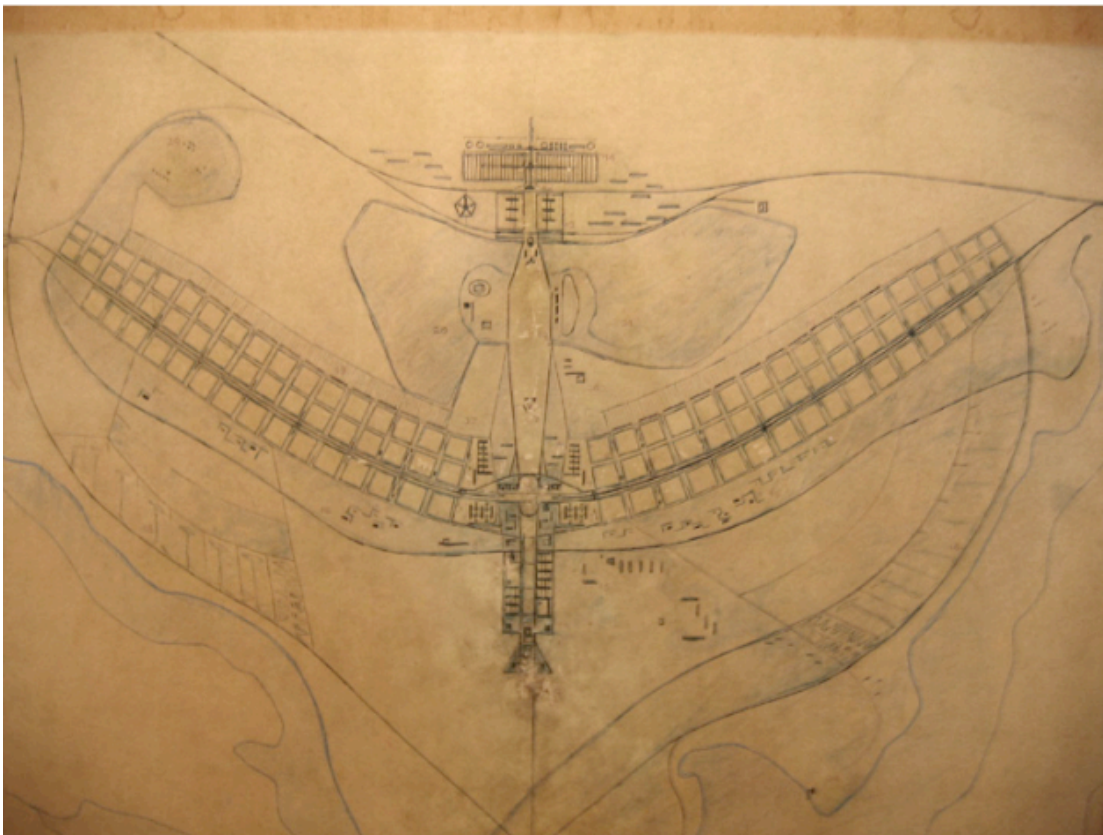
La interpretación de esta ciudad a partir de su plano es la de un avance hacia al progreso representado por el avión<sup>191</sup> por el cual se repartirán los diferentes edificios que compondrán la ciudad: edificios gubernamentales, edificios religiosos y pisos donde la población habitaría. Todo esto bajo la premisa fundamental de

---

<sup>190</sup> CARRASCO-CONDE, Ana. “Poder y territorio: El caso Brasilia”, *Urban*, 2015-2016, pp. 90-111, p. 96

<sup>191</sup> CARRASCO-CONDE, Ana., *Ibidem*, p. 106

eliminar las clases sociales. Sin embargo, como ya hemos visto en varios casos, la culminación de la utopía en la práctica siempre es difícil de cumplir. En el caso de Brasilia, la distinción de clases se hizo finalmente evidente cuando la parte de la población con menos recursos tuvo que mudarse a ciudades satélites debido al alto precio de la vivienda. Además de la poca adaptabilidad de la nueva ciudad a la vida del individuo que reside en ella, siendo los individuos los que tuvieron que adaptarse, sin éxito, a este nuevo modelo de ciudad<sup>192</sup>.



**Ilustración 51. Plano realizado por Lucio Costa para Brasilia 1956-1960<sup>193</sup>.**

---

<sup>192</sup> CARRASCO-CONDE, Ana., *Op. cit.*, p. 97

<sup>193</sup> CARRASCO-CONDE, Ana., *Ibidem*, p. 94



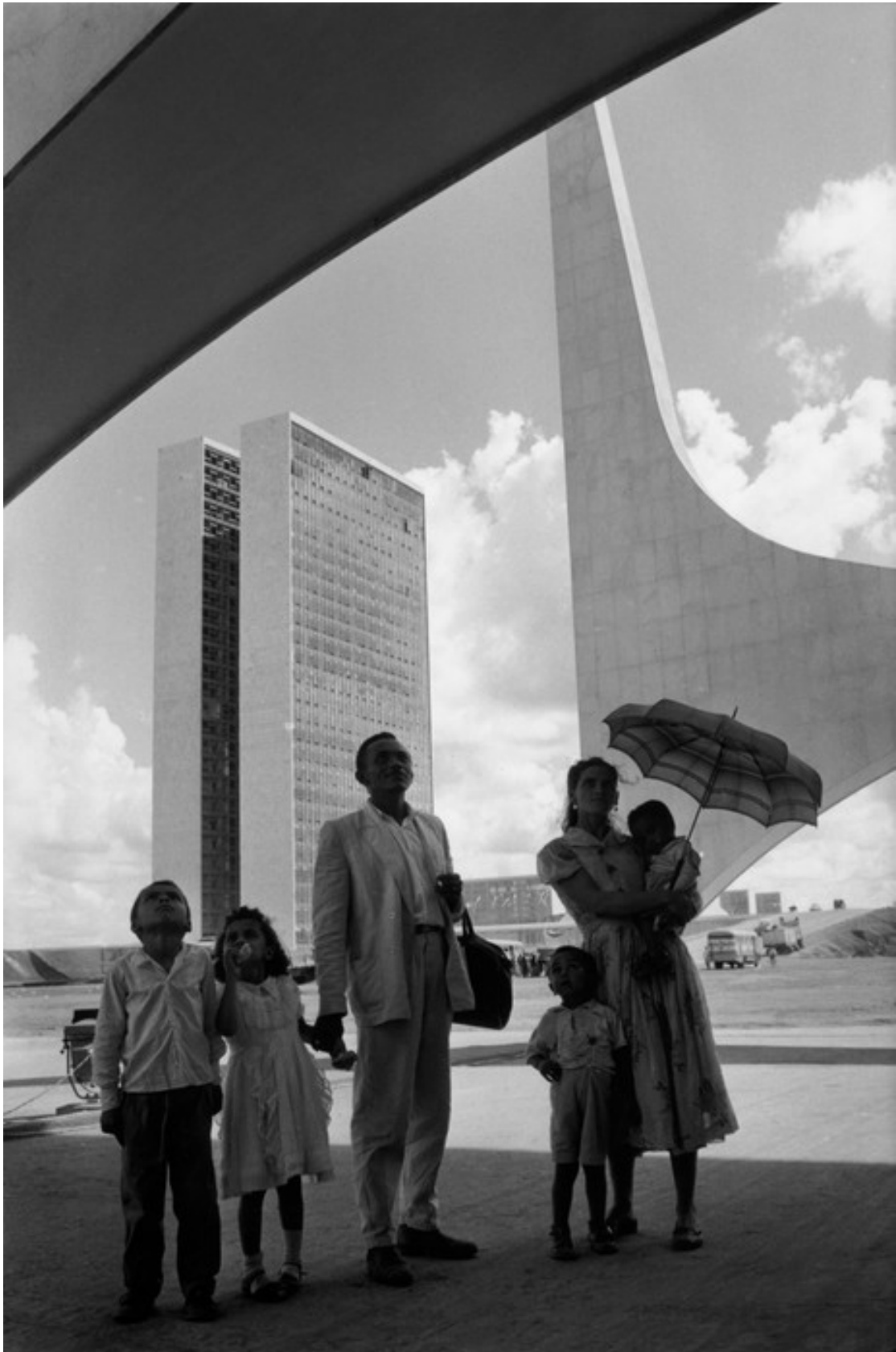


**Ilustración 52. Brasília, René Burri, 1960 © Magnum Photos**

El fotógrafo suizo René Burri siguió y retrató los trabajos de construcción de la nueva capital brasileña. A pesar de idearse casi como un modelo utópico, dicha ciudad fue llevada a cabo inaugurándose en 1960. Sin embargo, y tal como ocurrió con muchos otros proyectos arquitectónicos modernos, Brasilia no cumplió las expectativas que había prometido. Esta ciudad no estaba hecha para el individuo, o para dar cabida a unidades familiares, sino que entrados en la mitad del siglo XX vemos como las ciudades se tornan hacia el automóvil, haciéndole no sólo partícipe, sino que pasó a ser protagonista de las mismas. Este es el caso de Brasilia con sus kilométricas avenidas construidas para ser recorridas en automóvil debido a las grandes distancias entre edificios que a priori parecían ser funcionales.

La ciudad pasa ahora a ser casi como un monumento, los edificios juegan a ser esculturas dentro del carente entramado urbano solamente interrumpido por los blancos rascacielos obra de Óscar Niemeyer. Hay una eliminación absoluta por parte del urbanista de espacios verdes que protejan de las inclemencias climatológicas a una ciudad en el interior de Brasil, un país donde el sol brilla en mayor o menos medida todos los días del año. Ésta es una de las razones por las que es recurrente ver en esta serie de fotografías a individuos tratando de protegerse del sol con lo que tienen más a mano. Esto es algo muy recurrente en las construcciones del Movimiento Moderno, ya que eliminan por completo los alerones o no diseñan más espacios que aquellos ocupados por sus edificios completamente rectangulares.

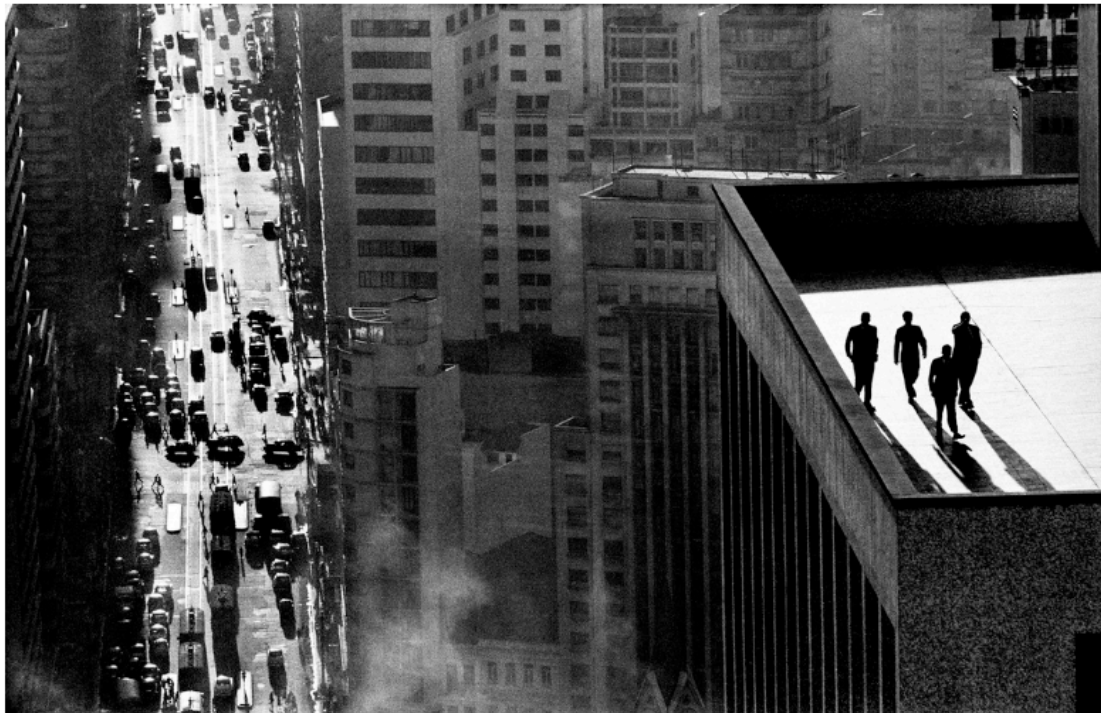
El resultado de esta ciudad serán unos habitantes, que tal y como muestran las imágenes tomadas por Burri, no se encuentran realmente cómodos frente a la misma. La presencia de la figura humana o la ausencia de la misma en una fotografía puede traer consigo toda una declaración de intenciones no sólo con respecto al fotógrafo, sino en la relación que tendrán el individuo y la arquitectura o el urbanismo.



**Ilustración 53. Trabajador enseña a su familia la nueva ciudad, Rene Burri, 1960**

La visión de una ciudad desértica se presenta más bien como un rasgo estilístico de esta fotografía, la cual tiene como objetivo resaltar los aspectos arquitectónicos y no tiene ningún interés en fotografiar a las personas o como éstas se relacionan dentro de la misma. Algunos investigadores apuntan a esta característica como una reminiscencia a los tratados de arquitectura renacentista donde solamente aparecen los edificios y no se presentan ni tan siquiera sombras o ningún tipo de intervención humana<sup>194</sup>.

En contraposición con lo visto con respecto a Brasilia y la visión de una ciudad vacía, podemos observar como funcionaban otras ciudades en esta etapa. Sao Paulo, en este caso, es una ciudad totalmente viva, llena no solamente de los automóviles que se esperaban en Brasilia, sino que los edificios pueblan el propio suelo de la ciudad. En esta imagen tomada, de nuevo, por René Burri, puede llegar a parecer que el suelo está tan ocupado por los elementos urbanos que los propios individuos no tienen más remedio que caminar por los edificios y las construcciones urbanas.



**Ilustración 54. Sao Paulo, Brazil, Rene Burri, 1960**

---

<sup>194</sup> MENDEZ, Patricia., *Op. cit.*, p. 176.

A pesar de incorporar a la figura humana dentro de estas imágenes, al igual que ocurrió con las fotografías realizadas por el mismo artista presentadas anteriormente, el individuo no tiene un papel protagonista, sino que se siente pequeño, casi como si fuera un extraño dentro de su propia ciudad. No hay una relación directa entre el individuo y la ciudad más allá de la habitabilidad de la misma. El automóvil, ya se ha implantado en el centro de las ciudades, tal y como llevaba décadas amenazando. Esto nos llevará a un nuevo uso de la ciudad donde el centro histórico debe adecuarse a este medio de transporte, donde a su vez deben acontecer nuevas construcciones que respondan a las necesidades del individuo. Atrás queda ya lo firmado en la Carta de Atenas en 1931, y estos centros sufrirán grandes transformaciones, creándose a su vez nuevas ciudades alrededor de las carreteras y las autopistas, algo que enlazará con un nuevo movimiento, la arquitectura Posmoderna.

## **6.6 Conclusiones**

La creación de la Bauhaus marco un antes y un después en la historia del arte y de la arquitectura modernas. La escuela contó con una alta producción artística, especialmente con respecto al diseño y la arquitectura. Esta última se expandió de manera global hasta crear el conocido Estilo Internacional, todavía reconocible e identificable en casi cualquier gran ciudad del mundo, no solamente en Europa, si no que América, tal y como hemos visto, también es muy importante.

El plan moderno en arquitectura triunfó en el papel y en su teoría arquitectónica ya que las premisas de proveer una vivienda a la población después de la guerra era lo razonable. Sin embargo, una vez llevadas estas ideas a la práctica se vio como podían acercarse más a los modelos utópicos de Claude-Nicolas Ledoux en el siglo XVIII o Fourier ya en el siglo XIX. Fue Le Corbusier el que pudo llevar a cabo parte de estas utopías en sus Unidades de Habitación ya que llegó a construir cinco en Francia. A pesar de la realización de esta ciudad vertical, no llegaron a funcionar como se previó en un primer momento por Le Corbusier. En cierta medida,

esto significó el fracaso del modelo de vivienda comunitaria que se había estado ideando durante varias décadas. Otro modelo de ciudad moderna, Brasilia, también acabó por fracasar ya que a pesar de las buenas intenciones por parte del presidente Kubistcheck de eliminar las clases sociales, los individuos con menos recursos económicos terminaron por instalarse en ciudades satélite por el alto precio de los alquileres en la nueva capital de Brasil.

La aportación de la fotografía durante este momento fue fuerte con respecto a la catalogación de edificios de la Bauhaus y la importancia en la difusión de sus obras para llegar al éxito que tuvo internacionalmente. Publicaciones y revistas publicadas por ellos mismos o que se hicieron eco de su obra fueron fundamentales para no sólo consolidar sus teorías al modo de manifiesto vanguardista sino que también sirvió para que estas ideas se globalizaran. La fotografía de este momento tiene una simbología tal cual la tiene la arquitectura que pretender retratar; la funcionalidad donde el protagonista es el edificio, no el individuo.

En este sentido vemos una evolución en la historia de estas imágenes desde sus primeros pasos retratando la obra de la Bauhaus hasta la década de 1960. Desde las imágenes de catálogo realizadas por Lucia Moholy Nagy para los miembros de la Bauhaus para sus publicaciones y exposiciones en las que ni figuraba el nombre de la fotógrafa por no darle valor artístico a este medio hasta la documentación de las obras de Brasilia y los primeros habitantes de la misma por René Burri. Las primera imágenes se realizar para ensalzar la obra arquitectónica, mientras que avanzado el tiempo y a partir de la relación del individuo con los proyectos de Le Corbusier podemos observar un cambio, dando un valor más artístico y estético a la fotografía de este momento, siempre sin dejar de ser un documento que retrata la arquitectura y el urbanismo y la evolución de los mismos.

## 6.7 Bibliografía

BENEVOLO, Leonardo. *Historia de la arquitectura moderna*, Barcelona: Gustavo Gili, 1999.

CARRASCO-CONDE, Ana. “Poder y territorio: El caso Brasilia”, *Urban*, 2015-2016, pp. 90-111.

CARRERI, Francesco. *Walkscapes. El andar como práctica estética*, Barcelona: GG, 2013

CHAPAPRIA, Julián Esteban. “La carta de Atenas (1931). El primer logro de la cooperación internacional en la conservación del patrimonio”. Seminario: *La doctrina de la restauración a través de las cartas internacionales*. Valencia 2005.

CONTRERAS CASTELLANOS, Karina. “Hacia perspectiva contemporánea de lo sublime arquitectónico”. *Rita*, nº4, Octubre 2015, pp. 76-83.

ESTEBAN-GUITART, Moisés, “Psicogeografía cultural del desarrollo humano”, *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, nº59, 2012, pp. 105-128.

FRAGO CLOLS, Lluís, MARTÍNEZ-RIGOL, Sergi. “Utopías urbanas del siglo XIX, Herencias y Carencias: La carencia social frente a la herencia técnica”, *XIV Coloquio Internacional de Geocrítica. Las utopías y la construcción de la sociedad del futuro*. Universidad de Barcelona 2-7 Mayo de 2016.

FUENTES CARRASCO, María. “Aproximación a la Nueva Babilonia de Constant”, *Baetica. Estudios de Arte, Geografía e Historia*, 27, 2005, 41-60

GROPIUS, WALTER. *Manifiesto Bauhaus*, 1919.

GOLD, John R. *The Practice of Modernism: Modern architects and urban transformation 1954-1972*, Nueva York: Routledge, 2007.

HABERMAS, Jürgen. *Arquitectura Moderna y Posmoderna*, Barcelona: Arquitecturas Bis, 1984.

JENCKS, Charles. *Modern Movements in Architecture*, Harmondsworth, Baltimore: Penguin, 1973

LE CORBUSIER, “Les maternelles vous parlent”, en: *Les Carnets de la recherche patiente*, n. 3, Verlag Gerd Hatje Stuttgart, 1968.

MEJÍA AMÉZQUITA, Valentina. “El Movimiento Moderno ¿Proyecto civilizatorio o megarelató?” , Dearq, nº3, 2008, pp. 142-153.

MEJÍA AMÉZQUITA, Valentina. “El Manifiesto. El problema teórico del Movimiento Moderno en arquitectura”. *Páginas: Revista académica e institucional de la UCPR*, , Nº. 79, 2007

MENDEZ, Patricia. “Fotografías en revistas de arquitectura: un discurso de la modernidad en Buenos Aires. 1930-1950”. *atrio* 15-16 (2009-2010), pp. 167-176, p. 170

PASTOR, Suzanne E. Photography and the Bauhaus En: “Photography and the Bauhaus”. The Archive. Center for creative photography. University of Arizona. Research series. Number 21, March 1985.

PERNIOLA, Mario. *Los Situacionistas. Historia crítica de la última vanguardia del siglo XX*, Madrid: Acuarela & A. Machado Libros, 2008.

ROMAN GONZÁLEZ, Mónica. *Una aproximación situacionista al espacio expositivo*. Escuela Técnica Superior de Madrid, Universidad Politécnica de Madrid

ROSENTHAL SCHLEE, Andrey. “Brasilia 50 años. Lo local y lo global”. No 17 de arquitectura

SAINZ AVIA, Jorge. Arquitectura y urbanismo del siglo XX. En: *Historia del arte. 4. El mundo contemporáneo*. Madrid: Alianza Editorial, Madrid, 1997. pp. 265-335

SEQUEIRA CARNEIRO, Marta. *A Cobertura da Unité d'Habitation de Marselha e a Pergunta de Le Corbusier pelo Lugar Público*, Tesis Doctoral, Universitat Politècnica de Catalunya. Departament de Projectes Arquitectònics.

SIEBENBRODT, Michael, SCHÖBE, Lutz. *Bauhaus 1919-1930*, Parkstone International, 2015.



WIGLEY, M. *Constant's New Babylon: The Hyper-Architecture of Desire*, Rotterdam: Publicaciones 010, 1998.

ZEVI, Bruno. *The modern language of architecture*, Seattle: University of Washintgon, 1978



## Capítulo 7 – Posmodernidad

7.1 Introducción

7.2 Arquitectura y nueva expresión urbana

7.2.1 La arquitectura posmoderna de Las Vegas

7.2.1.1 *Learning from Las Vegas (1977)*

7.2.1.2 *Arquitectura comunicativa en Las Vegas*

7.3 Coordinadas espacio-temporales en la ciudad posmoderna

7.3 Fotografía y posmodernidad

7.4 La ciudad fotografía

7.4.1 *Robert Venturi y Denise Scott Brown*

7.5 Conclusiones

7.6 Bibliografía

# 7. Posmodernidad

## 7.1 Introducción

El pensamiento posmoderno tiene como objetivo romper con el momento anterior, en especial con el Movimiento Moderno y su Estilo Internacional en arquitectura. De esta forma, surgirá una nueva arquitectura que conjugará todos los aspectos de esta nueva sociedad y que traerá consigo una ciudad potencialmente atractiva para el individuo.

El arte de la posmodernidad es un arte irónico, una parodia a modo de cinismo a la sociedad, representado a su vez con una fuerte personalidad, no sólo en términos individualistas, sino que se remite a la historia y al cambio de las sociedades, es por esto que la figura del filósofo y teórico Jean Baudrillard resulta tan interesante para los artistas de la posmodernidad.

Se crea por tanto un nuevo tipo de ciudad, donde los signos y los símbolos juegan un papel fundamental a la hora de entender el significado de la ciudad. De esta forma, ciudades como Las Vegas, serán el máximo exponente la sociedad del espectáculo, la simulación y la copia de la sociedad tal y como señalan los teóricos posmodernos como Robert Venturi y Denise Scott Brown. A raíz de estos estudios atenderemos a la proliferación de obra gráfica y analizaremos como estas imágenes

fotográficas representan el entorno que configura la arquitectura y el urbanismo posmoderno.

## 7.2 Arquitectura y nueva expresión urbana

El desarrollo del posmodernismo desde la década de 1960 muestra que la arquitectura puede ser expandida para permitir múltiples percepciones de la misma. Se parte de la base de que esta arquitectura surge de las ideas de los arquitectos de llenar de símbolos y diferentes elementos de la historia de la arquitectura edificios nuevos. Algo que el público general no comprende en un principio. Es por una parte una forma de recreación de una ahora nostálgica forma de edificio vernáculo, y por otra, un significado irónico de arte<sup>195</sup>, signo distintivo de la arquitectura posmoderna.

Valeriano Bozal da una definición de posmodernismo entendida como una descripción global de lo que acontecía en el entorno cultural<sup>196</sup>, lo que afirmaría la conciencia de cambio en la sociedad bien sea en términos no sólo artísticos, sino también, sociales. Esta definición refuerza a u vez la teoría de Welsch:

“Posmoderno, es quien, más allá de toda obsesión unificadora, ha adquirido conciencia de la diversidad irreductible de las formas de lenguaje, de vida y de pensamiento y sabe encararla. Y para ello de ningún modo es necesario que se trate de alguien que viva a finales del siglo XX, sino que ya han podido serlo Wittgenstein, Kant, didreto, Pascal o Aristóteles”<sup>197</sup>.

La posmodernidad, la entendemos como una pluralidad de distintos impulsos culturales, los se transportan a la estética del arte en forma de cinismo, crítica, y negación hacía el avance cultural y tecnológico. Es ahora cuando se hacen populares las tesis que siguen a Hegel; “el fin del arte” o “el fin de la historia”. En este sentido,

---

<sup>195</sup> RAMPLEY, Matthew, *Exploring Visual Culture. Definitions, Concepts, contexts*, Edimburgo, Edinburgh University Press, 2005, p. 112

<sup>196</sup> BOZAL, Valeriano, *op. cit.*, p. 311

<sup>197</sup> BOCOLA, Sandro. *El arte de la modernidad. Estructura dinámica de su evolución de Goya a Beuys*, Barcelona: Ediciones del Serbal, 1999., p. 600

será Arthur Danto, con *Después del fin de Arte* (1997), el encargado de llevar este pensamiento posmoderno a su punto más álgido. Tal y como sugiere François Lyotard, la condición postmoderna nace en el fracaso histórico de las ideologías de la izquierda moderna, ya que en este sentido se ha optado tanto por aceptar y rechazar lo moderno y lo premoderno en la misma medida, así como la tradición ecléctica<sup>198</sup>. La posmodernidad se extendió durante este momento a todas las artes por tratarse más de una forma de pensamiento que de un estilo arquitectónico. Así, la pintura y la música fueron explorados por Hassan, François Lyotard en la ciencia, Frederic Jameson en la cultura y Charles Jencks en la arquitectura<sup>199</sup>.

La arquitectura posmoderna se corresponde con el conformismo de la sociedad contemporánea ya que cuestiona la utopía arquitectónica del Estilo Internacional. Los arquitectos modernos pretendían crear un orden arquitectónico rígido dictado por la racionalidad estructural de la condición humana pero que a su vez fuese funcional. De esta forma creían que la planificación estructural del espacio llevaría a la sociedad a un comportamiento modélico<sup>200</sup>. Así, tras la crisis urbana de las décadas de 1960 y 1970 casi todas las grandes ciudades sufrieron modificaciones, en ciertos casos de manera drástica, cambiando por completo algunos aspectos fundamentales de estas ciudades. Esto fue a causa del modelo socioeconómico capitalista, el cual necesita reinventarse generacionalmente para ajustar su actividad productiva a las necesidades del mercado. Es a mediados de la década de 1970 cuando empezamos a observar una transición hacia un nuevo tipo de ciudad<sup>201</sup>. Esta ciudad modifica trascendentalmente su forma de vivir, de habitar, de experimentar y de comprender el espacio urbano<sup>202</sup>. Por otro lado, Charles Jencks apuntó que la arquitectura moderna no desapareció de un día para otro, sino que todavía podemos

---

<sup>198</sup> DE VICENTE, Alfonso. *El arte en la postmodernidad. Todo vale. Pintura arquitectura diseño y otras artes en la era de lo vacío*. Madrid, Ediciones del Drac 1989, p. 42

<sup>199</sup> ANDERSON, Perry. *Los orígenes de la Posmodernidad*, Madrid: Akal, 2016

<sup>200</sup> ARENAS, Luis. *Fantasmas de la vida Moderna. Ampliaciones y quiebras del sujeto en la ciudad contemporánea*, Madrid: Editorial Trotta, 2011, p. 37

<sup>201</sup> SOJA, Edward. *Postmetrópolis. Estudios críticos sobre la ciudad y las regiones*, Madrid: Traficantes de Sueños, 2008, p. 151

<sup>202</sup> GONZÁLEZ CÁRDENAS, Maria. *Op.cit.*, 387

observar como una arquitectura moderna tardía sobrevivió más allá de la década de 1970<sup>203</sup>.

La posmodernidad supone una liberación en cuanto a aspectos estilísticos en el arte y la arquitectura. Debido a eso, y durante este momento, se experimentarán grandes transformaciones urbanas en las ciudades posmodernas. Estas ciudades son ahora espacios caóticos que no están relacionados con el habitante, con el individuo, por lo que el tiempo y el espacio se modifican en este nuevo entramado urbano. La ciudad posmoderna corresponde, por lo tanto, con un imaginario urbano configurado por un conglomerado de ideas e imágenes construidas a través de la memoria visual del individuo<sup>204</sup>.

El interés en la arquitectura como signo abrió nuevas posibilidades, pero curiosamente, asume la posición tradicional entre el espectador y el objeto. Además es importante considerar una aproximación que examine la arquitectura en término de experiencia urbana como entorno. Esto se refiere no tanto a la tradición o la disciplina sino a un número de autores que ponen ideas similares que van más allá y cuyos escritos han sido usados a menudo por historiadores y teóricos. Esto se refiere a la idea posmoderna cuya preocupación por la arquitectura se refiere a la experiencia del usuario o habitante y no la del arquitecto<sup>205</sup>.

En la ciudad posmoderna todo tiene validez gracias a que se favorece la diversidad que plantea su base teórica. Sin embargo, a su vez no permite ninguna acción legitimadora con respecto la arquitectura pues en la posmodernidad importa más la experiencia del sujeto en el entorno urbano que el lenguaje propiamente arquitectónico<sup>206</sup>. Consumimos la arquitectura como método de distracción, de

---

<sup>203</sup> ANDERSON, Perry. *Los orígenes de la Posmodernidad*, Madrid: Akal, 2016

<sup>204</sup> NARVÁEZ TIJERINA, Adolfo, “El imaginario urbano eurocéntrico y la anticuidad utópica de Wright”, *Revista contexto*, (5), 2011, pp. 65 -80

<sup>205</sup> RAMPLEY Matthew, *op. cit.*, p113

<sup>206</sup> GARCÍA SANCHEZ, Rafael, *Una revisión de la “Deconstrucción Postmoderna” en Arquitectura*, Tesis Doctoral Departamento de Composición Arquitectónica de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2008, p. 181.

entretenimiento. La arquitectura funciona como discurso en la cultura visual dejando a un lado las cuestiones técnicas o materiales y adentrándose en el plano estético<sup>207</sup>.

Al contrario que lo que ocurrió durante el movimiento moderno y su espacio configurado por edificios rectangulares, planos y vacíos de significado, durante la posmodernidad observamos elementos más arriesgados e innovadores<sup>208</sup>. Tal fue su impulso por ofrecer una decoración más vistosa en su exterior, que recurrieron a elementos no ornamentales para el embellecimiento de los mismos. Así, se sirvieron de imágenes publicitarias, de luces de neón que se convertirán en iconos propios, colmando a la ciudad de símbolos asociados a la sociedad de consumo. La ciudad se entiende ahora como un centro comercial, en el que todo símbolo se refiere al consumo y el ocio emulando a un parque temático. Podemos llegar a identificar a estos espacios como no-lugares, espacios amnésicos, efímeros y dependientes de la sociedad de consumo, perdiendo su categoría de lugar como espacio antropológico y propio de los individuos.

La Posmodernidad se presenta como un movimiento antimoderno ya que pretende escapar de todo lo que representó la Modernidad: negatividad, contradicción y contrastes<sup>209</sup>. De esta forma, la arquitectura moderna pudo responder a las necesidades de vivienda y de infraestructura básica urbana después de la guerra, sin embargo, no fue capaz de responder a las necesidades urbanas que iban surgiendo a partir de mitad del siglo XX con el capitalismo. La nueva arquitectura posmoderna pretende dar carácter a los “edificios planos y sin alma del Movimiento Moderno” – tal y como dijo Habermas - , dotándolos de un carácter nuevo sin recurrir a elementos propiamente arquitectónicos, sino llenándolos de signos que representan nuestra sociedad. Estos signos pueden incluso servir para dotar a un objeto vacío con categoría artística y estética; un cartel con luces de neón es el punto más álgido de la cultura posmoderna. Habermas defendió la arquitectura posmoderna en su discurso,

---

<sup>207</sup> RAMPLEY, Matthew, *op. cit.*, p. 103

<sup>208</sup> GOTTDIENER, Mark, BUDD, Leslie, *Key Concepts in Urban Studies*, Wiltshire, SAGE, 2005.

<sup>209</sup> MASIERO, Roberto, *Estética de la arquitectura*, Madrid, La balsa de la Medusa, 2003, p. 279



proclamándola como el primer estilo unificador desde el neoclasicismo apuntando que había nacido en el seno de las vanguardias artísticas<sup>210</sup>.

La creación de la ciudad posmoderna depende fundamentalmente de la asociación de los símbolos y signos, los cuales siguen el reclamo de la propia sociedad. Las ciudades posmodernas son ciudades soñadas, oníricas, que no tienen la finalidad de albergar al individuo, sino que pretenden distraer y su vez entretener a la sociedad, a la masa. El ruido, las luces y la sucesión de espacios oscuros y luminosos, distraen al visitante, haciéndolo deambular de un lado al otro, sin un rumbo prefijado. El individuo experimenta una deriva casi al modo del *flâneur* decimonónico que lo hace perderse por la ciudad, embriagándose así de una cultura visual cada vez más y más presente en nuestras vidas.

En este sentido la arquitectura posmoderna debe ser estudiada como un discurso ya que de esta manera es posible considerar la arquitectura como algo participativo en términos de consumo y producción. El consumo de la arquitectura debe ser desarrollado teóricamente en dos formas: viéndolo como un signo o símbolo y como una experiencia espacial<sup>211</sup>. De esta forma, estos espacios simbólicos se convierten en un lugar irreal y de tránsito, no destinado a la vida cotidiana o para albergar trabajadores. Se refiere más bien a un escape de la misma sociedad, una ciudad deseada en la que los visitantes encuentran todo lo que necesitan. Los visitantes están familiarizados con todos los elementos, incluso no habiendo estado allí antes al modo de un no-lugar. Esto es, sin duda debido a la presencia generalizada de los signos, símbolos, que guían el tráfico del individuo. La arquitectura entra, por tanto, en el juego de los medios de comunicación de masas, donde la imagen es lo único que importa, adoptando la técnica, la estética y el modo de representación publicitaria de estos medios ya que según Rampley, la surreal y arbitraria cualidad del signo, su forma dislocada de cualquier producto comunica de forma excepcional la sofisticación estética<sup>212</sup>.

---

<sup>210</sup> ANDERSON, Perry. *Los orígenes de la Posmodernidad*, Madrid: Akal, 2016.

<sup>211</sup> RAMPLEY Matthew, *op. cit.*, p. 108

<sup>212</sup> RAMPLEY Matthew, *Ibidem.*, p. 113

El filósofo francés Jean Baudrillard presta especial atención a las cuestiones publicitarias y posmodernidad; en *Le système des objets* (1968) abordó los problemas de la publicidad en relación al objeto. Baudrillard entiende a la publicidad como un elemento ambiguo, ya que es el discurso del objeto pero a su vez objeto en sí mismo. De esta forma, entiende aquí Baudrillard el objeto como una mera mercancía inscrita dentro de un sistema de signos. Sigue su tesis sobre publicidad en su siguiente libro *La société de consommation* (1970) tratando a este medio como un sistema para enredar a cada uno de los consumidores a través de diferentes lenguajes diseñados especialmente para ello.

Los objetos ocupan buena parte de la crítica de Baudrillard ya que él entiende que son éstos los que dan carácter a la sociedad de consumo haciéndoles partícipes de una “obsolescencia acelerada”; el consumo compulsivo de productos que ni siquiera necesitamos, ya que tenemos que renovarlos antes de que queden obsoletos. Entiende Baudrillard de esta forma a los objetos como los seductores de la sociedad, los culpables del consumismo y partícipes del simulacro y la cultura de masas.

De esta forma, los objetos se convierten en algo indispensable en la sociedad de consumo actual siendo la publicidad el reclamo principal de los mismos. Sin embargo, y tal y como habíamos apuntado previamente, durante la posmodernidad, los carteles publicitarios conviven con los individuos como si se trataran de un elemento de servicio u ornamento más de la ciudad. Los carteles luminosos se vuelven farolas y los paneles publicitarios en el ornato de las fachadas. Serán estos carteles luminosos objetivos de la cámara fotográfica ya que presentan algo nuevo no solamente con respecto a la arquitectura, sino también en la cultura visual.

### **7.2.1 La arquitectura posmoderna de Las Vegas**

Para poder entender la ciudad debemos tomar como ejemplo casos reales de ciudades llevadas a cabo en forma de elementos arquitectónicos. Sin embargo, para poder apreciar las ciudades posmodernas, es necesario entender los símbolos, los signos y los iconos que se nos presentan. De esta forma, debemos pensar en ella como obra de arte total que conjuga los elementos culturales de la comunidad que la integra. De esta forma, y aunque haya rasgos organizativos comunes entre unas y otras, cada ciudad tendrá una identidad propia relacionada con su historia, su paisaje

y su experiencia social<sup>213</sup>.

Llegados a este punto, haremos un estudio de caso característico y representativo de la arquitectura posmoderna por tratarse de una ciudad construida desde sus inicios bajo esta misma premisa. Recordemos que con el Surrealismo nos centramos en lo acontecido en París, sin olvidar que había otros focos y grupos artísticos de esta misma corriente en diferentes lugares y países. Con el Movimiento Moderno, es inevitable fijar la mirada en la Bauhaus pero siempre atendiendo a otras corrientes. En este caso, Las Vegas es el lugar donde se concentra la mayor parte de la arquitectura posmoderna, no sólo eso, sino que fue esta ciudad la que inspiró a teóricos y arquitectos a hablar de una arquitectura propiamente posmoderna.

Las Vegas fue la primera ciudad en introducir lo feo y banal en su estética urbana. El *Strip* como producto y representación de la verdadera cultura americana. Una cultura popular americana que había evolucionado de manera espontánea sin ningún tipo de planificación previa al modo del Movimiento Moderno. Plantearon esta ciudad como modelo para la nueva arquitectura denominada más tarde como posmoderna.

#### ***7.2.1.1 Learning from Las Vegas (1972)***

Primeramente, y al igual que ocurría con el Surrealismo, debemos entender primeramente la base teórica en la que se fundamenta el movimiento, o más específicamente, la parte de la corriente posmoderna que nos concierne en nuestro estudio. Una de las obras fundamentales para entender la arquitectura comunicativa y experiencia urbana posmoderna es *Learning from Las Vegas* escrita por Robert Venturi, Denise Scott Brown y Steven Izenour, y publicada en 1977 en su versión final como resultado de sus viajes e investigaciones en torno a Las Vegas en el año 1968<sup>214</sup>.

---

<sup>213</sup> J. LLAVERA i ARASA, “El arte de construir ciudad”, Diálogos urbanos. Confluencias entre arte y ciudad. I Congreso Internacional Arte y Entorno, Diciembre 2006, Valencia. pp. 7- 12

<sup>214</sup> VINEGAR, Aron, *I am a monument on Learning from Las Vegas*, Cambridge, MIT Press, 2008

*Learning from las Vegas* (1977) es considerado a su vez como el manual definitivo de arquitectura posmoderna así como el manifiesto de dicho estilo arquitectónico. Esta obra es uno de los puntos de referencia que marcan el final del Movimiento Moderno y su inclusión en la Posmodernidad lo cual supone un nuevo acento en la arquitectura como comunicación simbólica. En cuanto al urbanismo marca también una revolución: de ahora en adelante estos elementos serán objetos de estudio en sí mismos<sup>215</sup>.

A pesar de su indiscutible aportación con respecto a la arquitectura posmoderna como teoría y práctica arquitectónica, no fueron ni Venturi ni Scott Brown quienes acuñaron el término “posmoderno” en arquitectura ya que no fue hasta 1974 – dos años más tarde de la publicación de *Learning from Las Vegas* – cuando Nicholas Pevsner lo utilizó para hablar de unas de las construcciones de Robert Stern, a su vez discípulo del propio Robert Venturi. A pesar de este dato casi anecdótico, toda la historia de la arquitectura posmoderna mira a Charles Jencks como la persona que afianzó dicho término gracias a su obra *El lenguaje de la arquitectura Posmoderna* (1977)<sup>216</sup>.

En *Learning from Las Vegas* estudian la ciudad como un fenómeno de arquitectura comunicativa tal y como afirman en el libro. Debido a los diferentes cambios sociales surge una nueva arquitectura cargada y formada por signos que busca persuadir al individuo<sup>217</sup>. Se aboga ahora por una arquitectura comunicativa con el ambiente y el entorno a través de símbolos y de elementos traídos tanto del cine y la cultura popular y visual como del diseño industrial. Con *Learning from Las Vegas*, defendían el construir para la gente, para la sociedad, en lugar de intentar construir un mundo irreal para un hombre ideal. Sugerían que los arquitectos deberían inspirarse en las formas populares y los paisajes vernáculos como son las calles comerciales y los suburbios, porque eso es lo que a la gente verdaderamente le gusta<sup>218</sup>.

---

<sup>215</sup> HALL, Peter., *op. cit.*, p. 299

<sup>216</sup> ANDERSON, Perry. *Los orígenes de la Posmodernidad*, Madrid: Akal, 2016

<sup>217</sup> HALL, Peter, *Cities of Tomorrow*, Oxford, Blackwell, 1995, p. 299

<sup>218</sup> ELLIN, Nan, *Postmodern Urbanism*, Nueva York, Princeton Architectural Press, 1990, p.

Entienden el Strip<sup>219</sup> como un conjunto de “cobertizos decorados” - Decorated Sheds en su versión original - ya que se parte de edificios planos, vacíos y sin personalidad y se les dota de un nuevo significado gracias a elementos innovadores con respecto a la arquitectura: decoración a base de elementos publicitarios y paneles de neón. De esta forma, Las Vegas toma lo que en otras ciudades americanas sería una intoxicación de los sentidos para la gente con bajos salarios y lo eleva, lo magnifica, y lo embellece como una institución<sup>220</sup>.

Para Venturi, Brown e Izenour, el Strip ya no debe ser juzgado por los criterios funcionalistas que habían gobernado desde el triunfo del Estilo Internacional en la década de 1930. El nuevo paisaje urbano no es ni peor ni mejor, es diferente y por lo tanto no puede ser apreciado ni juzgado por las reglas tradicionales<sup>221</sup>. De esta forma, el Strip desborda nuestros conceptos de forma y de espacio urbano, no sólo los de la antigüedad, sino también los modernos y contemporáneos<sup>222</sup> al destruirlos y convertirlos en algo totalmente nuevo. El Strip de Las Vegas elude a nuestros conceptos de forma urbana y espacio, antiguos o modernos<sup>223</sup>.

Esta tendencia muestra un desarrollo de la categoría arquitectónica más allá de las convenciones de la arquitectura como arte incluyendo todo tipo de edificios que antes no estaban relacionados con el mismo - casinos, por ejemplo -. Esto, desde el punto de vista de Charles Jencks, conduce a diferentes interpretaciones presentando un "doble código". En otras palabras, esto se identifica con símbolos de referencia duales - una para la interpretación por expertos en arquitectura y otra, para el público en general<sup>224</sup>.

Venturi, que ya había criticado el racionalismo de la arquitectura moderna y el Estilo Internacional previamente, defiende la supremacía del símbolo sobre el

---

<sup>219</sup> Calle principal de la ciudad de Las Vegas

<sup>220</sup> HALL, Peter. *op. cit.*, p. 273

<sup>221</sup> HALL, Peter. *op. cit.*, p. 299

<sup>222</sup> VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise y IZENOUR, Steven, *L'enseignement de Las Vegas*, Bélgica, Mardaga, 2008.

<sup>223</sup> VINEGAR, Aron, *op. cit.*, p. 27

<sup>224</sup> RAMPLEY Matthew., *op. cit.*, p. 205

espacio, algo que el Movimiento Moderno había rechazado por completo<sup>225</sup>. Para Venturi, todas las ciudades comunican mensajes funcionales, simbólicos y persuasivos, pero siendo Las Vegas, una vez más, la exageración de todos ellos, representando la *arquitectura de la persuasión*<sup>226</sup>. Será por tanto el significante y el significado de una cultura de masas llevada al extremo, y siendo ejemplificada por una esta misma ciudad. Así pues, se puede pensar en Las Vegas como un icono exagerado de nuestra propia historia social.

### ***7.2.1.2 Arquitectura comunicativa en Las Vegas***

En contraposición con las ideas del el Estilo Internacional, Scott Brown y Venturi se entregaron a la ciudad de Las Vegas con el objetivo de aceptarla tal cual es y no queriendo transformarla en algo utópico tal y como ocurrió con los arquitectos que tomaron sus preceptos teóricos e ideológicos de la Bauhaus.

La aparición y crecimiento de ciudades como Las Vegas tiene una estrecha relación con el auge del capitalismo y la prosperidad económica de aquel momento. Fue durante la década de 1940 cuando los casinos de Las Vegas empezaron a promocionar sus establecimientos gracias a que tenían acceso a electricidad de bajo coste. De esta manera promocionaban la ubicación de sus locales a los conductores que viajaban por la autopista de los Ángeles, ahora Strip de Las Vegas, usando enormes señales de neón. Debido a que casi todos los visitantes en aquella época llegaban en coche, las señales de neón era una manera eficaz de atraer la atención de los mismos. A pesar de las modificaciones y las mejoras de estas señales, siguen siendo un elemento definitorio de la ciudad<sup>227</sup> ya que enlazando con la tesis de Hall, Las Vegas es la única ciudad del mundo donde el paisaje no está configurado por edificios o árboles, sino por señales<sup>228</sup>. Veremos aquí como esta ciudad va a tener

---

<sup>225</sup> ANDERSON, Perry. *Los orígenes de la Posmodernidad*, Madrid: Akal, 2016

<sup>226</sup> VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise y IZENOUR, Steven.

<sup>227</sup> GOTTDIENER, Mark, COLLINS, Claudia, y DICKENS, David, *Las Vegas. The Social Production of an All-American City*, Oxford, Blackwell, 1999, p. 85

<sup>228</sup> HALL, Peter, *op cit.*, p. 273

una iconografía propia que será única en el mundo pero que buscará a su vez ser reprodu

Para mediados de la década de 1940 muchos casinos compraron e instalaron grandes luces de neón de la conocida compañía, *Young Electric Sign Company* (YESCO). El *Golden Nugget* era por aquel entonces un simple antro de juego, y sin embargo, tenía el letrero iluminado más grande de toda la ciudad. Pero, sin embargo, fue el *Pioneer Club* el que creó el primer neón emblemático de las Vegas instalando el gran vaquero “Vegas Vic” en su edificio de Fremont Street. Más adelante, Vegas Vic fue completado con la construcción de “Vegas Vickie”, una señal inmensa de una *cowgirl* instalada encima de un club de *striptease*. En la década de 1950, Las Vegas ya se había convertido en el escaparate mundial de las señales de neón<sup>229</sup>.

---

<sup>229</sup> GOTTDIENER, Mark, COLLINS, Claudia, y DICKENS, David, *Ibidem*, pp. 85-86



Ilustración 55. *Vegas Vickie*. Fotografía cortesía de Jaime Muñoz Corral, 2015

Algunas señales ya icónicas de Las Vegas son Circus Circus (1970), Sahara Hotel y Casino (1985), MGM Grand (1990) siendo además el hotel más grande del mundo con más de 5000 habitaciones, la guitarra del Hard Rock Café, la imagen electrónica del Treasure Island, Caesars Palace, el Excalibur, y la Fremont Street Experience, una suerte de baldaquín de cuatro bloques de largo sobre Fremont Street,



el cual consta de más de 2 millones de bombillas en una imagen computizada y sonido incorporado<sup>230</sup>.



**Ilustración 56. Fremont Street. Fotografía cortesía de Jaime Muñoz Corral, 2015**

El entretenimiento con respecto al paseante es algo relativamente nuevo para Las Vegas y ha traído una relación alterada entre la gente y el juego en la ciudad. En el pasado, los casinos intentaban mantener una audiencia cautiva dándoles a sus huéspedes todo lo que necesitaban dentro del edificio – restaurantes, entretenimiento, lavandería, peluquería, ropa y zapatos - para que no tuvieran que salir del resort y continuaran apostando. Una competición entre los casinos ayudó a crear una activa calle cultural en el Strip, los locales del centro, en respuesta, habían desarrollado Fremont Street Experience<sup>231</sup>.

El paisaje urbano de Las Vegas, en conjunción con todas las ciudades posmodernas, deja de lado las fachadas y los muros de los edificios, reemplazándolos con señales de neón y símbolos iconizando, una vez más, la ciudad. Este proceso consiste en la visualización de las imágenes, elevándolos a una nueva forma de decoración u ornamento, detalle o señal, que ahora está al máximo<sup>232</sup>. De esta forma, algunos casinos ya no tienen la necesidad de cubrir edificios de neón por su habilidad

---

<sup>230</sup> GOTTDIENER, Mark, COLLINS, Claudia, y DICKENS, David, *op.cit.*, p. 86

<sup>231</sup> GOTTDIENER, Mark, COLLINS, Claudia, y DICKENS, David, *Ibidem* , p. 88

<sup>232</sup> RAMPLEY, Matthew. *op. cit.*, 120

de proyectar fantasía a través de la propia estructura y del diseño arquitectónico<sup>233</sup>. Asistimos a una exageración u ostentación de las imágenes configurando un nuevo modo de decoración u ornamento, exagerando el detalle o signo al máximo y dotando con categoría artística y arquitectónica a elementos que antes carecían de ella<sup>234</sup>.

El proceso de creación de estos lugares es mucho más similar al funcionamiento de un teatro, en el que cambian continuamente las atracciones para atraer a la gente y mantenerlos entretenidos<sup>235</sup>. De esta forma, surge una nueva idea con nuevos conceptos cambiantes y efímeros, que nos acercan a su vez a la estética de lo banal muy propia de la posmodernidad<sup>236</sup>. Así pues, este paisaje plagado de signos que configura la ciudad de Las Vegas se corresponde con la exageración y el engaño<sup>237</sup>.

Los signos en esta ciudad son tan importantes, que en 1993 se fundó el primer Museo de Señales de Neón en Las Vegas donde se pueden contemplar neones en desuso casi al modo de ruinas arqueológicas<sup>238</sup>. Este hecho no puede parecer demasiado descabellado viniendo de una ciudad donde la configuración espacial e iconográfica se hace a través de esas distintivas señales, pero signos remontamos a la historia y la tradición, el museo etnográfico de una ciudad presentaría la historia de la misma, la cultura y las tradiciones de sus gentes. Sin embargo, en Las Vegas, la tradición se presenta no por una vestimenta específica o un instrumento tradicional, sino por los iconos en forma de luces. La imaginería popular no puede ser más reconocible ya que estas señales son las que representan la propia historia de este lugar.

---

<sup>233</sup> GOTTDIENER, Mark, COLLINS, Claudia, y DICKENS, David, *op.cit.*, p. 87

<sup>234</sup> FRANCALANCI, Ernesto, *op. cit.*,

<sup>235</sup> HALL, Peter, *Cities of Tomorrow*, Oxford, Blackwell, 1995, p. 350

<sup>236</sup> GARCÍA SANCHEZ, Rafael, *op. cit.*, p. 148

<sup>237</sup> VINEGAR, Aron., *op. cit.*, p. 35

<sup>238</sup> HELL, Julia y STEINMETZ, George. "Ruinopolis: Post-Imperial Theory and LEarning from Las Vegas", *International Journal of Urban and Regional Research*, Mayo 2014, Volumen 38.3, pp. 1048-1068, p. 1062.

En este sentido, y refiriéndonos a la historia y la tradición de la ciudad los primeros casinos y hoteles de Las Vegas tomaron sus ideas o su temática de vaqueros o Nativos Americanos. Después de esto adoptaron una postura más cercana a la hegemonía geopolítica estadounidense - por ejemplo el Atomic View Motel - llegando a representar imágenes de pruebas nucleares, convirtiéndose la temática “atómica” en algo muy popular hasta 1990 con la detonación del Dunes Hotel <sup>239</sup>.

Otra iconografía correspondía a aquella relacionada con el colonialismo europeo y el poder que tenían estos países bajo sus colonias africanas extrapolando la imaginería de estos lugares a los casinos y moteles de Las Vegas tan pronto en el tiempo como en la década de 1950. De aquí surgieron lugares como el Desert Inn, Sands Casino, The Aladdin Hotel, Dunes Hotel entre otros <sup>240</sup>.

Sin embargo, la verdadera revolución con respecto a la temática de casinos y hoteles de Las Vegas, vino con la construcción del Caesars Palace en 1966 – justo antes de la primera visita de Venturi y Scott Brown en 1967. A partir de este momento se empezarán a construir megacomplejos temáticos repletos no sólo de iconografía, sino también de reproducciones monumentales y las modificaciones urbanas que estas traen consigo. Algunos autores han descrito este fenómeno como *disneyización* ya que convierten las ciudades en parques temáticos al estilo de los parques Disney<sup>241</sup>.

A su vez es necesario entender que este tipo de representaciones de Las Vegas de otras culturas, o de la suya propia, es una parodia que quiere asimilar a la vez que distanciarse de lo real para convertirse en algo más real, algo que Baudrillard denomina *hiperrealidad*. En este sentido Baudrillard niega la realidad, la niega en términos de una realidad que es más real que lo real: *hiperrealidad*. De esta manera, la propia realidad ha sido reemplazada por su copia; algo que Baudrillard denominará *simulacro*. A pesar de que la simulación fue altamente estudiada por Baudrillard, el que primero asume ese término es Pierre Klossowski quien lo

---

<sup>239</sup> HELL, Julia y STEINMETZ, George. *Ibidem* ., p. 1055

<sup>240</sup> HELL, Julia y STEINMETZ, George. *Ibidem*., p. 1056

<sup>241</sup> HELL, Julia y STEINMETZ, George. *Ibidem*., p. 1057

propone “como algo no asimilable a la realidad” . Las cosas son en su esencia copias de un modelo que jamás ha existido, han surgido de nuestra propia experiencia<sup>242</sup>.

La cuestión de estos términos, simulacro e hiperrealidad, en la plasmación artística, nos llevaría a una nueva hiperrealidad, a un nuevo simulacro. Si pretendemos representar la naturaleza, lo que en realidad vemos no es la naturaleza en sí, sino que estamos ante una hiperrealidad; una realidad que ha sido sustituida por una más real que la que era real. De este modo, el arte también querrá pretender representarla en términos suprarreales, pero en verdad será un simulacro de la hiperrealidad.

Según el propio Baudrillard, es necesario que haya simulación para que haya arte, no en términos representativos, sino que debe advertirse de forma simbólica, pero por el contrario “no puede haber una escuela simulacionista porque no se puede representar el simulacro”. Con esto rompe con la Escuela Simulacionista creada en Nueva York siguiendo sus preceptos filosóficos y estéticos, a la que nunca pretendió estar vinculado<sup>243</sup>.

Volviendo al Caesars Palace, este no copia ningún edificio conocido de la época romana, pero sin embargo, no nos cabe ninguna duda de que representa el estilo de la Roma Imperial algo que supone una novedad en arquitectura. La mezcla de elementos romanos no nos hace dudar del punto de inspiración del arquitecto, - en este caso Melvin Grossman <sup>244</sup>- pero sin embargo los combina para presentar un edificio nuevo, sin precedentes y que dará origen a un nuevo tipo de construcción en la icónica ciudad de Las Vegas, siempre exagerado y monumentalista ya que según Cusset, “el simulacro es una copia sin original” <sup>245</sup>.

De acuerdo con esta teoría, los ambientes temáticos funcionan tan bien porque la gente sabe que se encuentra en ambientes artificiales saturados por metáforas: ellos disfrutan evocando convincentes fabricaciones, especialmente

---

<sup>242</sup> PERNIOLA, Mario. *La estética del siglo veinte*, Madrid, La balsa de la Medusa, 2001, p. 224

<sup>243</sup> CUSSET, François , *Op. cit.*, p. 245

<sup>244</sup> HELL, Julia y STEINMETZ, George. *Op. cit.*, p. 1058

<sup>245</sup> CUSSET, François, *Ibidem.*, p. 263

cuando reconocen la experiencia creada y la manera general en la que está hecha. La gente disfruta más el sentimiento de que están en algún otro lugar en otro tiempo que la realidad. La autenticidad de esta experiencia está sostenida por el conocido como *realismo emocional*. Gaynor Bagnall discute en el año 1996 que el realismo emocional está apoyado por un deseo por una experiencia genuina y basada en el hecho. Pero la gente ni busca la veracidad histórica en los ambientes temáticos ni le importa su falta. Ellos simplemente disfrutan el estímulo sensual y experimenta los espacios imaginarios<sup>246</sup>.



**Ilustración 57. Caesars Palace de Las Vegas tras la remodelación de 1999. Imagen cortesía de Jaime Muñoz Corral, 2015**

Cuando hablamos de complejos temáticos, no sólo nos referimos a su arquitectura u ornamentación interior y exterior, sino que se encargan de crear un ambiente que envuelve todo, desde el personal del hotel vestidos de romanos, hasta

---

<sup>246</sup> HOLTFFORD, Cornelius. *From Stonehenge to Las Vegas: Archaeology as Popular Culture*, Oxford: Altamira Press, 2005.

una publicación periódica interna del hotel llamada *Empire: A publication for the Caesars Palace Enthusiast*, o lo que es lo mismo *Imperio: una publicación para los entusiastas del Caesars Palace*. Se encargan así de crear la experiencia completa, tratando de llevarte a otro lugar y otro tiempo a pesar de la falta de correspondencia y precisión histórica y cultural que quieren representar<sup>247</sup>.

### 7.3 Coordinadas espacio-temporales en la ciudad posmoderna

El tiempo y el espacio se presentan como cuestiones elementales a la hora de elaborar un espacio urbano. Así, podríamos hablar del espacio urbano como algo temporal ya que se corresponde con la memoria, con las experiencias vividas anteriormente. Por esa misma razón, los modelos espaciales son elementos contruidos por la memoria<sup>248</sup>. Sin embargo, el individuo se desconcierta ante el paisaje urbano posmoderno convirtiéndolo así en un mero espectador de la ciudad. La ciudad tradicional ha sufrido diferentes transformaciones; se rehabilitan centros urbanos deteriorados como un reclamo para el turista, son ahora ciudades ideales pero no reales, se convierten en “no-lugares”, son copias de la propia ciudad. Se pierde la centralidad de las ciudades, pasando a habitar la periferia con el intento de dejar el centro casi al modo de parque temático para el turista y que ahora está plagado de museos, centros de ocio y hoteles, además del propio centro histórico con su impoluto patrimonio arquitectónico<sup>249</sup>.

---

<sup>247</sup> HELL, Julia y STEINMETZ, George. *Op. cit.*, p. 1059

<sup>248</sup> TUDORAS, Laura Eugenia. “Propuesta para una lectura postmoderna de la ciudad”, Cuadernos de Filología Italiana, vol. 13, 2006, pp. 129-141, p. 130.

<sup>249</sup> POPEANGA CHELARU, Eugenia (2009): “Modelos urbanos: de la ciudad moderna a la ciudad posmoderna”, Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural, núm. 0.

“Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no-lugar (...) la sobremodernidad es productora de no lugares, es decir, de espacios que no son en sí lugares antropológicos y que, contrariamente a la modernidad baudeleriana, no integran los lugares antiguos: éstos, catalogados, clasificados y promovidos a la categoría de ‘lugares de la memoria’, ocupan allí un lugar circunscripto y específico”<sup>250</sup>.

MARC AUGÉ

La principal diferencia entre un lugar y un no-lugar es que un lugar es el conjunto de elementos que coexisten en el espacio con un cierto orden. El lugar es algo geométrico por donde los individuos caminan. Sin embargo, los elementos geográficos desaparecen o se modifican cuando entran en juego los signos. De esta forma, se favorece a que el lugar no sólo sea comprendido por sus habitantes, sino también por turistas y visitantes. Estos, relacionan los conceptos básicos y los elementos comunes de las ciudades mientras que en otros no consigue establecer esa familiaridad con el espacio. Aquí podemos entender los no-lugares posmodernos debido al espacio que ocupan dentro de la ciudad contemporánea como son los aviones, trenes, automóviles, aeropuertos, estaciones, hoteles, supermercados, parques de ocio... Por tanto, los no-lugares se corresponden con los espacios ideados con fines concretos y la relación que existen entre los individuos y dichos espacios. El no-lugar no confiere identidad al individuo, al contrario, lo perturba, y lo distrae de lo que hay fuera del no-lugar, no pudiendo ubicarse en tiempo ni lugar, encontrándose solo en un espacio lleno de gente que experimenta la misma sensación<sup>251</sup>.

En cuanto a la búsqueda del espacio, el visitante solamente tiene el no-lugar como punto de referencia de su lugar de origen pudiendo experimentar una actitud social mecánica, no individualizada pero innata a todos los individuos en los no-

---

<sup>250</sup> AUGÉ, Marc. *Los no lugares. Espacios del anonimato, una antropología sobre la modernidad*, Barcelona: Gedisa Editorial, 1993. p. 83

<sup>251</sup> TUDORAS, Laura Eugenia., Op. cit., p. 135

lugares<sup>252</sup>. Existe por tanto el deseo de crear una gran ciudad, casi al modo de una “carnalidad posmoderna” ya que esta ciudad no busca resolver los problemas del individuo que la habita, no pretende ser funcional, sino que quiere crear la ilusión de una ciudad, un escenario que represente una ciudad. Los sociólogos y los arquitectos lo denominan como “ciudad-ficción”, es una nueva Disneylandia pero sacada al mundo real, falseando de forma más extraordinaria al individuo. Es una vez más la sociedad del espectáculo creando su ciudad-espectáculo<sup>253</sup>.

Se crean ahora también espacios urbanos alejados del centro histórico carentes totalmente de memoria, un ejemplo de ello con las urbanizaciones de la periferia de las grandes ciudades que tienen un sentido meramente funcional. Se identifica a su vez con un no-lugar, ya que podemos ver como estas urbanizaciones escapan de la identidad local del lugar, de la propia comunidad<sup>254</sup>. En lo arquitectónico de la cultura posmoderna “todo vale, todo tiene interés” gracias a la pluralidad y la diversidad pero a su vez no permite ninguna acción legitimadora con respecto a su arquitectura<sup>255</sup> pues en la posmodernidad importa más la experiencia del sujeto en el entorno urbano que el lenguaje propiamente arquitectónico.

Se corresponde la ciudad posmoderna, por tanto, con imaginarios urbanos los cuales son un conglomerado de ideas e imágenes ya que se construyen a través de la memoria visual del individuo y creaciones imaginarias que tienen que ver con el uso de la forma de la inteligencia visual-espacial. Así, estas ideas e imágenes configuran parte del universo imaginario del habitante urbano, permitiéndole interactuar con el hábitat y situándole en el tiempo, el medio físico y el espacio social<sup>256</sup>. Se desligan

---

<sup>252</sup> TUDORAS, Laura Eugenia., Op. *Ibidem*, p.139

<sup>253</sup> POPEANGA CHELARU, Eugenia., *Op.cit*

<sup>254</sup> RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Javier. “Las categorías de espacio y tiempo en el marco teórico de la Posmodernidad”, *Ensayos, Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, nº 27, 2012, p. 23.

<sup>255</sup> GARCÍA SÁNCHEZ, Rafael. “Una revisión de la ‘Deconstrucción Postmoderna’ en Arquitectura”, Tesis Doctoral Departamento de Composición Arquitectónica de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad Politécnica de Valencia. 2006., p. 181.

<sup>256</sup> NARVÁEZ TIJERINA, Adolfo Benito. “El imaginario urbano eurocéntrico y la anticuidad utópica de Wright”, *Revista contexto*, 2011, pp. 65 -80., p. 65



de estas nuevas construcciones desproporcionadas, sin personalidad, donde prima más la cantidad que la calidad<sup>257</sup> arquitectónica dentro de la posmodernidad, entra en el juego de los medios de comunicación de masa, donde la imagen es lo que más importa. Adopta por tanto la arquitectura, la técnica, la estética y el modo de representación publicista de estos medios. De esta forma, la arquitectura posmoderna se aleja del principio básico por el cual nació esta cultura como crítica al Movimiento Moderno<sup>258</sup>.

Para que el individuo experimente una realidad urbana, debe existir una interacción con el espacio que le rodea. Por lo tanto, este sujeto debe también entablar una relación con respecto a la arquitectura del lugar y la configuración de la misma en la ciudad. Así, el modelo urbano presentado como asimilación o copia sistemática favorece esta interacción con el individuo<sup>259</sup>. Este nuevo modelo de ciudad se basa en la copia, en el simulacro de la propia realidad al modo de Jean Baudrillard y sus *Estrategias Fatales* (1983). Se elimina aquí el intento de crear una arquitectura propia del lugar, que confiera de identidad a la ciudad y que fomente la memoria urbana de los individuos que la habitan.

Esto viene a corresponder con lo explicado en el apartado anterior y la experiencia completa que estas construcciones posmodernas pretenden crear. Tomando como ejemplos complejos arquitectónicos de Las Vegas, estos quieren abstraer al visitante de cualquier contacto con el exterior, llegando a meterlos de lleno en la experiencia y la temática del hotel. Para el ojo poco experimentado y sin los conocimientos correspondientes a la historia del arte y la arquitectura, los errores de historia y estilo pasan desapercibidos lo que favorece la inmersión en una realidad diferente, haciéndole partícipe de la mentira creada.

Para crear esta experiencia, hacen uso de un imaginario el cual la gente pueda relacionar fácilmente y que te inmersa en un mundo diferente de la rutina normal y las restricciones del día a día. Esto implica que hay reglas diferentes para observar y diferentes responsabilidades que atender. Esto es importante para las zonas de

---

<sup>257</sup> LINS CORÊA, Elyane. “Urbanizaciones temáticas: arquitecturas del deseo”, *Perspectivas urbanas*, nº10, 2009, pp. 13 -22., p. 20

<sup>258</sup> GARCÍA SÁNCHEZ, Rafael, *Op. cit.*, p. 182

<sup>259</sup> GONZÁLEZ CÁRDENAS, Maria, *Op. cit.*, p. 389

compra, restaurantes, hoteles, campos de golf, e incluso centros de la ciudad, no sólo en Las Vegas, incluso países enteros en sus intentos de atraer a turistas, transformando el viaje moderno y un encuentro con otras culturas en una experiencia de metáforas atractivas<sup>260</sup>.

Un ejemplo de ello son los mega-complejos de ocio que daban cabida a hoteles, casinos, restaurantes dentro de una misma estructura. Con el tiempo, dentro de estos espacios se han ido creando cada vez más elementos para entretener al visitante sin necesidad de que salga del recinto como atracciones al modo de un parque temático ofreciendo, por ejemplo, una montaña rusa. En origen, todos estos elementos se encontraban en el interior del edificio, favoreciendo la desconexión con el exterior para que el individuo tenga una experiencia más *real*.

Así, la nueva interioridad de la ciudad se ejemplifica a través de los lugares de ocio ya que los individuos caminan por el complejo o el centro comercial sin ningún sentido más que el de analizar y observar lo que allí se nos presenta; locales, tiendas, cafeterías, restaurantes o gente transitando de un lugar a otro sin ningún tipo de rumbo. De esta forma, estos lugares se convierten en las nuevas ciudades, entramados urbanos bajo techo con el objetivo de albergar a la masa y facilitar su actividad.

## 7.4 Fotografía y posmodernidad

Si hacemos una búsqueda con las palabras fotografía y posmodernidad simplemente parecerán imágenes sobre libros de teoría o arquitectura posmoderna. En este sentido, nos preguntaremos sobre el sentido que tiene la imagen en este momento al igual que ocurría con la arquitectura del Movimiento Moderno. Es por tanto indispensable diferenciar entre el adjetivo posmoderno (o moderno en el caso anterior) ya que no se corresponde con la práctica fotográfica, al contrario que lo que

---

<sup>260</sup> HOLTFFORD, Cornelius. *From Stonehenge to Las Vegas: Archaeology as Popular Culture*, Oxford: Altamira Press, 2005.

ocurría durante el Surrealismo. De esta forma, debemos centrarnos en observar, analizar y estudiar las imágenes tomadas durante esta etapa pero que no tendrán un estilo o estética propia.

No es fácil tratar de establecer los límites de una fotografía asociada a la posmodernidad, sino que más bien debemos de tener en cuenta la temática y los años en los que se enmarcan dicha producción. La posmodernidad es un periodo en la historia eminentemente visual gracias a la proliferación de elementos que legitiman su existencia y que serán presentados gracias a la obra fotográfica que los recoge. En este sentido atenderemos durante este momento a fotografías con poco artificio que querrán mostrarnos una nueva realidad como concepto. También cabe destacar que tal y como ocurrió durante el Movimiento Moderno las imágenes serán fácilmente reproducidas a través de publicaciones en el caso de las fotografías, significando un giro a su vez con respecto a la pintura y su modo de difusión.

El artista Philippe Dubois estableció una relación entre las diferentes corrientes fotográficas desde su creación. Así, durante el siglo XIX la fotografía buscaba ser realista, presentándose como un reflejo o espejo de la realidad. La segunda etapa empezaría a principios del siglo XX donde se transformaría e interpretaría la realidad con aspiraciones más artísticas – tal y como vimos durante el Surrealismo - donde esa interpretación correría a cargo del autor de la misma y de lo que en ese momento quisiera expresar. La tercera etapa acontecería a mediados del siglo XX donde la imagen captaría el objeto, pero la interpretación correría a cargo del espectador<sup>261</sup>:

“La fotografía afirma ante nuestros ojos la existencia de aquello que representa pero no nos dice nada sobre el sentido de esta representación; no nos dice «esto quiere decir tal cosa». El referente es presentado por la foto como una realidad empírica, pero «blanca»: su significación permanece enigmática para nosotros.”<sup>262</sup>

La fotografía de este momento estará interesada en captar el objeto para su interpretación, teniendo esto una relación directa con el Arte Conceptual que estaba teniendo lugar durante este momento. En este sentido, la obra de arte no es el objeto

---

<sup>261</sup> FINELLI, Renata. “La fotografía en la era posmoderna. Consecuencias y nuevos desafíos”. En el mundo de las ideas e ideales. XXI 2018.

<sup>262</sup> DUBOIS, Philippe., *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Paidós, España, 1986, p. 51

en sí, sino más bien su captación e interpretación, la propia idea de lo que se quiere representar sería la obra de arte en sí misma<sup>263</sup>.

La nueva forma de observar, contemplar y el apreciar el espacio y el tiempo de mano de la posmodernidad va a ser proyectada a través de las imágenes surgidas durante este momento. Las representaciones de la vida del día a día de objetos banales y cotidianos elevaran a estos mismos a la categoría de elemento artístico al igual que ocurrirá con la pintura de este momento. Debemos recordar que la posmodernidad pretende dar cabida a toda expresión artística que había sido previamente rechazada durante el Movimiento Moderno por sus rígida base teórica. Ahora se promueve el “todo vale” a favor de la creatividad y la diversidad artística ya que lo verdaderamente importante es la experiencia del sujeto.

La fotografía, al igual que la pintura y la escultura, tendrá diferentes vertientes dentro del propio Arte Conceptual debido a su diversidad y la creación de diferentes corrientes por lo que resulta prácticamente imposible encontrar una estética común más que la pluralidad artística.

La imagen empieza a tomar fuerza durante este momento no sólo en su representación artística sino también con valores educativos y culturales ya que la fotografía comienza a considerarse como algo tan valioso como la palabra escrita y no sólo un acompañante de la misma como ocurrió en la etapa anterior<sup>264</sup>. Veremos como la fotografía comienza a tener un papel más protagonista incluso en la publicaciones académicas, donde los arquitectos se sirven de ellas no sólo para plasmar su obra como ocurrió durante el Movimiento Moderno, sino que lo harán para captar elementos y momentos necesarios para su estudio, llegando a producir series fotográficas como veremos más adelante.

Existirá por tanto una fotografía propiamente posmoderna, realizada durante dicho momento artístico pero que por sus particularidades no encajan en nuestro estudio ya que no nos muestran o no reflejan un interés por la ciudad o la arquitectura urbana. De este modo, cabe destacar aquella realizada por Ouka Leele

---

<sup>263</sup> STADLER, Hilar, STIERLI, Martino y FISCHLI, Peter. *Op. cit.*, p. 25

<sup>264</sup> RAQUEL VICENTE, Sonia. “El rol de la imagen en el mundo contemporáneo”. *Huellas, Búsquedas en Artes y Diseño*, nº6, año 2009, pp- 68-75. p.70

en su versión más puramente artística ya que incorpora diferentes métodos artísticos como la pintura, la performance y el happening, bebiendo a su vez del surrealismo.

Durante este momento posmoderno el uso de la imagen fotográfica como tal es motivo de experimentación, creando nuevos conceptos y medios artísticos. Así, artistas como John Baldessari o Barbara Kruger, parten de las fotografías para transformarla y mandar un mensaje. En el caso de Baldessari, éste usa yuxtaposiciones cromáticas o diferentes motivos para presentar una obra de arte nueva partiendo de una anterior. En Kruger, vemos como la palabra escrita toma forma con el objetivo de usar la imagen como mensaje con un trasfondo ideológico.

Por otro lado está el fotógrafo canadiense Jeff Wall, el cual transforma la fotografía callejera dando un giro a aquella Surrealista de Atget, acercándose a su vez a la imagen cinematográfica. En el caso de Jeff Wall, su fotografía se presenta orquestada, muchas veces hecha en decorados donde el fotógrafo cuida el detalle para que la escena parezca real, pero no lo es<sup>265</sup>. Es por esto por lo que no incluiremos la obra de Wall en nuestro análisis ya que no presenta una ciudad real ni un entramado urbano representativo de la ciudad posmoderna.

---

<sup>265</sup> PARIS ROMIA, Gemma. “Jeff Wall, pintor de la vida posmoderna”. Barcelona, *Research, Art, Creation*, 4(3), 2016, 300-323



**Ilustración 58. Mimic, Jeff Wall, 1982 © Ydessa Hendes Art Foundation, Toronto**

## **7.5 La ciudad fotografiada**

El 15 de Julio de 1972 a las 15:32 se dinamita en San Luis, Missouri, el complejo Pruitt-Igoe ya que se consideró como un lugar inhabitable debido a sus altos índices de criminalidad y marginalidad. Charles Jencks sitúa por tanto la muerte del Movimiento Moderno en ese mismo momento<sup>266</sup>. A partir de este instante, y Según Jencks, surgirá lo que se conoce como posmodernidad, la cual tiende a otro tipo de arquitectura, más abierta e integrada en los centros urbanos, con un carácter totalmente nuevo e innovador como hemos visto anteriormente.

---

<sup>266</sup> HARVEY, David. *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1988.

El complejo de viviendas Pruitt-Igoe había sido uno de los muchos planes vecinales llevados a cabo durante el Movimiento Moderno siguiendo el racionalismo del Estilo Internacional y sus aspiraciones idealistas con respecto a la vivienda. Sin embargo, y tal y como ocurrió con la mayoría de proyectos de la época, no tuvieron el destino deseado y muchos de ellos cayeron en desgracia. En este caso en particular, los estrechos callejones que separaban las edificaciones fomentaron la propagación de la delincuencia en el entorno del complejo, lo cual convirtió a Pruitt-Igoe en un conjunto de viviendas más cercanas del espectro marginal que al de vivienda moderna.

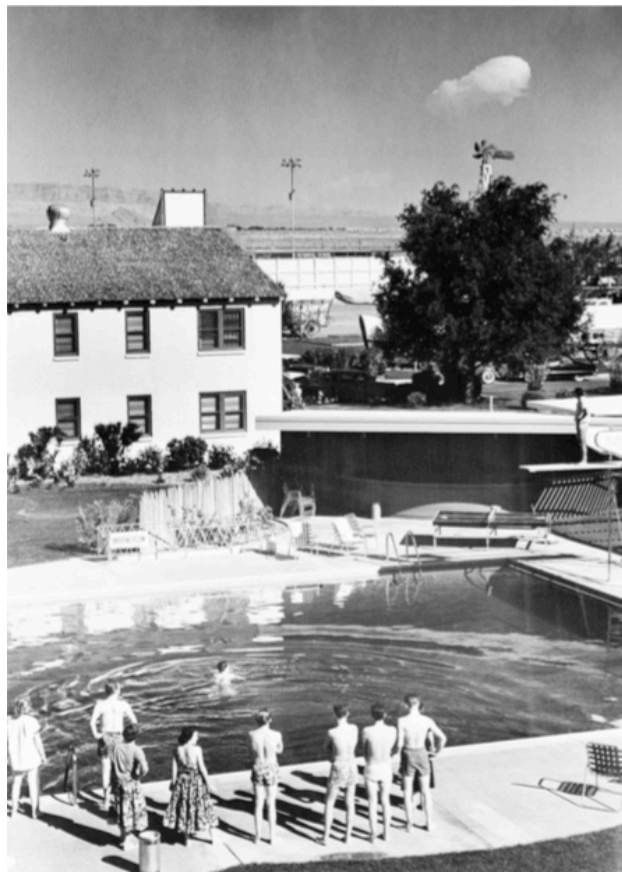
La demolición de estos edificios captó la atención del mundo entero, lo cual hizo que fuera documentada en video lo que con el tiempo favoreció la aparición de un documental sobre este hecho. En la época de la información y de la imagen ya casi adentrados en el siglo XXI donde los eventos retransmitidos en televisión en tiempo real se suceden cada vez más a menudo ya sea la destrucción de un edificio icónico o un evento político que capta la atención de la ahora, cultura de masas. Esto es en parte debido a el fácil acceso a estas imágenes y la propagación de la misma a través de los canales de información.



**Ilustración 59. Demolición del complejo de edificios Pruitt-Igoe, Missouri. Imagen tomada del documental**

Pruit-Iggoe fue uno de los primeros eventos de este tipo retransmitido y captado en imágenes significando el fin de una etapa o estilo arquitectónico para dejar paso a algo nuevo que tratará de sobreponerse al “fracaso” de la arquitectura moderna. Esta imagen representa un hecho en concreto; la demolición de un edificio, pero a su vez es el simbolismo de la muerte de un estilo arquitectónico que dará paso a algo nuevo.

Si tenemos en cuenta la denominación de Jencks y su minutización de la muerte del Movimiento Moderno y el nacimiento de la Posmodernidad en arquitectura, podríamos entender que esta es la primera imagen eminentemente posmoderna. Sin embargo, esto no es así ya que encontremos imágenes propiamente posmodernas a mediados del siglo XX debido al enfoque y el momento que captan, como desarrollaremos más adelante.



**Ilustración 60. Bañistas viendo una explosión atómica promovida por un casino, Las Vegas, 8 de Mayo de 1953<sup>267</sup>**

---

<sup>267</sup> HELL, Julia y STEINMETZ, George. *Op. cit.*, p. 1056



Como ya hemos adelantado, estas fotografías no pertenecen al momento específicamente posmoderno ya que datan de mitad de la década de 1950. Sin embargo, sí que existe una relación entre ellas y el momento posmoderno apuntado un par de décadas más tarde por Venturi y Scott Brown en su obra. En esta primera imagen se presentan unos bañistas, disfrutando de un momento de ocio mientras a su vez son partícipes de la explosión atómica promovida por alguno de los muchos casinos que ofrecían dicho espectáculo durante esa etapa<sup>268</sup>. Estos momentos de ocio creados por espacios lúdicos como las piscinas contrastan con la simplicidad de la vida que pretendieron promover desde el Movimiento Moderno ya que no se observa este tipo de construcciones como hoteles, piscinas o casinos durante ese momento. Debemos recordar que la expresión urbana del Estilo Internacional daba cabida a la vivienda y al desplazamiento del trabajo a la vivienda familiar.

La práctica arquitectónica con respecto a los cobertizos decorados empieza a observarse en el establecimiento Dunes Dunes gracias a su visible cartel y la figura que lo acompaña. No sólo eso, sino que sigue la línea de casinos temáticos de primera época con los colonialismo europeos discutidos anteriormente.

---

<sup>268</sup> HELL, Julia y STEINMETZ, George. *Op. cit.*, p. 1055



**Ilustración 61. The Dunes Hotel y Casino, 1950<sup>269</sup>**

Hacia mitad del siglo XX, la estética automobilística modificó el paisaje urbano de las ciudades americanas, tal y como nos apunta la imagen del Dunes Hotel donde observamos coches llegando al hotel y como hay una carretera de acceso directo a la puerta del edificio. Será a partir de este momento el que veamos como los elementos de este tipo empezarán a tener un protagonismo latente. Comenzaremos a tener ante nosotros imágenes de coches, carreteras, autopistas, gasolineras, pero no sólo eso, sino que las imágenes tomadas desde dentro del automóvil cobrarán especial protagonismo. En este sentido, vemos como elementos banales del día a día serán objetos elevados casi a una categoría artística por el fotógrafo, algo eminentemente posmoderno como ya hemos desarrollado anteriormente. Esta corriente fotográfica recibirá el nombre de “Nueva Topografía”

---

<sup>269</sup> HELL, Julia y STEINMETZ, George. *Ibidem*, p. 1067

tras una exhibición celebrada en 1979 en la que participaron artistas como Robert Adams, Lewis Baltz, Joe Deals, Frank Gohlke o Stephen Shore<sup>270</sup>.

Surge por lo tanto ahora una nueva arquitectura como conjunto de los signos cuyo objetivo es guiar y persuadir. Las señales de tráfico se han convertido en la arquitectura de este nuevo paisaje mientras que el edificio en sí está situado detrás, medio escondido, como la mayoría del medio ambiente - por los coches aparcados<sup>271</sup>.



**Ilustración 62. Estación de servicio, Dennis Hoper, 1961.**

En esta imagen captada por Dennis Hoper, no sólo aparecen diferentes elementos urbanos y a la vez banales que no deberían captar nuestra atención por ser comunes. Sino que hay diferentes percepciones del objeto a la vez que dimensiones. Primeramente, el vehículo en sí no aparece en escena, pero no es necesario ya que

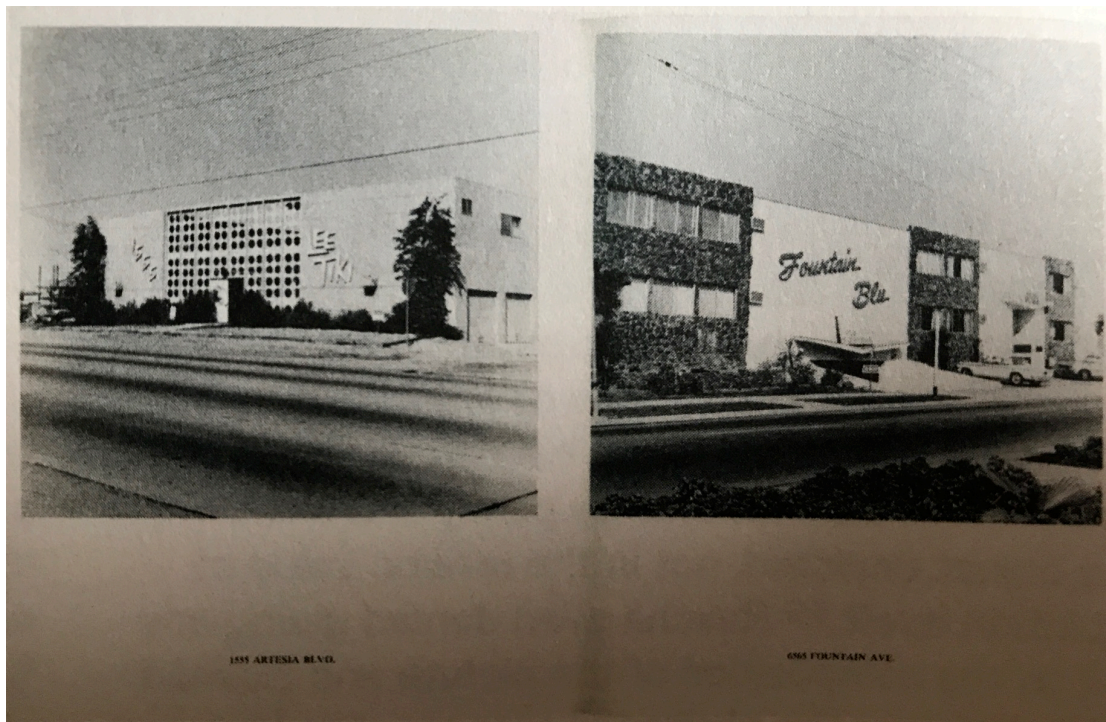
---

<sup>270</sup> STADLER, Hilar, STIERLI, Martino y FISCHLI, Peter. Images from the Archives of Robert Venturi and Denise Scott Brown, Zurich: Las Vegas Studio, Museum im Bellpark, Kriens Scheidegger & Spies, 2015, p. 23

<sup>271</sup> HALL, Peter. *Cities of Tomorrow*, Oxford: Blackwell, 1995, p. 299

vislumbramos todos los elementos necesarios que hacen que nos percatemos del entorno que nos rodea. Estamos en la carretera, en movimiento, gracias al retrovisor que actúa de espejo, vemos otro vehículo lo cual dota al espectador de una tercera dimensión más a la vez que hace que este se sienta parte de la escena, como si del conductor del automóvil se tratara.

Será a partir de este momento, en la década de 1960, cuando se consolide de alguna manera el interés por retratar la vida alrededor de la carretera como por ejemplo los automóviles, las autopistas, las gasolineras. Una de las figuras más importantes a este respecto es Edward Ruscha, artista que capturó con su cámara el gusto por la banalidad y la cotidianidad de este nuevo paisaje urbano orientado con respecto al automóvil<sup>272</sup>.



**Ilustración 63. Serie Veintiseis Estaciones de Servicio, Edward Ruscha, 1963** <sup>273</sup>

Ruscha hizo este tipo de series para luego publicarlas en diferentes libros, sin embargo hizo todo este trabajo sin pretensiones artísticas o estéticas, más bien de

---

<sup>272</sup> STADLER, Hilar, STIERLI, Martino y FISCHLI, Peter. *Op. cit.*, p. 25

<sup>273</sup> STADLER, Hilar, STIERLI, Martino y FISCHLI, Peter, *Ibidem.*, p. 26

forma documental como hemos estado viendo hasta este momento ya que tal y como él mismo dijo: “tuve la visión de ser un gran reportero cuando estaba haciendo las estaciones de servicio... era una manera simple y directa de hacer noticias”<sup>274</sup>.

Como ya hemos adelantado, esta temática será recurrente durante este momento y a partir de él, por lo que habrá muchos ejemplos y material donde poder apreciar el gusto por la vida en la carretera. Otro autor a destacar es John Baeder que seguirá la estética de Ruscha.



**Ilustración 64. American, John Baeder, 1976 © Thomas Paul Fine Art**

La modificación del espacio y el urbanismo en la ciudad genera una arquitectura completamente nueva que a su vez intenta integrar momentos de la historia de cada lugar modificándolos hasta el extremo como hemos visto anteriormente. Un antiguo intento de establecer una tipología pintoresca y reconocible de la "arquitectura local" es descartado ahora, rechazando entonces el sentido de identidad única a la ciudad y que, en el pasado, promovía la memoria urbana de los habitantes.

---

<sup>274</sup> STADLER, Hilar, STIERLI, Martino y FISCHLI, Peter, *Ibidem.*, p. 24

Se podría decir que la ciudad posmoderna se representa a sí misma, ya que funciona como una suerte de escaparate a la luz, el color, y el juego cultural que desempeña su propia arquitectura. En la posmodernidad se construyen monumentos culturales en el cual la forma es la base para los turistas, más que en las formas tradicionales. Enseñar la planta a los visitantes como una atracción turística donde la vida real es sólo una atracción <sup>275</sup>.



**Ilustración 65. Sin título. Zurich, Rene Burri, 1980 © Rene Burri/Magnum Photos.**

Aunque hasta este momento nos hemos centrado en lo acontecido en Estados Unidos por ser el ejemplo más sobresaliente de lo que ofreció la arquitectura y la cultura posmoderna, no debemos obviar el hecho de que la posmodernidad también tuvo momentos muy notables en otros lugares del planeta. Mención especial merece esta fotografía tomada por Rene Burri en Suiza. Recordemos el papel de Burri como

---

<sup>275</sup> REYNER, Banham. *Los Angeles. The architecture of four ecologies*, Penguin Books, London, 1990, p. 127

fotógrafo de obra arquitectónica moderna, especialmente de la mano de Le Corbusier así como su serie sobre Brasilia. Esta fotografía contrasta con la sobriedad de dichas imágenes tomadas durante el triunfo del Estilo Internacional. Observamos aquí al habitante de la ciudad interaccionando estrechamente con los elementos que la componen, estos que ya no son meramente para habitar o para trabajar, ya que en este momento hay cabida dentro del entramado urbano para los elementos de ocio y recreo. La inclusión de este tipo de edificaciones dan lugar a un ambiente más distendido donde los individuos se encuentran más relajados y en conexión con el medio, tal y como podemos observar en la imagen. No sólo eso, sino que el hecho de que esta imagen esté llena de colores vibrantes en contraposición al blanco y el negro de la etapa anterior, ensalza dicho carácter.

### **7.5.1 Robert Venturi y Denise Scott Brown**

Volvemos una vez a mirar a la obra de Scott Brown y Venturi para acercarnos a una visión más detallada, pormenorizada y eminente visual en este caso de lo que supuso la arquitectura posmoderna con respecto a la fotografía. Habiendo ya analizado la obra teórica del manifiesto por excelencia de este estilo arquitectónico, *Learning from Las Vegas*, pasaremos a estudiar ahora las fotografías que realizaron durante sus viajes a la ciudad de Las Vegas. Estas fotografías no sólo aparecieron en las diferentes publicaciones surgidas de sus investigaciones, sino que formaron en sí mismas un archivo fotográfico recogido por los autores de las imágenes. La mera existencia de este archivo nos hace pensar en la gran cantidad de obra que fue producida así como la calidad de la misma para poder estudiar la imaginería posmoderna y la arquitectura de Las Vegas. No sólo esto, sino la nueva relación que el individuo va a tener con una ciudad totalmente diferente a lo que hemos visto hasta ahora.



**Ilustración 66. Fotografía del Archivo de Robert Venturi y Denise Scott Brown**

La captación de la ciudad y los objetos que configuran la misma por parte de Venturi y Scott Brown, tiene cierta relación con las fotografías meramente documentales de Edward Ruscha. El gusto por el objeto, no como elemento artístico, sino como un mero elemento que debe ser documentado está a su vez relacionado con el Arte Conceptual y el Pop Art que se estaba fraguando en ese momento<sup>276</sup>.

Por su parte, Denise Scott Brown entró en contacto con la obra de Ruscha cuando trabajaba dando clase en la Universidad de California. Se interesó por la obra del fotógrafo ya que coincidió con el momento el que ella estaba buscando la manera de retratar los nuevos paisajes urbanos y justo antes de realizar su viaje a Las Vegas del que surgiría *Learning from Las Vegas*. De Ruscha, Scott Brown y Venturi tomaron la manera de presentar el objeto, en este caso la ciudad, sin ningún tipo de expresión artística o creativa ya que éste se representaría a sí mismo. Esta captación de la realidad recibió el adjetivo de *deadpan* en su versión anglosajona, mientras en castellano podríamos traducirlo como una expresión sin emociones. En este sentido,

---

<sup>276</sup> STADLER, Hilar, STIERLI, Martino y FISCHLI, Peter. *Op. cit.*, p. 25.



esta nueva forma de representar el objeto artístico contemporáneo o posmoderno, no tiene como objetivo principal el de documentar el mundo como es, sino que más bien busca hacerlo de una manera retórica con respecto a la objetividad<sup>277</sup>.



**Ilustración 67. Robert Venturi en Las Vegas**

En esta imagen tomada desde las afueras de Las Vegas podemos ver lo que la ciudad era en un principio: un lugar de tránsito situado en un área desértica al lado de la autopista. Los edificios se adueñan del paisaje llenándolo a su vez de signos, de símbolos sistemáticamente programados para crear un ambiente más propio del ocio que del de un lugar para habitar.

Un aspecto interesante de esta instantánea es la propia posición de Robert Venturi como si de un edificio se tratara, participando así el individuo como un elemento más de la ciudad. Esto, contrasta a su vez con las fotografías surrealistas de Atget, donde el único elemento que acompaña a la arquitectura es la soledad de los

---

<sup>277</sup> STADLER, Hilar, STIERLI, Martino y FISCHLI, Peter. *Idem*

callejones parisinos. Sin embargo, podemos a su vez ver una cierta reminiscencia de aquellos escaparates en los que los edificios aparecían reflejados. Esta imagen del individuo tras un cristal seguirá apareciendo en todo el *Learning from Las Vegas* justificado por el viaje en automóvil que llevaron a cabo Venturi y Scott Brown. Sin embargo, los individuos tomarán papeles más colaborativos y participativos en la ciudad interactuando con el nuevo medio.

Por otro lado, su postura puede llevarnos a recordar, una vez más, la postura romántica de los cuadros de Caspar Fiedrich admirando el paisaje que se presenta ante sus ojos. Estos viene a significar la fascinación que Venturi sentía por ese paisaje plagado de edificios y señales, las cuales Hall llegó a comparar con árboles en su versión posmoderna. Así, la admiración que los pintores románticos sentían por la naturaleza se extrapola aquí por los edificios y la decoración de los mismos, los cuales configuran una ciudad en sí misma.



**Ilustración 68. *El caminante sobre el mar*, Caspar Fiedrich, 1818**



**Ilustración 69. Denise Scott Brown en Las Vegas**

La fotografía tomada por Venturi y que nos presenta a Scott Brown justo en el mismo lugar en el él había estado hace un momento presenta una actitud totalmente diferente. Mientras que él se muestra impasivo e inmóvil ante la presencia de la ciudad y el paisaje urbano que se encuentra ante él, vemos en ella una relación más humana con el medio, interaccionando y haciéndose partícipe de la ciudad, en este momento desde la distancia lo que nos permite apreciarla de otra manera, no fijándonos en los detalles, sino apreciando únicamente la altura y la forma de los edificios más sobresalientes.

La actitud de Venturi tiene más que ver con el *deadpan* inspirado por Ruscha, mientras que Scott Brown presenta una actitud más positiva, incluso sonriendo a la cámara y con cierto movimiento en su postura presentando de alguna manera la actitud festiva y divertida de la ciudad, la cual busca complacer al visitante.



**Ilustración 70. Robert Venturi y Denise Scott Brown en el Strip**

Se nos presenta ante nosotros una vez más la temática y el gusto por el automóvil donde vemos claras influencias a la obra de Denis Hopper cuyas fotografías ya hemos citado anteriormente, así como el fotógrafo John Baeder. Cabe destacar que ambos estuvieron representados en la exposición de Venturi “Signs of Life: Symbols in the American City” que tuvo lugar en Washington en 1976<sup>278</sup> lo cual nos sugiere la influencia que su obra ha tenido para la captación de la ciudad de Las Vegas por parte de Venturi y Scott Brown.

---

<sup>278</sup> STADLER, Hilar, STIERLI, Martino y FISCHLI, Peter., *Op.cit.*, p. 25

Los vidrios funcionan en este caso como un elemento diferenciador a la vez que conciliador entre el medio arquitectónico y el individuo. Las ventanas representan una parte fundamental de un edificio funcionando como un elemento que relaciona el interior y el exterior del mismo, conectando al sujeto con la ciudad que se encuentra fuera de su espacio personal. A través de éstas, se establece un juego de intercambio de medios entre la privacidad del individuo y el medio propiamente urbano. En *Learning from Las Vegas* se sustituye el hogar por el automóvil, propio del ritmo y la instantaneidad que promueve la posmodernidad.

Siguiendo este juego, el individuo puede no sólo observar la ciudad desde la comodidad de su automóvil, sino también recorrerla formando parte de su tránsito urbano ya que el automóvil no sólo se ve incluido en este paisaje urbano, sino que la propia ciudad ha sido configurada en torno a él. Estamos ante un nuevo tipo de apreciación vista de la ciudad por parte del individuo a través del propio automóvil como medio. Se trata de un nuevo modelo de *flâneur*, el cual había en un principio paseado por las calles de París para disfrutar de su cotidianeidad y a la vez admirar lo extraordinario de ella, aparece ahora representado dentro del automóvil, lo cual hace que el paseo sea más cómodo y pueda llegar a más lugares. La *flânerie*, es el paseo, el vagar sin rumbo por la ciudad, lo cual generará que sea una práctica propicia en la ciudad posmoderna y contemporánea donde el movimiento es una constante básica para el ritmo de vida en esta ciudad. De esta forma, nos es posible conocer y observar el devenir de los individuos y la masa social como elementos en tránsito continuo. En este momento, el *flâneur* desempeñará un papel de crítico en cuanto a la “estética urbana y al capitalismo moderno”<sup>279</sup>.

De esta manera, la visión del *flâneur* posmoderno se modifica ya que éste se hace a través de un cristal favoreciendo la movilidad en detrimento de la calidad visual casi a la manera de un escaparate recordando, a su vez, a las fotografías tomadas por Atget de las tiendas parisinas a principios de siglo. Esto enlaza con el tratamiento del *flâneur* contemporáneo y su gusto por los centros comerciales y de

---

<sup>279</sup> DURÁN SEGURA, Luis Armando. “Miradas urbanas sobre el espacio público: El flâneur, la deriva y la etnografía de lo urbano”, *Reflexiones*, vol. 90, nº 2, 2011. pp. 137-144

ocio. Surge así, una nueva forma de *flânerie*; la de observar la ciudad desde el interior, desde las ventanas, el o el coche como si de un *voyeur* se tratase<sup>280</sup>.

Este nuevo giro hacia una ciudad orientada al automóvil necesita un modo de representación diferente al anterior de tal manera que ahora la ciudad está siendo percibida desde dentro de un automóvil. Siguiendo esa premisa, el individuo entra primeramente en la ciudad a través de su automóvil y los primeros rasgos urbanos los apreciará desde dentro del mismo, y estando por lo tanto, en movimiento. Por esta razón, gran parte de la serie fotográfica perteneciente al viaje a Las Vegas por parte de Scott Brown y Venturi ya sea solos o junto a sus estudiantes tendrá como objetivo retratar la ciudad como parte de un ente vivo, en movimiento, aceptando el cambio con respecto a la sobriedad del Estilo Internacional, y apreciando todos los elementos que la componen, como por ejemplo las ostentosas decoraciones temáticas, las luces de neón, los carteles que nos anuncian el nombre de un motel o casino, y por supuesto, la inclusión del automóvil y la vida en la carretera dentro de esta nueva ciudad.

Los motivos relacionados con este medio de transporte contemporáneo pasarán a formar parte también de la morfología urbana considerándolo casi como decoración dentro de los propios edificios. Un ejemplo de ello puede ser expuesto gracias a esta imagen tomada por Scott Brown y Venturi de una escultura de Venus en actitud púdica girando la mirada hacia el espectador, pero también dirigiéndola hacia un nuevo elemento como es la señal de una conocida marca de alquiler de coches que puede ser encontrada dentro del complejo del Caesar's Palace.

En *Learning from Las Vegas* discuten la temporalidad, el efímero, descarado y extraordinario urbanismo del strip de las Vegas que según su punto de vista debe ser considerado como un fenómeno arquitectónico tan importante y válido como la antigua Roma. Partiendo de esa teoría, Las Vegas representaría un nuevo modelo urbanístico y cultural al igual que ocurrió con Roma en Occidente. Una Roma representada en este momento por el Caesar's Palace pero adaptada a la condición

---

<sup>280</sup> CURDAVIC GARCÍA, Dorde. *El flâneur en las prácticas culturales, el costumbrismo y el modernismo*, París: Editions Publibook Université, 2012.

posmoderna con una nueva iconografía no sólo arraigada a lo clásico pero conjugándose a su vez la nueva cultura americana y la contemporaneidad latente.



**Ilustración 71. Detalle del Caesar's Palace de Las Vegas. Archivo de Robert Venturi y Denise Scott Brown**



**Ilustración 72. Las Vegas. Archivo de Robert Venturi y Denise Scott Brown**



**Ilustración 73. Las Vegas. Archivo de Robert Venturi y Denise Scott Brown**



El automóvil trae consigo movimiento, velocidad, algo que Venturi y Scott Brown, pretenden captar a través de diferentes medios, tal y como vemos en la imagen presentada donde se puede observar como una cámara cinematográfica se está instalando en la parte delantera del coche. En su viaje a Las Vegas junto a sus estudiantes de la Universidad de Yale, experimentaron con diferentes medios más cercanos al cine que a la fotografía. De esta manera se sirven de diferentes medios como técnicas de cine e imágenes proto-filmicas entre otros<sup>281</sup>.

De este viaje surgieron diferentes películas, recogidas especialmente por los estudiantes de arquitectura que participaron del estudio. Vemos como a través de las diferentes épocas que hemos ido analizando la forma de captar la ciudad ha ido evolucionando y adaptándose a los nuevos medios. Sin embargo, esta nueva apreciación de la ciudad a través del movimiento y el cine ha sido el mayor giro hasta el momento. Es cierto que la captación del movimiento puede hacerse directamente a través de una fotografía, tal y como vemos en las imágenes presentadas por Venturi y Scott Brown en sus publicaciones. Sin embargo, muchas de estas imágenes son meros fotogramas extraídos de las cámaras que instalaron en el automóvil en el que viajaban. De todas formas, a pesar de la técnica utilizada, estas imágenes siguen siendo consideradas como fotografía al uso.

---

<sup>281</sup> STADLER, Hilar, STIERLI, Martino y FISCHLI, Peter., *Op. cit.*, p. 27



**Ilustración 74. El Strip de Las Vegas. Archivo de Robert Venturi y Denise Scott Brown**

No sólo gracias a la inclusión de los medios de filmación cinematográficos podemos obtener fotografías novedosas, si no que las nuevas técnicas fotográficas abrieron nuevos caminos facilitando la captación de momentos nocturnos. La calidad de estas imágenes hacen que apreciemos de manera sobresaliente la luz sobre la oscuridad pareciendo que el signo flotara sobre el cielo de Las Vegas, desvinculándolo por completo del edificio que lo sostiene.

El gusto por el contraste entre la noche y el día, la oscuridad y la luz forma parte de la ciudad de las Vegas siendo uno de sus rasgos característicos. Habiendo ya analizado y estudiado la importancia de las luces y el neón en la ciudad, no cabe duda que a la hora de representar la ciudad y la experiencia urbana que ofrece, éstos tenían que ser una parte importante del estudio de Venturi y Scott Brown.

La luz y el juego expresivo que presenta es algo que siempre había captado la atención de los fotógrafos por las múltiples posibilidades que ofrecía no para crear diferentes texturas y tonalidades sino también para buscar nuevas expresiones donde la luz no representaría la realidad sino que la difuminaría creando líneas abstractas. Un ejemplo de esto último son las fotografías surrealistas que analizamos en el

capítulo correspondiente y que fueron tomadas por Man Ray. Habíamos adelantado como éstas imágenes iban a tener una relación con las que tendrían lugar durante la posmodernidad.

Estas fotografías muestran también la importancia de la vida nocturna que empieza a despuntar en este momento. Recuperando la idea de que es durante la posmodernidad cuando se empieza el gusto por el divertimento a favor del consumismo, en estas imágenes vemos como todo tipo de personalidades sin importar sexo o edad parece congregarse en las calles alrededor del Strip para disfrutar de la vida nocturna de Las Vegas.



**Ilustración 75. Las Vegas. Archivo de Robert Venturi y Denise Scott Brown**

Las fotografías que forman parte del archivo personal de Scott Brown y Venturi llegan a repetir o a evaluar el mismo momento desde diferentes perspectivas siempre buscando captar la relación entre la arquitectura y el individuo para quien ésta ha sido creada. En estas imágenes, a pesar del gusto por el contraste de las luces y la noche, no dejamos de observar como el movimiento sigue siendo parte integradora del ritmo de la ciudad ya sea de noche, o de día.

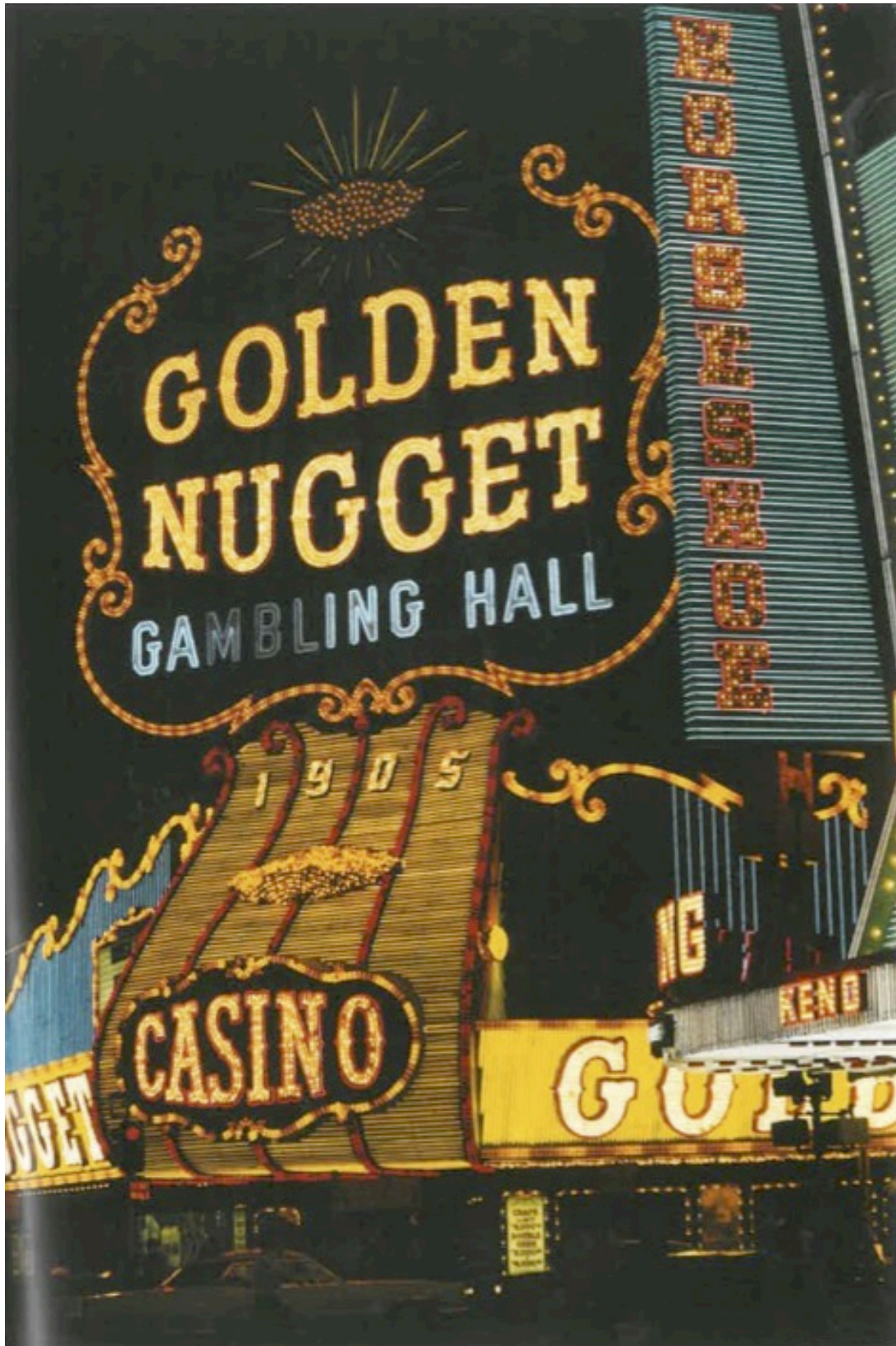


Ilustración 76. Golden Nugget Casino. Archivo de Robert Venturi y Denise Scott Brown



**Ilustración 77. Stardust Casino. Archivo de Robert Venturi y Denise Scott Brown**

El Stardust Casino está entre aquellos que surgieron durante la época atómica y espacial de Las Vegas siendo uno de los casinos más icónicos gracias a la especial atención que le prestaron en *Learning from Las Vegas*. A pesar de la importancia que este casino tuvo en su momento, éste fue demolido recientemente para poder construir un complejo totalmente diferente. Sin embargo, gracias a esta serie fotográfica, estos edificios ahora desaparecidos, siguen formando parte del imaginario de Las Vegas casi al modo de un vestigio arqueológico pero en su versión con respecto a la cultura popular.

## **7.5 Conclusiones**

La posmodernidad pretendió desde sus inicios crear una nueva expresión no sólo artística, sino también cultural, lo que a su vez traerá consigo una nueva experiencia estética cambiante y contradictoria que busca representar la sociedad contemporánea. Durante este momento se vio un cambio en general en todas las artes, llegando a surgir nuevas formas de expresión artística durante este momento.

Debemos poner en valor como la fotografía y la imagen ha ido evolucionando hasta este momento para convertirse en un medio poderoso para mostrar como estas ciudades y su arquitectura han ido cambiando así como la relación del individuo con el medio que le rodea. Las posibilidades que ofrece la fotografía como medio artístico y documental hacen que Venturi y Scott Brown, entre otros artistas, se hayan servido de la imagen para documentar sus estudios sobre la ciudad y la arquitectura. Son este tipo de documentos los que han hecho posibles la investigación llevada a cabo a través de estas páginas donde hemos podido trasladarnos a un tiempo y lugar concreto de la mano de estos documentos visuales que han servido de canales de información directa.

Con respecto a la arquitectura, se generará ahora un movimiento nuevo como reflejo a su vez de esta sociedad totalmente renovada, liberada de los presupuestos estéticos, filosóficos y sociales de mediados del siglo XX. La posmodernidad es una cultura irónica, una parodia a modo de cinismo a la sociedad, a la que pretende criticar imitando sus modelos pero representados a su vez con una fuerte personalidad, no sólo en términos individuales, sino que se remite a la historia y al cambio de las sociedades.

Se crea por tanto un nuevo tipo de ciudad, donde los signos y los símbolos juegan un papel fundamental a la hora de entender el significado de la ciudad. Son espacios con edificios planos y sin alma, dotándolos de un carácter nuevo sin recurrir a elementos propiamente arquitectónicos, sino llenándolos de signos que representan nuestra sociedad. Estos signos pueden incluso servir para dotar a un objeto vacío con categoría artística y estética; un cartel con luces de neón es el punto más álgido de la sociedad posmoderna.

La representación teórica y visual de la ciudad posmoderna corre a cargo de los arquitectos, teóricos y urbanistas Robert Venturi y Denise Scott Brown los cuales sientan las bases para creación de una iconografía posmoderna gracias al estudio de la ciudad de Las Vegas como ejemplo de ello. A raíz de este manifiesto titulado *Learning from Las Vegas* comienzan a surgir los debates y las diferentes interpretaciones de la ciudad posmoderna, siendo siempre Las Vegas la ciudad de referencia a la que mirar. Esta obra y las visiones que recoge son notablemente

importantes no sólo por la teoría escrita sino por la forma de representar la ciudad a través de la fotografía y la imagen.

La incorporación del automóvil a la vida urbana ha modificado también el entramado y la organización de la misma. Así, hemos visto como el Strip se configura a ambos lados de la carretera donde el visitante puede ir admirando el paisaje configurado por hoteles y casinos desde la comodidad de su automóvil.

La austera ciudad moderna deja paso ahora a una ciudad vibrante, llena de luz, color, juego y movimiento donde el individuo tiene ante sí toda posibilidad de divertimento. Vemos, sin embargo, como apenas se habla de la relación entre esto y la vivienda en ciudades como Las Vegas, en contraposición a la posición que tuvo la construcción de vivienda en el Movimiento Moderno.

## 7.6 Bibliografía

- ANDERSON, Perry. *Los orígenes de la Posmodernidad*, Madrid: Akal, 2016
- ARENAS, Luis. *Fantasma de la vida Moderna. Ampliaciones y quiebras del sujeto en la ciudad contemporánea*, Madrid: Editorial Trotta, 2011.
- AUGÉ, Marc. *Los no lugares. Espacios del anonimato, una antropología sobre la modernidad*, Barcelona: Gedisa Editorial, 1993.
- BANHAM, Reyner, *Los Angeles. The architecture of four ecologies*, Londres, Penguin Books, 1990
- BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y simulacro*, Barcelona: Editorial Kairós, 1984.
- BAUDRILLARD, Jean. *Las estrategias fatales*, Barcelona: Anagrama Colección Argumentos, 1991.
- BAUDRILLARD, Jean. “Por qué la ilusión no se opone a la realidad”, *CIC Cuadernos de Información y Comunicación*, 2004, nº9, pp- 193 - 202
- BOZAL, Valeriano. *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas (Vol: II)*, Madrid: Visor, 1999.
- BOCOLA, Sandro. *El arte de la modernidad. Estructura dinámica de su evolución de Goya a Beuys*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1999.
- CURDAVIC GARCÍA, Dorde. *El flâneur en las prácticas culturales, el costumbrismo y el modernismo*, París: Editions Publibook Université, 2012.
- CUSSET, François. *French Theory: Foucault, Deleuze & Cía, y las mutaciones de la vida intelectual en Estados Unidos*, Barcelona: Melusina, 2000.
- DE VICENTE, Alfonso. *El arte en la postmodernidad. Todo vale. Pintura arquitectura diseño y otras artes en la era de lo vacío*. Madrid, Ediciones del Drac 1989.
- Dubois, Philippe., *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Paidós, España, 1986



DURÁN SEGURA, Luis Armando. “Miradas urbanas sobre el espacio público: El flâneur, la deriva y la etnografía de lo urbano”, *Reflexiones*, vol. 90, nº 2, 2011. pp. 137-144

KELLNER, Douglas. *Baudrillard: A critical reader*, Cornwall: Blackwell, 1995.

ELLIN, Nan. *Postmodern Urbanism*, Nueva York: Princeton Architectural Press, 1990.

FINELLI, Renata. “La fotografía en la era posmoderna. Consecuencias y nuevos desafíos”. *En el mundo de las ideas e ideales*. XXI 2018.

GARCÍA SANCHEZ, Rafael, *Una revisión de la “Deconstrucción Postmoderna” en Arquitectura*, Tesis Doctoral Departamento de Composición Arquitectónica de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2008.

GONZÁLEZ CÁRDENAS, Maria, SALAZAR FERRO, Camilo y URREA UYABÁN, Tatiana (2014): “Re-correr la ciudad” *URBS Revista de Estudios Urbanos y Ciencias Sociales*, Vol. 4, nº 1, pp. 139-157

GOTTDIENER, Mark, BUDD, Leslie, *Key Concepts in Urban Studies*, Wiltshire, SAGE, 2005

HALL, Peter, *Cities of Tomorrow*, Oxford: Blackwell, 1995

HARVEY, David. *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1988.

HELL, Julia y STEINMETZ, George. “Ruinopolis: Post-Imperial Theory and Learning from Las Vegas”, *International Journal of Urban and Regional Research*, Mayo 2014, Volumen 38.3, pp. 1048-1068.

HOLTFORD, Cornelius. *From Stonehenge to Las Vegas: Archaeology as Popular Culture*, Oxford: Altamira Press, 2005.

NARVÁEZ TIJERINA, Adolfo. “El imaginario urbano eurocéntrico y la anticiudad utópica de Wright”, *Revista contexto*, (5), 2011, pp. 65 -80

- LINS CORÊA, Elyane (2009): “Urbanizaciones temáticas: arquitecturas del deseo”, *Perspectivas urbanas*, nº10, pp. 13 -22.
- PARIS ROMIA, Gemma. “Jeff Wall, pintor de la vida posmoderna”. *Barcelona, Research, Art, Creation*, 4(3), 2016, 300-323
- PERNIOLA, Mario. *La estética del siglo veinte*, Madrid, La balsa de la Medusa, 2001
- RAMPLEY M. *Exploring Visual Culture. Definitions, Concepts, Contexts*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005.
- RAQUEL VICENTE, Sonia. “El rol de la imagen en el mundo contemporáneo”. *Huellas, Búsquedas en Artes y Diseño*, nº6, año 2009.
- REYNER, Banham. *Los Angeles. The architecture of four ecologies*, London: Penguin Books, 1990.
- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Javier (2012): “Las categorías de espacio y tiempo en el marco teórico de la Posmodernidad”, *Ensayos*, Revista de la Facultad de Educación de Albacete, nº 27
- SOJA, Edward. *Postmetrópolis. Estudios críticos sobre la ciudad y las regiones*, Madrid: Traficantes de Sueños, 2008.
- STADLER, Hilar, STIERLI, Martino y FISCHLI, Peter. *Las Vegas Studio: Images from the Archives of Robert Venturi and Denise Scott Brown*, Zurich: Museum im Bellpark, Kriens Scheidegger & Spies, 2015.
- VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise y IZENOUR, Steven, *L’enseignement de Las Vegas*, Bélgica: Mardaga, 2008
- VINEGAR, Aron, *I am a monument on Learning from Las Vegas*, Cambridge: MIT Press, 2008.



# PARTE III

## **Capítulo 8 – Conclusiones**

8.1 Recuperación de los objetivos

8.2 Futuras líneas des investigación

## 8. Conclusiones

La realización de esta tesis nos ha permitido acercarnos a una metodología novedosa para el estudio no sólo de la Historia del Arte, sino también de las investigaciones urbanas con respecto a la ciudad contemporánea a través de un medio eminentemente visual. En esta tesis se demuestra como esta metodología planteada sirve para resolver problemas y dar respuesta a las preguntas planteadas al inicio de la investigación con lo que respecta a cuestiones como la existencia de una relación entre fotografía y ciudad, el interés por parte de los surrealistas hacia la arquitectura o el análisis de la imagen para entender la relación entre el individuo y el entramado urbano que lo rodea.

Debido a los diferentes periodos estudiados en la presente tesis, es importante evidenciar las diferencias existentes así como las similitudes que hemos ido viendo en este estudio. Así, pues, y tras haber planteado nuestra metodología, empieza nuestro recorrido en el Movimiento Surrealista, un movimiento artístico donde la fotografía tuvo gran protagonismo por las posibilidades que estas ofrecía para el grupo surrealista y la forma de representación de su base teórica. Sin embargo, no hubo producción arquitectónica propiamente dicha, sino que la misma aparecía con gran fuerza representada en dichas fotografías, siendo también la ciudad un punto de encuentro recurrente en su obra literaria, de donde hemos bebido para analizar este fenómeno y la representación fotográfica del mismo. Tras el debido análisis de las obras surrealistas hemos podido apreciar su visión de la ciudad, en este caso, una

específica, la ciudad de París, además desde diferentes perspectivas. Atget evidencia una ciudad vacía, que irremediamente nos recuerda a nuestra situación actual, por lo tanto, no presenta una irrealidad o algo totalmente desdibujado, sino que nos muestra la ciudad tal y como la entiende él, porque no debemos olvidar que la fotografía siempre va a representar la visión subjetiva del fotógrafo. Después de Atget, el Movimiento Surrealista tuvo una gran producción de obra fotográfica, en medida gracias al fotógrafo oficial del grupo, Man Ray. Sus características imágenes surrealistas de cuerpos femeninos o sus rayogramas parecen haber eclipsado a su interés por retratar las calles de París. Es por esto por lo que a través de esta investigación hemos querido poner en valor estas fotografías, no sólo por su valor artístico sino también por el potencial documental como elemento metodológico. A la obra de Ray se suman otras más habituales en el tema callejero como las de Boiffard, Kercketz, Brassai, o Ilse Bing, las cuales reflejan a la perfección la literatura urbana narrada por Breton o Aragon.

Durante el capítulo correspondiente al Movimiento Moderno se ha visto como la arquitectura fue la que tomó las riendas de la creación artística de este momento liderado por la escuela de la Bauhaus. Esta escuela sentó las bases para un notable momento en la práctica artística, y que marcará un antes y un después con lo que respecta a la arquitectura y el planteamiento urbano. Así, en un primer momento todo giraría en torno al diseño y producción arquitectónica, siendo la fotografía un mero medio que servía para constatar y mostrar las obras arquitectónicas. Sin embargo, y gracias a este medio, la arquitectura del Movimiento Moderno pudo expandir sus fronteras con exposiciones y diferentes publicaciones para llegar a convertirse en el aclamado Estilo Internacional. De este periodo, cabe destacar la labor de la Internacional Situacionista y su Urbanismo Unitario como vertiente teórica y urbanista que tenía por objetivo convertir el funcionalismo arquitectónico de la Bauhaus para satisfacer las necesidades sociales del individuo. A pesar de sus impulsos revolucionarios para cambiar la ciudad moderna, la idea situacionista se quedó en una teoría utópica plasmada en papel a través de varios planes como la *Guía Psicogeografía de París* o *La ciudad Desnuda* de Debord o *La Nueva Babilonia* de Constant.

Hemos visto como el medio fotográfico supo capturar los momentos más importantes de la Bauhaus y su práctica arquitectónica. En este caso, y en

contraposición a lo visto durante del Surrealismo, durante el Movimiento Moderno vemos un enfoque por retratar edificios aislados como si de un catálogo arquitectónico se tratara, abstrayéndolos del entramado urbano en el que se componen. Cabe a su vez destacar la labor de la fotógrafa Lucia Moholy-Nagy ya que dedicó su trabajo a plasmar los distintos trabajos de la Bauhaus. Por otro lado, estará Rene Burri, que en oposición a lo mencionado anteriormente, retratará la relación del individuo y la ciudad desde un punto de vista que puede desarrollarse desde la percepción antropológica.

Con lo que respecta al Posmodernismo, la ciudad se configura bajo la premisa de romper con el momento anterior. Rechaza el formalismo del Estilo Internacional para dar cabida a una ciudad pensada para el ocio llegando a modificar los edificios modernos añadiéndoles nuevos signos que se correspondan con los de este nuevo momento. El gran ejemplo del que nos servimos para estudiar la Posmodernidad fue la ciudad de Las Vegas, ciudad conocida por todos pero comprendida por unos pocos. Los primeros en prestar atención al fenómeno que estaba aconteciendo en Las Vegas fueron Robert Venturi y Denise Scott Brown y su ensayo en forma de libro *Learning from Las Vegas*, obra fundamental para entender la teoría y significado de la arquitectura posmoderna.

A pesar de la diversificación de diferente obra fotográfica durante la posmodernidad, volveremos a mirar y analizar las imágenes que tienen una relación directa con nuestro estudio de la ciudad. Con respecto a eso, la fotografía que nos interesa en este periodo tiene un papel más documentalista, sobre todo si nos centramos en el ejemplo visto de Robert Venturi y Denise Scott Brown. De esta manera, las fotografías de este periodo corresponden en su gran mayoría a las realizadas durante el famoso viaje a Las Vegas. La decisión de dar protagonismo a estas imágenes reside no sólo en el valor que estas tienen para entender el nuevo estilo arquitectónico y la estrecha relación que el individuo tendrá ahora con la ciudad sino en el destino final de estas fotografías, el cual fue el de convertirse en archivo fotográfico. La importancia de este archivo es casi la finalidad de este estudio y como la fotografía es un medio y un canal de información a través del cual la ciudad y la arquitectura puede ser estudiada.



## 8.1 Recuperación de los objetivos

Volviendo una última vez a analizar los objetivos presentados al inicio de este estudio, la finalidad fundamental de esta tesis era abordar el estudio de la ciudad contemporánea a través de la fotografía como metodología fundamental, lo cual ha sido ampliamente demostrado y ejemplificado durante toda la investigación presentada.

También se plantearon unas cuestiones con respecto a la relación de la fotografía y el estudio de la ciudad, las cuales hemos resuelto demostrando como existe una estrecha relación entre ambos conceptos. En este sentido también hemos visto el análisis que los surrealistas realizan por parte de la ciudad pero a partir de la literatura y la fotografía, mostrando un interés hacia la ciudad como medio en el que se desarrolla la actividad artística. Hilando con este tema, y volviendo a la pregunta sobre si una fotografía artística podría ser un canal de información además de contener interés estético, la respuesta es sí, gracias a lo analizado y demostrado en el capítulo correspondiente al Surrealismo donde hemos podido realizar un estudio de la ciudad y la visión de la misma a través de la mirada surrealista gracias a la fotografía surrealista que tiene a su vez gran contenido estético.

Se ha visto evidenciado a través de esta Tesis Doctoral como la última de las preguntas planteadas ha obtenido respuesta, esta es si al leer una fotografía podíamos entender la relación entre el individuo y el espacio urbano. Pensando una vez más en las imágenes que hemos ido analizando queda demostrado que estas fotografías captan a la perfección la relación entre individuo y medio, especialmente durante la etapa correspondiente al Movimiento Moderno seguidas por la Posmodernidad.

Así pues, la aportación principal de este trabajo era la de aportar una metodología no muy extendida y que sea realmente practica y se pueda llevar a cabo. En este sentido el estudio de la fotografía va a necesitar, tal y como hemos visto, el apoyo de fuentes escritas que nos sienten las bases contextuales e históricas para poder poner en relación y contexto el objeto de estudio en concreto. Sin embargo, la fotografía funciona como documento fundamental para entender la historia urbana y arquitectónica contemporánea como ya se ha visto a través de las paginas de esta

tesis. No solo esto, sino que debemos recordar una vez mas que la fotografía es una fuente primaria y obra de arte en si misma.

## **8.2 Futuras líneas de investigación**

Finalmente quedaría plantear cuáles pueden ser las líneas futuras de investigación que seguirían a esta tesis. Como continuación natural del trabajo desarrollado en esta tesis, una línea futura inmediata podría ser el estudio de la ciudad a través de la fotografía durante otro periodo no propuesto en nuestro estudio que podría incluso acercarse más al momento contemporáneo, durante la década de 1980 y 1990, o incluso remontarse a las vanguardias artísticas y pensar en los Futuristas y su relación arquitectónica y urbana a través de la fotografía.

Alternativamente, también sería centrarse no sólo en un movimiento concreto, sino también en un fotógrafo pensando en un monográfico y ver su visión personal y artística. Sin embargo, esto presentaría únicamente una visión parcial el momento o corriente arquitectónica, urbana, o artística. Por otro lado, podría ponerse en valor la obra de un artista comparando esa visión parcial con una más generalizada presentando comparaciones con otras obras de otros artistas.

La metodología utilizada en este estudio no debe estar solamente anclada a la arquitectura o el urbanismo a la manera en la que ha sido utilizada en esta investigación, sino que puede aplicarse a otros medios artísticos como la escultura e incluso la pintura. Sin embargo, y si queremos seguir analizando el urbanismo y como el individuo se ha ido relacionando con el mismo, resultaría interesante también ir un paso más allá de la fotografía y estudiarlo desde un punto de vista cinematográfico utilizando películas y documentales para ello tal y como hemos introducido con el caso del documental sobre el complejo arquitectónico Pruitt-Igoe.

En muchos sentidos nos quedan caminos que investigar con respecto a la ciudad ya que ésta está cambiando constantemente. En la actualidad, y durante estos últimos meses, nuestra forma de vida y nuestra experiencia social se ha transformado

drásticamente. Algunos elementos han desaparecido, como el ocio y los espacios públicos llenos de vida, para dejar paso a una ciudad vacía a la que solo recurrimos para lo que se ha denominado “esencial”. Hemos vivido la ciudad que Atget nos presentó en sus fotografías donde el individuo no tiene cabida y deja paso a la arquitectura como protagonista.

Por otro lado, también hemos conocido un nuevo método de conectarnos, aprendiendo y redescubriendo la sociedad a través de una pantalla, intentando hacer nuestra vida y desarrollar nuestro trabajo entre las cuatro paredes de nuestros hogares convirtiéndonos en el *technoflâneur* del que habla Ramallo Guzmán. La relación individuo-ciudad se hace ahora a través del televisor, el ordenador o la ventana, donde vemos imágenes sesgadas de lo que era nuestra vida apenas hace unos meses. Para algunos, salir a pasear por las que un día fueron calles abarrotadas, supuso toda una aventura a la par que un triunfo, mientras que para otros supone un riesgo al que no se ven capaces de enfrentar.

Debemos, por tanto, enfrentarnos a nuevas líneas y métodos de investigación que probablemente no tengan precedentes. La ciudad debe reinvertirse así como debemos hacerlo los investigadores a la hora de abordar cuestiones con respecto al urbanismo y los cambios sociales y antropológicos de la ciudad después de la pandemia traerá consigo.



# Bibliografía

- ADAMS FERNÁNDEZ, Carmen. *La América distorsionada*, Oviedo, 1999.
- ADAMS FERNÁNDEZ, Carmen. “Cuba en la prensa española del 98: entre lamodernidad y el exotismo” en *Una reflexión multidisciplinar sobre el 98*, Oviedo, 1998.
- ADAMS FERNÁNDEZ, Carmen. “Chile en la mirada española decimonónica” en *Actas del V Congreso Internacional de Hispanistas*, Burgos, 2000.
- ANDERSON, Perry. *Los orígenes de la Posmodernidad*, Madrid: Akal, 2016
- ARENAS, Luis. *Fantasmas de la vida Moderna. Ampliaciones y quiebras del sujeto en la ciudad contemporánea*, Madrid: Editorial Trotta, 2011.
- AUGÉ, Marc. *Los no lugares. Espacios del anonimato, una antropología sobre la modernidad*, Barcelona: Gedisa Editorial, 1993.
- ADSUAR FERNANDEZ, Maria Dolores. “Nadja encendía las lámparas”, *Cartaphilus 5 Revista de Investigación y Crítica Estética*,1-5, 2009.
- ALONSO, Luis Enrique; y FERNANDEZ RODRIGUEZ, Carlos Jesús. “Roland Barthes y el Análisis del Discurso”. *Empiria*, núm. 12, 2006, pp. 11- 35.
- ARAGON, Louis., *Paris Peasant*, Boston: Exact Change, 1994
- ARON, Paul, BERTRAND, Jean-Pierre., *Les 100 Mots du Surréalisme*, París: puf, 2000
- BARTHES, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre fotografía*, Barcelona: Paidós Comunicación, 2006.
- BANHAM, Reyner, *Los Angeles. The architecture of four ecologies*, Londres, Penguin Books, 1990
- BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y simulacro*, Barcelona: Editorial Kairós, 1984.

- BAUDRILLARD, Jean. *Las estrategias fatales*, Barcelona: Anagrama Colección Argumentos, 1991.
- BAUDRILLARD, Jean. “Por qué la ilusión no se opone a la realidad”, *CIC Cuadernos de Información y Comunicación*, 2004, nº9, pp- 193 - 202
- BENEVOLO, Leonardo. *Historia de la arquitectura moderna*, Barcelona: Gustavo Gili, 1999.
- BOZAL, Valeriano. *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas (Vol: II)*, Madrid: Visor, 1999.
- BOCOLA, Sandro. *El arte de la modernidad. Estructura dinámica de su evolución de Goya a Beuys*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1999.
- BERENSTEIN JACQUES, Paola. “Apologia da Deriva: Escritos Situacionistas sobre a Cidade”. *Resenha*, vol. 5, núm. 1, (2003), pp. 88-90
- BONET CORREA, Antonio. *El Surrealismo*, Madrid: Ed. Catedra, 1983
- BRETÓN, André. *Nadja*, New York: An Evergreen Book, 1960.
- BRETÓN, André. *Los Vasos Comunicantes*, México: Serie del volador, Editorial Joaquín Mortiz, 1978.
- BOWLT, John E. “El arte de lo real: la fotografía y la vanguardia rusa”, en Steve YATES (Ed.), *Poéticas del espacio: antología crítica sobre la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002.
- CANGA, M., “La imagen y el dolor. Comentario sobre Sade”, *Trama y Fondo*, pp. 45-54
- CARRASCO-CONDE, Ana. “Poder y territorio: El caso Brasilia”, *Urban*, 2015-2016, pp. 90-111.
- CARRERI, Francesco. *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili, 2013.

CAWS, Anne. "Linking and reflections: André Bretón and his Communicating Vessels", *Dada/Surrealism*, N°17, (1988), pp. 91-100

CHAPAPRIA, Julián Esteban. "La carta de Atenas (1931). El primer logro de la cooperación internacional en la conservación del patrimonio". Seminario: *La doctrina de la restauración a través de las cartas internacionales*. Valencia 2005.

CONTRERAS CASTELLANOS, Karina. "Hacia perspectiva contemporánea de lo sublime arquitectónico". *Rita*, n°4, Octubre 2015, pp. 76-83.

CURDAVIC GARCÍA, Dorde. *El flâneur en las prácticas culturales, el construmbrismo y el modernismo*. París: Editions Publibook Université, 2012

CUSSET, François. *French Theory: Foucault, Deleuze & Cía, y las mutaciones de la vida intelectual en Estados Unidos*, Barcelona: Melusina, 2000.

DE VICENTE, Alfonso. *El arte en la postmodernidad. Todo vale. Pintura arquitectura diseño y otras artes en la era de lo vacío*. Madrid, Ediciones del Drac 1989

DUBOIS, Philippe. *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Paidós, España, 1986

DURÁN SEGURA, Luis Armando. "Miradas urbanas sobre el espacio público: El flâneur, la derica y la etnografía de lo urbano", *Reflexiones*, vol. 90, no 2, 2011, pp. 137-144.

ELLIN, Nan. *Postmodern Urbanism*, Nueva York: Princeton Architectural Press, 1990

ESTEBAN-GUITART, Moisés, "Psicogeografía cultural del desarrollo humano", *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, n°59, 2012, pp. 105-128.

FRAGO CLOLS, Lluís, MARTÍNEZ-RIGOL, Sergi. "Utopías urbanas del siglo XIX, Herencias y Carencias: La carencia social frente a la herencia técnica", *XIV Coloquio Internacional de Geocrítica. Las utopías y la construcción de la sociedad del futuro*. Universidad de Barcelona 2-7 Mayo de 2016.

- FUENTES CARRASCO, Maria. “Aproximación a la Nueva Babilonia de Constant”, *Baetica. Estudios de Arte, Geografía e Historia*, 27, 2005, 41-60
- GALASSO, Giuseppe. *Nada más que historia. Teoría y metodología*. Barcelona, Ariel, 2001
- GARCÍA SANCHEZ, Rafael, *Una revisión de la “Deconstrucción Postmoderna” en Arquitectura*, Tesis Doctoral Departamento de Composición Arquitectónica de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2008.
- GONZALEZ ALCANTUD, Jose Antonio, *El exotismo de las vanguardias artístico-literarias*, Barcelona: Anthropos Editorial del Hombre, 1989
- GONZÁLEZ CÁRDENAS, Maria, SALAZAR FERRO, Camilo y URREA UYABÁN, Tatiana (2014): “Re-correr la ciudad” *URBS Revista de Estudios Urbanos y Ciencias Sociales*, Vol. 4, nº 1, pp. 139-157
- GOTTDIENER, Mark, BUDD, Leslie, *Key Concepts in Urban Studies*, Wiltshire, SAGE, 2005
- GROPIUS, WALTER. *Manifiesto Bauhaus*, 1919.
- GOLD, John R. *The Practice of Modernism: Modern architects and urban transformation 1954-1972*, Nueva York: Routledge, 2007.
- GURAN, Milton. “Mirar/ver/comprender/contar/la fotografía y las ciencias sociales”, en *Segunda Muestra Internacional de Cine, Vídeo y Fotografía. El Mediterráneo, Imagen y Reflexión, Working Papers*, núm. 3, 1999, pp. 139-141, p 142
- HALL, Peter, *Cities of Tomorrow*, Oxford: Blackwell, 1995
- HELL, Julia y STEINMETZ, George. “Ruinopolis: Post-Imperial Theory and LEarning from Las Vegas”, *International Journal of Urban and Regional Research*, Mayo 2014, Volumen 38.3, pp. 1048-1068.
- HOLTFORD, Cornelius. *From Stonehenge to Las Vegas: Archaeology as Popular Culture*, Oxford: Altamira Press, 2005.



HABERMAS, Jürgen. *Arquitectura Moderna y Posmoderna*, Barcelona: Arquitecturas Bis, 1984.

HARVEY, David. *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1988.

JENCKS, Charles. *Modern Movements in Architecture*, Harmondsworth, Baltimore: Penguin, 1973

KADIU, Silvia. "Surrealism in André Breton's Nadja". *Opticon* 1826, 16: 24, pp. 1-6.

KELLNER, Douglas. *Baudrillard: A critical reader*, Cornwell: Blackwell, 1995.

KENNEL, Sarah. *Charles Marville: Photographer of Paris*, Metropolitan Museum, New York: Exhibition Catalogues, 2013.

KRAUSS, Rosalind, LIVINGSTON, Jane. *L'Amour fou: Photography and surrealism*, Nueva York: Abbeville Press, 1985.

KLÜVER, Billy, MARTIN, Julie. *El París de Kiki: Artistas y amantes, 1900-1933*, Barcelona: Tusquets Editores, 1990.

FER, Briony, BATCHELOR, David, WOOD, Paul. *Realismo, Racionalismo y Surrealismo: el arte de entreguerras (1914-1945)*, Madrid: Akal, 1999.

FERRANDO MATEU, Rosa Anna. "El sueño en el Arte. La vertiente onírica del Surrealismo", *Forum de Recerca*, nº19, pp. 177-189.

FINELLI, Renata. "La fotografía en la era posmoderna. Consecuencias y nuevos desafíos". *En el mundo de las ideas e ideales*. XXI 2018.

MARRONE, Gianfranco. "Lugares comunes sobre Barthes". De Signis, vol. 9, 2006, pp. 199- 210

NARVAEZ TIJERINA, Adolfo Benito. "El imaginario urbano eurocéntrico y la anticuidad utópica de Wright", *Revista contexto*, 2011.

LARA LÓPEZ, Emilio Luis., "La fotografía como documento histórico-artístico y etnográfico: una epistemología", *Revista de antropología experimental*, nº5, texto 10, Universidad de Jaén.

LAURENT, Jenny. *El fin de la interioridad: Teoría de la expresión e invención estética de las vanguardias francesas (1885-1935)*, Valencia: Frénesis, 2003.

LECHUGA, C. “La construcción de la identidad común y la práctica artística del Apropiacionismo”. *Creatividad y Sociedad* (26), 2016, pp. 331-348

LE CORBUSIER, “Les maternelles vous parlent”, en: *Les Carnets de la recherche patiente*, n. 3, Verlag Gerd Hatje Stuttgart, 1968.

LINCHTENSTEIN, Therese; KELLEY, Julia; JONES, Colin, *Twilight Visions*, California: University of California Press.

LINS CORÊA, Elyane (2009): “Urbanizaciones temáticas: arquitecturas del deseo”, *Perspectivas urbanas*, nº10, pp. 13 -22.

LOTTMAN, Herbert. *El París de Man Ray*. Barcelona: Tiempo de memoria Tusquets Editores, 2003

MEJÍA AMÉZQUITA, Valentina. “El Movimiento Moderno ¿Proyecto civilizatorio o megarelató?”, *Dearq*, nº3, 2008, pp. 142-153.

MEJÍA AMÉZQUITA, Valentina. “El Manifiesto. El problema teórico del Movimiento Moderno en arquitectura”. *Páginas: Revista académica e institucional de la UCPR*, , Nº. 79, 2007

MENDEZ, Patricia. “Fotografías en revistas de arquitectura: un discurso de la modernidad en Buenos Aires. 1930-1950”. *atrio* 15-16 (2009-2010), pp. 167-176, p. 170

MIGUEL, J. M. “Fotografía”, En: BUXÓ, Ma. J. y MIGUEL, J. M. de (eds.): *De la investigación audiovisual. Fotografía, cine, vídeo, televisión*. Barcelona, Ediciones Proyecto A. P, 1999

MONTIEL ALVAREZ, Teresa. “Eugéne Atget. El fotógrafo que sólo quería ser documentalista”. *Iberian, Revista Digital de Historia* nº9, 2014, pp. 75-91

PARREIRAS DE FARIA, Felipe. “Vanguardia e Contracultura na Construção do Espaço”. *Cadernos de Arquitetura y Urbanismo*, 2011, vol. 18, núm. 22, pp. 139-151, p. 140

PARIS ROMIA, Gemma. “Jeff Wall, pintor de la vida posmoderna”. *Barcelona, Research, Art, Creation*, 4(3), 2016, 300-323

PASTOR, Suzanne E. *Photography and the Bauhaus En: “Photography and the Bauhaus”*. The Archive. Center for creative photography. University of Arizona. Research series. Number 21, March 1985.

PÉREZ ALONSO, Samantha. “El uso de la fotografía como propaganda política (el caso de la Guerra Civil Española)”, *Arte y Sociedad: Congreso Virtual EUMEDnet*, 2015.

PERNIOLA, Mario. *Los Situacionistas. Historia crítica de la última vanguardia del siglo XX*, Madrid: Acuarela & A. Machado Libros, 2008.

ROMAN GONZÁLEZ, Mónica. *Una aproximación situacionista al espacio expositivo*. Escuela Técnica Superior de Madrid, Universidad Politécnica de Madrid

PARIS ROMIA, G. “Jeff Wall, pintor de la vida posmoderna”. Barcelona, *Research, Art, Creation*, 4(3), 2016, 300-323

PERNIOLA, Mario. *La estética del siglo veinte*, Madrid, La balsa de la Medusa, 2001

RAMALLO GUZMÁN, Francisco J. *El espacio real, sugerido o soñado, como categoría surrealista en la producción artística contemporánea*, Tesis Doctoral, 2014, Granada, Editorial Universidad de Granada

RAMPLEY M. *Exploring Visual Culture. Definitions, Concepts, Contexts*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005.

RAQUEL VICENTE, Sonia. “El rol de la imagen en el mundo contemporáneo”. *Huellas, Búsquedas en Artes y Diseño*, nº6, año 2009.

REYNER, Banham. *Los Angeles. The architecture of four ecologies*, London: Penguin Books, 1990.

READ, Gray. Aragon's armoire. En: Thomas Mical *Surrealism and Architecture*, Nueva York: Routledge, 2005.

RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, J. "Las categorías de espacio y tiempo en el marco teórico de la Posmodernidad", *Ensayos*, Revista de la Facultad de Educación de Albacete, no 27, (2012), pp.19-28

ROSENTHAL SCHLEE, Andrey. "Brasilia 50 años. Lo local y lo global". No 17 de arquitectura

SANCHEZ MORENO, Iván, RAMON DÍAZ, Norma, "La realidad quebrada, Dalí Pujols y Freud: afinidades y estéticas psicológicas", *Revista de Historia de la Psicología*, nº 2/3, (2007), pp. 99- 10

SÁNCHEZ DEL MORAL, Esther. "La ciudad nómada (I)". *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, 2009, vol. 1, núm 1

SAINZ AVIA, Jorge. Arquitectura y urbanismo del siglo XX. En: *Historia del arte. 4. El mundo contemporáneo*. Madrid: Alianza Editorial, Madrid, 1997. pp. 265-335

SEQUEIRA CARNEIRO, Marta. *A Cobertura da Unité d'Habitation de Marselha e a Pergunta de Le Corbusier pelo Lugar Público*, Tesis Doctoral, Universitat Politècnica de Catalunya. Departament de Projectes Arquitectònics.

SIEBENBRODT, Michael, SCHÖBE, Lutz. *Bauhaus 1919-1930*, Parkstone International, 2015.

SCOTT, Clive. *Street Photography: from Atget to Cartier Bresson*, Londres: IB Tauris, 2007.

SOJA, Edward. *Postmetrópolis. Estudios críticos sobre la ciudad y las regiones*, Madrid: Traficantes de Sueños, 2008.

SPINELLI, Leónidas. "La fotografía y su estructura comunicativa: entre la producción modernista y la creación fotográfica posmoderna". *Sphera Publica*, (15), 2015, pp. 173-193

SPITERI, Raymond. Surrealism and the irrational embellishment of Paris. En: Thomas Mical *Surrealism and Architecture*, Nueva York: Routledge, 2005.

STADLER, Hilar, STIERLI, Martino y FISCHLI, Peter. *Las Vegas Studio: Images from the Archives of Robert Venturi and Denise Scott Brown*, Zurich: Museum im Bellpark, Kriens Scheidegger & Spies, 2015.

VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise y IZENOUR, Steven, *L'enseignement de Las Vegas*, Bélgica: Mardaga, 2008

VINEGAR, Aron, *I am a monument on Learning from Las Vegas*, Cambridge: MIT Press, 2008.

VILCHES, Lorenzo. *Teoría de la imagen periodística*. Barcelona: Paidós, 1987.

WALKER, Ian. *City Gorged with Dreams: Surrealism and Documentary Photography in Interwar Paris*, Manchester: Manchester University Press, 2002.

WIGLEY, M. *Constant's New Babylon: The Hyper-Architecture of Desire*, Rotterdam: Publicaciones 010, 1998.

ZEVI, Bruno. *The modern language of architecture*, Seattle: University of Washintgon, 1978