

CLICK 4



CLICK 4

Coordinación de la edición: Cristina Gastón e Iván Quizhpe

Cuidado de la maqueta: Iván Quizhpe

Traducción y revisión de textos en inglés: Amaia Gómez Goikoetxea

Fotografía de la portada: Francisco Gómez, Esqueleto de edificio, Madrid, ca 1973. @Archivo Paco Gómez / Fundación Foto Colectania

Todas las imágenes de Paco Gómez son cortesía de la Fundación Foto Colectania

Agradecimientos

Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España, Departament de Projectes Arquitectònics de la Universitat Politècnica de Catalunya - Barcelona Tech, Fundación Foto Colectania, Xavier Basiana, Nave Bostik

Agradecemos a Mario Rotllant, Pepe Font de Mora e Irene de Montero su generosidad al acogernos en la sede de Foto Colectania; a Tatiana Donoso y Jaume Ribera por asistirnos en la consulta del Archivo Paco Gómez y a Núria Gil en el Arxiu Fotogràfic del Col·legi d' Arquitectes de Catalunya.

Proyecto HAR2016-76583-R

Arquitectura, fotografía y ciudad: geolocalización y estudio comparativo del registro fotográfico de la arquitectura moderna

Investigador principal: Cristina Gastón Guirao, Universitat Politècnica de Catalunya

Equipo de investigación: Juan Carlos Arnuncio, Universidad Politécnica de Madrid, Carlos Labarta, Universidad de Zaragoza

IV Seminario Internacional de Arquitectura Moderna y Fotografía: 13, 14, 15 de junio de 2018

Los videos de las ponencias están disponibles en el repositorio de conocimiento abierto de la UPC, *UPCommons* en la Colección Seminario de Arquitectura Moderna y Fotografía

Grupo de investigación FORM+

Av. Diagonal 649. 5ª planta, 5.3, 08028, Barcelona

Teléfono: +34 93 401 64 08

Correo electrónico: form.mas@upc.edu

Web: click.upc.edu

Plataforma digital: <https://click.upc.edu/maps/>

Departament de Projectes Arquitectònics UPC

Av. Diagonal 649. 5ª planta, 08028, Barcelona.

Teléfono: +34 93 401 63 88

Correo electrónico: director.paupc.edu

Web: <http://www.pa.upc.edu>

Iniciativa Digital Politècnica. Publicacions Acadèmiques Digitals de la UPC

Jordi Girona Salgado 31, Ed.Torre Girona, D-203, 08034 Barcelona

Teléfono: +34 93 401 58 85

Correo electrónico: info.idp@upc.edu

Web: www.upc.edu/idp

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede realizarse con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista en la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algo de esta obra.

Copyright de los textos: sus autores.

Copyright de la edición: Iniciativa Digital Politècnica. Publicacions Acadèmiques Digitals de la UPC.

CLICK 4

Proyecto HAR2016-76583-R

Arquitectura, fotografía y ciudad: geolocalización y estudio comparativo del registro fotográfico de la arquitectura moderna

Investigador principal:

Cristina Gastón Guirao, Universitat Politècnica de Catalunya

Equipo de investigación:

Juan Carlos Arnuncio, Universidad Politécnica de Madrid

Carlos Labarta, Universidad de Zaragoza

Índice

Contents

7 Bienvenida | Wellcome
Pepe Font de Mora

8 Nota al lector | Note to the reader
Cristina Gastón Guirao

PACO GÓMEZ | PACO GÓMEZ

12 La mirada que construye | The gaze that builds
Helio Piñón

26 Una fotografía de portada. Paco Gómez paso a paso | A frontcover photography. Paco Gómez step by step.
Cristina Gastón Guirao

40 Lo que vemos. Ciudad en fotos | What we see. City in photos
Andrea Parga

PAOLO GASPARINI | PAOLO GASPARINI

- 58 Los fotolibros de Paolo Gasparini | Paolo Gasparini photobooks
Horacio Fernández
- 66 Conversación entre Paolo Gasparini, Horacio Fernández y María Fernanda Jaua |
Conversation: Paolo Gasparini, Horacio Fernández and María Fernanda Jaua
- 90 Apuntes sobre la fotografía de arquitectura en la obra de Paolo Gasparini |
Notes on architectural photography in the work of Paolo Gasparini
María Fernanda Jaua
- 98 Graziano Gasparini, arquitecto y fotógrafo | Graziano Gasparini, architect and photographer
Iván Quizhpe

Presentación

Presentation

Pepe Font de Mora

Podría parecer que la fundación Foto Colectania tiene una vinculación irrelevante con la Arquitectura, ya que nuestros objetivos fundacionales se centran en la promoción y difusión de los fotógrafos españoles y portugueses y de la fotografía en general.

Sin embargo, para nosotros fue trascendental recibir la donación del *Archivo Paco Gómez* en el primer año de vida de nuestra entidad. Por una parte, porque es el único archivo que gestionamos -que convive con las obras de más de un centenar de autores de nuestra colección- y especialmente porque este fondo nos vinculó definitivamente con el universo de la arquitectura.

Francisco Gómez (Paco, para sus compañeros) fue un fotógrafo aficionado con un gran reconocimiento y ascendente en el ámbito de la fotografía creativa desde los años 60, que obtuvo al final de su vida una visibilidad pública en esta faceta de la fotografía. Simultáneamente trabajó durante casi dos décadas para la revista *Arquitectura* y documentó muchos de los proyectos arquitectónicos de la época. La mirada de Gómez cambió gracias a la influencia de la arquitectura, una disciplina que también presta especial atención a la percepción y la creación con imágenes.

Los arquitectos han necesitado siempre de buenos traductores para convertir las tres dimensiones del edificio en las dos dimensiones de la fotografía. Por eso, algunos de los mejores arquitectos madrileños de los años 60 tuvieron la fortuna de encontrar en Francisco Gómez a un cómplice que transformó sus obras en extraordinarias fotografías de arquitectura.

Para la fundación Foto Colectania ha sido una satisfacción acoger el *IV Seminario Internacional de Arquitectura y Fotografía*, coincidiendo con la exposición *Archivo Paco Gómez*, comisariada por Alberto Martín. Esta muestra fue el primer estudio sobre la simbiosis entre fotografía y arquitectura en la trayectoria de Francisco Gómez y una rigurosa propuesta de estudio de toda su trayectoria.

Queremos destacar el excelente trabajo de investigación que han realizado para sus ponencias, con los fondos del Archivo Paco Gómez, Cristina Gastón y Andrea Parga. Y agradecer a todos los ponentes del seminario las sugerentes propuestas que han formulado sobre las vidas cruzadas de las fotografías y las arquitecturas.

It may seem that the Foto Colectania foundation's link to Architecture is minimal, as the foundation's goals focus on the promotion and dissemination of Spanish and Portuguese photographers and photography in general.

Nevertheless, for us, receiving the gift of the *Archivo Paco Gómez* in our organisation's first year of existence was transcendental. On one hand, because it is the only archive that we manage -it coexists with the works of more than a hundred authors in our collection- and in particular because this collection definitively linked us to the world of architecture.

Francisco Gómez (Paco to his colleagues) was a highly regarded amateur photographer, who progressed in the field of creative photography since the 1960s, and by the end of his lifetime had achieved public visibility in this facet of photography. At the same time, he worked for the journal *Arquitectura* for two decades and documented many of the architectonic projects of the period. Gómez's gaze changed thanks to architecture's influence, a discipline that also pays special attention to perception and creation using images.

Architects have always needed good translators to convert the three dimensions of the building into the two dimensions of the photograph. Therefore, some of the best architects from Madrid in the 1960s had the good fortune to find in Francisco Gómez an ally who converted their works into extraordinary architectural photographs.

For the Foto Colectania foundation it has been a pleasure to host the *IV International Seminar of Architecture and Photography*, coinciding with the *Archivo Paco Gómez* exhibition, curated by Alberto Martín. This exhibition was the first study of the symbiosis between photography and architecture in Francisco Gómez's career and a thorough proposal for a study of his whole career.

We would like to highlight the excellent research carried out for their presentations, with the collections from the Archivo Paco Gómez, Cristina Gastón and Andrea Parga. We would also like to thank all the speakers in the seminar for their evocative proposals that they have formulated about the interwoven lives of the photographs and the architecture.

Nota al lector

Note to the reader

Cristina Gastón Guirao

Fundación Foto Colectania acogió el *IV Seminario Internacional de Arquitectura y Fotografía* en su sede con motivo de la exposición *Archivo Paco Gómez. El instante poético y la imagen*. Rodeados de una magnífica muestra de Francisco Gómez tuvimos ocasión de disfrutar de la compañía de los invitados en esta edición: Paolo Gasparini, Helio Piñón y Horacio Fernández. El seminario se desarrolló en tres jornadas: 13, 14 y 15 de julio de 2018. Para la tercera Xavier Basiana nos abrió las puertas de la Nau Ivanow para un pase de audiovisuales. Los fotógrafos protagonistas de esta edición: Paco Gómez (Pamplona 1918 - Madrid, 1998) y Paolo Gasparini (Gorizia 1933-) ejemplifican dos aproximaciones poco convencionales a la arquitectura y a la ciudad: ambos descubren motivos en la vida urbana menos planificada que, en el caso de Paolo, va acompañado además de un firme compromiso social.

El primer día las intervenciones giraron en torno a Paco Gómez. La reflexión sobre la imagen del cartel de que anunciaba la exposición -última de las portadas de la revista *Arquitectura* que realizó el fotógrafo- supuso el punto de arranque del seminario. Andrea Parga habló sobre el trabajo editorial para la sección "lo que vemos" de la revista *Arquitectura*. Helio Piñón, desde un admirable conocimiento y la experiencia de su amistad personal con Francesc Català-Roca, nos ayudó a ver las diferencias de su trabajo con el de Paco Gómez.

El segundo día Horacio Fernández y María Fernanda Java acompañaron a Paolo Gasparini. Horacio Fernández nos deleitó con su erudición para contextualizar los fotolibros de Paolo. Tras visionar dos audiovisuales, *Brasilía dos en uno* (realizado especialmente para la ocasión) y *Karakarakas*, los tres mantuvieron una conversación que se centró especialmente en sus primeros años como fotógrafo de arquitectura. La intervención de Horacio Fernández y la conversación a tres bandas se han transcrito y adaptado al formato de esta edición.

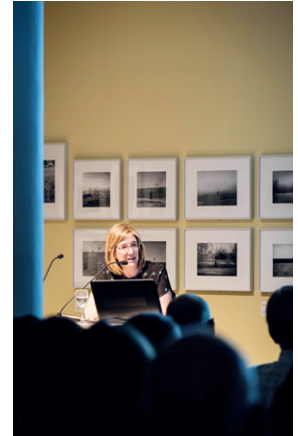
En el momento en que este libro va a ver la luz, Graziano Gasparini, hermano mayor de Paolo, mencionado en numerosas ocasiones a lo largo de estas jornadas, ha fallecido. Su trabajo como docente, historiador, arquitecto y fotógrafo ha sido un referente a nivel internacional. Como pequeño homenaje incorporamos un postfacio con algunas de sus imágenes.

The Foto Colectania Foundation hosted the *IV International Seminar of Architecture and Photography* coinciding with the exhibition *Archivo Paco Gómez. The poetic instant and the image*. Surrounded by a magnificent show by Francisco Gómez we were able to enjoy the company of this edition's guests: Paolo Gasparini, Helio Piñón and Horacio Fernández. The seminar was held over three days: 13, 14 and 15 July 2018. Xavier Basiana joined us the last day with a pass of audio-visuals by Paolo Gasparini in the Nau Ivanow. The work of Paco Gómez (Pamplona 1918 - Madrid 1998) and Paolo Gasparini (Gorizia 1933-) was the focus of this edition. They exemplify two rather unconventional approaches to architecture and the city: both discover motifs in ordinary urban life, which in the case of Paolo means a personal social commitment.

The first day centred on Paco Gómez. The discussion on the image of the Foto Colectania exhibition poster - the latest front page of the journal *Arquitectura* by the photographer- was the start of the seminar. Andrea Parga spoke about the editorial work for the section "Lo que vemos" (What we see) of the journal *Arquitectura*. Helio Piñón closed the session. From his admirable knowledge and experience of his personal friendship with Francesc Català-Roca, helped us to see the differences between his work and that of Paco Gómez.

On the second day Horacio Fernández and María Fernanda Java accompanied Paolo Gasparini. Horacio Fernández delighted us with his erudition in contextualising Paolo's photobooks. After viewing two audio-visuals, *Brasilía dos en uno* (made specially for the occasion) and *Karakarakas*, the three held a conversation on his first years as an architectural photographer. The intervention of Horacio Fernández and the three-way conversation have been transcribed and adapted to book format.

By the time this edition sees the light, Graziano Gasparini, older brother of Paolo, and mentioned on several occasions throughout the conference has passed away. His work as a teacher, historian, architect and photographer is internationally renowned. As a small tribute we have incorporated a postface with some of his images.



IV Seminario Internacional de Arquitectura y Fotografía, Fundación Foto Colectania
Fotografías: Leah Fresneda, María Sanz

PACO GÓMEZ |

La mirada constructiva

The gaze that builds

Helio Piñón

Soy de la segunda generación de arquitectos que ya no dibujamos bien. O, mejor, de la segunda generación de arquitectos a quienes no exigieron dibujar bien, de modo que, si alguien alcanzaba la pericia en esa habilidad era por pura afición. Soy de la segunda generación del plan 57, que contemplaba la sustitución del examen de ingreso por un Curso Común de ciencias, que se daba en la Universidad, y un Curso de Iniciación a la Arquitectura, ya impartido en la Escuela. El nuevo planteamiento tuvo como consecuencia principal la pérdida de importancia del dibujo, en el conjunto de materias que cribaban el acceso a la carrera. Los años de aprendizaje en academias privadas quedaron sustituidos por una asignatura dentro del Curso de Iniciación. La perfección en el claroscuro de la mancha con carbón y el hiperrealismo de los capiteles lavados con pincel, no permitía rebajas: lo que siguió fue solo un pálido recuerdo con más torpeza que nostalgia. Lo notable del cambio es que no se trató de aliviar la pérdida con otra habilidad análoga o convergente, sino que simplemente, se renunció a que el arquitecto supiera dibujar. Es curioso señalar que, en esos mismos años, en nombre de un presunto anquilosamiento estilístico, se estaba renunciando a la arquitectura moderna, asimismo, sin sustituir sus principios y criterios de forma por otros equivalentes, fueran similares u opuestos. Estas dos renunciaciones, ocurridas en 1957-58, cuando yo empezaba los estudios, marcaron definitivamente el devenir de la arquitectura y de los arquitectos posteriores.

Como decía, a finales de los años cincuenta, no se disponía del instrumento que hubiera justificado el abandono del dibujo, pero sí que se había generalizado una práctica que cubre una parte esencial del mismo: la fotografía. Las Escuelas de arquitectura no cayeron en la cuenta de que, si no, la "habilidad para representar", la fotografía sí que podía ayudar con ventaja al "cultivo de la mirada", lo que era esgrimido como valor esencial de la presunta hipertrofia del dibujo en los planes de estudio anteriores al Plan 57. Ahora se dispone de modeladores digitales 3D y renderizadores que suplen con amplísima ventaja la aportación del dibujo, pero curiosamente, solo ofrecen esa mejora a quien se formó la mirada: el modelo 3D es un ente ingravido que flota en un universo soleado y cualquier imagen que fije sus características debe ser "tomada" desde un punto de vista, con un soleamiento concreto y

I am from the second generation of architects that cannot draw properly. Or rather, from the second generation of architects who never had to draw properly, so if anyone achieved any expertise in that ability, it was purely for love. I am from the second generation of plan 57, which contemplated replacing the entrance examination for a common science course, given at the University, and an Introduction to Architecture course, already given at the School. The new plan had the main consequence of reducing the importance of drawing, in all the subjects that screened access to the degree course. Years of training in private academies were substituted by a module within the Introduction course. The perfection in the chiaroscuro of charcoal staining, and the hyperrealism of the capitals washed with brushes, did not allow reductions: what followed was merely a faded memory with more clumsiness than nostalgia. What was notable about the change was that it was not about compensating the loss with another similar or converging skill; it was just relinquishing architects knowing how to draw. It is curious to indicate that, in those same years, in the name of a presumed stylistic stiffness, modern architecture was being renounced, similarly, without replacing its principles and criteria with other equivalents, whether similar or opposing. These two sacrifices, occurring in 1957-58, when I started my studies, definitively marked the evolution of architecture and the later architects.

As I said, in the late 1950s, we still did not have the instrument that would have justified abandoning drawing, but a practice had become generalised that covers an essential part of that: photography. The schools of architecture did not realise that if it could not with the "education of the seeing", photography could help advantageously with the "cultivation of the eye", which was put forward as an essential value of the presumptive hypertrophy of drawing in the syllabus prior to Plan 57. Now 3D digital modelling and renderers are available that replace drawing to great advantage, but curiously, only offer that improvement to the person who shaped his/her view: the 3D model is a weightless being that floats in a sunny universe and any image that sets its characteristics must be "taken" from a viewpoint, with specific sun exposure and with a visual angle that is decided by the observer; in other words, it must be photographed. As you can see, photography is present at all times in the life of an architect committed to the project of visual universes graced with sense



Francisco Gómez, Fachada en el paseo de la Habana, ca 1974. @Archivo Paco Gómez / Fundación Foto Colectania

con un ángulo visual que decide el observador; es decir, debe ser fotografiado. Como ven, la fotografía aparece a cada momento en la vida de un arquitecto empeñado en el proyecto de universos visuales dotados de sentido y consistencia. Pero, no parece que haya sido ese el propósito de las escuelas de los últimos sesenta años: tras cuarenta años de docencia de Proyectos de Arquitectura, puedo confesarles que una de las cualidades más generalizadas entre alumnos y profesores es su dificultad para mirar, lo que no ha supuesto ningún trauma psicológico para los interesados, ya que, reorientaron su cometido para convertirse en "constructores de conceptos". El conceptualismo que ha campeado en la enseñanza de arquitectura de los últimos sesenta años ha determinado la pobreza visual de la "producción inmobiliaria" de la actualidad. El relativismo más miope a que conduce el liberalismo en todas sus facetas, ha sido la creencia indulgente que ha sustituido a la subjetividad de la mirada: una subjetividad que, en tanto que aspira a la universalidad, ha de manejar criterios compartibles. En definitiva, el mercado ha sustituido al arte, precisamente en nombre de una artísticidad de serial televisivo, que valora "lo vistoso" frente a "lo visual", lo "deforme" frente a lo "formado", lo "emblemático" frente a "lo interesante".

Los fotógrafos de arquitectura, en especial los que centraron una parte importante de su actividad en tomar imágenes de arquitecturas modernas, tenían unos criterios visuales similares a los de los arquitectos cuyas obras contemplaban. Probablemente, más refinados e intensos, debido a la frecuencia con que ejercitaban su mirada. La explicación de los principios estéticos de la modernidad fue tan deficiente que los arquitectos modernos hicieron bien en aprender más de los edificios que de los textos, es decir, de las fotografías que traían las revistas. No me cabe duda de que a los fotógrafos de la arquitectura moderna debemos el conocimiento, no solo de los edificios que abordaron, sino de los criterios visuales con que fueron proyectados. En definitiva, los fotógrafos modernos fueron los aliados impagables de la arquitectura moderna, quienes testificaron la falsedad de los argumentos con que se sazónó el abandono de sus principios a finales de los años cincuenta, precisamente, cuando estaba dando sus mejores frutos. La posmodernidad hegemónica, en cambio, vio en la fotografía un enemigo en el cuerpo mismo del proyecto:

and consistency. But, that does not seem to have been the aim of the schools over the last sixty years: after forty years of teaching Architecture Projects, I can confess to you that one of the most generalised characteristics among students and teachers is their difficulty looking, which has not entailed any psychological trauma for the interested parties, as they reoriented their mission to become "constructors of concepts". The conceptualism that has pervaded the teaching of architecture over the last sixty years has determined the visual poverty of the "real estate production" of current times. The most myopic relativism that drives liberalism in all of its facets, was the indulgent belief that has replaced the subjectivity of the eye: a subjectivity that, inasmuch as it aspires to universality, has to handle shared criteria. In short, the market has replaced the art, precisely in the name of the artistry of a television series, that appreciates what is "eye-catching" rather than "visual", what is "distorted" rather than "shaped", what is "emblematic" rather than "interesting".

Architecture photographers, especially those who focused a significant part of their work on taking images of modern architecture, had similar visual criteria to those of the architects whose work they contemplated. Probably more refined and intense, due to the frequency with which they exercised their eye. The explanation of the aesthetic principles of modernity was so poor that modern architects did well to learn more from the buildings than the texts, in other words, from photographs in journals. I do not doubt that to the photographers of modern architecture we owe knowledge, not only on the buildings covered, but also the visual criteria with which they were projected. In short, modern photographers were the priceless allies of modern architecture, who testified the falseness of the arguments that seasoned the abandonment of its principles in the late 1950s, precisely when it was bearing its best fruit. Hegemonic postmodernism, however, saw in photography an enemy in the very body of the project: "that's journal architecture" or "it's not worth it: it's useless" –to accentuate the visual component of certain architecture– are recurrent sentences by the champions of conceptuality, who, inside, nestled an idea of architecture without form, inaccessible to the senses, enjoyable only by reason.

Yes: I am deeply grateful to the photographers of architecture: I have learned from them, not only to look, but also to project. The best have known to draw the gaze to the essential moments of the building, so that while they showed



Francesc Catalá-Roca, casa Ugalde, 1953. J.A. Coderch de Sentmenat y M. Valls, arq. @Fons Fotogràfic F. Català Roca/Arxiu Històric del COAC

“eso es arquitectura de revista” o “no vale la pena: es un libro de santos” –para acentuar la componente visual de cierta arquitectura- son frases recurrentes por los abandonados de la conceptualidad, aquellos que, en su interior, anidaban una idea de arquitectura sin forma, inaccesible a los sentidos, disfrutable solo por la razón.

Sí: siento un profundo agradecimiento a los fotógrafos de arquitectura: he aprendido con ellos, no solo a mirar, sino también a proyectar. Los mejores han sabido poner el ojo en los momentos esenciales del edificio, de modo que, a la vez que mostraban sus atributos visuales, desvelaban los criterios formales sobre los que dichos atributos se apoyan. He tenido la suerte de dirigir una tesis doctoral sobre la mirada de Arne Jacobsen, arquitecto que unía –como no puede ser de otro modo- un exquisito sentido de la forma y una obsesión por la precisión en la mirada, y he visto como sugería al profesional los puntos de vista y encuadres con precisión milimétrica. He visto también a Le Corbusier pasar al fotógrafo bocetos gráficos para garantizar los puntos de vista con que quería mostrar sus obras. En estos casos, el arquitecto toma la iniciativa de sugerir imágenes, pero en otros, la complicidad visual entre arquitecto y fotógrafo es total –como entre Coderch y Catalá-Roca-, lo que en ocasiones casi podría hablarse de autoría compartida. En otros casos –probablemente, los menos- nos ha llegado la incompatibilidad entre miradas, lo que ha hecho al arquitecto prescindir de miradas reconocidas: algo así ocurrió, al parecer, entre Mies van der Rohe y Ezra Stoller. Durante la última década, el uso sistemático del modelador 3D en el proyecto, y la posterior renderización, me hace convivir con la fotografía, con lo que colmo una tendencia instintiva a mirar con intención. Antes practicaba la fotografía con la obra de arquitectos amigos y de otros cuya obra me interesaba conocer o publicar: siempre he preservado la subjetividad universal de la mirada, lo que ha sido reconocido por los autores de la arquitectura. En más de una ocasión, me han dicho: “mis obras me gustan más, cuando las fotografías tú”. En realidad, al tomar las imágenes hacia mi proyecto, de modo que, al acentuar lo esencial, excluía los aspectos más discutibles de la obra.

Hecho este preámbulo quisiera transmitirles algunas reflexiones acerca de la muestra que celebramos y aprovechar la ocasión para relacionar, aunque sea por diferencias, la fotografía de Paco Gómez y la de Francesc

its visual attributes, they revealed the formal criteria on which these attributes were based. I have been lucky enough to direct a doctoral thesis on the eye of Arne Jacobsen, an architect who united –as it should be– an exquisite sense of shape and an obsession with an accurate eye, and I have seen how he suggested the professional the viewpoints and framings precisely to the millimetre. I have also seen Le Corbusier give the photographer graphic sketches to guarantee the viewpoints from which he wanted his work shown. In these cases, the architect takes the initiative of suggesting images, but in others, the visual complicity between architect and photographer is complete, like between Coderch and Catalá-Roca, which could sometimes even be spoken of as shared authorship. In other cases, probably less common, the incompatibility between views has reached us, which has made the architect disregard recognised views: something of the kind happened, it would seem, between Mies van der Rohe and Ezra Stoller. During the last decade, the systematic use of 3D modellers in projects and subsequent rendering mean I live in harmony with photography, with which I shower an instinctive tendency to look with intention. Before, I practiced photography with the work of architects who were friends and others whose work I was interested in getting to know or publishing: I have always maintained the universal subjectivity of the gaze, which has been recognised by the authors of the architecture. On more than one occasion, they have said to me: “I like my work more when you photograph it”. In reality, when shooting, I was making my own project, in such a way that when I accentuated the essential parts, I excluded the more debatable aspects of the work.

With this preamble done, I would like to share some reflections with you about the exhibition we are holding and take the chance to relate, even via differences, the photography by Paco Gómez and that of Francesc Catalá-Roca, at the request of Cristina Gastón, whom I would like to thank for her initiative.

The first circumstance that distinguishes them is the difference between their respective ways of approaching architecture: Paco Gómez is not a photographer from whom architects commission features of their work, but rather he is asked for photographs for the front pages of the journal *Architecture*. He is not strictly an architecture photographer, rather a photographer architects are interested in, not so much for his view of architecture, but for his view in general: his collaboration



Francisco Gómez, Madrid, ca 1966. @Archivo Paco Gómez / Fundación Foto Colectania

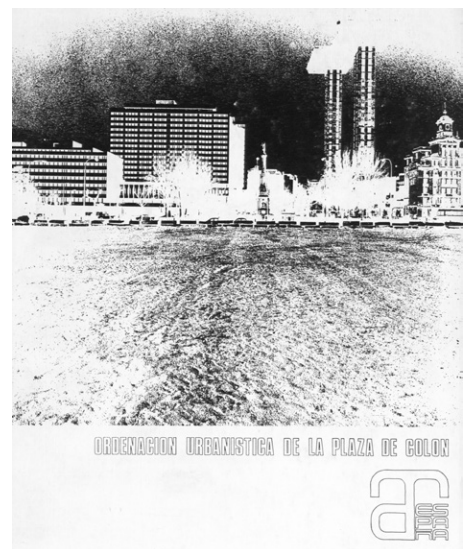
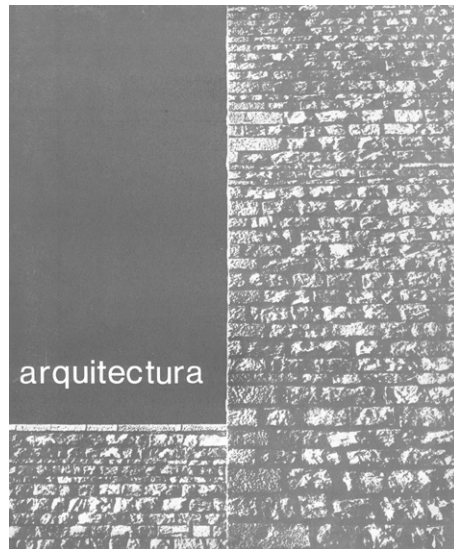
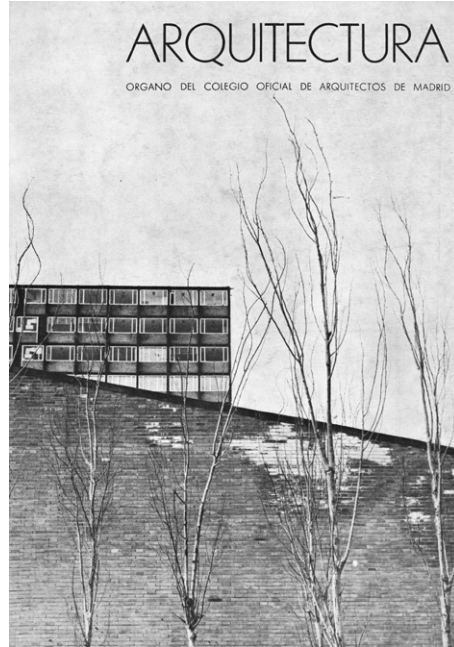
Català-Roca, siguiendo la solicitud de Cristina Gastón, a quien aprovecho para agradecer su iniciativa.

La primera circunstancia que los distingue es la diferencia de sus modos respectivos de aproximarse a la arquitectura: Paco Gómez no es un fotógrafo a quien los arquitectos encarguen reportajes de sus obras, sino que se le piden fotografías para las portadas de la revista *Arquitectura*. No es propiamente un fotógrafo de arquitectura, sino un fotógrafo que interesa a los arquitectos, no tanto por su mirada sobre la arquitectura, sino por su mirada, en general: su colaboración en la Revista *Arquitectura* es un modo de incluir en su acervo documental la mirada del artista plástico. Porque, Paco Gómez hace una aproximación a la arquitectura propia de un artista visual: se diría que es un pintor que ha cambiado los pinceles por la cámara. El encargo de las portadas debía buscar precisamente esta dimensión artística de su fotografía: acentuar la dimensión “poética” de los paisajes urbanos y suburbanos. A mediados del siglo pasado, se consideraba que la arquitectura moderna habitaba en un limbo estético, lo que preocupaba a algunos arquitectos ilustrados, temerosos de que acabase siendo una técnica, sin más. Eso que en las revistas más solventes incluyeran en sus páginas una sección de comentarios teóricos y críticos sobre artes visuales, probablemente, para reforzar la idea de que la arquitectura es un arte, a pesar de la tendencia a considerarla solo una técnica. El motivo –arquitectónico o no (torres eléctricas)- lo elige el fotógrafo, así como el uso –referencial o instrumental- que se hace del mismo. En todo caso, lo arquitectónico estaría en el modo de relacionar los diferentes elementos que intervienen en la imagen. La arquitectura sería, por tanto, un componente esencial de la obra artística. Se diría que los edificios juegan en sus fotos el papel de las manzanas en los bodegones de Cézanne.

Català-Roca, en cambio, aunque su actividad profesional no se reduce a esto, recibe encargos concretos de arquitectos para realizar reportajes de sus obras. El motivo, por tanto, viene impuesto por el encargo, de modo que el cometido de dar cuenta de la arquitectura se lleva a cabo desde una perspectiva que lo trasciende: es decir da cuenta de la arquitectura proponiendo un modo de mirarla. Actúa no ya como un artista plástico, sino como un fotógrafo que entiende su oficio como un arte autónomo, no un caso particular de la pintura. A partir de esa diferen-

with the journal *Architecture* is a way of including the gaze of the visual artist in its documentary heritage. Because Paco Gómez has an approach to architecture that is typical of a visual artist: it could be said that he is a painter who has swapped his brushes for a camera. The commission for the front pages must have sought precisely that artistic dimension of his photography: accentuating the “poetic” dimensions of the urban and suburban landscapes. In the middle of last century, modern architecture was deemed to inhabit an aesthetic limbo, which worried some learned architects, fearful that it would end up being a technical subject, nothing more. It was such that the most solvent journals included in their pages a section of theoretical and critical comments on visual arts, probably to reinforce the idea that architecture is an art, despite the tendency to consider it only a technical subject. The motif –architectonic or not (electrical towers)- was chosen by the photographer, as well as the use –referential or instrumental- made of it. In any event, the architectonic aspect would be in how the various elements involved in the image were related. The architecture would, therefore, be an essential component of the artistic work. It could be said that the buildings in his photos play the role of the apples in the still lifes of Cézanne.

Català-Roca, however, although his professional activity was not reduced to this, received specific commissions from architects to do stories on their works. The motif, therefore, is imposed by the commission, so the task of noticing the architecture is undertaken from a perspective that transcends it: in other words, it describes the architecture proposing a way of looking at it. He no longer acts as a visual artist, but rather as a photographer that understands his trade as an independent art, not a particular subset of painting. From that substantial difference between their respective practices, some characteristics of the work of both of them can be highlighted. One of the traits that attracts attention in the photos I have been talking about is the vertical format of the photographs by Paco Gómez compared to the horizontal format, which is more adapted to human vision. But this characteristic is understood, with the knowledge that in reality he was taking images that were going to occupy the cover of a journal with a vertical format. This situation led the photographer to consider the image as constructed in two hemispheres of similar dimensions and opposing textures. That led him to put the main motif in the upper hemisphere and an active ground in the lower. The use of vertical framing exacts distance from the



Portadas *Arquitectura*, n. 61, 66, 108, 147

cia sustancial entre sus respectivas prácticas, se pueden resaltar algunas características de la obra de uno y otro. Uno de los rasgos que llaman la atención en las fotos que comento es el formato vertical de las fotografías de Paco Gómez respecto del formato horizontal, más adaptado a la visión humana. Pero esta característica se entiende, al saber que en realidad estaba tomando imágenes que iban a ocupar la portada de una revista de formato vertical. Esta circunstancia lleva al fotógrafo a plantear la imagen construida en dos hemisferios de dimensiones parecidas y textura contraria. Ello le lleva a poner el motivo principal en el hemisferio superior y un suelo activo, en el inferior. El uso del encuadre vertical obliga a separarse mucho del motivo principal, lo que Gómez asume de buen grado, ya que ello acentúa el perfil del motivo respecto de su corporeidad, de modo que la espacialidad de la imagen total es una espacialidad bidimensional, basada en la componente gráfica de la realidad. Muchas de esas fotos se estructuran según un universo dual, que parte el rectángulo en dos sectores de extensión análoga, que, en ocasiones, recuerda la construcción de los espacios plásticos de Mark Rothko, por esos mismos años. El formato de la revista –rectangular vertical– coincide con el formato vertical que el fotógrafo elige para evitar la fuga vertical de las aristas: al mantener la visión horizontal, la imagen está ocupada en su mitad inferior por suelo. Un suelo que Gómez sabe convertir en visualmente activo: acentuando la plasticidad de su textura, en ocasiones, o poblándolo con personas o cosas, que complementan el motivo que se recoge en la mitad superior. La bidimensional de esos espacios está acentuada por el papel secundario que Gómez asigna a la sombra: en general, débil y con presencia matizada. En muchas ocasiones, sus fotos están tomadas sin sol o, por el contrario, con un sol muy aparente para conseguir ciertos efectos de sombra que tienden asimismo a acentuar la bidimensionalidad del espacio. Los edificios sobre futbolistas son un contraluz tan tenue que desaparece cualquier sensación de tridimensionalidad del espacio. Tanto los edificios como los jugadores adquieren una dimensión gráfica que actúa de caracterizador de dos espacios plásticos contrapuestos: uno oscuro, con los edificios superiores, y otro claro, solo salpicado por los jugadores de abajo. Comentario similar podría hacerse del señor con el abuelo que lleva a su nieto de la mano. La posición casi vertical

main motif, which Gómez takes on willingly, as it accentuates the profile of the motif with respect to its corporeality, so the spatiality of the whole image is a two-dimensional spatiality, based on the graphic component of reality. Many of these photos are structured according to a dual universe, that splits the rectangle in two sectors of similar size, which sometimes is reminiscent of the construction of the art spaces by Mark Rothko, around the same time. The format of the journal – vertical, rectangular– coincides with the vertical format that the photographer chose to avoid the vertical vanishing point of the edges: by maintaining the horizontal view, the lower half of the image is occupied by the ground. A ground that Gómez knows how to make visually active: accentuating the plasticity of its texture, at times, or populating it with people or things, which complement the motif found in the upper half. The two-dimensional aspect of these spaces is accentuated by secondary role that Gómez assigns to shade: in general, weak with a nuanced presence. On many occasions, his photos were taken with no sun or, in contrast, with very apparent sunshine, to achieve certain effects of shade that similarly tend to accentuate the two-dimensionality of the space. The buildings over footballers are a such a subdued counter light that any sensation of three-dimensionality of space disappears. Both the buildings and the players take on a graphic dimension that characterises the two contrasting plastic spaces: one dark, with the buildings above, and the other light, merely splashed by the players below.

A similar comment could be made of the man with the grandfather who walks with his grandchild hand in hand. The almost vertical position of the sun tones down the shade and gives the ground a flat appearance, without depth. The distance is cancelled out in depth between the two motifs and, at the same time, its distance is accentuated in the plane of the image. The image of the scaffolds and the crane repeat the artistic construction: two hemispheres with similar dimensions, in one of which –the clearer one– the apparent motif emerges, while the other tends to be seen as a flat texture. I say apparent motif because the real motif is not the scaffolds and the tower, but the relationship between them and the sky that envelops them with the dark, very textured ground. It is not a photo of scaffolding, but rather a photograph that uses a few scaffolds and bit of sloping earth to build a visual space delimited by and constituted by the photographer. The photograph of the white building against the brightness of



Francisco Gómez, Abuelo y nieto, Madrid, ca 1959. @Archivo Paco Gómez / Fundación Foto Colectania

del sol, atenúa la sombra y da al terreno un aspecto plano, sin profundidad. Se anula la distancia en profundidad entre los dos motivos y, a la vez, se acentúa su distancia en el plano de la imagen. La imagen de los andamios y la grúa, repite la construcción plástica: dos hemisferios de dimensiones similares, en uno de los cuales –el más claro– emerge el motivo aparente, mientras que el otro tiende a verse como una textura plana. Digo motivo aparente, porque el motivo real no son los andamios y la torre, sino la relación de ello y el cielo que los envuelve con el suelo oscuro y fuertemente texturado. No se trata de una foto de unos andamios, sino de una fotografía que se vale de unos andamios y un trozo de tierra en pendiente para construir un espacio visual delimitado y constituido por el fotógrafo. La fotografía del edificio blanco sobre el brillo del coche oscuro está tomada con el sol a la espalda, de modo que atenúe el fuerte claroscuro que provocaría la fuerte textura del edificio blanco. Solo desde esa distancia el edificio parece presentable: cualquier otra posición del sol acentuaría los aspectos más banales de su construcción e impediría tener una imagen clara del inmueble en su totalidad. Para verlo así, Gómez convierte en visualmente inactivas dos terceras partes de la imagen: solo el techo del automóvil refleja una imagen comprimida de la textura del edificio. Pero ese marco oscuro no acentúa la profundidad del espacio visual, sino que simplemente resalta el motivo, reducido prácticamente a un perfil texturado por la retícula de los huecos.

Me he referido a estas imágenes porque muestran el cariz plástico de la fotografía de Gómez, al que he aludido más arriba. En la serie de fotos que muestran visiones planas de fragmentos de edificios es todavía más evidente mi observación: en realidad, el fotógrafo construye un espacio plano de relaciones entre figuras, dimensiones y texturas, de modo análogo a como lo hubiera hecho un pintor de mediados del siglo XX. El cariz plástico de su fotografía se hace muy evidente en la “esquina”, cuyo uso de la sombra –limitada a la propia, eliminando prácticamente la sombra arrojada– provoca que desaparezca su corporeidad, de modo que, más que un muro en esquina, se percibe la dualidad de dos trapecios unidos por la base mayor, entre la tierra y el cielo.

No sé si proyectar con criterio de calidad visual volverá a interesar lo suficiente como para ser algo más que una

dark car is taken with the sun behind him, so it tones down the strong chiaroscuro caused by the strong texture of the white building. Only from that distance does the building appear presentable: any other position of the sun would accentuate the more banal aspects of its construction and would prevent a clear image of the building in its entirety. To see it that way, Gómez makes two thirds of the image visually inactive: only the roof of the car reflects a compressed image of the texture of the building. But that dark frame does not accentuate the depth of the visual space, it simply highlights the motif, reduced practically to a textured profile by the grid of the openings.

I have referred to these images because they show the artistic tenor of Gómez’s photography, to which I have alluded earlier. In the series of photos that show flat visions of fragments of buildings, my observation is even more evident: in reality, the photographer constructs a flat space of relationships between figures, dimensions and textures, just as a painter would have done in the middle of the twentieth century. The artistic tenor of his photography is very evident in the “esquina” (corner), where his use of shade –limited to its own shade, practically eliminating the cast shadow– causes the corporeality to disappear, so, more than a corner wall, the duality of two trapeziums joined by the larger base, between the ground and the sky can be perceived.

I don’t know if projecting with visual quality criteria will once again be sufficiently of interest to be something more than a private practice, but, if it were to happen, it would be a shame if there were no architects up to that task. That is why it is so important to me that initiatives come up like this exhibition and the development of masters such as the one Cristina Gastón and her team are preparing, where photography is approached as a register of the intelligent eye.



Francisco Gómez, Barrio de la Concepción, Madrid, ca 1966. @Archivo Paco Gómez / Fundación Foto Colectania

práctica privada, pero, si ello ocurriera, sería una lástima que no hubiera arquitectos preparados para ese cometido. Por eso me parece tan importante que surjan iniciativas como esta exposición y el desarrollo de masters como el que prepara Cristina Gastón y su equipo, en los que se aborda la fotografía como registro de la mirada inteligente.



Fotografía: Francisco Gómez

Una fotografía de portada. Paco Gómez paso a paso.

A frontcover photography. Paco Gómez step by step.

Cristina Gastón Guirao

El número de diciembre de 1973 de la revista *Arquitectura* fue el último de un total de cuarenta volúmenes que lucieron una fotografía de Paco Gómez en la portada (Fig. 1). La colaboración del fotógrafo con la publicación, editada por el Colegio de Arquitectos de Madrid, se prolongó durante quince años imprimiéndole un sello inconfundible.

La portada a la que nos referimos muestra a toda página el liviano entramado metálico de un edificio en proceso de construcción escoltado por las torres de dos grúas. El fotógrafo nos descubre un concierto de filigranas levantándose sobre el suelo removido de las excavaciones. El engarce preciso de unos perfiles metálicos muy esbeltos compone un delicado mecano que se ofrece a la vista de un modo tan cautivador que, aun siendo evidente que se trata tan sólo de una fase muy inicial de la construcción, uno desearía que ese fuera el edificio acabado: como las grúas que lo escoltan, que en su desnudez ya han consumado su forma funcional. La escena ofrece un irresistible estímulo a la imaginación: a lanzar conjeturas sobre la progresión de las siguientes fases y su apariencia final. Ahora bien, la esperanza de cotejar de modo inmediato el estado del edificio que exhibe la portada con la forma acabada, una constatación siempre elocuente y didáctica, se ve frustrada en seguida. La revista sólo informa que Francisco Gómez es el autor de todas las fotografías incluida la de la portada. Se trata de un número especial dedicado a "Los grandes problemas urbanísticos de Madrid": no da cuenta de ningún edificio en concreto, ni celebra ninguna nueva obra arquitectónica. Más bien todo lo contrario, los temas que anuncia el índice son: escasez de suelo urbanizado, déficit de infraestructuras, falta de coordinación, deficiente gestión, difícil operatividad, etc.¹ En consecuencia, las magníficas fotografías de Paco Gómez que se incluyen en el volumen, una decena de ellas reproducidas a toda página, sirven al editor para ilustrar una variedad de calamidades que los pies de foto recalcan. Es la paradoja a la que se expone el trabajo fotográfico y, por fortuna, Paco Gómez hace gala de buenas dosis de ironía. Para satisfacer la expectativa levantada por la imagen de la portada, se impone una investigación cuyo fin sea localizar e identificar el edificio al que corresponde.

El texto que sigue relata las indagaciones realizadas que finalmente han conducido a despejar la incógnita planteada, pero, sobre todo, y más importante, han proporcionado un acceso indiscreto, pero altamente revelador, del

The December 1973 issue of the journal *Arquitectura* was the last of a total of forty volumes with a photograph by Paco Gómez on the front page. (Fig. 1). The photographer's collaboration with the publication, edited by the Institute of Architects of Madrid, lasted fifteen years and left an unmistakable stamp on it.

The cover we are referring to shows full-page the light metal framework of a building under construction escorted by the towers of two cranes. The photographer revealed a harmony of delicate movements rising above the soil turned over by excavation. The precise setting of a few very fine metal profiles composes a delicate welded structure that allows us such a captivating view that, even though it is evident that it is only at a very initial stage of the construction, one would hope that this would be the finished building, like the cranes that accompany it, that in their nakedness have already consummated their functional shape. The scene offers the imagination an irresistible stimulus: it opens the door to conjecture about the progress of the following stages and its final appearance. Given the time that passed from when the photograph was taken, we might think of the possibility of knowing the building to which the structural elements correspond, a verification that is always eloquent and didactic. Nevertheless, hopes are dashed straight away. From the content inside the journal it can only be deduced that Francisco Gómez is the author of all the photographs, including the front page. It is a special issue devoted to "Madrid's big urban planning problems" and does not describe any specific building, nor does it celebrate any architectonic new build. Rather the opposite, the issues covered in the contents are: shortage of building land, infrastructure deficit, lack of coordination, poor management, difficult operativity, etc.. Consequently, the magnificent photographs by Paco Gómez included in the volume, about ten of them replicated full-page, help the editor illustrate a variety of adversities that the captions emphasise. It is the paradox to which photographic work is exposed and, fortunately, Paco Gómez shows a good dose of irony. To satisfy the raised expectations, research was undertaken with the objective of locating and identifying the building characterised on the front page.

The following paragraphs share the observations and conclusions reached thanks to other photographs linked to the cover image and that finally led to revealing the mystery, but maybe more importantly, providing unguarded, but revealing,

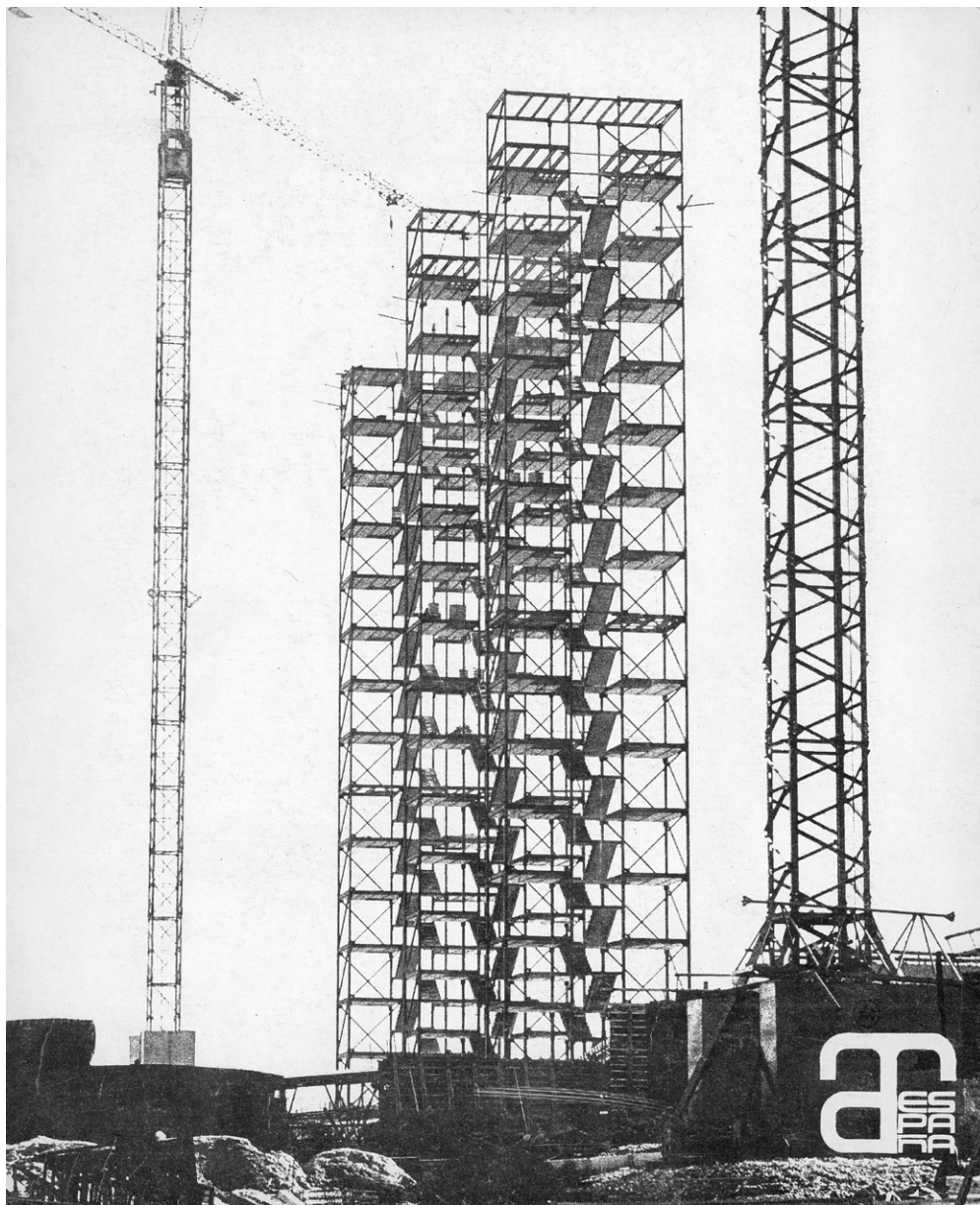


Fig. 1. Portada *Arquitectura*, n. 179, nov. 1973

modo de proceder del fotógrafo en su trabajo construcción visual de la imagen.

Lo que averiguamos a partir del archivo del fotógrafo

La Fundación Foto Colectania custodia en Barcelona el archivo de negativos de Paco Gómez. Allí se ha podido comprobar que la fotografía que nos ocupa forma parte de un reportaje identificado con el título de *Esqueleto*, fechado en 1973. Realizado en rollo de película de 35mm y 36 exposiciones, en blanco y negro. Este dato es crucial para las deducciones que hacemos a continuación ya que informa del orden en que el fotógrafo tomó las imágenes. La serie indica el recorrido de sus pasos y permite reconstruir la escena de lo que vio y le interesó, como en una película. La sucesión de puntos de vista y los cambios de encuadre nos enseña dónde se detiene, qué capta su atención, cómo se posiciona ante ello, en qué insiste y qué descarta. Permite seguir todo el proceso de tanteo que le lleva a marcarse el objetivo y trabajar hasta lograr la solución que le satisfaga.

El dossier *Esqueleto* contiene imágenes de los contrastes de una urbanización que avanza sobre los terrenos yermos: construcciones tradicionales junto a altos bloques nuevos, movimientos de tierra, acopios de materiales, estructuras inacabadas. Un tercio de las imágenes de este carrete se incorporó a la revista, cinco de ellas reproducidas a página completa. El resto del contenido gráfico del número procede de otros reportajes anteriores. También hay vistas de las calles del centro, de la nueva zona de negocios, del tráfico, calles elevadas, transporte público. Seguramente Paco Gómez recibió el encargo de fotografiar la periferia madrileña para completar la ilustración de los temas tratados y la portada.

Al observar la serie completa de los negativos se han podido identificar algunas localizaciones: la calle con fuerte pendiente es la avenida Cardenal Herrera Oría; el imponente grupo de viviendas de veinte pisos de altura se conoce como la *Ciudad de los periodistas*; delante del mismo y mirando al sur aparecen los cuerpos bajos del colegio Valdeluz; en lo alto de las lomas se distingue el perfil del hospital de la Paz. Todo ello conduce a pensar que las laderas que conforman el valle que baja hacia el oeste corresponden a la zona de La Vaguada. Seguramente es domingo porque no hay actividad en la obra. La única pre-

access to the photographer's methods in his work of visual construction.

What we can ascertain from the photographer's archives In the archive of negatives by Paco Gómez's kept by the Foto Colectania foundation, it has been verified that the photograph that concerns us is part of a feature identified with the title *Esqueleto*, dated 1973. Taken on a roll of 35 mm film with 36 exposures, in black and white. This data is crucial for the conclusions we come to below as it tells us the order in which the photographer took the images. The series indicates the route of his steps and makes it possible to recreate the scene he saw and interested him, as if it were a film. The succession of viewpoints and the changes in framing tell us where he stopped, what caught his attention, how he positioned himself in front of it, what he insisted on and what he rejected. It enables us to follow the whole process of sizing it up that led him to set the objective and work until he achieved the solution he was satisfied with.

The dossier *Esqueleto* contains images of the contrasts of an urbanisation that advances on the uninhabited plots: traditional construction together with new high blocks, earthmoving, stockpiling of materials, unfinished structures. A third of the images on this reel were incorporated in the journal, five of them were printed full-page. The rest of the graphic content of the issue came from other previous features. There are also views of the streets of the centre, the new business area, traffic, raised streets, public transport. Paco Gómez probably received the commission to photograph the outskirts of Madrid to complete the illustration of the issues covered, as well as the front page.

Observing the complete series of the negatives, it has been possible to identify some locations: the very steep street is Avenida Cardenal Herrera Oría; the imposing group of blocks of flats twenty floors high is known as *Ciudad de los periodistas*; in front, looking to the south, we can see the lower buildings of the Valdeluz school; at the top of the hills the profile of the La Paz hospital can be seen. All of this leads us to think that the hillsides that form the valley going down to the west correspond to the La Vaguada area. It is probably Sunday because there is no activity on the construction site. The only human presence are the carefree passers-by: the man walking along the central reservation between the cars, the reader who walks distracted with a newspaper in his



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4

Francisco Gómez, Esqueleto de edificio, Madrid, ca 1973. @Archivo Paco Gómez / Fundación Foto Colectania

sencia humana la constituyen paseantes despreocupados: el hombre que camina por la mediana entre los coches, el lector que anda distraído con el periódico entre las manos, alguien sentado mirando al horizonte y algún niño correteando. Debía ser temprano por la mañana, por la longitud y dirección de las sombras, el tiempo parece otoñal por la indumentaria de abrigo y por los árboles deshojados.

Todo ello permite determinar con bastante precisión el área al norte de Madrid por donde transita el fotógrafo una mañana de domingo en el otoño de 1973. Parece que deambula sin premeditación, sin un objetivo específico a priori, con una cámara ligera. A partir de estos datos podemos seguir sus pasos e intentar determinar aproximadamente dónde se encuentra en cada momento y hacia qué dirige la cámara.

Lo que nos revela el andar del fotógrafo

El reportaje se inicia con el fotógrafo situado en el lateral de una importante vía de circulación, parcialmente en obras, cuya acera está aún por consolidar: la avenida Cardenal Herrera Oría. Su atención se dirige hacia un vasto grupo de edificios ubicados en lo alto, en un encuadre vertical: primer disparo (Fig. 2). Para la siguiente toma ha cruzado la calzada y se ha situado sobre la mediana, en una posición arriesgada para un peatón, pero que le permite centrar la prominente edificación a lo ancho en el encuadre mientras las líneas nítidas de los bordillos a los lados del eje vertical de la imagen. Aprovecha que un hombre camina por la mediana delante de él. El personaje de espaldas procura un poderoso contraste en la mitad inferior de la imagen y primer término respecto los edificios al fondo, a los que la distancia y la neblina matinal aligeran de peso visual (Fig. 3). Repite el encuadre variando el zoom (Fig. 4).

Del siguiente grupo de imágenes se deduce que el fotógrafo ha llegado a los edificios que veía a lo lejos, la Ciudad de los periodistas. Se conoce que están recién terminados. Se desplaza por el recinto interior que el perímetro de viviendas delimita. Hace varias tomas de las fachadas y de los jardines. La edificación se interrumpe en un cierto punto del contorno lo que le permite vislumbrar más allá el horizonte del área en proceso de transformación, lugar hacia el que se encamina (Fig. 5).

Una vez llega a las lomas, que hace un momento divisa-

hands, someone sat down looking at the horizon and a few children running around. It must be early in the morning, by the length and direction of the shadows, the weather seems autumnal with the warm clothing and the bare trees.

This all enables us to determine quite accurately the area to the north of Madrid where the photographer travelled one Sunday morning in the autumn of 1973. It seems like he is wandering without premeditation, without a specific objective a priori, with a light camera. From this data we can follow his steps and try to determine approximately where he was at each moment and where he was pointing the camera to.

What the photographer's route reveals

The feature begins with the photographer at the side of a main road, partially under construction, where the pavement is not yet finished: Avenida Cardenal Herrera Oría. His attention is drawn toward a vast group of tall buildings, in a vertical frame: first shot (Fig. 2). For the next shot he has crossed the road and positioned himself on the central reservation, in a dangerous position for a pedestrian, but one that enables him to centre the prominent building in the width of the frame with the detailed lines of the kerbs to the sides of the vertical axis of the image. He takes advantage of the fact that a man is walking along the central reservation in front of him. The character with his back turned is a powerful contrast in the lower half of the image and foreground with respect to the buildings behind, to which distance and the morning mist lighten them of visual weight (Fig. 3). The framing is repeated varying the zoom (Fig. 4).

From the next group of images, it can be deduced that the photographer has reached the buildings he could see in the distance, the 'Ciudad de los periodistas'. We can see they have been recently finished. He moves in the inner enclosure delimited by the perimeter of the homes. He takes various shots of the façades and gardens. The buildings come to an end at a certain point of the outline which enables him to discern further away the horizon of the area undergoing transformation, for which he sets off (Fig. 5).

Once he reaches the hills, which a moment ago could be seen in the distance, he looks back in the opposite direction to the route he had just walked. The image shows the south face of the buildings next to Avenida Cardenal Herrera Oría that he had been examining a moment ago. In the foreground the large area of dark, recently moved earth occupies almost



Fig. 5

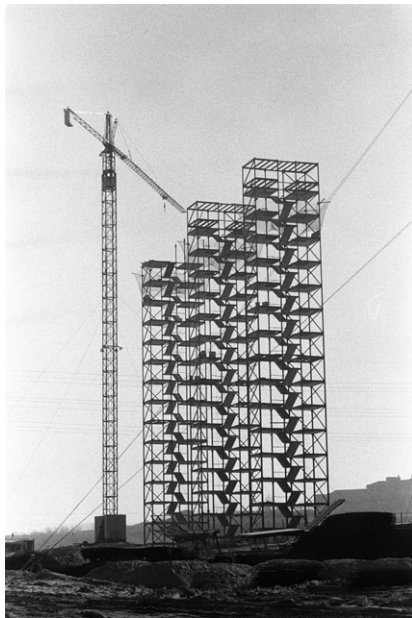


Fig. 6

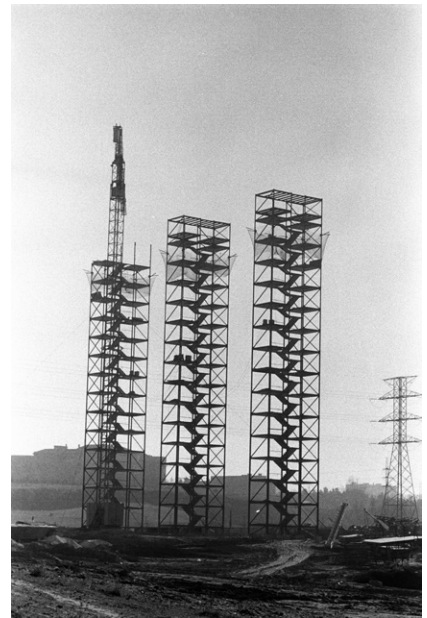


Fig. 7

Francisco Gómez, Esqueleto de edificio, Madrid, ca 1973. @Archivo Paco Gómez / Fundación Foto Colectania

ba a lo lejos, mira hacia atrás en sentido opuesto al camino andado. La imagen muestra la cara a sur de las edificaciones junto a la avenida Cardenal Herrera Oría que hace un momento examinaba. En un primer término la gran área de la tierra oscura recién removida, ocupa casi dos tercios del encuadre, clara manifestación de la actividad urbanizadora, y de su preferencia por las superficies vacías texturizadas (Fig. 6). Desde este punto, oteando hacia el sur se percata por primera vez del entramado metálico que se constituirá en el centro de atención de ahora en adelante.

La liviana estructura ofrece una apariencia vibrante a contraluz en total contraste a la impenetrabilidad de los bloques de viviendas que hace un momento observaba. Hace una toma vertical cuyo encuadre será muy similar al final, aunque no satisfecho todavía sigue con la exploración (Fig. 7). Se desplazará rodeándola lo suficiente para que lo que parecía como un único entramado se despliegue en tres cuerpos exentos, reconocibles como tres cajas de escalera. Repite la toma enderezando las líneas (Fig. 8). Continúa escrutando el inusual paisaje.

Mientras tanto ha advertido una persona sentada sobre un poste en lo alto de la ladera. Hace una toma en la que la figura minúscula corona el áspero terreno yermo que ocupa tres cuartas partes del encuadre (Fig. 9). Es una invitación a subir hasta allí para descubrir el área desde una posición más elevada. Así que a continuación remonta el collado. Se sitúa detrás del sujeto y el niño que lo acompaña: sus siluetas vistas de espaldas se incorporan a un nuevo encuadre vertical sobre las estructuras (Fig. 10).

Se gira de nuevo a comprobar cómo se ven ahora, desde una cota superior, los edificios del otro lado de la vaguada. Un paseante que cruza la escena ojeando el periódico ofrece una nueva oportunidad a la cámara. Su presencia actúa de contrapunto sobre el frente edificado distante (Fig. 11). Repite la toma con diferentes niveles de acercamiento sobre el personaje (Figs. 12-13). Finalmente abandona esta perspectiva de modo definitivo para concentrarse en la dirección contraria sobre la estructura metálica.

En estricto contraluz, como atestigua la dirección de las sombras, ensaya un encuadre apaisado sobre la misma escena que había visto un momento antes. En esta ocasión predomina la línea del horizonte mientras que las figuras del adulto y el niño, así como los entramados metálicos,

two thirds of the frame, a clear demonstration of the urbanising activity (Fig. 6). From this point, looking toward the south, the metal framework that will constitute the centre of attention from now on can be seen for the first time.

The light structure offers a vibrant appearance against the light in total contrast to the impenetrability of the blocks of flats seen a moment ago. He takes a vertical shot with a very similar framing to the one finally chosen, although, still not satisfied, he continues with his search (Fig. 7). He moves around it enough to see that what seemed like one single framework is deployed in three free-standing bodies, which can be recognised as three stairwells. He repeats the take, hardening the lines (Fig. 8). He continues scrutinising the unusual landscape.

Meanwhile he has noticed a person seated on a post at the top of the hillside. He takes a shot in which the tiny figure crowns the rough, barren terrain that occupies three quarters of the frame (Fig. 9). It is an invitation to go up there and discover the area from a higher position. So, then, he climbs the hill. He positions himself behind the subject and the child with him: their silhouettes seen from behind are incorporated into a new vertical frame over the structures (Fig. 10).

He turns again to check what the buildings on the other side of the valley look like from the height gained. A new opportunity arises when a passer-by walking along flicking through a newspaper crosses in front of him. His presence acts as a counterpoint over the distant built-up front (Fig. 11). He repeats the shot with different levels of zoom on the man (Fig. 12-13). Finally, he abandons this perspective definitively to concentrate on the metal structure in the opposite direction.

Very much against the light, as backed by the direction of the shadows, he tries a landscape framing of the same scene he had noticed a moment before. This time the line of the horizon predominates, while the figures of the adult and child, as well as the metal structures, occupy a lateral position. From here a vast area is dominated, the horizon line rises compared to the shaft of the structures, which are partially darkened (Fig. 14).

He decides to leave his high position and go back down to the lower point. He checks the landscape format one last time. The relative height of the horizon line, now lower again, makes them contrast with more clarity, in almost the whole of their height, against the sky (Fig. 15).

He goes a little further away: in the vertical framing the



Fig. 8



Fig. 9

Francisco Gómez, Esqueleto de edificio, Madrid, ca 1973. @Archivo Paco Gómez / Fundación Foto Colectania

ocupan a una posición lateral. Desde aquí se domina un vasto territorio, pero el horizonte a la mitad del fuste de las estructuras eclipsa parcialmente el calado (Fig. 14).

Decide abandonar la posición elevada y desciende de nuevo hasta la cota inferior. Comprueba el formato apaisado por última vez. Desde aquí las celosías vuelven a dibujarse con nitidez sobre el cielo, en prácticamente toda su altura (Fig. 15).

Se aleja un poco más: usa un encuadre vertical (Fig. 16) y para las siguientes tomas aplica el zoom así consigue que el entramado de perfiles ocupe casi por completo el cuadro (Fig. 17). Sigue moviéndose: parece estar estudiando el ángulo adecuado en el que los tres armazones se solapan entre sí y con la grúa según una determinada razón, sea sobre una arista o todo un módulo. También persigue reducir al mínimo las obstrucciones a la transparencia en la base, comprobando el perfil del horizonte (Figs. 18-19). Por último, consigue incorporar otro elemento en la composición: una segunda torre de grúa que escolta el motivo central por la derecha logrando un mejor balance (Fig. 20) y la versión definitiva. Ahí finaliza la serie. Dos o tres disparos más en los alrededores, acaba el carrete y la jornada.

Lo que nos dice la resolución del dilema

Todos los indicios conducen hasta un edificio anodino e irrelevante exento de cualquier atisbo de inquietud por parte de sus autores para dotarlo de alguna cualidad arquitectónica. O sea que, la esperanza inicial de llegar a conocer un edificio notable se ha visto, al cabo, frustrada. Si la portada de la revista nos presenta una estructura arquitectónica cautivadora es gracias al trabajo de Paco Gómez quien, tras advertir el armazón inacabado, se afana para lograr una determinada proyección de sus líneas sobre la superficie del papel que nos proporciona goce estético. Se desplaza alrededor de la misma, se acerca, se aleja, cambia la dirección de la perspectiva, el contraste de luz, la altura del horizonte, hace entrar en el cuadro unos u otros actores, sopesa el formato vertical u horizontal hasta construir la que juzga como mejor variante.

Lo que a ojos de muchos podría no ser más que un esqueleto incompleto, ante los de Paco Gómez se presentaba como una estimulante presa para hacer su propio proyecto: una construcción de alto valor visual a partir de una determinada configuración física de las cosas, no dispues-

lower half of the frame is the ground (Fig. 16). With the zoom he manages to trim the ground and sky and make the framework of profiles occupy the frame almost completely (Fig. 17). He keeps moving: he seems to be studying the appropriate angle where the three frameworks overlap with each other and with the crane, whether over an edge or a whole module. Also reducing the obstructions to the transparency of the structure in the lower part, in the profile of the horizon (Fig. 18-19). Finally, he manages to incorporate another component into the composition: a second crane tower that escorts the central design on the right, which achieves better balance (Fig. 20). The series ends there. Two or three more shots in the area and the reel and the working day come to an end.

What the resolution of the dilemma tells us

All the indications gathered lead to an anodyne and irrelevant building without the slightest hint of concern to give it any architectonic quality. In other words, the initial hope of getting to know a noteworthy building has, in the end, been frustrated. If the front page of the journal presents us with a captivating architectonic structure, it is thanks to the work of Paco Gómez who, after noticing the unfinished frame, worked to achieve a certain projection of its lines on the surface of the paper. He moved around it, getting closer, moving away, changing the direction of the perspective, the contrast of the light, the height of the horizon, bringing some or other elements into the frame, weighing up a vertical or horizontal format until he reached the definitive solution.

What, in the eyes of just anybody, could not be more than an incomplete skeleton, presented itself to Paco Gómez as a stimulus to make his own project: a construction with a high visual value from a certain physical configuration of things that were not designed for that purpose. Paco Gómez was not told what he had to photograph: he looked for it and found it himself. We can say that, in this case, he did better work than the architect. His work uncovered the potential of possibilities contained in a humble construction job and made any later addition seem unnecessary and superfluous.

On many occasions buildings that still have not achieved the functional status for which they were designed can be aesthetically successful long before their completion. During the course of the different stages of the construction, fascinating intermediate structures and unexpected visual compositions can be made visible. Other possibilities of relationships



Fig. 10



Fig. 11



Fig. 12

Francisco Gómez, Esqueleto de edificio, Madrid, ca 1973. @Archivo Paco Gómez / Fundación Foto Colectania



Fig. 13



Fig. 14

Francisco Gómez, Esqueleto de edificio, Madrid, ca 1973. @Archivo Paco Gómez / Fundación Foto Colectania

tas en ningún momento con ese fin. A Paco Gómez no le señalaron lo que tenía que fotografiar: lo buscó y encontró él mismo. En este caso, podemos decir con toda seguridad que hizo mejor trabajo que el arquitecto. Su labor deja a la vista una posibilidad muy persuasiva contenida en una estructura modesta, de resultados de lo cual se percibe superfluo lo que necesariamente hubo de añadirse para completarla y hacerla habitable.

En muchas ocasiones, edificios que todavía no han alcanzado el estado funcional para el que están previstos pueden verse estéticamente logrados mucho antes de su finalización. Durante el transcurso de las diferentes etapas de la construcción pueden quedar expuestas fascinantes estructuras intermedias. Manifestarse otras posibles relaciones entre los elementos de la construcción: órdenes apreciables sólo temporalmente, que quedarán escondidos en la forma completa. Estos hallazgos visuales capturados por la cámara han alumbrado nuevas concepciones arquitectónicas una y otra vez a lo largo del siglo XX.

Las indagaciones realizadas han tenido por recompensa el descubrimiento del proceso de trabajo del fotógrafo. El seguimiento de las tomas realizadas por Paco Gómez nos ha permitido comprender como utiliza la cámara para conocer el terreno: cómo se marca los objetivos hacia los que dirigirse, cómo comprueba planos y contraplanos, cómo evalúa desde varios puntos de vista las relaciones espaciales entre los elementos del paisaje, cómo se mantiene atento a la interrupción de las personas en la escena para ofrecer un contrapunto significativo en el encuadre. La cámara guía sus pasos, andando construye la imagen. La astucia de su mirar sagaz, captura y elabora armonías para nuestro posterior aprecio y disfrute que desaparecen pronto de la escena por la que transita.

El fotógrafo al mirar a través de su cámara reordena el campo visual suscitando relaciones que estimulan la sensibilidad. El arquitecto observador especialmente susceptible a las circunstancias espaciales, por razón de su formación y ocupación, tiene la capacidad y la oportunidad de relanzar hacia adelante estas percepciones en nuevas proyecciones.

Nota:

¹ El número reproduce un conjunto de artículos aparecidos en distintas fechas a lo largo de 1973 en el diario YA por Juan Gómez y González de la Buelga, Director Técnico del Área Metropolitana de Madrid.

between the elements of the construction may be discovered: orders that are only temporarily visible, that will be hidden in the completed form, findings able to inspire new projects.

The investigation was rewarded with the discovery of the photographer's working process. Following the shots taken by the photographer has enabled us to understand how he uses the camera to get to know the terrain: how he establishes the targets he will aim at, how he checks the planes and counter planes, how he evaluates the spatial relationships between the elements of the landscape from various points of view, how he is watchful of the interaction of people with the background that can offer a significant counterpoint in the framing. The camera guides his steps and, walking, he builds the image. The astuteness of his shrewd gaze captures and creates harmonies we can later appreciate and enjoy, that disappear quickly from the scene he is passing through.

As the photographer looks through his camera, he reorganises the visual field, awakening relationships that stimulate sensitivity. The observant architect, particularly sensitive to spatial circumstances due to his training and occupation, has the ability and the opportunity to relaunch his perceptions forward in new projections.

Note:

¹ The issue reproduces a set of articles that appeared on different dates throughout 1973 in the Madrid newspaper YA by Juan Gómez and González de la Buelga, Technical Director of the Metropolitan Area of Madrid.

Códigos de archivo de las imágenes | Image archive codes:

Fig.2- PG1590.16403; Fig.3- PG1590.16404; Fig.4- PG1590.16405; Fig.5- PG1590.16407; Fig.6- PG1590.16413; Fig.7- PG1590.16415; Fig.8- PG1590.16417; Fig.9- PG1590.16416; Fig.10- PG1590.16420; Fig.11- PG1590.16421; Fig.12- PG1590.16422; Fig.13- PG1590.16423; Fig.14- PG1590.16424; Fig.15- PG1590.16425; Fig.16- PG1590.16426; Fig.17- PG1590.16427; Fig.18- PG1590.16430; Fig.19- PG1590.31; Fig.20- PG1590.16432.



Fig. 15

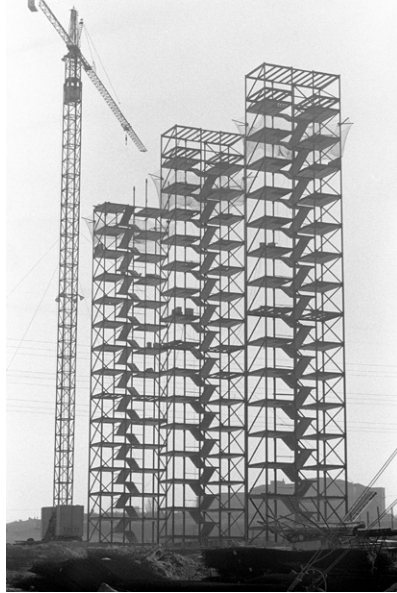


Fig 16

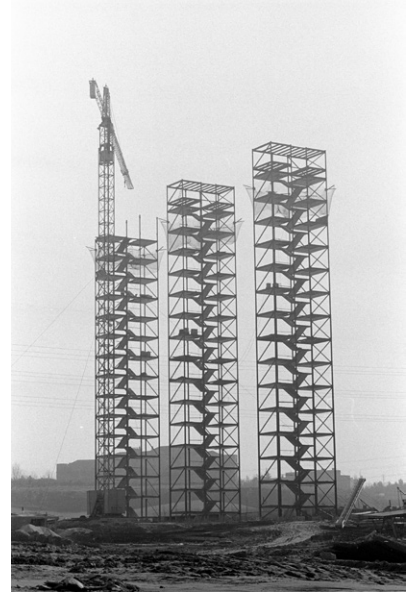


Fig. 17

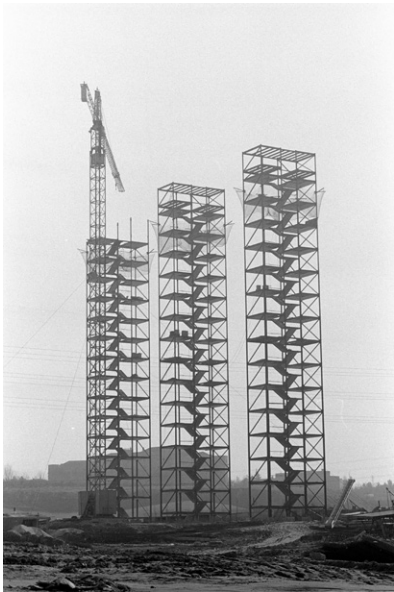


Fig. 18

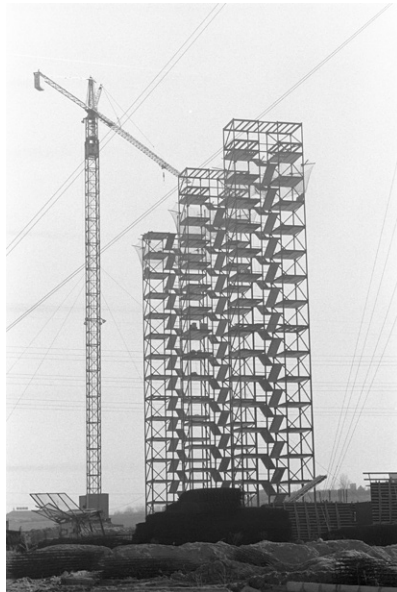


Fig. 19

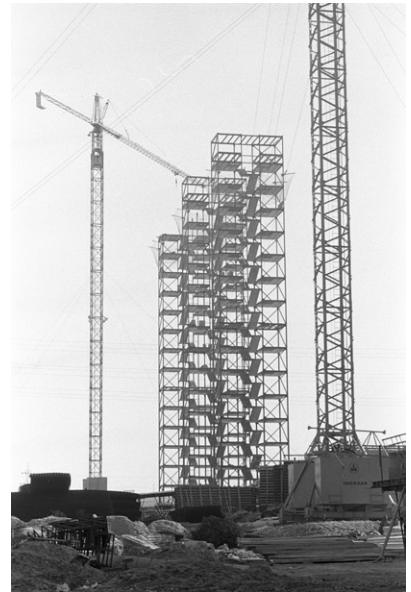


Fig. 20

Francisco Gómez, Esqueleto de edificio, Madrid, ca 1973. @Archivo Paco Gómez / Fundación Foto Colectania

'lo que vemos' | ciudad en fotos

'lo que vemos' | city in photos

Andrea Parga

Ciudad

El trabajo de Paco Gómez para la revista *Arquitectura* fue extenso y prolífico. Una parte un tanto menos conocida se halló en sus reportajes de ciudad para la sección 'lo que vemos' de la publicación. La oportunidad de contar con el material del archivo del fotógrafo en la Fundación Foto Colectania ha permitido recopilar este particular conjunto de imágenes para su estudio. La selección ha pretendido destilar el 'relato visual' de los contenidos que en la colección de la revista se desplegaron. La secuencia es un extracto que mantiene el orden cronológico de su aparición y nos ofrece la posibilidad de una mirada simultánea sobre este grupo de fotografías.

La sección 'lo que vemos' de la revista *Arquitectura*, dedicada en su mayoría a Madrid, estuvo a cargo del arquitecto Julián Peña. Se mantuvo durante siete años con 53 colaboraciones entre enero de 1966 y mayo de 1973 (nº 85 – nº 173). En el último número se despidió con un artículo recopilatorio titulado 'lo que vimos'. La iniciativa tuvo como antecedente una sección previa iniciada en 1961. A esta no se le llegó a dar nombre, pero que sí contó con un rasgo muy particular, estaba destinada exclusivamente al estudio de algunas calles importantes, describió e ilustró a: la Calle Serrano (en el nº 32), publicada en agosto de 1961; la calle Toledo (en el nº 43), publicada en julio de 1962 y la calle Amaniel (en el nº 63), publicada en marzo de 1964. La fotografía de Paco Gómez fue el motor de los textos que se presentaron tanto para las 'calles' como para 'lo que vemos'. Sus fotos en la colaboración con Julián Peña, aparecieron bajo el nombre de Fotos Gómez, mención con la que él mismo denominó a sus trabajos de fotografía industrial. La sección estuvo reforzada por otros dos, que ocurrían en paralelo y que trataron temas de naturaleza similar. Estos apartados fueron 'lo que usamos' encargado a Carmen Castro y 'notas de filosofía' a P. Alfonso López Quintás. La idea de cierta unidad argumental fue de la mano del director de la revista Don Carlos de Miguel. La narración en imágenes de Paco Gómez vertebró las tres secciones al mismo tiempo.

La labor del fotógrafo en esta parte de la revista dedicada a los entornos de ciudad, contaba con un carácter que la diferenciaba notoriamente de las imágenes de su trabajo habitual. En esta tarea, casi siempre presentaba varias fotografías a la vez, componiendo entre sí partes del

City

Paco Gómez's work for the journal *Arquitectura* was extensive and prolific. A rather less well-known part can be found in his city features for the 'lo que vemos' (what we see) section of the publication. The opportunity to have the photographer's archive material at the Foto Colectania Foundation has made it possible to compile this particular set of images for study. The selection aimed to distil the 'visual story' of the content that unfurled in the journal's collection. The sequence is an extract that maintains the chronological order in which it appeared and enables a simultaneous view of this group of photographs.

It was the architect Julián Peña who was in charge of the section 'lo que vemos' of the journal *Arquitectura*, devoted principally to Madrid. It ran for seven years with 53 collaborations between January 1966 and May 1973 (issues 85-173). In the last issue, it bade farewell with a compilation article entitled 'lo que vimos' (what we saw). The initiative was predated by a previous section that began in 1961. This did not get as far as being named, but it did have a very particular trait; it was exclusively aimed at the study of significant streets. It described and illustrated: Calle Serrano (in issue 32), published in August 1961; Calle Toledo (in issue 43), published in July 1962 and Calle Amaniel (in issue 63), published in March 1964. Paco Gómez's photography was the driving force for the text presented for both the 'streets' and 'lo que vemos'. His photos in collaboration with Julián Peña appeared under the name Fotos Gómez, as he himself called his industrial photography work. The section was reinforced by another two, held in parallel, dealing with issues of a similar nature. These sections were 'lo que usamos' (what we use) commissioned from Carmen Castro and 'notas de filosofía' (philosophy notes) from P. Alfonso López Quintás. The idea of a certain unity of argument came from the director of the journal Mr. Carlos de Miguel. Paco Gómez's narration in images structured the three sections at the same time.

The photographer's work in this part of the journal devoted to city settings was notoriously different from the images in his usual work. In this task, he almost always presented various photographs at the same time, composing parts of the urban landscape between them. Paco Gómez, in that extensive group of photos, depicted social activity and places that propitiated it, the space between buildings. With a fast and spontaneous working style, he captured daily life, common



paisaje urbano. Paco Gómez, en ese dilatado grupo de fotos, retrató la actividad social y los lugares que la propiciaron, el espacio entre edificios. Con un 'hacer' rápido y espontáneo, captó lo cotidiano, lo común, los flujos y los ritmos de la calle y de sus habitantes. Trabajó por unas imágenes que derivaron de las personas al andar, se afanó en la práctica documental urbana. Este 'hacer' evidenció el 'carácter paulatino de su entrada en el género', de su dedicación a la fotografía de arquitectura. Las imágenes que acompañaron de manera fija a las secciones 'lo que vemos', 'lo que usamos' y 'notas de filosofía', significaron otra vía de práctica, diferente a la abstracción formal aplicable a cualquier tema fotográfico que lo movió en sus inicios. Al mismo tiempo, cultivó el tándem fotógrafo-arquitecto. Primero en su vínculo con Don Carlos de Miguel con su disposición hacia los requerimientos de la revista. Luego, con Julián Peña para la sección 'lo que vemos'. Fruto de esta estrecha relación en la preparación de cada artículo, quedó patente el valor de sus fotografías. Autoría a la que Julián Peña aludió constantemente en sus textos. El arquitecto comentaba las fotos que previamente imaginaba y luego pedía al fotógrafo. El material fotográfico ensanchó la visión de sus reflexiones y paseos por la ciudad. Julián Peña no remitió directamente el lugar, él comentó el momento de cada foto.

La articulación de los textos y la elección de los contenidos a lo largo de las intervenciones, delata el interés que mostró Julián Peña por los espacios públicos. Cada cierto número de entregas, aparecía un artículo, generalmente de extensión más larga, dedicado a las plazas. A primera vista, puede que haya algún punto que parezca no encajar, como es el caso del texto 'variedades' (en el nº156), donde no se halla de protagonista a una plaza. Sólo, que en el inicio del texto, el autor explica la intención de que así fuese, salvo que no pudo contar con la fotografía y por tanto optó por la recopilación de otros breves comentarios. Desde la perspectiva en la que predominó la imagen sobre el texto para la presentación de una idea, este detalle resulta importante, ya que en este caso, el autor no dedicó el texto al espacio público de su elección por no tener la imagen precisa de la Plaza de Colón con niños jugando que tenía visualizada. En cualquiera de los casos, buscó para sus 'variedades' la imagen de la Plaza Callao y desarrolló una propuesta peatonal. Julián Peña, con el apoyo

things, the flow and rhythm of the street and its inhabitants. He worked for images that stemmed from people walking, striving toward urban documentary practice. This method showed the 'gradual nature of his entry into the genre', his dedication to architecture photography. The images that always accompanied the sections 'lo que vemos', 'lo que usamos' and 'notas de filosofía', meant another practical method, different from the formal abstraction applicable to any photographic topic that inspired him when he was starting out. At the same time, he cultivated the photographer-architect tandem. First in his links with Mr. Carlos de Miguel, with his disposition toward the requirements of the journal. Later, with Julián Peña for the section 'lo que vemos'. Fruit of this close relationship in the preparation of each article, the value of his photographs became obvious. Authorship to which Julián Peña alluded constantly in his texts. The architect told him about the photos he had previously imagined and then asked the photographer for them. The photographic material widened the view of his reflections and strolls around the city. Julián Peña did not refer directly to the place, he commented on the moment of each photo. The selection and sequence of images can be seen via the link: click.upc.edu/publicaciones, and is as follows:

The organisation of the text and the choice of the content throughout the interventions demonstrates the interest Julián Peña showed in public spaces. Every few deliveries, there would be an article, generally longer, devoted to squares. At first glance, it might look like some points do not fit, as is the case with the text 'variedades' (varieties) (in issue 156), where it is not a square that is the protagonist. However, at the start of the text, the author explains that he intended it to be like that, unless he did not have the photograph, and thus opted to compile other brief comments. From the perspective in which the image predominates over the text to present an idea, this detail is important, as in this case, the author did not dedicate the text to the public space of choice as he did not have the precise image of Plaza de Colón with children playing that he had visualised. In any case, for his 'variedades' he looked for the image of Plaza Callao and went with the option of pedestrians. Julián Peña, with the support of Paco Gómez's photos, paid attention to and thought of the squares within the city and the city within the reflections of the journal during the period of both of their contributions.



Francisco Gómez, Calle Toledo, Madrid. @Archivo Paco Gómez / Fundación Foto Colectania

(página anterior)
Francisco Gómez, Calle Amanuel, Madrid. @Archivo Paco Gómez / Fundación Foto Colectania

de las fotos de Paco Gómez, atendió y mantuvo presentes a las plazas dentro de la ciudad y a la ciudad dentro de las reflexiones de la revista durante el período de las aportaciones de ambos.

Calle

El trabajo de documentación que desarrolló Paco Gómez desplegó escenas de ciudad concurrentes con las ideas que se ponían en valor desde la revista. La presencia de la calle se inició en 1961 con el extenso reportaje de la Calle Serrano y se mantuvo presente a lo largo de todas sus colaboraciones para la sección.

'Toda ciudad consciente, por grande y próspera que se halle a la sazón, guarda fidelidad a sus calles y se cuida de crear calles nuevas que traben entre sí las partes de la ciudad, huyendo de las famosas vías de comunicación, que son meros enlaces dentro de conjuntos urbanos.

*La calle es el canal por el que pasa la vida de la ciudad a lo largo del tiempo.'*¹

En cuanto a la idea de escena, en las fotografías también fue posible reconocer las fachadas, como elementos que construyen ciudad, como decorados ineludibles para el escenario donde acontece la vida cotidiana de los ciudadanos.

*'Las fachadas condicionan la calle y aun la crean. Las fachadas condicionan la luz, el ambiente más o menos interiorizado de las viviendas. Todo le es posible a una fachada: alumbrar o ensombrecer las habitaciones; sosegar el aspecto de las calles y a quienes por la calle discurren. Las fachadas son capaces de enmarañar la calle más recta y alisar la más serpenteada.'*²

Las fachadas contienen numerosos recintos que captan la atención. Los comercios de sus bajos fueron oportunidades a las que se les prestó atención y se dedicaron reportajes. Fueron espacios propicios para series de imágenes por su condición teatral en el acto de compra-venta al que se refiere en su descripción en la publicación. Fueron lugares en plena sintonía con su tiempo y con sus mercancías. La arquitectura de fondo que dio armonía con sus diseños, también fue objetivo de los comentarios de Julián Peña y Carmen Castro a través de la cámara de Paco Gómez.

Calle y paseo

De su caminar diario, el fotógrafo logró un buen número

Street

The documentation work carried out by Paco Gómez unfurled city scenes concurrent with the ideas that were valued by the journal. The presence of the street began in 1961 with the extensive report on Calle Serrano and this remained throughout all of his collaborations for the section.

'All conscious cities, however big and prosperous they are at the time, remain faithful to their streets and take care to create new streets that interweave the parts of the city, fleeing from the famous access roads, that are mere links within urban whole.

The street is the channel through which the life of the city passes over time.' (1)

Regarding the idea of a scene, in the photographs it was also possible to recognise the façades as elements that build the city, as inescapable patterns for the scenario where the everyday life of the citizens transpires.

'Façades condition the street and even create it. Façades condition the light, the more or less interiorised environment of the homes. Anything is possible for a façade: lighting or shading the rooms; calming the appearance of the streets and whoever passes along the street. Façades are able to tangle the straightest street and straighten the most winding.' (2)

Façades contain numerous areas that capture attention. The shops on the ground floor were opportunities to which he paid attention and dedicate features. They were spaces conducive to series of images due to their theatrical nature in the act of buying and selling mentioned in its description in the publication. They were places that were fully in tune with their time and their wares. The background architecture that provided harmony with its designs was also the subject of comments by Julián Peña and Carmen Castro through the camera of Paco Gómez.

Street and strolls

On his daily walks, the photographer managed to take a good number of shots that opened up a view of 'lo que vemos' (what we see) in our immediate surroundings. He framed streets showing the importance of these spaces for interaction between buildings. He showed moments that linked their components and relationships. His photographs offered us the street as a meeting point and setting for strolls.

'The street, the natural place linking the households that surround it, the mid-point between the retreat of the home and



Francisco Gómez, Calle Serrano, Madrid. @Archivo Paco Gómez / Fundación Foto Colectania

de instantáneas que abrieron vista sobre 'lo que vemos' en nuestros entornos próximos. Encuadró calles mostrando la relevancia de estos espacios de interacción entre edificios. Evidenció momentos que ligaron sus elementos y relaciones. Sus fotografías nos ofrecieron la calle como ámbito de encuentro y de paseo.

'Calle lugar nato de vinculación de los hogares que la circundan, punto intermedio entre el retiro de la casa y el ámbito comunitario de la plaza. [...]

La diferente manera de moverse provoca distintos modos de vivir el espacio, el tiempo y el paisaje y de relacionarse con el prójimo. [...]

Ciudad debe ser ante todo un lugar de comunicación y mutuo encuentro de calles de tránsito a calles de comunicación de plazas de nudos a plazas que ofrecen albergue a la necesidad humana de diálogo y convivencia.

*Así la arquitectura se incorporará a la vida de los ciudadanos y deje de ser fugaz visión decorativa.'*³

En el recorrido visual que nos brindó, resulta fácil articular desde la calle:

El pliegue del plano horizontal del suelo, con el seguimiento de la cota cero, la planta baja, la movilidad, los peatones y los coches. El pliegue de los planos verticales, con el seguimiento de las fachadas, las ventanas, su delante, su detrás, comprender la manzana, sus límites, sus conexiones con el entorno, cómo se trenzó la fábrica de la ciudad. El encuentro entre planos, las esquinas, las calles y avenidas, el cruce de personas, las intersecciones de eventos, nos dieron la visión transversal a través de sucesivos enlaces entre elementos. Es así como se abordó la relación ineludible entre calle y paseo, presente en las secuencias fotográficas número a número.

Fotografía 'Viva'

En el paso de la obra única al de la producción de reportajes de línea documental, hubo un matiz de vitalidad al que apuntó Alberto Martín sobre las fotografías de ciudad del fotógrafo en experimentación. El material al que aludió en sus escritos en el catálogo de la exposición, lo presentó como 'fotografía viva'⁴. Una labor que derivó de la ciudad y de la presencia de sus habitantes.

'En el ámbito urbano, su práctica se orienta igualmente hacia una práctica que no pivota tanto sobre la individualidad sino sobre un registro socializante, esto es, aquel que

the common area of the square. [...]

Different ways of moving cause different ways of experiencing space, time and landscape as well as interacting with the neighbours. [...]

The city must be, above all, a place for communication and mutual meeting, from streets for transit to streets that communicate squares, from hubs to squares that house the human need for dialogue and coexistence.

Thus, architecture is incorporated into the life of citizens and is no longer a fleeting decorative vision.' (3)

In the visual tour that he gives us, it is easy to articulate from the street:

The crease of the horizontal plane of the ground, with the tracking of level zero, the ground floor, the mobility, the pedestrians and the cars. The crease of the vertical planes, with the continuity of the façades, the windows, the front, the back, including the block, its limits, its connections with the environment, how the fabric of the city was woven. The meeting point between planes, the corners, the streets and avenues, the passing of people, the intersections of events, gave us the transverse view through successive links between elements. This is how he covered the unavoidable relationship between streets and promenades, present in the photographic sequences from issue to issue.

'Living' photography

Passing from the single lone work to the production of features along documentary lines, there was a nuance of vitality that Alberto Martín indicated about the city photographs of the experimenting photographer. The material to which he alluded in his writing in the exhibition catalogue was presented as 'living photography' (4). Work that stemmed from the city and the presence of its inhabitants.

'In the urban sphere, his practice was similarly oriented toward a practice that did not pivot around the individual so much as a socialising register, this is, that which shows a professional scope, an occupation, or even a social location. Likewise integrated in the environment, in its context or in a context that does not belong to them but connotes them...' (5)

In his work among buildings, Paco Gómez, sought the human reference linked to the immediate environment, thus bringing us the proximity of everyday life that spans while he walked through the streets of the city. A latent resource



Francisco Gómez, Plaza Becerra, Madrid. @Archivo Paco Gómez / Fundación Foto Colectania

*manifiesta un ámbito profesional, un oficio, o incluso una ubicación social. Igualmente integrados en el ambiente, en su contexto o en un contexto que no les pertenece pero les connota...*⁵

En su quehacer entre edificios, Paco Gómez, buscó el referente humano vinculado a su ambiente próximo, brindándonos con ello la cercanía de la vida cotidiana que discurría al tiempo que andaba por las calles de la ciudad. Recurso latente al que también apeló en áreas más retiradas de la zona metropolitana, en sus visitas puntuales a otras ciudades; pero sobre todo, predominó en la vida de las plazas.

Ventana y plaza

El nombre de la sección, 'lo que vemos', increpó a observar la ciudad como una secuencia notoria de experiencias para la vista y para la percepción del espacio. Atributos que Jan Gehl mantiene en sus estudios, él apunta a la *'existencia de una expresión visual característica que contribuye a proporcionar una sensación de sentido de lugar'*⁶

Las fotografías de Paco Gómez nos acercaron a lo que tenemos 'próximo'. Consciente de las múltiples escalas que prosperan en la ciudad, los encuadres de su fotografía conformaron un relato que las entrelazó, desde la más pequeña, la del entorno inmediato, en la que cada persona encuentra y experimenta las decisiones tomadas a todos los niveles de proyecto de arquitectura y/o de lo urbano; hasta las dinámicas de extensión de los bordes y periferia de la ciudad que recorrió durante años.

En este sentido, referirnos a la ventana, como los elementos que *'son frontera abierta por la que limitamos con el espacio'*⁷, nos permite apreciar los diferentes puntos de vista que nos ofreció Paco Gómez en su obra; bien sea porque las fotografió explícitamente, o porque convirtió a su cámara en una de ellas. La ventana, deja ver, da la posibilidad de tener el exterior en nuestros interiores, ensancha el ámbito habitado, cualidad que logran la mayoría de los instrumentos ópticos en la mirada de quien los pone en uso.

Con dos imágenes, la del que se asoma desde lo alto (foto que acompaña en el lateral) y la complementaria con lo que se puede entender de su vista sobre la plaza (foto de la página siguiente), presentó el espacio abierto. Ámbito al aire libre que recorrió y recreó para el lector en

he also resorted to in more remote areas of the metropolitan area, in his occasional visits to other cities; but above all, predominated in the life of the squares.

Window and square

The name of the section, 'lo que vemos', rebukes seeing the city as an unforgettable sequence of experiences for the sight and for the perception of space. Attributes that Jan Gehl maintains in his studies; he points to the *'existence of a characteristic visual expression that helps provide the sensation of a sense of place'*. (6)

The photographs by Paco Gómez brought us closer to what we have 'nearby'. Aware of the multiple scales that thrive in the city, the framing of his photography comprises a tale that interlinks them, from the smallest, that of the immediate surroundings, in which each person finds the decisions made at all levels of the architecture project and/or urban aspects; to the dynamics of extension of the edges and periphery of the city that he covered for years.

In this sense, to refer to windows as the elements that *'are open borders we use to limit ourselves in space'* (7) enables us to appreciate the different points of view that Paco Gómez offered us in his work; either because he photographed them explicitly, or because he converted his camera into one of them. The window enables us to see, gives us the possibility of having the exterior in our interior, extends the area we inhabit, a quality that the majority of optical instruments achieve in the gaze of whoever uses them.

With two images, the one looking out from above (photo to the side) and the complementary one that communicates its view over the square (photo on the following page), he presented the open space. An open-air setting that was scoured and recreated for the reader in a complete sequence of photographs, with the topic which was reinforced through this section of the magazine.

Existing Landscape

'We provide (to the debate and search for a solution) the graphic report we have commissioned with this exclusive purpose to the photographer Francisco Gómez, published in the following pages. 'Here the reader can find the different points of view that the man on the street, when walking in the city, appreciates in these two architectures [...] Mr. Carlos de Miguel'. The text is very clear about the construction of a point



Francisco Gómez, Plaza Tirso de Molina, Madrid. @Archivo Paco Gómez / Fundación Foto Colectania

una completa secuencia de fotografías, con el tema sobre el que insistió desde este apartado de la revista.

Paisaje existente

*'Aportamos (al debate y búsqueda de solución) el reportaje gráfico que hemos encargado con este exclusivo fin, al fotógrafo Francisco Gómez y que se publica en estas páginas que siguen. 'El lector puede encontrar aquí los distintos puntos de vista que, el hombre de la calle, al andar la ciudad, aprecia en estas dos arquitecturas [...] Don Carlos de Miguel'. El texto es muy claro acerca de la construcción de un punto de vista que se define como el del hombre de la calle al andar, algo que de alguna manera está presente a lo largo de muchas de sus colaboraciones o trabajos documentales, especialmente en aquellos relativos a calles o plazas.'*⁸

Con las fotografías de la sección se instó a mirar las ciudades, sus edificios, el haz y el envés de sus fachadas; a reconocer las secuencias que se suceden entre ellas. Se persiguió *'aprender del paisaje existente'* como lo afirma Deyan Sudjic en su libro sobre las ciudades.⁹ Entre los propósitos del grupo de fotos de Paco Gómez, estuvo la de la aproximación al espacio colectivo, a lo público, al lugar de encuentro; al espacio libre, entendido como ámbito ocupado y usado; a volcar la mirada en la calle, hacia la calle, hacia su ambiente y sus habitantes; a transmitir los atributos de una ciudad en constante cambio, donde los espacios interiores de los edificios se complementaron con zonas exteriores utilizables, donde se trabaron las actividades de las personas.

El trabajo del fotógrafo facilitó calibrar la intensidad de los intercambios urbanos, generó contundentes documentos y materiales visuales. Con fotos desde diferentes miras, medios y tiempos, que apuntaron a los calces entre las edificaciones, la realidad del entorno y la existencia humana; encaminó una reflexión hacia los cruces entre arquitectura, ciudad y fotografía. Paco Gómez analizó sus relaciones a través de las distintas manifestaciones de la imagen y del papel que tuvieron desde su proceso de ejecución y difusión.

'Lo que vimos'

A modo de consideraciones sobre el material de Fotos Gómez:

of view that is defined as that of someone walking along the street, something that is somehow present throughout many of his collaborations and documentary work, especially in those related to streets or squares.' (8)

The photographs in the section urge us to look at cities, their buildings, the front and the back of their façades; to recognise the sequences that happen between them. It was sought to *'learn about the existing landscape'* as Deyan Sudjic states in his book about the cities (9). The purposes of the group of photos by Paco Gómez includes the approximation to the collective space, to what is public, to the meeting place; to the open air, understood as an area that is occupied and used; to turning our eyes to the street, toward the street, toward its atmosphere and its inhabitants; to transmitting the attributes of a city in constant change, where the interior spaces of the buildings were complemented with usable outdoor zones, where the activities of people weave together.

The photographer's work made it possible to calibrate the intensity of the urban exchanges, generated overwhelming documents and visual materials. With photos from different viewpoints, media and times, that aimed at the reconciliation between the buildings, the reality of the environment and human existence; it directed a reflection toward the crossovers between architecture, city and photography. Paco Gómez analysed their relationships by means of the different manifestations of the image and the role they had from its process of execution and diffusion.

'Lo que vimos'

By way of considerations on the material of Fotos Gómez:

_The building represented a significant type of continuity: that of its siting. This as a guarantee of its support to its siting, 'the space is exhibited, the camera always suggests or represents those other places surrounding anywhere.' (10) A space was more prone to letting itself be seen than described or told.

_Each building impregnated its location with the accumulation of years, connected its presence with its moment of origin. 'The things are presented as a story, or at least a continuity that provides a start, a middle and an end. The story approach maintains a constant, demonstrated by what is not defined by its immediate area. The space becomes transparent behind time.' (11)

_The focus of the sequential mode facilitated viewing



Francisco Gómez, Fachada de edificio hacia Plaza Tirso de Molina, Madrid. Imagen cortesía archivo de Don Carlos de Miguel, ETSAM

El edificio representó un tipo de continuidad importante: la de su emplazamiento. Esto como garantía de su arraigo a su implantación, *'el espacio se exhibe, la cámara siempre sugiere o representa que otros lugares rodean un lugar cualquiera.'*¹⁰ Un espacio resultó más propenso a dejarse ver que a ser descrito o contado.

Cada edificio impregnó su lugar con el cúmulo de años, conectó su presencia con su momento de origen. *'La presentación de las cosas se organiza, en una historia, o al menos una continuidad que ofrece un principio, una mitad y un fin. El planteamiento de un relato conserva una constante evidenciada por lo indefinido de las inmediaciones. El espacio se transparenta detrás del tiempo.'*¹¹

El enfoque del modo secuencial, facilitó visualizar el tránsito del proyecto a través del tiempo. En ciertos casos las fotografías transmitieron menos al no estar acompañadas de otras imágenes; se buscó prosperar una práctica que propició el construir 'relatos en fotos'.

La 'persona' de una fotografía, ha sido siempre alguien de cierto momento. Debido a que las fotos están hechas de tiempo, han sido buenas para reflejar el cambio, ya sea de ese alguien presente o de un edificio cuando se incorpora, se modifica o incluso cuando desaparece.

La 'vida', 'en y entre' los edificios es dinámica, *'la historia que habitamos en los edificios no es un archivo completo; es un mosaico de supervivencias, un collage discontinuo y en evolución.'*¹²

Lo construido y las fotografías son ejemplos de la 'memoria social en acción'; llegan a ser registro y depósito de valor; su expresión crece con las acciones superpuestas entre personas, edificios y espacios públicos.

De ahí que 'lo que vimos' en 'lo que vemos' corresponda al registro relacional que nos brindó el fotógrafo Paco Gómez de una 'ciudad en fotos'.

Notas:

La selección y secuencia de imágenes se puede visualizar en click-upc.edu/publicaciones y versa en el orden: algunos comercios con tradición, la colonia de "el viso", plazas, metro, preciados, la práctica del deporte, embajadas, aparcamientos, plazas, variedades, pardiñas, variedades, parroquias, variedades.

¹ Carmen Castro. "La calle". *Arquitectura*, nº126, junio 1969. p.56.

² Carmen Castro. "Las fachadas". *Arquitectura*, nº122, febrero 1969.

the transition of the project through time. In certain cases the photographs transmitted less as they were not accompanied by other images; it was sought to encourage a practice that favoured constructing 'stories in photos'.

The 'person' of a photograph was always someone in a certain moment. Because the photos are made of time, they were good for indicating change, whether that is somebody present or a building when it is incorporated, modified or even when it disappears.

The 'life', 'in and between' the buildings is dynamic, *'the story we inhabit in the buildings is not a complete archive; it is a mosaic of survival, an intermittent collage that is evolving.'* (12)

What is constructed and the photographs are examples of the 'social memory in action'; they end up being a record and depository for value; its expression grows with the actions superimposed between people, buildings and public spaces.

That is why 'lo que vimos' in 'lo que vemos' corresponds to the storytelling register brought to us by the photographer Paco Gómez in a 'ciudad en fotos' or city in photos.

Notes:

The selection and sequence of images can be viewed at click-upc.edu/publicaciones and it is in the order: some shops with tradition, the "el viso" neighborhood, squares, metro, prized, the practice of sport, embassies, parking lots, squares, varieties, pardiñas, varieties, parishes, varieties.

¹ Carmen Castro. "La calle". *Arquitectura*, nº126, June 1969. p.56.

² Carmen Castro. "Las fachadas". *Arquitectura*, nº122, February 1969. p.62.

³ P. Alfonso López Quintás. "La calle y el paseo". *Arquitectura*, nº 109, January 1968. p.58-59.

⁴ Alberto Martín. *Archivo Paco Gómez. El instante poético y la ima-gen arquitectónica*. Barcelona: Fundación Foto Colectania, 2016. p.22.

⁵ *Ibidem*, p.56.

⁶ Jan Gehl. *La humanización del espacio urbano. La vida social entre los edificios*. Barcelona: Editorial Reverté, 2006. [Versión original en danés: 1971. Primera traducción al inglés: *Life Between Buildings: Using Public Space*, traduc. Jo Koch, Van Nostrand Reinhold. New York, 1987]

⁷ Carmen Castro. "Las ventanas de las casas". *Arquitectura*, nº129,



Francisco Gómez, Plaza Tirso de Molina, Madrid. Imagen cortesía archivo de Don Carlos de Miguel, ETSAM

p.62.

³ P. Alfonso López Quintás. "La calle y el paseo". *Arquitectura*, n° 109, enero 1968. p.58-59.

⁴ Alberto Martín. *Archivo Paco Gómez. El instante poético y la imagen arquitectónica*. Barcelona: Fundación Foto Colectania, 2016. p.22.

⁵ *Ibidem*, p.56.

⁶ Jan Gehl. *La humanización del espacio urbano. La vida social entre los edificios*. Barcelona: Editorial Reverté, 2006. [Versión original en danés: 1971. Primera traducción al inglés: *Life Between Buildings: Using Public Space*, traduc. Jo Koch, Van Nostrand Reinhold. New York, 1987]

⁷ Carmen Castro. "Las ventanas de las casas". *Arquitectura*, n°129, septiembre 1969. p.65.

⁸ Martín, op.cit., p.44.

⁹ Deyan Sudjic. *El lenguaje de las ciudades*. Barcelona: Editorial Ariel, 2017.

¹⁰ Albert Laffay. *Lógica del cine. Creación y espectáculo*. Traducción del francés Fernando Gutiérrez, 1973. BCN: Editorial Labor S.A., 1973. p.164

¹¹ *Ibidem*, p.165

¹² Joel Smith. *The Life and Death of Buildings: On Photography and Time*. New Jersey: Princeton University Art Museum. New Haven and London: Yale University Press. 2011. p.13.

September 1969. p.65.

⁸ Martín, op.cit., p.44.

⁹ Deyan Sudjic. *El lenguaje de las ciudades*. Barcelona: Editorial Ariel, 2017.

¹⁰ Albert Laffay. *Lógica del cine. Creación y espectáculo*. Traducción del francés Fernando Gutiérrez, 1973. BCN: Editorial Labor S.A., 1973. p.164

¹¹ *Ibidem*, p.165

¹² Joel Smith. *The Life and Death of Buildings: On Photography and Time*. New Jersey: Princeton University Art Museum. New Haven and London: Yale University Press. 2011. p.13.



Francisco Gómez, Cercanías del Mercado de San Miguel, Madrid. @Archivo Paco Gómez / Fundación Foto Colectania

PAOLO GASPARINI |

Los fotolibros de Paolo Gasparini

Paolo Gasparini photobooks

Transcripción de la conferencia de Horacio Fernández

Paolo Gasparini nació en Gorizia, una ciudad, muy cerca de Trieste, en una región que es una encrucijada europea, una frontera históricamente disputada con los antiguos reinos balcánicos de gran tránsito comercial, político, económico y cultural. Durante muchos años, el límite del imperio austro-húngaro, que es como se llamó Europa durante muchos años. En aquella ciudad convivía gente de origen diverso, había una importante colonia judía, se hablaban varias lenguas, había siempre gente de paso, entre otras cosas fantásticas que se pueden disfrutar en los rincones cosmopolitas. La otra cara de la moneda son las guerras, las ocupaciones. Durante las dos guerras mundiales se libraron allí batallas terribles. Después la zona quedó en el telón de acero. Algunas minorías, la judía en particular, desaparecieron exterminadas. Muchas lenguas dejaron de usarse. La historia sometió los habitantes de Gorizia a una presión tan terrible que la familia de Paolo decidió emigrar. Primero su padre, más tarde su hermano mayor Graziano, arquitecto y fotógrafo también, y después Paolo. Hicieron lo que siempre hemos hecho los europeos cuando hemos querido ser más: ir a América. Recalaron en Caracas, una ciudad que recibió numerosa emigración europea, española en particular.

Paolo llegó a mediados de los años cincuenta. Muy pronto empezó a trabajar como fotógrafo de arquitectura y fundó la empresa Arquifoto en 1955. Su hermano Graziano Gasparini fue, además de arquitecto y fotógrafo, el gran historiador de la arquitectura venezolana de los periodos colonial y republicano. Gracias a sus trabajos enciclopédicos se dispuso de una primera cartografía arquitectónica del país. En la década de los setenta bajo el auspicio de la UNESCO, Paolo hizo un trabajo en cierta manera similar al de su hermano, al recorrer toda América haciendo fotografías de arquitectura, publicadas en *Panorámica de la arquitectura latino-americana* (1977). Pero en realidad estaba preparando otro libro que será asimismo muy importante, de carácter social coherente con su faceta de humanista: para quien la presencia humana no es sólo otro ismo poético, literario o artístico: *Para verte mejor América Latina* (1973).

Cabe destacar su experiencia en Cuba, entre los años 1961 y 1965, al principio, ya que la revolución cubana empieza en 1959. Vivió unos años apasionantes junto a tanta gente que fue allí con ánimo de colaborar y por las

Paolo Gasparini was born in Gorizia, a city very close to Trieste in a region that is a European crossroads, a historically disputed border with the ancient Balkan kingdoms, with great commercial, political, economic and cultural transit. For a long time, it was the limit of the Austro-Hungarian empire, as Europe was known for many years. People of various origins lived side by side in the city, there was a significant Jewish colony, several languages were spoken, there were always people passing through, and many other fantastic things that can be enjoyed in cosmopolitan spots. The other side of the coin is the wars, the occupations. During the two World Wars terrible battles took place there. Afterwards the area ended up behind the iron curtain. Some minorities, the Jews in particular, disappeared, exterminated. Many languages were no longer used. History subjected the inhabitants of Gorizia to such terrible pressure that Paolo's family decided to emigrate. First his father, then his older brother Graziano, an architect and photographer, and then Paolo. They did what we Europeans have always done when we have wanted more: go to America. They ended up in Caracas, a city that received significant European emigration, in particular from Spain.

Paolo arrived in the mid-1950s. He very soon began working as an architecture photographer and founded the company Arquifoto in 1955. His brother Graziano Gasparini was, as well as an architect and photographer, the great historian of Venezuelan architecture of the colonial and republican periods. Thanks to his encyclopaedic work, the first architectonic cartography of the country was made available. In the 1970s, under the auspices of UNESCO, Paolo did a project that was in a certain sense similar to that of his brother, travelling the whole of America taking photographs of architecture, published in *Panorámica de la arquitectura latino-americana* (1977). But in reality, he was preparing another book that would similarly be very important, of a social nature, coherent with its humanist facet: for whom the human presence is not merely another poetic, literary or artistic "ism": *Para verte mejor América Latina* (1973).

It is important to highlight his experience in Cuba, between 1961 and 1965, first, as the Cuban revolution began in 1959. He experienced fascinating years with so many people who went there wanting to collaborate, for the expectations that unfolded, that were later frustrated. In Cuba, Paolo worked for magazines and exhibitions. His first photobook *Cómo son los héroes* (1966) is from that time. A

Un fotolibro es un conjunto de hojas con fotografías. Un fotolibro es un libro con textos. Es una obra que es imágenes, es decir, con fotografías, texto y diseño elaborado y de forma sustancial a un discurso. Paolo Gasparini

KARAKARAKAS es una narración visual resumida en textos que tienen profundos –fotos, fotos, textos empujados para expresar una idea central. **KARAKARAKAS** es una historia de imágenes en conjunto, no de imágenes individuales. Está creado por un grupo de fotos que representan la cotidianidad –en el espacio público– de las habilitaciones de Caracas. Desde varias partes de vista, en diferentes lugares y años (1954-2014). Está acompañado por algunas de las reflexiones de la constitución nacional (1999): un verdadero texto con fotos en blanco y negro, antes, mucho antes de Hugo Chávez, y el color de la vida contemporánea actual, en el llamado socialismo del siglo XXI. Las fotos están ubicadas en doble página o dispuestas en el papel alternando las cualidades textuales, el pasado y el presente, para evitar finalmente a mensajes consecuentes que no han transcurrido en sesenta años. Por Paolo Gasparini hacer fotolibros es un recurso conceptual, profundizando a la Constitución: en una selección, ejemplos basados en la cotidianidad política: la política se refleja en sus proyectos para convertirse en arte. Incluye el medio impreso para construir metáforas y representar contradicciones sociales y culturales de Latinoamérica, del Primer mundo y del Tercero y de México con los hechos en Venezuela sobre el poder actual hasta (1973), el terremoto (1964) y el terremoto (2011), y en **KARAKARAKAS** construye un discurso apogeo a la corriente fotográfica documental, también conceptual. Presenta tres proyectos con fotos de un grupo urbano, cumple requisitos estéticos encontrados en la calle y expone la realidad signada una estética analítica. Incluye en sus fotografías, contextos, fotos y encuentra la iconografía que permite definir un pensamiento por escrito. Para Gasparini **KARAKARAKAS**, Gasparini, en un proceso creativo, le sigue los pasos de una idea concebida con anterioridad, siguiendo un guion preguiso un discurso semiológico de narrativas por momentos, subtemas, momentos, sucesos, platos, contextos concretos de la ciudad. Así logra reconstituir su historia y restaurar su vida una particular memoria de Caracas, también la del ciudadano de a pie que se aparta, en habla, cultura en contextos interdisciplinarios, como antes en las fotos. Además, en **KARAKARAKAS** se arroja una nueva mirada sobre la memoria cultural, social y política de una ciudad signada por la violencia, en estado de urgencia permanente, constantemente ciudad, cercada, vigilada y militarizada; malograda, triste y empobrecida cuyo destino, a decir de Guillermo Meneses, en el Libro de Caracas: el destino de Caracas no ha sido formado desde el primer momento, desde el primer momento de vida y amor. Desde la primera masa habitada la ciudad se agudiza en forma de arena a la búsqueda de resaca y venganzas. Destina imágenes y estéticas que Gasparini traza el diseño en este libro. **KARAKARAKAS** representa un discurso cultural en estado de tensión por la arquitectura moderna –condena de la ciudad–, en donde sofisticación y obra de arte crean un espacio público construyen las presencias del ciudadano común, sucesos, además, de las autoridades discusiones sobre cultura urbana. Uno de sus sentidos apunta a reflexiones sobre las procesos electorales. Plantea una interpretación acerca de la violación de los derechos civiles, transfigurados constantemente: subterráneo ya es el público del Estado venezolano, pareciera que es una utopía que es un sistema luego sólo en la sociedad y en las últimas tres generaciones, la Constitución de 1999, ideada por Chávez, continúa siendo profunda, vive una vida una ideología de izquierda. Por una parte, el libro es concebido por un investigador y crítico de la escritura Victorio de la Fuente sobre la ciudad que contrasta con los discursos, entre y lugares transcripciones de las actitudes de la Constitución, incluidas en el fotolibro. Mediante la composición gráfica e iconográfica del fotógrafo Paolo Gasparini, la narrativa subterránea de fotos y textos del momento impreso sobre Altagracia y el diseño de Ricardo Baez. **KARAKARAKAS** es también un libro de textual y de acuerdo con Gasparini, “es una biblioteca de signos que con uso de texto y sentido estético expresan momentos de debate y su composición. SACRARIO BETHI. CARACAS 2014

Cuando Victorio de la Fuente toma el texto lo habla pedalea para una fotolibro, con un amor y reconocimiento social. Lo señaló que, ahora, es nuevo y no explicar por qué me engaña un escritorio Caracas con los. Dio entonces la siguiente: Caracas, escrita con la c con la, se pronuncia de igual manera, al sonido es común. Ofrecimiento, la letra lo tiene más colorido, es más duro y, formalmente, es más controlada que la letra en la palabra con, con a con la, con el color y el ritmo, el cambio, a la palabra, también el doble uso de la ciudad. Además, Caracas siempre se vida bien, con la c con la, por cara y por la que me cuesta vivir en cara y alma. En italiano, la palabra cara significa amor, querido. Pero a veces cuando como en las habilitaciones más caras de las ciudades, que los contextos más raros pueden ser los más significativos, sin embargo, para la mayoría y la noche que pueden hacerse sobre, las siguientes amando. Por último y definitivamente, lo es la de Kadda. Y lo es de Kalla. Por todo eso, querido amigo, este fotolibro es **KARAKARAKAS**. También quería añadir, para evitar confusiones, que un fotolibro no es un collage, no es una muestra con efectos especiales. Incluye palabras con mucho color, palabras concretas, como, más, desafortunadamente, momentos, grandes vitales, platos, legumbres, páginas y abstracciones estéticas, sumadas en las versiones, etc. Un fotolibro, como sus palabras el origen, promueve multicultural e interculturalidad Ricardo Baez, en un momento serio. El fotolibro es una obra que se imagina –con diseño, con fotografías, texto y composición gráfica– elabora y de forma sustancial a un discurso que revela y expresa el pensamiento del autor y sus ideas en relación con el tema planteado. Un fotolibro es la combinación de signos estéticos que –con uso de texto y sentido estético– se articulan mutuamente para reflejar de un momento y contemporáneo. Si quisiera encontrar una definición para el proceso de creación un fotolibro, o también un subterráneo, diría que se trata de un *Contemporary dialogues* a la mente. ¿Por qué hacer otro fotolibro? Porque, si yo tuviera que hacer otro libro, otro pensamiento para poder de manifestar lo que yo sé decir, lo que yo sé hacer, lo que yo sé hacer, como yo sé hacer, como yo sé hacer, como yo sé hacer. Cuando hace cinco años, publicaba el fotolibro sobre el viaje mexicano *El apogeo*, decía que hacer un fotolibro es una labor de mucho amor y paciencia. Ahora, añado también, que después de publicado el libro sobre la constitución del fotolibro, por un momento al fin, la necesidad de corregir, de mejorar ¿cómo mejorar lo que hizo antes? Con este nuevo fotolibro he querido volverme a la realidad política social de nuestro tiempo pasado, que se prolonga hasta el presente que estamos padeciendo en la ciudad Caracas, como una vez la Bani Simón Bolívar, luego y encuentro en el real mundo de mis imágenes y en mi memoria las imágenes y los hechos –como evidencia de información que con los fotolibros– para la utilización de un pensamiento. Tráese de ir y es sorprendente algún vestigio de las vivencias que he pasado a lo largo del camino de mi vida en una ciudad. Vivencias de rabia, viajes contemporáneos, desconocidos, como también de amor en un lugar, en la historia que me ha tocado. Desde, poco antes de morir, el pueblo y donde Juan Gómez: ¿tú el pueblo fuera un chico del perro que te mordió la lengua? –¿tú el favor la reacción de la calle? ¿la bofetada a un caballo? al caballo de las vías rápidas? ¿tú el favor lo que me conquistó parte y nunca antes? ¿tú el favor? PAOLO GASPARINI, MÉXICO DF, JUNIO 2014

FOTOLIBROS PAOLO GASPARINI TITO VICTORIA DE LA FUENTE RICARDO BAEZ ENTORNO AL MUSEO IMPRESO EN CARACAS 2014



Karakarakas, 2014

expectativas que se abrían, más tarde frustradas. Paolo trabajó en Cuba para revistas y exposiciones. De entonces es su primer fotolibro *Cómo son los héroes* (1966). Un libro muy hermoso con fotografías de Cuba, diseño fantástico de Edmundo Aray, publicado en la editorial del grupo de vanguardia 'El techo de la ballena'. Sus miembros eran escritores y artistas comprometidos políticamente. Con sus exposiciones radicales pretendían actuar en el campo cultural al igual que actuaba en la sierra otra gente con los fusiles. Se acabaron dispersando en pequeñas editoriales en las que Paolo tuvo mucho protagonismo que producían libros modestos como Ediciones Barbara y Rocinante, que publicó asimismo una revista con carteles. Trataban temas relacionados con la guerrilla, la represión, los partidos de izquierda o Vietnam, los temas de la izquierda característicos de aquellos años. En ocasiones, Paolo utilizaba seudónimos. Uno de ellos no lo descubrí hasta hace poco, pensaba que era un fotógrafo real pero el apellido era tan bonito que era lógico pensar que era un alias: Curro Vista Buena.

Hizo frecuentes viajes a Europa y en 1970 colaboró en un fotolibro que ustedes conocerán, *La ciudad de las columnas*, con fotografías de La Habana vieja y texto de Alejo Carpentier, el gran escritor cubano. Una ciudad de columnas, cristaleras y porches, una ciudad barroca que siguió siendo barroca con el tiempo. El libro se publicó en Barcelona en la colección 'Palabra e imagen' de la editorial Lumen. Hay que mencionar también el enciclopédico *Caracas a través de su arquitectura*, un libro de gran formato, unas 600 páginas y miles de fotografías. Publicado en 1969 por la fundación Fina Gómez, una fotógrafa con capital heredado de su padre, que había sido dictador de Venezuela. Este libro es una obra maestra que revela el mapa arquitectónico de la ciudad y no tiene el reconocimiento que merece.

Blume publica asimismo en Barcelona el libro sobre arquitectura latinoamericana antes mencionado, con fotografías de Paolo y textos de Damián Bayón, *Panorámica de la arquitectura latino-americana* (1977). Un atlas arquitectónico en el que en vez de fronteras nos encontramos con calles y con casas. Y no sólo eso: el trabajo de Paolo pone de relieve el uso fascinante de los carteles, de las señales, de toda esa imaginería urbana que parece tener un significado banal, pero a poco que se ve con cierta perspectiva

beautiful book with photographs of Cuba, fantastic design by Edmundo Aray, published by the avant-garde group publishing house 'El techo de la ballena'. Its members were politically committed writers and artists. With their radical exhibitions they aimed to act in the cultural field in the same way as other people acted with the fusiliers in the mountains. They ended up dispersed in small publishing houses where Paolo was very prominent, which produced modest books, such as Ediciones Barbara and Rocinante, which also published a magazine with posters. They dealt with issues related to guerrillas, repression, leftist parties or Vietnam, the issues of the left characteristic of those years. On occasions, Paolo used pseudonyms. One of them I did not discover until a few years ago, I thought it was a real photographer but the surname was so pretty, it was logical to think it was an alias: Curro Vista Buena (Curro Pleasant View).

He took frequent trips to Europe and in 1970 he collaborated on a photobook that you will know, *La ciudad de las columnas*, with photographs of old Havana and text by Alejo Carpentier, the great Cuban writer. A city of columns, windows and porches, a Baroque city that continued to be Baroque over time. The book was published in Barcelona in the collection 'Palabra e imagen' by the publisher Lumen. It is also important to mention the encyclopaedic *Caracas a través de su arquitectura*, a large-format book, about 600 pages and thousands of photographs. It was published in 1969 by the foundation Fina Gómez, a photographer with capital inherited from her father, who had been a dictator of Venezuela. This book is a masterpiece that reveals the architectonic map of the city and does not have the recognition it deserves.

Likewise, in Barcelona Blume published the aforementioned book on Latin American architecture, with photographs of Paolo and text by Damián Bayón, *Panorámica de la arquitectura latino-americana* (1977). An architectonic atlas where instead of borders we find streets and houses. And not only that: Paolo's work highlighted the fascinating use of posters, signs, all that urban imagery that seems banal, but little by little, with certain perspective, reveals many rich meanings.

Para verte mejor, América Latina starts with this type of images: adverts, posters, traffic signs, shop windows, bar and shop signs. And converts them into fantastic things. The cover itself uses an image from a Kodak advert for an extraordinary front cover, probably one of the prettiest of all photography books throughout history. The text is by Edmundo

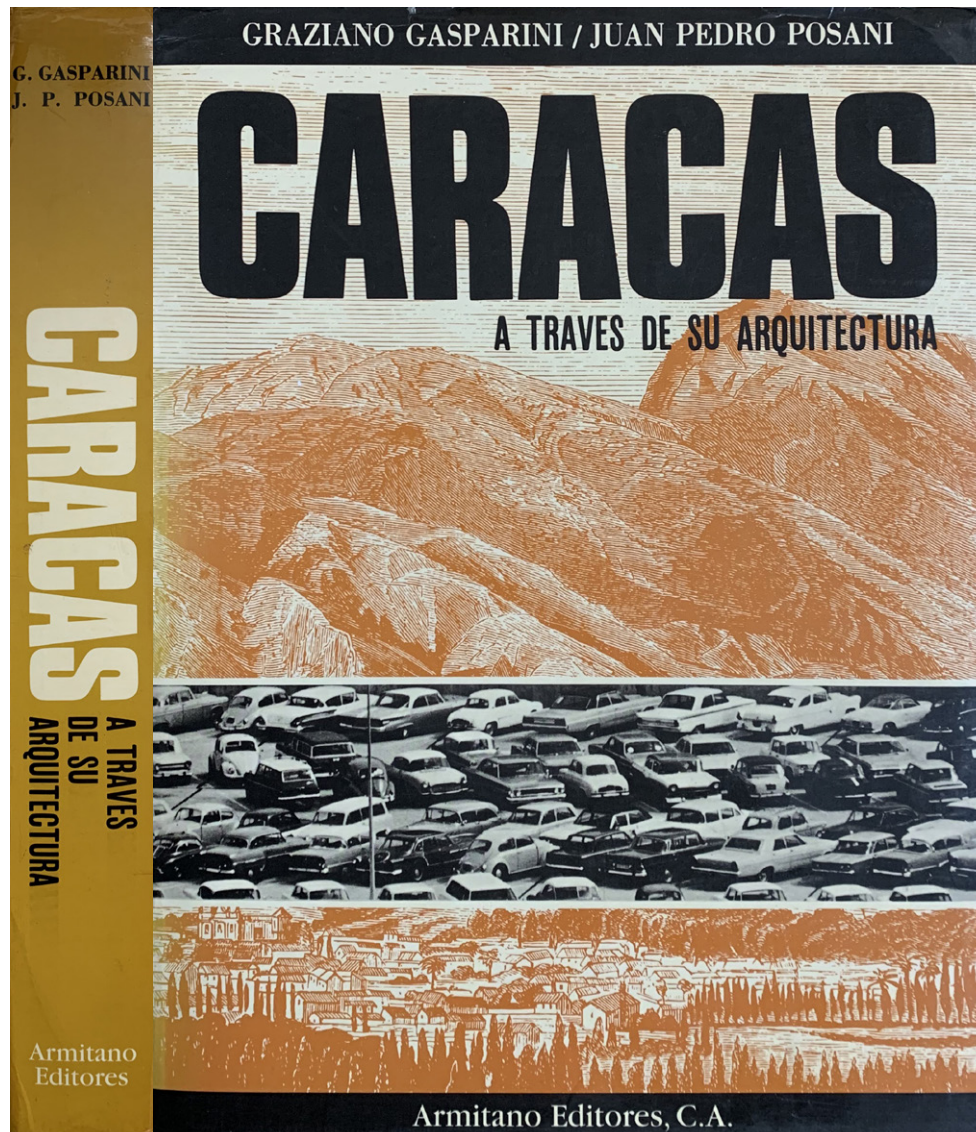
descubre muchos y ricos significados.

Para verte mejor, América Latina parte de este tipo de imágenes: anuncios, carteles, señales de tráfico, escaparates, rótulos de bares y tiendas. Y los convierte en cosas fantásticas. La propia cubierta utiliza una imagen de un anuncio Kodak en una portada excepcional, probablemente una de las más bonitas de entre los libros de fotografía de toda la historia. El texto es de Edmundo Desnoes y el diseño gráfico de Humberto Peña. Este diseñador se exilió, ahora vive en Salamanca, pero mientras trabajaba en la revista cubana *Casa de las Américas* hizo cosas admirables. Hay que reconocer la calidad en los primeros diez años de la revolución de las revistas y las editoriales cubanas, con gente excepcional, entre ellos muchos fotógrafos. Una de las maneras de asegurar que el mundo estaba cambiando era contarlos a través de fotos. *Para verte mejor, América latina* es como un cuento. A través de juegos de palabras, Desnoes defiende la idea de que el consumo no es lo que debe guiar la vida. El análisis de la publicidad proporciona una lectura especial del mundo. Contiene imágenes desde México hasta Argentina, desde el norte hasta el sur, interpretando el ámbito urbano, que es el verdadero ambiente de Paolo, que tiene otros trabajos sobre México, Los Ángeles y Sao Paulo. Con una pequeña fundación en el norte de Italia editó un libro titulado *Megalópolis*. Con las páginas cortadas permite la posibilidad de mover las imágenes y crear relación en ella a partir de secciones distintas. También se ha ocupado de Brasilia, sobre la que veremos su 'foto-folleto digital': *Brasilia dos en uno*.

Los libros son tantos que hacer la lista completa sería un poco abrumador, pero hay que mencionar libros importantes, por ejemplo, los que ha dedicado al arquitecto Carlos Raúl Villanueva, con el que Paolo colaboró en numerosas ocasiones. No es posible saltarse *Retromundo*, que cuando se publicó en 1986 fue considerado el libro más hermoso del año. Su diseñador, Álvaro Sotillo, es un mago, uno de los mejores artistas del siglo XX. Creo que los mejores artistas del siglo pasado son, diseñadores, fotógrafos o cineastas. Álvaro es realmente prodigioso. En este libro se propone evidenciar la relación el primer y el tercer mundo. Siendo Latinoamérica el tercer mundo y Europa y Norteamérica el primero. Esta relación se expresa de manera magistral analizando la trama fotográfica. Algunas imágenes muestran los tópicos sobre el tercer mundo, entre ellos el de

Desnoes and the graphic design by Humberto Peña. This designer was exiled and now lives in Salamanca, but while he worked at the Cuban magazine *Casa de las Américas* he did admirable things. The quality in the first ten years of the revolution of Cuban magazines and publishers, with extraordinary people including many photographers, must be acknowledged. One of the ways to ensure the world was changing was to tell it through photos. *Para verte mejor, América latina* is like a story. Through plays on words, Desnoes defends the idea that consumption is not something that should guide life. The analysis of advertising provides a special reading of the world. It contains images from Mexico to Argentina, from north to south, interpreting the urban scope, which is Paolo's true environment, who has other work on Mexico, Los Angeles and Sao Paulo. With a small foundation in the north of Italy he edited a book called *Megalopolis*. With cut pages, it makes it possible to move the images and create relationships between them from the different sections. He has also been busy with Brasilia, which we will see in his digital photo-brochure: *Brasilia dos en uno*.

There are so many books that the complete list would be a little overwhelming, but it is important to mention significant books, for example, those devoted to the architect Carlos Raúl Villanueva, with whom Paolo collaborated on numerous occasions. We cannot skip *Retromundo*, which when it was published in 1986 was considered the most beautiful book of the year. Its designer, Álvaro Sotillo, is a magician, one of the best artists of the XX Century. I believe the best artists of last century are designers, photographers or filmmakers. Álvaro really is prodigious. This book aims to show the relationship between the first and third world, where Latin America is third world and Europe and North America first. This relationship is expressed masterfully, analysing the photographic framework. Some images show third world topics, of which violence is the most evident. But that same violence in the end can be found in the first. For example, a certain aggressiveness regarding sexuality, probably much more perverse in the first world than in the third. The book tells this very effectively with publishing resources such as the typeface, the printing, the format and the type of paper, matte in the images of the first world and gloss, with all the contrasts of the photograph, for Latin America. There are images that show us contradictions between one world and the other. In one of them there is a woman who invites us into her bed and then one of those



Caracas a través de su arquitectura, 2da ed, 1998

la violencia es el más evidente. Pero esa misma violencia al fin y al cabo se puede encontrar en el primero. Por ejemplo, una cierta agresividad en relación a la sexualidad, probablemente mucho más perversa en el primer mundo que en el tercero. Eso se cuenta en el libro de maneras muy eficaces con recursos de la edición como la tipografía, la impresión, el formato o el tipo de papel, mate en las imágenes que tratan del primer mundo y brillante, con todos los contrastes de la fotografía, para Latinoamérica. Hay imágenes que nos muestran contradicciones entre uno y otro mundo. En una de ellas una señora nos invita a entrar en su cama y a continuación aparece uno de esos cuartos de pago donde la gente va a mirar. Entre estas diferencias radicales median continuos juegos de reflejos, espejos, escaparates en los que se confunde el tiempo. Como en los mejores fotolibros, hay un equipo fantástico de producción: la editorial Alter Ego, creada ex profeso para este libro, la escritora Victoria de Stéfano, el fotógrafo Paolo Gasparini y el diseñador Álvaro Sotillo, una colaboración que consigue un producto de una calidad sin igual.

En los últimos años Paolo ha trabajado tanto en libros como en filmaciones. Éstas permiten introducir bandas sonoras y comentarios. La música aporta significados emocionales poco frecuentes en fotografía, que suele ser más que fría, y proporciona una temperatura diferente a la de los libros. Los libros de fotografías se leen con mucha libertad. Es una de las cosas que hacen que sea un producto interesante desde el punto de vista artístico. Presentan imágenes que podemos apreciar, a partir de su relación con textos o también solas, por sí mismas. Como en los mejores libros, el lector puede ser autor y encontrar sus propios significados. Pero en una película la voz en off, el discurso que acompaña, la voz del locutor, la música, dirigen la lectura. Quizá el resultado es más complejo y más rico. Probablemente es más persuasivo, en todas las variantes de la palabra. En los audiovisuales de Paolo, que se empiezan a producir en los años ochenta con títulos como *Epifanía* (1982) o *Corazón al desnudo* (1983), se hacen juegos a partir de las imágenes –de Paolo y de otros fotógrafos–, en colaboración con escritores y con bandas musicales muy cuidadas.

paid rooms appears where people go to peep. Among these radical differences lie continuous games of reflections, mirrors, and shop windows which confuse time. Like in the best photo-books, there is a fantastic production team: the publisher Alter Ego, created ex profeso for this book; the writer Victoria de Stéfano; the photographer Paolo Gasparini and the designer Álvaro Sotillo, a collaboration that achieves an unrivalled, quality product.

In recent years Paolo has worked on both books and film recordings. These allow him to include soundtracks and comments. Music provides emotional meanings that are not common in photography, which is usually more than cold, and provides a different temperature to books. Books of photographs are read very freely. That is one of the things that make them an interesting product from an artistic point of view. They present images that we can appreciate, through their relationship with text and also alone, by themselves. As with the best books, the reader can be the author and find his own meanings. But in a film, the voiceover, the accompanying discourse, the speaker's voice, the music, direct the reading. The result may well be richer and more complex. It is probably more persuasive, in all senses of the word. In Paolo's audio-visuals, which started to be produced in the 1980s with titles such as *Epifanía* (1982) and *Corazón al desnudo* (1983), they play games with the images, by Paolo and other photographers, in collaboration with writers and with impeccable musical soundtracks.

para verte mejor, américa latina



**fotografías de paolo gasparini
textos de edmundo desnoes**

Para verte mejor, América latina, 1972

Conversación entre Paolo Gasparini, Horacio Fernández y María Fernanda Jaua

Conversation between Paolo Gasparini, Horacio Fernández and María Fernanda Jaua

Tras la bienvenida a la jornada y la presentación que hace Horacio Fernández de los libros del fotógrafo Paolo Gasparini. Se visionaron dos audiovisuales titulados: Karakarakas y Brasilia dos en uno que dan pie a la conversación posterior entre el fotógrafo, el historiador y la arquitecta María Fernanda Jaua, gran conocedora del contexto en que se enmarcan estas producciones. El texto que sigue es una transcripción adaptada a texto del diálogo mantenido entre los tres.

HF: La obra fotográfica de Paolo se ha presentado en exposiciones, con fotos enmarcadas o con fotomurales y en publicaciones en papel: libros, revistas, folletos. Este tipo de trabajos audiovisuales están más destinados a ser vistos en la red o en actos como este y son muy distintos, cada uno de ellos tiene unas ventajas y unos inconvenientes. Creo que es muy necesario subrayar la capacidad para la experimentación, para no repetir la manera de trabajar, que demuestra el uso de esta variedad de herramientas fotográficas.

PG: A lo largo de los años se acumulan negativos, hojas de contacto, argumentos y temas varios que terminan muriendo en unas gavetas. Pienso qué hacer con el archivo para que el material no se quede congelado. De tanto en tanto aparece alguna institución interesada en comprar una parte del mismo. Actualmente no quieren los negativos, quieren fundamentalmente las copias. He tenido varias ofertas. Pero si entrego las copias me preocupa que harán después con el material que yo no escogí. Hacen lo que quieren, lo he visto varias veces. Por ello estoy llegando a la conclusión de conservar únicamente los negativos y las tiras de los contactos de las fotos que incluyen algunos de los trabajos de arquitectura o de ese material humanista, como lo llamó Horacio. Ahora estoy en el momento de escoger, de revisar el archivo de fotografías y de elaborar los audiovisuales. Los audiovisuales consisten en secuencias de imágenes seleccionadas de entre los trabajos anteriores: escojo las fotografías en función del discurso que quiero construir ahora. Los italianos utilizan una expresión: hacer las cosas con 'il seno di poi', con la sabiduría del después que obviamente es mucho más rica que de la del momento en el que uno saca la fotografía. De esa manera el discurso se enriquece. Aunque algunas veces me parece que me

The following text is a transcription of the conversation between Paolo Gasparini, Horacio Fernández and María Fernanda Jaua after seeing Karakarakas and Brasilia dos en uno

HF: Paolo's photographic work has been presented in exhibitions with framed photos and photo murals, and in publications on paper such as books, magazines, brochures and posters. The audio-visuals are probably more intended to be seen on the web or at events like this. These procedures are very different, each of them has advantages and disadvantages, but I also believe it is necessary to underline Paolo's ability to experiment, to not repeat the same way of working, shown by this variety of photographic tools.

PG: Over the years, various negatives, contact sheets, arguments and topics are accumulated and end up languishing in drawers. I've been thinking about what to do with the archive so that the material does not remain frozen. From time to time institutions interested in buying some of it appear. They don't currently want the negatives, they basically want the copies. I've had several offers. But if I hand over the copies, I worry what they will do afterwards with the material that I didn't choose. They do what they want, I've seen it several times. That's why I'm coming to the conclusion of keeping only the negatives and the contact strips of the photos that include some of the work on architecture or that humanist material, as Horacio called it. Now it's time for me to choose, to go through the archive of photographs and create the audio-visuals. The audio-visuals consist of sequences of images selected from previous works: I choose the photographs depending on the discourse I want to construct now. Italians use an expression: doing things with 'il seno di poi', with hindsight, which is obviously much richer than at the time one takes the photograph. This enriches the discourse. Although it sometimes seems to me that I'm missing photographs, but these are the only ones I have now. I've no longer got the agility I had before. The majority of my work was done in black and white: including colour now is like the second part of that construction of images according to a new discourse. As Horacio said, the audio-visuals were principally designed to be shown at the first photography conferences. Thus, the first one was in Mexico and the second was in Venice 79, where I presented my first works: San Salvador de Paúl, Mina de Diamante. The two audio-visuals that you just saw did not have text. Never-



Captura del audiovisual *Brasilia dos en uno*, 2018

faltan fotografías, pero resulta que esas son las únicas que tengo ahora. Ya no tengo la agilidad de antes. La mayor parte de mi trabajo ha sido realizado blanco y negro: incluir ahora el color es como la segunda parte de esa construcción de imágenes en función de un nuevo discurso. Como dijo Horacio, los audiovisuales estaban orientados principalmente a exhibirse en los primeros congresos de fotografía. Así se hizo el primero de México y el segundo que fue a Venecia 79, donde presenté mis primeros trabajos: San Salvador de Paúl, Mina de Diamante. Los dos audiovisuales que vieron ahora (se refiere a Karakarakas y Brasilia dos en uno) no tienen texto. Sin embargo, por lo general los demás tienen un texto y música que los completa. El medio audiovisual es en el que me encuentro más cómodo: siento que puedo ir adelante y atrás en el espacio. Es mi discurso personal con un principio, un desarrollo y un final.

MFJ: Es difícil para un caraqueño ver Karakarakas, la manera que tienes de expresar la dureza de la ciudad, a lo largo de las décadas anteriores al periodo de Chávez en las fotografías en blanco y negro, y en las fotos en colores del periodo de Chávez, toca fibras muy sensibles. Esa ciudad moderna, llena de arquitectura que valoramos y que por eso estudiamos hoy en día, también es esa ciudad caótica y terrible que todos queremos, como explicas con tu título. A mí me corresponde pedirte que hables de tu fotografía de arquitectura. Ya Horacio ha mencionado varios trabajos y es importante que sepan que para los arquitectos, sobre todo para los arquitectos venezolanos, la fotografía de arquitectura de Paolo Gasparini es fundamental, porque nosotros hemos aprendido a entender los valores de la arquitectura venezolana de mediados del siglo pasado a través de sus fotos. Paolo registró la obra de Carlos Raúl Villanueva, la Ciudad Universitaria como ha dicho Horacio, todos los conjuntos de vivienda que se realizaron durante esos años, y la obra de otros arquitectos también muy valiosos, como Vegas y Galia, Dirk Bornhorst, etc. Cuando llegas a Caracas en 1954, ya estaba Graziano allí y nos has contado que a través de él te introduces en el campo de la fotografía de arquitectura. Te pido que nos hables un poco sobre eso, sobre como se daba la relación con los arquitectos, con los registros fotográficos, si ellos estaban presentes, si te decían lo que querían o tú hacías

theless, the others generally have text and music that complete them. The audio-visual medium is where I'm most comfortable: I feel I can move forward and back in space. It's my personal discourse with a start, an evolution and an end.

MFJ: It is hard for someone from Caracas to see Karakarakas, it touches a nerve: that way that you have to express the hardness of the city. How, throughout the decades, in the black and white photographs prior to the Chávez period, and then in the colour photos of the Chávez period, that modern city, full of the architecture that we study today because it has many values, is also that chaotic, terrible city that we all love. It's up to me to ask you to talk about your architecture photography. Horacio has already mentioned various very significant works in this facet of your work and it's important for it to be known, especially by young Venezuelan architects, that Paolo Gasparini's architecture photography is essential because we have learned to understand the values of Venezuelan mid-century architecture through his photos. Paolo logged the work by Carlos Raúl Villanueva - Ciudad Universitaria as Horacio mentioned -, but also all the blocks of homes built during those years and the work of other architects, also very valuable, such as Vegas and Galia, Deer Bor, etc. When you got to Caracas Graziano was already there. You've told us that thanks to Graziano you got into the field of architecture photography. Could you tell us a little about that? About how that relationship with the architect grew, about that relationship with the photographic registers, about what that registration work was like that you did so young, because you were 20 years old when you got to Caracas.

PG: That work was fundamentally the product of an era, of a specific period in Caracas. I arrived in December 1954 before I turned 21. I left Italy to avoid doing military service. My dad was there, my older brothers too. I arrived with the photographic experience of the photo club of a provincial city, Gorizia, which despite being in an area with a lot of transit it was a very small city. There was one photographic studio. We went out at weekends to take photographs of the circus that had just arrived, of some monument or something, with a medium format camera, like a Rolleiflex. That was my baggage when I left for Venezuela. My brother Graziano, an architect, had arrived in 1947 or 1948 so he'd been in Caracas for a few years. After a week he said to me: look, you have to be an architecture photographer. I had never



Captura del audiovisual *Brasília dos en uno*, 2018

lo que querías. Saber cómo era ese trabajo al tú llegar a Caracas cuando eras muy joven, con apenas 20 años.

PG: Ese trabajo fue fundamentalmente el producto de una época, de un periodo específico en Caracas. Yo llegué en diciembre del 1954 antes de cumplir 21 años. Me fui de Italia para no hacer el servicio militar. Mi papá estaba allá, mis hermanos mayores también. Yo llegaba con la experiencia fotográfica del foto club de una ciudad provinciana, Gorizia que a pesar de ser en un lugar de mucho tránsito era una ciudad muy pequeña. Había un estudio fotográfico. Salíamos los fines de semana para tomar fotografías del circo que acaba de llegar, de algún monumento u otra cosa, con una cámara de medio formato, tipo Rolleiflex. Ese era mi bagaje cuando partí hacia Venezuela. Mi hermano Graziano, arquitecto, había llegado el año 1947 o 1948 así que llevaba unos años en Caracas. A la semana me dijo: mira, tú tienes que ser fotógrafo de arquitectura. Yo nunca había manejado antes una cámara de tamaño más grande que el óxó. Fuimos a una tienda y me compró la primera cámara, ¿una ninfa 4x5"?, con el respaldo y con la lente que se inclina, que se mueve, para hacer los edificios rectos, tal como se acostumbraba. Los arquitectos querían que los edificios se vieran desde lejos. La ayuda de Graziano y de Carlos Raúl Villanueva, a quien me presentó prácticamente en la primera semana de llegar, me permitió saber realmente lo que era la fotografía de arquitectura. Me pidió que tomara fotografías de la Ciudad Universitaria. Varios estudios fotográficos, más que fotógrafos, se habían ocupado de ello hasta ese momento. Creo que solamente Leo Matiz había trabajado sistemáticamente, pero Matiz se había ido. Así que hablando con Graziano, con Lionel, con Pedro Posani, me fui introduciendo. Éste trabajaba en el estudio de Villanueva. Había una revista que se llamaba Hombre y arquitectura. El primer número lo habían publicado en el año 1954 y para el segundo Villanueva me dijo:- ven aquí, tú tienes que poner tantos reportajes, tantas fotografías y me dio prácticamente libertad completa para hacer lo que yo quería . En aquel entonces no había escuela de fotografía el aprendizaje estuvo en la práctica. Yo me había formado en el foto club con un fotógrafo que revelaba fotos para los carnet de identidad, pero con la ayuda de mi hermano, de los arquitectos, me permitió enfrentarme a

handled a camera larger than the óxó. We went to a shop and he bought me the first back-exposed camera with the lens that shifts to make the buildings straight, as was usual. Architects wanted the buildings to be seen from far away. The help from Graziano and Carlos Raúl Villanueva, who was introduced to me practically in the first week of arriving, enabled me to really know what architecture photography was. He asked me to take photographs of Ciudad Universitaria. Various photographic studios, more than photographers, had done that up to then. I think only Leo Matiz had worked systematically, but Matiz had gone. So talking with Graziano, with Lionel, with Pedro Pasani, I started to get into it. He worked in the Villanueva studio. There was a magazine called Hombre y arquitectura (Man and architecture). The first issue had been published in 1954 and for the second Villanueva said to me: come here, you have to do so many features, so many photographs and he gave me practically complete freedom to do what I wanted. At that time there was no school of photography, training was all on the job. I had trained at the photo club with a photographer who developed photos for ID cards, but with help from my brother and the architects I was able to tackle the new jobs. Villanueva said to me: you have to express in two dimensions what is a space with three dimensions and many more. You have to go over it and represent it in a way that makes it understandable. And that's what happened: I made a lot of mistakes, little by little, I learned. Whatever the job, you've always got to do it as well as possible. That was my professional objective as an architecture photographer. Very soon after, almost immediately, I already wanted to take photographs, not only of architecture -buildings, houses, geometry, space- but also the real life that was going on around the architecture. That was where my first photographs of Caracas began, several of which are in Karakarakas. The years passed. I went to Cuba. I worked with Alejo Carpentier and a different type of architecture. What you called Cuban Baroque, we called composite style. Leaving Cuba, I went to Italy, I stayed for a year and a half and returned to Venezuela. It coincided with when UNESCO published a series of books on the architecture, music and literature of Latin America. One of the regional offices of UNESCO was in Cuba. Thanks to some people I had met earlier, while living there, they commissioned me for the work for that book -Panorama de la Arquitectura Latino Americana- which was later published here by the publisher



Captura del audiovisual *Brasília dos en uno*, 2018

los nuevos trabajos. Villanueva que me dijo: tú tienes que expresar en dos dimensiones lo que es un espacio de tres dimensiones, y muchas más. Hay que recorrerlo y tienes que representarlo en una forma que sea comprensible. Así sucedió: con muchos errores, poco a poco, me fui formando. Siempre hay que hacer cualquier trabajo de la mejor forma posible. Esa fue la vertiente profesional de fotógrafo de arquitectura. Muy poco después, casi inmediatamente, yo ya quería fotografiar no solamente la arquitectura, el edificio, la casa, la geometría, el espacio, sino la vida real que se desarrollaba alrededor de la arquitectura. Ahí empezaron mis primeras fotografías de Caracas varias de las cuales están en Karakarakas. Pasaron los años. Me fui a Cuba. Trabajé con Alejo Carpentier y con otro tipo de arquitectura. Lo que tu llamabas el barroco cubano, nosotros lo llamábamos el estilo compuesto. Saliendo de Cuba me fui a Italia, me quedé un año y medio y regresé para Venezuela. Coincidió que la UNESCO publicaba una serie de libros sobre arquitectura, música, literatura de América latina. Una de las oficinas regionales de UNESCO estaba en Cuba. Gracias a algunas persona que había conocido antes viviendo allí , me contrataron para el trabajo de ese libro -Panorama de la Arquitectura Latino Americana- que salió después publicado aquí por la editorial Blume y la UNESCO, con textos de Damián Bayón y las entrevistas a los arquitectos. Eso me abrió la posibilidad de hablar con todos los arquitectos desde Barragán en México hasta Lucio Costa en Brasil. Fue un trabajo que duró casi dos años. Viajé varias veces a varios países. Al mismo tiempo que disparaba a monumentos, edificios, y casas de grandes arquitectos siempre quise fotografiar la vida alrededor. De ahí nació Para verte mejor América Latina, que responde a una visión, digamos, más comprometida, como se la llamaba en aquel momento, que trataba de afrontar los problemas sociales. Continuando en esa vertiente de fotógrafo de arquitectura, creo que me convertí un poco en fotógrafo de la cultura urbana como la llama Néstor García Canclini. Fui invitado a la Ciudad Universitaria de México y durante un año fotografíe la ciudad. Eso me dio la posibilidad de abordar la ciudad a una escala mayor: no sólo la de la arquitectura aislada y siempre intentando profundizar el "otro material" que forma parte de los fotolibros y los audiovisuales. Así que ese fue mi recorrido de fotógrafo de arquitectura que empezó en Caracas y que se desarrolló

Blume and UNESCO, with texts by Damián Bayón and interviews with the architects. That opened up the possibility of talking to all the architects from Barragán in Mexico to Lucio Costa in Brazil. That was a project that lasted almost two years. I travelled to different countries several times. At the same time as shooting monuments, buildings and houses by great architects, I always wanted to photograph the life around them. That is where Para verte mejor América Latina came about, which responded to a vision that was, shall we say, more committed, as was said at that time, that aimed to tackle social problems. Continuing along the lines of architecture photography, I believe I became a bit of an urban culture photographer, as Néstor García Canclini calls it. I was invited to Ciudad Universitaria in Mexico and photographed the city for a year. That made it possible for me to approach the city on a greater scale, not just that of isolated architecture, always trying to go deeper into the "other material" that comprises the photobooks and the audio-visuals. So that was my route as an architecture photographer that started in Caracas and went all around a bit.

MJ: That UNESCO work is very interesting for us and for the research we're doing on architecture and photography. The introduction explains that your 236 photos are not just there to accompany the interview or to illustrate the architecture but rather to show the photographer's personal view: it's your discourse that's in the book and not simply the illustration of the architects' discourse. That is very interesting for us because it's just what we want to understand: how photographers see things, how they have shown us the architecture.

PG: The case of Brasilia it's very particular because it was the time of the military government in Brazil and you couldn't go into the buildings. There was nobody there. It coincided right with the Christmas holidays. Forty years later, I wanted to go back at the same time of year, to have the same light; the light in December is beautiful. I spent Christmas 2013 in Brasilia and I found some things were the same as 40 years before: places you couldn't go, that tourists can only see from a distance and take photos. For example, the terrace above parliament where the half dome is. Niemeyer had told me that he had designed that place so that the public could go there and walk over it: to feel like the people had power over what was being legislated inside. But both now and in the military period it was closed, with a sign saying "no entry".



Captura del audiovisual *Brasília dos en uno*, 2018

un poco por todas partes.

MFJ: El trabajo para UNESCO es muy interesante para la investigación que estamos haciendo sobre arquitectura y fotografía, porque en la introducción se explica que tus 233 fotos no solamente están allí para acompañar las entrevistas o para ilustrar la arquitectura, sino que están para mostrar la visión personal del fotógrafo. Es tu discurso el que esta en el libro y no simplemente la ilustración del discurso de los arquitectos. Eso es justamente lo que queremos ver: la manera que tienen los fotógrafos de mirar y cómo nos han mostrado la arquitectura.

PG: El caso de Brasilia es muy particular porque era el momento del gobierno militar en Brasil y no dejaban entrar en los edificios. No había gente. Coincidió justamente con los días de navidad. Cuando 40 años después yo quise regresar en la misma época para tener la misma luz - la luz de diciembre que es muy linda-, pasé la Navidad de 2013 en Brasilia, y encontré algunas de las cosas igualitas a las de 40 años antes: lugares a los que no puedes pasar, que los turistas sólo pueden ver de lejos y sacarse la foto. Por ejemplo, en la terraza sobre el parlamento donde está la media cúpula. Niemeyer me había dicho que había pensado ese lugar para que el público llegara y pudiera caminar por encima: para que sintiera que el pueblo tiene poder sobre lo que se está legislando en la parte interior. Pero tanto ahora como en la época de los militares estaba cerrado, con un letrero de "no pase".

HF: Brasilia es una de las grandes utopías realizadas, otra cosa es que haya sido conseguida, y es una gran utopía hecha por un gran político, Kubitschek, un urbanista, Lucio Costa, un arquitecto fantástico, Oscar Niemeyer, y un autor de paisaje, Roberto Burle Marx. A decir verdad, un poquer de ases porque lo que hizo ahí Kubitschek ya le hubiera gustado hacerlo a Luis XIV, por poner un ejemplo. Esta historia parecía que iba a aplicar como una ciudad para el poder, pero también como una ciudad donde se viviría moderno, porque la arquitectura parecía que era de esta manera y todo estaba pensado para que ocurriera. Seguramente no sabemos si eso ocurrió o no, una vez supe de un proyecto para investigar como eran los interiores de las casas de la gente que vivía allí para ver si vivían

HF: Brasilia is one of those few utopias that have been made reality, although fulfilling its purpose is another matter. A great utopia projected by a politician, Juscelino Kubitschek, with collaboration from two architects, or rather three, the great Oscar Niemeyer, Lúcio Costa, as the urban planner, and Roberto Burle Marx, as the landscaper. They form a winning hand, because what Kubitschek did there, Louis XIV would have liked to have done, for example.

Brasilia had to be a city to house the decision makers, but also a city where modernity could be experienced. But we don't know whether that happened or not, although the correct answer is most likely not. I remember a project that aimed to investigate what the interior of peoples' homes was like, to see if they lived differently to people in Rio or Sao Paulo. My feeling now, after seeing the film, is that there are two ways of looking at it. It reminded me of a text, which I'll read.

"An open-air prison. At any rate, there'd be nowhere to escape. For, anyone who flees will probably go to Brasilia. I was trapped in freedom. But freedom is only what is conquered. When they grant it to me, they are ordering me to be free. A whole side of human coldness that I have, I find it in me here in Brasilia, an icy, powerful, frozen strength of nature. This is where my crimes (not the worst, without those that I will appreciate in myself), where my crimes would not be of love. I'm going to the other crimes, that God and I understand. But I know that I'll be back. What frightens me in myself brings me here. I'd never seen anything like it in the world. But I recognise this city in the deepest part of my sleep. The deepest part of my sleep is lucidity."

In this text Clarice Lispector evokes a schizophrenia that I thought also crept into this film. Many of the images were visitors, not inhabitants. Paolo has told us the anecdote of the visitors going up onto the roofs that cannot be accessed to think that it would bring them closer to the power. At the same time, that wouldn't happen because the MPs and everyone else flee to Rio de Janeiro and its beaches five days a week. This all transmits an impression that is rather desperate, which also appears in the documentary on Caracas. Starting with a statue of the liberator and with those tones of very mineral colours, and ending with the scenes and the machine gun bursts give me the impression that you don't trust that things are likely



Captura del audiovisual *Brasília dos en uno*, 2018

de manera diferente a como podían haber vivido en Río o en São Paulo, y sería bueno ver esta historia porque a lo mejor sentiríamos que algo se consiguió, o no. Realmente, mi sensación ahora al ver la película es que hay una cosa doble en tu manera de verlo, y he recordado un texto que voy a leer, dice, "Una prisión al aire libre, de cualquier manera no habría a dónde escapar. Pues quien huya se dirigiría probablemente a Brasilia. Me atraparon en libertad. Pero libertad es sólo lo que se conquista. Cuando me la conceden, me están ordenando ser libre. Todo un costado de frialdad humana que tengo, lo encuentro en mi aquí en Brasilia, y florece gélido, potente, fuerza helada de la naturaleza. [...] Pero sé que volveré. Me atrae aquí lo que en mí me asusta. Nunca vi nada igual en el mundo. Pero reconozco esta ciudad en lo más profundo de mi sueño. Lo más profundo de mi sueño es una lucidez". Clarice Lispector en un texto que evoca mucho esta esquizofrenia que yo creo que también se veía un poquito en esta historia. Muchas de las imágenes eran visitantes, no habitantes, incluso tú nos has contado esta anécdota de los visitantes subiéndose al tejado, al que no pueden subir, para pensar que eso les acerca al poder. Algo que luego no ocurre porque los diputados y toda esa gente salen huyendo para Río de Janeiro y sus playas cinco días a la semana. Todo esto da una impresión un poco desesperanzada, que también aparece en el otro documental que hemos visto antes de Caracas. Empezar con el libertador, con esa estatua y esos tonos de color muy mineral, y acabar con las escenas y las ráfagas de ametralladora da la impresión de que estás un poco descreído de la posibilidad de que las cosas mejoren mucho. Eres un poco escéptico, no sé si me equivoco.

PG: No te equivocas, varias personas cuando vieron el audiovisual de Caracas me dijeron: pero porqué tan triste. Caracas nunca fue una ciudad amable. Simón Bolívar la llamaba la infeliz Caracas en las cartas que escribía. Los problemas que hay ahora seguramente también son el resultado de las épocas anteriores. La fotografía creo que refleja ambas cosas sin necesidad de un comentario.

MFJ: Invitamos al público a preguntar, participar, comentar lo que quieran. Mientras alguien se anima, yo quería comentar que se dice mucho que la fotografía de arquitectura tradicionalmente ve el objeto. Sin embargo en tu

to improve much. You're a bit sceptical, if I'm not mistaken.

PG: You're not wrong, when they saw the audio-visual of Caracas several people said to me: but why so sad. Caracas was never a pleasant city. Simón Bolívar called it the unhappy Caracas in the letters he wrote. The problems that there are now are probably also the result of previous eras. I think the photography reflects both things without the need for comments.

MFJ: It is often said that architecture photography traditionally only sees the object, nevertheless, in your work I have always noticed that the object is seen in the place where it is, in other words, that the location is always important. When you travel for UNESCO to take photos of all those works throughout Latin America and you aim at the buildings and look at the sides, you capture that too. In some way, although they are photos of architecture, commissioned by whoever, I have always seen the atmosphere in your work, the relationships between the elements of the building and the building with the location. In my opinion, that is the bridge that links the two parts of your work: photography of the architecture and photography of the city, with the issues that interest you and that we have just seen in the audio-visuals. In Brasilia dos en uno we have seen numerous photos of the important buildings in the location, at the site, with the people. In Karakarakas we can see that image of the young woman, who looks like a nurse in her white coat, who is walking next to that openwork wall that is so significant because lets the breeze through, and controls the light and heat, in other words, architectonic issues linked to inhabiting, living, enjoying the space and the location.

PG: Villanueva always insisted on a human presence in photography and said to me: put the people in, put the people in.

HF: Analysis and synthesis. If you add up the architecture, the total, the result, is no longer architecture. It's a city. Your work is analytical because you represent the fragments that make up the city, without ever forgetting the street. When your work is seen as a whole, the street has a decisive importance, like its own signs. All that together builds a city and the concept of 'city' leads to a more complex terrain. It can't be approached from one single perspective. Solely architectonic analysis of



Captura del audiovisual *Brasília dos en uno*, 2018

trabajo yo siempre he visto que el objeto se ve en el sitio donde está, el lugar siempre es importante. Esa mirada que tu diriges hacia lo que hay alrededor, cuando haces el viaje de UNESCO, para tomar las fotos de la obra de todos esos arquitectos a lo largo de América Latina y haces el trabajo de tomar los edificios y miras a los lados y tomas todo lo demás. Pero también en las fotos de arquitectura está de alguna manera eso, aunque sean las que te han encargado los arquitectos o UNESCO o quien sea. Es algo que siempre he visto en tu trabajo: las atmósferas, las relaciones de los elementos del edificio y del edificio con el sitio. Creo que ese es el puente que vincula las dos cosas, las dos partes de ese trabajo, la fotografía de arquitectura con la fotografía de ciudad y los temas que a ti te interesan y los que acabamos de ver en los audiovisuales. En Brasilia hemos visto un montón de fotos donde están esos edificios importantes en el lugar, en el sitio, con las personas. En Caracas también esa foto de la muchacha, una enfermera con una bata blanca que va caminando con esa pared de bloque calado que es tan importante porque permite la entrada de la brisa, controla la luz y el calor, o sea son temas arquitectónicos vinculados al habitar, al vivir, al disfrutar el espacio y el lugar.

PG: Villanueva siempre me insistía que hubiera la presencia humana en la fotografía y me decía pon la gente, pon la gente.

HF: Aquí hay una sensación de análisis y de síntesis. En realidad, si sumas toda la arquitectura, el resultado no es arquitectura es ciudad y eso se nota mucho en tu trabajo. Está el análisis, porque hay muchas imágenes que representan esos fragmentos que componen la ciudad, sin olvidarse nunca de la calle. Cuando se ve tu obra en conjunto, la calle y los signos de la calle tienen una importancia decisiva. Todo eso junto construye ciudad y esto nos lleva a un terreno más complejo, no se puede abordar de una sola manera. El análisis arquitectónico de la ciudad no nos cuenta la ciudad, se queda corto, realmente es más rico porque hay muchas más maneras de verlo a través de un análisis de cultura urbana.

PG: La impresión que yo tuve en el segundo viaje a Brasilia fue que la ciudad no funcionó. No funciona, precisamente,

the city has little flavour, it falls short. You approach it in a much richer way, from urban culture.

PG: The impression I had on my second journey to Brasilia was that the city didn't work. It didn't work, precisely because the people are all in the shade all the time. They don't walk in the street because the distances are so vast and when they do walk, they try to be under the supercuadras or superblocks that were originally designed to leave the ground floor free. However, many of them now have walls and there are small shops so it's not possible to walk there. Before, the parking areas were for only a few cars. The satellite town nearby, constructed just after the centre of Brasilia, has that typical disorder of Latin America that's nothing like the city alongside it. The workers who built Brasilia also all lived outside of it and the city was completely empty at that time.

HF: In the film there is one of those moments focused on one single photograph that I found magnificent. First the architecture of the power appears and little by little the camera is lowered over a load of grass and an abandoned child appears that reminded me literally of a famous painting by Andrew Wyeth, 'Christina's World'. A paralysed girl who can't access, and can't even get close to, the houses nearby. A disabled figure who could be a metaphor for the inhabitant of Brasilia and, by extension, any citizen.

MFJ: Can you tell us about The city of the columns? The collection Palabra e imagen is a legendary collection in Barcelona. The book with text by Alejo Carpentier and your photographs was published in 1970. Can you tell us about your experience in Havana, your relationship with Carpentier?

PG: I had met Carpentier before going to Cuba because he lived in Caracas and he knew me as an architecture photographer. I was a close friend of Ricardo Porro, a Cuban architect who also lived in Caracas at that time, and two Italian architects, Vittorio Garatti and Roberto Gottardi, and the three were architects of the art schools in Cuba. The first year after they returned, they invited me to Cuba. While in Cuba, first Carlos Franqui of the newspaper Revolución invited me to work with them for six months. From there I was recruited by the regional office of UNESCO straight away to do a lovely piece on the campaign to eliminate illiteracy. Meanwhile,



Captura del audiovisual *Brasília dos en uno*, 2018

porque toda la gente siempre está debajo en la sombra. No camina en la calle porque las distancias son enormes y cuando caminan buscan estar debajo de la supercuadra que originalmente fueron proyectadas para tener libre la planta baja. En cambio, ahora muchas tienen paredes y hay pequeños comercios y no se puede caminar. Los estacionamientos antes eran para pocos coches. La ciudad satélite al lado, construida prácticamente después del centro de Brasilia, tiene ese desorden típico de América Latina que no tiene que nada que ver con la ciudad que está a lado. Los trabajadores que han construido Brasilia también todos vivían afuera y la ciudad estaba completamente vacía en ese momento.

HF: En la película hay una escena, uno de esos tróvélins en una sola fotografía, que me ha parecido fastuoso. Primero aparecía la arquitectura del poder y poco a poco la cámara bajaba sobre un montón de césped y aparecía ese niño, ahí abandonado, que recordaba además, literalmente, a ese cuadro famoso de Andrew Wyeth, "El mundo de Cristina", que es una niña que no entiende nada del lugar donde se encuentra. Y esa es la sensación también, como que esa figura está en extrañamiento. No es el habitante que, en teoría, debería tener la ciudad.

MFJ: ¿Nos puedes hablar de La ciudad de las columnas? La ciudad de las columnas es un libro de una colección legendaria en Barcelona, la colección "Palabra e imagen", de la editora Esther Tusquets, y ese número tiene un texto de Alejo Carpentier y las fotografías son de Paolo. Se editó en 1970 por Lumen. ¿Nos puedes hablar de ese trabajo, de la experiencia en la Habana, del trabajo con Carpentier?

PG: Yo había conocido a Carpentier antes de Cuba porque él vivía en Caracas, y él me conocía como fotógrafo de arquitectura, a partir de la revolución el regreso a Cuba y yo era muy amigo de Ricardo Porro, el arquitecto cubano que en ese momento también vivía en Caracas, y dos arquitectos italianos Vittorio Garatti y Roberto Gottardi que fueron los tres arquitectos de las escuelas de arte en Cuba. El primer año después que ellos se fueron me invitaron a Cuba, estando en Cuba, primero Carlos Franqui del periódico Revolución, el suplemento del lunes de Revolución, me

Carpentier was named director of the Cuban Book Institute and asked me if I'd like to take photos of Havana and he gave me a first text he had written on the city, so I could see it and think about the photos I could take. I was excited about that job because it was also about architecture with people. The house is in the street because everybody shared a collective environment, participating in both a political demonstration and a public happiness that there was in those years. A French friend who came over, Ana Francos, wrote a book that has a photo of mine on the front page, called 'La fiesta cubana'. That lasted the two first years. From that invitation for six months, Carpentier said to me: why don't you stay and we'll do a book on Havana. He basically wanted a book on the architecture of Havana: the Baroque, the composite style, the stained glass, the spur-stones, the patios. And, well, I started with those jobs and then I did others at the same time. The initial material of 'La ciudad de las columnas' was published by Alejo in a book of his essays that was published in Mexico called 'Tientos y diferencias' with some of the photos. But he said to me: we have to find a publisher. At that time I left for Italy. I met Darío Puccini, who was Pompeani's translator in Italy of the text in Spanish to Italian. I proposed the book but he said it would be better to publish it in Spain with the original text by Carpentier in Spanish. It was Puccini himself who put me in contact with Ms Tusquets. We met in Paris: she lived in Barcelona and I travelled from Italy and there we agreed to do the book. They did the layout in Barcelona. They were extremely polite. They sent all the photos back to me. At that time that was very difficult because all the publishers lost them or didn't return them. So I still have the originals from the mock-up of that book.

CG: Paolo, I would like to thank you for being here and showing us these videos. I'd like to congratulate you for several things. I think that the video format involves work that is different from printed outputs on paper. There are a number of different proposals for transition between images, for tours around the framing. They are dynamic resources on the image that involve new visual work on the photograph and they differentiate it from the one in the book. I think that is beautiful. As well as the whole final series, in which the image is broken down into colours, to rethink it and recompose it in a different way.



Captura del audiovisual *Brasília dos en uno*, 2018

invitó ir a Cuba seis meses para trabajar con ellos, ahí fui captado en seguida por la oficina regional de UNESCO para hacer un lindo reportaje sobre la campaña de alfabetización. Mientras tanto Carpentier fue nombrado director del instituto del libro y me dijo porque no saca fotos de la Habana y me dio un primer texto que había escrito sobre la ciudad, para que yo lo viera y que fotos se podían sacar, yo empecé, me entusiasmé con ese trabajo que era también una arquitectura con la gente, la casa esta en la calle porque todo el mundo estaba en un ambiente colectivo, participando tanto de la manifestación política como de una alegría colectiva que había en esos años, una amiga francesa que vino Ana Francos escribió un libro que tiene una foto mía en la portada que se llama justamente la fiesta cubana, eso fueron los dos primeros años. A partir de la invitación de los seis meses Carpentier me dijo porque no te quedas y hacemos un libro sobre la Habana, el quería fundamentalmente un libro de la arquitectura de la Habana, el barroco, el estilo compuesto, la cuestión de los vitrales, de los guardacantones, de los patios y bueno empecé con ese trabajos y después hice contemporáneamente otros varios trabajos, el material inicial de la ciudad de la columna lo publicó Alejo en un libro de ensayos suyos que se publicó en México que se llama Tientos y diferencias con algunas de las fotos y me dijo no pero tenemos que encontrar un editor, en esa época me yo me fui para Italia, me encontré con Darío Puccini que era el traductor en Italia de Pompeani de los textos en español al italiano, le propuso el libro que lo dio y Pompeani dijo no mejor que eso se publique en España con el texto de Carpentier original en español, y Puccini fue quien me puso en contacto con la señora Tusquet, ella vino de Barcelona y yo fui de Italia, nos encontramos en París, y ahí establecemos de hacer el libro, la diagramación la hicieron en Barcelona, la hicieron ellos, fueron sumamente correctos, me devolvieron todas las fotos, cosa que en ese momento era muy difícil porque todos los editores perdían o no la entregaban otra vez, así que todavía tengo los originales de la maqueta de ese libro.

CG: Paolo quiero agradecerte que estés aquí y nos hayas mostrado estos videos. Te felicito efusivamente por varias cosas. Considero que el formato video implica un trabajo distinto al de la salida de impresión en papel. Hay una

PG: Look, it is a fundamentally mental task that one builds without a script. Initially, I tried to make myself scripts. And from time to time, when I have text, I would like to make it coincide with an image. I don't manipulate the work by computer. From a series of photos that I select at the start -let's say, 15-20% more than what I finally use- and that I think can work (basically because they are related or the discourse of one sends me to the next), I mentally build the discourse I want to create with the images, incorporating a few photos more than I need. The fundamental element that then defines the rhythm and the construction of the audio-visual is the music. In other words, I already know beforehand what type of music I need. For Brasilia I found it almost simultaneously: while I was looking at a photo, a record by Einaudi was playing, called "Divenire" (evolution). I referred to Brasilia and saw that I could use that rhythm. Then with the digital publisher, Jesús Botello, in Mexico, who handles these programmes, we set it up: I tell him what I want and he does it for me. I very much like how the entrance into Brasilia cathedral takes place from below and not from the front. I had the photo of that semi-tunnel where the people go in, and where little by little the top opens. I said, "Let's go in here with the camera until we can see the whole glass roof."



Captura del audiovisual *Brasília dos en uno*, 2018

serie de distintas propuestas de transición de imágenes, de paseos por el encuadre. Son recursos dinámicos sobre la imagen que implican un trabajo visual nuevo sobre la fotografía y la diferenciación de la que hay en el libro. Eso me ha parecido hermoso. Así como toda la serie final, en que se descomponen la imagen a colores, para repensarlo y remontarlo de un modo diferente.

PG: Mira, es un trabajo fundamentalmente mental que uno va construyendo sin guion. Inicialmente intentaba hacerme guiones. Y de vez en cuando, cuando tengo texto, quisiera hacer coincidirlo con alguna imagen. Yo no manejo los trabajos en computación. A partir de una serie de fotos que yo escojo inicialmente, digamos que con un 15-20% más de lo que finalmente utilizo, y que creo que pueden funcionar, fundamentalmente, porque se relacionan entre ellas o el discurso de una me envía a la siguiente, voy construyendo mentalmente el discurso que quiero hacer con las imágenes incorporando alguna foto más que necesito. El elemento fundamental que me define el ritmo y la construcción del audiovisual después es la música. O sea ya de antemano yo sé que tipo de música necesito. Aquí en el de Brasilia encontré casi simultáneamente mientras estaba viendo en una foto en Italia un disco de este autor Einaudi se llama, "Divenire" (devenir), entonces un poco como Brasilia, como esa ciudad que se va construyendo y vi que me servía ese ritmo, entonces con el editor digital Jesús Botello, que siempre sale al final en México, que maneja esos programas, yo le digo lo que quiero y él me lo hace. Me gustó mucho como en la catedral de Brasilia se entra por debajo y no por el frente. Yo tenía la foto de ese semi túnel que es por donde entra la gente y que poco a poco se abre en la parte de arriba. Le dije vamos a entrar por aquí con la cámara hasta que se ve todo el techo de vidrio y eso.

Notas:

Las imágenes son capturas del audiovisual *Brasilia dos en uno*, disponible en: <https://vimeo.com/272593679>



Captura del audiovisual *Brasília dos en uno*, 2018

Apuntes sobre la fotografía de arquitectura en la obra de Paolo Gasparini

Notes on architectural photography in the work of Paolo Gasparini

María Fernanda Jaua.

Las reseñas biográficas del fotógrafo Paolo Gasparini coinciden en subrayar sus primeros años de formación dentro de la corriente del neorrealismo italiano y la relevancia de sus reportajes de calle influenciados por fotógrafos como Paul Strand, William Klein o Robert Frank;¹ principalmente el primero, con quien mantuvo una fructífera amistad. El realismo y la denuncia social son las facetas más conocidas de su trabajo. Sus biografías destacan también su interés en relacionar su producción con otras disciplinas mediante fotolibros en los que colabora con escritores y diseñadores, y audiovisuales donde la música también pasa a formar parte del discurso. En los fotolibros, audiovisuales y también en los fotomurales, Gasparini trabaja cada imagen como una pieza de una obra más amplia y compleja. Cada fotografía se puede percibir aisladamente y, al mismo tiempo, en sus múltiples relaciones con otras. Para conseguirlo, son fundamentales el diseño gráfico y el montaje.

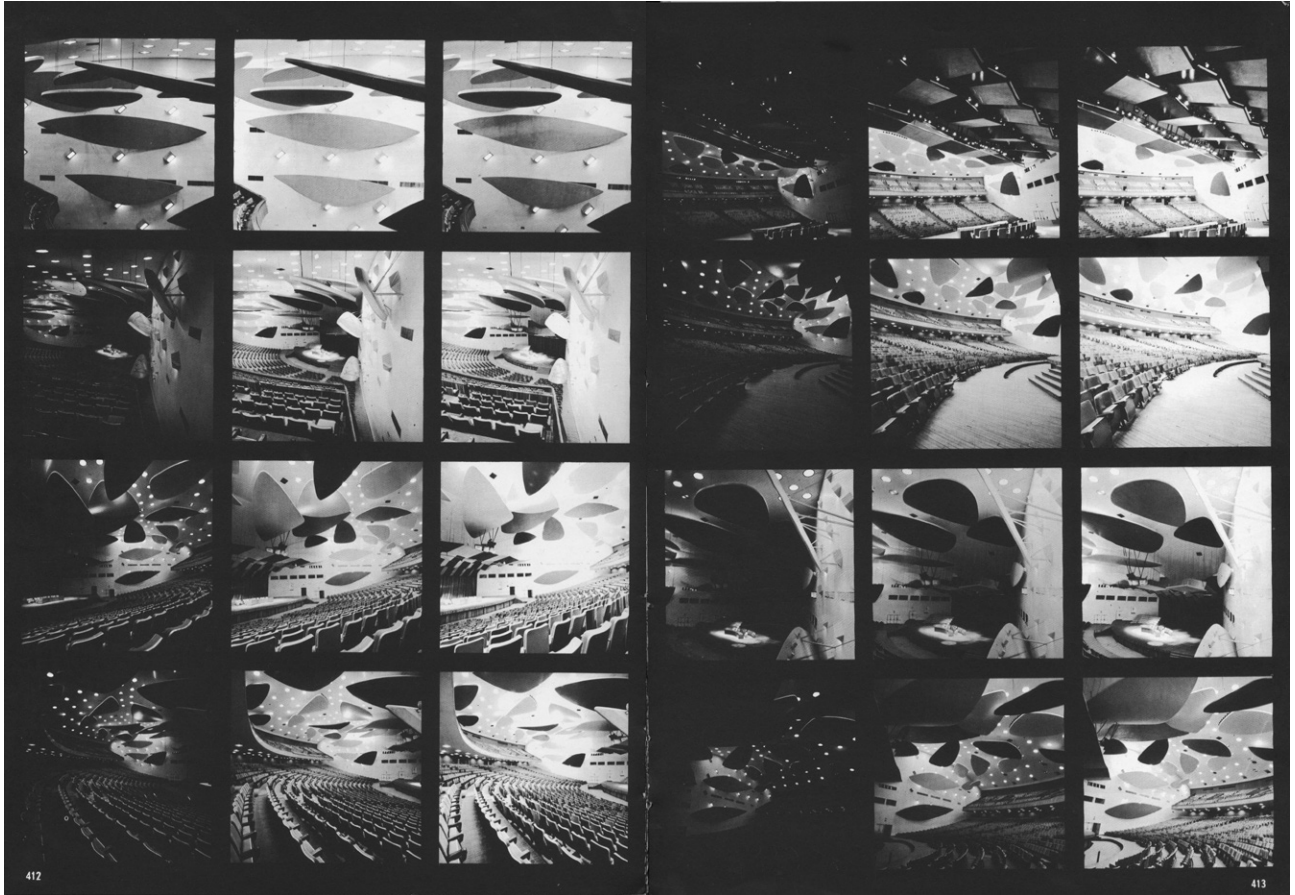
Sus biografías también señalan su trabajo profesional como fotógrafo de arquitectura a partir de su mudanza a Venezuela a finales de 1954, que comienza de la mano de su hermano mayor, Graziano -arquitecto, historiador, restaurador y también excelente fotógrafo- y a través de la firma Arquifoto, que fundó para este tipo de encargos. Esta fase es menos conocida en los medios artísticos internacionales y en las importantes instituciones que tienen fotografías suyas en sus colecciones: el Museo Reina Sofía en Madrid y el Museo de Arte Moderno de Nueva York, por ejemplo. Sin embargo, si comentas su trabajo con cualquier arquitecto venezolano, y probablemente latinoamericano, seguramente pensarán en sus registros de la arquitectura de mediados del siglo XX. Los arquitectos venezolanos hemos conocido la arquitectura de los años cincuenta y sesenta de nuestro país, y entendido sus valores, en gran medida a través de su mirada. Desde los años sesenta, cuando su trabajo se extendió al resto de Latinoamérica, Paolo Gasparini pasó a ser parte de los más destacados fotógrafos de arquitectura del continente.² En el coloquio que se llevó a cabo en el IV Seminario Internacional de Arquitectura Moderna y Fotografía,³ Horacio Fernández subrayó la importancia de esta faceta y la necesidad de hacer una exposición y una publicación sobre ella.

Las dos vertientes suelen ser entendidas, tanto por quienes explican su trabajo como por el propio fotógrafo,⁴

Biographical reviews of photographer Paolo Gasparini coincide in underlining his early formative years within the current of Italian neo-realism and the relevance of his street reports influenced by photographers such as Paul Strand, William Klein, or Robert Frank;¹ mainly the first, with whom he maintained a fruitful friendship. Realism and social denunciation are the best-known facets of his work. His biographies also highlight his interest in relating his production to other disciplines through photobooks in which he collaborates with writers and designers, and audiovisuals where music also becomes part of the discourse. In photobooks, audiovisuals, and also in photomurals, Gasparini works each image as a piece of a larger and more complex work. Each photograph can be perceived in isolation and, at the same time, in its multiple relationships with others. To achieve this, graphic design and editing are essential.

His biographies also indicate his professional work as an architectural photographer since his move to Venezuela in late 1954, which begins with the help of his older brother, Graziano -architect, historian, restaurateur and also an excellent photographer- and through the firm Arquifoto, which he founded for this type of commission. This phase is less known in the international artistic media and in the important institutions that have his photographs in their collections: the Museo Reina Sofía in Madrid and the Museum of Modern Art in New York, for example. However, if you discuss his work with Venezuelan, and probably Latin American architects, they will surely think of his mid-20th century architectural records. Venezuelan architects have known the fifties and sixties architecture of our country, and understood its values, largely through his eyes. From the sixties, when his work extended to the rest of Latin America, Paolo Gasparini became one of the most outstanding architectural photographers on the continent.² In the colloquium that took place at the IV International Seminar on Modern Architecture and Photography,³ Horacio Fernández stressed the importance of this facet and the need for an exhibition and a publication about it.

The two aspects are usually understood, both by those who explain his work and by the photographer himself,⁴ as separate, as if they had very little to do with each other. The first would be his artistic work; the second, a professional production that he carried out for a few years to earn a living. This duality also has to do with the different intentions, generally viewed as contradictory, that are attributed to each one:



como obras separadas, como si tuvieran muy poco que ver una con otra. La primera sería su obra artística; la segunda, una producción profesional que llevó a cabo durante algunos años para ganarse la vida. Esta dualidad también tiene que ver con las diferentes intenciones, entendidas generalmente como contradictorias, que se le atribuyen a cada una: mientras en sus ensayos fotográficos Paolo Gasparini expone crudas realidades sociales, en los encargos de arquitectura debía mostrar la pureza y perfección de los edificios. La escalada de las críticas adversas a la arquitectura moderna durante las décadas siguientes, seguramente contribuyó a este tipo de interpretaciones.

Sin embargo, más allá de las diferencias entre ambas facetas, podemos encontrar también interesantes coincidencias, encuentros e intersecciones. En definitiva, ambas provienen de la mirada del mismo fotógrafo y es conveniente acercarse a observarlas en tanto que ello puede agregar otra dimensión más a su obra artística y contribuir a la comprensión de los valores de su fotografía de arquitectura, no solo como una fase independiente, sino como parte del conjunto de su trabajo.

Estos breves apuntes sobre la fotografía de arquitectura en su obra son reflexiones que provienen de lo que vimos y discutimos en el seminario previamente citado. Se enfocan en su participación en dos libros: *Caracas a través de su arquitectura*⁵ y *Panorámica de la arquitectura latino-americana*,⁶ en los que destacamos dos aspectos íntimamente relacionados: el papel de la fotografía en los discursos de los libros y su percepción a través de los medios gráficos. Son, apenas, una primera aproximación a temas complejos y sumamente extensos que merecen un desarrollo mucho más amplio en un futuro próximo.

Sobre los discursos

Caracas a través de su arquitectura se publica en 1969, con motivo de la celebración del "Cuatricentenario" de la ciudad dos años antes. El libro está dividido en dos partes: la primera, a cargo de Graziano Gasparini, da cuenta de la historia de la disciplina en la ciudad desde su fundación en 1967 hasta 1900; la segunda, a cargo de Juan Pedro Posani, de la arquitectura de Caracas desde comienzos del siglo XX hasta el momento de la publicación. Los autores entienden el valor del discurso visual en la comprensión de la disciplina, de allí que las imágenes, dibujos y fotogra-

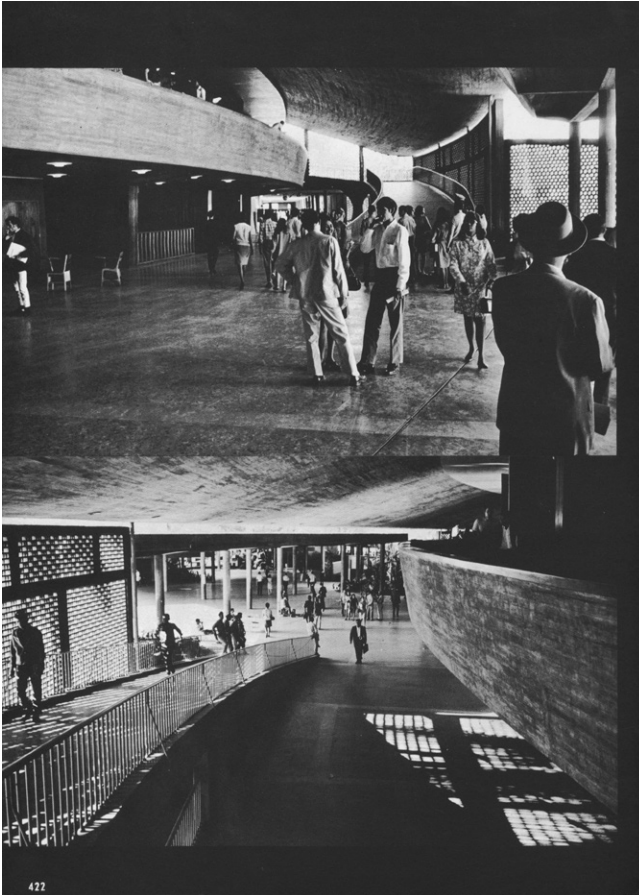
while in his photographic essays Paolo Gasparini exposes crude social realities, in architectural commissions he had to show the purity and perfection of buildings. The escalation of adverse criticism of modern architecture in the following decades surely contributed to this type of interpretation.

However, we can also find interesting coincidences, encounters, and intersections beyond the differences between both facets. Both definitely come from the gaze of the same photographer and it is convenient to get closer in order to observe them. This can add another dimension to his artistic production and contribute to the understanding of the values of his architectural photography, not only as an independent phase but as part of his complete work.

These brief notes on his architectural photography are reflections that come from what we saw and discussed in the previously mentioned seminar. They focus on his participation in two books: *Caracas a través de su arquitectura*⁵ [Caracas through its architecture] and *The changing shape of Latin American architecture*,⁶ in which we highlight two closely related aspects: the role of photography in the discourses of the books and its perception through graphic media. These are only a first approximation to complex and extremely extensive topics that deserve a much broader development in the near future.

About discourses

Caracas a través de su arquitectura was published in 1969, on the occasion of the Quatercentenary anniversary of the city two years earlier. The book is divided into two parts: the first, by Graziano Gasparini, gives an account of the history of the discipline in the city from its foundation to 1900; the second, by Juan Pedro Posani, of the architecture of Caracas from the beginning of the 20th century until the moment of publication. The authors understand the value of visual discourse in studying the discipline, hence the images - large drawings and photographs - have as much or more prominence than the texts on both sections. In their acknowledgment at the beginning of the book, they point out that the photographic material for the second part comes from different sources and highlight the work of Paolo Gasparini: "We want to highlight the parts corresponding to the work of Master C. R. Villanueva and to the "urban chaos" of the moment: the photos, by Paolo Gasparini, constitute the best vehicle to fully understand the reality of the city in its visual image."⁷



fías, de gran tamaño, tengan tanto o más protagonismo que los textos en ambas partes. En el agradecimiento que hacen ambos al principio del libro, señalan que el material fotográfico de la segunda parte proviene de diferentes fuentes y destacan el trabajo de Paolo Gasparini: “Queremos destacar las partes correspondientes a la obra del Maestro C. R. Villanueva y al “caos urbano” del momento: las fotos, de Paolo Gasparini, constituyen el mejor vehículo para comprender a fondo la realidad de la ciudad en su imagen visual.”⁷

Caracas a través de su arquitectura funciona como un fotolibro. Las fotografías forman parte de una narrativa, de un ensayo que se construye junto con el escrito y por medio del diseño gráfico. Cada disciplina cumple un papel diferente en la elaboración del discurso y el resultado es más que simplemente la suma de las tres. El texto de Posani es una exposición acerca de lo que para él era entonces la arquitectura venezolana y de lo que pensaba que debería ser.⁸ Una fuerte crítica a la mayor parte de la producción de aquellos años, entendiéndola casi exclusivamente como la imitación de modelos importados que serían ajenos a la realidad y a las necesidades del país. Un discurso en el que, aparte de algunos valores aislados en algunos edificios, generalmente con respecto al espacio urbano y al clima; la única excepción está en la obra de Carlos Raúl Villanueva.

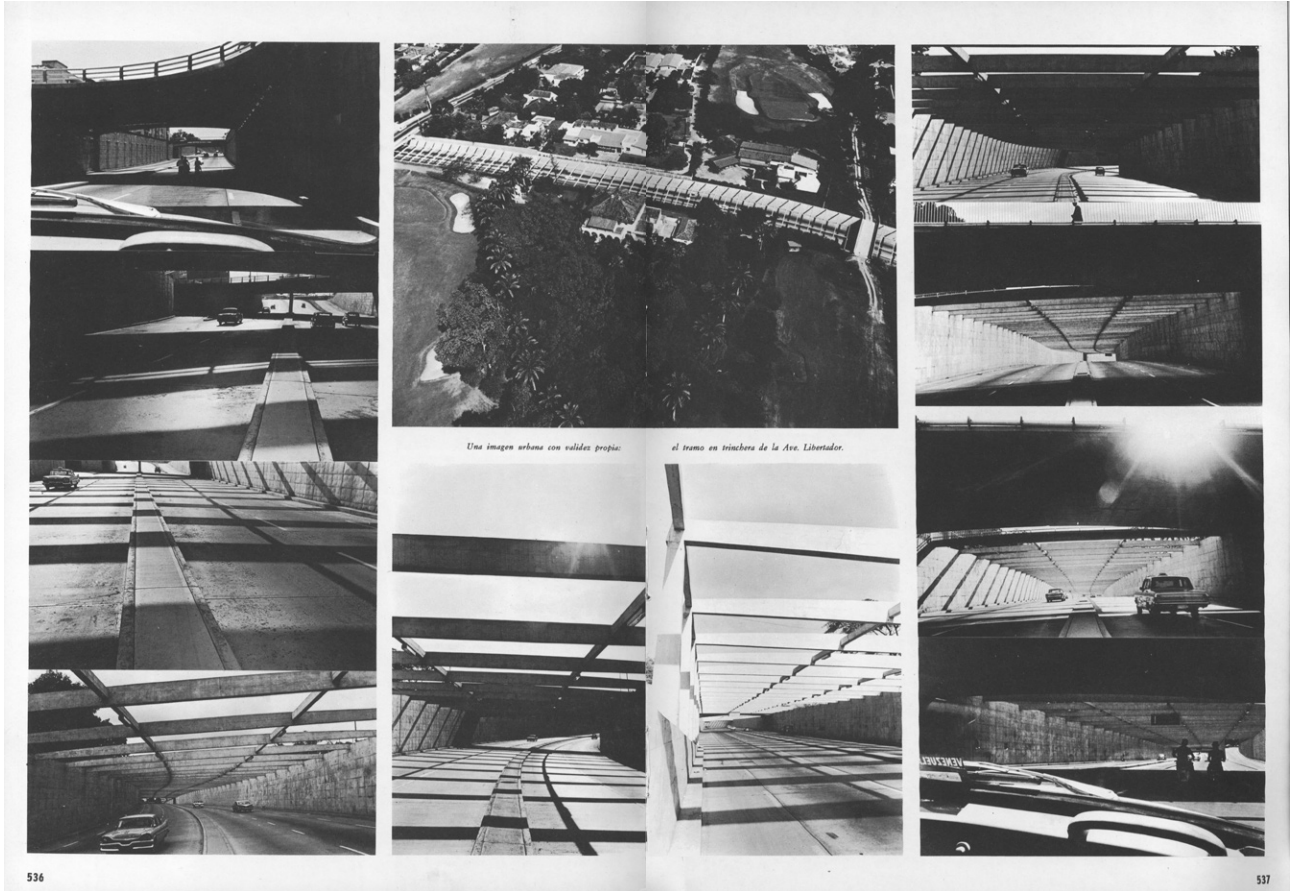
La visión de Posani de la realidad venezolana concordaba con la crítica social de Paolo Gasparini. El capítulo “El drama urbano” es el ejemplo más claro de esta coincidencia en sus discursos. En este capítulo, el texto y las imágenes exponen las consecuencias del crecimiento descontrolado que había sufrido la ciudad durante el siglo XX: las autopistas que la cruzan, el tráfico, la publicidad, los altos edificios que en poco tiempo sustituyeron a la arquitectura de los siglos anteriores,... En definitiva el caos. Y, como una constante, la gente en la ciudad. La presencia de las personas es fundamental en el discurso del fotógrafo. En *Caracas a través de su arquitectura* no la vemos solamente en este capítulo, sino a lo largo de todo el libro dándole sentido a los espacios de la arquitectura moderna. En el seminario, Gasparini comentó que Villanueva siempre insistía en que la presencia humana estuviera en la fotografía. Las imágenes de la Plaza Cubierta y las rampas de entrada al Aula Magna son uno de los mejores ejemplos de ello.

Caracas a través de su arquitectura works as a photo-book. The photographs are part of a narrative, of an essay which is assembled with writing and through graphic design. Each discipline plays a different role in the discourse and the result is more than just the sum of them. Posani’s text is an exposition about his thoughts on what Venezuelan architecture was at the time and what he believed it should be instead.⁸ A strong criticism of most of the production of those years, understanding it almost exclusively as the imitation of imported models that would be foreign to the reality and needs of the country. A discourse in which, apart from some isolated values in some buildings, generally related to urban space and climate; the only exception is in the work of Carlos Raúl Villanueva.

Posani’s vision of the Venezuelan reality coincided with Paolo Gasparini’s social criticism. The chapter “El drama urbano” [The urban drama] is the clearest example of this agreement in their discourses. Here, the text and images expose the consequences of the uncontrolled growth that the city had suffered during the 20th century: the highways that cross it, the traffic, advertising, the tall buildings that in a short time had replaced the architecture of previous centuries,... In short, chaos. And, as a constant, the people in the city. People’s presence is essential in the photographer’s discourse. In *Caracas a través de su arquitectura* we do not see it only in this chapter, but throughout the whole book, giving meaning to the spaces of modern architecture. At the seminar, Gasparini commented that Villanueva always insisted on the human presence being in the photograph. This is best exemplified in the images of the Covered Plaza and the entrance ramps to the Aula Magna.

The relationship between the text and the photographs is complementary. The images accompany the text and are the illustration of the works that Posani mentions, while, at the same time, expanding the discourse. Photography is, in this way, an analysis tool that maintains its independence, demonstrating the richness of its possibilities: there is much more that we can see and understand about the architecture of Caracas, many more interpretations that we can make, looking carefully at the photos of *Caracas a través de su arquitectura*.

The changing shape of Latin American architecture is part of a series entitled “Latin America in its architecture” whose



La relación entre el escrito y las fotografías es complementaria. A la vez que las imágenes acompañan al texto e ilustran las obras que Posani menciona, también amplían el discurso. La fotografía es, de esta manera, una herramienta de análisis que mantiene su independencia, demostrando la riqueza de sus posibilidades: es mucho más lo que podemos ver y entender de la arquitectura de Caracas, son muchas más las interpretaciones que de ella podemos hacer; mirando atentamente las fotos de *Caracas a través de su arquitectura*.

Panorámica de la arquitectura latino-americana es parte de una serie titulada "América Latina en su arquitectura" cuya publicación recomendó un grupo de expertos convocado por UNESCO en Buenos Aires en 1969. En el prefacio se explica que el libro reúne dos elementos: diez entrevistas a arquitectos de diez países diferentes realizadas por Damián Bayón y 233 fotografías de Paolo Gasparini, quien recorrió toda América Latina para llevar a cabo el encargo. Sobre el conjunto de las fotografías se destaca que: "responde a un triple criterio: por una parte, significan una ilustración de "América Latina en su arquitectura"; por otra parte, acompañan la obra de los arquitectos entrevistados y, por último, representan la visión personal del fotógrafo acerca de la arquitectura latinoamericana."⁹

Nuevamente los discursos coinciden. En las entrevistas, Bayón plantea problemas fundamentales de la arquitectura en la región. Temas como la relación de las nuevas propuestas con el pasado, el compromiso urbano, las relaciones de la disciplina con el poder, la vivienda colectiva y muchos otros, se discuten con cada uno de los entrevistados. También con cada uno se refiere a aspectos específicos de sus respectivas producciones. El discurso visual de Paolo Gasparini está relacionado con las entrevistas en tanto que ilustra esos temas generales en cada uno de los diez países e incluye imágenes de obras de los arquitectos entrevistados. A la vez, como explica el prefacio y como ya hemos visto en *Caracas a través de su arquitectura*, nos muestra sus intereses y su interpretación. Además, incluye fotografías de obras de un buen número de arquitectos en cada país, a través de las cuales podemos ver diferentes enfoques y soluciones, acercarnos a ejemplos específicos y entender la variedad de ideas y formas de la arquitectura moderna en la región.

Paolo Gasparini también explicó en el coloquio que,

publication was recommended by a group of experts convened by UNESCO in Buenos Aires in 1969. The preface explains that the book brings two elements together: ten interviews with architects from ten different countries made by Damián Bayón and 233 photographs by Paolo Gasparini, who traveled throughout Latin America to carry out the commission. On the selection of photographs it points out that it: "was guided by three criteria: first of all, they give an overall view of Latin American architecture; secondly, they document the work done by the architects interviewed; and, finally, they represent the photographer's own personal view of Latin American Architecture."⁹

Again, the discourses coincide. In the interviews, Bayón raises fundamental issues about the architecture of the region. Topics such as the relationship of the new proposals with the past, urban commitment, the relationships between the discipline and power, collective housing, and many others, are discussed with each of the interviewees. Also, he refers to specific aspects of their respective productions. Paolo Gasparini's visual discourse relates to the interviews illustrating these general topics in each of the ten countries and includes images of works by the architects featured. At the same time, as the preface explains, and as we have already seen in *Caracas a través de su arquitectura*, it shows us his interests and his interpretation. In addition, the book includes photographs of works by a good number of architects in each country, through which we can see different approaches and solutions, get closer to specific examples, and understand the variety of ideas and forms of modern architecture in the region.

During the seminar, Paolo Gasparini also explained that, while taking photos for this commission, he looked to the sides to photograph the life around him, and that the photobook *para verte mejor américa latina* [to see you better, latin america]¹⁰ was born from there. We told him that it seems to us his architectural photographs are not limited to the shape of the isolated buildings, but rather tie them to the site, to the atmospheres of the place where they are, and that this is one of the bridges that connect the two facets of its work. Some photographs, or very similar ones, are in both books, linking them. For example, people in Plaza San Francisco in Quito, cars occupying spaces between modern buildings in São Paulo, or soldiers in Brasilia. It is the same look, and we could also understand that the two books are two parts of the same work.



13. Quito, Ecuador. Iglesia de la Compañía de Jesús
14. Quito, Ecuador. El atrio de la iglesia de San Francisco
12



15. Quito, Ecuador. Fachada del convento e iglesia de San Francisco
13

mientras hacía las fotos para este encargo, miró hacia los lados para fotografiar la vida alrededor, y que de allí había nacido el fotolibro *para verte mejor, américa latina*.¹⁰ Le comentamos que nos parece que sus fotografías de arquitectura no se limitan al volumen de los edificios aislados, sino que los vinculan al lugar, a las atmósferas del sitio donde están, y que ese es uno de los puentes que une las dos vertientes de su obra. Algunas fotografías, o muy parecidas, están en ambos libros, enlazándolos. Por ejemplo, la gente en la Plaza San Francisco en Quito, los automóviles ocupando los espacios entre los edificios modernos de São Paulo o los soldados en Brasilia. Es la misma mirada y podríamos entender que los dos libros son dos partes de un mismo trabajo.

Sobre el diseño gráfico

En la descripción que Horacio Fernández hace de *Caracas a través de su arquitectura* en el seminario, menciona el valor de sus muchos mosaicos. En el reciente libro *La verdadera historia de Paolo Gasparini*,¹¹ Juan Antonio Molina desarrolla ampliamente este interesante aspecto de su obra. Molina explica como la eliminación de los marcos en los fotomurales y audiovisuales difumina los límites entre las imágenes, reforzando la percepción de que la fotografía no está aislada de su entorno y que no es una obra completa en sí misma, sino en sus relaciones con lo que hay más allá de sus bordes. El número de relaciones posibles es, en teoría, infinito y el diseño gráfico es imprescindible para demostrarlo. En este libro, diseñado por Ricardo Báez; y en otros, como *Megalopolis: Los Angeles, Mexico, San Paolo*,¹² diseñado por Yvette García, los cortes de las páginas permiten numerosas combinaciones. Molina lo explica comparándolo acertadamente con las múltiples lecturas que permite *Rayuela*: “cada fotografía de Paolo Gasparini está constituida por diferentes imágenes que pueden aislarse, intersectarse o reorganizarse en distintas sintaxis, como una versión visual de la estructura narrativa de la *Rayuela* de Cortázar.”¹³

En *Caracas a través de su arquitectura*,¹⁴ las relaciones entre las imágenes nos refieren a la importancia de los recorridos, de los múltiples puntos de vista, de la disolución de los límites y de la percepción del espacio a través del tiempo en la arquitectura moderna. El momento culminante de la segunda parte del libro son las dieciséis páginas de

About graphic design

In his description of Caracas a través de su arquitectura during the seminar, Horacio Fernández mentions the value of its many mosaics. In the recent book, *The True Story of Paolo Gasparini*,¹¹ Juan Antonio Molina develops this interesting aspect of his work extensively. Molina explains how the elimination of frames in photomurals and audiovisuals blurs the limits between images, reinforcing the perception that photography is not isolated from its environment, and that it is not a complete work in itself but in its relations with what is beyond its edges. The number of possible relationships is, in theory, infinite, and graphic design is essential to prove it. In this book, designed by Ricardo Báez; and in others, such as *Megalopolis: Los Angeles, Mexico, San Paolo*,¹² designed by Yvette García, the cuts of pages allow numerous combinations. Molina explains this by comparing it aptly to the multiple readings that *Rayuela* allows: “each of Gasparini’s photographs is made up of different images that can be isolated intersected or reorganized into different syntaxes, just like a visual version of the narrative structure we can find in *Rayuela*, the book by Julio Cortázar.”¹³

In *Caracas a través de su arquitectura*,¹⁴ the relationships between images refer to the importance of walking through spaces, of multiple points of view, of the dissolution between limits and the perception of space through time in modern architecture. The highlight of the second part of the book is in the sixteen pages of photographs of Alexander Calder’s work inside the Aula Magna, five in full-page and eleven in four-by-three mosaics.

In *Panorámica de la arquitectura latino-americana*,¹⁵ graphic design relates images to each other and to texts in a more traditional way but, in its counterpart, *para verte mejor américa latina*, the designer Umberto Peña joins the edges in collages that erase the limits by relating their forms and their contents, in order to show us, as Paolo wants, that photographs cannot be understood in isolation but in their relationship with the others and, ultimately, with the world.

Notes:

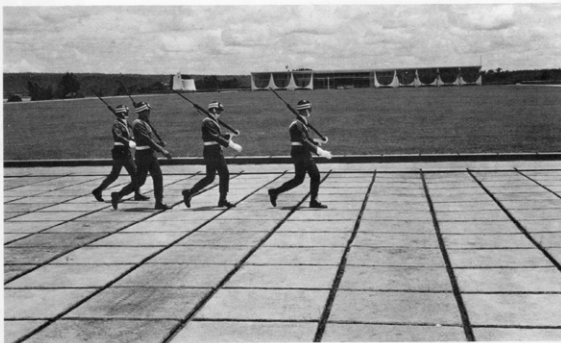
¹ See for example “Paolo Gasparini, para verte mejor, américa latina”, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, <https://www.museoreinasofia.es/en/featured-artwork/gasparini> (accessed on February 3rd, 2020); “Paolo Gasparini”, Archivo Fotografía Urbana, <http://fotourbana.org/>

estuvieran unidos, unificados o, al menos, relacionados entre sí como en la naturaleza. De la misma manera como hay museos de Historia Natural con animales muertos, embalsamados. La idea moderna en ese sentido es la de conseguir "cuadros ecológicos". Esto es lo que tratamos de hacer en Brasilia, pero hay que reconocer que resulta muy difícil de lograr. Debido a los cambios políticos en nuestros países, no hay continuidad. Es uno de los males sudamericanos. Hoy uno tiene una idea, pero los que vengan mañana pensarán otra cosa. El alcalde de Brasilia cuando vio el proyecto de ese jardín-zoo-botánico empezó a reírse y a decir: "Esto es demasiado avanzado para nuestra época". Naturalmente, en esos casos sólo se puede llegar a resultados positivos mediante una labor de equipo, porque se trata

de un trabajo complejo. Hay que disponer de botánicos, zoológicos, ingenieros agrónomos, jardineros y, claro está, el propio paisajista. Si se persigue la intención de reunir animales con plantas hay que seguir el proceso ecológico que para mí es muy importante. Yo creo que para hacer un jardín hay que conocer muy bien la planta, sobre todo su hábitat, para utilizarla de una manera consciente. Veo que muchas veces se mezclan plantas de regiones desérticas a plantas de lugares muy húmedos, lo cual constituye a mis ojos un grave error. No es que no se puedan desarrollar unas y otras, el hecho mismo de mezclarlas constituye ya una discrepancia fundamental.

□ *Cuéntame cómo son sus orígenes: ¿desde un principio estudió Botánica?*

57. Brasilia. Palacio de la Alborada (presidencial). 1957-1969. Arqto.: O. Niemeyer



46



□ El mío constituye un caso especial, porque entonces no había arquitectos paisajistas en el Brasil y yo me formé solo. Fue una cuestión de destino. Cuando joven, yo vivía en la misma calle de Lucio Costa. El me conoció de catorce o quince años y ese hecho contribuyó mucho a mi carrera. El vio el jardín que yo iba realizando para mi propia casa y como en ese tiempo realizaba la residencia de una familia Schwartz, me preguntó si yo quería hacer también ese jardín. Yo dudaba porque me parecía algo difícil. A su vez él no quería llamarme de "jardinero" pero estaba empujado en que hiciera ese jardín. Comprendí que yo tenía esa vocación y me ayudó en toda forma. Hice unos dibujos muy malos —una especie de proyecto— y él empezó a decir que eran formidables, etc. Tuvo esa calidad del buen profesor que sabe mostrar los errores pero animar también. Mi profesor de pintura, Leo Putz, que era de la escuela expresionista alemana tenía —de la misma manera que Costa— la cualidad de saber estimular analizando lo que uno le sometía pero tratando de no chocar ni de desanimar.

□ *Ahora otra cosa: como Ud. es un arquitecto, un artista, ¿cómo enfoca el problema del jardín*

cuando le piden un proyecto? Si se hace un autoanálisis, ¿qué domina en Ud.: el plástico, el constructor, el botánico, el ecólogo?

□ Yo creo que uno se mueve dentro de un marco en que todos esos elementos están mezclados. Porque yo no quiero hacer un jardín que sea puramente pintura, pero tampoco puedo dejar de reconocer que la pintura me ha influido mucho en mi concepción de la jardinería. Se trata, sobre todo, de ciertos principios. Principios generales del arte que están indisolublemente ligados entre sí. Esa es la cosa más importante. A todos los niveles yo sé cómo establecer un contraste, cómo utilizar una vertical. La analogía de formas, la analogía de volúmenes, la secuencia de ciertos valores son principios que uno podría aplicar a la música, a la poesía. Sin estos principios yo creo sencillamente que no se puede practicar ningún arte.

□ *¿Encuentra siempre en el Brasil obreros —quiero decir jardineros en este caso— apropiados, que conocen bien su oficio?*

□ Es siempre difícil, porque no tenemos una escuela de jardinería. Hay que arreglarse con

58. Brasilia. Interior de la catedral. Arqto.: O. Niemeyer
59. Brasilia. Universidad. Arqto.: O. Niemeyer

47

fotografías de la obra de Alexander Calder en el interior del Aula Magna, cinco a página completa y once en mosaicos de cuatro por tres.

En *Panorámica de la arquitectura latino-americana*¹⁵ el diseño gráfico relaciona las imágenes entre sí y con los textos de una manera más tradicional. Pero en su otra parte, *para verte mejor, américa latina*, el diseñador Umberto Peña une los bordes en collages que borran los límites relacionando sus formas y sus contenidos, para enseñarnos, como quiere Paolo, que las fotografías no pueden entenderse aisladamente sino en su relación con las demás y, en definitiva, con el mundo.

Notas:

¹ Véase por ejemplo "Paolo Gasparini, para verte mejor, américa latina", Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, <https://www.museo-reinasofia.es/en/featured-artwork/gasparini> (consultado el 3-2-2020); "Paolo Gasparini", Archivo Fotografía Urbana, <http://fotourbana.org/fondovisual/paolo-gasparini/> (consultado el 3-2-2020).

² Ver atlas interactivo del "Registro visual de Arquitectura Urbana. América Latina 1940-1970", <https://click.upc.edu/maps/> (consultado el 3-2-2020).

³ Celebrado en la sede de la Fundación Foto Colectania en Barcelona los días 13-14 de Junio de 2018. La transcripción del coloquio está publicada en este número de Click.

⁴ En el coloquio, Paolo Gasparini se refiere a dos vertientes en su trabajo, la de la fotografía de arquitectura y la que denomina "material humanista" citando el término utilizado previamente por Horacio Fernández para definir su trabajo.

⁵ Graziano Gasparini, Juan Pedro Posani. *Caracas a través de su arquitectura*. Caracas: Fundación Fina Gómez, 1969.

⁶ Damián Bayón, Paolo Gasparini. *Panorámica de la arquitectura latino-americana*. Barcelona: Editorial Blume, 1977.

⁷ Graziano Gasparini, Juan Pedro Posani. "Agradecimiento", op. cit.

⁸ Aunque el libro se refiere a la arquitectura de Caracas, el discurso de Posani puede trasladarse fácilmente a la producción del país.

⁹ Damián Bayón, Paolo Gasparini. "Prefacio", op. cit., p. 7.

¹⁰ Paolo Gasparini, Edmundo Desnoes. *Para verte mejor, América Latina*. México: Siglo XXI, 1972.

¹¹ Paolo Gasparini, Juan Antonio Molina. *La verdadera historia de Paolo Gasparini*. Caracas: La Cueva Casa Editorial, 2017.

¹² Paolo Gasparini. *Megalopolis: Los Angeles, Mexico, San Paolo*. Gradisca d'Isonzo: Galleria Regionale d'Arte Contemporanea and CRAF (Centro di Ricerca ed Archiviazione della Fotografia), 2000.

¹³ Paolo Gasparini, Juan Antonio Molina. op. cit., p. 52.

¹⁴ En el libro no se señala al autor o autores del diseño gráfico. Probablemente lo hayan diseñado los autores, Graziano Gasparini y Juan Pedro Posani. Este último en colaboración con el fotógrafo, ambos se conocían desde los años en los que habían trabajado para Villanueva.

¹⁵ En este libro tampoco se señala al autor o autores del diseño gráfico. Se indican los derechos de la editorial sobre la maqueta y la sobrecubierta.

fondovisual/paolo-gasparini/ (accessed on February 3rd, 2020).

² See interactive atlas of the "Registro visual de Arquitectura Urbana. América Latina 1940-1970" [Visual registry of Urban Architecture. Latin America 1940-1970], <https://click.upc.edu/maps/> (accessed on February 3rd, 2020).

³ Held at Fundación Foto Colectania in Barcelona on June 13-14, 2018.

The transcript of the symposium is published in this number of Click.

⁴ In the colloquium Paolo Gasparini refers to two aspects of his work, that of architectural photography and the one he calls "humanistic material", citing the term previously used by Horacio Fernández to define his work.

⁵ Graziano Gasparini, Juan Pedro Posani. *Caracas a través de su arquitectura*. Caracas: Fundación Fina Gómez, 1969.

⁶ Damián Bayón, Paolo Gasparini. *The changing shape of Latin American architecture*. New York: John Wiley & Sons, Ltd., 1979.

⁷ Translated from the original in Spanish: Graziano Gasparini, Juan Pedro Posani. "Agradecimiento" [Acknowledgment], op. cit.

⁸ Although the book refers to Caracas' architecture, Posani's discourse can easily be transferred to production throughout the country.

⁹ Damián Bayón, Paolo Gasparini. "Preface", op. cit., p. 1.

¹⁰ Paolo Gasparini, Edmundo Desnoes. *para verte mejor américa latina*. México: Siglo XXI, 1972.

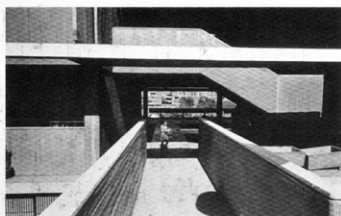
¹¹ Paolo Gasparini, Juan Antonio Molina. *The True Story of Paolo Gasparini*. Caracas: La Cueva Casa Editorial, 2017.

¹² Paolo Gasparini. *Megalopolis: Los Angeles, Mexico, San Paolo*. Gradisca d'Isonzo: Galleria Regionale d'Arte Contemporanea and CRAF (Centro di Ricerca ed Archiviazione della Fotografia), 2000.

¹³ Paolo Gasparini, Juan Antonio Molina. op. cit., p. 51.

¹⁴ The author or authors of graphic design are not mentioned in the book. It was probably designed by the authors, Graziano Gasparini and Juan Pedro Posani. The latter in collaboration with the photographer, they knew each other since the years they worked for Villanueva.

¹⁵ The author or authors of graphic design are not mentioned in this book either.



125. Santiago. Unidad vecinal "Portales". 1961-1963. Arqto.: Bresciani Valdés, Castillo, Huidobro

126. Santiago. Unidad vecinal "Portales". Detalle de una escalera de acceso

127. Santiago. Unidad vecinal "Portales". 1961-1963. Arqto.: Bresciani, Valdés, Castillo, Huidobro

□ O sea, la segunda parte de la pregunta es casi redundante, porque yo preguntaba si era más importante el problema de la casa individual o la vivienda colectiva.

□ A mí me parece que la casa individual no es un problema que haya que mirar; en menos, es un problema en sí respetable y que puede servir de laboratorio, de *bang d'essai*—como dicen los franceses— pero creo que la prioridad está en la vivienda de los grandes grupos por no decir de las masas.

□ Y Ud., ¿qué piensa con su experiencia de arquitecto... ¿son las élites, la gente más culta, más rica, que tiene más medios, los que encargan casas que después—a su vez—pueden resultar modelos, que forman el gusto de la gente? ¿O no es así y son los gobiernos los que toman la iniciativa, los que dan el tono?

□ Es muy difícil hablar en general. En el Brasil, por ejemplo, cuando el ministro Capanema llevó a Le Corbusier y le dio el impulso al grupo de arquitectos jóvenes brasileños, se puede decir que fue el creador—mejor dicho, el gran impulsador—de la escuela moderna de arquitectura en el

Brasil. No siempre es así, a mí me parece que el proceso es muy complejo, no se puede dejar de tomar en cuenta la existencia de esos modelos de la gente más adinerada y más culta: funcionan como tales, por mucho que se diga. A mí, personalmente, no me parece, sin embargo, que el futuro de América Latina vaya por esa vía. Las mutaciones culturales, sociales y políticas son de naturaleza tal, que ese sistema me parece ya caduco. Fue bueno un tiempo, pero no me parece que vaya a dar muchos resultados en el futuro. Creo que está en la acción mancomunada de los intelectuales o de los artistas o de los profesionales, del Estado, de los gobiernos municipales, de los grupos culturales más activos, vengan de donde vengán, y cuanto más amplios en sus bases, mejor. Y de los representantes de los usuarios, ya sean

cooperativas, sindicatos, particulares. De una especie de toma de conciencia colectiva como de una especie de lenguaje general. De todo eso deberá emerger algo. Y algunos países que están más evolucionados—como Chile, justamente—pueden ser en este proceso un excelente laboratorio para ensayar este tipo de desarrollo cultural; me parece más

□ Otra cosa, supongamos que vamos al gran edificio colectivo o que se usa para la colectividad: hay también dos aspectos de la cuestión. Hay el gran edificio público que puede ser un hospital o que puede ser una escuela o una facultad; y luego las viviendas colectivas que tienen que tratar de ser máximamente económicas. Entonces, ¿en Chile se presentan los dos problemas? Sé, incluso porque la he visto, una obra como la suya, para la Capital de Santiago, constituye el modelo de un edificio público de calidad que viene a representar el equivalente de lo que antes eran las catedrales o los palacios, en fin, un paradigma de arquitectura. Y he visto también unas viviendas colectivas de "nivel alto", siempre en Santiago. ¿Cómo es la vivienda más económica, para la mayoría de la gente?



□ Me ha tocado trabajar—como a casi todos los arquitectos chilenos que no pueden ser especialistas—en muchos tipos de programas. El edificio que Ud. menciona, que es la sede de las Naciones Unidas en Latinoamérica, es, evidentemente, un edificio muy especial, el edificio público por antonomasia. Pero me ha tocado trabajar muchísimo en desarrollo urbano, en vivienda económica, en formación de cooperativas y me atrae mucho este tipo de programas, a pesar de lo difícil que es hablar de una arquitectura valerosa a esos niveles, porque está en plena evolución, casi en mutación. Yo pienso que el arquitecto tiene un papel muy diferente según los casos. En el caso de un edificio público, yo creo que el arquitecto se hace, como en el sentido tradicional de la palabra, un verdadero creador,



Graziano Gasparini, arquitecto y fotógrafo

Graziano Gasparini, architect and photographer

Iván Quizhpe

Graziano Gasparini nace en 1924, en Gorizia, Italia. Se traslada a Venecia para estudiar arquitectura en el Instituto Universitario de Arquitectura, y paralelamente Bellas Artes. Entre sus ilustres maestros están, Giulio Carlo Argán, Bruno Zevi y Carlo Scarpa, con este último colaboró durante los tres últimos años de su carrera (1945-1948), en la rehabilitación de los pabellones de la Bienal, que habían sido desmantelados durante la Segunda Guerra Mundial.

En 1948, Graziano realiza un viaje a América, y luego de una estancia en Venezuela, decide radicarse allí para desarrollar su profesión. A su llegada recibe algunos encargos como arquitecto proyectista y paralelamente se dedica a estudiar y fotografiar la arquitectura del pasado para fundar su actividad como investigador, docente, académico, historiador y restaurador. Con base en Caracas, recorrió todo el país, luego su trabajo se extendió y lo llevó a visitar otras regiones del continente y de la península ibérica para estudiar los procesos de transculturación en la arquitectura tradicional. Sus investigaciones lo llevaron a publicar más de 60 libros, dedicados principalmente a la arquitectura precolombina, colonial y republicana, en los cuales predomina el discurso visual y sus fotografías se convierten en el medio esencial para trasladarnos los valores estéticos de esas arquitecturas. De manera similar, la fotografía, es una herramienta fundamental en sus trabajos de restauración, intervención, rehabilitación y reciclaje de edificaciones. Sus múltiples viajes y dilatada trayectoria lo llevaron a completar un valioso archivo de 140.000 fotografías.

Por su formación italiana en contacto con Europa, y su importante labor e influencia en Venezuela fue —junto con su hermano menor Paolo Gasparini y otros europeos destacados que migraron a ese país— protagonista de un nuevo traspaso cultural. Graziano, a través de su mirada lúcida, sintética y moderna revela valores estéticos en unas arquitecturas que hasta entonces habían sido infravaloradas en el país y en la región. Obras en las que se señala la extraordinaria belleza volumétrica, la sencillez, la relación con el lugar, la espacialidad, la geometría y el carácter de la arquitectura. Sus fotografías juegan un importante rol en la formación de varias generaciones de arquitectos y en la construcción de la memoria visual.

A finales de 2019, Graziano Gasparini fallece en Caracas, dejándonos un importante y extenso legado, el cual amerita un actual y profundo estudio.

Graziano Gasparini was born in 1924, in Gorizia, Italy. He moved to Venice to study architecture at the University Institute of Architecture, and in parallel with Fine Arts. Among his illustrious teachers are Giulio Carlo Argán, Bruno Zevi and Carlo Scarpa, with this last work during the last three years of his career (1945-1948), in the rehabilitation of the Biennale pavilions, which had been dismantled during the Second World War.

In 1948, Graziano made a trip to America, and after a stay in Venezuela, he decided to settle there to develop his profession. Upon arrival we received some commissions as a project architect and at the same time he dedicated himself to studying and photographing the architecture of the past to found his activity as a researcher, teacher, academic, historian and restorer architect. Based in Caracas, he toured the entire country, then his research spread and led him to visit other regions of the continent and the Iberian Peninsula to study the processes of transculturation in traditional architecture. His research was published by more than 60 books, mainly dedicated to pre-Columbian, colonial and republican architecture, in which visual discourse predominates and his photographs become the essential means to convey the aesthetic values of these architectures. Similarly, the photography, will become a fundamental tool in his works of restoration, intervention, rehabilitation and recycling of buildings. His multiple trips and extensive career led him to complete a valuable archive of 140,000 photographs.

Due to his Italian training in contact with Europe, his important work and influence in Venezuela was —along with his young brother Paolo Gasparini and other prominent Europeans who migrated to that country— the protagonist of a new cultural transfer. Graziano, through his lucid, synthetic and modern gaze reveals aesthetic values in architectures that until then had been undervalued in the country and in the region. Works in which he points out the extraordinary volumetric beauty, the simplicity, the relationship with the place, the spatiality, the geometry and the character of the architecture. His photographs play an important role in the education of several generations of architects and in the construction of the visual memory.

At the end of 2019, Graziano Gasparini died in Caracas, leaving us an important and extensive legacy, which merits a current and deep study.



Casa Gasparini, El Junko

(páginas siguientes)
Paraguaná, estado Falcón, 1955
Ortiz, estado Guárico, 1955
Edificio Rental, Caracas
El "trono del *Inka*", Cusco







