

Habitus

Miguel Cereceda

Hay en Urbino una bella *témpera*, pintada hacia 1480 en la corte de Federico de Montefeltro, que representa una perspectiva frontal de una plaza primorosamente pavimentada de mármoles, y presidida por un templo circular, coronado por una cúpula y un lucernario. No hay árboles ni personajes paseando. Se trata inequívocamente de un ejercicio de perspectiva. Pues, al adoptar un punto de vista central, resulta muy cómodo y fácil trazar las líneas de fuga. Por eso los edificios adquieren aquí protagonismo. No se trata de un paisaje natural, sino de un paisaje urbano del que han sido excluidos los carruajes, los animales y los peatones.



Luciano Laurana (atribuido a), *Città Ideale*, 1480-1490 ?
Palacio ducal de Urbino.

Hay en Berlín, en la *Gemäldegalerie*, otra “veduta” semejante, pero esta sin embargo representa la ciudad vista desde el interior de un atrio con columnas. De modo que el punto de vista del espectador se sitúa bajo un techo que abre la mirada, a través de una plaza perfectamente cuadrículada, hacia un puerto, en el horizonte, en el que se encuentran tranquilamente anclados unos barcos. Tampoco en esta “veduta” hay plantas ni animales ni humanos. Se trata por tanto de una pintura eminentemente arquitectónica, en la que lo importante es la representación de una perspectiva ortogonal.



Francesco di Giorgio Martini (atr.), *Veduta architettonica ideale*, 1490-1500 ca.
Gemäldegalerie, Berlín.

No sabemos de quién son estos cuadros. Se ha especulado que si de Piero o del propio Vasari, o de Juliano de Sangallo. Los propios museos les han buscado distintas paternidades. Que si Luciano Laurana, que si Giorgio Martini. Pero no parece que sea eso lo importante. Lo importante es el modo en que lo humano, a finales del s. XV se sitúa en el centro mismo de la representación. Como en el “Discurso sobre la dignidad del hombre” de Pico della Mirandola, al que nada le parecía más admirable que el hombre mismo.

Y sin embargo el hombre precisamente no está aquí representado. Solo lo está a través de sus construcciones, de sus ciudades o de sus edificios, de los que parece que la naturaleza hubiera sido cuidadosamente erradicada. No hubo por tanto que esperar a Antonio López para encontrarse ciudades y avenidas sin coches y sin peatones.

La tradición de las “vedute”, desarrollada por artistas de la talla de Claudio de Lorena o Salvatore Rosa, generó en Italia un rico mercado de representaciones de ciudades, que los turistas ingleses compraban con avidez en Florencia y en Venecia. Canaletto, Bellotto y Guardi hicieron en el s. XVIII verdaderas fortunas, con este mercado de souvenirs, precursor de las cartas postales.

Los vedutistas italianos introdujeron sin embargo en sus paisajes urbanos la vida de la ciudad, con sus comercios, sus gentes y sobre todo con el tráfico de las góndolas tan característico de la ciudad de los canales. Todo ello había de desaparecer cuando apareció la fotografía. La primera fotografía que tenemos documentada, la realizada por Nicéphore Niépce desde la ventana de su casa en 1826, era ya un paisaje urbano. Sirviéndose de una cámara oscura, Niépce consiguió solarizar una placa de peltre,

recubierta con betún de judea, recogiendo la luz del sol sobre los tejados frente a su ventana. Debido a su larga exposición (ocho horas) era imposible que aquella heliografía registrase figuras en movimiento tales como personas o animales.



Nicéphore Niépce, *Point de vue du Gras*, 1826.
Colección Gernsheim, de la Universidad de Texas, en Austin.

Poco después de Niépce, Louis Daguerre fue mejorando el procedimiento fotográfico y patentó el daguerrotipo, que reducía considerablemente los tiempos de exposición, a tan solo diez minutos. También Daguerre hizo numerosas fotografías desde la ventana de su casa. Es célebre la vista del *Boulevard du Temple* (1839), en la que aparece la primera persona fotografiada de la historia. Debido al tiempo necesario para la exposición, solo las figuras estáticas aparecían en los primeros daguerrotipos. Por eso resultaba más fácil retratar monumentos y edificios.

La fotografía del s. XIX se llenó de viajeros románticos que, tanto en Italia como en España, se encargaron de divulgar una imagen exótica de estos dos países. El Coliseo y el Foro romano fueron reiteradamente fotografiados por los viajeros, siguiendo la tradición de los grabados de Piranesi. En España, los viajeros se encontraron la sorpresa de las catedrales y la espectacularidad de la Alhambra. Pero lo cierto es que el número de libros dedicados a fotografías de los monumentos egipcios, romanos, griegos y de Oriente Medio, realizadas en el siglo XIX fue muy numeroso. Y luego estaban los avances de la ingeniería. Viaductos, puentes y estaciones de ferrocarril se convirtieron también en objetivo de las cámaras.

De modo que, cuando a principios del s. XX, aparecieron miradas fotográficas enamoradas de las ciudades como las de Eugène Atget con París o Berenice Abbott con Nueva York, ya se encontraban sobre una tradición fotográfica muy consolidada.



Berenice Abbot, West Street, N. Y., 1932.

Pero también es cierto que la fotografía de arquitectura tiene dos aspectos importantes. Pues de un lado está la fotografía y la historia de las imágenes, pero de otro está el de la propia arquitectura. Gracias a la fotografía no solo se organizaron catálogos de monumentos y de obras públicas de edificios, puentes y viaductos, sino que ella también permitió las condiciones de su musealización y de su penetración en la historia del arte. “Apoyados principalmente en la fotografía, el crítico Henry Russell Hitchcock y el arquitecto Philip Johnson, con su famosa *Modern Architecture: International Exhibition* (1932), visualizaron en las salas del MoMA la existencia de un «estilo internacional» que definía la arquitectura Moderna”¹.

No es ahora nuestro propósito hacer una historia de la fotografía de arquitectura ni tampoco de la musealización de la misma. Siguiendo con el planteamiento de la exposición “El paisaje 4 perspectivas”, inaugurada en esta galería el pasado 31 de mayo

¹ Juan Bordes, “Lecciones del bien mirar: una historia de la fotografía de arquitectura”, en el catálogo de la exposición *Mirar la Arquitectura: fotografía monumental en el siglo XIX*, Biblioteca Nacional, Madrid, del 3 de julio al 4 de octubre de 2015, p. 107.

de 2022, y en la que se introducía una reflexión sobre el paisaje natural, con la exposición “Arquitecturas de Madrid” pretendemos más bien un acercamiento específico a la idea de paisaje urbano, a partir de las propuestas de ocho importantes fotógrafos que han centrado su mirada en las arquitecturas de Madrid: Fernando Baena, José Manuel Ballester, Pío Cabanillas, Carma Casula, Jacobo Gavira, Jesús Labandeira, Queca Levenfeld y Ángel Marcos.

Madrid no es precisamente un ejemplo de ciudad monumental ni de urbanismo racionalista. Aunque inicialmente es una ciudad crecida de un modo natural, en sucesivos anillos, alrededor de un originario casco urbano, a partir del s. XIX empieza a presentar un crecimiento caótico y desordenado, apenas organizado en torno a planes racionalistas. Tampoco parece tener edificios emblemáticos o representativos. Por eso lo que buscamos ahora no es saber lo que constituye la imagen característica de la ciudad, sino más bien observar el modo en que nos encontramos en la ciudad como en una segunda naturaleza. Por eso hemos decidido centrar nuestra mirada en el hábitat urbano y especialmente en los edificios.

Desde que en 1910 Adolf Loos proclamase la identificación entre ornamento y delito, la arquitectura moderna se convirtió en un campo de disputa de la moralidad. Y de hecho, el Movimiento Moderno se comprometió activamente con la idea de mejorar la vida de los hombres. No hubo por tanto que esperar al libro de David Watkin, *Moral y arquitectura* (1977), para descubrir que en torno a la arquitectura se desplegaba una ética. Pues en efecto, lo mismo que la moral viene del latín *mos, moris*, que tiene el triple significado de costumbre, morada y vestidura, también la palabra griega ἦθος —(ἔθος) de la que deriva nuestra ética— tiene el triple significado de carácter, habitación y vestidura. Tanto *mos* como ἦθος se refieren por tanto a lo que nosotros denominamos hábito, que tiene ese triple sentido de costumbre, habitación y ropaje. Siendo por tanto el *habitus* el modo de ser en el que habitamos en esta tierra. ¿Se debe traducir entonces *ethos* por *habitus* (de donde deriva su nombre el hábitat y la habitación) o tal vez por *mos* (de donde deriva su nombre la morada)?

Ya para Aristóteles era evidente esta relación entre Ética y Arquitectura. Por eso justamente al principio de su *Ética* afirmaba: “los fines de las artes arquitectónicas deben ser preferidos a todos los de las artes subordinadas” (*Ética Nicomaquea* 1, 2, 1094^a).

Y por ello, si la arquitectura es la que establece el principio constructivo, a ella también le corresponde decir algo acerca de nuestra moralidad, es decir de nuestro modo de habitar sobre la tierra. Mirar la arquitectura es acercarse a ese modo humano de habitar. En realidad al hombre mismo: a su modo de ser, a su *habitus*.

Carma Casulá decide por eso fijar su atención sobre la tierra. Le interesa especialmente el modo artificial en que hemos transformado el antiguo paisaje natural. No se trata de ninguna denuncia ecologista, sino de verdadera fascinación por esta naturaleza urbanizada. Sus espectaculares imágenes de lo que ella denomina “Las nuevas líneas de Nazca” se detienen en la contemplación del territorio desventrado en los vertederos, en las yeseras y en las minas a cielo abierto de la Comunidad de Madrid. Aquí la arquitectura es convocada desde lo tectónico mismo de la tierra.



Carma Casulá, *Las nuevas líneas de Nazca*, 2019-2021
Fotografía color sobre papel de algodón con moldura de madera,
120 x 150 cm. Ed. 5 + 2 a/p

Más que hacia la tierra, aunque también partiendo de ella, la mirada de Jesús Labandeira ha querido centrarse en esta ocasión en la historia y en la tradición. El palacio del Infante don Luis, en Boadilla del Monte, le sirve como pretexto para reflexionar sobre las distintas perspectivas de la representación arquitectónica. Siendo una obra neoclásica de Ventura Rodríguez, precedido de un jardín de traza versallesca, el palacio resulta ideal para jugar con las perspectivas. Labandeira asume la perspectiva frontal, pero también se anima a mirar desde la tierra, tras el muro o bajo los arcos del jardín. Recoge así en su cámara, por un lado, algunas huellas de la triste historia del Infante don Luis, hermano de Carlos III, al que se desterró de la corte y se le prohibió casarse, para impedir que tuviera herederos que pudieran aspirar al trono. Pero recoge también, por otro, la herencia de la representación arquitectónica, desde la renacentista perspectiva central, hasta las perspectivas oblicuas del Barroco, sin excluir el contrapicado, característico de la fotografía.



Jesús Labandeira, *Palacio del Infante don Luis*, Boadilla del Monte, 2022.

Frente al punto de vista adoptado por las perspectivas renacentistas, el adoptado por la cámara de José Manuel Ballester se acerca mucho al punto de vista divino. No solo retrata la ciudad desde las alturas, sino que incluso cuando la mira desde abajo acrecienta su enormidad. Desde lo alto, la ciudad parece expandirse hacia el infinito, pero vista desde abajo parece querer crecer y volar hacia lo alto. A pesar de que Ballester se ha interesado reiteradamente también por lo tectónico y lo constructivo (los túneles ferroviarios y las galerías subterráneas), su mirada supone siempre una cierta idealización de lo representado. A pesar de que, para él, el hombre no se encuentre tampoco allí presente, su fotografía canta, al igual que Pico della Mirandola, al hombre como lo más admirable.



José Manuel Ballester, *Vista nocturna de Madrid*, 2016.

Esta idealización de la representación es también característica de la fotografía de Pío Cabanillas. Sus imágenes del Palacio de Cristal y del Monumento a Alfonso XII del parque del Retiro, aunque se centran en los elementos constructivos de ambos no pueden dejar de reparar en la interacción de estos con el aire, la luz, el sol y los árboles que los rodean. Su mirada hacia la arquitectura se detiene así en el juego de la vida con

lo inerte y lo inorgánico propio de las estructuras metálicas y de las columnas de piedra; en último término, en el juego moral entre lo vivo y lo muerto. De modo que su fotografía se vuelve ciertamente alegórica. Él mismo lo afirmaba en cierta ocasión, en una entrevista: “Si te dejas llevar por conceptos preestablecidos, río, montaña, árbol, etc., estás perdido. Somos creadores de metáforas”.



Pío Cabanillas, *Parque del Retiro*, 2020.

Ángel Marcos centra su mirada ciertamente también sobre los edificios y sobre las grandes avenidas, pero repara específicamente en la relevancia visual que ahora ocupan los carteles y las vallas publicitarias, como si se tratara de los nuevos monumentos. Ángel Marcos dice que se trata de emblemas del deseo. De modo que, en la confrontación con los edificios, la publicidad aparece como un espacio ideal dentro del espacio real. Irrupción entonces del deseo en un espacio de incertidumbre y desazón. Como cuando encontró bombillas encendidas colgando de los pinos, en medio del campo. «Estoy convencido —afirmaba Ángel Marcos, en su discurso de recepción en la Academia— de que sólo el deseo de romper esa excesiva tranquilidad impuesta, de cepillarse la capa de la desazón, era el motor de todo esto. Y es que, como dijo Julio

Cortázar, “entre las muchas formas de combatir la nada, una de las mejores es sacar fotografías”»².



Ángel Marcos, Madrid 6, 2011,
Caja de luz, 180 x 135 cm.
Inkjet sobre metacrilato opal y material eléctrico.

Aunque atenta también a los elementos constructivos, la cámara de Jacobo Gavira prefiere acercarse más bien a los detalles. Sin duda su estetización de la imagen pasa por ser también la de un pintor que mira, pues muchas de sus fotografías coquetean con el pictorialismo. Así le atraen especialmente el juego de las sombras o el contraste de los edificios con el cielo, pero Gavira encuentra con sorpresa que a veces también los edificios le devuelven la mirada.

² Ángel Marcos Hernández, “Pájaros, muchos pájaros”, discurso de recepción en la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid, Valladolid, 30 de enero de 2014, p. 11.



Jacobo Gavira, *Banco*, 2022; 56 x 40 cm.
Papel RC Illford, 300 g.; Tinta: Epson Ultrachrome K3
Serie / 20

También Queca Levenfeld gusta de fijarse en los detalles de las arquitecturas urbanas. A veces son detalles decorativos, como pasamanos, rejas, celosías o esculturas de interior, pero en otras ocasiones son detalles puramente constructivos, tales como arcos y columnas. Sin embargo, donde su mirada se muestra más aguda y agraciada es cuando se centra en los portales de los edificios señoriales. Pues el portal no es la fachada pública del edificio, sino su acceso ya semiprivado. El portal no es ni interior ni exterior. No es propiamente la vivienda ni tampoco la arquitectura. Por eso tiene algo de arquitectura urbana y también de decoración doméstica. Y así ella repara en los frescos, las esculturas y los ornamentos de los portales, pero también en las escaleras, las barandillas y los accesos de carruajes.



Queca Levenfeld, *Portal plaza del Conde del Valle Súchil*, 2022.

La fotografía de Fernando Baena, por su parte, tiene que ver inicialmente con la mirada moderna del *flâneur*, el paseante ocioso que vaga por la ciudad sin rumbo fijo y al que Walter Benjamin convirtió en emblema de la nueva experiencia urbana. Baena sin embargo, siguiendo acaso por la senda de las “Derivas” de los Situacionistas, trata de elevar la *flânerie* a la condición de obra de arte. Coincidiendo así con la pandemia de COVID de 2020, y aprovechando el confinamiento ciudadano, Fernando Baena salía a las calles muy de madrugada para hacer recorridos sistemáticos trazados en torno a su domicilio. Fruto de esos recorridos fue el interesante libro *Andar al alba*, en el que se recogían imágenes y reflexiones acerca de estos recorridos. Por eso también su fotografía es una imagen descarnada de la ciudad, de la que también parece que hubieran desaparecido sus habitantes.



Fernando Baena, de la serie “Andar al alba”.
Antigua prisión de Yeseñas, 21 de julio del 2020.

Heráclito decía que el *ethos* es para el hombre su demonio (ἦθος ἀνθρώπου δαίμων), lo que la tradición posterior interpretó como que “el carácter es para el hombre su destino”. Pero Aristóteles entendía este *ethos* como una segunda naturaleza. Por eso decía que «el hábito mismo es difícil de cambiar porque se parece a la naturaleza» (E.N. VII 10, 1152 a 30). E incluso citaba al poeta elegíaco Eveno al respecto:

Digo que el hábito no es más que una larga práctica,
oh amigo, y acaba por ser en los humanos
una naturaleza.

Por eso, después de haber introducido aquí, en el Espacio Mados, una primera reflexión sobre el paisaje natural, con la exposición titulada “El paisaje: 4 perspectivas”, al reflexionar ahora sobre la arquitectura y la ciudad es por tanto hacia esa segunda naturaleza hacia la que nos dirigimos, tratando de pensar el *habitus*, el hábitat y la moralidad que así nos constituye.

Arquitecturas de Madrid

Exposición de Fotografía

Espacio MADOS

Conde de Xiquena, 12, 1º izda.

Madrid, del 21 de diciembre de 2022 al 28 de enero de 2023

Comisario: Miguel Cereceda

Artistas invitados:

- 1. Fernando Baena**
- 2. José Manuel Ballester**
- 3. Pío Cabanillas**
- 4. Carma Casulá**
- 5. Jacobo Gavira**
- 6. Jesús Labandeira**
- 7. Queca Levenfeld**
- 8. Ángel Marcos**