REIA #07-08 / 2017
298 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.es

Felipe Asenjo Álvarez
Universidad Europea de Madrid. EAID / felipe.asenjo.alvarez@gmail.com

Kindel. Retratos de arquitecturas ausentes / Kindel: Portraits of missing architectures

La arquitectura de postguerra encontró su mejor aliada en la fotografía de Kindel. El fotógrafo, en un intento de desterrar la figuración y la narración documental de su bagaje técnico, inició un camino de investigación que le condujo a la descontextualización de la imagen. Durante dos décadas la abstracción de sus composiciones produjo el desarraigo y la pérdida de su posición natural a la Arquitectura. Esta, con vocación y el deseo de ser "moderna", se encontró, con ello, favorecida.

Las formas perdieron, entonces, su situación predecible. Se produjo, así, la consiguiente merma de la referencia en la imagen, que, aun manteniéndose presente, se minimizaba de tal modo que mostraba escenas, en cierto punto, imaginarias e ilusorias, cargándose de emoción dramática y teatralidad. En ellas se podían reconocer sus elementos, pero no describían el espacio, ni permitían su reconstrucción mental; eran un collage de geometrías; eran lo más parecido a un decorado.

El resultado hacía pensar que la fotografía desdeñaba a la Arquitectura, se incautaba de su imagen y la convertía en prisionera de su expresión. Sin embargo, colaboró a su abstracción y a su modernización. Ambas se convirtieron en simbióticas y se sirvieron recíprocamente en la actualización de sus lenguajes en un momento en el que ambas lo requerían.

The photographic production of Kindel was a good ally for postwar Spanish Architecture. The photographer tried to eliminate figurativism and documentary-storytelling from his work. He indeed, started the research that ended with the Image decontextualizion. For two decades, his abstract compositions enabled Architecture to depart and to lose his standard position, eager to be "modern."

Shapes lost predictability, missing the prominent position in his Images. In the minimizing process, forms maintained their presence, turning into imaginary and illusory stages; by increasing dramatic emotion and theatricality. Singular elements were easily perceptible, but they didn't help to describe spaces, nor allow its imaginary reconstruction. His pictures, such a geometry-collage, resembled a scenary.

Seemingly, Photography forgot about Architecture, by appropiating its Image and taking it prisoner. However, Photography contributed to architectural abstraction and modernization. They both became symbiotic entities, and they reinforced themselves in their languages update, just in the moment they equally needed it.

Kindel; Fotografía de arquitectura; Arquitectura de postguerra; Abstracción fotográfica /// Kindel; Architecture Photography; Postwar Architecture; Photographic Abstraction

Fecha de envío: 17.10.16 | Fecha de aceptación: 18/12/2016

Figura 1. Vivienda Popular en Pontevedra. 1947.

Un trabajo fuera de los cánones

No sé muy bien cuando relacioné a Kindel con Joaquín del Palacio, pero estoy seguro de que durante tiempo fueron, para mí, dos fotógrafos de la posguerra española.

A Joaquín del Palacio le atribuía las magníficas fotografías de quietud y soledad de la España rural, humilde y austera, retratada en los carteles de propaganda turística de los años cincuenta [fig. 1]; los había visto, de niño, en la oficina de mi padre. Allí, en unos marcos destartalados junto a fotografías aéreas de promociones industriales de los años setenta, colgaban de las paredes aquellos símbolos iconográficos de la España de los cincuenta. Eran imágenes duras, sobrias, y de extraña composición. Fotografías del calor sofocante de las eras de trilla, de los campos arados, y de los pueblos de pescadores. La imagen de una España pobre, que Europa comenzaba a descubrir como un cercano paraíso primitivo y barato para el estío de sus clases medias.

El otro, Kindel, era simplemente Joa-quín-del, aunque entonces no lo sabía. Él era el fotógrafo del nombre exótico, con K; el de la lavandera en la charca de Vegaviana [fig. 2], el de las repeticiones geométricas del poblado de Esquivel [fig. 3] o de los campos de juegos infantiles de Caño Roto [fig. 4]. A él le había descubierto en la *Revista Nacional de Arquitectura*, cuando relajada la inquietud por "lo último", de la etapa estudiantil, comencé a percibir sin prejuicios la Arquitectura.

El conocimiento del error aumentó mi interés por la obra, por el personaje, y por las circunstancias que lo llevaron a practicar una fotografía que, *a priori*, descuidaba algunos principios elementales de la técnica fotográfica, pero que construía, imagen a imagen, un mensaje enigmático y perturbador.

Relacioné la singularidad de su obra con el hecho de que la Guerra Civil en España originó la interrupción de las líneas de trabajo en todas las artes; fundamentalmente por pérdida de referencias y de referentes. En Fotografía, como en otras artes, supuso la ruptura de los fundamentos que habían conducido su práctica en los exitosos años de entreguerras, cuando llegaba con fluidez la influencia de las corrientes centroeuropeas e incluso americanas. Esta situación motivó que la Fotografía en los cuarenta, así como la Arquitectura y otras disciplinas, sufriera el aislamiento del panorama internacional y la ausencia de discusión teórica. Los profesionales dejaron de desarrollar la práctica fotográfica como un medio artístico. Como resultado,

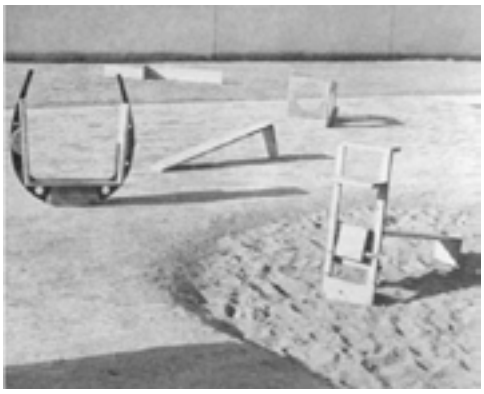


Figura 2. Vegaviana. Cáceres 1958

Figura 3. Esquivel. Sevilla. 1952.

Figura 4. Caño Roto. Madrid. 1959.

los trabajos se desenvolvieron en un dominio que buscaba lo documental con independencia del mayor o menor rigor técnico del fotógrafo. De este modo, con carácter general, se primó la descripción en sacrificio de la expresión, sin negar la existencia simultánea de líneas continuistas con periodos anteriores. Sin embargo, en ausencia de nuevas referencias válidas y eficaces, la mayor parte los jóvenes fotógrafos de posguerra, como los arquitectos, se mantuvieron formándose en la tradición, al tiempo que iniciaron un camino de investigación autónoma en busca de la modernidad. El fruto de esas búsquedas individuales constituye líneas de trabajo heterodoxas y dispares, pero extraordinariamente valiosas en cuanto a los resultados, que se han constituido en iconos inmutables y atemporales.

En estas circunstancias, Kindel fue, en gran medida, un autodidacta. Las artes plásticas, por relación familiar[1], fueron probablemente su referencia inicial. Esto, sin duda, estuvo en el origen de sus singulares composiciones, que en muchos casos siguieron técnicas pictóricas o de *collage*. Así, en su fotografía, el recorte de la escena la descontextualizó y convirtió en abstracta, de este modo se desarraigó lo fotografiado y se fortaleció su ambigüedad. Al tiempo, la arquitectura de sesgo racionalista, vista a través de sus ojos, permitió potenciar una geometrización casi cubista. La imagen se construyó con la arquitectura, con la adición de elementos del paisaje, y con la sombra; elementos entre los que predominaron componentes formales simples (rectángulos, triángulos, círculos...). Todo ello construyó el repertorio de características de la imagen de Kindel; las que Ignacio Bisbal describe en *Kindel, paisajes abstractos*[2]: imagen que extraña, que descontextualiza y que potencia la indeterminación. Con el tiempo, dominó esta singularidad de su técnica hasta el punto de debilitar, con frecuencia peligrosamente, la relación entre el original y la imagen fotografiada.

Tras la Guerra Civil comenzó a trabajar como fotógrafo de Regiones Devastadas, y posteriormente de la Dirección General de Turismo. De estos organismos obtuvo encargos con cierta asiduidad, y le permitieron

1. Joaquín del Palacio era hijo del pintor Manuel del Palacio Freire-Duarte.

2. BISBAL, Ignacio, "Kindel, paisajes abstractos", en Kindel, fotografía de arquitectura, Fundación COAM, Madrid, 2007, p. 31-50. La publicación, junto con algunas exposiciones que se le han dedicado a su obra, son las escasas iniciativas para dar a conocer su fotografía. PhotoEspaña 2000: Galería Buades, con el título momentos dentro del Festival Off de Photo-España. También, la exposición realizada en 2007 por el Colegio de Arquitectos de Madrid. Sus archivos fotográficos se conservan en la Fundación Joaquín Díaz en Urueña (Valladolid).

Figura 5. Plan Badajoz. 1952.

consolidar la actividad fotográfica como modo de vida. Esta carrera se vio favorecida con el intento del Gobierno de desarrollar el sector turístico mostrando una España de unidad histórica y de tradición. El Estado basó su discurso promocional en una justificación folclórica y monumental; en la fotografía rural de celebraciones populares, de actividades agrícolas y pesqueras, que describían perfectamente esa fisonomía. Kindel, como otros, realizó fotografías para esta actividad promocional destinada a divulgar la imagen del país en los medios extranjeros.

En los primeros años de posguerra otra buena cantidad de sus temas fotografiados fueron los estragos y la desolación que la Guerra Civil había ocasionado en el país. Lo hizo para la Dirección General de Regiones Devastadas: el organismo requería estos reportajes, porque tenía como misión la reconstrucción de las localidades más conocidas por episodios bélicos, con fines propagandísticos. La DGRD afrontó el encargo en frecuente pugna con el Instituto Nacional de Colonización[3], inmersos ambos, en una carrera por monopolizar el protagonismo de la reconstrucción del país. De este organismo también consiguió algunos encargos con fines de divulgar otros éxitos del Régimen; sobre todo de aquellos proyectos que generaban la riqueza y la modernización de España [fig. 5]. Así sucedió

3. El primero de los organismos que se creó para la reconstrucción fue el Servicio Nacional de Regiones Devastadas, el 25 de marzo de 1938, aun sin finalizar la Guerra. Fue nombrado primer director Joaquín Benjumea Burín, y para poder dotar la reconstrucción económicamente, en marzo de 1940, se fundó el Instituto de Crédito a la Reconstrucción Nacional. Pronto se vio la necesidad de que el Servicio General de Regiones Devastadas se convirtiera en Dirección General, aunque su verdadero papel fue ocupado por el Instituto Nacional de Colonización, dedicándose Regiones Devastadas a la reconstrucción de monumentos. La llegada de Federico Moreno Torres al organismo le confirió un papel más propagandístico, y la preocupación inicial por la reconstrucción encontró más sentido, en fomentar la persistencia de la memoria de lo ocurrido en la Guerra. Este fue el caso de Belchite, en donde se dejó en el estado de ruina la vieja población, para construir un nuevo asentamiento. Regiones Devastadas siguió dos modelos de actuación: el propagandístico en enclaves coincidentes con hechos bélicos destacables, como Brunete o Belchite, en los que se empleó una "arquitectura nacional". El otro, basado en la fundación de nuevas poblaciones, que se construyeron en la línea de las investigaciones sobre vivienda de los años veinte y treinta, de innegable línea racionalista desarrollada en los años previos a la Contienda, pese a la adaptación al medio y la escasez de recursos, como en el caso de Titulcia y tantos otros. ASENJO ALVAREZ, Felipe. La nueva arquitectura. La contribución de las publicaciones periódicas de La Dirección General De Arquitectura (1948-1958). Tesis Doctoral. Universidad de Alcalá de Henares, 2015. Pág. 170.

con los Poblados de Colonización: aquellas poblaciones desarrolladas en la posguerra con intención de fijación demográfica en el campo, así como de afrontar la reforma del sistema de producción agraria, fundamental para la Autarquía. Los Poblados formaron parte de las medidas económicas del sistema autárquico hasta que esta teoría económica perdió protagonismo, cuando los Planes de Estabilización, a partir de 1959 y los Gobiernos Tecnocráticos[4] posteriores, introdujeron la teoría Liberal en la economía en el país. Por fortuna, los Poblados de Colonización gozaron de gran libertad formal en su concepción, como a menudo se señala, y produjeron excelentes imágenes. Fueron la ocasión de aunar el conocimiento popular y teorías funcionalistas-racionalistas que interesaron, fundamentalmente, a los jóvenes arquitectos. La arquitectura de estos se modernizó, aún más, con la abstracción fotográfica de Kindel, y por ello fue solicitado con frecuencia, permitiéndole desarrollar buena parte de su fotografía en viajes por la España rural de los Poblados.

La otra parte de su producción, la que se realizó en la Dirección General de Turismo, también estuvo vinculada, en buena medida, a la España rural. Sin embargo, no le permitió desarrollar su lenguaje de la misma manera, al menos inicialmente. La singularidad de los encargos, por lo restrictivo, condicionaban su autonomía: el organismo solicitaba identificar al país con una percepción concreta. Además de la finalidad económica del turismo se quería fomentar, aún en mayor medida, la propagandística que buscaba presentar España ante el mundo con una imagen basada en la historia y en la tradición. La DGT, heredera del antiguo Patronato Nacional de Turismo (1928-1939), que había sido promotor de la política promocional de entreguerras, presentó al país con una imagen continuista, exótica y romántica, como puente de unión de Europa con África. Los temas presentados fueron tópicos de tradición y monumentos; todos dirigidos a unas clases sociales que podían permitirse viajes de cultura y placer. Más tarde, la DGT visualizó la posibilidad de promocionar el país entre la emergente clase media europea, aunque inicialmente basó las campañas en el mismo tipismo y folclore (fiestas patronales, romerías populares, coros y danzas, etc.), y no fue hasta los cincuenta cuando la redirigió, con verdadera eficacia, a la clase trabajadora, que buscaba un asequible paraíso estival.

Las colaboraciones de Kindel para imágenes de cartelería de la DGT se encuentran entre 1945 y 1951. Los temas recurrentes fueron monumentos de Madrid y el Escorial, siendo estos los trabajos los que le permitieron menor margen de evolución. Aun de este modo, comenzó a exhibir su particular forma de mirar. En alguna de ellas, como la que sirvió para confeccionar un cartel con el Puente de Toledo [fig. 6], se aprecia su manera diferente de encuadrar. Relega la hornacina, con el santo, a un plano posterior y le confiere el protagonismo del primer plano a uno de los maceteros de piedra. Consigue, con ello, mirar detrás del macetero y

4. En 1957 se produce un cambio de Gobierno en el que destaca una fuerte representación de la filosofía económica Liberal representada en el Gabinete por los ministros del Opus Dei. Se realiza una importante reforma económica, que se resumiría en el conocido como Plan de Estabilización de julio de 1959. Se da por agotado el modelo económico autárquico y se renuncia a muchas de las bases ideológicas inherentes al régimen franquista desde su nacimiento. De este modo, los últimos representantes de Falange quedan apartados del Gobierno, a excepción de alguna figura como José Luis Arrese que se mantiene en el recién creado Ministerio de la Vivienda.

Figura 6. Cartel Turístico D. G. Turismo. Puente de Toledo. 1946.

Figura 7. Cartel Turístico D. G. Turismo. Plaza de Cibeles. 1949.

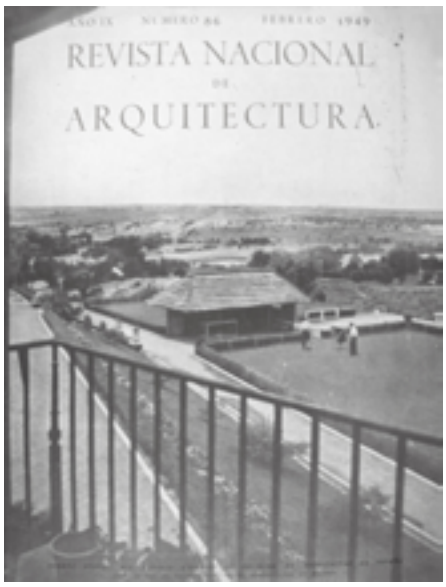
centrar la visión del espectador en el espacio que se produce entre ambos. Así, se genera profundidad en la imagen a través de la sucesión de planos: el espectador tarda en recorrerla, y la imagen, de esta manera, se hace compleja.

Quizá, el cartel más divulgado de estos trabajos es el que presenta una fotografía de la plaza de Cibeles [fig. 7]. La imagen no es nueva, ni tampoco el motivo. Podemos encontrar imágenes de inicio de siglo en las que se intenta mostrar la modernidad de Madrid a través del tráfico de la plaza; generalmente, también están tomadas desde un punto alto. En ese momento, la ciudad es más moderna y el tráfico más rápido, pero no hay nada distinto en el encuadre, ni en la técnica fotográfica.

Tampoco le permitieron muchas oportunidades los "Cuadernos de Viajes" (Bellezas de España 1945-46 o España es diferente 1948-49); promovidos por la DGT se dedicaron a promocionar diferentes zonas del país. Incorporaron tanto dibujos, como fotografías, y en ellos participaron, además de Joaquín, otros fotógrafos como Ortiz Echagüe y Paniagua. Las imágenes de estos cuadernos presentaron, en la inmediata posguerra, una nación pacificada, culturalmente atractiva y sobre todo amigable, ante un panorama internacional que mantenía sanciones debido a su relación con los países perdedores de la Guerra Mundial.

Figura 8. Club Puerta de Hierro de Luis Gutiérrez Soto. *RNA* 86. 1949. Foto de portada.

Figura 9. SCA. Estudio sobre edificio de la ONU. *RNA* 109, 1951. Foto de portada.



Tras la aceptación del país por la comunidad internacional[5], en los cincuenta, España y lo vernáculo estaban de moda: son conocidas las visitas de Richard Neutra y Alvar Aalto en 1951, y su interés por lo que se puede denominar "escenas españolas". Durante esta década realizó los reportajes más interesantes de su actividad documental-paisajística, como el de 1954: "Por tierras de Burgos" o "Itinerario histórico-artístico de la provincia de Huelva", de 1955. Se distinguen en ellos imágenes con características propias, que en general tienen que ver con los aspectos compositivos ya mencionados por Bisbal[6]: inquietante abstracción, rigor geométrico, desnudez, sencillez, horizontalidad, estatismo, reducción... todos ellos, con una común carga dramática y social que singularizan la fotografía de Kindel.

Kindel en la Revista Nacional de Arquitectura

La arquitectura de los cuarenta ha sido con frecuencia identificada con una arquitectura de Estado, basada en la tradición, en la identidad nacional, y por lo tanto con un fuerte carácter escenográfico y político. La idea se ha expresado con tanta rotundidad, como se ha cuestionado también. Tal vez ahora, estamos más cercanos al convencimiento de que algunos arquitectos próximos a la ideología política vencedora, con acceso a los medios de divulgación oficiales y a determinados organismos de control, como la Dirección General de Arquitectura, se sirvieron de su posición para tratar de imponer una visión propia; la misma que habían mantenido

5. A mediados de los cincuenta se produjo algún reconocimiento exterior del régimen franquista: la frontera con Francia se abrió en 1948, se produjo el ingreso en la UNESCO (18 de noviembre de 1952), se firmó el concordato con la Santa Sede (27 de agosto de 1953), la ONU levantó el veto a España en 1950, y el primer embajador de los Estados Unidos llegó en 1951; en 1953 (26 de septiembre) Eisenhower firmó los primeros acuerdos militares con Franco cediendo las bases militares por el "Acuerdo de Ayuda a la Defensa" (con importante contraprestación en ayudas), para lo que fue determinante el inicio de la "Guerra Fría" y el conflicto de Corea, que hizo de España un seguro aliado anticomunista. En 1955 España fue, definitivamente, admitida en la ONU el 15 de diciembre.

6. BISBAL, Ignacio, "Kindel, paisajes abstractos", en Kindel, fotografía de arquitectura, Fundación COAM, Madrid, 2007, p. 31-50.

ellos mismos antes de la Guerra[7]. En cualquier caso, arquitectura de Estado o no, esta corriente en pocos años quedó apartada por cansancio y falta de resultados; oportunidad que aprovecharon grupos, como el que se formó en el entorno de Carlos De Miguel[8], para divulgar los cambios que se estaban produciendo en el panorama nacional, además de otros que iban llegando del exterior. Este intento, que no resulto fácil inicialmente por falta de material publicable[9], cobró éxito cuando los jóvenes recién titulados, de forma sosegada pero decidida, iniciaron un camino distinto. Aun trabajando en organismos públicos, profundamente mediatizados, le dieron otro sentido a "lo popular"; extrajeron su esencia, e incorporaron el funcionalismo, la simplificación, y racionalización constructiva a sus proyectos. Entonces, su obra comenzó a ser abundante y publicable, posibilitando el cambio de tendencia a los equipos redactores.

La revista *Arquitectura*, tras la Guerra, se editó con el nombre: *Revista Nacional de Arquitectura (RNA)*. Fue en 1948, cuando Carlos de Miguel comenzó a dirigirla divulgando la obra de estos jóvenes[10]. Esta nueva imagen de la Arquitectura fue recogida, en ocasiones, por Kindel en Madrid y por Catalá-Roca en Barcelona.

La fotografía, como cabe suponer, ya estaba presente en la revista con anterioridad a la llegada de Carlos de Miguel, pero sus inicios en la publicación mantuvieron la misma austeridad que arrastraba desde su

---

7. Capitel, Antón: Hacia la modernidad: Madrid, 1940-1980. Notas sobre cuatro décadas de la enseñanza de proyectos y en la arquitectura de la ciudad. En A.VV. Madrid y sus arquitectos. 150 años de la Escuela de Arquitectura de Madrid. Comunidad de Madrid, Dirección General de Patrimonio Cultural, 1996. «Tiendo a creer que la arquitectura de Madrid de mayor relieve fue más un producto de los arquitectos, y de la Escuela de Arquitectura, que del régimen político, sobre todo en los primeros años de éste; es decir, cuando se produjeron los revivals historicistas que se consideraron tan unidos a él. El historicismo de los años cuarenta fue así, más bien, un triunfo de la ideología escolar promovida por arquitectos influyentes en el régimen y ofrecida como un servicio ideal al exacerbado nacionalismo entonces imperante».

8. Carlos de Miguel fue Arquitecto e Ingeniero Industrial, y trabajó como funcionario de la Dirección General de Arquitectura. Dirigió simultáneamente, en la postguerra, las revistas Gran Madrid, Revista Nacional de Arquitectura y El Boletín de la Dirección General de Arquitectura. Fue un organizador, animador y polemista: a él se deben los Pequeños Congresos o las Sesiones Críticas de Arquitectura, siendo además, un inquieto viajero, y un divulgador de lo que a través de ellos conocía. Su figura y lo que supuso como animador, desde Madrid, se ha tratado muy someramente. Recientemente se ha depositado en la Biblioteca de la ETSAM parte de su legado, que apareció en unas cajas en el estudio que, en la calle Bretón de los Herreros, tenían los arquitectos Menéndez de Luarca y Suárez Molezún.

9. «En los años en los que empecé con la revista, nuestra producción arquitectónica era, realmente, poco interesante, porque estábamos en aquel momento de transición brutal, en un desequilibrio, en un no saber qué camino seguir y todos hicimos una arquitectura muy poco feliz, que daba poco de si para hacer una revista. Entonces fue por lo que inicié aquellas "Sesiones de Crítica de Arquitectura", intentando dar un poco de animación a aquella situación tan desanimada. Pasaron una serie de años, empezaron a surgir generaciones de buenos arquitectos, igual de buenos que los de antes, pero que estaban con la mente más limpia para trabajar, como Miguel Fisac, Alejandro de la Sota, Asís Cabrero, Rafael Aburto. Y la revista entonces pudo auparse un poquito». FULLAONDO, Juan Daniel. Fenomenología de Carlos de Miguel. Nueva Forma. 1973, 95, pp. 43-62.

10. Cabrero y Aburto, Coderch y Valls, Corrales y Molezún, Moreno Barberá, Feduchi, Fisac, Fernández del Amo, Fernández Alba, Sota, Sostres, o Sáenz de Oíza. La obra de estos arquitectos permitió, a De Miguel, dar un cambio a la publicación y, a ellos, les abrió las puertas de la revista y del panorama nacional.

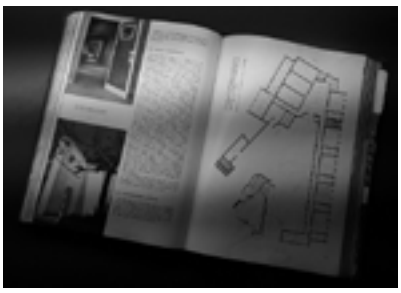


Figura 10. Instituto Laboral en Daimiel. Miguel Fisac. *RNA* 139, 1953.

Páginas de la publicación. *RNA* 139, 1953.

reedición tras la Guerra. Así, se imprimía en un papel que cambiaba de tamaño y calidad en cada número dependiendo de la disponibilidad. Ofrecía una imagen de portada con dibujos de algún tema de dudosa referencia al contenido interior. Hasta la portada del número 83, en noviembre de 1948[11], no se lleva por primera vez la fotografía a la primera página. La siguiente se encuentra en el número 86, en febrero de 1949[12], con motivo de un reportaje del Club Puerta de Hierro de Luis Gutiérrez Soto [fig. 8]. Otro hito, dentro de esta austeridad fotográfica, se produce con el inicio, en 1951, de las Sesiones Críticas de Arquitectura; la primera de ellas se recogió en el número de enero de 1951[13], y se dedicó al edificio de Naciones Unidas, anunciándose en portada con una fotografía de la torre en obras [fig. 9]; esta fue la primera fotografía en color de la revista *RNA*.

En el interior, De Miguel también intentó darle un aire nuevo incluyendo reportajes fotográficos de la obra del momento. Esta fue la oportunidad para el inicio de la colaboración de Kindel con *RNA*. Tras trabajar con Rafael Aburto para la Exposición de Reconstrucción de España (1940), conoció por medio de él a Carlos de Miguel. Sin embargo, en una época en la que las referencias nominales a los autores no siempre fueron estrictas en las publicaciones, resulta complicado confirmar cuándo aparece la primera fotografía de Kindel en la revista. Tampoco se puede asegurar que exista una relación de colaboración, porque De Miguel careció, frecuentemente, de recursos para pagar colaboraciones; tuvo, generalmente, que "echar mano de amigos" que cedían las fotografías de sus obras, preparaban el material gráfico publicable y elaboraban el texto del artículo[14]. Muy probablemente, el material atribuible a Kindel le fue encargado por los mismos arquitectos o el organismo para el que trabajaron, y finalmente fue cedido por ellos mismos para el artículo.

Cuando Kindel apareció en la *RNA* lo hizo, en algunos casos, como Joaquín del Palacio y otros como Kindel, como señala Bisbal. Establece la primera intervención, como Kindel, en el reportaje sobre el Instituto

11. La fotografía de una iglesia, sin que se relacione con un contenido interior. RNA 83. 1949.

12. Club Puerta de Hierro de Luis Gutiérrez Soto. RNA 86. 1949.

13. SCA. Estudio sobre edificio de la ONU. RNA 109, 1951.

14. Fueron los amigos de Carlos de Miguel los que habitualmente se expresaron a través de la RNA, porque desarrollaron un trabajo, habitualmente, sin remuneración. Un cambio, que refiere Carlos de Miguel, es el momento en que el Ministro José Luis Arrese devolvió Arquitectura al Colegio de Madrid. Incorporó, entonces, en los comités de redacción a gente nueva, que vieron bien en aquel momento, colaborar al ser la revista colegial, pero siguió sin poder pagar sus servicios, y con frecuencia necesitó sustituirlos.

Figura 11. Vegaviana. Cáceres 1958.

Laboral en Daimiel [fig. 10], de Miguel Fisac, en 1953[15]. Señala acertadamente, sobre este reportaje, que se aprecian características que serán ya definitivas en su obra fotográfica. Sin embargo, es cierto, también, que el conjunto de imágenes constituye un reportaje narrativo-documental. La independencia técnica con la que trabaja, la libertad de encuadre, la presencia de elementos ajenos a la arquitectura que se muestra y su tratamiento, colocan las fotografías en un entorno artístico, pero en una secuencia descriptiva. En este momento, aún buscaba planos paralelos y encuadres completos, aun cuando la imagen fuera lejana y el protagonismo del Instituto quedase subordinado al entorno; sobre todo al espectacular cielo. Se observa, en estos trabajos, que no es la fotografía limpia de accidentes que otros practicaron a riesgo de llegar a la irrealidad, pero tampoco es una fotografía de arquitecturas vividas. No se vio incomodado por los árboles que interferían su objetivo; más bien, en aquel momento, los aprovechó como referencias de encuadre. Sin embargo, en las fotografías de Daimiel aún no se aprecia la libertad de la imagen; ella será la clave de su obra en adelante. Más adelante, en algún momento, sus fotografías adquirirán soberanía propia, acompañarán a los textos de *RNA*, pero por sí mismas constituirán el artículo.

En el momento en que la fotografía de arquitectura de Kindel alcanza su madurez no se aprecian diferencias significativas con respecto a las que realiza en temas de cultura y paisaje. En ambos casos captura la abstracción: cuando lo hace como reportaje cultural fotografía la soledad y la desolación, incluso cuando introduce la figura humana su presencia acentúa aún más la soledad; es una fotografía deshumanizada en gran medida. Cuando fotografía arquitectura el encuadre es tan personal y diferente que el lenguaje se aproxima al cubista; así ocurre en la

15. Instituto Laboral en Daimiel. Miguel Fisac. RNA 139, 1953.

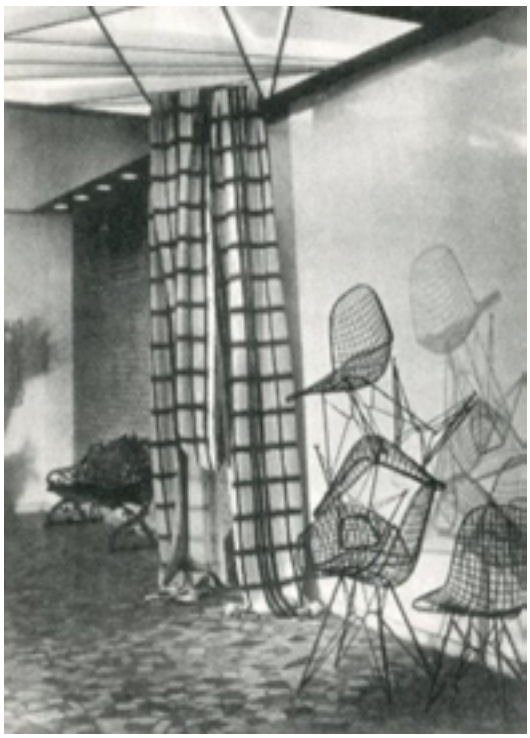


Figura 12. Tienda "Gastón y Daniela" en Madrid. Rafael Aburto. *RNA* 137, marzo. 1953.

Figura 13. Vivienda en Avda. de Los Toreros. Alejandro de la Sota. 1956.

fotografía del umbral de Vegaviana [fig. 11] descompuesto en rectángulos rotos por la diagonal de la sombra; la imagen se anticipa varias décadas a la deconstrucción. El trabajo que realiza para la tienda Gastón y Daniela en Madrid[16], en el mismo año que fotografía Daimiel, está más cerca de lo que en el futuro llegará a representar su trabajo. Para la ocasión, fotografía composiciones con mobiliario y accesorios de la tienda [fig. 12]; bodegones preparados a modo de estudio, iluminados artificialmente, con ausencia absoluta de la figura humana. Estos son escenarios de taller de pintor, en los que el protagonismo lo adquieren las sombras y las texturas. El espacio es difícil de reconstruir con las imágenes, pero, una a una, son de un resultado plástico inusual en un reportaje de *RNA*. Es el mismo tipo de trabajo que volvemos a encontrar, en 1956, en la vivienda que fotografía para Alejando de la Sota en la Avenida de los Toreros. Nuevamente fotografía composiciones, escenografías perfectas [fig. 13]; no importa la descripción del espacio, ni como se viva; la fotografía es el tema, la composición la técnica, las sombras y las texturas los recursos.

Lo extrañamente común en ambos casos, cuando realiza reportajes folclóricos-culturales y cuando el tema es la arquitectura, es la presencia de una cuarta dimensión. Si se acepta, como cierta, la teoría de que con la captura de la imagen la tercera dimensión se pierde, pero aparece una cuarta, en el caso de Kindel esta dimensión es ambiental: la atmósfera. Kindel casi no emplea la fotografía en color en su trabajo, parece que al no tener la capacidad de autorevelar en color, le molestaba la incertidumbre y la aportación en el proceso del laboratorio. El uso de la técnica de blanco y negro con filtros de color satura las imágenes potenciando especialmente los azules (probablemente los filtros son cálidos). De esta

16. Tienda "Gastón y Daniela" en Madrid. Rafael Aburto. RNA 137, marzo. 1953.

Figura 14. Feria de Campo. *RNA* 145. 1954.

Figura 15. Fuengirola. Málaga.

Figura 16. Itinerario histórico-artístico de la provincia de Huelva. Palos de la Frontera. 1955.

manera, producen una inmensa gama de grises de gran dramatismo en la atmosfera además de intensificar las zonas de contacto entre los planos; es lo que en una renderización actual rechazaríamos por quemado, pero en su caso suspende el polvo y el calor en el aire. Lo hace pesado; es la perfecta captura de la canícula del estío.

Cuando Kindel vence la necesidad de narración en sus reportajes se convierte en "Kindel". La determinación compositiva con la que afronta, entonces, su trabajo desecha definitivamente de su equipaje la figuración y la descripción narrativa, y supera finalmente aquella inicial misión documental. Entonces, las formas pierden su situación natural. Y ciertamente, desde un punto de vista crítico, la referencia arquitectónica disminuye en gran medida. Aun manteniéndose presente, se minimiza de tal modo que las instantáneas muestran escenas en cierto punto imaginarias y utópicas, cargándose de dramatismo y teatralidad. En ellas se pueden reconocer un umbral o una puerta, pero no describen el espacio, ni permiten su reconstrucción mental; son un *collage* de geometrías; son escenografías. En el bagaje técnico que exhibe, tampoco aparecen más destrezas, siendo la composición, en sí misma, la herramienta y el fin. En todo caso, todo ello reafirma la idea de que no se deben establecer fronteras entre los fundamentos canónicos de una técnica y la expresión libre que nace de otras; estas, manejadas con pericia, producen relaciones inéditas de gran valor.

Aun pareciendo que esta fotografía tan "plástica" desprecia a la Arquitectura, se apropia de ella y la mantiene como rehén de una expresión "artística" ajena a ella misma, lo cierto es que contribuye a su abstracción y por tanto a su modernización. Son aliadas, se sirven mutuamente en la actualización de sus lenguajes, en un momento en el que ambas lo están buscando.

La consolidación en su técnica se detecta en fotografías como las que realiza, en 1954, para la Feria del Campo. Merece la pena analizar la fotografía más reconocida de este trabajo [fig.14], la de las tinajas cerámicas (la fotografía muestra el acceso al Pabellón de Ciudad Real de M. Fisac y G. Valentín en 1954[17]): en la imagen aparecen, al fondo, dos tinas. El resto de la escena se construye de un modo muy reconocible y que estará presente al abordar siempre nuevos trabajos: perspectiva central, escena enmarcada por líneas paralelas que fugan hacia el centro (en él puede haber un objeto que se convierte en punto de fuga, o no),

17. Sesión de Crítica de Arquitectura sobre la I Feria Internacional del Campo. RNA 145. 1954.

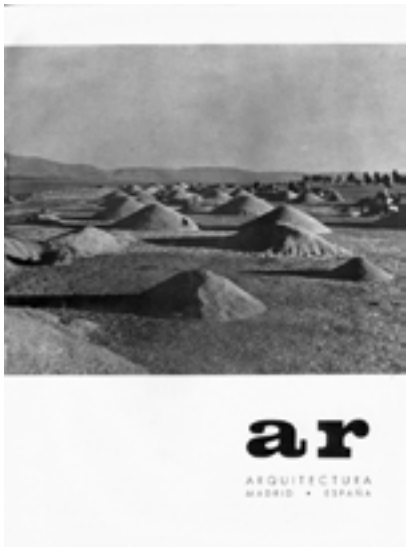


Figura17. Por tierras de Burgos. *Arquitectura 46*. 1962.

construcción con planos que ahora dejan de ser paralelos al espectador, luz dura y sombras intensas (mediodía o rasante). Esto junto con la frecuente ausencia de la figura humana, la presencia de un cielo intenso con más peso de color que la propia imagen (quemado en el revelado, en algunas opiniones) y que ocupa casi la mitad de la misma, produce la irrealidad teatral tan celebrada en la obra de Kindel.

Estos trabajos, que realiza en el campo de la arquitectura, no son ajenos a los que realiza simultáneamente en sus reportajes por España, y la misma composición la encontramos en la célebre instantánea de Fuengirola[18] [fig. 15]: foco central, esta vez ligeramente desplazado a la izquierda; las líneas fugadas, en esta ocasión, hacia un barco lejano; sombras muy duras sobre áreas muy iluminadas, etc... Se conocen dos versiones: la fotografía de la portada de *RNA* está cortada y no aparece una niña desenfocada en primer plano; ella si aparece en la fotografía de archivo, aunque tal vez fue añadida por superposición en el revelado.

También se relaciona esta forma de afrontar la fotografía con el trabajo que realizó en "Itinerario histórico-artístico de la provincia de Huelva"[19]; especialmente en la que realizó de una calle de Palos de la Frontera con un árbol, en primer plano, dividiendo la imagen [fig. 16]. Aquí se inaugura un elemento compositivo: la introducción de componentes, como el árbol, en primer plano. Estos sujetos, siendo protagonistas de la imagen, son obviados por el ojo acostumbrado a buscar el horizonte. De nuevo perspectiva central, planos paralelos al foco, en este caso el punto de fuga alto. En el leve contrapicado el horizonte se aleja en la simulada pendiente. Ahora, el sol vertical solo produce sombra al pie del árbol: es nuevamente el único ser vivo de la imagen.

La extrañación, en la fotografía de paisaje, alcanza especial pericia en la portada de la *RNA* 1962[20] [fig. 17]: es un paisaje lunar. Una topografía artificial originada por una multitud de apilamientos de grano de cereal en una era de aireación. La paja, separada del grano, tapiza el suelo: nuevamente las texturas son protagonistas. También lo son las sombras contrastadas, la luz rasante, el horizonte infinito, la fuga central de los apilamientos, pero sobre todo la magistral captura del calor.

El éxito autofágico

Con la vista puesta en aquello que justifica la singularidad de que la fotografía de Kindel adquiera autonomía e incluso superioridad sobre lo fotografiado, es justo reconocer que no siempre sucedió así, bien porque no fue su interés o porque el encargo no lo permitió. Coexistieron fotografías, e incluso reportajes completos, que, si bien se acomodaron a su lenguaje, estuvieron lejos de la indeterminación y de la irrealidad característica. Sucedió en fotografías de escenas cotidianas de los pueblos de España y de sus pobladores [fig. 18], e incluso en fotografías que

18. Portada. RNA 163. 1955.

19. Itinerarios históricos-Artísticos de la provincia de Huelva. Juan Arrate. RNA 159. 1955.

20. Por tierras de Burgos. RNA 150. 1954. Portada de Arquitectura. 1962

Figura 18. Lagartera. Toledo. 1948.

Figura 19. Hotel Castellana Hilton. 1953.

Figura 20. Poblado del Realengo. Valencia. 1942

acompañaron artículos de arquitectura [fig. 19] y que tuvieron una vocación distinta; más documental. Otros tipos de trabajos se aliaron con el diseño urbano, abundando en la fractura que este había producido definitivamente con la espontaneidad de crecimiento: el urbanismo predefinido de los poblados produjo la seriación que Kindel supo explorar magníficamente en perspectivas diagonales de gran impacto visual [fig. 20]. Todas estas fueron imágenes magníficas, que dieron soporte a su obra, y que también es justo mencionar.

Al final de los cincuenta, habiendo quedado atrás la *RNA,* eran ya los tiempos de *Arquitectura* (recuperada en 1958 por el COAM) cuando se publicó el Poblado de Caño Roto. No fue el último reportaje de Kindel en la revista, pero probablemente supuso, por un lado, la madurez de su lenguaje, y por otro, el agotamiento del mismo.

Caño Roto es el Poblado Dirigido que realizaron Íñiguez de Onzoño y Vázquez de Castro en Carabanchel. Actuaciones como esta significaron la modernidad en un episodio en el que las distintas administraciones habían tenido resultados insatisfactorios: en las ciudades industriales, sobre todo en la Capital, la población se hacinaba en poblados chabolistas de la periferia sin que, en los cincuenta, se acertase a dar remedio al problema. En esta situación, los Poblados se presentaron como otro elemento de solución y, al mismo tiempo, de modernización del país.

El artículo, que se publicó en la *RNA*[21], incluyó también fotografías de Vázquez de Castro. El reportaje fotográfico potenció, ahora más, el aspecto narrativo e incluso descriptivo: el trabajo de Kindel se reconoce con claridad, y en las fotografías, que de él se incluyen, se distingue la depuración máxima de la investigación que había comenzado a practicar dos décadas antes. Sin embargo, también se aprecia una forma distinta de hacer en la que la Arquitectura le recupera protagonismo a la Fotografía. No sucede en todas y, en general, el lenguaje es el conocido: la arquitectura se desvanece produciendo situaciones escenográficas [fig. 21]. Como antes, Kindel centró su atención en las sombras, en las texturas y en las composiciones que se producían en los suelos, en las fachadas, en las estructuras, en los despieces de ladrillo o sus huecos. Pero también incorporaba fotografías

21. Poblado de Caño Roto. José Luis Íñiguez de Onzoño y Antonio Vázquez de Castro. Arquitectura 8, agosto. 1959.

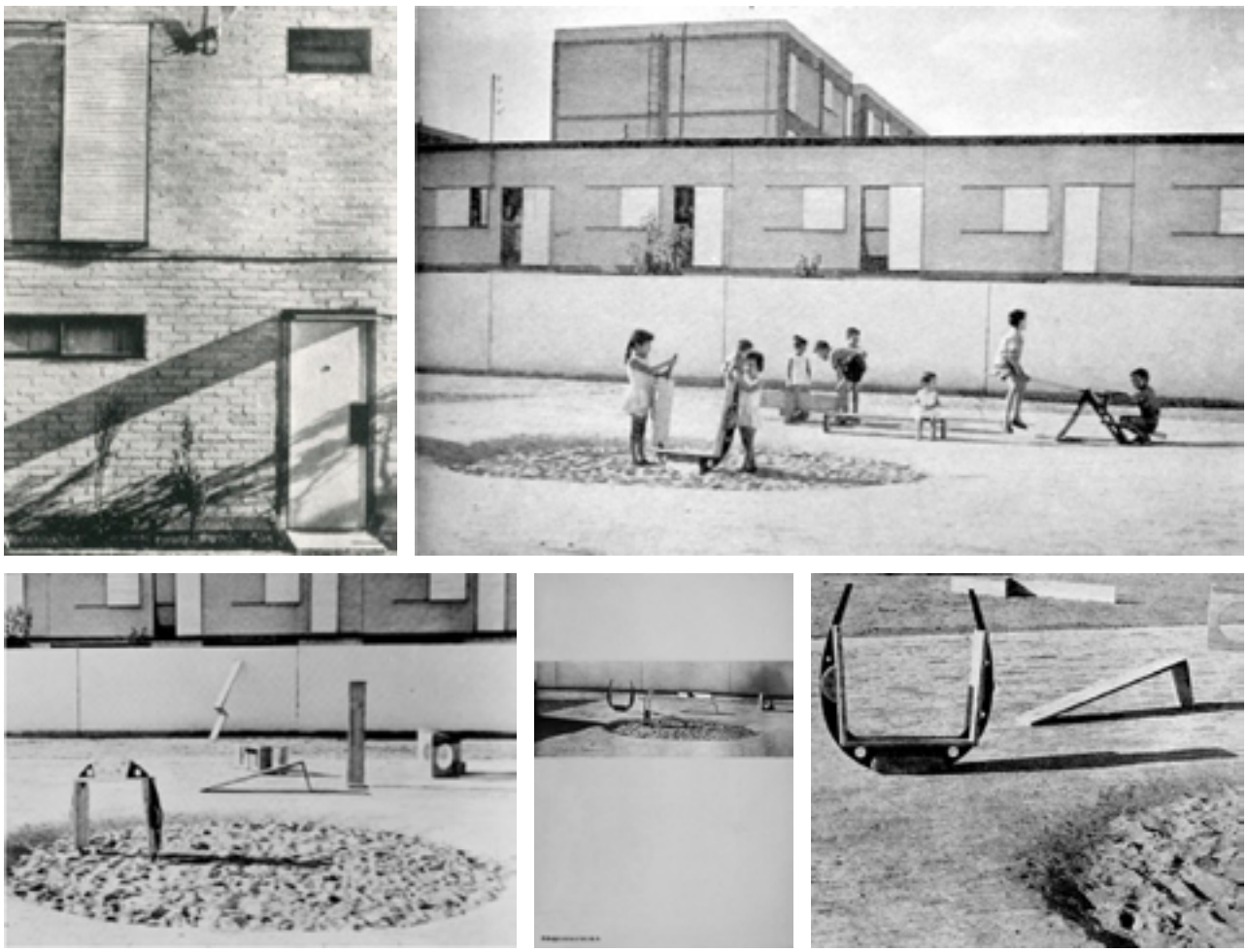


Figura 21. Poblado de Caño Roto. José Luis Íñiguez de Onzoño y Antonio Vázquez de Castro. *Arquitectura* 8, agosto. 1959.

de los parques infantiles; imágenes realmente próximas a las que Van Eyck realizaba en Ámsterdam y, en alguna medida, diferentes a las que él acostumbra: como en las de Van Eyck, se presentaban con niños jugando. En el caso del holandés es la contestación a la deshumanizada imagen de la arquitectura funcionalista cuestionada en los CIAM, en el caso de Kindel supone una nueva situación.

Algunas imágenes de este trabajo son las más conocidas: las que han pasado a la memoria. Son las que evitan la presencia humana, las de rotundidad compositiva y fuerte abstracción, probablemente las que realiza Kindel. Sin embargo, los tiempos habían cambiado; esta arquitectura era realmente moderna y su imagen fotográfica ya no demandaba la relación que había mantenido con la abstracción fotográfica. Los reportajes querían ser, entonces, vehículos de transmisión de la obra; la fotografía debía ponerse al servicio de lo fotografiado. Ahora era fundamental retratar la arquitectura y como se vivía.

En este final de los cincuenta se encuentran menos trabajos de Kindel en la revista y más presencia de otros fotógrafos, como Paco Gómez. Por entonces, separó su camino de la fotografía de arquitectura y se dirigió hacia campos menos descriptivos; trabajó para Paradores, también para el Museo de Arte Contemporáneo, y con el tiempo se apartó definitivamente de la revista.

Desde que se inicia el interés por su obra, y aún sin conocerla en profundidad, se identifican pronto sus características inherentes; sobre todo en la técnica y en el leguaje. Gradualmente se es consciente de otra coincidencia más significativa, la más destacada, y que se identifica como "ausencia": cuando se reconoce su lenguaje más maduro, sorprendentemente, se deja de percibir "el tema" en la fotografía. Entonces, solo se reconoce "la composición", de modo que los elementos de la escena solo son una mera adición de circunstancias. Esta imagen es la más significativa de su trabajo; es la que abstrae, la que sustrae, en palabras de Bisbal: "la que reduce". La imagen se desvincula del contesto hasta tal punto que la arquitectura desaparece, y sin embargo esta circunstancia se pone a su servicio. Pocas veces la arquitectura ha salido tan favorecida en las imágenes de quien la ignora.

Por una propensión actual hacia la obsesión geométrica y la deformación, que convierte en abstracto lo que no tiene vocación de serlo, es inevitable que la imagen de Kindel atraiga; al menos es una condición de partida favorable. Después, también interesa por el desprejuicio de quien aceptó el riesgo de afrontarla de manera diferente; tiene el valor del atrevimiento; de romper los códigos "aprehendidos" obviando la seguridad que la red que lo canónico ofrece. En un mundo en el que el ojo está claramente coartado por la cultura y el equipaje vital, la fotografía de Kindel es arriesgada.

Sin referencias buscó un camino, siéndole fiel alcanzó su identidad, y con ella su agotamiento. Siempre al margen de las corrientes, reusó pertenecer a cualquier grupo, y rechazó la condición de artista. Probablemente nunca lo pretendió, pero su fotografía tiene vocación de icono perdurable en la memoria de la postguerra española. Sin embargo, su singularidad y mayor éxito fue lograr la promoción del género que fotografiaba relegándolo y siendo, además, agradecido por ello.

Bibliografía

ALCOLEA, Rubén A. Kindel, fotógrafo. Ciudades de colonización en España. 2009.

BARTOLOMÉ, Juan Manuel García. El tiempo detenido: una aproximación al archivo fotográfico del Instituto Nacional de Colonización. *Desarrollo rural y sostenible*, 2013, nº 19, p. 28-29.

BERGERA, Iñaki. Jornada de Arquitectura y Fotografía 2011. *FOTOCINEMA. Revista científica de cine y fotografía*, 2012, nº 4.

BISBAL, Ignacio, "Kindel, paisajes abstractos", en *Kindel, fotografía de arquitectura*, Fundación COAM, Madrid, 2007, p. 31-50.

BLANCO AGÜEIRA, Silvia. Photography and Modern Architecture in Spain, 1925-1965. Iñaki Bergera (ed.). En *VLC arquitectura. Research Journal*. Editorial Universitat Politècnica de València, 2015, p. 129-136.

DEL PALACIO, Joaquín. Joaquín del Palacio, Kindel: Fotografía de Arquitectura, Madrid. *AV proyectos*, 2007, nº 20, p. 92-95.

FLORES SOTO, José Antonio. VEGAVIANA. Entre Moscú y Sao Paulo, la sencilla arquitectura de un pequeño pueblo extremeño. *El Genio Maligno: Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*, 2014, nº 14, p. 93-136.

FLORES SOTO, José Antonio. Vegaviana: una lección de arquitectura. *Cuaderno de Notas*, 2013, nº 14, p. 18-52.

HERRERO RIQUELME, Rocío. Madrid, destino turístico de posguerra: los carteles de Madrid editados por la Dirección General de Turismo 1939-1951, 2012. p. 313-331.

MALUENDA, Ana Esteban. Una experimentación furiosa: el papel de la fotografía en la creación de una imagen canónica para la arquitectura moderna española. *Anales del IAA*, 2016, vol. 45, nº 1, p. 39-54.

VÁZQUEZ, Antonio Santiago Río. Iñaki Bergera Serrano (ed.). Fotografía y arquitectura moderna en España 1925-1965. *BAc Boletín Académico. Revista de investigación y arquitectura contemporánea*, 2015, nº 5, p. 75-76.