

IX CONCURSO BIENAL DE TESIS DE ARQUITECTURA. FUNDACIÓN CAJA DE ARQUITECTOS

T9



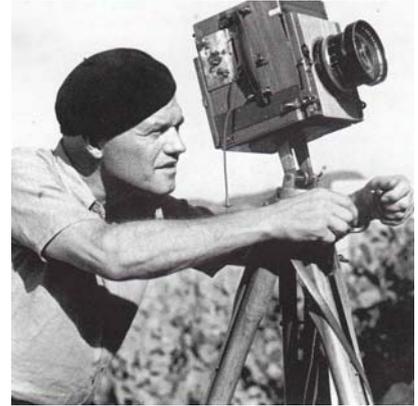
EL PROYECTO DE CONSTRUCCIÓN DE LA IMAGEN DE LA ARQUITECTURA MODERNA
1925-1939. ANDALUCÍA. MARGARET MICHAELIS

Tesis Doctoral
Autor: Fco. Javier López Rivera

Director: José Joaquín Parra Bañón.
Departamento de Expresión Gráfica Arquitectónica
Escuela Técnica Superior de Arquitectura
Universidad de Sevilla

Lectura: 14 Diciembre 2012
Calificación: Apto Cum Laude por unanimidad

ÍNDICE



ABREVIATURAS

PRELIMINARES

Espacio, tiempo, emoción
Estado de la cuestión
Motivos
Objetivos e intenciones
Fuentes
Metodología y procedimientos
Estructura
Síntesis de contenidos

CAPÍTULO 1

PALABRAS E IMÁGENES: ARQUITECTURA. FOTOGRAFÍA. LITERATURA

- 1.1 Evocar-Mirar-Sentir... Construir con imágenes
- 1.2 Palabra e Imagen
- 1.3 El libro ilustrado –fotolibro- y la composición arquitectónica
- 1.4 El vocabulario de imágenes de Aby Warburg
- 1.5 Textos esenciales en la historia de la fotografía
- 1.6 Miscelánea

CAPÍTULO 2

EL PAPEL DE LAS PUBLICACIONES PERIÓDICAS (REVISTAS), LAS INSTITUCIONES Y LOS ARCHIVOS EN EL DESARROLLO, DIFUSIÓN Y CONSERVACIÓN DE LA FOTOGRAFÍA

- 2.1 Las nuevas publicaciones en la década de los 20 y 30
- 2.2 A.C. y la fotografía. La figura de Margaret Michaelis
- 2.3 Fotografía para la publicidad
 - 2.3.1 El caso de A.C.
 - 2.3.2 Agencias, anunciantes, presupuestos, cuentas
 - 2.3.3 Otros autores, otras publicaciones
- 2.4 El papel de las Instituciones en labores de divulgación de la fotografía de arquitectura
- 2.5 El archivo fotográfico: descubrimiento, catalogación y difusión
 - 2.5.1 Archivo Gómis
 - 2.5.2 Archivo Aizpurúa
 - 2.5.3 Archivo Museo Schúsev- Richard Pare
 - 2.5.4 Archivo Sartoris
- 2.6 El archivo de la memoria

CAPÍTULO 3

VIAJE A TRAVÉS DE LA OBRA DE MARGARET MICHAELIS

- 3.1 Vida. Formación. Ideas. Género
- 3.2 Anonimato y olvido
- 3.3 Barcelona
- 3.4 Competencia. Coetáneos. Pioneros
 - 3.4.1 Brangulí
- 3.5 Amplitud de miradas
- 3.6 Imágenes ligadas a la memoria de arquitecturas y ciudades
 - 3.6.1 Gaudí-Gomis
 - 3.6.2 Coderch-Catalá-Roca
 - 3.6.3 Saarinen-Stoller
 - 3.6.4 CSH-Shulman
 - 3.6.5 Poblados de colonización-Kindel
 - 3.6.6 La Chanca-Siquier
 - 3.6.7 Paris/Atget- Nueva York/Abbott
 - 3.6.8 GATEPAC-Michaelis
- 3.7 La fascinación por las estructuras metálicas
 - 3.7.1 La Casa Bloc
- 3.8 Escaleras, balcones y medianeras
- 3.9 El viaje de arquitectura y el grupo. Grecia y U.R.S.S.
- 3.10 El proceso de documentación de la 'construcción' de una obra de arte o de arquitectura
 - 3.10.1 Viviendas en C/ Muntaner
- 3.11 Denuncia de las condiciones sociales y laborales
- 3.12 Culto al cuerpo. Vida al aire libre
- 3.13 Documentación de objetos y costumbres populares

CAPÍTULO 4

EL SUR, "INSÓLITAS LATITUDES CULTURALES"

- 4.1 Mundos antiguos, tiempos modernos
- 4.2 El descubrimiento del Sur por los arquitectos y fotógrafos modernos
 - 4.2.1 El viaje de Michaelis
- 4.3 La llegada de la modernidad arquitectónica y ¿fotográfica? a Andalucía
 - 4.3.1 José Reymundo. Cádiz
 - 4.3.2 Casa Duclós. Sevilla
- 4.4 *Photo-Art Lladó* y la nueva imagen de la primera vanguardia
- 4.5 Publicaciones y pioneros
- 4.6 El negocio de las tarjetas postales y el Archivo *Roisin*
- 4.7 Andalucía y el archivo *Loty*

APÉNDICE

FOTOGRAFÍA Y PROYECTO EN LA ACTUALIDAD

- A.1 Introducción
- A.2 La fotografía como expresión gráfica de referentes e ideas del proyecto
- A.3 La fotografía como herramienta de proyecto
- A.4 Los momentos de la fotografía en el proceso proyectivo
- A.5 La práctica profesional entre arquitectos y fotógrafos. El fotógrafo 'de cámara'
- A.6 El fotógrafo de formación arquitecto y el arquitecto-fotógrafo

EPÍLOGO

FOTOGRAFÍA COMO ÉXITO Y TENDENCIA

- E.1 El idilio entre arquitectura y fotografía
- E.2 La fotografía como herramienta de agitación cultural contemporánea
- E.3 La arquitectura como plató y soporte publicitario
- E.4 El arquitecto disfrazado de arquitectura o divinidad
- E.5 El arquitecto-estrella retratado en el s. XXI
- E.6 El fotógrafo, como estrella en el s. XXI

CONCLUSIONES

- grafía
- Nombres propios
- Evoluciones y cambios
- Un mundo de imágenes

ANEXOS

- Cronograma
- Biografías
- Créditos fotográficos por autores
- Correspondencia

BIBLIOGRAFÍA

RESUMEN DE CONTENIDOS



Peter Hujar. Retrato de Susan Sontag. 1975
José Manuel Aizpurúa. Baños. 1931. San Sebastián

PRELIMINARES

Espacio, tiempo, emoción

La tesis se enmarca en el campo de la investigación que se ocupa de la multiplicidad y la complejidad de la expresión y la comunicación de la idea y la producción arquitectónica. Y, más en concreto, de las relaciones entre la arquitectura y otras artes visuales frecuentemente denominadas fronterizas o tangenciales, como es el caso de la fotografía. Y es que la arquitectura moderna quizás sólo se pueda entender en su totalidad cuando se estudia conjuntamente con la fotografía, el cine, la publicidad, u otras formas de expresión visual.

Muchas son las diferencias entre estas dos artes, y quizás sea eso lo que me ha hecho interesarme desde un principio por experimentar conjuntamente con ambas: la arquitectura es una disciplina muy antigua (la fotografía es reciente: desde 1827); los procesos de la arquitectura son muy lentos, cada vez más (la fotografía es, ahora más que nunca, instantánea); la arquitectura es pesada, frente a la ligereza de la fotografía; la fotografía se transporta, algo imposible para algunas arquitecturas, las de carácter inmóvil; y por último, la fotografía se acumula y almacena, algo difícil de hacer con la arquitectura.

La fotografía nos remite a un **espacio** físico muy concreto, a veces irreconocible. Asimismo, y frente al mundo acelerado que nos contempla, la fotografía nos permite detener **el tiempo**, apresarlos, condensarlos en un instante. El fotógrafo trabaja siempre en el presente, no puede recurrir al pasado, ni tan siquiera como argumento. La fotografía tiene la virtud de citar a quien la ve en ese lugar donde nunca antes estuvo. Esto mismo ocurre con **la emoción**: la que sentimos como espectadores frente a la percibida por el artista al disparar. Estos tres conceptos, espacio, tiempo y emoción, están indisolublemente asociados a la arquitectura.

Susan Sontag, cuya obra *Sobre la fotografía* fue una de las primeras que consulté al inicio de esta tesis, establece varios paralelismos entre las dos disciplinas y describe a la arquitectura como el arte que más se asemeja a la fotografía, al afirmar que las obras construídas están sometidas a la misma e inexorable promoción con el paso del tiempo que las fotografías: "muchos edificios y no sólo el Partenón quizá lucen mejor como ruinas". Pero hay también otros aspectos en los que ambas disciplinas se parecen: ambas pueden considerarse una ecuación de luz-espacio y tiempo y se constituyen en instrumentos de control visual y construcción formal.

Históricamente, se ha relacionado más a la fotografía con la pintura que con la arquitectura. Incluso con el cine y la literatura. Bien es cierto que no siempre la relación entre arquitectura y fotografía ha sido tal y como la conocemos ahora, convertida en un argumento de **tendencia y éxito** más que de razón, que se limita a transmitir valores plásticos y formales, convirtiéndose en un armamento propagandístico en manos de los profesionales a la moda que manejan sabiamente los resortes del mercado editorial. Los arquitectos-estrella sólo se dejan retratar por su 'fotógrafo de cámara' y aparecen profusamente en suplementos de moda disfrazados de muy diversas guisas. La arquitectura no fotografiada es insignificante y, en la práctica académica, no existe.



László Moholy-Nagy. Balcones en el edificio de la Bauhaus. 1926. Arq. Walter Gropius. Dessau
Oscar Graubner. Margareth Bourke-White en la cubierta del edificio Chrysler. 1934. Arq. William van Allen. Nueva York

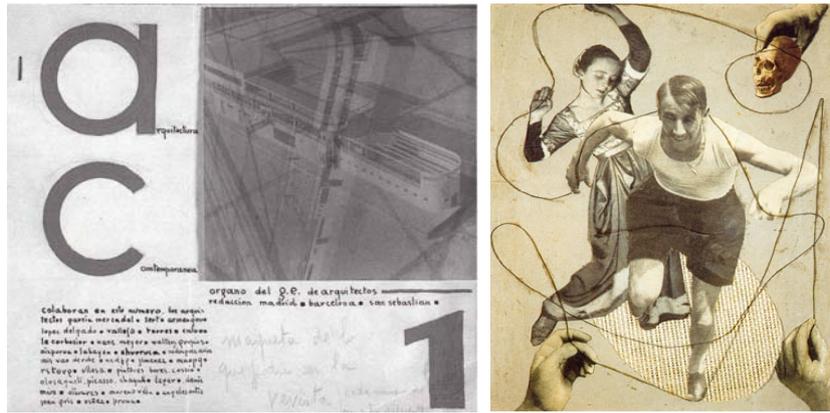
Históricamente, se ha relacionado más a la fotografía con la pintura que con la arquitectura. Incluso con el cine y la literatura. Bien es cierto que no siempre la relación entre arquitectura y fotografía ha sido tal y como la conocemos ahora, convertida en un argumento de **tendencia y éxito** más que de razón, que se limita a transmitir valores plásticos y formales, convirtiéndose en un armamento propagandístico en manos de los profesionales a la moda que manejan sabiamente los resortes del mercado editorial. Los arquitectos-estrella sólo se dejan retratar por su 'fotógrafo de cámara' y aparecen profusamente en suplementos de moda disfrazados de muy diversas guisas. La arquitectura no fotografiada es insignificante y, en la práctica académica, no existe.

Pero esto no siempre fue así. Al inicio de su joven vida la fotografía fue un documento, un testimonio objetivo que reflejaba y describía fielmente la arquitectura, 'sin trampa ni cartón'. Más tarde adquiere cierta autonomía, iniciando un discurso propio, un proceso narrativo hasta entonces inédito. Interesan tanto o más el proceso que el resultado: la fotografía había descubierto a la arquitectura, ambas estaban cerca del idilio. Más tarde, será la ciudad la verdadera protagonista de esta historia: París (Eugène Atget), Nueva York (Berenice Abbott), etc. Una ciudad re-interpretada, en la que la arquitectura es el pretexto de algo que va más allá, el fondo magnífico sobre el que se despliegan figuras cambiantes, la expresión de una cultura.

Y llegamos al periodo fructífero de entreguerras, coincidiendo con los albores del Movimiento Moderno en el que ahora sí, la arquitectura descubre por fin a la fotografía y hace de ella una poderosísima aliada, convirtiéndose los primeros coqueteos en un idilio posterior en el que se hacen necesarias la una para la otra. La **nueva fotografía** se convierte en el medio de difusión de la **nueva arquitectura** y de las **nuevas ideas**, que pueden expresarse sin duda de una forma mejor gracias al lenguaje propio que una fotografía, no menos moderna y autónoma, ha alcanzado ya. A ello contribuye, sin duda, la aparición de una **nueva tipografía** presente en los muchos libros y revistas que comienzan a aparecer a partir de la segunda mitad de la década de los 20 en Europa. El papel de estas nuevas publicaciones se basa en las relaciones compositivas entre el texto y la imagen fotográfica, que cobra protagonismo frente al texto, haciendo tabula rasa con la tradición tipográfica del pasado con la aparición del tipo-foto.

El crítico Reyner Banham ya observó que el Movimiento Moderno era el primer movimiento en la historia del arte basado exclusivamente en la "evidencia fotográfica" más que en la experiencia personal, en los dibujos o en los libros convencionales. Se refería al hecho de que muchos de los iconos del movimiento moderno fueron conocidos por los arquitectos no por experiencia directa, sino únicamente por fotografías.

Llegados a este punto, hemos de ser muy claros al afirmar que España fue un país que recibió en tiempo real todos estos cambios y el comienzo de estas publicaciones, si bien la Guerra Civil marcó el destino de la modernidad en la Península. Las nuevas publicaciones europeas podían adquirirse en librerías de Madrid, Bilbao o Barcelona, siendo sus principales clientes los arquitectos que liderarían más tarde el GATEPAC. Y así, pronto se empieza a notar el cambio en la manera de comunicar y divulgar la nueva arquitectura, comenzando por la revista *Novedades*, que publica en 1928 un reportaje titulado "Arquitectura Racionalista" sobre el trabajo de la pareja de arquitectos Aizpurúa-Labayen, el primero de los cuales es un interesante fotógrafo.



José Manuel Aizpurúa (atribuido). Boceto para portada del N° 1 de la Revista A.C. (No publicado) 1930. AHCOAC
Nicolás de Lekuona. Fotocollage. 1934

Pero sin duda, entre todas las publicaciones que aparecerán en estas décadas, es en la revista **A.C. (1931-1937, 24 números, órgano de difusión del GATEPAC)**, donde la imagen adquiere una presencia muy relevante, interesándose no sólo por el material arquitectónico sino abierta a las aportaciones de la fotografía, el cine y el arte en general. Por todo ello ha sido la elegida como un caso especial a analizar en esta tesis, frente a otras publicaciones existentes en el momento de su aparición –*Cortijos y Rascacielos* o *Arquitectura*– que no prestaron ninguna importancia especial al papel que la imagen podía representar en el nuevo discurso. Y es también en A.C. donde se publican las fotos de Josep Sala, José M. Aizpurúa, Oriol, Luckhaus, y principalmente de **la austriaca Margaret Michaelis** –en su mayoría anónimas–, que será la figura que va a proporcionar al grupo del GATCPAC (Sert, Torres Clavé, Rivas Seva y Rodríguez Arias) su moderna identidad fotográfica y sobre la que gravita este trabajo.

En definitiva, en este periodo de entreguerras (1925-1939) se da una coincidencia de personajes casi coetáneos (fotógrafos, arquitectos, artistas, teóricos y mecenas) y lugares (París, Barcelona, Ibiza, Andalucía), que se congregaron en torno a una experiencia única que, si bien decayó inevitablemente con la llegada de la Guerra Civil Española y de la II Guerra Mundial, nos puede aclarar algo sobre el origen de las relaciones entre arquitectura y fotografía, sus conflictos, los procesos de construcción de la mirada analítica y sus medios de difusión y consumo. Fue este, sin duda, uno de los periodos más extraordinarios, brillantes e intensos de la cultura española, donde la actividad de los distintos creadores guardó una gran relación entre sí, interesándose por otras disciplinas distintas de las suyas propias.

Estado de la cuestión

Habitamos un **mundo saturado de imágenes**, dominado por la imagen. Un mundo acelerado, en estado de continuo aturdimiento, donde se rinde culto a la prisa, la masificación y al desprecio por el silencio. Vivimos en un consumismo estético al que hoy muchos somos adictos. La sociedad contemporánea convierte al ciudadano en verdaderos ‘yonkis’ de las imágenes. Hay una cierta compulsión a fotografiar y a ‘retransmitir’ todo. Tener hoy día una experiencia se transforma en algo idéntico a fotografiarla. Cualquier experiencia o vivencia, por insignificante y banal que ésta sea, no recogida en imágenes, parece que, simplemente no existe. Y lo mismo ocurre con la arquitectura: no existe aquella que no ha sido fotografiada.

En nuestras ciudades son constantes las muestras sobre fotografía, bien monográficas de autores nacionales o internacionales, bien colectivas, o bien de temáticas relacionadas con este mundo. No son pocas las que poseen ya su evento fotográfico de carácter anual o bianual y diversas instituciones, museos y fundaciones culturales se afanan en ofrecer cursos sobre fotografía contemporánea. Nos encontramos, pues, ante una verdadera **avalancha de información fotográfica** que cuesta a veces digerir.



Josep Sala. Interior de vivienda dúplex. 1931. Arq. José Luis Sert. C/ Muntaner. Barcelona
 Nicolás de Lekuona. Sin Título. 1934. Madrid

Además de esto, quizás la abundancia –convertida en exceso- de **publicaciones** en papel sobre arquitectura que poblaron las librerías en fechas recientes hayan contribuido a la creación de un tipo de profesional de la fotografía que trabaja en absoluta connivencia con ellas y que se erige en intermediario y gestor de la arquitectura, en llave entre la obra y su posible publicación y, en definitiva, entre el arquitecto y la sociedad. **El papel del fotógrafo** de arquitectura tiene hoy más carácter de ‘broker’ que de artista, más de mercader de imágenes que de verdadero profesional. Sin embargo no abundan los textos ni las investigaciones sobre este universo, algo que debería sorprendernos dada la importancia capital que el mundo contemporáneo concede a las imágenes –mucho más que a las ideas- y a la aparición de la nueva figura del arquitecto-estrella y su preocupación por la transmisión de sus obras a través de los medios de comunicación gráficos.

Síntesis de contenidos

La tesis se compone, de forma resumida, de: Unos textos preliminares que dibujan el panorama y el estado de la cuestión, a la vez que esbozan las ideas clave que motivan la realización de la investigación. Le siguen dos breves capítulos introductorios, 1 y 2; dos capítulos intermedios, 3 y 4, más extensos, donde reside el núcleo central de la investigación; y dos episodios finales que nos remiten a la situación actual, denominados apéndice y epílogo. La presencia de las imágenes frente al texto cobra mucha más importancia en los dos capítulos ‘nucleares’ centrales -3 y 4- que en el resto, pues en ellos imágenes y textos se alternan en páginas independientes buscando un cierto diálogo y equilibrio entre ambos. En los demás capítulos su presencia queda reducida por lo general a dos imágenes en cabecera de página. En el epílogo final es donde se actúa con más libertad en el número y posición de las imágenes frente al texto, siendo el único donde la imagen adquiere tanta importancia como los textos.

La literatura, como invitada de lujo en esta ‘cena para dos’, protagoniza el primer capítulo centrado en las relaciones entre palabra e imagen. El auge y desarrollo de las publicaciones del periodo de entreguerras en toda Europa, con especial énfasis en el caso de la revista A.C. y de su publicidad, sumado al papel de las instituciones y archivos en su conservación y difusión se convierten en el hilo conductor sobre el que van apareciendo los distintos autores en el segundo capítulo.

La figura capital de Margaret Michaelis, que transmitió la imagen de las arquitecturas del GATEPAC y que permaneció desconocida hasta su muerte en 1985, centra el tercer capítulo en el que, con base en su vida y su obra, van apareciendo otros profesionales del momento con las mismas o parecidas inquietudes y dedicación profesional. El territorio del Sur, entendido como espacio periférico donde cualquier movimiento de vanguardia retrasa su aparición, centraliza las cuestiones planteadas en el capítulo cuatro sobre la aparición de la modernidad fotográfica y la representación de la arquitectura.

La arquitectura toma, por así decirlo, el relevo a la fotografía en la cabeza del diálogo planteado entre ambas en el apéndice. En él, se plantean quizás los aspectos más íntimos y personales de la relación actual entre ambas, concretándose en un numeroso elenco de arquitectos y en su relación con otros tantos fotógrafos y con el propio instrumento fotográfico. Con la ayuda de todos ellos, se despeja la incógnita de si la fotografía puede constituir una herramienta válida en el proceso proyectual.



Portadas de Revistas Internacionales:

Cahiers D'Art N° 5. Francia. 1926; Das Neue Frankfurt N° 12. Alemania, 1930; Tér és Forma N° 12. Hungría, 1932; De 8 en Opbouw N° 10-11. Holanda, 1935

EL PAPEL DE LAS PUBLICACIONES PERIÓDICAS, INSTITUCIONES Y ARCHIVOS EN EL DESARROLLO, DIFUSIÓN Y CONSERVACIÓN DE LA FOTOGRAFÍA

De todas las publicaciones nacionales editadas en los años 30, la de mayor importancia para este trabajo es A.C. *Documentos de Actividad Contemporánea*, el órgano de difusión del GATEPAC, que bebe en gran medida del estilo, tipografía y composición de la alemana *Das Neue Frankfurt* (1926-1933), dirigida por el arquitecto Ernst May. Realmente, A.C. no era una revista de arquitectura *strictu sensu*. Principalmente era el órgano de expresión de un colectivo –el GATEPAC– empeñado en cambiar la sociedad a través de la arquitectura y el arte en general, y cuyo resorte principal será la revista. Por ello, todos los medios tipográficos, fotográficos, literarios o artísticos empleados van encaminados de forma muy directa hacia la consecución de esos objetivos y, en ocasiones, mediante el empleo de recursos gráficos que provocan un efecto inmediato, buscando a través de una “pedagogía visual” la re-educación de la sociedad. No hay puntadas sin hilo, nada se dejaba al azar.

Las propuestas artísticas de los movimientos de vanguardia en el periodo de entreguerras iban encaminadas en último término a cambiar la sociedad. Para ello, rompieron con los canales tradicionales de distribución de su producción artística, prefiriendo utilizar los medios de comunicación de masas a las galerías de arte tradicionales. Ello trajo consigo el desarrollo de la fotografía, pero también del cine y de la publicidad, y en el caso de ésta, la clave de su renovación residió en la sustitución del dibujo por la fotografía. En este sentido, no hay que olvidar que desde el primer momento, en concreto el GATEPAC, dejó bien claro y de forma explícita su objetivo preciso e ineludible de **hacer propaganda por todos los medios**. Su órgano de difusión, la Revista A.C., era pues, toda ella, **pura propaganda**, no ceñida de forma exclusiva a los anuncios propiamente dichos insertados entre sus páginas.

Teóricamente, nada podía ser publicado sin el consentimiento previo de la junta directiva del GATEPAC. El colectivo estaba por encima de cualquier individualidad, de hecho solían presentarse juntos a los concursos bajo el lema GATEPAC y viajar siempre en grupo. Ello explica, entre otras cosas, la ausencia de créditos fotográficos en la mayoría de los casos, ya que el anonimato de las obras de arte y en general de los trabajos aportados, ha de entenderse como parte de la subordinación a la causa común del colectivo a semejanza de lo ocurrido en la Bauhaus, aún con los riesgos y disgustos que ello supuso para algunos autores.

A ello contribuye, sin duda, la aparición de las teorías sobre el nuevo diseño gráfico y publicitario, recogidas en el manual publicado en 1928 *La nueva tipografía: manual para diseñadores modernos*, de Jan Tschichold, que está presente en los muchos libros y revistas que comienzan a aparecer a partir de la segunda mitad de la década de los 20 en Europa, como *Lef* (URSS, 1923), *Das Neue Frankfurt* (Alemania, 1926, que dedicó en 1929 un número monográfico a la fotografía), *Cahiers D'Art* (Francia, 1926), *Praesens* (Polonia, 1926), *Arts et Metiers Graphiques* (Francia, 1927), *Casabella* (Italia, 1928), *Domus* (Italia, 1928), *L'Architecture d'Aujourd'hui* (Francia, 1930), *Architectural Design* (Reino Unido, 1930), *Moderne Bauformen* (Alemania, 1932) y *De 8 en Opbouw* (Holanda, 1932). Los avatares de las guerras hicieron que en la mayoría de los casos la vida de estas publicaciones no llegara más allá de una década, salvo *De 8 en Opbouw*. Algunas de estas cabeceras fueron, al igual que *L'Esprit Nouveau*, dirigidas por arquitectos: Giuseppe Pagano-Casabella, Ernst May-*Das Neue Frankfurt* y André Bloc- *L'Architecture d'Aujourd'hui*.



Man Ray. Maqueta de la ciudad hospitalaria. 1932. Arq. Paul Nelson. Lille (Francia). Anverso y reverso. AHCOAC
 A. Luchhaus. Casa Josef von Sternberg. 1936. California. Arq. R. Neutra. Publicada en A.C. 23-24. Anverso y reverso. AHCOAC

El papel de todas estas nuevas publicaciones se basa en las relaciones compositivas entre el texto y la imagen fotográfica, que cobra protagonismo frente a aquel, haciendo *tábulas rasas* con la tradición tipográfica del pasado mediante la aparición del tipo-foto: todas las imágenes deben ser fotográficas y todos los textos tipográficos. No hay ilustración ni rotulación, ni rastro de las labores del diseñador o de los impresores. Todo se confía a la técnica, creándose una tensión cómplice entre palabra e imagen.

Una lectura completa de toda la correspondencia conservada en los archivos entre la dirección de la revista y miembros del GATEPAC, algunos suscriptores y figuras importantes en el panorama arquitectónico de la época, nos deja bien a las claras **la importancia concedida a las fotografías como parte fundamental de la transmisión de la nueva arquitectura**. Expresiones del tipo: “envía la mejores fotografías que tengas, con pies y título” –F. López Delgado-, “como verás, la parte gráfica constituye la esencia del artículo” –E. Westerdhal-, o “hay fotos que no conocíamos y son interesantísimas” –R. Hausmann-, están a la orden del día así como peticiones constantes de envío y devolución de reportajes. La lista de profesionales de la fotografía, nacionales e internacionales, que llegan a publicar sus trabajos en A.C. es muy extensa, si bien hasta hace poco y debido a la ausencia intencionada de firma en la mayoría de los casos, no han sido conocidos los nombres de sus autores, como es el caso de nuestra protagonista Michaelis. Pero aún más extensa, obviamente, es la nómina de fotógrafos y artistas que enviaron sus trabajos a la revista y que no fueron publicados.

Pero no sólo fue A.C. la encargada de promocionar en el exterior la arquitectura moderna española gracias a su difusión internacional. En el periodo (1929–1932) se produjo un intercambio postal de imágenes fotográficas entre algunos miembros del GATEPAC (Mercadal, Aizpurúa, Sert, Vallejo) y los colegas que en sus viajes por Europa habían conocido y que se encargarían de divulgar ese material. Así, Theo van Doesburg desde la Haya, recogió en cinco entregas de su publicación *Het Bouwbedrijf* entre 1929 y 1930 el panorama de la arquitectura española; Sigfried Giedion, autor de la imagen de la portada del N° 17 de A.C., publicó un ensayo en *Cahiers D'art* sobre el mismo tema en 1931; y por último, Alberto Sartoris, uno de los principales críticos, propagandistas, y coleccionista de fotografías de arquitectura moderna, ultimaba en Lausanne la primera de las tres ediciones de su libro *Gli elementi dell'architettura funzionale*, aparecida en 1932, en el que reflejaría las actividades de todos los países representados en los CIAM.

Dicha obra es pura comunicación visual, y en ello recuerda no sólo al *Atlas Mnemosyne* de Warburg -1929- sino a las páginas de *L'Esprit Nouveau* -1920-: una sucesión de 1135 imágenes con sus minúsculos pies de fotos, agrupadas por tipologías y países y precedidas únicamente de un breve texto introductorio. La rotundidad de la apuesta se basa en el ímprobo trabajo realizado por *Industrias Gráficas Stucchi* y por *Zincográfica Monzani*, ya que la diversa procedencia del material y su inevitable irregularidad, requirió un importante proceso de “reelaboración” (o intenso tratamiento, por ser más claros) para garantizar una uniformidad al menos aparente. Aspectos como el anonimato forzado y continuado de los fotógrafos y la ausencia deliberada de cualquier atisbo de vida frente a las desnudas arquitecturas, se convierten en mecanismos que intentan lograr una carta de presentación unitaria de la nueva arquitectura frente a la sociedad, en la que no importan tanto las firmas como el estilo. Es la búsqueda de un canon estético muy concreto, guiado quizás por la comodidad que para el espectador genera cualquier adscripción por categorías. Se trata, en definitiva y hablando en términos arquitectónicos, de la **construcción de una imagen** para la ‘mediatización’ y comunicación promocional de la nueva arquitectura.



Autor desconocido. Margaret Michaelis en el Asilo Montefiore. 1985. Melbourne (Australia). NGA
Margaret Michaelis. Cocina en Barrio Chino. 1933-34. Barcelona. AFB

VIAJE A TRAVÉS DE LA OBRA DE MARGARET MICHAELIS

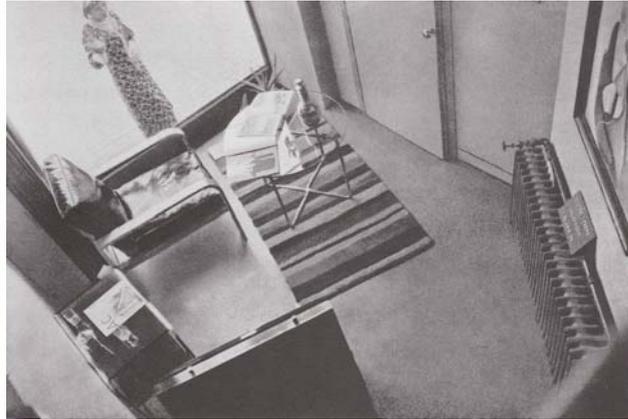
Vida, formación, ideas, anonimato, Barcelona

La trayectoria vital de Margaret Michaelis refleja casi a la perfección los momentos convulsos que vivieron España y Europa en la década de los 30, así como muchos de los aspectos relevantes del inicio de la relación entre fotografía y arquitectura. Por ello ha sido la elegida para capitalizar con su figura y su obra el corpus central del trabajo en el que los principales aspectos de la relación entre las dos artes citadas están presentes en su extensa, completa y casi desconocida hasta fechas recientes obra fotográfica.

Su vida, al menos en su primera mitad, se desarrolla en constante huida, siempre en silencio, sin dejar huella. Incluso en la segunda etapa de la misma -en el continente australiano desde 1939 hasta su muerte en 1985- conservó escondidas la colección de fotografías realizadas en España y que constituía un preciado tesoro que fue salvaguardando en cada una de sus mudanzas forzadas y que conservó entre sus más valiosas posesiones hasta el mismo día de su muerte. Todo el material fotográfico de Michaelis permaneció en el anonimato hasta el momento de su muerte. Helen Ennis, comisaria de fotografía en la Galería Nacional de Australia (NGA), entró en contacto personal con ella con la intención de adquirir algunas de las imágenes para la colección de fotografía australiana del museo que representaba. El proceso estaba en marcha cuando Margaret fallece de un cáncer fulminante de hígado. La NGA declara a los albaceas y abogados de la difunta el interés que tiene en su legado fotográfico, que resultó ser muchísimo más abundante del esperado, compuesto de cientos y cientos de fotos envueltas en sobres. A partir de entonces comienza la documentación y clasificación del archivo y las primeras búsquedas cruzadas en los archivos catalanes (AHCOAC y AFB), que sacarán a la luz el nombre de la autora de muchas de las imágenes que todos conocíamos por su publicación en A.C. y que llevaron la imagen pública de la vanguardia arquitectónica catalana y española a todo el mundo.

Su manera de entender y ejercitar la fotografía no parte del sometimiento a los rigores de la técnica o de la fidedigna representación del objeto arquitectónico, sino que se basa en su sensibilidad artística y en la fuerza poética que emana de la buena arquitectura. Nacida en Dzieditz (Austria), estudia fotografía en la capital, Viena, donde trabaja de ayudante en dos estudios distintos durante seis años. Con 26 años, en 1928 se traslada a Alemania, a Berlín concretamente, donde conocerá a su futuro marido Rudolf y trabajará en otros dos estudios, hasta montar el suyo propio -Foto-Gross- en 1931, que mantendrá hasta finales de 1933, momento en que deben abandonar la ciudad debido a sus ideas políticas y a su religión, ante la llegada del nazismo.

La Alemania de aquellos años fue clave en su formación y en su vida, como veremos. El país atravesaba una importante depresión económica provocada por el crack de la Bolsa de Nueva York de 1929, con miles de personas en paro, si bien la ciudad de Berlín era el lugar propicio para formarse y trabajar en el campo de la fotografía. De hecho, en ningún otro país la fotografía se benefició de un reconocimiento similar al que los medios culturales alemanes le dispensaron a finales de los años 20, comenzando por los periódicos y revistas. Corrientes artísticas -no sólo fotográficas- como la Nueva Visión (*Neues Sehen*) y la Nueva Objetividad (*Neues Bauen*) contribuyen a generar un clima de debate sobre el papel de la fotografía en el seno de las artes. Asimismo, las tensiones entre fotógrafos y arquitectos en la lucha por su legitimidad como artistas, se mostrarán de la forma más intensa posible en el caso alemán.



Cartel Exposición *Film und Foto*. 1929. Stuttgart
Josep Sala. Local Paseo de Gracia. 1931. Arq. GATEPAC. Barcelona

En la misma ciudad de Stuttgart donde se había celebrado la *Weissenhofsiedlung*, una exposición específica de arquitectura moderna, sólo dos años más tarde -el 18 de mayo de 1929- se inauguró *Film und Foto (FiFo)*, considerada la primera gran exposición de fotografía de vanguardia, europea y americana. La dirección y selección de fotógrafos corrió a cargo de László Moholy Nagy (Europa) y de E. Weston (América), el diseño del stand soviético fue obra de El Lissitzky, y entre los 150 fotógrafos seleccionados estaban G. Krull, M. Ray, E. Atget, A. Rodchenko, Lucía Schulz, K. Blossfeldt, A. Renger-Patzsch, E. Steichen, M. Duchamp, B. Abbott o C. Sheeler. *FiFo* representó el apogeo y el momento cumbre del entusiasmo por la fotografía en Alemania, que fue precedido por un oleada de publicaciones, artículos y pequeñas exposiciones.

Quizás el impacto de esta exposición hace que, en ese mismo año de 1929, la Bauhaus, bajo la dirección de Hannes Meyer, instaure la Fotografía como asignatura en su escuela de Dessau, bajo la tutela de Walter Peterhans, cuando paradójicamente ya no se encuentran entre su claustro de profesores ni Walter Gropius ni László Moholy-Nagy, autores respectivamente, del manifiesto-edificio de la Bauhaus-Dessau de 1926 y del manifiesto-fotográfico *Malerei, Fotografie, Film* de 1925. Quizás por ello, el profesor Lahuerta afirma que "sin duda, el lugar en donde más se creyó que la arquitectura y la fotografía podrían amplificar mutuamente sus poderes y virtudes fue en la Bauhaus". Este era el magnífico ambiente fotográfico del Berlín de principios de los 30 que le tocó vivir a Michaelis y que, evidentemente, quedó truncado en el 33 con la llegada del nazismo y su exilio forzado. Junto con su pareja Rudolf, decide instalarse en Barcelona, donde Margaret ya había estado en la primavera del 32, y alojarse en casa de sus compañeros anarquistas Helmut y Dora Rüdiger, sita en el "moderno" apartamento de la Calle Roselló 36.

Y precisamente en esa promoción de apartamentos está la clave de la conexión entre Michaelis y el GATEPAC, a través de los Rüdiger y de Sert, arquitecto autor de la misma y uno de los fundadores del GATEPAC. La obra se debió terminar a principio del año 1931, y es la primera obra de nueva planta de Sert publicada en A.C., concretamente en su N° 2, con fotos de Gráficas Oriol -y otras encontradas en el AFB sin firma- que evidencian las prisas de los remates para su finalización antes de la visita del fotógrafo. En esa finca fijaría además su estudio profesional, concretamente en la 4ª planta, puerta 4, como reza la dirección que acompaña a la firma *Foto-Studio Michaelis* en el sello de las facturas más antiguas que de ella se conservan.

No es difícil, pues, imaginar lo que pudo significar ser una mujer independiente, divorciada y de izquierdas en la España de la época y además, intentar ser respetada como profesional de la fotografía. Adentrarse en las entrañas del conflictivo Barrio Chino de Barcelona con este bagaje, sin saber palabra de catalán o español y 'armada' sólo con su pequeña *Leica* fue, sin duda, uno reto del que Michaelis supo salir airosa.

La Barcelona que le tocó vivir a Michaelis entre los años 1933-37 se podía asemejar al Berlín que vivió nuestra protagonista entre 1928 y 1933, como ya lo hizo notar Oriol Bohigas cuando dijo que "con el GATEPAC, de golpe Cataluña vuelve a estar en la vanguardia europea y en este sentido sorprende hallar en el GATEPAC posiciones tan anticipadoras". Casi sin deseárselo y sin duda sin programarlo, sino forzada por los avatares históricos, sus ideas políticas y su filiación religiosa, Michaelis vivió en primera persona la efervescencia cultural y de vanguardia de las dos capitales citadas, donde pudo sacar el mejor partido a su sensibilidad e innata valía profesional.



Margaret Michaelis. Casas fin de semana. 1935. Arq. José L. Sert y Torres Clavé. Costas del Garraf (Barcelona). NGA
 Margaret Michaelis. Estudio profesional. 1934. Arq. José L. Sert. Barcelona. AHCOAC

Lejos de la especialización que invade todos los campos de la sociedad contemporánea, la labor fotográfica de Michaelis abarca casi todas las facetas que puedan imaginarse, como bien reflejaba la tarjeta de visita profesional de sus primeros años en la ciudad condal. Y así, en el campo de la arquitectura documentó reportajes de viajes de grupos de arquitectos, procesos de trabajo, exposiciones, edificios en construcción y edificios terminados o partes concretas de los mismos; en el campo de la figura humana, realizó multitud de retratos individuales o de grupo, de bailarinas y artistas o de grupos marginales, de fiestas populares o de personajes históricos; asimismo documentó usos, elementos y costumbres populares de varios países y regiones; trabajó también, como ya hemos visto, el campo de la publicidad y de la moda; y por último reflejó las duras condiciones de vida o de trabajo de parte de la población de las ciudades que visitó o en las que vivió. Son pocos los casos de autores de esa época que abarcan con su objetivo una panoplia de temas tan amplia y con un buen hacer tan generalizado. Su interés por todos los temas tratados pudo venir motivado por la necesidad material de la búsqueda de trabajo para subsistir de forma independiente en las distintas ciudades y países en los que le tocó vivir.

Imágenes ligadas a la memoria de arquitecturas y ciudades: Gatepac-Michaelis

La historia de la fotografía del siglo XX nos ha dejado varios ejemplos de uniones fructíferas, de felices y conocidas 'parejas', entre algunos profesionales de la fotografía y otras tantas arquitecturas y ciudades objeto de sus miradas y pasiones. Y así, la importancia histórica de algunas arquitecturas no puede concebirse de ninguna manera desligadas de las imágenes que lograron transmitir las al mundo de forma magistral, ni los nombres de algunos fotógrafos y arquitectos pueden disociarse de determinadas imágenes convertidas en iconos con el paso de los años. En muchas de estas parejas sólo conocemos a uno de sus miembros y en estos casos suele tratarse del fotógrafo y no del arquitecto, en una especie de inversión de los términos de prevalencia profesional que la relación entre ambas disciplinas ha mantenido históricamente y que aún perdura. En otras ocasiones, fotógrafo y arquitecto, arquitecto y fotógrafo caminan de la mano sin atinar a destacar la importancia del uno frente al otro. Y por último, en otros casos, como el que relataré a continuación, el nombre del fotógrafo ha permanecido durante años en el más absoluto anonimato, reconociéndose sólo la autoría del arquitecto.

De la amplitud de temas tratados y de reportajes de arquitectura realizados por Michaelis, centraré mi atención en el reportaje sobre una de las obras que mejor transmitió parte de los nuevos valores, hasta convertirse en uno de los ejemplos canónicos de la nueva arquitectura. Se trata de las "pequeñas casas para fin de semana" en la costa del Garraf, construidas según proyecto de Sert y Torres Clavé. Si hubiera que destacar y elegir una sola imagen en representación de los valores de la nueva arquitectura, la decisión sería muy fácil, pues ya fue tomada por la propia autora. Se trata de la única imagen de su época española publicada en Australia, en la que aparece Ramona Longás (Moncha, la esposa de Sert) sentada en la terraza de una de las viviendas, mirando a la cámara, con el Mediterráneo de fondo. No hay límite preciso entre interior y exterior gracias a la puerta corredera que permite disfrutar plenamente de las vistas y del ambiente costero, como suele ocurrir en una vivienda vacacional. El mobiliario observado incluye tanto elementos contemporáneos –las dos butacas– como otros de corte más artesanal –mesa, sillas y alfombra–. Importante destacar la 'cuidada' presencia femenina en esta imagen y en otras del interior del dúplex de la C/ Muntaner y del interior del local del GATEPAC, estudiada por autoras como Jordana Mendelson.



Margaret Michaelis. Piscina en Torre Eugenia. 1936. Arq. R. Rivas Seva. Barcelona. NGA

Margaret Michaelis. Construcción Casa Bloc. 1934-35. Arq. GATEPAC. Sant Andreu. Barcelona. AFB

El segundo reportaje en importancia de los realizados por Michaelis a las obras de la vanguardia catalana es el de la vivienda denominada Torre Eugenia, obra de Ricardo Rivas Seva. No llegó a publicarse en *A.C.*, pero sí lo hizo en el año 1936, ocupando tres páginas de uno de los últimos números de *D'Ací i D'Allà*. Con el título de "Residencia de J.M. en Barcelona", aparecieron ocho imágenes de sus exteriores, y firmadas como *Foto Elis*, con lo que se convierte probablemente en el único reportaje de una obra de arquitectura que firmó en vida. Se aprecia una atención especial sobre los lugares dedicados al ocio -piscina y gimnasio- así como un lenguaje ciertamente ecléctico en sus fachadas exteriores, donde se alternan recursos racionalistas con vestigios del pasado. También ocupó la portada del Nº 9 de la revista madrileña *Nuevas Formas*.

En este caso, la imagen que representa más fielmente la modernidad arquitectónica pretendida y que podría denominarse 'canónica' de los postulados defendidos por el GATEPAC es la correspondiente a la piscina exterior. En ella, el reflejo de las formas en la lámina de agua pretende subrayar la pureza de la nueva arquitectura, 'duplicando' si cabe el mensaje y la fuerza que transmite la imagen. Conviene observar con detalle las ligeras diferencias de esta imagen entre lo publicado por las dos revistas mencionadas. Las imágenes del salón y del comedor no publicadas, dejan muy a las claras cómo la modernidad arquitectónica no atravesaba, en ocasiones, ese umbral de la puerta de entrada, quedando restringida al aspecto exterior de las fachadas (algo que sigue ocurriendo en muchas ocasiones en nuestros días).

La fascinación por las estructuras metálicas

La fascinación general por el metal, usado en obras de ingeniería (Puente-Transbordador de Marsella, Torre Eiffel, etc.) y pabellones expositivos (Crystal Palace), alcanzó también a las obras de los arquitectos 'modernos'. Muchos fueron los autores que se interesaron vivamente en estos temas, incluso de la talla de Germaine Krull, Frank R. Yerbury, László Moholy-Nagy, El Lissitzky, Man Ray o Sigfried Giedion. Desde EE.UU., Richard Neutra se pregunta en 1927 ¿Cómo se construye América? -*Wie Baut Amerika?*- el mismo año en el que vuelve al Chicago que le acogió en su primera etapa americana para fotografiar -él mismo- el esqueleto inicial del Palmer House Hotel donde estuvo trabajando a pie de obra. Un registro fotográfico que muy pronto le servirá para armar muy lejos de allí, en California, su propio esqueleto metálico en la Lowell Health House, (magníficamente documentado por Willard D. Morgan). Sin abandonar los EE.UU., Joaquín Gomis se había quedado impresionado con los grandes esqueletos metálicos de los rascacielos de Houston, ya en el temprano 1922, pero también con los campos de petróleo del golfo de México.

Margaret Michaelis no sólo reprodujo las obras concluidas de los modernos catalanes para ser publicadas en las revistas, sino que en algunas de ellas, como la Casa Bloc y el Dispensario Antituberculoso, acudió desde sus inicios para registrar la evolución completa de las mismas. Durante el tiempo que duró la construcción de ambos ejemplos, la cámara de Michaelis estuvo allí para documentar el avance de las obras y para reflejar, en primer lugar, el proceso de montaje del esqueleto metálico recortándose contra el cielo. Mas allá de su organización en una planta quebrada y de su propuesta de vivienda mínima en dúplex, lo 'moderno' de la propuesta de la Casa Bloc radicaba en el material elegido para su estructura, que adquiriría tintes escultóricos y que podía ser reconocido como un objeto en sí mismo. Más adelante, su objetivo irá captando la presencia de las fábricas de ladrillo recubriendo los perfiles y la formación de los entrevigados. No evita la presencia del operario en su construcción, sino que la integra en la composición, bien en un intento por 'humanizar' la construcción, o bien como una 'sutil' denuncia de las condiciones laborales a las que estaban sometidos los albañiles en aquellas fechas.



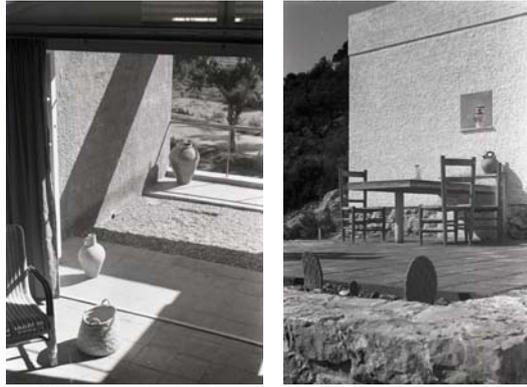
Margaret Michaelis (atribuída). Moncha en la Acrópolis. 1933. Atenas (Grecia). AFB
 Margaret Michaelis. Comuna Narkomfin. 1934. Arq. M. Guinzburg y Milinis. Moscú. AFB

El viaje de arquitectura y el grupo. Grecia y U.R.S.S.

En las páginas de A.C. no podía faltar un espacio para hablar del viaje de los arquitectos modernos. Y así, el Nº 11 de 1933, dedica siete páginas a comentar, a modo de diario de a bordo -ilustrado con casi 20 fotografías- las peripecias de lo acontecido en el IV Congreso del CIRPAC, realizado a bordo del buque *Patris II*, en travesía desde Marsella a Atenas. ¿Quién fue al autor -o autora- de las fotografías que se publicaron en ese número de A.C.?. ¿Pudo estar la mano de Michaelis detrás de esa y de otras imágenes que existen de ese viaje? No he hallado datos ciertos que confirmen la presencia de Michaelis en tierras helenas, pero a mi juicio, hay muchos indicios de que así fue. ¿Cuáles son las razones que me llevan a atribuir la autoría de este grupo de imágenes a Michaelis? Aparte de la coherencia documental y archivística, existen otras más importantes como puedan ser la fuerza de las imágenes, su similitud con las obtenidas más tarde en lugares tan dispersos como Rusia y Andalucía, y la complicidad del grupo de arquitectos catalanes con el objetivo del fotógrafo que se desprende de ellas. Todas me llevan a afirmar la hipótesis de que son obra de la Michaelis. Otro dato destacable es que jamás la reportera austríaca aparece en ninguna de las imágenes tomadas en esos dos viajes donde está confirmada su presencia (lo mismo ocurre en Grecia) y prueba una vez más ese sentimiento permanente de 'huida' y anonimato tan presente en la vida y obra de Margaret Michaelis.

El siguiente viaje conjunto que realizaran los arquitectos catalanes -esta vez con la documentada compañía de la reportera Michaelis- tendrá como destino la U.R.S.S. para conocer los avances obtenidos por la revolución rusa en materias académica, de urbanismo y de arquitectura. Tal como ocurrió con el viaje a Grecia y tal como ocurrirá el año siguiente con el viaje a Andalucía, las páginas de A.C. se convierten en el 'diario oficial' del viaje. En este caso, en el Nº 17 se publica un reportaje titulado *Urbanismo y Arquitectura en la U.R.S.S.*, compuesto por seis páginas en las que se insertan 24 fotografías. Llama la atención el distinto carácter de las mismas. Se trata en este caso de un viaje puramente profesional, donde la componente lúdica o familiar no existe. Las fechas, alejadas del verano y del buen tiempo griego, no contribuyen tampoco al disfrute al aire libre. Por ello, vemos en las imágenes muchos edificios, ninguna foto de grupo y muy pocos personajes. Este y otros viajes posibilitaban al GATEPAC ampliar sus relaciones internacionales y poder vanagloriarse de ello, frente al aislamiento que sufría nuestro país y que ellos criticaban con frecuencia. La figura del fotógrafo-acompañante, elegido como un notario que debía levantar acta y documentar todo el proceso del viaje, era fundamental para conseguir los fines enunciados, y no tanto para describir determinadas arquitecturas. El viaje era el objetivo, no una obra concreta. No estamos ante fotografías de arquitectura, pero tampoco ante souvenirs turísticos de grupo. Son imágenes que deben reflejar el interés de un grupo de personas por un determinado tipo de arquitectura. Y en esto, Michaelis, como en tantos otros temas, rozó la perfección.

En resumen: Muchos han sido los autores-recogidos en la tesis- que contribuyeron con sus imágenes a describir el proceso y el proyecto de construcción de la imagen de la arquitectura moderna en España y en Andalucía. De todos ellos, destaca la figura de Margaret Michaelis. Es sorprendente que una mujer, austríaca de nacimiento, y que sólo vivió y trabajó en España poco más de cuatro años, haya sido la portadora de la imagen de la arquitectura moderna española a todo el mundo, gracias a la amplia difusión que la revista A.C. -donde publicó sus fotos- tuvo en esos años por todo el mundo (con cerca de 900 suscripciones internacionales), y a sus acuerdos con algunas publicaciones europeas que posibilitaron un 'intercambio de cromos'. Varias fueron las razones que, a mi juicio, posibilitaron esta aparente contradicción:



Margaret Michaelis. Casas fin de semana. 1935. Arq. José L. Sert y Torres Clavé. Costas del Garraf (Barcelona). AFB
 Margaret Michaelis. Casas fin de semana. 1935. Arq. José L. Sert y Torres Clavé. Costas del Garraf (Barcelona). AFB

1.- Adecuada formación. Formada como profesional en los ambientes de la vanguardia fotográfica de Viena y Berlín, 'comulga' a la perfección con los ideales profesionales de la revista A.C., de marcada filiación centroeuropea (*Das Neue Frankfurt*) más que *corbuseriana*, como puede verse de un rápido vistazo al número de proyectos publicados de una u otra corriente y procedencia. La importancia que los libros y revistas de arquitectura en lengua alemana dieron al papel central que debía jugar la fotografía a finales de la década de los años 20, no tuvo parangón en ningún otro rincón de Europa.

2.- Adecuadas circunstancias personales. El hecho de necesitar imperiosamente el trabajo para subsistir en un país extraño, y la necesidad de absoluta discreción debido a sus ideas políticas y religiosas, favorecieron la ausencia de excesivas exigencias económicas a los redactores de A.C., así como la facilidad para permanecer en el anonimato, casi más buscado por la fotógrafa que exigido por la revista o los propios estatutos del GATEPAC. El resto de profesionales catalanes con los que empezó colaborando la revista, ya tenían un cierto curriculum en el mundo editorial y publicitario local (Josep Sala), exigían firmar sus fotos publicadas y podían permitirse dejar de trabajar con un cliente como el GATEPAC, que impondría sus exigencias. En cambio, Michaelis no se encontraba en circunstancias laborales de exigir ningún tipo de condiciones, ni económicas ni de otra índole, y aceptó por ello todo tipo de encargos sin encasillarse en ninguno de ellos en concreto.

3.- Lugar adecuado en el momento oportuno. Tras disfrutar del atractivo ambiente cultural, descrito en la tesis, del Berlín de 1928-33, tuvo la fortuna de revivir por completo un ambiente de efervescencia similar como el vivido en la ciudad condal entre 1933 y 1937, gracias, entre otros, a las actividades y la arquitectura de vanguardia promovida por el GATEPAC, grupo con el que entró en contacto en su primera visita en la primavera del 32 y que, sin duda, contribuyó a la elección de Barcelona como lugar donde recalar y trabajar profesionalmente como fotógrafa. La nueva manera con la que los redactores de A.C. plantearon las cuestiones arquitectónicas –con un innovador empleo de la imagen- facilitó la labor de Michaelis y la conjunción profesional entre ambos.

Si nos resulta sorprendente el descubrimiento tardío de Michaelis, tanto o más extraño podría parecernos la exitosa y duradera relación profesional que mantuvo con Sert. ¿Cómo pudo entenderse tan bien profesional -y personalmente a tenor de las instantáneas de los viajes- con alguien tan aparentemente distinta a él –en procedencia, religión e ideas políticas- como Michaelis? Cabría una última reflexión más, al hilo de esta cuestión: ¿Influyeron las imágenes de Michaelis en la arquitectura que Sert y el resto del GATEPAC hacían? ¿Eran analizadas sus fotografías por los autores de la arquitectura que representaban con espíritu crítico, o sólo veían en ellas un trabajo más o menos artístico y/o una buena forma de 'vender' su labor profesional?

Considero que el éxito de su relación profesional radicó en el convencimiento que ambas partes tenían de la necesidad de dar un giro a la sociedad a través de la nueva arquitectura. Para ello el papel de la fotografía había de ser el de ayudar a convertir en arte, no tanto las imágenes en sí mismas ni la arquitectura como forma construida, sino aquello que 'flotaba' en el aire y que encerraban esas cuatro paredes. En este caso la fotógrafa supo leer la esencia de la arquitectura moderna catalana, así como sus propios autores supieron entender lo que las imágenes de la austríaca ensalzaron de la misma. No fue un choque entre dos artistas engreídos. Cada uno aprendió mucho del quehacer del otro y de los errores propios que el que tenía enfrente le hizo ver. Por ello, solo la guerra los consiguió separar.



Margaret Michaelis. Sert junto a una esquina. 1935. Tarifa (Cádiz). AFB
Margaret Michaelis. Galería. 1935. Fernán-Nuñez (Córdoba). AFB

EL SUR, “INSÓLITAS LATITUDES CULTURALES”

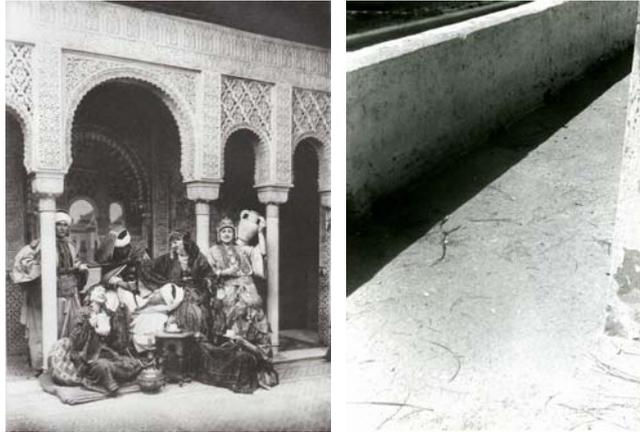
El descubrimiento del Sur por los arquitectos modernos. El viaje de Michaelis

Varias fueron las miradas que importantes fotógrafos y arquitectos de principios del siglo XX lanzaron sobre Andalucía. Y así, Walter Gropius realizó un viaje de siete meses por toda España, entre 1907 y 1908, residiendo por temporadas en Madrid y en Sevilla -donde incluso estuvo trabajando en una fábrica de azulejos de Triana- y visitando también Málaga y Granada. Cartier-Bresson hace su primer viaje a España en 1933, de los tres que realizó, en el que se incluye su mitad meridional y el norte de África. Y también, nuestra protagonista Michaelis estará de viaje por Andalucía en la primavera de 1935. Es destacable la temprana fecha en que se realiza el viaje y sobre todo, su repercusión en las páginas de A.C. si la comparamos con el espacio dedicado a las arquitecturas populares de la isla de Ibiza. El reportaje del viaje sale publicado en el Nº 18, dedicado de forma exclusiva a la arquitectura popular andaluza mientras que hasta el Nº 21 no se publicará un reportaje sobre Ibiza, la isla que fascinó al grupo de arquitectos catalanes desde su descubrimiento por Rodríguez Arias, que no llegó, sin embargo, a ocupar el número completo.

El viaje a Andalucía en busca de las raíces de la arquitectura popular es, al menos, el tercero que el grupo de arquitectos catalanes realiza, acompañado de sus esposas y de la reportera Michaelis, tras los efectuados al congreso de Grecia –verano de 1933- y a la U.R.S.S. -mayo de 1934-, continuando una tradición no escrita del viaje anual de arquitectura. En esta ocasión, se unirán al grupo el pintor Joan Miró y su pareja Pilar, Moncha y Mercé, parejas de Sert y Torres Clavé y Adelita Lobo, secretaria de ADLAN. La **complicidad** que se desprende de muchas de las imágenes del grupo es consecuencia del conocimiento mutuo en este tipo de situaciones y de las experiencias positivas que el grupo experimentaba a lo largo del viaje.

La primera parada sería en la ciudad de Córdoba, donde probablemente visitarían sus patios, engalanados para la cercana feria de mayo, y donde se toparon con las procesiones de Semana Santa. Desde allí se desplazarían a la cercana Fernán-Nuñez, quizás la población que les impactó con más fuerza pues de allí son la mayoría de las imágenes de patios y galerías llenas de vida y vegetación publicadas en A.C. 18, y que sin duda les recordaban las galerías planteadas en el proyecto de la casa Bloc que se encontraba en construcción por entonces. Mucho de la esencia y de la luz de esas galerías también podemos observarlo en las planteadas en el Dispensario Antituberculoso, también en obras por entonces, y que magistralmente recogió la propia Michaelis.

A partir de aquí, sorprende la ausencia total de imágenes de Sevilla, ciudad que tuvieron que atravesar para llegar a su siguiente destino documentado, los pueblos blancos de la Bahía de Cádiz (San Fernando y Chiclana). Y sorprende aún más cuando sabemos que en esas fechas estaban recién terminadas las obras de la Casa Duclós, uno de los primeros proyectos de Sert y que constituyó el regalo para la boda de su prima. Puede que la escala de la ciudad hiciese desistir a los viajeros de encontrar allí las raíces de la arquitectura popular que iban buscando, pero que, sin duda, podían haber encontrado en su extenso caserío histórico. O puede que Sert no tuviese todas las garantías de que el resultado final de una obra de juventud sobre la que no tuvo el control en la dirección de las mismas, fuese tan de su agrado como para ser mostrada con orgullo a sus colegas y amigos. Todo indica que evitaron intencionadamente visitar Sevilla.



Margaret Michaelis. Grupo de viaje disfrazado. 1935. Granada. AHCOAC
Margaret Michaelis. 1935. Almería. AFB

No tengo constancia de la existencia de imágenes de la vivienda encargadas por el arquitecto o por los propietarios y realizadas en los años siguientes a su finalización. El voluntario y prolongado olvido a la que fue sometida por su autor y por sus biógrafos y su deseo de no incluirla como parte de su producción arquitectónica, nos ha privado de conocer su imagen original, y constituye uno de los pocos casos – tratándose de un ejemplo culto- de **arquitectura sin imagen** en los que la fotografía no acompaña en el tiempo a la aparición de la nueva arquitectura. La casa parece haberse ‘esfumado’ de cualquier exposición, recopilación o publicación sobre la obra de Sert, salvo contadísimas excepciones. Sólo en 1997 –catorce años tras su muerte, casi treinta tras el descubrimiento y más de sesenta tras las obras- y de la mano de Antonio Pizza, aparece por primera vez en el catálogo de la Exposición titulada *J.L. Sert y el Mediterráneo*. Por supuesto, nada de ella se dice en A.C. que llega a publicar hasta nueve obras suyas en otros tantos números. Tales ausencias no pueden deberse a otros tantos olvidos, sino más bien a una decisión premeditada por parte del autor de ignorar su propia obra, por las razones ya mencionadas.

Granada representa, aún en nuestros días y para muchos viajeros, la ‘esencia del ser andaluz’. Será en esta ciudad, y más concretamente en el recinto de la Alhambra, donde Michaelis va a realizar la llamada ‘foto de grupo’ que incluso hoy, constituye el resumen en una sola imagen del conjunto de experiencias vividas en un viaje. Me refiero a la imagen del grupo disfrazado con ropajes árabes que conocemos desde su publicación en el catálogo de la exposición que sobre la revista A. C. tuvo lugar el MNCARS en el año 2008 y que no vio la luz en las páginas de la revista. De la imagen podemos deducir una voluntad de ‘empaparse’ e imbuirse en sus propias carnes de las raíces más profundas de la arquitectura popular, llevada hasta los límites grotescos. Es como si el objetivo del largo viaje en grupo –el conocimiento de los orígenes de la arquitectura y la búsqueda de referencias válidas- se hubiera encontrado casi al final del mismo, en la Granada eterna tomada como símbolo. A la ‘performance’ captada por el objetivo de Michaelis no le falta ningún detalle y sin duda, requirió muchas horas de preparación. ¿Para qué tanto esfuerzo? ¿Era sólo un divertimento, o había algo más?. Desde el mobiliario y tejidos, hasta la vajilla, pasando por los ropajes, turbantes, y armas, conforman una imagen perfecta para reforzar la idea de que los modernos arquitectos catalanes hunden sus raíces –hasta pasar desapercibidos- en lo más sagrado y profundo de la arquitectura histórica.

Pero la historia de este viaje no acabó en la ciudad de la Alhambra, sino que continuó hasta tierras de Almería. De este rincón, verdaderamente apartado y alejado de toda ruta frecuentada en los años 30, se conservan una serie de imágenes que reflejan un mundo de tapias, cortijos y pérgolas en tonos blancos y ocre; de ánforas, pitas, chumberas y cactus que debió interesar mucho al grupo a juzgar por la cantidad de material que se conserva, en relación con otras paradas efectuadas por la ‘comitiva’. La búsqueda de las raíces populares y de la pureza formal hubiese quedado sin duda incompleta sin este bellissimo rincón de Andalucía y así, el objetivo de Michaelis se detiene no sólo en arquitecturas anónimas, sino que incluye de forma consciente la vegetación, los muros, las tapias y los caminos que conforman la intervención completa del hombre, de la “arquitectura sin arquitectos”, sobre un territorio y un paisaje semidesértico y de una enorme potencia visual, que se ve reforzado por la plástica de una fotografía sensible.



Luis Lladó / *Photo-Art Lladó*. Salto del Jándula. 1932. Arq. Casto Fernández-Shaw. Andújar (Jaén). ACCHS
 Luis Lladó / *Photo-Art Lladó*. Interior cervecería Tomás. 1934. Arq. José Galnares Sagastizábal. Sevilla. ACCHS

La llegada de la modernidad arquitectónica y ¿fotográfica? a Andalucía

Incluido en la lista de fotógrafos de Alberto Sartoris, merece la pena indagar sobre la labor realizada por Luis Lladó Fábregas bajo el nombre comercial de *Photo-Art Lladó*, nombrado en 1920 fotógrafo oficial de la Escuela de Arquitectura de Madrid y exiliado a México tras el estallido de la guerra civil. Suyas son las fotografías que proporcionarán la imagen moderna a la primera vanguardia madrileña, realizando los reportajes de las consideradas dos primeras obras de la modernidad en la capital: la casa del Marqués de Villora (1928), de Rafael Bergamín, en la colonia del Viso y la estación de petróleos Porto-Pí (1927), de Casto Fernández-Shaw. De la mano de este último arquitecto viajará más tarde, en 1932, hasta Andújar (Jaén) para documentar de forma expresionista la Presa del Jándula. No es el primero ni será el último viaje profesional a Andalucía. En Madrid trabaja también para otro autor de la primera vanguardia, el prolífico Luis Gutiérrez Soto, para el que realiza algún reportaje de promociones de viviendas pero del que hay que destacar un completísimo trabajo sobre el cine Barceló (1930), en el que sobre todo los interiores, pero también las fachadas, son tratados utilizando con profusión los picados y diagonales.

Su primer viaje profesional a Andalucía parece coincidir con la inauguración de la Exposición Iberoamericana de Sevilla en 1929. Y quizás los últimos realizados a nuestra región antes de su exilio servirán para introducir a Andalucía en la modernidad fotográfica gracias a la interesantísima colección de imágenes que reflejan los interiores modernos de seis locales comerciales del centro de Sevilla, realizados bajo la dirección de José Galnares Sagastizábal en los años 1933-34, algunas de las cuales fueron publicadas en la revista *Nuevas Formas* de Madrid, en el Nº 3 –cervecería Tomás- y en el Nº 9 lechería SAM-. En todos estos reportajes de interiores de locales, se hace mucho más patente el avance de Lladó hacia los postulados de la *Nueva Visión* –picados, contrapicados, diagonales y encuadres sorprendentes- que aparecen de forma no ya esporádica sino continuada en todos estos trabajos. Fotografía y arquitectura se unen en estas pequeñas operaciones de cirugía en el centro de Sevilla para, juntas, transmitir al grueso de la población los valores y conceptos de la nueva estética, mediante la publicación de los reportajes. Los numerosos recursos utilizados por Galnares en la resolución del problema arquitectónico, en estos casos ciertamente complicados, son captados perfectamente por Lladó.

Lladó ‘construye’ su imagen interior del techo de la pequeña cervecería Tomás de la C/ Sierpes sevillana como si de una composición constructivista o suprematista rusa se tratase. Todos los elementos que aparecen en la imagen se estructuran en base a la diagonal que la recorre y que está ocupada, no por azar, con el letrero que da nombre al local –verdadero protagonista de la composición- y que usa una tipografía realmente novedosa para el momento. Todo ello también en la misma línea de pensamiento que Moholy-Nagy defendía, y que evitaba representar el punto de fuga desde una perspectiva central, para impedir así que se establecieran jerarquías. La imagen que describe la nueva arquitectura utiliza términos y aspectos de la propia composición arquitectónica para convertirse en arquitectura en sí misma. No sabemos si Lladó conocía las portadas y fotocollages de los artistas rusos. Tampoco tenemos datos sobre si había podido ver alguno de los trabajos fotográficos de Ródchenko, realizados casi un lustro antes que sus primeros trabajos fotográficos más vanguardistas. Pero es probable que, debido a su vinculación con la Escuela de Arquitectura de Madrid, así fuera. En todo caso, parecen evidentes las vinculaciones estilísticas y conceptuales de alguno de sus reportajes con parte de los trabajos que la vanguardia europea realizaba en esas décadas, lo que añade, si cabe, más valor a su labor.



Autor desconocido. Letrero en el edificio de la Bauhaus. 1930. Arq. Walter Gropius. Dessau (Alemania)
Don Higgins. Julius Shulman y Richard Neutra. Ca. 1965-70

ULTIMAS REFLEXIONES

Un breve repaso a la situación actual de la relación entre Arquitectura y Fotografía, nos permite observar que parte de los procesos y relaciones han cambiado muy poco desde las primeras décadas del siglo XX: el afán por publicar ha sido siempre una constante entre los arquitectos, si bien antes era costumbre publicar textos (ideas, manifiestos, escritos) antes que imágenes pues se entendía que esos escritos contribuían a la creación del 'personaje'. El arquitecto sigue llamando al fotógrafo cuando acaba una obra (o incluso antes) para documentar su estado final, con la finalidad casi exclusiva de ser publicada. Las publicaciones ya no suelen relacionarse directamente con el arquitecto, ni es éste el que envía 'sus' fotos al equipo de redacción. Históricamente, no se conocían los rostros de los autores de las obras de arquitectura publicadas, pero sí sus nombres; de los fotógrafos, no se han conocido sus nombres hasta hace muy poco. El papel de la fotografía se reducía hasta hace poco a la documentación del estado final de la obra y, solo en ocasiones, a registrar algunos estados intermedios de la misma.

Sin embargo, hay bastantes aspectos que difieren sustancialmente de cómo fueron en sus orígenes: hoy la 'necesidad' y el afán por publicar -lo que no aparece en los medios, 'no existe'- hace que un porcentaje altísimo de arquitectos encarguen un reportaje fotográfico de su obra, lo que ha hecho aumentar de forma importante el número de fotógrafos dedicados a este campo. Aunque el arquitecto suele tener su fotógrafo de confianza, hoy no es infrecuente que reciba varios reportajes de distintos profesionales -a los que no ha contratado expresamente- que le ofrecen sus servicios. El fotógrafo de arquitectura se ha convertido hoy en un auténtico 'broker' o gestor del material que produce -más que en una artista- y es el que tiene hilo directo con las publicaciones. El futuro de estas publicaciones en papel está en entredicho, o al menos, su papel como notarios de la actualidad, pues internet ofrece en tiempo real multitud de imágenes de todo el mundo.

Hoy conocemos los rostros de todos y cada uno de los arquitectos que publican sus obras, y en ocasiones, las propias revistas nos los presentan casi como deidades. Por el contrario, aún persiste al comienzo de este siglo la lucha de los fotógrafos por sus derechos de autor y por el control de su reportaje, y de muy pocos conocemos sus rostros. La arquitectura ha saltado del interior de los medios especializados para aparecer en la portada de cualquier suplemento dominical de moda o tendencias. La fotografía ha ido aportando nuevos valores al mundo de la arquitectura y así, ya no documenta estados de obra o resultados finales, sino que participa desde el inicio del proyecto hasta sus momentos finales (lugar, referentes, procesos, abandonos, series, etc).

Han pasado 23 años desde que Kenneth Frampton advirtió contra la deriva iconográfica en nuestra disciplina y sobre la avalancha visual que nos invade: "Nuestra actual tendencia a reducir la arquitectura a imágenes ha tenido una indudable influencia negativa en la práctica profesional y ha supuesto un cambio de intenciones y, por supuesto, de expectativas, tanto de los arquitectos como de los clientes". Años más tarde y en una línea similar, Beatriz Colomina afirmó que "la arquitectura solo se hace moderna al involucrarse con los medios de comunicación." Sea como fuere, este trabajo confirma que la difusión de la arquitectura se realizó -en los tiempos de la modernidad y así se sigue haciendo- principalmente a través de la expresión gráfica y que, dentro de ella, la fotografía ha jugado, juega -¿y jugará?- un papel destacadísimo.

PROCESOS DE REELABORACIÓN PARA LA PUBLICACIÓN EN ARQUIA/TESIS

El autor propone en estas breves líneas una serie de sencillas modificaciones necesarias para adaptar la tesis a la línea editorial de la Fundación, si bien está abierto a las sugerencias que los miembros encargados de estos temas quisieran formular, llegado el caso. Dichas actuaciones podrían resumirse en los siguientes apartados:

1.- Reducción del cuerpo del texto. Para ello optaría por quedarme únicamente con los capítulos nucleares de la tesis (2, 3 y 4), precedidos de los preliminares, reducidos respecto a la tesis original. Ello supondría, pues, suprimir parte de los preliminares, el capítulo 1, el Apéndice, el Epílogo y las conclusiones, así como la parte de Anexos que contiene documentación de archivo. Con ello, la reducción de páginas sería importante (33%), pasando de las 410 originales a unas 275 páginas, entorno en el cual se mueven los últimos títulos editados de la colección.

2. Reducción del número de imágenes. La tesis incluye más de 600 imágenes, que podrían reducirse en un porcentaje apreciablemente mayor que el número de páginas ya descrito. Con ello se reducirían los derechos de autor a solicitar y se simplificarían los trámites previos a la edición. Además de esto, he de aclarar que la mayoría de las imágenes que permanecerían proceden de archivos visitados por el autor o de la revista A.C., lo que evita –en el segundo caso- la cesión de derechos al haber transcurrido más de 70 años desde su edición, y reducen –en el caso de los archivos- las fuentes de procedencia de los posibles derechos, con la consiguiente simplificación de los trámites necesarios para su cesión.

3. Cambios en la estructura compositiva de las páginas. La maquetación del trabajo debería pasar del formato A4 vertical de la tesis al formato ligeramente apaisado (pero casi cuadrado) de la colección. Ello supondría cambiar de lugar las dos imágenes que encabezan las páginas de la tesis (En Preliminares y Capítulo 2) para colocarlas en la columna pequeña (En formato Fundación), situada a la derecha de la columna principal ocupada por el cuerpo del texto. En los capítulos 3 y 4, continuaría la alternancia de imágenes en solitario en las páginas pares (izda.) y de textos en solitario –en íntima relación con dichas imágenes- en las páginas impares (dcha.)

4. Cambios en la disposición de las Notas. Las notas pasarían de situarse al final de cada capítulo, a colocarse en cada página, al pie de la columna pequeña (En formato Fundación).

5. Revisión de la narración. Se debería realizar una ligera corrección de estilo, en aras a enfocar el texto hacia la línea habitual en una publicación de arquitectura.