



COLECCIÓN CALEIDOSCÓPICA

INÉS YUJNOVSKY (COORD.)

HISTORIAS LATENTES
PERSPECTIVAS DE
LA FOTOGRAFÍA
EN AMÉRICA LATINA

Ampersand

Historias latentes : perspectivas de la fotografía en América Latina / Liliana Gómez ... [et al.] ; coordinación de Inés Yujnovsky. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Ampersand, 2022.
259 p. ; 17 x 24 cm. - (Caleidoscópica / Sandra Szir ; 6)

ISBN 978-987-4161-77-2

1. Fotografía. 2. Estudios Culturales. 3. Historia de América del Sur. I. Gómez, Liliana.
II. Yujnovsky, Inés, coord.
CDD 770.98

Primera edición, Ampersand, 2022.

Cavia 2985, piso 1
C1425CFF – Ciudad Autónoma de Buenos Aires
www.edicionesampersand.com

© de la coordinación e introducción de la obra, Inés Yujnovsky, 2022
© del capítulo 1, Liliana Gómez
© del capítulo 2, Amada Carolina Pérez Benavides
© del capítulo 3, Carlos Masotta
© del capítulo 4, John Mraz
© del capítulo 5, Cora Gamarnik
© del capítulo 6, Heloisa Espada
© del capítulo 7, Sebastián Vargas Álvarez
© del capítulo 8, Iván Ruiz
© del epílogo, Verónica Tell
© 2022 Esperluette SRL, para su sello editorial Ampersand

Edición al cuidado de Diego Erlan
Corrección: Belén Petrecolla y Josefina Vaquero
Diseño de colección: Tholón Kunst
Procesamiento de imágenes: Guadalupe de Zavalía
Maquetación: Silvana Ferraro
Imagen de tapa: Peter Scheier, *Brasília*, 1960. Colección Instituto Moreira Salles

ISBN: 978-987-4161-77-2

Queda hecho el depósito que previene la Ley 11.723
Impreso en la Argentina. *Printed in Argentina*
Imprenta: Talleres Gráficos Elías Porter

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del copyright, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante el alquiler o el préstamo públicos.

ÍNDICE

Lista de ilustraciones	9
Introducción. Ver y ser mirados. Experiencias, representaciones y circulación de fotografías en América Latina, por Inés Yujnovsky	13
I. Circulación de imágenes, mercancías y cuerpos: espacio moderno y violencia epistémica en los archivos fotográficos del Caribe, por Liliana Gómez	35
II. Fotografía y misiones en América Latina: <i>performance civilizatorio</i> , alteridad y resistencias, por Amada Carolina Pérez Benavides	61
III. Alteridad por correspondencia, por Carlos Masotta	87
IV. Imperialismo y revolución: Fotografía documental-social en México y Cuba, por John Mraz	101
V. El rol del fotoperiodismo en la larga posdictadura en Argentina (1983-2002), por Cora Gamarnik	131
VI. Modernidades escenificadas: la fotografía en Brasil durante las décadas de 1940 y 1950, por Heloisa Espada	163
VII. Visiones de nación: conmemoración y fotografía en Colombia y México, por Sebastián Vargas Álvarez	189

local y adquiriesen una gran visibilidad social, lo que en algunas oportunidades se constituyó en una acción política directa.

Esas ocasiones, en las que supieron crearse márgenes de autonomía, mantuvieron por lo general un compromiso colectivo con la construcción de la memoria de nuestro país, lo cual contribuyó a generar un contradiscurso visual a pesar de las determinaciones que les imponían los propios medios y el contexto en los cuales trabajaban.

Los reporteros gráficos mantuvieron a lo largo de las décadas analizadas una alta credibilidad social en una sociedad donde ese valor fue puesto en duda en referencia a múltiples actores sociales.

En estos casos, no fueron solo testigos de hechos, sino actores sociales inmersos en coyunturas históricas particulares y, a través de su labor profesional, formaron parte de la lucha por el sentido del presente y el pasado. Al mismo tiempo sus fotografías no son solo documentos. Muchas veces desprendidas incluso de sus autores (de sus opiniones, conflictos, intereses personales y formas de pensar), se transforman en vestigios, huellas y pruebas. Logran síntesis y condensaciones de sentidos que permanecen en la memoria colectiva.

Según señalan Feld y Stites Mor:

En sus complejidades, paradojas, dilemas éticos y ambigüedades, las imágenes se revelan como poderosos instrumentos no solo para conocer el pasado y estudiar representaciones que generan nuevas memorias, sino para hacer inteligibles los complicados mecanismos de la memoria social.⁴³

Algunas fotografías de prensa tomadas durante la larga posdictadura fueron vehículos privilegiados a la hora de construir y crear visiones que incidieron sobre el presente representado y continúan su recorrido comunicativo aún en la actualidad.

⁴³ Claudia Feld y Jessica Stites Mor (comps.), *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente* (Buenos Aires, Paidós, 2009).

VI

MODERNIDADES ESCENIFICADAS: LA FOTOGRAFÍA EN BRASIL DURANTE LAS DÉCADAS DE 1940 Y 1950¹

Heloisa Espada

En Brasil, los estudios sobre la producción fotográfica moderna tuvieron como marco el lanzamiento del libro *A fotografia moderna no Brasil*, de Helouise Costa y Renato Rodrigues, en 1995.² Este trabajo se convirtió en una referencia al analizar por primera vez las obras realizadas en el contexto del Foto Cine Clube Bandeirante (FCCB), asociación de aficionados creada en San Pablo en 1939. La publicación destaca el carácter urbano y formalmente moderno –planos y contraplanos, acercamientos, abstracciones y efectos de luz– por parte de la producción de los bandeirantes entre

¹ Este texto retoma algunas ideas publicadas en el libro Heloisa Espada, *Monumentalidade e sombra: a Brasília de Marcel Gautherot* (San Pablo, Annablume, 2016) y el texto “Staged Modernity: Peter Scheier and the pictures of the 1st Biennial of São Paulo”, presentado en la mesa de apertura del seminario “In Black and White: Photography, Race, and the Modern Impulse in Brazil at Midcentury”, en Nueva York, organizado por el Museum of Modern Art en conjunto con The City University of New York (CUNY), los días 2 y 3 de mayo de 2017.

² Helouise Costa y Renato Rodrigues, *A Fotografia moderna no Brasil* (Río de Janeiro, Funarte/Iphan, Ministério da Cultura, 1995). En 2004, la editorial Cosac Naify lanzó la segunda edición revisada del libro.

la posguerra y fines de los años cincuenta. Por otro lado, señala también el sesgo conservador del foto club, más preocupado con las premiaciones internas que en discutir la pertinencia estética de sus elecciones formales. Sin embargo, el libro resalta la perspectiva de que el FCCB fue una especie de vanguardia posible para aquel contexto, en contraposición al pictorialismo, hasta entonces más común en los foto clubes. Es comprensible que haya sido así, dado su carácter inaugural. Como recuerdan los propios autores, en los años ochenta, cuando fue hecha la investigación, los estudios sobre fotografía moderna en el país eran prácticamente inexistentes.³

Estas cuestiones no invalidan la importancia fundacional de *A Fotografia moderna no Brasil*. El problema, a mi modo de ver, ha sido la persistencia, hasta hoy, de una visión idealizada del FCCB, corriente tanto en el medio académico como en el colecciónismo institucional y en el mercado del arte. Además de limitar el debate historiográfico a una producción que apenas circuló en galerías y museos, la perspectiva que elige la producción del FCCB como la protagonista de la historia de la fotografía moderna en Brasil se concentra en análisis formales. En este texto pretendo discutir los límites de la concepción de modernidad aplicada a la producción del FCCB y, por otro lado, alinearme a trabajos recientes que expanden el concepto de “fotografía moderna” a campos del fotoperiodismo, de la publicidad y de la arquitectura.⁴ Analizaré la producción de dos fotógrafos inmigrantes –Marcel Gautherot y Peter Scheier– que estuvieron aliados a proyectos políticos y comerciales con el objetivo de promover la imagen de Brasil como “el país del futuro”. Como los bandeirantes, Gautherot y Scheier produjeron imágenes icónicas sobre el país de los años cincuenta que han estimulado una mirada historiográfica nostálgica y poco crítica sobre la representación de nuestros “años dorados”. La idea de “escenificación” remite a imágenes formalmente modernas realizadas en un contexto político que estuvo distante de las grandes transformaciones estructurales y permaneció conectado a prácticas patrimonialistas y de exclusión social.

³ Costa y Rodrigues, “Nota de los autores”, *A Fotografia moderna no Brasil*, op. cit., p. 10.

⁴ Véase Helouise Costa y Sérgio Burgi, *As Origens do Fotojornalismo no Brasil: um olhar sobre O Cruzeiro 1940-1960* (San Pablo, Instituto Moreira Salles, 2012); Helouise Costa y Marcos Fabris (eds.), *Modernidades em diálogo: o papel social da arte e da fotografia na obra de Hans Gunter Flieg* (San Pablo, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2015).

FCCB: eclecticismo y formalismo

En la segunda posguerra, el FCCB marcó presencia en el medio cultural paulista al promover exposiciones, cursos, conferencias y debates centrados en lo que los foto clubistas llamaban “fotografía artística”. Su principal realización fue el Salón Paulista de Arte Fotográfica, inaugurado en 1942, en la Galería Prestes Maia, en el centro de la capital brasileña. Dos años después, el evento, que era anual, se volvió internacional y, en 1946, pasaría a llamarse Salón Internacional de Arte Fotográfica. Para tener una idea de su alcance, en 1951, el 10º Salón Internacional de Arte Fotográfica llegó a recibir 3.166 obras provenientes de 40 países.⁵ Además, el foto club participó del proceso de legitimación de la fotografía como arte en los museos brasileños al promover exposiciones de sus miembros y de fotógrafos internacionales en espacios como la Bienal de San Pablo,⁶ el Museo de Arte Moderno de San Pablo (MAM/SP)⁷ y el Museo de Arte de San Pablo (MASP).⁸

La documentación más importante y reveladora sobre las actividades del FCCB son los catálogos del Salón y, sobre todo, el *Boletim Foto Cine (BFC)*, revista mensual dedicada a la divulgación de actividades del foto club. El *Boletim* publicaba textos sobre técnicas fotográficas y discusiones sobre los métodos para la reproducción de “fotografías artísticas”. No obstante, el concepto de “foto artística” era vago y flexible. Durante la posguerra, en el *Boletim* aumentaron el número de textos a favor de la exploración creativa de recursos estrictamente fotográficos (la manipulación de la luz, elecciones

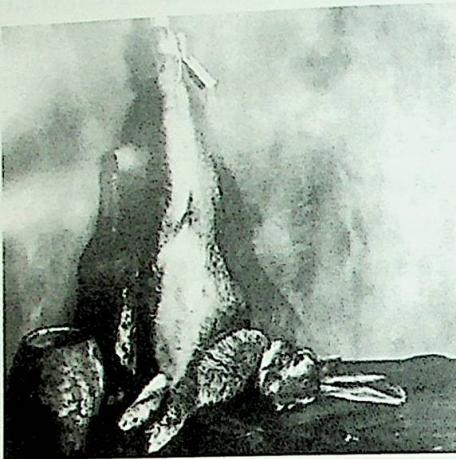
⁵ Según investigaciones de Marly Terezinha Castro Porto, *Confrontos e paralelos: o Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo (1942-1959)*, tesis de maestría, 2017, p. 82 Programa de Posgrado de Interunidades en Estética e Historia del Arte, Universidade de São Paulo.

⁶ El FCCB organizó una Sala de Fotografía con obras de sus socios en la II Bienal del Museo de Arte Moderno de San Pablo, que tuvo lugar en 1953 y 1954. Véase Geraldo de Barros, “A Sala de Fotografia”, *BFC* 87, febrero (1954): 12-13.

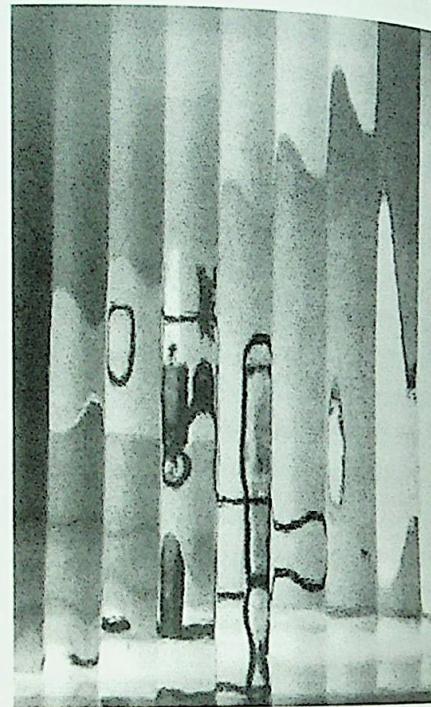
⁷ El MAM/SP realizó muestras individuales de los bandeirantes Thomaz Farkas, en 1949, German Lorca, en 1952, y Ademar Manarini, en 1954. Además, el museo presentó la exposición “Otto Steinert e seus discípulos”, con el apoyo del FCCB, en 1955.

⁸ El MASP realizó la exposición “Fotoformas”, de Geraldo de Barros, en 1951, y la individual de Francisco Albuquerque, en 1952. Mientras tanto, la organización de “Fotoformas” no tuvo conexión con el FCCB. Sobre el tema, véase Heloisa Espada, “Fotoformas: luz e artificio”, en *Geraldo de Barros e a fotografia*. (San Pablo, Instituto Moreira Salles, 2014), pp. 12-35.

de encuadre y puntos de vista), como una especie de defensa a la pureza del medio. No obstante, la producción celebrada por el foto club era bastante ecléctica (figs. 6.1 y 6.2).



6.1. GASPAR GASPARIAN, *sin título*, diciembre de 1940. Colección familia Gasparian, San Pablo.



6.2. GASPAR GASPARIAN, *Abstrato*, 1953. Colección MoMA, Nueva York.

Durante los años cincuenta, el Salón y el *Boletim* vehiculizaron tanto imágenes asociadas a los lenguajes fotográficos desarrollados en el contexto de las vanguardias de las primeras décadas del siglo XX como fotos creadas a partir de técnicas y temas pictorialistas. En esa época, la revista publicaba paisajes bucólicos, bromoleos, fotos de bebés, flores, animalitos, etcétera, al lado de composiciones geométricas y abstractas, de carácter urbano e industrial. La “fotografía artística” que defendía el FCCB era toda aquella reconocida en el circuito de los Foto Clubs como la poseedora de las cualidades formales que traspasaran el carácter iconográfico de la técnica. Pero las imágenes que aparecen en el *Boletim* muestran que el parámetro podía ser tanto una naturaleza muerta renacentista como el abstraccionismo geométrico o informal de los años cincuenta.

No hay en el *BFC* textos con una discusión profunda sobre las razones de la abstracción, lo que apunta al contenido predominantemente formalista⁹ de la mayor parte de las experimentaciones abstractas realizadas en el contexto del Bandeirante.¹⁰ Por otro lado, el *Boletim* deja claro el carácter de estatus social del foto club al divulgar ostensivamente paseos, cenas y *vernissages*, destacados con la presencia de figuras públicas de importancia política. En aquel contexto, la producción de una “fotografía artística” era antes que nada una estrategia de distinción social de una parte de la clase media paulista que pretendía ser identificada con la alta cultura. Al producir “fotografías artísticas”, los aficionados del FCCB eran reconocidos socialmente como “artistas”.

La “innovación” del lenguaje fotográfico realizada en el foto club ocurrió en un momento de difusión y, al mismo tiempo, de vaciamiento del sentido utópico de las experimentaciones formales de las vanguardias de las primeras décadas del siglo XX. En la posguerra, el lenguaje considerado moderno fue asimilado por aficionados de todo el mundo, y fue favorecido por el intenso intercambio entre foto clubs a través de muestras y publicaciones de circulación internacional.¹¹ El FCCB participó de la Fédération Internationale de l'Art Photographique (FIAP), con sede en Suiza, y mantuvo contactos con, por ejemplo, la Photographic Society of America (PSA). En investigaciones sobre los contactos del FCCB con la FIAP, Alise Tifentale demostró que la convivencia de múltiples sensibilidades estéticas, muchas veces aparentemente contradictorias, caracterizó

⁹ Uso el término “formalismo” para identificar experimentaciones formales puntuales, que no integran un proyecto artístico claro y que no fueron acompañadas de una reflexión conceptual.

¹⁰ Hay excepciones, como Thomaz Farkas y Geraldo de Barros, por ejemplo. Este último estuvo comprometido, desde un punto de vista teórico y práctico, con estrategias de democratización del arte en los años cincuenta, por medio del arte concreto y el diseño. Véase Espada, “Fotoformas: luz e artificio”, *op. cit.* Además de eso, la identificación de la producción fotográfica de Geraldo de Barros con el FCCB es bastante controversial, ya que la mayor parte de sus experimentaciones técnicas y formales en el campo de la fotografía no fueron expuestas en el contexto del foto club. Sobre el tema, véase Espada, “Geraldo de Barros no Foto Cine Clube Bandeirante”, en *Geraldo de Barros e a fotografia*, *op. cit.*, pp. 36-51.

¹¹ Sobre la participación del FCCB en la red internacional formada por foto clubs de todo el mundo, véase Adriano Pedrosa (ed.), *Coleção Museu de Arte de São Paulo Foto Cine Clube Bandeirante* (San Pablo, MASP, 2016).

no solo al Bandeirantes, sino a toda la red internacional de asociaciones aficionadas de la segunda posguerra.¹²

En los últimos quince años, los estudios basados en una comprensión ampliada de lo que sería la producción fotográfica moderna en Brasil se expandieron considerablemente.¹³ Sin embargo, en el medio académico y en el mercado del arte, el FCCB sigue siendo visto como la “vanguardia” protagonista de la historia de la fotografía moderna en el país. Recientemente, esa visión ganó alcance con la transferencia de una gran parte del acervo del FCCB al MASP, en 2014, en forma de comodato,¹⁴ y por la adquisición de fotografías de miembros del FCCB por parte del MoMA de Nueva York¹⁵ y del Tate Modern.¹⁶

Puede pensarse que los bandeirantes “luchaban” por el reconocimiento de la fotografía como arte, sin embargo, los textos e imágenes del *Boletim* revelan, en primer lugar, un grupo orgulloso de sus privilegios, interesado en ratificar su estatus social por medio del valor simbólico de una noción de arte en la que no caben las contradicciones. El Bandeirante fue capaz

¹² Véase Alise Tifentale, “Bandeirante photographers in global context: Brazilian participation in the International Federation of Photographic Art (FIAP), 1950-1965”, 2017, disponible en <www.alisetifentale.net/article-archive/2017/3/2/sao-paulo-photographers-1950-1965> [acceso: 10/4/2018].

¹³ Agrego a los títulos ya citados para consulta Heliana Angotti-Salgueiro (coord.), *O olho fotográfico: Marcel Gautherot e seu tempo* (San Pablo, Fundação Armando Álvares Penteado, 2007); Instituto Moreira Salles, *Flieg. Indústria, arquitetura e arte na obra de Hans Gunter Flieg, 1940-1980* (San Pablo, Instituto Moreira Salles, 2014); Adriana Martins Pereira, *Lentes da memória: a descoberta da fotografia de Alberto de Sampaio 1888-1939* (Río de Janeiro, Bazar do Tempo, 2016).

¹⁴ El comodato se volverá donación en el plazo de cincuenta años.

¹⁵ El MoMA de Nueva York posee cerca de 57 fotografías de miembros del FCCB, realizadas entre los años cuarenta y el inicio de los sesenta. 12 imágenes fueron incorporadas al acervo entre 2013 y 2015, y 42 de ellas en 2016. Los foto clubistas que integran esta colección son Geraldo de Barros, Thomaz Farkas, Gertrudes Altschul, German Lorca, Gaspar Gasparian, Marcel Giró, Eduardo Salvatore, José Yalenti, Ademar Manarini, Julio Agostinelli, João Bizarro da Nave Filho, André Carneiro, Lucílio Corrêa Leite Filho, Ivo Ferreira da Silva, Aldo Augusto de Souza Lima y Paulo Pires da Silva. En 2021, el museo presentó la exposición *Fotoclubismo: Brazilian Modernist Photography, 1946-1964*, sobre la producción del FCCB y que proyecta su imagen como principal representante de la fotografía moderna brasileña. Véase su sitio <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/5245>.

¹⁶ El Tate Modern incorporó tres fotografías de Gaspar Gasparian a su acervo en 2014 y dos fotografías de Geraldo de Barros en 2016.

de incorporar estilemas modernos a su repertorio visual, sin embargo, no hubo en el foto club un compromiso con el impacto de esas experimentaciones formales en un contexto social más amplio. Sus fotos formalmente modernas muestran la multitud en las ciudades, postes, rascacielos, vías, cables eléctricos, formas repetidas y abstracciones. Son, con raras excepciones, un elogio al crecimiento industrial y urbano asociados al poder político de San Pablo, sin considerar la falta de planeamiento y el mantenimiento de las dicotomías sociales inherentes a ese proceso.

Esta visión positiva sobre la industrialización y la política nacional-desarrollista de los años cincuenta no fue exclusiva del FCCB. Cuando el concepto de “fotografía moderna” se expandió al universo de la publicidad privada y estatal, las razones económicas y políticas que incluyeron la elaboración de representaciones elogiosas del desarrollismo quedaron más claras.

Peter Scheier y la vitrina de las formas

De familia judía, Peter Scheier logró huir de la Alemania nazi en 1937, rumbo a San Pablo. Hay pocos datos sobre su vida antes de la inmigración y, al parecer, se profesionalizó como fotógrafo en Brasil.¹⁷ Vivió en Glogovia, su ciudad natal, hasta 1933, donde estudió Comercio y trabajó en la tienda comercial de la familia. Entre 1933 y 1937, fue contador en la fábrica de azúcar que pertenecía a sus parientes en Hohenau, en la frontera con Austria. En esa época, fotografiaba de forma *amateur*, pero no hay datos concretos de que haya tenido alguna formación profesional como fotógrafo en Europa.

Al desembarcar en Brasil, su primer empleo fue en un frigorífico. Poco después, empezó a vender pantallas de lámparas. Para facilitar el trabajo, había fotografiado los productos con el propósito de crear un catálogo y,

¹⁷ Sobre la trayectoria de Peter Scheier, véase Sonia Maria Milani Gouveia, *O homem, o edifício e a cidade, por Peter Scheier* (dissertación de maestría, Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de São Paulo, 2008); Paulo Valadares, “Peter Scheier (1908-1979): um fotógrafo alemão no Brasil”, *Revista da ASBRAP* 17 (2011): 97-110, disponible en <www.mariapereiraweb.net/images/Asbrap_17.pdf>; Anat Falbel, “O espaço do estranhamento: Peter Scheier no crisol das diásporas”, *Anales del IAA* 46, 1 (2016): 25-40, disponible en <www.iaa.fadu.uba.ar/ojs/index.php/anales/article/view/194/327> [acceso: 15/6/2018]; Heloísa Espada (ed.), *Arquivo Peter Scheier* (San Pablo, Instituto Moreira Salles, 2020 [catálogo de exposición]).

a partir de esa experiencia, comenzó a actuar profesionalmente como fotógrafo. En 1939, Scheier trabajó como tipógrafo en el periódico *O Estado de São Paulo* y, pronto, pasó a colaborar como fotógrafo para el *Suplemento em Rotogravura*, la sección de cultura de dicho diario.

Dos experiencias profesionales parecen haber sido decisivas en la formación profesional de Scheier. Fue fotorreportero de la revista semanal de actualidades *O Cruzeiro*, entre 1945 y 1951, y fotógrafo del Museo de Arte de San Pablo, entre 1947 y aproximadamente 1953. Tanto la revista como el museo pertenecían al periodista y empresario del ramo de las comunicaciones Assis Chateaubriand. En las dos situaciones, Scheier tuvo contacto con inmigrantes que llegaban a Brasil con gran experiencia en el campo del arte y del fotoperiodismo modernos, en especial con el periodista y galerista italiano Pietro Maria Bardi, entonces director del MASP, y con el fotógrafo francés Jean Manzon, responsable de la reforma editorial de *O Cruzeiro* que, a partir de 1943, le abrió un amplio espacio a la fotografía en la revista.¹⁸

A principios de la década de 1940, abrió el Estudio Peter Scheier en San Pablo, donde, hasta 1975, realizó toda especie de encomiendas comerciales: fotografías de eventos, industria, retratos, publicidad, arquitectura y fotoperiodismo. Entre 1948 y 1949, Scheier vivió por un año en Nueva York. Sin embargo, poco se sabe sobre ese período, solo que, a partir de entonces, pasaría a colaborar con frecuencia para las agencias de imágenes neoyorquinas Pix Incorporated y Monkmeyer Press Photo Service.

Al recorrer las cerca de 35.000 imágenes que componen el Archivo Peter Scheier, en el acervo del Instituto Moreira Salles,¹⁹ se destacan dos características: primero, la propensión hacia una retórica visual teatralizada, en que las situaciones son representadas de manera anecdótica, de modo que vuelve obvia su lectura; segundo, la tendencia a sobreponer diferentes planos, muchas veces con el uso de transparencias, creando

¹⁸ Sobre *O Cruzeiro* y la participación de Jean Manzon en la revista, véase Helouise Costa, “Entre o local e o global: a invenção da revista *O Cruzeiro*”, en Costa y Burgi, *As Origens do Fotojornalismo no Brasil*, *op. cit.*, pp. 8-31.

¹⁹ Desde 2009, cuando adquirió el Archivo Peter Scheier –compuesto por negativos, *slides*, copias de la época y documentos–, el Instituto Moreira Salles se convirtió en el principal representante de la obra de este fotógrafo. Además de ese archivo, imágenes de carácter particular están guardadas en el Instituto Peter Scheier, en San Pablo, al cuidado de la familia del fotógrafo.

relaciones formales entre elementos disimiles. Estas dos características parecen tener relación con sus experiencias en *O Cruzeiro* y en el MASP.

Después de la reforma editorial implantada por Jean Manzon en 1943, *O Cruzeiro* adhirió al modelo de las revistas ilustradas internacionales, dándole prioridad al fotorreportaje. En la posguerra y en los años cincuenta, la revista se convirtió en la publicación del género más leída del país; alcanzó un tiraje de 630 mil ejemplares. Manzon había emigrado a Río de Janeiro en 1940, y llevó consigo un importante repertorio adquirido tanto a través del contacto con la fotografía constructivista y surrealista –en París, durante los años treinta– como con su experiencia de fotoperiodista en la revista francesa *Paris Match*. Este periódico se hizo fotoperiodista en la abordaje sensacionalista, a través de escenas infrecuentes e impactantes, casi siempre inducidas por los propios fotógrafos. Un ejemplo es el reportaje “Nijinsky”,²⁰ realizado en 1939 cuando Jean Manzon visitó al bailarín ruso, que estaba internado en un manicomio en Suiza. El fotógrafo fue acompañado por el bailarín Serge Lifar, que empezó a bailar frente a Vaslav Nijinsky, induciéndolo a moverse también. La nota termina con una instantánea del bailarín anciano en pleno salto. Cuando fue contratado por *O Cruzeiro*, en 1943, Manzon introdujo el concepto de fotorreportaje en la revista, y tomó como ejemplo a *Paris Match*. En los trabajos de Peter Scheier para el semanario brasileño es posible reconocer un lenguaje moderno por los ángulos diagonales y los *close-ups*, como bien por el mismo tipo de escena montada que caracterizó el trabajo de Manzon.

Durante los años cuarenta y cincuenta, una estrategia recurrente de *O Cruzeiro* fue la exploración del contraste entre la imagen de un Brasil moderno y las ideas estereotipadas sobre lo que sería la etapa primitiva del país. Es lo que se ve en una foto de José Medeiros publicada en el reportaje “Aquí los Xavantes, la tribu inquieta”, de 1949,²¹ en el que un indígena de la etnia iaualapiti aparece desnudo, como si ingenuamente intentase empujar un avión. Una estrategia visual semejante, aunque más sutil, es utilizada por Peter Scheier en la foto que muestra a dos trabajadores limpiando el

²⁰ “Nijinsky”, *Paris Match* 50, 15 de junio de 1939. Véase Costa, “Entre o local e o global: a invenção da revista *O Cruzeiro*”, *op. cit.*, p. 25.

²¹ “Eis os Xavantes, a tribo inquieta”, *O Cruzeiro* 33, 4 de junio de 1949. Fotos de José Medeiros, texto de José Leal.

piso de la sala dedicada a las pinturas de Sophie Taeuber-Arp en la I Bienal de San Pablo, en 1951 (fig. 6.3). Pobres y mestizos son típicos representantes de la población brasileña. La ropa del hombre de la izquierda, arrugada, agujereada y mugrienta, contrasta con la precisión de las formas en las obras de la artista suiza. En esta imagen, la Bienal representa la alta cultura europea y moderna en contraste con el pueblo brasileño simple e inculto. La idea de que las instituciones artísticas creadas en la posguerra²² eran un índice civilizatorio aparece también en el reportaje “Museo de Arte de S. Pablo: ciudadela de la civilización”, con fotos de Peter Scheier y Roberto Maia, publicado en *O Cruzeiro*, en 1950.²³ La nota informaba la reapertura del MASP después de las obras que expandieron su primera sede a dos pisos del edificio de los *Diários Associados*, en el centro de San Pablo.

El museo había sido inaugurado en 1947 con una impresionante colección de obras maestras desde el Renacimiento al Modernismo europeo, reunidas por Pietro Maria Bardi. Además, el MASP proponía una agenda comprometida con el arte contemporáneo y con la educación del público brasileño para la apreciación de arte moderno, vista en un sentido amplio, pues incluía la arquitectura y el diseño. En 1950, el MASP atravesó una reforma proyectada por Lina Bo Bardi, responsable del diseño y de la arquitectura de interiores, los que eran entendidos como un todo. En esa ocasión, ella diseñó un gran muestrario bautizado como la “vitrina de las formas”. El mueble separaba la galería donde estaban expuestas las obras antiguas de la colección permanente y el área dedicada a las muestras temporarias, como las individuales de Le Corbusier, en 1950, y de Max Bill, en 1951, ambas fotografiadas por Scheier. Las dos presentaron pinturas y esculturas junto con fotos de edificios, planos urbanos y proyectos de diseño industrial, a fines de romper con las jerarquías entre el arte y el diseño. En

²² La posguerra en Brasil fue testigo de la inauguración de una serie de instituciones artísticas que transformaron el medio cultural brasileño. Los ejemplos principales son: Museo de Arte de San Pablo, inaugurado en 1947; Museo de Arte Moderno de San Pablo, creado en 1948 y abierto al público en 1949; Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, inaugurado en 1949; y la Bienal de Arte del Museo de Arte Moderno de San Pablo, abierta al público por primera vez en 1951. Más tarde, el evento pasaría a llamarse Bienal de San Pablo.

²³ “Museu de Arte de S. Paulo – Cidadela da civilização”, *O Cruzeiro* 42, 5 de agosto de 1950. Fotos de Peter Scheier y Roberto Maia, texto de Jorge Ferreira.



6.3. PETER SCHEIER, *Limpieza de la sala de Sophie Taeuber-Arp, que integró la delegación suiza de la I Bienal del Museo de Arte Moderno de San Pablo*, 1951. Colección Instituto Moreira Salles.

el mismo sentido, el contenido de la vitrina de las formas exhibía materiales arqueológicos al lado de objetos industriales, como una máquina de escribir Olivetti y una máquina de coser Vigorelli, además de formas orgánicas, esculturas, piezas de arte primitivo y utensilios domésticos. La vitrina tenía una función didáctica. Hecha de vidrio, permitía una visión simultánea de los objetos dispuestos con las obras de la colección permanente o los trabajos de las muestras temporarias. Más allá de eso, la vitrina incentivaba la comparación entre formas de las eras más disímiles y rompía con las jerarquías entre las bellas artes y el diseño de objetos utilitarios.

Durante los cerca de seis años en los que trabajó para el MASP, Scheier documentó los cursos más diversos ofrecidos por el museo: *ballet* para

niños y adultos, arte infantil, escuela de modelos, fotografía, cine y las actividades del Instituto de Arte Contemporáneo, la primera escuela de diseño del país, que funcionó en el museo, bajo su patrocinio, de 1951 a 1953. Además, el fotógrafo reproducía obras, registraba exposiciones, desfiles de moda, eventos musicales y conferencias.²⁴ Sus fotos eran divulgadas en los periódicos de los *Diários Associados* y en *Habitat*, la revista de arte y cultura del MASP. El periódico fue dirigido por Lina Bo de 1950 a 1952. En el editorial de su primer número, la arquitecta relacionó la “función social” del museo con su acción didáctica y con el compromiso de romper jerarquías entre lo clásico y lo moderno: “La finalidad del Museo es formar una atmósfera, una conducta apta para crear en el visitante la forma mental adaptada a la compresión de la obra de arte, y en ese sentido no hace distinción entre una obra de arte antigua y una obra de arte moderna”.²⁵ Así, es de imaginarse que la presencia de Scheier en las actividades didácticas de este museo-escuela hayan contribuido a su propia formación como fotógrafo, ya que uno de los objetivos del MASP, por medio de sus cursos o de la vitrina de las formas, era desarrollar una mirada atenta y no jerárquica sobre las formas del día a día.

Después de 1953, Peter Scheier se dedicó sobre todo a su propio estudio. Se convirtió en un colaborador frecuente de arquitectos modernos asentados en San Pablo, como Lina Bo Bardi y Rino Levi, además de trabajar para publicidad y fotografía industrial. A lo largo de su trayectoria, realizó cuatro libros: *Paraná, Brasil*, comisionado por el gobierno del Estado do Paraná, en 1953; *São Paulo Fastest Growing City in the World*, publicado en 1954, con motivo de las festividades en torno al cuarto Centenario de la Ciudad de San Pablo; *Brasília Vive!*, de 1961; e *Imagens do passado de Minas Gerais*, de 1968.²⁶ Todos ellos eran piezas de publicidad sobre estos lugares.

²⁴ Este material se encuentra en el Centro de Documentación del MASP, en San Pablo, y parte de él en el Archivo Peter Scheier del Instituto Moreira Salles.

²⁵ Lina Bo Bardi, “O Museu de Arte de São Paulo. Função social dos museus”, *Habitat* 1, octubre-diciembre (1950): 17.

²⁶ Peter Scheier, *Paraná, Brasil* (Servicio de Prensa de Paraná, edición conmemorativa del 1º centenario del estado de Paraná, 1953); *São Paulo Fastest Growing City in the World* (Río de Janeiro, Livraria Kosmos Editora, 1954); *Brasília Vive!* (Río de Janeiro, Livraria Kosmos Editora, 1961); *Imagens do passado de Minas Gerais* (Río de Janeiro-San Pablo-Porto Alegre, Livraria Kosmos Editora, 1968).

Con el foco únicamente en el centro, entonces su parte más rica, el libro sobre San Pablo presenta la imagen de una ciudad moderna y cosmopolita. Con vistas de abajo hacia arriba y ángulos diagonales, Scheier enfatiza la verticalidad de los edificios del centro y, al mismo tiempo, sus espacios de ocio, restaurantes y comercios de elite. El libro subraya el auge del mercado inmobiliario paulista a partir de los años cuarenta y el aceleramiento de las ventas de departamentos; alcanza a trazar un retrato de Oscar Niemeyer frente a una ilustración del edificio Copan, entonces en construcción, uno de los proyectos más emblemáticos del arquitecto. Con apenas pocos textos en inglés y francés, la publicación evidencia que su público es internacional.

Brasília Vive!, lanzado un año después de la inauguración de la nueva capital, es un intento de convencer al público de que sería posible vivir en una ciudad construida desde cero, aislada de los otros centros urbanos del país. Es importante recordar que, en la arena política de la época, uno de los argumentos en contra de Brasilia era que los funcionarios públicos federales no se mudarían a una ciudad fantasma. Scheier, por el contrario, muestra niños yendo a la escuela en medio de los edificios en construcción, gente en los supermercados y paseando por las calles comerciales de la nueva capital. Se nota que el fotógrafo recurre a recursos visuales que eran comunes en las páginas de *O Cruzeiro*, como la representación de una escena con el foco en un detalle visualmente potente en primer plano. Por otro lado, en las fotos del Eje Monumental, explora sobre todo las posibilidades visuales creadas por las fachadas transparentes de los palacios proyectados por Niemeyer. Scheier superpone planos y enfatiza relaciones formales y conceptuales entre el interior y el exterior de los edificios.

La transparencia y la superposición de elementos aparece también en esta imagen tomada en las calles comerciales del Eje Residencial (fig. 6.4). Una vez más, el fotógrafo está dentro de un espacio interior –en este caso, un negocio de artículos de oficina– y apunta su cámara hacia el exterior. Aquí Scheier parece conjugar la estrategia de visualización simultánea de diferentes formas (con la propuesta de la vitrina del MASP como ejemplo) con la usual retórica de contraste (el obrero versus objetos que representan el trabajo intelectual). A la izquierda, del lado de afuera, un hombre carga un paquete mientras observa una máquina de escribir y una caja registradora en la vidriera. Esos objetos de deseo, dispuestos sobre un estante de vidrio, parecen flotar dentro del local, en contraposición al



6.4. PETER SCHEIER, *Brasília*, 1960. Colección Instituto Moreira Salles.

peso de la caja que el trabajador lleva apoyada en los hombros. La fachada de vidrio y el contraluz también resaltan el contraste entre las líneas rectas y la atmósfera industrial del exterior con la sinuosidad de las plantas que adornan el interior del local. El espacio de consumo es agradable, ameno y acogedor, en oposición a la aridez de la calle. Por otro lado, la naturaleza aparece restringida a un espacio controlado, un pequeño jardín, lo que corrobora la imagen de Brasilia como una ciudad artificial. Es posible que la situación haya sido montada por Scheier. Un segundo transeúnte aparece a la derecha, como si observara la escena. Ambos son mestizos y, aparentemente, inmigrantes nordestinos. Tal vez ese segundo hombre podría ser un potencial consumidor. El de la izquierda, a su vez, parece estar delante de una realidad intangible.

Las imágenes de Scheier siguen la pauta no solo de las formas modernas, sino también de temas que pretendían ser reconocidos como tales. El carácter icónico de la arquitectura moderna brasileña las coloca en el centro del problema. Esa arquitectura comenzó a llamar la atención del mundo en los años 40 con proyectos de cuño estatal, como el Ministerio de Educación y Salud (1937-1945), en Río de Janeiro, y el complejo Pampulha (1942), en Belo Horizonte. Pero nada se compara a la fuerza simbólica de la construcción de Brasilia. La nueva capital significó un nuevo paradigma de identidad nacional, ahora representado por los presupuestos de conocimiento y de técnica, que se sumarían a las imágenes de una naturaleza pujante. Las fotos de Brasilia hechas por el francés Marcel Gautherot entre el fin de los años cincuenta y sesenta ocupan un papel destacado en esta historia.

Una Brasilia para ser vista

El trabajo de Marcel Gautherot en Brasil sigue dos vertientes –una vinculada con la arquitectura purista y otra de impronta antropológica– que guardan relación estrecha con el período de su formación como fotógrafo en Francia, en los años veinte y treinta.²⁷ En París, estudió Arquitectura y Decoración de Interiores en la Escuela Nacional Superior de Artes Decorativas, entre 1925 y 1927; abandonó el último año para trabajar como diseñador de una fábrica de muebles en Estrasburgo. En esa época, Gautherot entró en contacto con las obras de Mies van der Rohe, Walter Gropius y Le Corbusier por medio de exposiciones de arquitectura. Se sintió identificado, sobre todo, con las ideas de este último.

Entre 1936 y 1939, Gautherot trabajó como arquitecto-decorador del Museo del Hombre, en París, donde integró el equipo dirigido por el antropólogo Paul Rivet. Ayudaba a organizar exposiciones etnográficas, diseñaba proyectos museográficos, mobiliarios, iluminación y señalización. Empezó a fotografiar el museo, al principio para documentar piezas del acervo y montajes de exposiciones. Allí conoció a Pierre Verger, en aquella época responsable del laboratorio fotográfico de la institución.

En esa segunda mitad de la década del treinta, los dos fotógrafos frecuentaron la Alliance-Photo, una de las primeras agencias francesas con proyección internacional. Los miembros de esta asociación –Verger, Emeric

²⁷ Para información detallada sobre la trayectoria de Marcel Gautherot, véase Angotti-Salguciro (coord.), *O olho fotográfico*, op. cit.

Feher, Pierre Boucher y René Zuber— producían una fotografía documental identificada con el “retorno al orden”, entonces en boga en Francia, Italia y Alemania. En el campo de la fotografía, eso significaba un alejamiento de las deformaciones y ambigüedades surrealistas, de los ángulos poco convencionales y de la fragmentación típica de las vanguardias constructivas y de los fotomontajes dadaístas; por otro lado, significaba la adhesión al preciosismo técnico, la claridad de la composición, al gusto por el registro de cuerpos atléticos y un interés antropológico por culturas “exóticas”. Gautherot no llegó a integrar formalmente la agencia, pero participó de exposiciones realizadas por el grupo y era amigo de sus integrantes.

En 1939 visitó Brasil por primera vez para fotografiar el Amazonas a pedido del Museo del Hombre. En 1941, se radicó definitivamente en Río de Janeiro; pronto pasó a colaborar regularmente con el Servicio del Patrimonio Histórico y Artístico Nacional (SPHAN), con la Comisión Nacional de Folclore, creada en 1947, con la Campaña de Defensa del Folclore Brasileño, a partir de 1958, y para empresas particulares, más allá de haberse convertido en uno de los principales fotógrafos de la emergente arquitectura moderna brasileña.

La colaboración con Oscar Niemeyer se inició en los años cuarenta, cuando el fotógrafo documentó las obras del barrio Pampulha, en Belo Horizonte. A partir de la posguerra, sus fotos de arquitectura brasileña tuvieron una amplia circulación internacional. Ana Luiza Nobre considera que la calidad plástica de sus imágenes contribuyó decisivamente a la divulgación y a la valorización de la arquitectura moderna brasileña, “Al punto que es difícil pensarla sin recorrer las imágenes de Gautherot”.²⁸

El fotógrafo registró Brasilia a pedido de Niemeyer. Fue comisionado por el propio arquitecto y por la Novacap (Companhia Urbanizadora da Nova Capital), de la cual Niemeyer fue director del Departamento de Urbanismo y Arquitectura. También fotografió la capital para agencias de publicidad francesas y empresas, como Air France y Aérospatiale.²⁹

La formación de Gautherot en Francia fue decisiva para la construcción de una imagen de Brasilia alineada con los propósitos estéticos de Niemeyer

²⁸ Ana Luiza Nobre, “A eficácia do corte”, en Marcel Gautherot et al., *O Brasil de Marcel Gautherot: fotografias* (San Pablo, Instituto Moreira Salles, 2001), pp. 12-25, aquí p. 22.

²⁹ Ana Luiza Nobre, *Dossiê de pesquisa sobre Marcel Gautherot* (Río de Janeiro, Instituto Moreira Salles, 2001). Manuscrito inédito.

y Lúcio Costa. En el centro de la discusión estaba el objetivo de los creadores de Brasilia de producir una arquitectura y un urbanismo que fuesen reconocidos como arte. Sus proyectos para la capital se basaban en la creencia de que las formas geométricas, vistas como valores plásticos universales y estables, garantizarían la claridad y el orden necesarios para toda obra de arte, tal como lo define Le Corbusier en los libros centrales de la doctrina purista, *Después del cubismo*, de 1918,³⁰ y *Hacia una arquitectura*, lanzado en 1923.³¹ Para el arquitecto franco-suizo, el cubo, el cono, la esfera, el cilindro y la pirámide –“formas primarias que la luz revela bien [...], nítidas y tangibles, sin ambigüedades”– serían bellas para todos los seres humanos “porque se leen claramente” y, por lo tanto, constituyen la “propia condición de las artes plásticas”.³²

Lúcio Costa, guiado por Le Corbusier, creía que la cualidad plástica de la arquitectura sería capaz de diferenciarla de la simple construcción.³³ El elemento plástico, junto con su “contenido lírico y pasional”, tendrían el potencial de conferirle a la arquitectura un carácter perenne: “aquello por lo que habrá de sobrevivir en el tiempo, cuando funcionalmente ya no sea más útil”.³⁴ Carlos Martins observó que el concepto de *civitas* empleado por Lúcio Costa en el informe del Plano Piloto presupone la pretensión de perennidad, que en el texto aparece por medio de la idea de monumentalidad, la “conciencia de que vale y significa”. Si la ciudad es un organismo mutable, el centro cívico de la capital, el Eje Monumental, debería aspirar a la condición de perennidad –que sería dada por la monumentalidad– propia de la obra de arte.³⁵

En el texto “Declaración”, publicado en *Módulo* en 1958, Niemeyer comenta las directrices de sus obras en Brasilia y hace un balance de su

³⁰ Amedée Ozenfant y Charles-Édouard Jeanneret, *Depois do cubismo. Ozenfant e Jeanneret* (San Pablo, Cosac Naify, 2005).

³¹ Le Corbusier, *Por uma arquitetura* (San Pablo, Perspectiva, 1998).

³² *Ibid.*, pp. 11-13.

³³ Lúcio Costa, *Considerações sobre arte contemporânea* (Río de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, 1952).

³⁴ *Idem*.

³⁵ Carlos A. Ferreira Martins, “Lucio Costa e Le Corbusier: afinidades eletivas”, en Roberto Conduru, et al., *Um modo de ser moderno: Lúcio Costa e a crítica contemporânea* (San Pablo, Cosac Naify, 2004), pp. 71-82.

trayectoria.³⁶ Según el autor, las críticas internacionales a su trabajo a partir de 1945 y un viaje a Europa en 1955 lo llevaron a un proceso de revisión que resultó en la búsqueda de la “concisión y la pureza”. El arquitecto pasó a perseguir la “simplificación de la forma plástica” y a proyectar edificios como geometrías simples y compactas revestidas de una superficie blanca y lisa. Niemeyer habla de simplificación, pureza, concisión, geometría, unidad y armonía como los parámetros para la realización de una arquitectura de carácter eminentemente plástico. Cita directamente una frase repetida diversas veces en *Hacia una arquitectura*, como un mantra: “La arquitectura es un juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes reunidos bajo la luz”.

Marcel Gautherot tradujo en términos fotográficos el carácter de permanencia de la obra de arte monumental que se le quiso dar a la capital. En sus fotos, hechas bajo un sol radiante, un mundo de formas geométricas modeladas en claroscuro y atmósfera limpia inspira levedad y orden. Ellas le confieren al centro cívico de Brasilia un aura de valor perenne y universal (fig. 6.5). Ese distanciamiento de lo que es contingente y transitorio se sugiere, por un lado, por la tapa blanca y lisa que cubre de forma homogénea las obras de Niemeyer; por otro, por el trabajo de Gautherot en la captación de la luz. Un procedimiento decisivo es la creación de una especie de equivalencia entre las líneas aéreas del cielo y el suelo, por medio de la utilización de filtros que equilibran las diferentes intensidades de luz en la escena. Además, para representar los monumentos de la capital, Gautherot prescindió de los ángulos “de arriba” y “de abajo” característicos de algunas vertientes de la fotografía moderna. En un paisaje dominado por la línea del horizonte, le dio movimiento a las imágenes: se aproximó a las construcciones y exploró las líneas oblicuas formadas por las conocidas rampas de los palacios de Brasilia. Pero, a pesar de los vértices agudos y de las sombras cortantes, las fotos de Gautherot nunca abandonan el sentido de ortogonalidad, claridad y orden.

En Brasil, a lo largo de los años cincuenta y sesenta, sus fotos de Brasilia fueron publicadas en *Módulo: Revista de Arquitetura e Artes Plásticas*, editada por Niemeyer, y, en menor cantidad, aparecieron también en la

³⁶ Oscar Niemeyer, “Depoimento”, *Módulo: Revista de Arquitetura e Artes Plásticas* 9, febrero (1958): 3-6.



6.5. MARCEL GAUTHEROT, *Palácio do Congresso Nacional*, ca. 1960.
Acervo Instituto Moreira Salles.

revista *Brasília*, de la Novacap. En el exterior, fueron exhibidas en publicaciones como *The Architectural Forum*, *Arts & Architecture*, *Aujourd’hui Art et Architecture* y *L’Architecture d’Aujourd’hui*. En estas revistas, la fotografía tenía gran protagonismo y era casi siempre la principal fuente de información sobre los proyectos.

Dirigida por Niemeyer, *Módulo* estaba volcada principalmente hacia la divulgación de los proyectos del propio arquitecto. La referencia a las artes en el título no señalaba solo la divulgación de obras y eventos de la zona, sino, sobre todo, la idea de que la arquitectura es una forma de las artes plásticas. A lo largo de los primeros nueve años de la revista, la noción de arquitectura como arte fue elaborada en textos de Oscar Niemeyer,

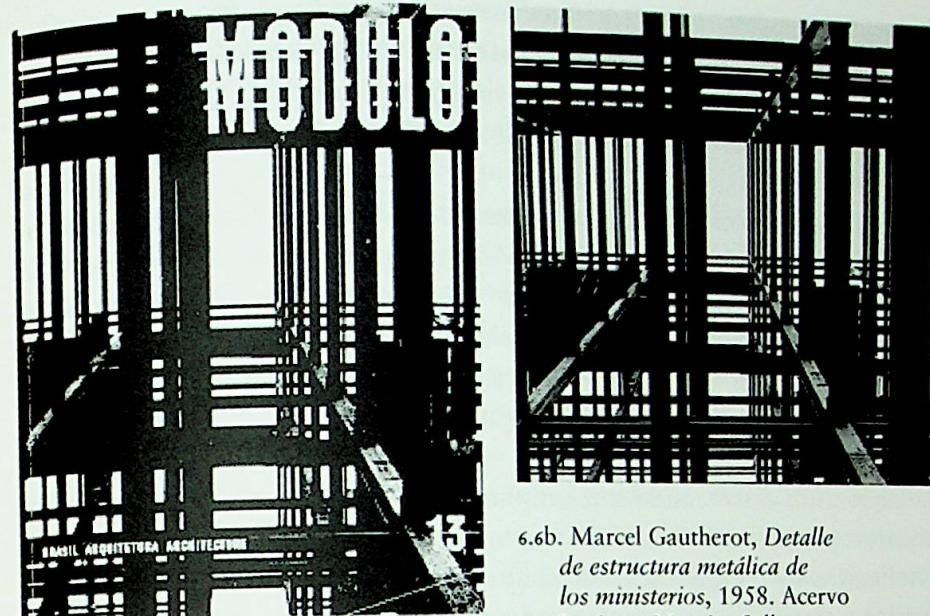
Lúcio Costa y Joaquim Cardozo,³⁷ y reforzada por su proyecto gráfico. Los diseñadores a cargo de la revista solían someter las imágenes fotográficas a una serie de interferencias que terminaban por enfatizar su aspecto gráfico y abstracto. En aquel contexto, las características formales de las fotos de arquitectura de Gautherot –la luz suave y modeladora, sombras de aspecto gráfico y estructura compositiva geométrica– surgían como pruebas visuales de los aspectos escultóricos de la arquitectura.

La tapa de la *Módulo* número 13, con una foto de Gautherot y la disposición de Arthur Lício Pontual, es una de las soluciones gráficas más interesantes de la revista y un buen ejemplo de cómo la fotografía era trabajada con libertad por los diseñadores. A pesar del aspecto abstracto, la foto identifica la estructura metálica de un edificio en construcción. En la tapa de la revista, Pontual sintetizó el objetivo de mostrar arte y arquitectura como una amalgama indisociable al crear una analogía con la pintura de Mondrian. El fondo blanco de la foto se coloreó con rectángulos azules, verdes y rojos con el estilo del pintor neerlandés generando un efecto de formas planas que minimizan la profundidad de la imagen original. Foto y tapa remiten a la tesis de Max Bill de que el aspecto visual de las edificaciones técnicas fue uno de los impulsos fundamentales del arte constructivo (figs. 6.6a y 6.6b).³⁸

En los años cincuenta y sesenta, la construcción de Brasilia también fue tema de una serie de exposiciones itinerantes, muchas de ellas promovidas por la División Cultural del Ministerio de Relaciones Exteriores, que tenía a los diplomáticos Wladimir Murtinho y José Osvaldo de Meira Penna

³⁷ Véase, por ejemplo, Oscar Niemeyer, “Convidado pelo Centro de Transmissões Francesas...”, *Módulo: Revista de Arquitetura e Artes Plásticas* 1, marzo (1955): 3; Lúcio Costa, “O arquiteto e a sociedade contemporânea”, *Módulo: Revista de Arquitetura e Artes Plásticas* 2, agosto (1955): 17-24; Oscar Niemeyer, “Problemas atuais da arquitetura brasileira”, *Módulo: Revista de Arquitetura e Artes Plásticas* 3, diciembre (1955); Joaquim Cardozo, “Dois episódios da história da arquitetura brasileira”, *Módulo: Revista de Arquitetura e Artes Plásticas* 4, marzo (1956); Oscar Niemeyer, “Depoimento”, *Módulo: Revista de Arquitetura e Artes Plásticas* 9, febrero (1958): 3-6; Lúcio Costa, “A arte e a educação”, *Módulo: Revista de Arquitetura e Artes Plásticas* 16, diciembre (1959): 26-31; Oscar Niemeyer, “Forma e função na arquitetura”, *Módulo: Revista de Arquitetura e Artes Plásticas* 21, diciembre (1960): 2-7.

³⁸ Max Bill, “O pensamento matemático da arte de nosso tempo”, en Aracy Amaral (coord.), *Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950-1962* (Río de Janeiro-San Pablo, Museo de Arte Moderno do Río de Janeiro/Pinacoteca del Estado de San Pablo, 1977), pp. 50-54.



6.6a. Tapa de *Módulo: Revista de Arquitetura e Artes Plásticas*, nro. 13, abril de 1959, Río de Janeiro. Proyecto gráfico de Arthur Lício Pontual a partir de fotografía de Marcel Gautherot. Biblioteca FAU/USP.

6.6b. Marcel Gautherot, *Detalle de estructura metálica de los ministerios*, 1958. Acervo Instituto Moreira Salles.

como los principales solicitantes. El objetivo de esas muestras –que viajaron por América Latina, América del Norte, Europa y países orientales– era establecer un discurso histórico que justificara la construcción de la nueva capital y, sobre todo, afirmar la capacidad de Brasil de realizar el emprendimiento.

En una declaración a Ana Luiza Nobre, Wladimir Murtinho resalta la importancia de la colaboración de Gautherot en las acciones de Itamaraty:

Tuve contacto con Marcel Gautherot a finales de los años 50, en el Ministerio de Relaciones Exteriores. En 1959-60 adquirimos por parte de él un gran número de tomas, que fueron enviadas a embajadas de Brasil en todo el mundo. Creo que eran 100-120 imágenes, todas seleccionadas de su archivo. Antes, en 1958, ya habíamos utilizado sus fotos en el Pabellón de Brasil en la Exposición Internacional de Bruselas, cuyo proyecto era de

Sérgio Bernardes. Estas fotos componían grandes paneles de 18 x 6 m. Era algo gigantesco, muy impresionante. [...] El Ministerio de Relaciones Exteriores siempre tuvo el mayor interés por el trabajo de Gautherot. Él nos ayudó mucho a representar a Brasil en el exterior.³⁹

La documentación sobre la participación de las fotografías de Gautherot en las muestras realizadas por el Ministerio de Relaciones Exteriores es escasa. Destaco aquí dos de ellas. En 1962, por ejemplo, el Itamaraty organizó y produjo *Spotlight on Brazil*, una gran exposición sobre aspectos culturales y económicos del país, presentada en diversas ciudades norteamericanas, con el objetivo de ampliar las actividades comerciales con Estados Unidos.

De alcance extremadamente amplio, la muestra incluía secciones de arte y arquitectura (del barroco al contemporáneo); productos alimenticios; filatelia; joyas y piedras preciosas; industria cultural (cine y prensa); música; folclore; turismo; infraestructura ferroviaria, marítima y rutera; minería; bancos; goma; etcétera. Marcel Gautherot participó de la muestra con aproximadamente 60 paneles fotográficos sobre arquitectura brasileña.⁴⁰

La *Módulo* número 32, de marzo de 1963, informa una exposición itinerante sobre arquitectura brasileña inaugurada en Bratislava, entonces Checoslovaquia. La muestra ya había sido exhibida en Varsovia y Praga, y seguiría por ciudades de Polonia, Austria, Yugoslavia, Rumania, Bulgaria y la Unión Soviética. Organizada por el Departamento Cultural y de Información del Ministerio de Relaciones Exteriores y proyectada por el estudio Magalhães+Noronha+Pontual, la exposición fue dividida en tres secciones (barroco, arquitectura contemporánea y Brasilia) presentadas por medio de noventa ampliaciones fotográficas de 1 x 1 metro, de Marcel Gautherot y Michel Aertsens.⁴¹

³⁹. Nobre, *Dossiê de pesquisa sobre Marcel Gautherot*, op.cit.

⁴⁰. Según el relato del productor cultural Ruy Pereira da Silva. Fuente: Archivo del Ministerio de Relaciones Exteriores, Brasilia. Título del documento: "Relatório de Ruy Pereira da Silva sobre trabalhos de seu setor na organização da mostra *Spotlight on Brazil*. Rio de Janeiro, 11 ene. 1962".

⁴¹. Anónimo, "Arquitetura brasileira na Europa", *Módulo: Revista de Arquitetura e Artes Plásticas* 32, marzo (1963): 60-61.

Desde el punto de vista del diseño, las muestras brasileñas se basaban en la estética de sesgo constructivista desarrollada por artistas como Walter Gropius, Herbert Bayer, Marcel Breuer y László Moholy-Nagy en las décadas del veinte y el treinta, aplicada a proyectos de ferias y exposiciones. Como menciona Wladimir Murtinho sobre la Exposición Internacional de Bruselas, la fotografía participaba de las muestras con ampliaciones de gran porte y alta calidad técnica. En los años cincuenta y sesenta esas fueron las únicas ocasiones en que las imágenes de Gautherot fueron mostradas así. Como en las revistas, el propósito de la imagen fotográfica era confundir su propia belleza con la belleza de las obras arquitectónicas (o personas, ciudades, frutos, danzas folclóricas, etc.) representadas, para darle acceso a una realidad idealizada.

En paralelo a los registros de las obras oficiales en el Plano Piloto, realizó un conjunto de aproximadamente 70 fotografías del asentamiento popular conocido como Sacolândia. El nombre del lugar hacía referencia a las chozas instaladas allí, hechas con pedazos de madera y bolsas de cemento vacías. En una de sus pocas declaraciones, en 1989, el fotógrafo cuenta que tenía la intención de publicar un libro sobre Sacolândia, pero nunca encontró editoriales interesadas en el proyecto.⁴²

Una Brasilia que quedó fuera de circulación

A pesar de las propuestas del Plano Piloto, Brasilia se convirtió en un microcosmos de los problemas sociopolíticos del país: reprodujo privilegios, formas de explotación de la fuerza de trabajo, malas condiciones de vivienda para los operarios y sus familias. Gustavo Lins Ribeiro, en *O capital da esperança: a experiência dos trabalhadores na construção de Brasília*,⁴³ explica que la afluencia de inmigrantes a la ciudad se dio tanto de forma espontánea como organizada por iniciativas privadas y públicas. Principalmente en los primeros momentos de la construcción, entre fines de 1956 y comienzos de 1957, cuando la zona todavía estaba aislada, muchos trabajadores llegaron por cuenta propia, solos o con sus familias, sin garantías, en busca de empleo directamente junto con las

⁴². Lygia Segala, entrevista con Marcel Gautherot. Río de Janeiro, Museu do Folclore, 07.12.1989. Acervo Instituto Moreira Salles.

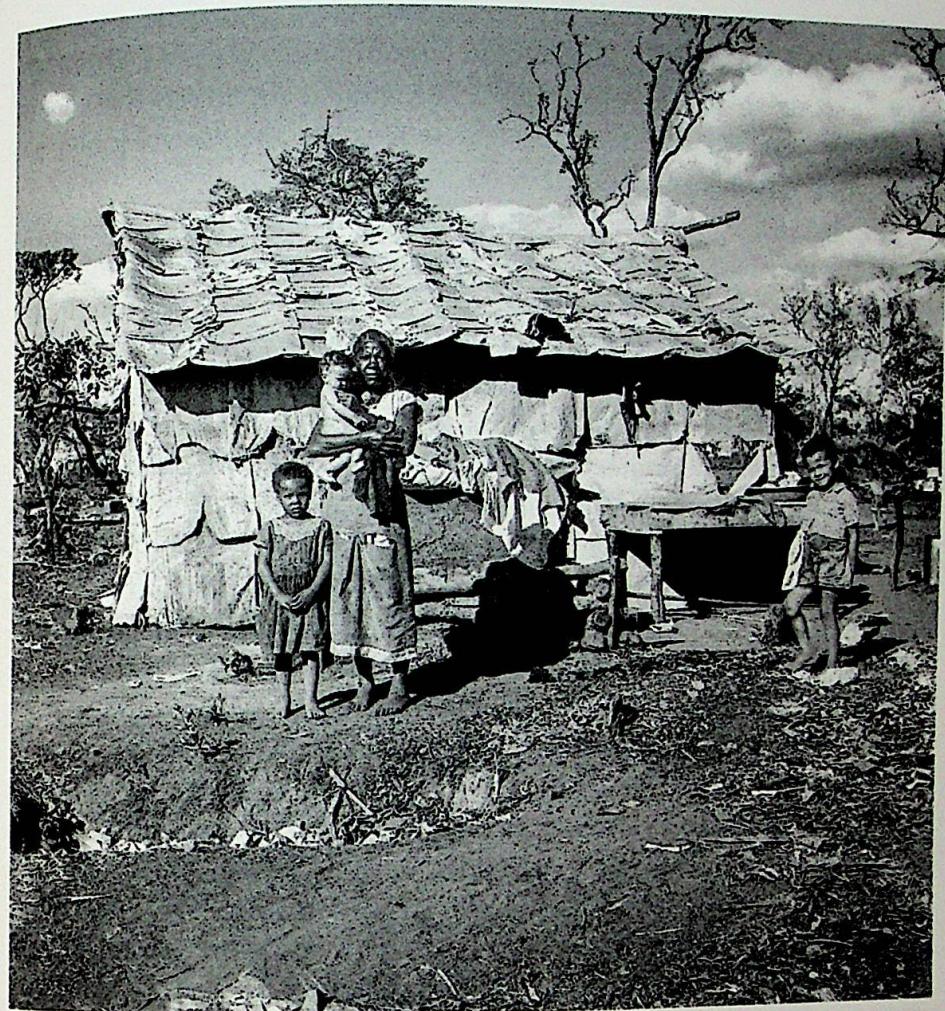
⁴³. Gustavo Lins Ribeiro, *O capital da esperança: a experiência dos trabalhadores na construção de Brasília* (Brasilia, Editora da Universidade de Brasília, 2008).

constructoras. El flujo organizado se daba por medio de capacitadores de mano de obra –empresas particulares u órganos públicos– con la tarea de contratar operarios de acuerdo con las demandas de la obra. Eran responsables por ellos desde su salida del lugar de origen hasta su ingreso en la actividad productiva.

Los órganos de capacitación privilegiaban el empleo de hombres jóvenes, saludables y sin familia, que entonces eran instalados en Candangolândia, el campamento de operarios de Novacap, o en la Vila Planalto, la zona reservada a los alojamientos de las constructoras privadas, estratégicamente localizada en los alrededores del Eje Monumental. Tanto los campamentos de Novacap como los privados ponían a disposición unas pocas viviendas para operarios con familias, ya que solo los profesionales más calificados obtenían ese privilegio. En Brasilia, donde la población era predominantemente masculina, los hombres vivían subordinados a la esfera de producción, sometidos a un intenso ritmo de trabajo y bajo las reglas de alojamientos administrados por los patrones. Para soportar esa condición, muchos asumían el riesgo de traer a sus familias para la capital en construcción.

Sobre todo, a partir de 1958, cuando una fuerte sequía que golpeó al Nordeste estimuló la inmigración de millares de familias carenciadas, los problemas de vivienda en el cantero de las obras se volvieron críticos. Sin condiciones de pagar los altos alquileres del Núcleo Bandeirante, muchas familias iniciaron la ocupación irregular de las zonas del cerrado sin ninguna infraestructura para recibirlas, en terrenos alrededor de la construcción, muchos de ellos cercanos al Núcleo Bandeirante. Esas invasiones fueron conocidas como Sacolândia. En una tentativa de administrar el problema, las autoridades pasaron a estimular la concentración de campamentos en la llamada Vila Amaury, una zona cercana al Eje Monumental que debía desaparecer después de llenar el Lago Paranoá.

Con encuadres frontales, luz intensa y contrastada, las fotos de Gautherot en Sacolândia exponen con crudeza la precariedad y la miseria del lugar (fig. 6.7). En la foto de la madre con los hijos posando pasivamente frente a su casa andrajosa, la textura de sus ropas se confunde con la vegetación del tipo bosques estacionales y pastizales del *cerrado* brasileño y la basura. Esta imagen muestra un ambiente de naturaleza hostil y ríspida, no se parece en nada a la atmósfera limpida de las fotos del Eje Monumental, donde la figura humana aparece para dar escala a la



6.7. MARCEL GAUTHEROT, *Sacolândia*, ca. 1958. Acervo Instituto Moreira Salles.

arquitectura. Aquí, el foco son las personas en su hábitat. Gautherot asume una retórica visual documental, su intención parece ser sobre todo descriptiva. Para registrar las familias de operarios que vivían en la periferia del Plano Piloto, el fotógrafo trabajó un repertorio visual probablemente ligado a su experiencia en el Museo del Hombre, diferente de las referencias visuales puristas. En los años treinta, la institución fue un ambiente de debate sobre los parámetros de la antropología y de la etnografía modernas, sobre las formas de documentar y de exponer a las culturas no europeas. Desde 1940, en Brasil, el fotógrafo se dedicó al registro del

trabajo, de las viviendas y de las fiestas populares, principalmente en el Norte y el Nordeste. Por lo tanto, a lo largo de toda su trayectoria gran parte de su actividad estuvo ligada a la documentación de las condiciones de vida de poblaciones carenciadas. La serie sobre Sacolândia puede ser vista dentro de este campo de intereses.

Estas imágenes se volvieron públicas solo recientemente, a partir de los años 2000, por medio de libros y exposiciones que ampliaron las interpretaciones sobre la actuación de Gautherot en Brasilia.⁴⁴ La situación ilustra bien cómo un archivo tan grande como el de Gautherot –un total de cerca de 22.000 negativos al cuidado del Instituto Moreira Salles– está constantemente sujeto a resignificaciones y nuevos recortes. Las 70 fotos de Sacolândia, incluso aunque constituyan un conjunto relativamente pequeño en el montón de 3.500 imágenes realizadas por el fotógrafo en la capital, se convirtieron en un importante contrapunto al carácter oficial de la mayor parte de sus registros de Brasilia. Distanciadas de una estética identificada con las vanguardias, ellas amplían el panorama multifacético de la fotografía moderna en Brasil. Como en la mayor parte de los países latinoamericanos, el proceso de modernización del país fue incipiente y heterogéneo, también generador de imágenes indeseadas.

Traducción: Martín Caamaño

⁴⁴. Véase Angotti-Salgueiro, *O olho fotográfico*, *op. cit.*; Sérgio Burgi (coord.), *A Brasília de Marcel Gautherot* (San Pablo, Instituto Moreira Salles, 2010).