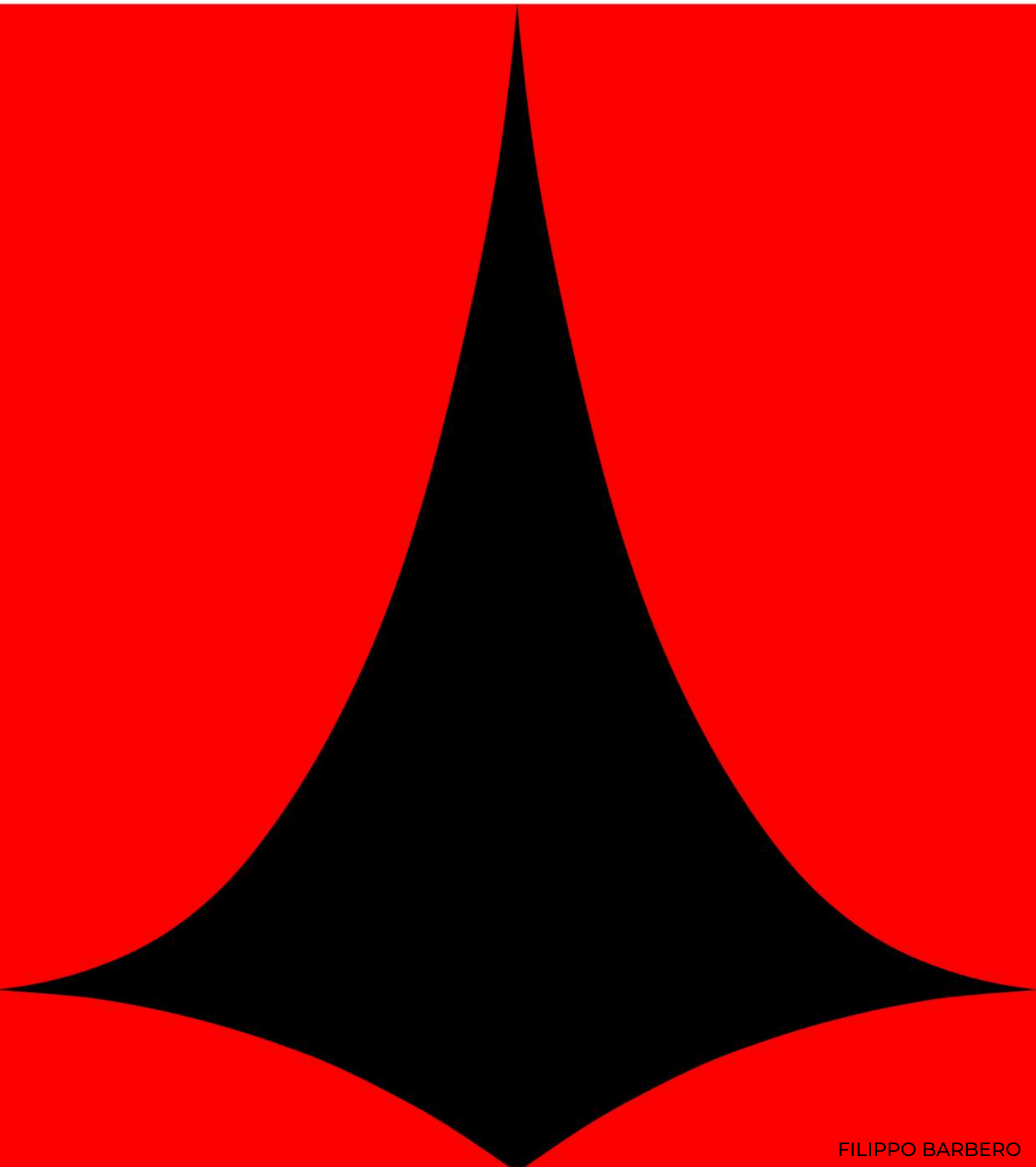


# GAUTHEROT

DIÁLOGO ENTRE MAESTRO Y FOTÓGRAFO EN BRASILIA

# Y NIEMEYER



# GAUTHEROT Y NIEMEYER

DIÁLOGO ENTRE MAESTRO Y FOTÓGRAFO EN BRASILIA

## ALUMNO

FILIPPO BARBERO ROS

## TUTOR

ALBERTO RUIZ COLMENAR

## AULA 4

DANIEL DÍEZ MARTINEZ

ÁNGEL MARTÍNEZ DÍAZ

<b>RESUMEN</b>	<b>7</b>
<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>11</b>
<b>1 ANTECEDENTES</b>	
LA EUROPA DE GAUTHEROT	15
EL BRASIL DE NIEMEYER	29
<b>2 MARCEL GAUTHEROT</b>	
PRIMEROS AÑOS	37
DESEMBARCO EN BRASIL	53
<b>3 BRASILIA</b>	
LA IDENTIDAD NACIONAL	75
LAS FOTOGRAFÍAS	89
SACOLÂNDIA. LOS CANDANGOS	161
DIFUSIÓN INTERNACIONAL	167
<b>CONCLUSIONES</b>	<b>177</b>
<b>EPÍLOGO</b>	<b>185</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>189</b>
<b>ANEXO</b>	<b>78</b>

## RESUMEN

Este trabajo busca indagar acerca de la figura del fotógrafo francés Marcel Gautherot y su contribución a la fotografía, especialmente durante la construcción de Brasilia. Su obra, está conformada por más de 25.000 imágenes, reflejando una vasta experiencia y un profundo compromiso con su profesión. Su vida y obra estuvieron profundamente influenciadas por su contexto, desde su etapa de aprendizaje en la *École Supérieure des Arts Décoratifs* y su formación en el Museo del Hombre.

Gautherot desarrolló una estrecha relación profesional y personal con el arquitecto Oscar Niemeyer. Esta amistad le permitió tener un acceso sin limitaciones a la construcción de la nueva capital brasileña, documentando tanto la monumentalidad del proyecto, así como las condiciones de vida de los trabajadores, aportando también una visión que desafiaba el discurso oficial de la época. Así, esta investigación gira en torno a la influencia de Gautherot en la percepción nacional e internacional de Brasil, Brasilia y Oscar Niemeyer.

## ABSTRACT

This work seeks to investigate the figure of the French photographer Marcel Gautherot and his contribution to photography, especially during the construction of Brasilia. His work is made up of more than 25,000 images, reflecting a vast experience and a deep commitment to his profession. His life and work were deeply influenced by his context, from his apprenticeship at the *École Supérieure des Arts Décoratifs* and his training at the Musée de l'Homme.

Gautherot developed a close professional and personal relationship with the architect Oscar Niemeyer. This friendship gave him unrestricted access to the construction of the new Brazilian capital, documenting both the monumentality of the project as well as the living conditions of the workers, also providing a vision that challenged the official narrative of the time. Thus, this research revolves around Gautherot's influence on the national and international perception of Brazil, Brasilia and Oscar Niemeyer.

**NIEMEYER GAUTHEROT BRASILIA HERVÉ BURRI COSTA**



FOTOGRAFÍA 01\_Hombres practicando capoeira, Salvador de Bahía, circa 1940.

## INTRODUCCIÓN

*“Disfrutaba voluptuosamente de los ruidos, del barullo que aumentaba cada vez más. No se perdía ni uno. Distinguía las risas, los gritos, las voces de los borrachos, las conversaciones sobre política, las voces arrastradas de los ciegos pidiendo limosna por el amor de Dios, el ruido de los tranvías cargados de pasajeros agarrados. Gozaba lentamente de la vida de la ciudad.”*

*Jubiabá. Jorge Amado*

## INTRODUCCIÓN

Es difícil salir indemne de un viaje a Brasil. De alguna manera uno siempre vuelve transformado. Sea por su sociedad, cultura o tradición... Brasil conmueve a aquel que decide poner un pie en su territorio. Habiendo podido disfrutar de todas aquellas imágenes con las que he trabajado durante mi investigación, no me parece coincidencia que todas tuvieran este paraíso terrenal como telón de fondo. Y si bien el mérito es en primer lugar sin duda, para el individuo que apunta y dispara con su cámara, esto no sería posible si no hubiera acontecido aquello que acontece constantemente en todas partes y al mismo tiempo en cada rincón de una de las naciones más ricas y vivas que he podido conocer.

Toparme por casualidad con las atractivas imágenes de Marcel Gautherot no hubiera sido posible sin todas aquellas personas que me acompañaron durante mi período en São Paulo. Todas aquellas que se atrevieron junto a mí a salir de nuestra comodidad para embarcarnos en una experiencia de aprendizaje única, y todas aquellas personas que nos hicieron sentir como en casa en los barrios más pudientes y en las favelas más humildes. Todas estas personas forman ya parte de ese repertorio que guardo con cariño para mi bagaje de vivencias personales.

No he conocido personas más honestas, más sonrientes ni más vivas que todas las que me recibieron con los brazos abiertos al otro lado del océano. Veo en las imágenes de Gautherot de hace casi cien años, el mismo espíritu que pude presenciar hace apenas dos años. Detrás de esos tonos grises, hay una paleta de tonos y colores fuertes. Muchos creen que los colores de Brasil son el amarillo, el verde y el azul... Pero Brasil es rojo, rojo como la madera del tronco del Pau Brasil. Un rojo pasional y vibrante que se desprende de cada uno de sus habitantes y que embauca a todo aquel que se atreve a dejarse guiar.

*A todas aquellas personas que conforman mi imaginario brasileño.*

**A Alberto,**

*Quien ha sabido llevar las riendas guiándome con orden, rigor y cautela y sin el cual este trabajo no habría sido posible.*

**A Bea,**

*Quien decidió apoyarme voluntariamente y aportar esa precisión y cautela imprescindibles para poder ejecutar este proyecto.*



**FOTOGRAFÍA 02\_**Tranvía durante las celebraciones de Carnaval, Río de Janeiro, circa 1951.

## **ANTECEDENTES**

*“Destruid, sed creadores, no tengáis miedo de perder lo que sea, porque el espíritu destructor es un espíritu constructor...”*

*Aleksandr Ródchenko*

## LA EUROPA DE GAUTHEROT

1910, el año del nacimiento de Marcel Gautherot, se inscribe en un período que podemos etiquetar como una violenta transición entre el final del siglo XIX industrial y el inicio de la modernidad del siglo XX. Apenas casi setenta años antes, en 1839, la Academia de las Ciencias de Francia anunciaba públicamente la invención de la fotografía en su primera versión practicable y comerciable: el daguerrotipo. Así, la arquitectura se convirtió desde el inicio, en uno de los sujetos predominantes de la fotografía debido a las limitaciones mecánicas de los primeros aparatos fotográficos. Esto se debía al hecho que precisaban de un tiempo de exposición de larga duración para captar mayor nitidez del sujeto y, de esta manera, los paisajes urbanos se convirtieron en un tema recurrente. La primera imagen tomada trece años antes, en 1826 por Joseph Nicéphore Niépce, se tituló como “Vista desde la ventana en Le Gras”. En ella se podían observar las siluetas de las cubiertas de los edificios colindantes al laboratorio del inventor dándonos, a su vez, una primera idea de la importancia que realmente tendría la arquitectura en la historia de la fotografía.

Apenas unos años después, se comenzaría a desarrollar una primera corriente conocida como “academicista”. En ella se buscaba fotografiar a sujetos en un intento de imitación del arte figurativo. También, en paralelo, surgiría una corriente histórico-documental en la que, paulatinamente, la fotografía inició a sustituir al arte en la actividad de retratar de manera fidedigna los sujetos y eventos de la realidad. Uno de los mejores exponentes de esta fotografía documental sería el fotógrafo francés Charles Marville (1813-1879), quién sería nombrado Fotógrafo Oficial de la Ciudad de París y recibiría el encargo por parte del Emperador Napoleón III, para documentar el proceso de destrucción paulatina del viejo París, que iba siendo sustituido bajo los planes de reorganización urbana del conocido como Barón Georges-Eugène Haussmann (1809-1891) durante la segunda mitad del siglo XIX. Sus imágenes, además, reflejaron no solo el viejo



**FOTOGRAFÍA 03**\_Apertura de la Avenida de la Ópera. Charles Marville, París, 1853.

callejero irregular de herencia medieval, sino también el nuevo ambiente lujoso de la ciudad, así como el aspecto de las áreas periféricas donde las clases trabajadoras más humildes habían sido relocalizadas.

En esta situación de paulatina suplantación del oficio, el arte entraría entonces en un período de reflexión y crisis. Este período, clave para el desarrollo y evolución de las corrientes artísticas, debe entenderse desde un punto de vista en el que el arte, más que levantarse en armas contra la fotografía, inicia un proceso de mutua influencia. Así como, por ejemplo, el periodista y caricaturista francés Gaspard-Félix Tournachon (1820-1910) también conocido como Nadar, utilizó inicialmente la fotografía como base para sus bocetos de caricaturas, la primera exposición impresionista independiente se realizaría en su estudio fotográfico en 1874. En ella participaron Claude Monet, Edgar Degas, Pierre-Auguste Renoir y Camille Pissarro entre otros. El movimiento inspirado por la obra “Impresión, sol naciente” obra de Claude Monet, estableció centrarse en una percepción más subjetiva de la realidad en contraposición a una precisión y detalle que la fotografía ya podía ofrecer.

A su vez, la fotografía también se influenciará del arte. Si bien el academicismo buscaba la imitación del arte, surgirá a partir de 1880, una corriente denominada pictorialismo. En ella, los fotógrafos buscarán desligarse de la imitación del arte, para equipararse a sí misma a otras bellas artes. Sin interés en los detalles técnicos, el pictorialismo busca emocionar e impresionar al espectador otorgando artisticidad a la imagen. Para ello se utilizaba el uso de filtros en exceso, así como lentes antiguas y desenfoques. Uno de los mayores exponentes de este movimiento será el fotógrafo luxemburgués Edward Steichen (1879–1973) con la fotografía (05) tomada en el Estado de Nueva York y titulada “El estanque a la luz de la luna” en 1904. Debe comprenderse que, al sentimiento artístico, debe unirse un sentimiento generado por el romanticismo, predominante especialmente durante la primera mitad del siglo XIX. En aquel período, Europa se removía en el surgimiento de emociones asociadas a la identidad nacional, generando una serie de conflictos que partirían desde las revoluciones liberales de 1820, 1830 y 1848 así como la creación de dos nuevos estados: Italia y Alemania, en la segunda mitad del siglo XIX. El tablero europeo cambiaría entonces, desestabilizando el podio de naciones dominantes, e iniciando una carrera armamentística potenciada por los avances del período de industrialización. De esta manera, la historia de la fotografía llegó al año 1910 con un debate intelectual artístico y fotográfico que abarcaba desde las ideas más surrealistas y poéticas hasta una ferviente defensa de un movimiento purista

contrario. También es relevante mencionar que todos estos avances tecnológicos, artísticos y sociales se reflejarían en las Exposiciones Universales, llevadas a cabo como escaparates de diversas naciones, desde su primera edición en Londres en 1851.

Otro de los catalizadores de lo que llevaría la política internacional a puntos críticos en 1910 sería la manipulación de la opinión popular por medio de la prensa y la propaganda. La inclusión de fotografías en los medios de prensa se vio potenciada a partir de 1880 gracias a la invención de la impresión a semitono, permitiendo una mayor nitidez de las imágenes y la posibilidad de incluirlas en la misma página que el texto, organizando así, el novedoso formato revista. El método de impresión a semitono fue patentado en varias ocasiones y aprovechaba el efecto óptico del ojo al ver millares de pequeños puntos negros repartidos a diversas distancias unos de otros, variando así en escalas de grises y generando formas al alejar la vista. La primera fotografía impresa fue una imagen del *Steinway Hall* en Manhattan, publicada el 2 de diciembre de 1873 en el *New York Daily Graphic*. Una de las primeras revistas de arquitectura sería la revista británica *Architectural Review*, fundada en 1896 y seguida por *Country Life* en 1897.

Cuando se declaró el armisticio a la onceava hora del onceavo día del onceavo mes de 1918, Europa occidental estaba sumida en una ruina económica. Alemania se declaró en la bancarrota, incapaz de asumir los costes en reparaciones de daños que las potencias vencedoras, le exigían por medio del Tratado de Versalles. La guerra trajo consigo un cambio paradigmático social y tecnológico con novedades sociales como la incorporación generalizada de la figura de la mujer al trabajo y su inclusión en el voto democrático. Pero para entonces, las concepciones artísticas, así como arquitectónicas ya habían mutado conforme a la nueva realidad social. Así, durante el período de entreguerras la fotografía inició la búsqueda de una autonomía propia desmarcada de la última tendencia pictorialista previa a la Gran Guerra. Se inició entonces un nuevo período en el que se pueden considerar de manera relevante tres vertientes principales y complementarias hacia una fotografía más simple y veraz, enfocada en denotar lo intrínsecamente bello sin necesidad de artificios y con una especial valoración en aquello captado sin una preparación o intervención previa del fotógrafo.

En primer lugar, se debe tener en consideración el movimiento de la Nueva Objetividad. Fue liderado de manera artística por Otto Dix y George Grosz, quienes



**FOTOGRAFÍA 04**\_La actriz francesa Sarah Bernhardt. Nadar, París, 1864.



**FOTOGRAFÍA 05**\_El estanque a la luz de la luna. Edward Steichen, Nueva York, 1904.

buscaban reflejar con una crítica social, los horrores de la guerra y la repercusión humanitaria de sus consecuencias. En el ámbito fotográfico, fuertemente representado por el fotógrafo alemán Albert Renger-Patzsch (1897-1966) quién se ciñó a la representación formal de sujetos ordinarios como los productos derivados de la manufactura industrial (06), los objetos cotidianos o la misma arquitectura. Forjando una representación con los pies en la tierra de la realidad y moviéndose entre la crítica social y la lectura formal de los elementos, los seguidores de este movimiento se interesaban especialmente por primeros planos en los que se pudiera analizar las curvas y geometrías, siempre desde un punto de vista frío y sin artificios. También valoraban positivamente las repeticiones, así como los patrones y los ritmos. De esta manera podía resumirse que la consideración principal de la Nueva Objetividad fuera tratar de captar la belleza intrínseca que todos los sujetos poseen de manera involuntaria por el mero hecho de existir.

En segundo lugar, surgió también en Alemania el movimiento de la Nueva Visión. Este se relaciona directamente con la fundación de la Escuela de la Bauhaus en 1919 por parte del arquitecto Walter Gropius (1883-1969). En 1923 el artista húngaro László Moholy-Nagy tomó posesión del taller de metalurgia de la Escuela e instauró un taller de montaje con luces, foto-escultura y fotomontaje. Influenciado también por las obras del célebre artista y diseñador gráfico ruso Aleksandr Ródchenko (1891-1956), este movimiento impulsó una nueva manera de hacer fotografía experimentando con ángulos inusuales, planos exagerados, fragmentación de imágenes, combinaciones de fotografía y tipografía en una sola. Tal vez, de las tres vertientes realistas del período de entreguerras, esta fuera la vertiente más alineada con el surrealismo y los movimientos de vanguardias, fuertemente alineados con las ideas de la Bauhaus convirtiéndose, además, en la antesala del diseño gráfico moderno.

En tercer y último lugar, cabe mencionar el movimiento genérico de la fotografía directa. Su fin último incluía la reivindicación de la propia fotografía como una de las bellas artes. Además, consideraba que la fotografía no debía tener ninguna preparación previa ni presencia de atrezzo. Así, las tendencias de la época buscarían convertir la fotografía en un medio artístico independiente y legítimo. Este movimiento puede considerarse como un telón de fondo del resto de tendencias fotográficas del período de entreguerras y, de esta manera, debe entenderse que el proceso de modernización de las corrientes fotográficas durante la primera mitad del siglo sufrirá diversos solapamientos, siendo difuso el límite de alcance entre unas y otras.



**FOTOGRAFÍA 06**\_Hormas en la fábrica Fagus. Albert Renger-Patzsch, Alfeld, 1928.

Como se ha mencionado anteriormente, la arquitectura siempre ha sido un tema de interés entre los fotógrafos, desde sus inicios en la segunda mitad del siglo XIX. Este interés también verá la luz durante el período de entreguerras, especialmente con el movimiento de la Nueva Objetividad. Un claro ejemplo son las imágenes de la fábrica Fagus proyectada entre los años 1911 y 1925 por los arquitectos Walter Gropius (1883-1969) y Adolf Meyer (1881-1929). El complejo, situado en la Baja Sajonia, se dedicaba a la producción de hormas de zapatos. Destaca la imagen de Albert Renger-Patzsch (06), en la que puede observarse la repetición de múltiples hormas producidas industrialmente. Existe un interés en la repetición, pero también en fotografiar desde la cercanía y el detalle, denotando así un claro ejemplo de los dictámenes expuestos por la nueva objetividad. También destacan las imágenes del fotógrafo alemán Edmund Lill (1874-1958), quien recibió el encargo entre 1922 y 1925, de capturar el momento de la construcción de la fábrica Fagus y su resultado final.

Este tipo de imágenes, se utilizaron constantemente como una fuente de difusión de la arquitectura y las ideas modernas en revistas especializadas. Siendo al mismo tiempo publicidad y una fuente de inspiración, la fotografía arquitectónica ejerció un papel central. Debe mencionarse que, durante el período de entreguerras, se sumaron también los avances del campo de la óptica y el diseño de cámaras, cada vez más portátiles, ágiles y baratas. Esto se debió principalmente por una respuesta a una demanda cada vez mayor por parte del auge de producción de revistas especializadas en fotografía y arquitectura. Es durante este período que los fotógrafos comienzan a explorar las cualidades abstractas de la arquitectura moderna, haciendo, por ejemplo, que un detalle fuera la representación de la globalidad íntegra de una obra, como se defendía desde los postulados de la Nueva Objetividad. El norteamericano Paul Strand (1890-1976) ferviente defensor y líder del movimiento por una fotografía directa, trabajó durante años con la experimentación fotográfica aportada por la Nueva Objetividad y la Nueva Visión tanto en la arquitectura como en otros ámbitos. En la fotografía 07 podemos observar una iglesia en un rancho en Nuevo México. Fotografiada en 1932, en ella se ofrece el análisis estético y formal de una volumetría simplificada bajo una luz marcada en tonalidades grises y sombras más oscuras, desplegando de manera independiente cada uno de los planos, que recibe una luz distinta. Una imagen que, trabajando con la realidad del lugar y trata de transmitir un mensaje veraz y moderno.

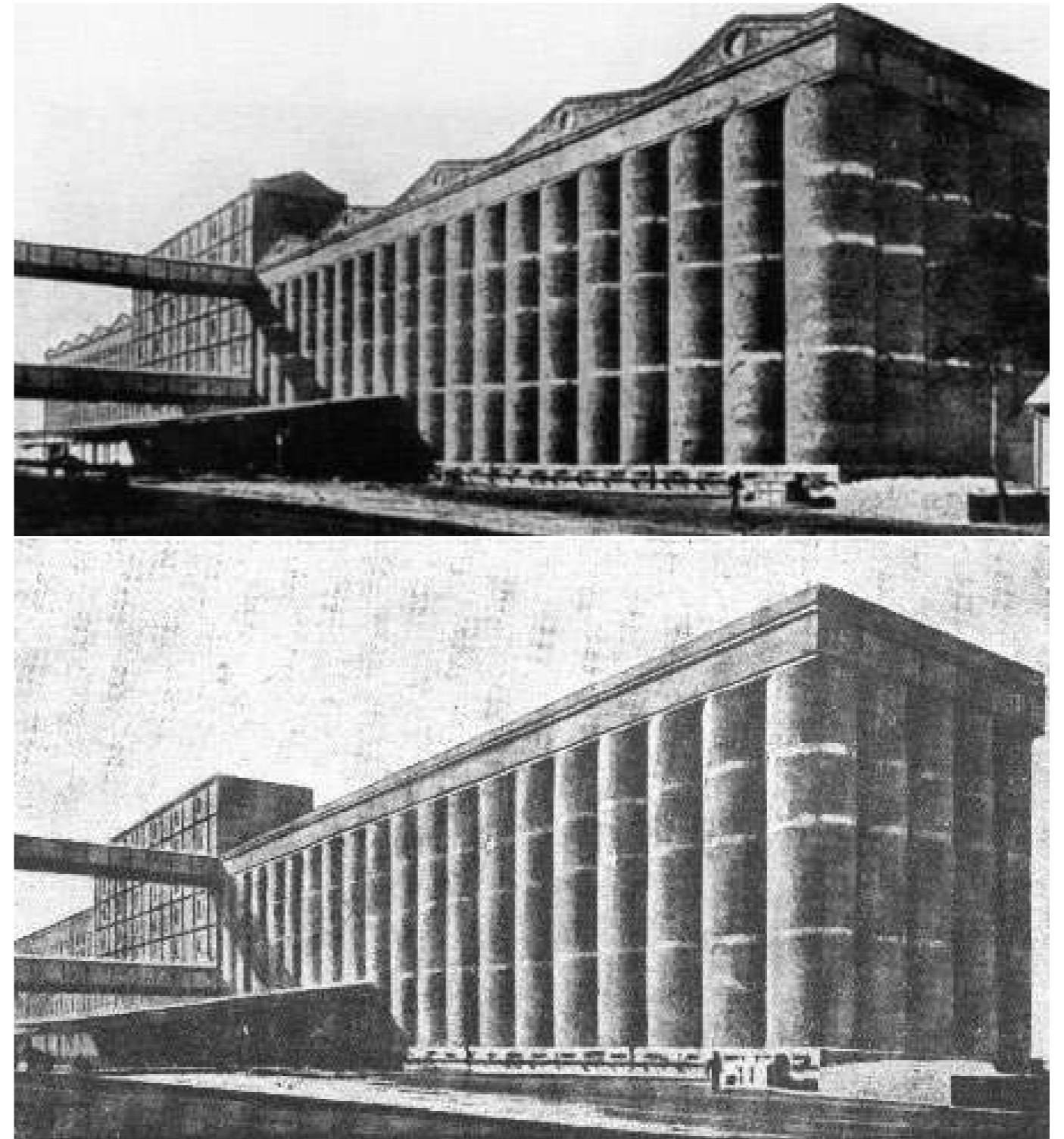


**FOTOGRAFÍA 07**\_Iglesia de San Francisco en el rancho de Taos. Paul Strand, Nuevo México, 1932.

Esta idea de la transmisión de un mensaje a través de la fotografía fue un recurso especialmente utilizado por los arquitectos pertenecientes al Movimiento Moderno del período de entreguerras. Iniciando por la propia figura de Charles-Édouard Jeanneret-Gris (1896-1967), más comúnmente conocido como Le Corbusier, quien utilizó ampliamente imágenes fotográficas para construir sus propios argumentos, como se refleja en su libro *Vers une architecture* publicado por primera vez en 1923, y en el que, al abrirlo, se percibe una generosa cantidad de imágenes que acompañan al texto. También ha de añadirse el hecho que desde el primer momento que surgiría la fotografía, también surgiría la manipulación. En la propia obra de Le Corbusier así aparece. Un ejemplo conocido aparece en la fotografía de los de los Silos *Bunge y Born* en Buenos Aires. En ella se trata de exaltar un modelo referencia de los principios racionales de la arquitectura moderna cuando, en realidad, estas edificaciones poseían unos frontones ornamentales sobre su cubierta a imitación de un templo clásico que fueron eliminados tras una manipulación intencionada de la misma.

Pero la literatura no fue la única máquina de la propaganda de los arquitectos y otras personalidades de influencia del siglo XX. Le acompañaron la prensa, así como congresos internacionales como los célebres CIAM. En fotografía cabe destacar la revista francesa sensacionalista *Voilà*, y *Arts et Metiers Graphiques*, las cuales reunían los trabajos de diversos fotógrafos internacionales de la época de manera original, permitiendo que las imágenes seleccionadas se convirtieran en guías y referencias para el entrenamiento fotográfico y visual de los interesados en el mismo campo. Cabe destacar, además, que estas imágenes publicadas no contendrán cita de autoría, exceptuando casos aislados, hasta el período de entreguerras.

Las exposiciones Universales desde su primera edición en la capital Londinense en el siglo XIX también fueron especialmente relevantes para la difusión de la arquitectura moderna. Se diseñaron pabellones representativos de cada país en los que luego se incluirían multitud de fotografías relacionadas con lugares o elementos a exponer. Una de las primeras exposiciones relevantes acontecida fue la de la *Royal Academy* en Londres en el año 1923, realizada principalmente a través de registros fotográficos, o la exposición *del International Style* realizada en 1932 por el *MOMA* de Nueva York bajo la supervisión de Philip Johnson (1906-2005) y Henry Russel Hitchcock (1903-1987), con paneles fotográficos, así como maquetas de Le Corbusier, Alvar Aalto, Richard Neutra y Mies Van der Rohe, entre otros.



FOTOGRAFÍA 08\_Imagen original y manipulada de los silos *Bunge & Born*. *Vers une architecture*, 1923.

Los arquitectos modernos se dieron cuenta del poder de persuasión de la imagen fotográfica y de su capacidad de interpretar un objeto, así como determinar como una obra sería vista. De esta manera, la figura del fotógrafo hasta ese momento, considerada relativamente independiente del cliente, comenzó a relacionarse. En la propia fábrica Fagus anteriormente mencionada y captada por Edmund Lill, Meyer se aseguró de supervisar los encuadres y ángulos con los que se debía fotografiar el proyecto. Hay que comprender que, hasta la llegada del siglo XX, la figura del fotógrafo solía ser relativamente estática normalmente desde un estudio fotográfico o por encargo expreso. Esto también se relacionaba con el hecho que los antiguos aparatos fotográficos no eran portátiles, imposibilitando una flexibilidad y compenetración entre fotógrafo y cliente. Pero con la llegada de nuevas cámaras como la *Leica* de 24x36, la *Ermanox* o la célebre *Rolleiflex* producida en 1929, se produjo un cambio de paradigma en la figura del fotógrafo. Las nuevas posibilidades que ofrecían las cámaras semi automáticas y con negativos de pequeño formato generaron en consecuencia el auge de una nueva categoría de fotógrafo conocida como “fotorreportero”. Esta nueva variante del oficio comprendía un fotógrafo independiente que elegía sus propias temáticas para trabajar durante un período en ellas. Pudiéndose alinear con una revista si así lo deseaba o en colaboración con una agencia fotográfica como *Alliance Photo* (agencia con la que colaboraría Marcel Gautherot en París).

El fotorreportero también adquirió una cualidad de “acompañante” no solo por la existencia de cámaras más compactas, sino también por la política y la influencia de la fotografía en la misma. El recurso de la fotografía sería fuertemente utilizado también por influyentes figuras de la opinión pública, figuras revolucionarias como Mao Zedong y su fotógrafa Hou Bo (1924-2017) o fascistas como Adolf Hitler y Leni Riefenstahl (1902-2003), quien supo representar con sus cámaras fotográficas y cinematográficas, las ideas que el *Reich* alemán quería transmitir de la nueva identidad nacional. En el ámbito de la arquitectura, cabe mencionar colaboraciones como la de Richard Neutra y Julius Shulman, Le Corbusier y Lucien Hervé, Mies Van der Rohe y Richard Meyer o por supuesto, Oscar Niemeyer y Marcel Gautherot.



FOTOGRAFÍA 09\_Mao Zedong. Hou Bo, provincia de Hebei, 1954.

## EL BRASIL DE NIEMEYER

01

SEGRE, R. (2013).  
*Las paradojas del  
genio*. Arquitectura  
Viva, 150,8.

Para comprender las profundas raíces de cambios y modernidades en la arquitectura e identidad nacional brasileña, debería comprenderse en primer lugar, la situación previa al nacimiento de la figura de Oscar Niemeyer en 1907. El país había cambiado de nombre en 1889, con la llegada de la Primera República, al de “Estados Unidos del Brasil”. Había logrado su independencia de manera inusual, cuando bajo las amenazas Napoleónicas, la monarquía portuguesa se había establecido en la colonia. Así, en 1822 Pedro I declaró la independencia del “Imperio de Brasil” y fue coronado emperador. Este primer reinado apenas duraría nueve años hasta que, en 1831 se viera obligado a abdicar en favor de su hijo Pedro II, quien tan solo contaría con catorce años en el momento de subir al trono. Pedro II, reinaría hasta 1889, aportando entre otras cosas, la abolición total de la esclavitud en 1888, apenas veintinueve años antes del nacimiento de Niemeyer.

La Primera República, contexto en el que nació Niemeyer, fue un período convulso de evolución política y social. Se inició con un golpe de estado militar sin ningún tipo de apoyo popular. Oscar Niemeyer por su parte, nació en Río de Janeiro en 1907. En 1928 concluyó sus cursos secundarios en la escuela religiosa *Santo Antonio Maria Zaccaria*. Como expresa Roberto Segre<sup>1</sup>: “Niemeyer no se destacó particularmente en sus estudios elementales y universitarios. En su adolescencia, el fútbol y la bohemia eran más importantes que la disciplina exigida por la academia”. Pasada su época bohemia, ese mismo año con veintiún años, contrajo matrimonio con Annita Baldo.

Niemeyer fue aceptado en la Escuela de Bellas Artes de Río de Janeiro en 1929. Ese mismo año, Le Corbusier inició sus viajes a Sudamérica, visitando Buenos Aires y São Paulo. Las conferencias que allí tuvieron lugar supondrían la semilla germen del Movimiento Moderno en el continente.



FOTOGRAFÍA 10\_Planta Central, Barreiros, circa 1958.

En 1927, Gregori Warchavchik (1896-1972), de origen ruso, realizó uno de los primeros ejemplos de vivienda Moderna en el país, siendo esta la suya propia. Él mismo fue nombrado representante de los CIAM en América del Sur por Le Corbusier, y en 1930 inició a dar clases en la Escuela de Bellas Artes de Río de Janeiro, donde Niemeyer estudiaba. Durante el inicio de la década de los años 30 Warchavchik se asoció con Lucio Costa (1902-1998) para llevar a cabo las primeras experimentaciones Modernas en São Paulo y Río de Janeiro, con ejemplos como la casa de la calle *Toneiros* (1931) y la casa *Schwartz* (1932). De esta manera, contemporáneamente a los estudios de Niemeyer, Brasil inició sus experimentaciones arquitectónicas con el Movimiento Moderno. Durante sus estudios, Niemeyer solamente tuvo la oportunidad de hacer un proyecto moderno al final de sus estudios, obteniendo con él la nota máxima en 1934. Un año después se instaló como dibujante en el estudio de Lucio Costa, quién se convertiría durante unos meses en director de la Escuela entre 1931 y 1932.

En 1936 el ministro Gustavo Capanema promovería el proyecto de ejecución del nuevo Ministerio de Educación y Salud (*MES*) en Río de Janeiro. La obra fue encargada a Le Corbusier, quien volvió al país invitado, junto a Lucio Costa y otras figuras de la arquitectura como Affonso Eduardo Reidy (1909-1964) y Carlos Leão (1906-1983). El proyecto materializa las ideas principales de Le Corbusier, considerándose uno de los mejores ejemplos del Movimiento Moderno. Es en esta obra, donde Niemeyer recibe el encargo de pulir los diseños del maestro europeo. En ella, obtendría su primer destello de genialidad cuando propuso la solución planimétrica y volumétrica del edificio, que había quedado en un punto muerto, ante la imposibilidad de aplicar las alternativas planteadas por Le Corbusier.

El encargo de esta obra expresa muy bien el espíritu renovador del gobierno provisional durante este período convulso de la historia política brasileña. Debe comentarse que, durante los estudios de Niemeyer, en 1930 el país sufrió un levantamiento militar dando final a la Primera República e iniciando un gobierno provisional de Getúlio Vargas, político y miembro de la Junta Militar. Esto supuso la decadencia de las antiguas oligarquías cafeteras y el ascenso de las clases medias. En 1937, en un clima de inestabilidad total, Vargas dio un golpe de Estado con el apoyo militar, dando fin al gobierno provisorio e iniciando el período del *Estado Novo*, que duraría hasta 1945. Durante este período se estableció una censura política y cultural, así como un poderoso programa de industrialización del país.

Tras el éxito de la obra del *MES*, la carrera de Niemeyer se dispararía obteniendo sus primeros proyectos en 1937, y consolidando su figura con la creación del Pabellón de Brasil en la Exposición de Nueva York de 1939. Al concurso se presentaron dos proyectos. En primera posición quedó un proyecto más convencional de Lucio Costa, y, en segundo lugar, siendo más original, el suyo. Finalmente, el propio Lucio Costa le propondría trabajar codo con codo para proyectar un pabellón definitivo, fruto de su mutua colaboración. El pabellón resultaría ser uno de los más recordados y recibiría la medalla durante la Exposición de Nueva York. A partir de este momento, Lucio Costa le daría su apoyo infinito, introduciéndole también, en los círculos políticos y sociales del momento. De esta manera, Niemeyer entraría en contacto con el entonces alcalde de Belo Horizonte, Juscelino Kubitschek (1902-1976). Se ganó su favor tras alabarle por su proyecto del *Gran Hotel de Ouro Preto* entre 1938 y 1940. Años más tarde, Kubitschek le encargaría el *Hotel Tijuco* (1951) en Diamantina, la ciudad natal del alcalde y cinco años más tarde siendo presidente de la nación, la obra de la nueva capital: Brasilia. Kubitschek quedó impresionado con la manera en que Niemeyer relacionaba la arquitectura moderna con la tradición colonial. En 1940 le encargaría la construcción del complejo de *Pampulha* en Belo Horizonte, mismo año en el que Gautherot desembarcaría para establecerse definitivamente.

En todo este contexto, el ambiente de la *Era Vargas* fue también un período de cruces culturales favorecido por la integración de un grueso de inmigración europea de artistas, escritores e intelectuales que se asentaron en Brasil durante la primera mitad del siglo XX. Figuras como la arquitecta y diseñadora Lina Bo Bardi (1914-1992), originariamente italiana y nacionalizada en Brasil en 1951, o fotógrafos franceses como Marcel Gautherot, Pierre Verger o Jean Manzon los cuales se instalaron contemporáneamente en 1940, se mezclaron con la población inmigrante (especialmente italianos y alemanes) atraídos por el crecimiento económico y las oportunidades que aquello aportaba. Hasta 1940 la fotografía brasileña seguía aun las corrientes de la Europa previa a la Primer Guerra Mundial. Principalmente fotografía documental. Pero con la llegada de fotógrafos y nuevas corrientes europeas, se establecieron en el país diversos fotoclubes que fueron clave para el desarrollo y perfeccionamiento de los estilos fotográficos y la formación de los fotógrafos brasileños. Destaca el *Photo Club Brasileiro*, fundado en Río de Janeiro en 1923 y el *Foto Cine Clube Bandeirante*, creado en São Paulo en 1939. Figuras como Thomaz Farkas (1924-2011) de origen húngaro, o Peter Scheier (1908-1979) de origen judeo-alemán que emigró en 1937, fueron representativas por estar integradas en los círculos de los fotoclubes.



FOTOGRAFÍA 11\_Casa Modernista de Gregori Warchavchik. Sin autoría, São Paulo, circa 1928.



FOTOGRAFÍA 12\_Lina Bo Bardi en la Casa Do Vidrio. Chico Albuquerque, São Paulo, 1952.

En este espíritu de mutua influencia entre dos continentes, surgieron también figuras representativas brasileñas como Chico Albuquerque (1917-2000), quien ya era hijo de una pareja de fotógrafos, y fue miembro del *Foto Cine Club Bandeirante*. Se convirtió además en el primer fotógrafo en producir una campaña publicitaria siendo responsable al mismo tiempo del producto, así como del trabajo con modelos, para la multinacional *Johnson & Johnson* en 1948. Además, cabe mencionar también a José Medeiros (1921-1990), nacido en el noreste de Brasil y uno de los mayores exponentes de la generación dorada de la fotografía brasileña.

El fotoperiodismo también fue impulsado gracias a la creación de determinadas revistas como *O Cruzeiro* o *Jornal do Brasil*, que comenzaron a priorizar las imágenes entre sus páginas. *O Cruzeiro*, fundada por Assis Chateaubriand, importante magnate brasileño (que también sería el principal fundador y mecenas del Museo de arte de São Paulo, diseñado por Lina Bo Bardi en 1958) se convirtió en una de las principales revistas referentes de Brasil gracias a la contratación de la figura de Jean Manzon (1915-1990), quien, desde su llegada en 1940, sería una de las figuras más representativas del fotoperiodismo en el país. Alcanzaría rápidamente la fama instalándose como responsable para la organización del Sector de Fotografía del Departamento de impresión y propaganda (*DIP*) durante el gobierno de Getúlio Vargas, y lo abandonaría en 1943 para dedicarse plenamente a la revista.

La difusión de imágenes del país se propagó de manera internacional, captando la atención de múltiples fotógrafos extranjeros que decidieron visitar el país con un interés en fotografiar la renovación del mismo. Se propagó un interés antropológico en especial por las poblaciones indígenas aun existentes en las áreas del *Mato Grosso* y el Amazonas. Es el caso del antropólogo Claude Lévi-Strauss (1908-2009), quien viajó con su mujer Dina, etnógrafa y volcó todo su trabajo en la famosa obra *Tristes Trópicos* (1955), expuesta en el museo *Quai Branly* en París. Otra figura relevante de estas visitas es la figura de Genevieve Naylor (1915-1989). Fotógrafa americana y fotorreportera, fue conocida especialmente por sus fotografías producidas en Brasil entre 1941 y 1942 y por ser la fotógrafa personal de Eleanor Roosevelt. Fue alumna de Berenice Abbott (1898-1991) (conocida fotógrafa norteamericana perteneciente al movimiento de la fotografía directa) y contratada por el órgano de la *Office for Interamerican Affairs* (que se encargaba de mantener las buenas relaciones entre los Estados Unidos y América Latina), para los que Naylor produjo más de 1.300 fotografías viajando por todo el país.



FOTOGRAFÍA 13\_La cantante y actriz brasileña Carmen Miranda. Jean Manzon, década de 1940.



FOTOGRAFÍA 14\_Playa do Arpoador. José Medeiros, Río de Janeiro, 1952.



FOTOGRAFÍA 15\_Paseo marítimo de Copacabana. Genevieve Naylor, Río de Janeiro, década de 1940.

## MARCEL GAUTHEROT

*“Durante varios años, Marcel Gautherot fue nuestro fotógrafo favorito. ¡Viajamos juntos en varias ocasiones por todo Brasil! Él fotografió los edificios que diseñamos. Pampulha, São Paulo, Brasilia... Nos llevamos muy bien y nos reímos mucho, ¡Era mi gran viejo amigo! Y las fotografías que tomó... Marcel Gautherot podía siempre encontrar los puntos de vista adecuados, ¡Los contrastes arquitectónicos que tan bien conocía!”*

*Oscar Niemeyer*

## PRIMEROS AÑOS

02

Discurso completo  
disponible en el  
anexo.

Marcel André Félix Gautherot nació el 14 de julio de 1910 en París, Francia. Hijo de un albañil y una costurera, se crió en un ambiente humilde. A los quince años se inscribió en un curso nocturno de arquitectura en la *École Supérieure des Arts Décoratifs*, mientras trabajaba en una empresa de muebles, *Union Parisienne du meuble*, con sede en Estrasburgo. Curso de cinco años de duración que abandonaría antes de finalizarlo, en 1927. En aquel momento, la Escuela de Artes Decorativas era más técnica que la *École Nationale Supérieure des Beaux-Arts*. El mismo año en que se iniciaría en sus estudios de arquitectura tendría la oportunidad de visitar el Pabellón de *L'Esprit Nouveau* de Le Corbusier en la Exposición internacional de Artes Decorativas e Industrias Modernas en París de 1925. Motivado por los avances y postulados del Movimiento Moderno, visitaría también la *Weissenhofsiedlung* de Stuttgart en 1927. Y dos años después participaría en grupo en un concurso de diseño de la empresa *Thonet-Mundus*, del que resultará vencedor con un jurado compuesto por Pierre Jeanneret, Marcel Breuer, Walter Gropius y Mies Van Der Rohe. Estos años de fuerte influencia arquitectónica serán vitales para su formación, generando en él una formación arquitectónica y plástica.

Fuertemente partidario del movimiento obrero socialista y los principios marxistas, participará en 1930 en el *Sohlberg Conference*, un congreso francoalemán de estudiantes pacifistas contrarios al auge de nacionalismos del período de entreguerras. En él dará un discurso titulado como *Discours sur l'architecture française*<sup>2</sup>. Este discurso resultará de vital importancia, puesto que permitirá identificar cierta información acerca de sus planteamientos y pistas en cuanto a su futuro. En primer lugar, presentará ejemplos relacionados con mala arquitectura contemporánea a la fecha:



FOTOGRAFÍA 16\_Escultura en la azotea del Museo del Hombre. París, década de 1930.

*“(...) plano 3: Vivienda para 4 personas. Ausencia de baño con aseo, lavabo. El living-room (habitación en la que vivimos) es inhabitable: en primer lugar, debido a sus dimensiones reducidas, y en segundo lugar por sus comunicaciones: cocina, puertas, escaleras.”*

Él mismo admitirá durante esta intervención la ausencia de confort presente en las viviendas para la clase trabajadora, y como las necesidades básicas solo pueden abordarse bajo estándares mínimos que tanto el inmueble colectivo como los elementos estandarizados pueden garantizar. Llama la atención también, sus referencias constantes a Le Corbusier a quién cita constantemente:

*“(...) Repetidamente, durante esta presentación, hemos citado o citaremos palabras y frases de Le Corbusier. Son de importancia capital, de alcance mundial.”*

*“(...) La fachada ya no soporta la casa, su única función, ser un proveedor de luz. Susceptible, tal vez, de perseguir las tradiciones más puras, aquí viene la pequeña casa de cemento armado, razonable, explícita, verdadera como esas casas verdaderas que hemos visto. Casa susceptible de una explotación más eficiente que la legada por nuestros padres: el espíritu maquinista concibe el confort y puede lograrlo. Subimos al techo de nuestra casa donde plantamos un jardín, y hemos vuelto al plan ancestral: la recepción está en altura, cerca del techo, el jardín no está abajo. La casa está en el aire, sobre pilotes. lejos del suelo, más saludable. La luz está en todas partes, porque el cemento armado nos ha dado el plano libre, la fachada libre: las ventanas son libres, siempre tocan las paredes laterales de las habitaciones, y estos actúan como reflectores. Ahora hay una nueva llamada a la luz en las casas, y es una gran conquista.”*

Gautherot demuestra entonces ser un verdadero seguidor de los principios de Le Corbusier, y admirador de este. Durante su larga trayectoria, fotografiará decenas de obras pertenecientes al Movimiento Moderno en Brasil. Este período de formación en París resulta entonces clave para comprender hasta qué punto era conocedor del lenguaje arquitectónico tras haber cursado estudios en la *École Supérieure des Arts Décoratifs*. Y así, este discurso también puede ofrecernos pistas acerca del motivo de su posible elección de Escuela a la hora de decantarse por estudiar arquitectura y, asimismo podría ofrecer el motivo de abandono del mismo curso nocturno:

*“(...) La Exposición de Artes Decorativas Modernas (1925) nos mostró la completa nulidad de las escuelas de arte regionales de Francia. La École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de París: continúa la tradición; algunos hombres sinceros se escapan de ella: Tony Garnier, Michel Roux-Spitz, Bazin, de los que hablaremos más adelante. Escuela Nacional Superior de Artes Decorativas de París: Ninguna directiva, no construimos, hacemos arquitectura decorativa. Pero surge la esperanza, existe una tendencia a dibujar, pero no se exprimen más que por las fachadas, y no por las plantas. Sin plano hay un desorden arbitrario. Se procede de dentro hacia fuera. El exterior ha de ser el resultado del interior.”*

Podemos entonces comprender no solo sus críticas a la formación educativa anticuada del sistema francés universitario, sino también confirmar su visita a la Exposición de Artes Decorativas Modernas y su visita al pabellón de *L'Esprit Nouveau*. Años más tarde, en una entrevista<sup>3</sup>, Gautherot afirmaría que para ser fotógrafo hay que entender los edificios, y que quien no entiende la arquitectura no puede ser un buen fotógrafo. Además, es esencial añadir que Gautherot poseía la costumbre de presentarse como arquitecto a pesar de no haber concluido su formación.

A grandes rasgos podemos confirmar también, las ideas políticas y sociales con las que Gautherot se alineó durante este período. En 1936, los populistas franceses resultaron victoriosos en las elecciones y produjeron una serie de incentivos a la clase trabajadora, como las primeras vacaciones pagadas y la reducción de la jornada laboral. Alineaciones que encontraría también en el ambiente del Museo del Hombre a partir de ese mismo año. Gautherot tomará entonces el rumbo de desplazarse del campo arquitectónico al campo antropológico. Ingresará a trabajar en el archivo, en un momento de transición, cuando el antiguo Museo de Etnografía, fundado en 1878, sea derribado y sustituido por el *Palacio de Chaillot*, en el recién estrenado complejo del *Trocadero* en 1937 (con motivo de la Exposición Internacional de Artes y técnicas dentro de la vida moderna). Será ahí donde tendrá la labor de catalogar las piezas del museo, documentándolas fotográficamente antes de que formen parte del archivo. Bajo el mandato del director y antropólogo Paul Rivet<sup>4</sup>, será en ese laboratorio de revelado donde conocerá al fotógrafo Pierre Verger (1902-1996), principal compañero que le acompañaría a lo largo de su carrera hasta Brasil.

De su experiencia en el Museo del Hombre puede resumirse un triple interés: en primer lugar, por la fotografía como mecanismo de producción artística

03

SEGALA, L. (2005). A coleção fotográfica de Marcel Gautherot. An.Mus.Paul, 13(2), 73-134.

04

Paul Rivet (1876-1958), antropólogo francés que en 1929 fue nombrado director del Museo de Etnografía del Trocadero de París. En 1937, con George-Henri Rivière reorganiza las colecciones de antropología física y etnología de estos museos, como parte del nuevo Museo del Hombre.

05

a la vez que documental. En segundo lugar, por la antropología y el descubrimiento de culturas exóticas, que derivará en un interés por viajar. Y en tercer lugar por el desarrollo de la metodología de trabajo de documentación: tomando como referencia el criterio geográfico como factor estructurador, luego los registros de autoría, fechas y contextos particulares de producción. A ello le sigue una clasificación temática de las imágenes, que incluya estudios de morfología y fisiología social, destacados en los resúmenes de las monografías clásicas.

Paralelamente, Gautherot inició su carrera fotográfica asociándose a la agencia *Alliance Photo*, fundada por Maria Eisner en 1934, siendo una de las primeras de Europa y una de las primeras también en defender la autoría y la autonomía de los fotógrafos asociados. Años más tarde, Maria Eisner huiría a Estados Unidos durante la Segunda Guerra Mundial y fundaría junto a Robert Capa, David Seymour y Henri Cartier Bresson, la agencia *Magnum* en Nueva York. Por primera vez, Gautherot pudo entonces ponerse en contacto con todo un círculo de fotógrafos pertenecientes al nuevo movimiento de la fotografía de la Nueva Objetividad, la Nueva Visión y la fotografía directa. Figuras como René Zuber, Emeric Feher, Pierre Boucher y el mismo Pierre Verger que posiblemente sería quien le introdujera al grupo. Verger fue su mentor durante ocho años, y le permitió entrar en contacto con una generación joven y bohemia: devotos del naturismo en cuanto a su forma de vida al ambiente natural y nudista, al deporte y a los viajes. París albergaba en aquel momento a un gran conjunto de jóvenes fotógrafos experimentales defensores de la nueva fotografía con exponentes como Robert Doisneau o Édouard Boubal, Marcel Bovis, André Kertész, Robert Capa y David Seymour. En ese mismo período de entreguerras, con el surgimiento del *nazismo*, París se convirtió en un lugar de encuentro de surrealistas, constructivistas, y fotorreporteros alemanes huidos del régimen *nazi*. Esto generó un ambiente extremadamente heterogéneo en la capital durante la década de los años 30. Es durante este período donde se asentarán definitivamente los principios de la nueva fotografía que se habría ido desarrollando desde los años 20 y que Gautherot aprenderá en este nuevo ambiente bohemio y experimental.

La *Alliance Photo* trabajó, además, en un formato de fotorreportero independiente, dando una libertad a sus colaboradores para su producción en parte gracias al avance de las cámaras como la *Leica* o la *Rolleiflex*. Esta última, sacada en 1929 junto a la *Leica*, era la preferida por los fotógrafos de la *Alliance Photo* por su formato 6x6 de los negativos. Como expresa el sociólogo Jacques Leenhardt<sup>5</sup>:

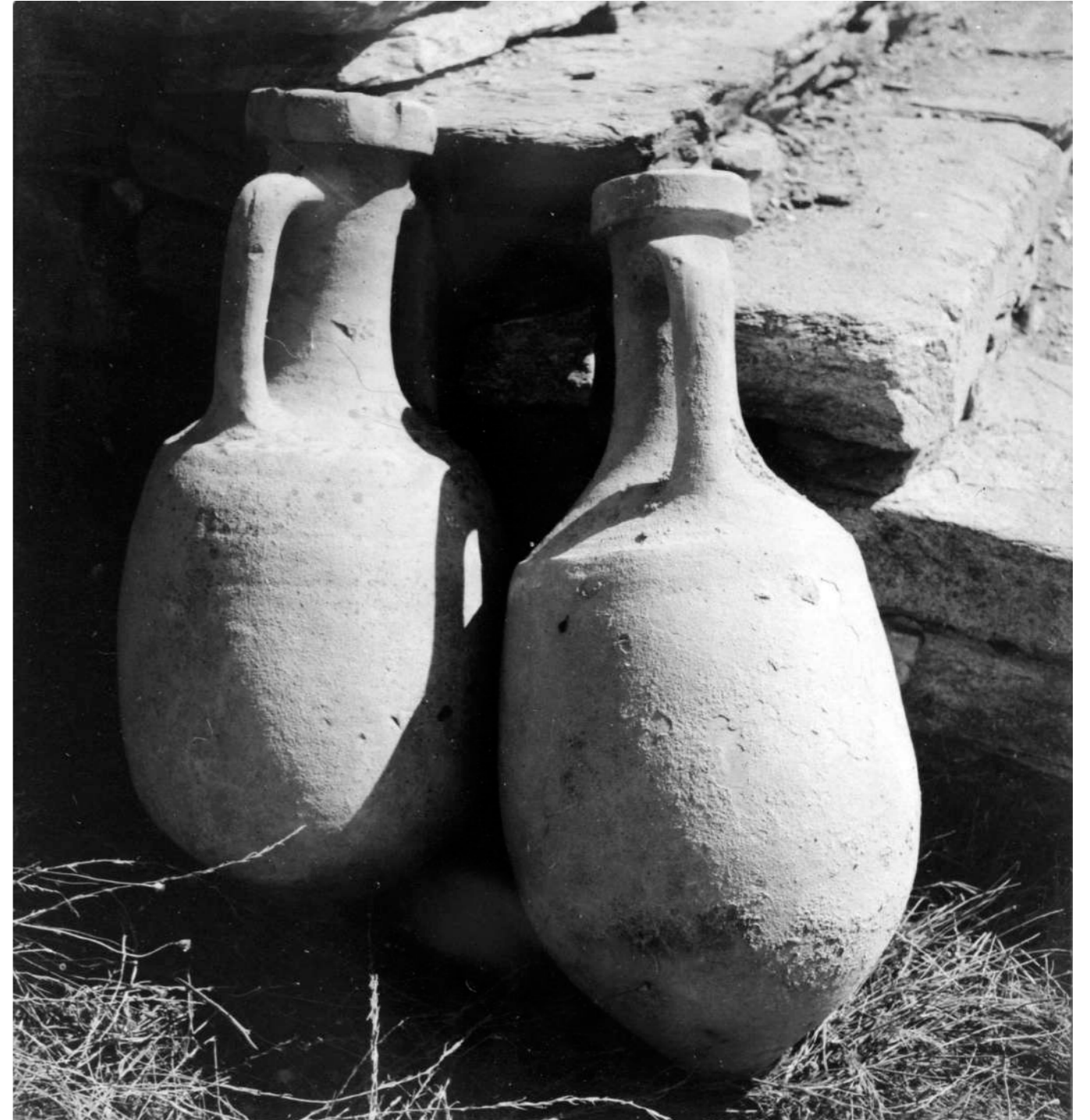
BURGI, S., FRIZOT, M., LEENHARDT, J., MAMMÍ, L., TITAN JR, S., Instituto Moreira Salles, & Maison européenne de la photographie (Paris, France). (2016). *Marcel Gautherot : the monograph*. Scheidegger & Spiess.



FOTOGRAFÍA 17\_Marcel Gautherot frente al Museo del hombre. Autoría desconocida, París, 1936.



FOTOGRAFÍA 18\_La Acrópolis de Atenas. Grecia, 1934.



FOTOGRAFÍA 19\_Composición de vasijas. Grecia, 1934.

06

SEGALA, L. (2005). *A coleção fotográfica de Marcel Gautherot*. An.Mus.Paul, 13(2), 73-134.

“De alguna manera, estas dos cámaras simbolizan el eclipse de la fotografía modernista experimental y la transición a la fotografía de reportajes que era más flexible y cercana a la vida real”.

La *Rolleiflex* era inversa al modelo *Leica*. Se sujetaba sobre el estómago. De esta manera, el fotógrafo no miraba directamente sobre la escena que trataba de encuadrar evitando contacto visual directo con los sujetos y desconectándose de la escena. La *Leica* en cambio impedía esa neutralidad. Tradicionalmente se había utilizado el formato 2:3 que se consideraba perfecto, pero la *Rolleiflex* usaba el formato cuadrado que requería de obediencia y paciencia. Esto era debido a que la *Rolleiflex* obligaba a dedicar una preparación, impidiendo la toma de instantáneas al vuelo. Su limitación de doce imágenes por carrete obligaba a fotografiar menos y reflexionar más, descartando objetivos en movimiento rápido. Además, con el formato cuadrado se podía establecer un equilibrio visual por la equivalencia de las direcciones. Así, el ojo humano, acostumbrado a mirar de izquierda a derecha, se veía obligado a mirar al centro y dejarse llevar por el sujeto que es aquel que toma entonces las riendas y el dinamismo. El eslogan que los seguidores de esta cámara utilizaban era “Intenta utilizar todo el cuadrado”. El formato cuadrangular dedicaba más tiempo a los detalles y esto sin duda favoreció de manera estética la obra de Gautherot quien, desde el inicio, tuvo más interés en documentar que en centrarse en poses fotográficas.

Estos avances fotográficos permitieron a los fotorreporteros transportarse hasta lugares remotos. Sin ir más lejos, Pierre Verger, por ejemplo, viajaría a diversos continentes y a lugares tan remotos como la Polinesia Francesa, Sudán, Malí, Togo, China, Estados Unidos entre otros... Y a pesar de que Marcel Gautherot no se inscribía tanto en esa modalidad de fotógrafo, si terminará realizando una serie de viajes durante su etapa en Francia. En una entrevista<sup>6</sup> al final de sus días, afirmarí que su interés por la fotografía surgiría de su amor por viajar, así lo afirmó:

“La fotografía surgió, ante todo, de mi deseo por viajar”.

En 1931 sería enviado a Marruecos para ejercer su período de servicio militar obligatorio. Durante un año permaneció realizando dibujos y fue poco a poco constituyendo su ojo etnográfico y antropológico. Durante su período en Marruecos le permitió entrar en contacto con una diversidad cultural. En 1934, Gautherot realizó un primer viaje fotográfico a Grecia. Y aquello que llama la atención observando detenidamente su archivo de imágenes es, que lejos de ser

un viaje al uso donde se fotografiaría la Acrópolis u otros monumentos, Gautherot también retratará a sus gentes y sus tradiciones expresando, desde un principio, un interés sociológico. Pero no fue hasta 1937, que realizaría su primer viaje costado por el Museo del Hombre. Se le encargó la tarea de viajar a México junto a Pierre Verger para fotografiar paisajes, monumentos y aspectos de la cultura indígena local, siendo esto un marco decisivo en la construcción de su identidad profesional como fotógrafo.

Por aquel entonces, México también estaba desarrollando un interés fotográfico, considerándose una meca de la fotografía y lugar de fascinación de las vanguardias europeas que veían en el país tanto las oportunidades de la nueva fotografía, así como del surrealismo. Gautherot entrará en contacto con fotógrafos modernistas envueltos en el movimiento de renacimiento cultural mexicano de entre 1920 y 1930. Algunas de las figuras que Gautherot mejor recordará y servirán como influencia decisiva durante toda su vida serán Manuel Álvarez Bravo y su mujer Lola Álvarez Bravo<sup>7</sup> referencia principal de la fotografía mexicana de paisajes, del retrato, del detalle arquitectónico y del arte prehispánico. Visitantes como Edward Weston y Tina Modotti trabajaban ya en el país desde la década anterior, publicando imágenes en blanco y negro en las que ponían el foco principalmente en los grupos indígenas y sus tradiciones, así como en la vida diaria de las clases trabajadoras y las festividades populares en las calles. Paul Strand también había visitado el país entre 1923 y 1924 y Henri Cartier-Bresson (1908-2004) entre 1934 y 1935. Además, durante aquel período, Sergei Eisenstein había rodado su filme surrealista inacabado *¡Qué viva México!* Existe información que confirma que Gautherot visitó el rancho *Tetlapavac* que se utilizó para la grabación, así como que conoció a Eisenstein en París Así lo afirmó en un periódico local.

Durante este viaje, Gautherot expresará un interés especial por los Agaves, conocidos como “*candelarias*” por los locales, así como por la vida tradicional y la producción de cerámica. Sus primeras imágenes de México serán publicadas en *Voilà*, así como en *Photographie des Arts et Metiers*. Además, Pierre Verger publicará un libro en 1938 recogiendo numerosas imágenes de ambos. En estas imágenes podemos ver unos toques surrealistas y experimentales muy cercanos a la puesta en escena del filme de Sergei Eisenstein. Puesta en escena que fue diseñada por el propio Manuel Álvarez Bravo. Pero estas serán las únicas imágenes experimentales de Gautherot, puesto que en adelante tomará un enfoque más objetivo. Solo recuperaremos un efecto místico y surrealista en las

07

En los años 30 y 40, Lola Álvarez Bravo viajó por todo México bajo los auspicios de organismos federales como la Secretaría de Educación Pública y la Secretaría de Salud y Bienestar, fotografiando poblaciones rurales, publicando trabajos en revistas como *Mexican Folkways*.



FOTOGRAFÍA 20\_Mujeres mexicanas junto a un agave. México, 1936.



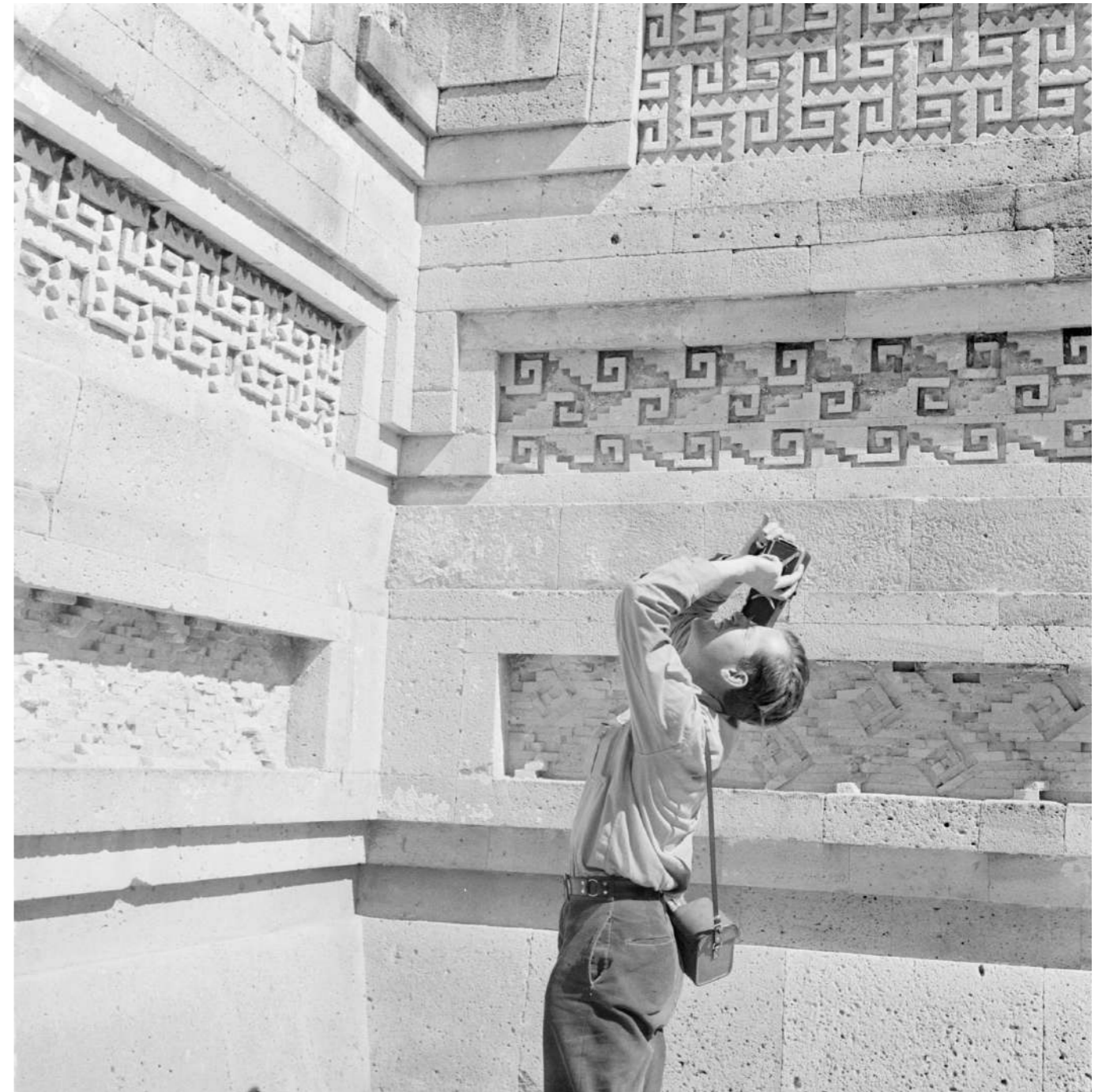
FOTOGRAFÍA 21\_Fotograma del filme ¡Qué viva México!. Sergéi Eisenstein, 1931-1932.

imágenes de la obra de Brasilia, varias décadas posteriores. Las imágenes de México parecen saltar del recuadro, efecto conseguido por una textura especial, debida al perfecto equilibrio entre los claros y los oscuros. Son fotografías que registran partes de un mosaico cultural formado, a través de una línea folclórica, por individuos, ropajes, detalles de arquitectura y vegetación exótica.

Tomando como referencia la fotografía 20, pude observarse a dos mujeres vestidas con ropas tradicionales del entorno rural mexicano: una lleva maquillaje y un vestido escotado, mientras que la otra está cubierta por un velo. El entorno está dominado por un aspecto de aridez, el fuerte sol y la maleza del fondo denotan una tendencia por un clima cálido y árido típico del país. Pero lo que más llama la atención es el agave del primer plano. Según Lorenzo Mammi (2016, p. 48), no es casualidad que el fotógrafo destaque esta planta. El agave fue uno de los símbolos de la Revolución Mexicana (1910 - 1924) como forma de representar la naturaleza del país, subyugada por los europeos durante el periodo de colonización. Al igual que las ruinas aztecas, los agaves representaban una imagen de resistencia para los revolucionarios, en su mayoría campesinos e indígenas.

El entrenamiento de la mirada que Gautherot realizó durante su período de convivencia entre la *Alliance Photo* y El Museo del Hombre, fue fundamental para su formación personal como fotógrafo y etnógrafo, a la vez que desarrollando el arte de la documentación como herramienta de trabajo. Desde el punto de vista etnográfico, la experiencia en México y el trabajo compartido con Verger, instruyeron su mirada y consolidaron su estilo de fotorreportero documental, siempre atento a las representaciones nacionales.

En 1937, visitaría la Exposición Internacional de Artes y técnicas dentro de la vida moderna, con el tema de la fotografía y la museografía como centro de esta. Sería precisamente durante esta exposición donde se llevaría a cabo la construcción del *Palacio de Chaillot* del Museo del Hombre, así como el Palacio de Tokio, el pabellón de la electricidad de Mallet-Stevens y dos pabellones destacados de Alemania y la Unión Soviética. Cabe destacar que la cámara *Rolleiflex* recibiría la medalla del Gran Premio de la exposición y Gautherot cautivaría cierta fama a pesar de no ser el fotógrafo oficial de la Exposición. Su colaboración en la redefinición de la museografía del Museo del Hombre, de los usos de la fotografía en la etnografía descriptiva, se desplegó en el trabajo que llevó a cabo, poco después, para montar la exposición *La casa rural* en Francia, en



FOTOGRAFÍA 22\_Marcel Gautherot fotografiando en el Palacio de Mitla. Autoría desconocida, México, 1936.

08

Testimonio de Marcel Gautherot en el informe: Anónimo. «En Recife, el fotógrafo del Servicio de Patrimonio Histórico y Artístico». Diário de Pernambuco. Recife, 24 de agosto de 1944

En ESPADA, H. (2011). MONUMENTALIDAD E E SOMBRA: a representação do centro cívico de Brasília por Marcel Gautherot. São Paulo: Universidade de São Paulo.

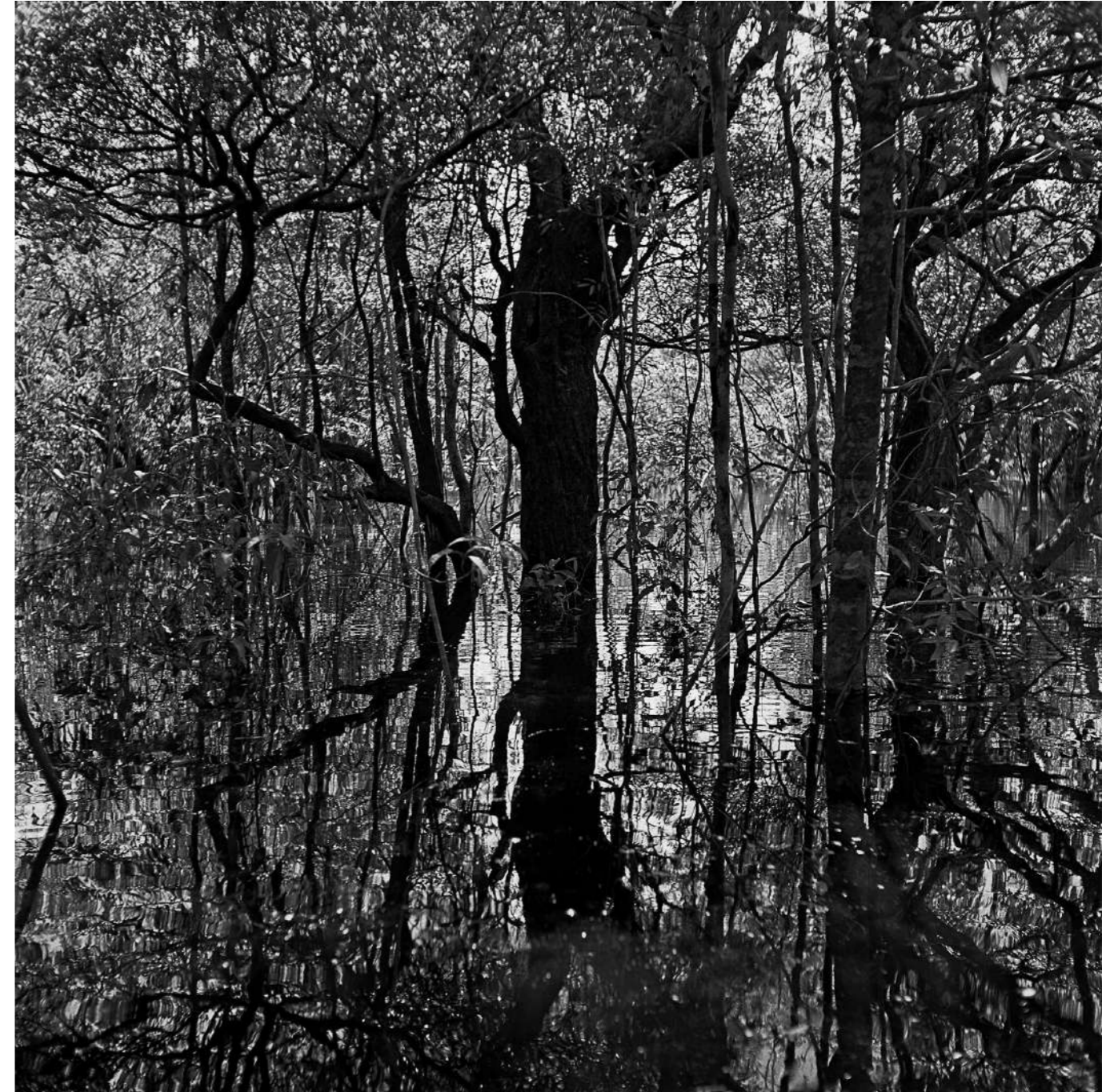
el marco de la exposición. El objetivo de la exposición era presentar diferentes tipos de vivienda en función de sus formas arquitectónicas y de sus trazados topográficos.

En 1939, no fue una imagen lo que le cautivó fuertemente para viajar a Brasil, sino una novela: *Jubiabá, Bahía de Todos los Santos*, obra del escritor Jorge Amado. Publicado por primera vez en Francia en 1938. fuertemente influenciado por la obra y los contrastes que esta permite vislumbrar se decidirá por visitar la región del Amazonas para realizar una exploración fotográfica. Además, Paul Rivet le entregó una carta de recomendación a las autoridades francesas en Brasil y Sudamérica, atestiguando el interés del museo por este ensayo fotográfico. Podemos entender que, viajando sin equipaje, solamente con su cámara compacta, Gautherot pertenece a esta nueva generación de fotógrafos viajeros modernos, fuertemente influenciado por la experiencia moderna de la objetividad, la racionalidad y la instantaneidad.

De su primer viaje por el Amazonas, aquello que sin duda llamó más la atención fue la extensión voluminosa de la naturaleza y la maleza fuertemente enredadas, así como la presencia del agua y el efecto de la luz sobre su superficie, reflejando sobre ella una lámina cristalina del bosque que se elevaba sobre la superficie. La intención consistía en captar los aspectos paisajísticos y humanos de la región amazónica, para enviarlos a la colección del Museo del Hombre. La fauna y flora se asemejaban a las descritas por Jorge Amado y que captarían la mirada de los extranjeros no acostumbrados a la naturaleza brasileña. Gautherot exploró aquel vergel húmedo que le seducía, fotografiando las bellezas del Amazonas buscando un rigor de un registro documental, con primeros planos de plantas preciosas y nitidez, para captar la exuberancia del bosque. Él mismo afirmaría:

*“Me interesaba recoger tanto aspectos paisajísticos como humanos de aquella región para enviarlos a la colección del museo. Todo lo relacionado con la vida, los hábitos y las costumbres de los indígenas entraba en mis pensamientos.”<sup>8</sup>*

Desgraciadamente, durante su expedición terminó contrayendo la malaria y tuvo que ser hospitalizado en Río de Janeiro. Semanas después, daba inicio la Segunda Guerra Mundial.

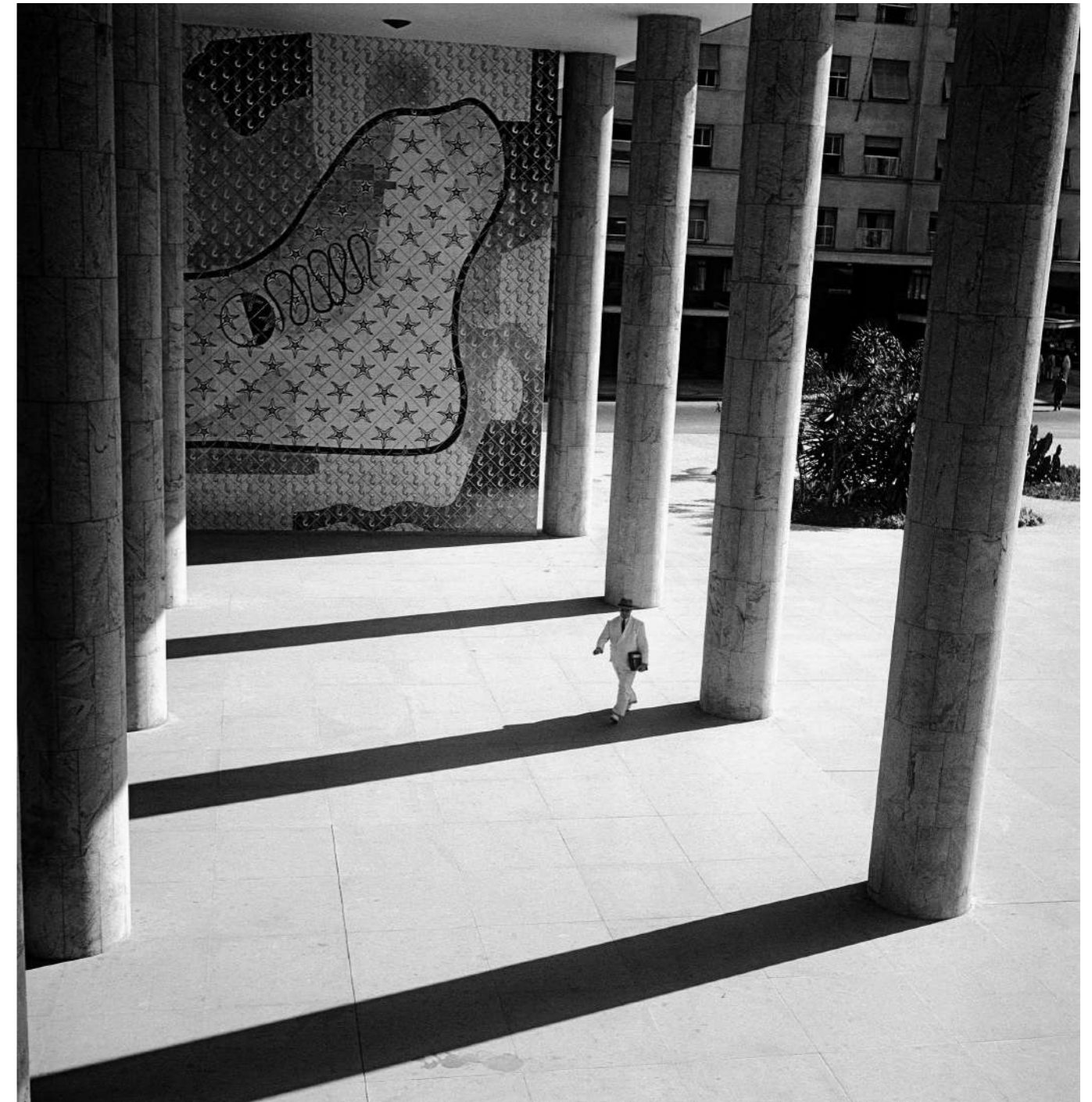


FOTOGRAFÍA 23\_Igapós, Brasil, circa 1956.

## DESEMBARCO EN BRASIL

Durante su estancia en Río de Janeiro, el primero de septiembre de 1939, Adolf Hitler invadía Polonia haciendo caso omiso de las advertencias de las grandes potencias occidentales. De esta manera, Reino Unido y Francia declararon la guerra al *Reich* Alemán. Gautherot tiene entonces, que volver a Europa por orden de movilización general. Será destinado a Dakar, en Senegal. Allí será delineante del regimiento de ingenieros. No hay material fotográfico que atestigüe su estancia en Dakar, pero apenas duró un poco tiempo, ya que, en junio de 1940, los alemanes entraban en la capital francesa, forzando la capitulación y rendición del país. Ante este suceso, Gautherot se vio en una encrucijada: ¿Debería volver a Francia bajo el Gobierno de *Vichy*, quedarse en Senegal, o irse a otro sitio? Finalmente, antes de acabar el año, cruzó el Atlántico y decidió emigrar a Brasil, donde se instalaría en Río de Janeiro durante casi cinco décadas junto a su compañero Pierre Verger y a otros fotógrafos como Jean Manzon. Creó su estudio, su colección de imágenes y formó su familia.

Es posible que cuando llegara, Gautherot gozara ya de un cierto prestigio y un renombre suficiente como para instalarse cómodamente en los círculos intelectuales de fotógrafos, artistas, poetas y escritores internacionales y brasileños. De hecho, serían precisamente las amistades que ahí trabaría, que le ayudarían con las deudas pendientes de la guerra en Europa. Cuando llegó, ni siquiera sabía hablar portugués y todas las relaciones con el museo se habían cortado debido a la incomunicación con el continente europeo. Por ende, tuvo que construir una red de contactos que le permitiera vivir de la que había hecho hasta ahora: la fotografía. Una de las opciones hubiera sido colaborar con la prensa como ya había hecho en Francia, pero a pesar de que esta fue una de las soluciones complementarias, realmente sería Jean Manzon quien acaparara



FOTOGRAFÍA 24\_Sede del Ministerio de Educación y Salud, Río de Janeiro, circa 1955.

09

SEGALA, L. (2005). *A coleção fotográfica de Marcel Gautherot*. An.Mus.Paul, 13(2), 73-134.

todas las portadas y primicias con su colaboración en *O Cruzeiro*. Pero en poco tiempo logró obtener un puesto de colaboración en la que sería la agencia estatal que influiría en su vida y en las de millones de brasileños: el *SPHAN*.

El Servicio del Patrimonio Histórico y Artístico Nacional (*SPHAN*) fue creado en 1937 bajo el gobierno de Getulio Vargas y sus ministros, que buscaban entre otras cosas, la creación de una nueva identidad nacional. Su director Rodrigo Melo Franco de Andrade (1898-1969) sería un intelectual cercano al poeta Mario de Andrade cuyo proyecto de visitar las raíces culturales brasileñas desde una perspectiva moderna tomaría un papel importante a la hora de conformar la nueva agencia federal (Mario de Andrade fue solicitado a participar en el proyecto por orden de Capanema en 1936, y fue el encargado de redactar las directrices de protección de las artes en Brasil). Su anteproyecto incluía no solo obras y monumentos del pasado sino también cultura inmaterial como las fiestas y tradiciones de culturas africanas, indígenas y europeas. Además, fue de vital importancia su inclusión, por ser quien apostó sobre el registro fotográfico como base para el Servicio del Patrimonio. Franco de Andrade dirigiría la agencia durante tres décadas e instituiría a Lucio Costa como director de la División de Estudios y Protecciones desde 1937 a 1972. Las oficinas del *SPHAN* estaban integradas dentro del Ministerio de Salud y Educación, como se ha comentado anteriormente, obra de Lucio Costa, Le Corbusier y Niemeyer.

El *SPHAN* se centró principalmente, durante tres décadas, en la formación de documentación para la creación de una concepción de “cultura brasileña”. Veía en el Brasil del barroco, un imaginario religioso que le interesaba especialmente preservar y que se consideraba la primera manifestación cultural típicamente brasileña, poseedora de un espíritu de nación. Así surgirá una disyuntiva entre modernidad e identidad, que será patrocinada por el Estado autoritario empeñado en la construcción de una identidad nacional y en la capacidad de los arquitectos de crear una arquitectura perteneciente al Movimiento Moderno. Así cabe destacar, que el *SPHAN* no fue solamente frecuentado por políticos, sino que, en él, los arquitectos fueron en gran medida, quienes seleccionaron no solo los nuevos monumentos contemporáneos sino también la selección de aquellos que deberían ser los íconos del pasado nacional. No debería sorprender entonces, que el complejo de *Pampulha* de Niemeyer fuera ya catalogado en 1947 como patrimonio, así como el Ministerio de Salud y Educación (*MES*) en 1948.

El arquitecto Lucio Costa recuerda la llegada de Gautherot, como: “el más artístico” de los fotógrafos del patrimonio, “irrumpiendo en la oficina con una carpeta que contenía hermosas fotos de la Acrópolis, en compañía de Pierre Verger”.<sup>9</sup>

Rodrigo Melo Franco de Andrade se entusiasmó con el material y acogió a Gautherot como uno de sus colaboradores, consiguiéndole rápidamente varios trabajos por encargo expreso. A través de él, Gautherot frecuentó a los intelectuales modernistas de la ciudad, En el mismo trabajaban ya intelectuales como Carlos Drummond de Andrade y Alcides Rocha Miranda. Sería aquí también donde conocería a Lucio Costa. El *SPHAN* terminó afianzándose durante la década de los años 40, con la creación de la *Comisión de Folclore Nacional* en 1947 y la *Campaña por la defensa del folclore nacional* en 1958. Siempre con un énfasis por los esfuerzos en preservar la arquitectura barroca colonial considerada ineludible ingrediente de la invención modernista y preservando los bienes culturales que consideraban como “nuestros”. Todo esto respondía también a un interés de centralización del país, evidentemente influenciado por la presión política. Frente a Gautherot se abría entonces, un mundo nuevo de posibilidades. Promocionado por el *SPHAN*, viajó a través de Brasil, especialmente a los estados denominados del *Nordeste*, para documentar las obras y monumentos elegibles para la protección patrimonial estatal.

Los encargos recibidos por Rodrigo Melo Franco en las décadas de 1940 y 1950 definieron estructuralmente la orientación de sus movimientos, presentándole a instituciones y personas de referencia que organizaban o apoyaban sus servicios y que, a su vez, le abrían contactos para viajes y visitas más lejanos. La construcción de estas redes de relaciones le permitió realizar otras gestiones locales con organismos de la administración pública y diversas empresas. Su primer encargo fue trabajar para las *Missões do Rio Grande do Sul*, catalogando y documentando bajo la supervisión de Lucio Costa. Uno de sus encargos más relevantes sería el de la catalogación de las esculturas del santuario *Do Senhor Bom Jesus de Matosinhos*. Ejemplo reconocido del barroco colonial portugués realizadas por el escultor *Aleijadinho* durante el siglo XVIII. Paralelamente, inició a colaborar con la revista *O cruzeiro*. La revista, además, estaba fuertemente alineada con la visión política y social de la *Era Vargas*, saltándose así, los controles de la censura cultural. Sus imágenes se publicaron en varios libros de la época como *Brésil*<sup>10</sup> de Paul Hartman o dos obras de Germain Bazin: *L'architecture religieuse baroque au Brésil*<sup>11</sup> y *Aleijadinho et la sculpture baroque au Brésil*<sup>12</sup>. Nótese también que la fotografía tenía un papel central en uno de los libros más importantes sobre arquitectura brasileña publicado entre 1940 y 1950 titulado *Modern Architecture in Brazil*, de Henrique Mindlin, lanzado en 1956. Gautherot sería el fotógrafo con mayor participación en ese libro, que se volvió una referencia internacional sobre los proyectos del Movimiento Moderno del país.

10

Ibidem.

11

BURGI, S., FRIZOT, M., LEENHARDT, J., MAMMÍ, L., TITAN JR, S., Instituto Moreira Salles, & Maison européenne de la photographie (Paris, France). (2016). *Marcel Gautherot : the monograph*. Scheidegger & Spiess.

12

Ibidem.



FOTOGRAFÍA 25\_Festividades del Bumba meu boi, São Luis, circa 1944.



FOTOGRAFÍA 26\_Fiesta popular del Reisado, Maceió, circa 1943.

Metódico y exhaustivo, Marcel sabía cómo producir documentación fotográfica de objetos y edificios a la perfección. Con la práctica que había desarrollado en el Museo del Hombre y con un temperamento que le permitió estructurar su fotografía de manera paciente, celosamente atento a la composición y armonía, terminó siendo el más relevante de los colaboradores del *SPHAN*. Se dedicó a fotografiar creando hojas de contactos (en positivo sin ser aumentados), donde ordenaría por números las imágenes como una manera de contar la historia que vivió en cada lugar y período. Y si se presta atención a las secuencias de las imágenes de estas hojas de contactos, se puede apreciar que las mismas parecen conectarse entre sí para poder ofrecer también un movimiento y una narrativa visual. Así, podemos destacar su objetivo primordial: contar una historia a la par que catalogar y archivar.

Más allá de sus fotografías arquitectónicas y artísticas relacionadas con la puesta en valor del barroco colonial portugués, reflejo de la identidad brasileña por el *SPHAN*, cabe destacar sus primeras colaboraciones con arquitectónicas. Su llegada coincidió con el apogeo del Movimiento Moderno en Brasil. Iniciado en la década de los 40 con figuras como: Oscar Niemeyer, Lucio Costa, Roberto Burle Marx, Affonso Eduardo Reidy, entre otros. No fue mucho antes cuando Gautherot estableció amistades y relaciones profesionales con todos estos personajes, fotografiando obras de Niemeyer como el complejo de *Pampulha* (27), el museo de Arte Moderno de Río de Janeiro de Affonso Reidy (29), o los jardines de Roberto Burle Marx (34). Fue especialmente cercano a la figura de Niemeyer por sus afinidades ideológicas, ya que compartían una visión política socialista. Es sabido que Niemeyer era cercano al *SPHAN* y sus colaboradores. Tal es así que el propio *SPHAN* catalogaba sus obras según iban siendo construidas, de manera casi compenetrada. No nos debe extrañar el salto que pudo hacer Gautherot, de trabajar en el *SPHAN* a colaborar activamente también con Niemeyer, puesto que ambos se encontraban en círculos sociales que se englobaban el uno al otro.

Gautherot no solo se centró en la arquitectura Moderna sino también en el área más etnográfica. A diferencia de muchos otros profesionales de la época que se centraron en el fotorreportaje y la cobertura internacional (como Cartier-Bresson y Pierre Verger), eligió el espacio físico y social de Brasil como tema y campo de exploración, centrándose en la variedad de los diversos paisajes, así como también en la arquitectura vernácula y moderna, las fiestas populares



FOTOGRAFÍA 27\_Casino del complejo de *Pampulha*, Belo Horizonte, circa 1947.



**FOTOGRAFÍA 28**\_Conjunto Habitacional de Pedregulho proyecto de Affonso Eduardo Reidy, São Cristóvão, circa 1955.



**FOTOGRAFÍA 29**\_Museo de Arte Moderno proyecto de Affonso Eduardo Reidy, Río de Janeiro, circa 1970.

devocionales y profanas. Fotografió un repertorio visual de la cultura material e inmaterial de Brasil a sabiendas de las graves transformaciones del país y lo que ello supondría para la economía nacional, el ritmo social y la manera de vivir de las culturas populares. Fotografió fiestas populares, el día a día de ciertas comunidades y el ritmo de la mano de obra. Solía volver a los sitios década tras década añadiendo más capas de información y permitiendo generar una narrativa infinita. Estas nuevas capas de interpretación e imágenes que se comunican entre ellas darán como resultado una obra conectada y personal de documentación fotográfica. Su rigor le valió que Carlos Drummond de Andrade publicara la obra *Fazendeiro do ar* en 1954, en la que le firmaría una copia nombrándole como el “granjero de la luz” por su intensivo trabajo de documentación e interpretación de la cultura y paisaje de Brasil.

Por su origen francés y las circunstancias en las que se crió, Gautherot siempre mantuvo su idea de igualdad social y la necesidad de mantenimiento de los más desfavorecidos, sus trabajos, hogares y características. Le fascinaba el ambiente de las clases más humildes y trabajadoras por su apariencia natural y su espontaneidad de carácter. Las realidades que observó sin intervenir se organizaron solas en el formato cuadrado una vez el fotógrafo había decidido el encuadre 1:1 donde se preservaría sin ninguna distorsión aquello que sería presentado de manera veraz. Integridad, sinceridad y humildad como virtudes fotográficas y los beneficios de la disposición del cuadrado mágico matemático convergen magníficamente en la obra de quien ha dominado perfectamente el formato cuadrado. Su dominio del lenguaje del cuadrado puede verse en la necesidad de encuadrar con las diagonales, introducir pendientes de 45°, el uso de lo horizontal (y menos frecuentemente lo vertical) para realizar divisiones en dos partes iguales, tener una figura principal, una masa, o la convergencia de diversas líneas que se juntan en el centro (30-31).

Fue un viajero formado en otros lugares, pero incansable en el descubrimiento de múltiples “Brasiles” desde el Amazonas hasta el Trópico de Capricornio, valorando tanto el paisaje físico, con detalles de flora y fauna, como el paisaje humanizado en tipos y costumbres; y transformado por la acción del progreso. Otra cualidad que puede observarse en sus imágenes es el encuadre, que puede ser pasivo o activo. Cuando es activo, los bordes de la fotografía son tan importantes como el propio contenido.

Lo que queda fuera es tan importante como lo que el fotógrafo ha decidido encajar en todo el paisaje fotográfico. El recorte activo de sus imágenes deja claro que la imagen forma parte de un mundo más amplio, que el conjunto forma parte de una totalidad mayor, de un contexto que va más allá de lo que muestra la imagen. Como en el caso de la fotografía 30.

Alrededor de 1950 visitará otra vez el Amazonas. Esta vez fotografiaría los Igapós (áreas inundadas de la selva). En estas fotografías (23) destaca como logra difuminar la línea de lo inundado y lo seco, lo que está arriba y lo que está abajo, entre la vegetación y su reflejo. En vez de buscar la distancia, se parecía como pone la cámara cerca y establece una inestable línea de convergencia entre el orden geométrico y el frondoso caos, usando la intersección entre troncos de árboles y la superficie del agua para organizar el encuadre, mitigando la explosión de formas desordenadas que pretende envolver al que observa. También viajaría a Belém, donde fotografiaría el mercado de *Ver-o-Peso*. Pudiéndose haber centrado en el entorno arquitectónico, su interés se volcó en el entramado de sogas, mástiles y velas que, si no fuera por las personas, quedarían fuera de escala y de significado práctico. También en ese año viajó a *Aquiraz* un poblado de pescadores en *Ceará*. Donde en un diálogo al observado en Belem, el contexto resulta distinto: su atención a la forma se convierte en un ejercicio etnográfico. Gautherot documenta el ritmo de vida de una comunidad relativamente aislada. Para ello, siguió de cerca el día a día de los pescadores, desde la salida a la mar, así como la pesca en alta mar y la separación de lo recogido en la mar y el descanso al final del día. En vez del mundo marino bucólico, se centró en documentar la vida común, sin centrarse en la pobreza extrema ni la deprivación sino en el orden natural (31).

Aparte del *SPHAN*, Gautherot viajó por dos campañas en las que colaboró, que se han mencionado anteriormente: *La Comisión Nacional del Folclore* en 1947 y la *Campaña por la defensa del folclore Nacional* de 1958. Siempre que podía, cambiaba de rumbo, viajando por su cuenta. Como él mismo comenta a través del trabajo de la antropóloga Lygia Segala<sup>13</sup>:

“Viajé, al principio por mi cuenta, porque me gustaba. Cuando sabía que había una fiesta popular, por ejemplo, la romería al Bom Jesus da Lapa (BA), me iba allí (con mis películas) por mi cuenta, sin obtener ningún beneficio de este trabajo.”

13

SEGALA, L. Bumba-meu-boi Brasil. In: INSTITUTO MOREIRA SALLES,

En INSTITUTO MOREIRA SALLES. (2001). *O Brasil de Marcel Gautherot*. São Paulo: INSTITUTO MOREIRA SALLES, p.31.



FOTOGRAFÍA 30\_Puxada do Xaréu, Bahía, circa 1956.



FOTOGRAFÍA 31\_Jangadas y jangadeiros, Aquiraz, circa 1950.

14

SEGALA, L. (2005). *A coleção fotográfica de Marcel Gautherot*. An.Mus.Paul, 13(2), 73-134.

Gautherot también conoció al célebre paisajista Roberto Burle Marx (1909-1994), quien poseía un jardín en *Barra de Guaratiba*, Río de Janeiro. Gautherot era invitado con frecuencia y ahí inició a fotografiar las plantas, experimentando con la tensión del mundo natural, imágenes que nos recuerdan mucho a los principios de la Nueva Objetividad, y distan de las imágenes de la naturaleza del Amazonas, las cuales parecen más bien un infierno verde caótico, mientras estas parecen buscar la belleza de las formas simplificadas (33-34).

Viajando por el país, creía encontrar un sentido mayor y más natural del alma brasileña. La idea de “autenticidad”, como singularidad y permanencia, aparece en su discurso en una doble dirección: por un lado, en su preocupación con la fidelidad visual, evitando alterar la pureza simbólica del hecho folclórico. Y por otro, la búsqueda de lo espontáneo, de personas en el acto, evitando poses ensayadas y miradas a la cámara.

*“Dejo vivir a la gente cuando fotografío las fiestas populares.”<sup>14</sup>*

15

Texto anónimo. En: *Arquivo Noronha Santos* (IPHAN).

En ESPADA, H. (2011). *Monumentalidad e sombra: a representação do centro cívico de Brasília por Marcel Gautherot*. São Paulo: Universidade de São Paulo.

En los espacios sociales, intentaba pasar desapercibido, haciendo que la gente se acostumbrara a su presencia. Mientras estaba en medio de las aglomeraciones, mantenía su atención en el tiempo, el movimiento, la posición, la luz y el enfoque. De este modo, las secuencias mostraban coreografías de lucha y danzas dramáticas.

Cabe destacar que muchas de estas imágenes fueron posibles gracias a la buena relación que el fotógrafo mantenía con el presidente del SPHAN, Rodrigo Melo Franco de Andrade, quien garantizó su circulación por las calles sin que la policía del *Estado Novo* confiscara su material debido a la censura. Para evitar el desperdicio de material y sistematizar las orientaciones dadas a los fotógrafos que trabajaban para la División de Estudios y Listados, Rodrigo Mello Franco de Andrade creó la *Ordenanza N°3*<sup>15</sup>:

“Fotografías de obras de valor artístico e histórico” en 1948, con instrucciones generales para:

- I. *Fotografías exteriores;*
- II. *II. Fotografías interiores (civiles y religiosas);*
- III. *III. Imágenes, muebles, platería, etc.;*
- IV. *IV. Pinturas y paneles.*



FOTOGRAFÍA 32\_Romería en el santuario do Bom Jesus de Matosinhos, Minas Gerais, circa 1947.

Entre las directrices, se encontró documentación anónima que pide que las obras se fotografíen de frente, que se procure evitar reflejos y distorsiones y que se retiren de la escena los objetos de reciente fabricación (candelabros, toallas, etc.):

*OURO PRETO (...)*

*San Francisco de Asís: Todo el arco del crucero con los dos púlpitos, con el retablo del coro al fondo, los dos púlpitos por separado, incluyendo detalles de los bajorrelieves de las copas, etc.; todo el retablo del coro visto un poco de lado y desde abajo; un nuevo detalle de toda la columna desde el suelo hasta el entablamento (inclusive) y bastante de lado para resaltar su perfil constructivo. En esta foto, la consola debería alejarse de la pared. Detalle en la parte superior del retablo con la Santísima Trinidad; toda la iglesia vista desde el coro, con el techo y el presbiterio al fondo; el lavabo de la sacristía sin los ángeles de madera («toalleros») (de punta a punta). (...)*

*MORRO GRANDE: La imagen de San Juan Bautista vista desde abajo y a la izquierda del espectador. (...)*

*CAETÉ: Perfil de la imagen que estaba en el altar mayor (medio cuerpo). (...)*

*CATAS ALTAS: Fotografiar a Cristo en el pasillo de la capilla mayor del lado del Evangelio, intentando resaltar su carácter poderoso y dominante, sin distorsionar el brazo cercano al objetivo. Detalles de las manos y los pies.*

*SABARÁ*

*Iglesia de Nuestra Señora del Carmen: El frontón de la portada y tres cuartos busca dramatizarla con la densa luz oscura adecuada; el conjunto del coro que cubre dos tercios del vano central, una columna entera incluida la pila de la que surge y uno de los arcos laterales con su presa rematada con el medio cuerpo del Atlante. Todo ello con el fin de subrayar la línea ondulante de la composición (la barandilla en sí carece de interés). Si también aparece la araña de madera, está bien fotografiarla por separado. Púlpitos - decorado y detalles de la barandilla.*

No existe autoría de estas directrices, pero diferentes teóricos afirman, incluida su propia hija Maria Elisa Costa, que se trataría de directrices del propio Lucio Costa. Algunas muy específicas, que reflejan realmente el interés por transmitir una idea específica.

Un número significativo de estas fotografías se utilizaron repetidamente en publicaciones y exposiciones folclóricas. Se convirtieron en convenciones visuales sobre Brasil a mediados del siglo XX. Más tarde, sus fotografías fueron elegidas para presentar y publicitar el país en el extranjero, distribuidas a las embajadas brasileñas por iniciativa del embajador Wladimir Murinho.

*“También trabajé para el Itamaraty (1959-60)”, (...) “Tomé cuatrocientas fotografías (del país), multiplicadas por cincuenta porque había cincuenta embajadas en el extranjero. Las fotos se enviaban allí.”<sup>16</sup>*

Para cuando el calendario marcaba ya el año 1956, Gautherot y Niemeyer ya contaban con una relación estrecha de amistad marcada por más de quince años de colaboración. Su trabajo de fotógrafo de arquitectura le situó junto a algunos de los círculos más artísticamente vibrantes y culturales de Brasil en el momento. Así, por sus conexiones con los arquitectos del círculo de Río de Janeiro, así como el SPHAN. Como menciona Samuel Titan Jr<sup>17</sup>: “Gautherot también contribuyó a este movimiento modernista de una manera”. Gautherot estableció su propia escuela estética, que durante dos décadas vio la síntesis de lo moderno y lo tradicional, lo cosmopolita y lo nacional, lo erudito y lo vernáculo. Fotografiando por igual iglesias barrocas y edificios modernos, pequeñas vías de Ouro Preto y grandes avenidas de Brasilia.

Gautherot dividió los negativos y sus respectivos contactos por estados brasileños. Los viajes de exploración y los lugares revisitados definen una cartografía que privilegia el norte, especialmente el Nordeste de Brasil, aclamado popularmente como el lugar de mayor autenticidad cultural del país. Del sur, principalmente colmado de inmigración europea alemana e italiana hay escasos registros. Dentro de su archivo, puede observarse que más allá de las peticiones expresas del SPHAN surgen millares de fotografías realizadas de manera independiente por todo el país. De esta manera se puede demostrar que tras analizar el archivo fotográfico de Gautherot, se puede confirmar que la gran mayoría de su producción no fue realizada por encargo sino por decisión personal del propio fotógrafo.

16

SEGALA, L. (2005). *A coleção fotográfica de Marcel Gautherot*. An.Mus.Paul, 13(2), 73-134.

17

BURGI, S., FRIZOT, M., LEENHARDT, J., MAMMÍ, L., TITAN JR, S., Instituto Moreira Salles, & Maison européenne de la photographie (Paris, France). (2016). *Marcel Gautherot : the monograph*. Scheidegger & Spiess.



FOTOGRAFÍA 33\_Roberto Burle Marx, Barra da Guaratiba, circa 1961.



FOTOGRAFÍA 34\_Hoja de carnauba, Fortaleza, circa 1942.

## **BRASILIA**

*“Desde muy joven me di cuenta de que la arquitectura moderna era algo más que una tendencia estética para Brasil y sobre todo más que la proyección de un movimiento universal en el seno de nuestra cultura. (...) En mi opinión, la futura capital será el gran logro colectivo de la arquitectura brasileña, la tecnología y la técnica y las artes plásticas, que dará testimonio del espíritu y la capacidad de la generación de técnicos y artistas.”*

*Juscelino Kubitschek. Revista Módulo, 1956*

## LA IDENTIDAD NACIONAL

No es correcto decir que Brasilia haya sido el único ejemplo de construcción a gran escala del siglo XX. Tampoco sería correcto decir que fue el generador de la gran migración interna del país ni que fuera Juscelino Kubitschek el primero en teorizar el traslado de la capital ni la creación de una identidad nacional. Pero si cabe recordar que Brasilia fue el ejemplo materializado más cercano a cada una de estas cuestiones modernas. Los debates de colonización del interior, así como el traslado de la capital son cuestiones que ya se debatían desde el siglo XIX.

La cuestión de la identidad nacional se hizo especialmente patente después de la ruptura política con Portugal durante el primer reinado de Pedro I. Se volvió necesario crear un aparato ideológico que legitimara la idea de Brasil como una nación cohesionada. Pero durante el reinado de Pedro I, el reino mantuvo su estructura colonial de exportación de materias primas, sin promover un verdadero proyecto nacional para fortalecer la infraestructura ni la economía interna. Con la llegada al poder de Pedro II, el reino comenzó a generar un proyecto nacional nuevo, asegurándose el desmarque completo del Imperio con la idea de la antigua colonia. La Academia Imperial de Bellas Artes inaugurada en 1826 así como el Instituto histórico y Geográfico Brasileño creado en 1838, fueron instituciones clave para la consolidación de la simbología nacional, así como de la delineación histórica, geográfica y del imaginario colectivo. Esa idea representaba que Brasil era el desarrollo de la civilización europea cristiana en los trópicos. Una idea que englobaba a los descendientes de los portugueses europeos pero que dejaba excluidos los esclavos africanos y los indígenas.



FOTOGRAFÍA 35\_Escena del Río San Francisco, Bahía, circa 1944.

La idea del cambio de ubicación de la corte y la capital, Río de Janeiro, estuvo en la agenda política desde 1824. Ya había sido trasladada anteriormente de Salvador de Bahía a Río de Janeiro en 1763. Las primeras propuestas barajaban interiorizarla a São Paulo, estando cerca de un río navegable, esto favorecería la protección de la corte y la apertura de nuevos caminos para el comercio interno. Esta idea no cuajaría. Pero durante el reinado de Pedro II, la idea del traslado cobró fuerza. La opinión política era que el traslado de la capital estaba directamente relacionado con el desarrollo autónomo de la nación. Las élites brasileñas de aquel período, fuertemente influenciadas por el movimiento de la generación romántica de la literatura, consideraba las ciudades del litoral un falso Brasil, fruto de influencias externas e intereses internacionales. En cambio, veían en el interior de Brasil, el explotado por los *bandeirantes* y los *sertanistas*, el Brasil puro y verdadero. En aquel momento, Minas Gerais era el estado del interior con mayor desarrollo industrial. Aparte de ser un estado lleno de símbolos de la identidad brasileña colonial. En 1870 un equipo de exploración asumió la tarea de investigar el territorio interno en busca de un lugar propicio, pero la idea quedó desestimada.

Con la llegada de la primera república, en 1891 se creó la Comisión para la Exploración de la Meseta Central, dirigida por el astrónomo Luis Cruls (1848-1908), quien estableció el área para la implantación del *Distrito Federal*, denominado “el cuadrilátero de Cruls”. Se propuso inicialmente que el nombre de la capital fuera Tiradentes, en honor al héroe que se enfrentó al poder colonial portugués en Minas Gerais. Pero una vez más, nunca se llevó a cabo.

Posteriormente durante la *Era Vargas*, los debates continuaron. En 1932, el geógrafo Teixeira de Freitas, entonces director general del Servicio de Información y Estadística del Ministerio de Educación defendió el traslado temporal de la capital a Belo Horizonte, hasta que se dieran las condiciones económicas y políticas para su instalación definitiva en la Meseta Central. La solución fue apoyada en 1933 por la Sociedad Geográfica de Río de Janeiro, encargada entonces por Getúlio Vargas de estudiar la nueva división territorial del país. En aquel período la desigualdad económica entre el litoral y el interior seguía siendo flagrante. Esta situación de desequilibrio entre el interior y el litoral, conocida como los “Dos Brasiles” fue abordada por el *Estado Novo*, a través de incentivos de colonización del Centro-Oeste, conocido como “Marcha para el Oeste”. En este proyecto, no estaba contemplado la creación de la capital, porque

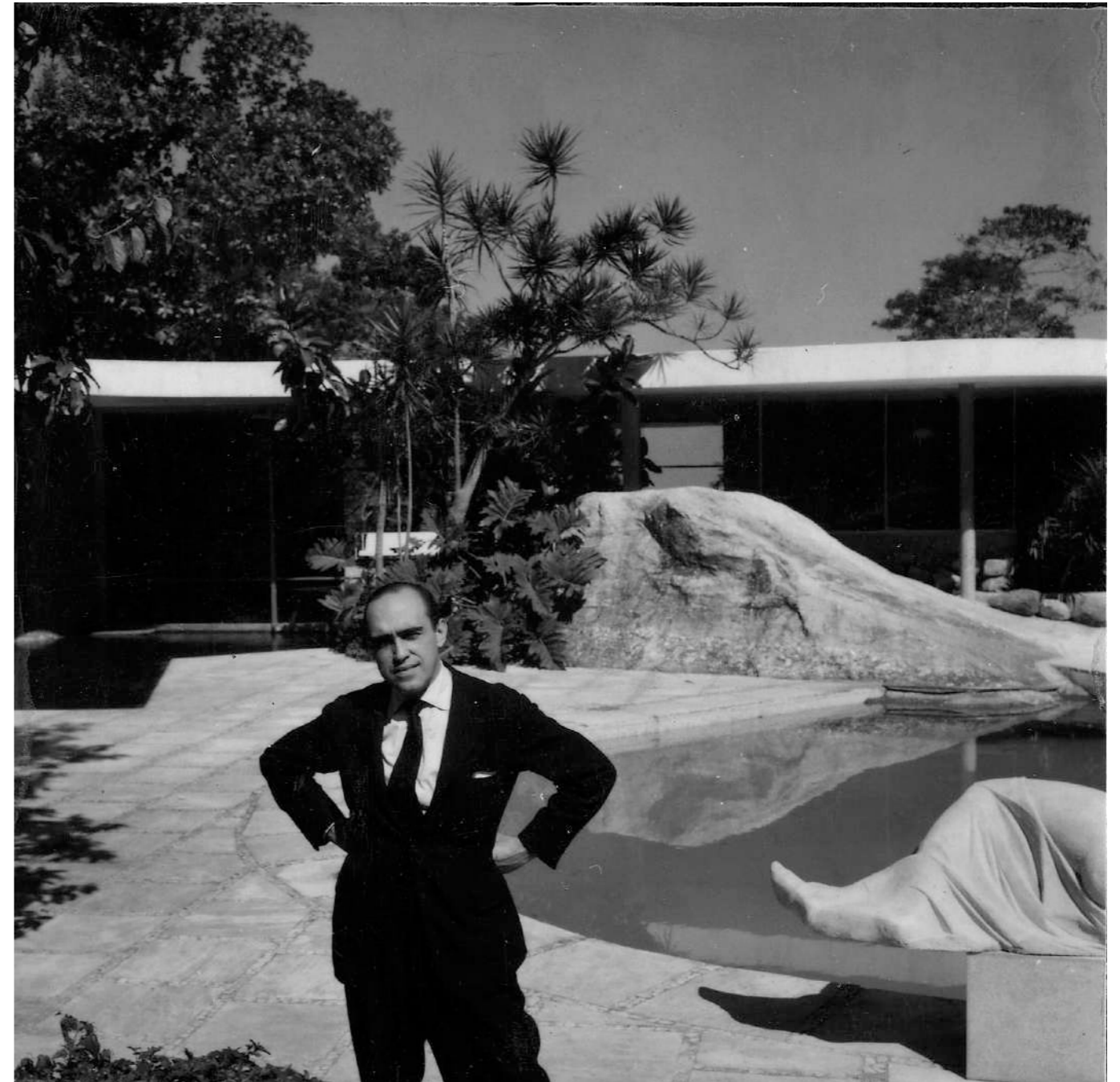
más bien, se consideraba que dicha capital en el *Cuadrilátero de Cruls*, debía ser el elemento de coronación final de la colonización, y no el elemento generador. Si bien finalmente, el traslado no se llevaría a cabo hasta 1960, bajo el mandato del presidente Juscelino Kubitschek (1902-1976).

Juscelino Kubitschek nació en Diamantina, en el Estado de Minas Gerais y a pocos kilómetros del pueblo de Tiradentes. Nació en el seno de una familia pobre. No llegaría a conocer a su padre quien fallecería cuando apenas tenía dos años. Fue criado por su madre Júlia Kubitschek, profesora de origen checo. Es conocida la anécdota que comenzó a trabajar a los ocho años en entregas de mercancías y obtuvo su primer par de zapatos a los doce años. A pesar de ingresar en el seminario, expresó a los quince años no tener ningún interés en la vocación sacerdotal, sino más bien, en el fútbol, del cual sería jugador aficionado. Se licenció en medicina en 1927, gracias al dinero prestado por amigos y de la venta de joyas familiares, así como de su puesto como telégrafo. Viajó a París donde se especializó en urología y a su vuelta en 1930 abrió su propio consultorio. En 1931 contrajo matrimonio con Sarah Gomes de Lemos, y se unió al cuerpo médico del Hospital militar de las fuerzas armadas del Estado de Minas Gerais. Y un año después se desplazaría al cuerpo médico de las fuerzas médicas durante los conflictos de la revolución constitucional acaecida en 1932. En aquel momento conocería al que sería el interventor federal del Estado de Minas Gerais, y quien le convirtió en Jefe de Gabinete en 1934. Desde el principio estuvo involucrado en el marco geográfico de los debates y tendencias nacionalistas del país, siendo presentado en 1934 como diputado por el Partido Progresista. Pero su cargo duraría solamente dos años hasta la llegada del *Estado Novo* de Getúlio Vargas.

En 1940 se convertiría en alcalde de Belo Horizonte, haciendo oposición al gobierno de Vargas. Su educación en la medicina le indujo a proponer la creación del lago artificial de *Pampulha* en Belo Horizonte para el suministro de agua sanitaria para la ciudad, así como el complejo arquitectónico proyectado por Niemeyer. Durante este período recibió el apodo de “alcalde huracán” por sus rápidos cambios y avances que incluyeron la construcción del Teatro Municipal, vivienda para la clase baja, se instaló el teléfono y la electricidad por vía subterránea y mandó construir el Hospital Municipal. En general, sus políticas se centraron en la mejora de la calidad de vida, así como en el embellecimiento de la ciudad. Cuestiones que tendría en cuenta en el futuro proyecto de la nueva capital.

En 1950, Getúlio Vargas fue elegido presidente de manera democrática y Kubitschek venció las elecciones a gobernador de Minas Gerais bajo el eslogan “energía de transporte” por su capacidad de haber logrado que Belo Horizonte hubiera triplicado su producción energética y se hubieran construido centenares de kilómetros de carreteras asfaltadas. En los años siguientes las cifras son asombrosas: 3.087 km de carreteras y más de 250 puentes. Construyó más de 140 escuelas incrementando de 600.000 a 1.000.000 los estudiantes de la escuela primaria, así como la construcción de la Biblioteca Municipal de Belo Horizonte. Kubitschek venció en las elecciones democráticas del 3 de octubre de 1955 con el 36% de los votos. El lema que le dio la victoria fue: “50 años de progreso en 5 años de gobierno”. Su proyecto se centró en las obras públicas: plantas hidroeléctricas, industria automovilística y de electrodomésticos, así como un aumento de los salarios favoreciendo especialmente a la clase media. Su gobierno estuvo marcado por una calma política en contraste con la inestabilidad sufrida durante la primera mitad del siglo. Este período será conocido como una época dorada del país, con una economía floreciente gracias a las políticas desarrollistas.

En 1956, Kubitschek, motivado por las propuestas planteadas durante las décadas anteriores, se decide entonces apostar por la creación de un proyecto de nueva capital en el entorno del cuadrilátero demarcado por la *Misión Cruls* en 1892. Kubitschek deseaba seguir con las políticas de colonización del interior, diseñando también una ciudad nueva, relacionada con las ideas del Movimiento Moderno de Le Corbusier, así como implantarla a una distancia equitativa desde las principales ciudades del país. Contaba además con un experimento como ejemplo iniciado cuatro años antes, en 1951, en la India. El país había recibido la independencia en 1947 y precisaba de una nueva capital. El encargo fue otorgado a Le Corbusier quien, desde ese año, se encargó de la construcción de la nueva capital *Chandigarh*, nombre originado en *Chandi*, diosa del poder y de la transformación, y *Garh* que significa fortaleza. A pesar de iniciarse previamente a Brasilia, Chandigarh no finalizará sus obras hasta 1966, y sería Lucien Hervé, fotógrafo personal de Le Corbusier, el encargado de fotografiar la construcción y finalización de las obras. Hervé de origen húngaro, (cuyo nombre originario era Laszlo Elkán), fue encargado en 1949 por la revista Alain Couturier fotografiar la Unidad de Habitación de Marsella. Cuando Le Corbusier recibió las 650 fotografías quedó impresionado, haciendo que desde ese momento y durante 16 años, trabajaran juntos.



FOTOGRAFÍA 36\_Oscar Niemeyer en la Casa das Canoas, Río de Janeiro, circa 1957.

18

JOBIM NAVARRO. L. (2017). *Brasílias impublisháveis de Marcel Gautherot: O olhar do fotógrafo e o imaginário da Cidade*. Brasília: Universidade de Brasília.

El encargo de Brasilia también respondía a las ideas que el *SPHAN* había estado desarrollando durante décadas. Tan importante como afirmar la racionalidad de la modernización brasileña fue justificar la fundación de Brasilia como una predestinación divina. Brasilia debía ser la confirmación final de esa nueva identidad brasileña que tomaba el Movimiento Moderno como consecuencia directa del barroco colonial portugués. Kubitschek puntuó las diferentes etapas del proyecto con discursos religiosos y eventos de alto contenido simbólico que buscaban ritualizar el nacimiento de la nueva identidad nacional, relacionándola con mitos emblemáticos de la historia del país. Es conocida también, la propagación del mito de San Juan Bosco quien, en 1824, predijo en sueños que habría una tierra muy rica donde fluiría “leche y miel”, en el lugar elegido para la construcción de Brasilia. Según varios estudiosos<sup>18</sup>, este mito aparecería por primera vez en los informes oficiales sobre la construcción en 1957, incluido por el entonces director de la constructora *NOVACAP*, Israel Pinheiro. La profecía se publicó también en la revista *Brasilia*, editada por la propia empresa en el mismo año, convirtiéndolo así, en el patrón de la capital.

También se ofició una primera misa, 457 años después de la primera ceremonia celebrada para conmemorar el nacimiento de Brasil. Según el famoso relato, la primera misa se celebró en presencia de indígenas, simbolizando la comunión de los pueblos. Buscando equiparar esa imagen 457 años después, Kubitschek invitó al jefe de los indios *Carajá*, habitantes de la Meseta Central, a la celebración de la misa. En el discurso de Kubitschek para la ocasión, la construcción de Brasilia se presentó como un acto de fe:

*“Este es el día del bautismo del nuevo Brasil. Es el día de la Esperanza, de la Resurrección de la Esperanza. Es el día de la ciudad que nace.”*<sup>19</sup>

Los discursos oficiales trataron de identificar la fundación de Brasilia con el nacimiento de una nueva nación, intercalando argumentos económicos y técnicos con relatos míticos (a veces místicos) destinados a justificar el grandioso destino de Brasil en el plano histórico y divino. Esta idea del resurgimiento de una nueva nación sobre otra existente puede apreciarse en los monumentos de Brasilia, que no se refieren a la historia del país, sus logros o sus guerras. Su construcción proyecta de nuevo la imaginación hacia el futuro, hacia lo que sería el país, actualizando el discurso sobre Brasil como una nueva civilización en los trópicos.

19

ESPADA, H. (2011). *Monumentalidade e sombra: a representação do centro cívico de Brasília por Marcel Gautherot*. São Paulo: Universidade de São Paulo.

El gabinete gubernamental buscaba también crear una narrativa épica en la que implicar a la mano de obra. Siendo semejante a un encargo faraónico, Brasilia encarnaba una simbología profética, casi bíblica, de la creación no solo de una urbe de las tierras desérticas, sino también de la creación de una imagen e identidad nacional, proyecto que se estaba llevando a cabo por el propio *SPHAN* desde hacía décadas. Así, algo casi místico no podía asociarse con las manos mundanas de un obrero, iniciándose así, una maquinaria propagandística con el fin de convertir al constructor en una especie de héroe que, con sus robustos brazos y esfuerzo, era capaz de levantar colosos de hormigón, donde antes apenas florecían matorrales y arbustos. Los constructores pasaron a conocerse como *Candangos*, quienes venían de distintas regiones del país, especialmente del *Nordeste* y *Minas Gerais*, en busca de oportunidades laborales. Sin embargo, tan pronto como llegaron estos emigrantes, el término adquirió una connotación negativa porque procedían de entornos pobres. Sin embargo, el término adquirió de nuevo una connotación positiva, asociándose a todos los que participaron en la creación de la capital, desde los obreros hasta el presidente de la República.

Debido a la necesidad de mano de obra para construir la capital, en 1957 el gobierno de Kubitschek lanzó una campaña nacional para reclutar mano de obra para los distintos trabajos y oficios. Es interesante analizar cómo los significados de los términos también se mueven y dialogan con otros procesos intelectuales. La imagen del *mestizo*, el *sertanejo* y el *nordestino* se confunden y a menudo se convierten en una única representación, en gran parte debido a los procesos migratorios dentro del país. Desde el inicio de la construcción, Brasilia se convirtió en el principal destino de los emigrantes del *Nordeste*, pero los campamentos creados para albergar a los emigrantes laborales ya no daban abasto. El resultado fue la aparición de varias aldeas no oficiales. Si, por un lado, Brasilia representaba un sueño para un país que intentaba engrosar las filas de las naciones más ricas, por otro, era incapaz de extinguir los problemas de desigualdad social que habían acompañado al país durante décadas. Esto se reflejó en las poblaciones del entorno del *Plano Piloto* que, incluso durante la construcción, no fueron incluidas en el proyecto de la ciudad.

Inicialmente siendo un término despectivo para referirse a los pobres y sin educación, el *Candango* pronto se convirtió en un símbolo de perseverancia y fuerza, una representación de los brasileños dedicados a construir una nación



FOTOGRAFÍA 37\_Congreso Nacional, Brasília, 1959.



FOTOGRAFÍA 38\_Día Internacional de los Trabajadores, Brasília, 1959.

20

VON HARTENTAL, M.,W. (2019). *Peter Scheier and Marcel Gautherot: Brasília lyric and epic*. 119-133

más justa a través de la arquitectura. La palabra *sertanejo* se refiere al habitante del *Sertão*, hogar de muchos de los primeros trabajadores de la construcción de Brasilia. Esta referencia geográfica es de suma importancia, ya que el *Sertão*, pobre, conflictivo y aislado, se ha relacionado durante mucho tiempo con la idea de un Brasil “profundo”, hogar de campesinos cuyas formas de vida contrastaban con el ambiente despreocupado de la entonces capital del país, Río de Janeiro.

Un ejemplo significativo de la fusión del trabajo de construcción y el heroísmo en la fabricación del *Candango* es la denominación errónea de la destacada escultura de Bruno Giorgi (1905-1993). Situada en la plaza de los Tres Poderes de Brasilia, representa a dos figuras estilizadas que se abrazan con una mano y sostienen una lanza con la otra. Oficialmente titulada “Guerreros”, la obra suele llamarse *Candangos*. En 1960, Kubitschek escribió para el periódico carioca *Diário Carioca* que:

“(...) *la figura bronceada de este titán anónimo que es el Candango es el formidable héroe de la construcción de Brasilia. (...) El Candango, asumió la responsabilidad de responder a mi llamada, trabajando día y noche.*”<sup>20</sup>

21

CARVALHO, Vladimir. (Director). (1992). *Conterrâneos Velhos de Guerra*. [Documental]. Vertovisão.

El enredo de palabras e imágenes implica que el cuerpo fuerte y masculino del *Candango* es la fuerza que hay detrás de la suave geometría de los edificios de Niemeyer representados por Gautherot. Entre los elogios más contundentes del *Candango* y una fuerte denuncia de la construcción de Brasilia se encuentra la película documental *Conterrâneos Velhos de Guerra*<sup>21</sup>, dirigida por Vladimir Carvalho. Estrenada en 1992, contiene imágenes de la construcción de la ciudad captadas por el artista estadounidense Eugene Feldman, y expone las terribles condiciones de vida y trabajo de los *candangos*, como la falta de descansos, el hambre y la violencia.

El encargo del proyecto de Brasilia será para Lucio Costa, quien aplicará los principios de la Carta de Atenas. Al defenderse de las críticas al plan piloto, Lucio Costa explicó que Brasilia fue concebida precisamente para el hombre en términos de tres escalas distintas: La monumental, donde el hombre adquiere una dimensión colectiva; la residencial, o cotidiana, en las áreas de las supermanzanas; y la gregaria, reducida y concentrada, para favorecer la agrupación, en la intersección de los dos ejes, donde debería localizarse el comercio de la ciudad. También habría una escala bucólica, reservada a las zonas de contacto con la naturaleza, en el campo o en torno al lago, que deberían seguir siendo accesibles a toda la población. En la propuesta de Lucio Costa, el Eje monumental con sus palacios y su distribución espacial de significado altamente simbólico caracteriza a Brasilia como ciudad.

Se optó por este enfoque porque ese espacio se diseñó como un nuevo paisaje destinado a convertirse, a partir de entonces, en el principal icono de modernidad del país. Niemeyer también participa activamente en la producción de obras. Al comentar sus diseños para la revista Brasilia, el arquitecto discute la prioridad de la intención monumental, presentando la arquitectura como una forma de compensación. En la Plaza de los Tres Poderes buscó:

“*Formas que no se apoyasen rígida y estáticamente en el suelo, como una imposición de la técnica, sino que mantuviesen los Palacios como suspendidos, ligeros y blancos (...). Formas de sorpresa y emoción que, sobre todo, apartasen la mente del visitante de los problemas difíciles, a veces invencibles, que la vida ofrece a todos.*”<sup>22</sup>

Inaugurada el 21 de abril de 1960, Brasilia se construyó desde cero en tres años y medio, cuarenta y un meses, menos tiempo de los plazos previstos, con casi 30.000 personas como mano de obra. A pesar del júbilo, no solo existieron críticas favorables. El escritor italiano Alberto Moravia, que visitó una serie de ciudades brasileñas en 1960 por encargo del periódico milanés *Corriere della Sera*<sup>23</sup>, describió Brasilia como barroca, opresiva y alucinante. Sus palabras sobre el palacio del Congreso Nacional:

“*Las dos torres suben, suben, suben, llenas de centenares de ventanas; al final, debajo de ellas hay un largo edificio horizontal sobre el que descansan dos enormes cacerolas de cemento amarillento, una hacia abajo y la otra hacia arriba. Por un momento, los ojos no pueden creer lo que están viendo, porque mientras que incluso un rascacielos muy alto es aceptable precisamente porque es geométrico, la naturalidad de una cacerola que parece hecha para el apetito de un gigante tiene algo de alucinante. (...) No hay gigantes, pero la impresión de gigantismo arquitectónico y, por tanto, de aplastamiento y aniquilación de la figura humana permanece y se acentúa durante toda la visita. Brasilia fue construida por voluntad de Kubitschek, un presidente democrático, para un Brasil democrático. Pero la visión de esos edificios alzándose como torres en medio de enormes espacios vacíos hace pensar en los sitios y monumentos de las antiguas autocracias (...). Por otra parte, la atmósfera dictatorial se ve confirmada por la soledad metafísica de los lagos de asfalto en los que se levantan los edificios. Estas soledades urbanas anticipadas en las perspectivas surrealistas de De Chirico y Salvador Dalí expresan muy bien la sensación de misterio y desorientación que siente el hombre moderno frente a los poderes que lo gobiernan. (...) Pero para entender Brasilia, en nuestra opinión, es necesario*

22

ESPADA, H. (2011). *Monumentalidad e sombra: a representação do centro cívico de Brasília por Marcel Gautherot*. São Paulo: Universidade de São Paulo.

23

MORAVIA, Alberto. (1960) *Brasília barroca*. Corriere della Sera, Milán.

24

MALRAUX, André.  
(1998). *Palavras no Brasil: visita oficial em agosto de 1959*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, Funarte,.

En ESPADA, H. (2011). *Monumentalidade e sombra: a representação do centro cívico de Brasília por Marcel Gautherot*. São Paulo: Universidade de São Paulo.

*remitirse al Brasil colonial de Bahía y a otras ciudades barrocas de la costa. El barroco delirante de las iglesias coloniales se corresponde en un sentido psicológico con el gigantismo no menos exaltado de Brasilia. Está claro que se trata de una explosión barroca disfrazada de funcionalismo. (...) Una concepción grandilocuente, aunque expresada en lenguaje moderno.”* remitirse al Brasil colonial de Bahía y a otras ciudades barrocas de la costa. El barroco delirante de las iglesias coloniales se corresponde en un sentido psicológico con el gigantismo no menos exaltado de Brasilia. Está claro que se trata de una explosión barroca disfrazada de funcionalismo. (...) Una concepción grandilocuente, aunque expresada en lenguaje moderno.”

En opinión del autor, al igual que las iglesias barrocas mostraban el poder del colonizador portugués, Brasilia muestra el poder del Estado colonizador del interior. Las cúpulas del Congreso hacen que el escritor identifique algo aterrador e irreal en el lugar. Además, la capital frustró algunos de los símbolos más arraigados de la identidad nacional como el paisaje costero o el ambiente cálido y hospitalario causando extrañeza tanto entre los brasileños como entre los visitantes internacionales. Para el fotógrafo francés, como para muchos europeos que emigraron a América a causa de la Segunda Guerra Mundial, el continente representaba la posibilidad de construir una nueva vida, lejos de la Europa en ruinas. Brasilia era “la capital de la esperanza”, como dijo André Malraux, entonces Ministro francés de Asuntos Culturales, en una visita a la ciudad en 1959. En el contexto de la posguerra, el intelectual francés veía Brasilia como un símbolo mundial:

25

SEGRE, R. (1998). *Huellas difusas: la herencia de Le Corbusier en Brasilia*. CyTET, XXX (115), 191-198.

*“Ha llegado el momento de comprender que la obra que comienza a levantarse ante nosotros es la primera de las capitales de la nueva civilización.”*<sup>24</sup>

Mucho más favorable fue Le Corbusier, quien, al visitar el Planalto Central en 1962, expresó su reconocimiento a la originalidad del lenguaje, al decir:

*“(...) las columnas de Oscar son muy delicadas, el piso es muy delicado. Yo habría hecho una plaza de los Tres Poderes con grandes placas de hormigón armado, con juntas de asfalto como en los aeropuertos.”*<sup>25</sup>



FOTOGRAFÍA 39\_Le Corbusier. René Burri, Francia, París, 1959.

## LAS FOTOGRAFÍAS I. EL ESQUELETO

Las fases de construcción de Brasilia, así como la inauguración y el traslado de sus primeros habitantes fueron visitadas por multitud de fotógrafos. La mayoría fueron enviados desde Europa por agencias y medios de prensa para cubrir aquello que allí estaba aconteciendo. Pero, en el caso de Gautherot, sería el propio Niemeyer, quien le encomendaría la misión de documentar todo el proceso. Gautherot fue también contratado por medio de la *NOVACAP*, la constructora dirigida en el terreno por Israel Pinheiro. Sus imágenes de las obras y de los monumentos oficiales de Brasilia se publicaron ampliamente en *Módulo: Revista de Arquitectura e Artes Plásticas*, dirigida por Niemeyer y destinada principalmente a divulgar sus proyectos. Por otro lado, en menor medida, también aparecieron muchas de sus imágenes en la revista *Brasília* de la *NOVACAP*. Así, para comprender la dimensión e importancia del proyecto que se encomendó a Gautherot, debe notarse que, si bien otros tantos fotógrafos como Peter Scheier o Thomaz Farkas también participaron activamente del reportaje de la nueva capital, Gautherot fue el único que dispuso de acceso ilimitado a todas las fases de la construcción, convirtiéndolo en su proyecto de documentación gráfica más extenso.

La primera referencia a la obra de Brasilia en la revista *Módulo*, aparece en la edición **Nº6** del año 1956. Por aquel entonces, ya se le había asignado el encargo que ejecutaría junto a su *Rolleiflex* con la cual tomaría la gran mayoría de fotografías, aunque también existen registros que usara una cámara *Hasselblad* en determinados momentos. Para aquel entonces, ya existían en el mercado, multitud de cámaras que inmortalizaban a color, pero Gautherot mantuvo su interés en fotografiar en blanco y negro. De esta manera, al realizar una primera investigación en el archivo existente de fotografías de Marcel Gautherot del *Instituto Moreira Salles*, las primeras imágenes que aparecerán de la obra de Brasilia estarán datadas en 1958.

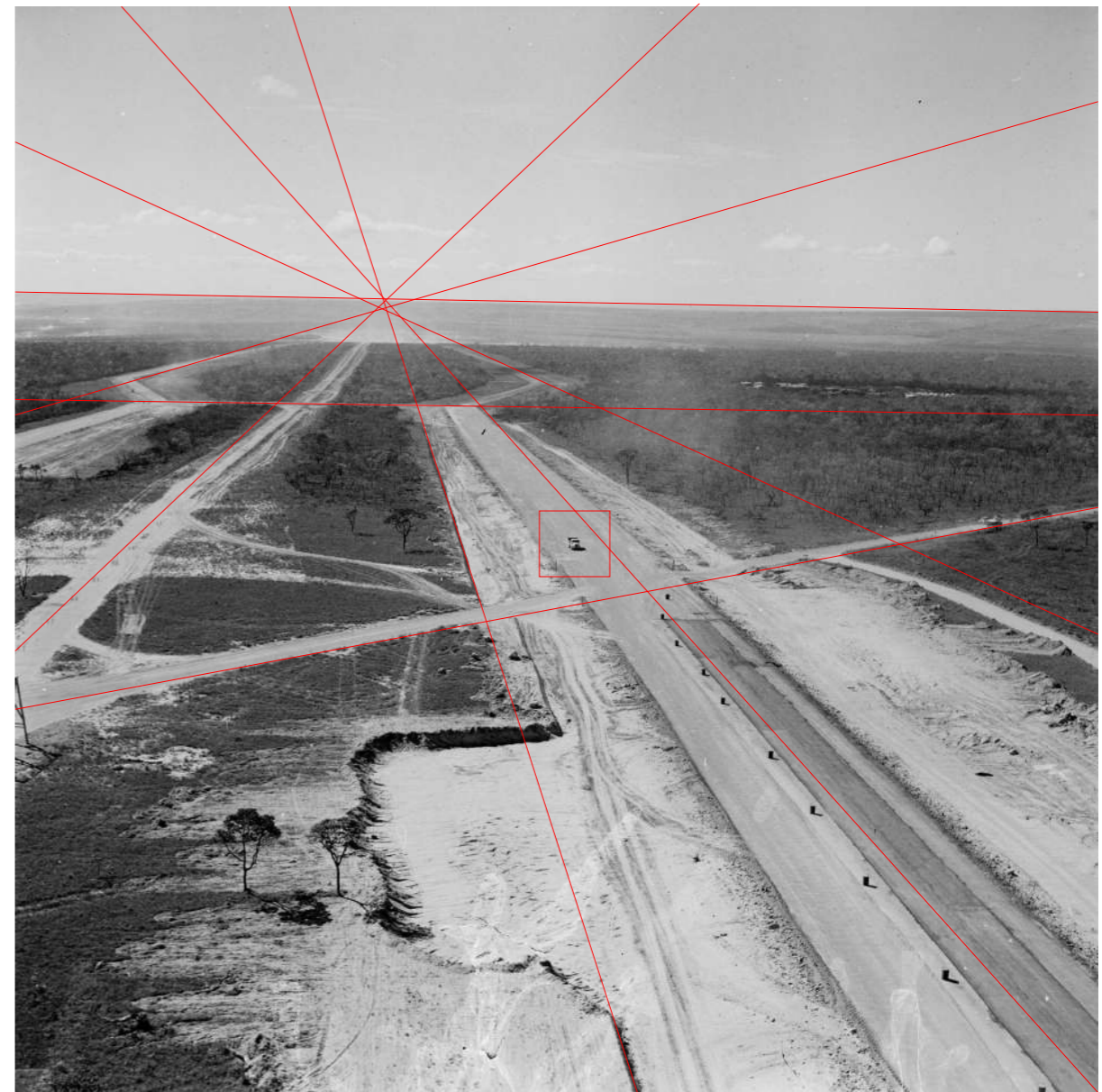


FOTOGRAFÍA 40\_Vista del Congreso Nacional, Brasilia, 1959.



**FOTOGRAFÍA 41**\_Vista aérea del Eje Monumental, Brasília, 1958.

Como puede apreciarse en la fotografía 41, estas primeras instantáneas representan un conjunto de vistas aéreas de Brasília. En primer lugar, llama la atención el hecho que, hasta el momento, apenas existe documentación de imágenes aéreas producidas por Gautherot, y este hecho permite reflexionar hasta qué punto realmente la obra de Brasília constituyó un encargo de palabras mayores para el fotógrafo. En la misma imagen puede apreciarse también el característico formato 1:1 que también se apreciará en el resto de sus imágenes de la nueva capital.

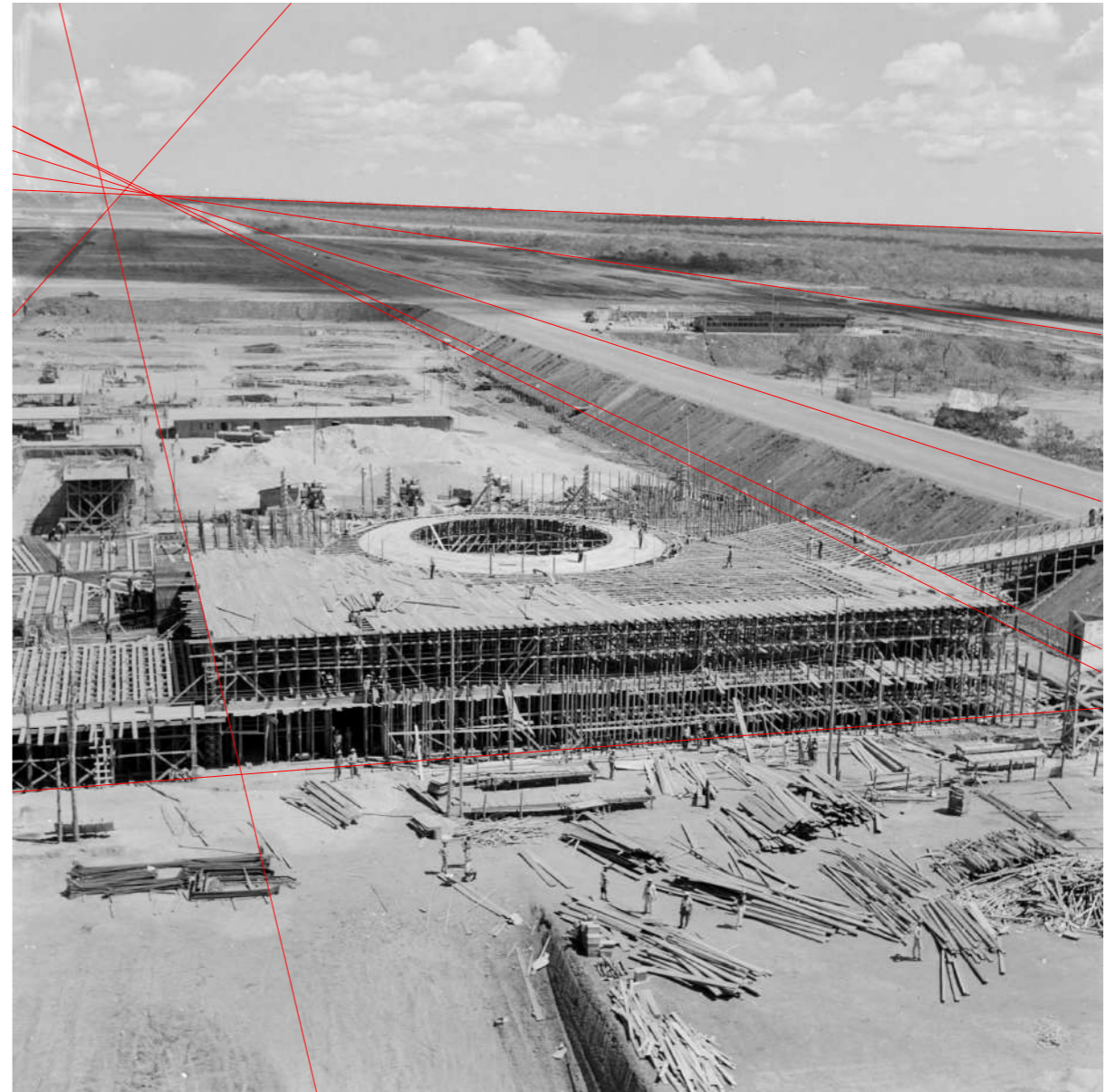


Por otro lado, resulta atractiva la visión del Eje Monumental, aun solamente habiendo sido trazado en el terreno, con el punto de fuga de la perspectiva en la propia imagen, y haciendo centrar la atención en el mismo. Al estar el horizonte descentrado y ligeramente inclinado, proporciona una sensación de movimiento y dinamismo, propia del helicóptero en el que Gautherot estaría viajando mientras tomaba fotografiaba el panorama. Asimismo, la presencia de un camión permite darnos escala de la monumentalidad del proyecto, así como el propio punto de fuga, que, a pesar de estar en la imagen, desaparece tras una neblina de polvo y calor que otorga un aspecto místico.



**FOTOGRAFÍA 42**\_Vista aérea del Eje Monumental, Brasília, 1958.

En otra imagen del mismo año (42), realizada también como una vista aérea, se puede observar el inicio de la construcción del Congreso Nacional. Una vez más, estas imágenes resultan poseer un carácter más documental que estético, habiendo sido tomadas rápidamente desde un helicóptero. No existe un interés en mostrar la línea del horizonte de manera horizontal, y las líneas de la perspectiva no terminan de encontrarse claramente. Gautherot era un profesional preciso y cuidadoso, y de haber tenido una artística, y no solo documental, se habría cerciorado de tomarlas más cuidadosamente.

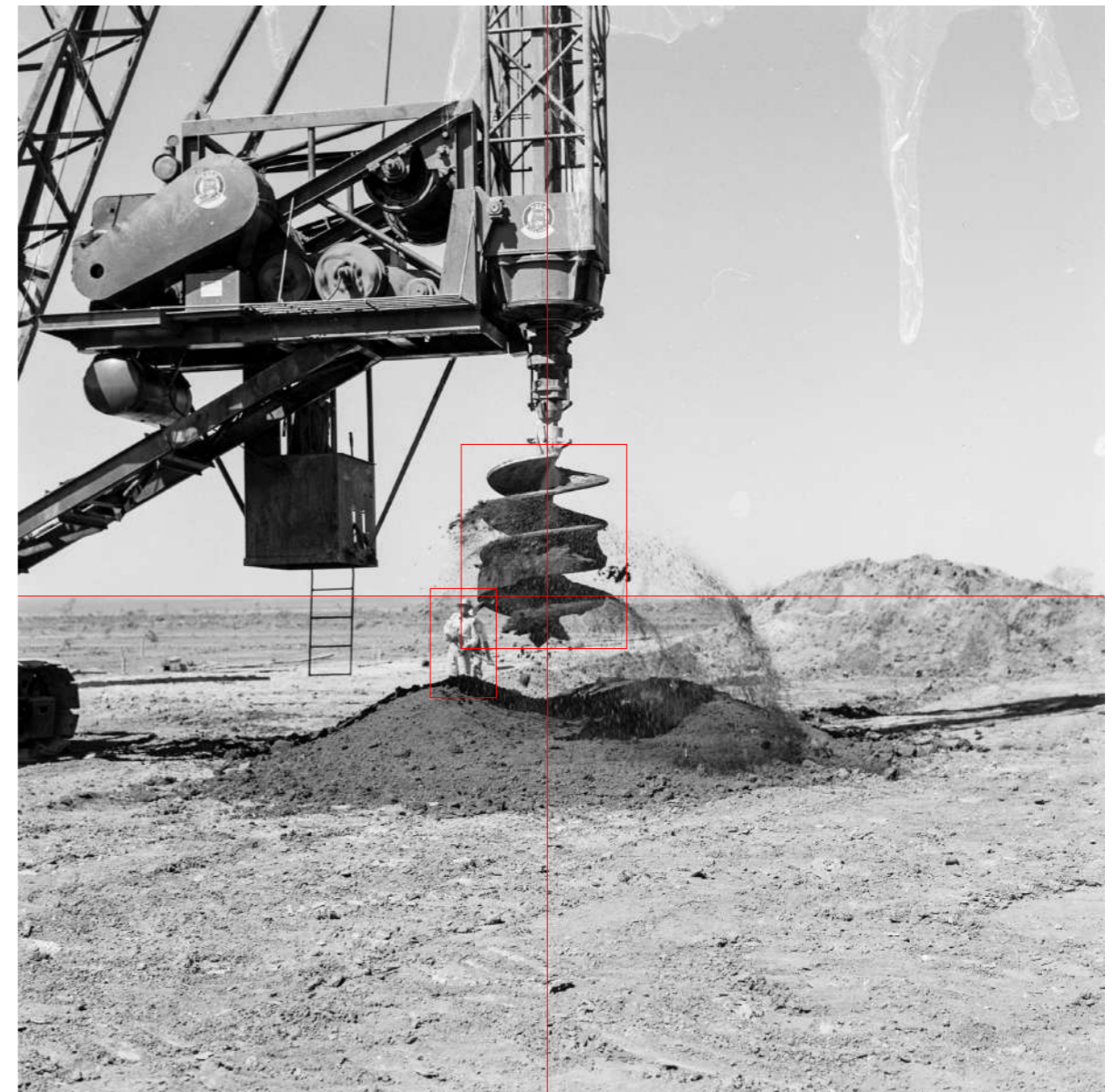


Esta tesitura se ve reforzada por el arquitecto Augusto C. da Silva Telles<sup>26</sup> quien cuenta la anécdota de cómo, a principios de los años sesenta, conoció a Gautherot en São Gonçalo, con el calor de enero, sentado bajo una sombrilla, esperando a que una nube se moviera hacia donde él quería, para poder fotografiar la granja *Columbandê*. Así, Gautherot era conocido por la paciencia con la que elegía los ángulos de sus imágenes y por el extremo cuidado que ponía en cada elemento de la composición, hasta el punto de esperar durante horas bajo el sol abrasador a que una nube ocupara una determinada posición junto a su sujeto principal.



**FOTOGRAFÍA 43**\_Máquina perforadora, Brasília, 1958.

Una de las primeras imágenes que podemos considerar tuviera ya un interés artístico evidente, podría ser la fotografía 43, tomada en 1958. Resulta especialmente interesante incluir este ejemplo, no tanto desde el punto de vista compositivo, sino también por el interés en fotografiar a dichos sujetos. El interés en fotografiar una maquinaria industrial puede verse referenciado en la influencia que Gautherot obtuvo desde el movimiento de la Nueva Objetividad. Y si bien, la fotografía podría haberse producido meramente como documento de registro, también puede entenderse una intención compositiva, ya que resulta interesante la manera en la que la maquinaria se centra en la composición, estableciendo también un encuadre activo en el borde izquierdo

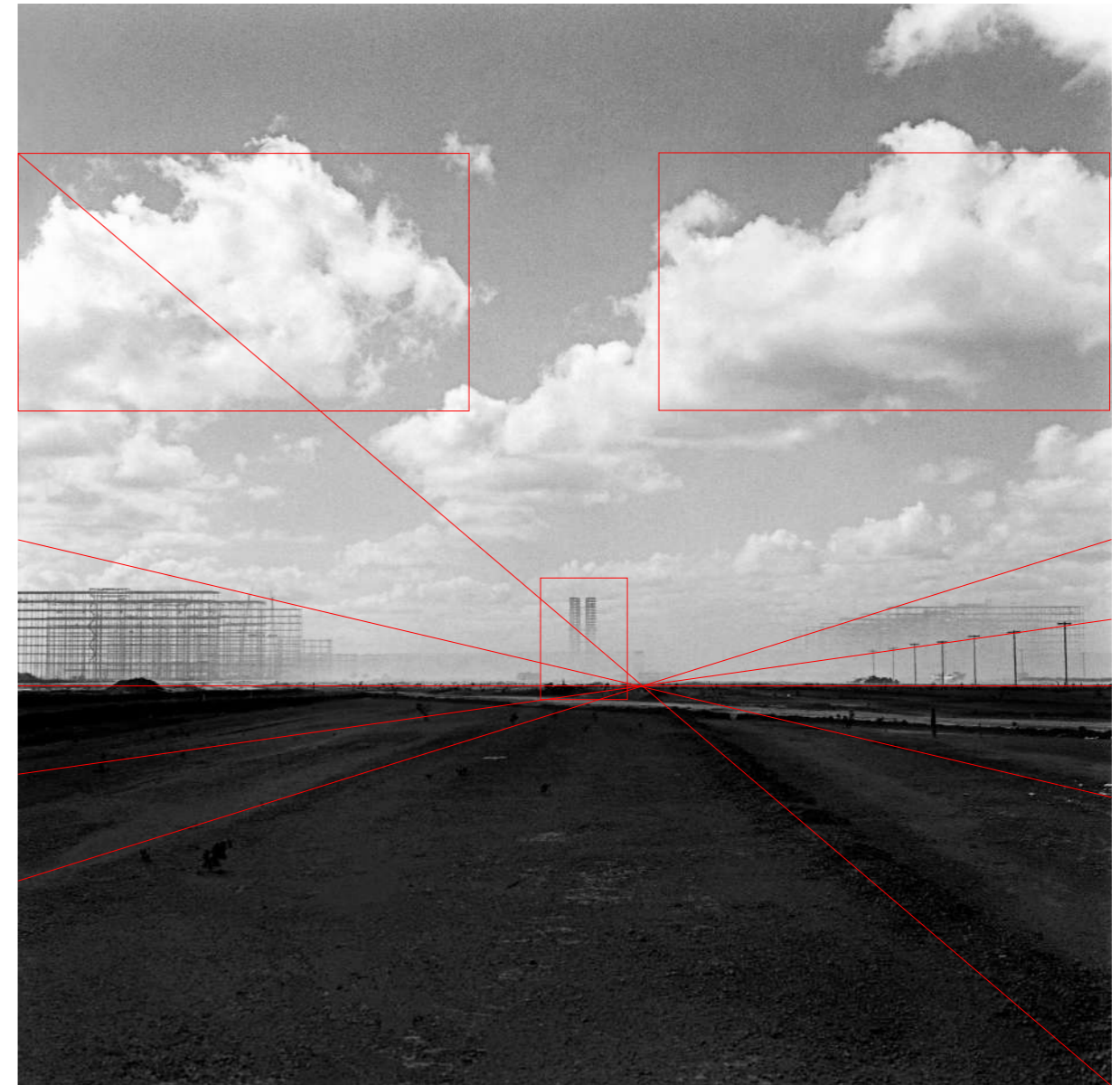


así como un mayor cuidado por la horizontalidad de la línea del horizonte y la presencia de un *Candango*, recordándonos, que Brasília no fue hecho por máquinas, sino por personas. En la construcción de la capital, Gautherot siguió el modelo de trabajo *free-lance* que había adoptado desde que se instaló en Brasil en 1940, cuando empezó a colaborar regularmente para el SPHAN, para la *Comisión Nacional del Folclore* creada en 1947, para la *Campaña de Defensa del Folclore Brasileño* a partir de 1958, para empresas privadas como la *Compañía de Seguros Sul América* o para empresas francesas como *Air France* y *Aerospatiale*. Sus propias imágenes son la verdadera demostración de que, para Gautherot, fotografiar era ante todo un acto de composición, siendo capaz de predecir mentalmente el lugar adecuado para cada elemento.



**FOTOGRAFÍA 44**\_Esplanada de los Ministerios en construcción, Brasilia, 1959.

El primer ejemplo donde puede apreciarse a grandes rasgos la paciencia y cuidado por el detalle en el acto de fotografiar (que la hizo convertirse rápidamente en una de las fotografías más conocidas de la construcción) es precisamente en esta fotografía (44). Sin duda, resulta ser uno de los mejores ejemplos compositivos de Gautherot. Si bien, de por sí, la composición ya se ve favorecida por la axialidad de la gran avenida que fuga sobre dos

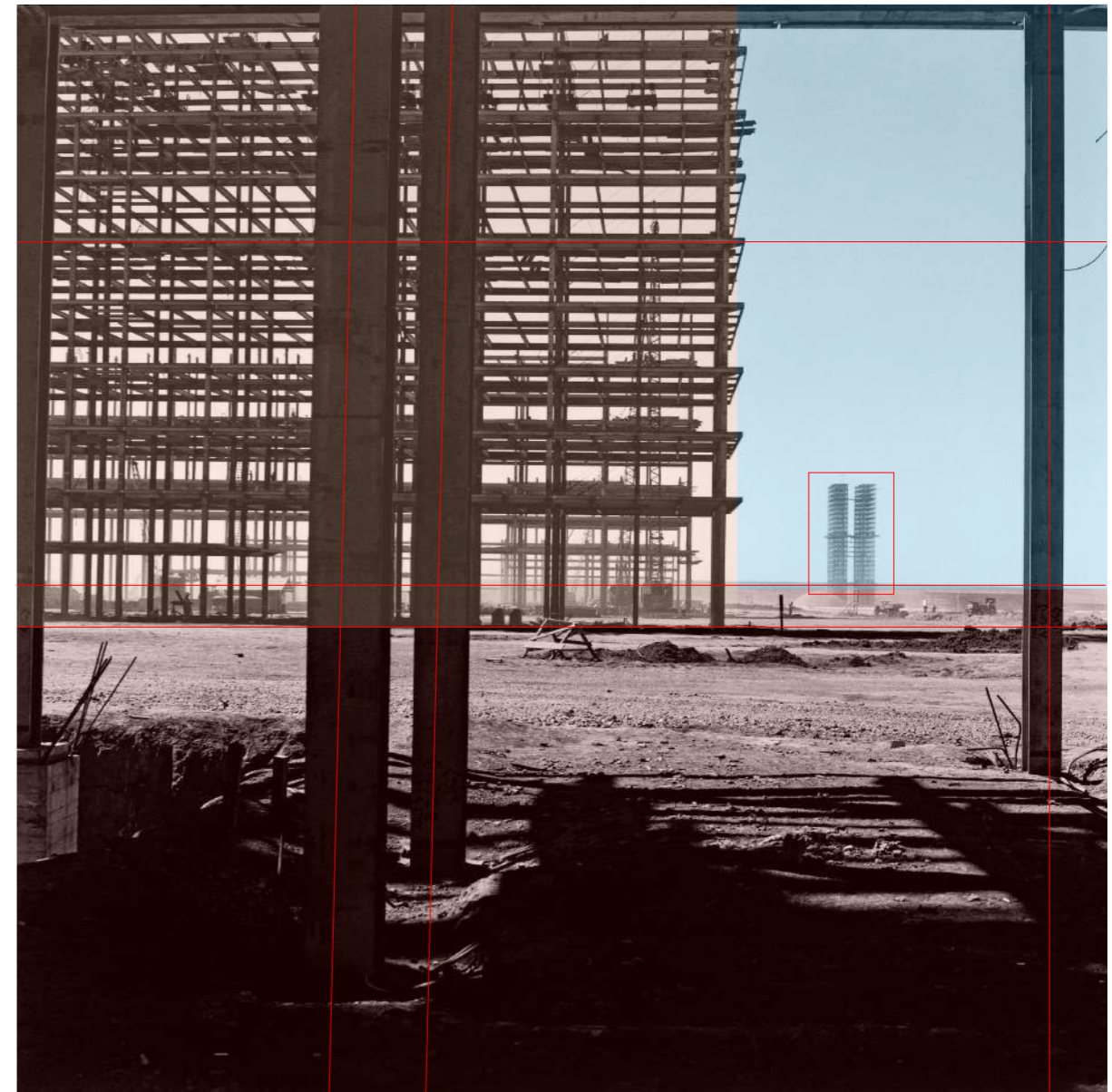


torres, cabe destacar también la presencia de las nubes, cuidadosamente “seleccionadas”, así como el espacio dedicado al cielo y el espacio dedicado a la tierra. Gautherot se vio presionado por encargo gubernamental, a transmitir también las ideas de la monumentalidad y el misticismo que el presidente Kubitschek quería difundir con la construcción de la nueva capital. Así pues, la presencia de una neblina difuminada en el horizonte, así como la simetría acentuada, transmiten una idea de lugar faraónico o bíblico, cercano a las antiguas civilizaciones.



**FOTOGRAFÍA 45**\_Esplanada de los Ministerios en construcción, Brasilia, 1959.

Esta fotografía, tomada también en 1959, representa una perfecta conjunción de los intereses de Gautherot. Con la composición de una cuadrícula no perfectamente alineada, Gautherot refleja en primer lugar, un interés por la documentación propia del encargo administrativo.



En segundo lugar, puede apreciarse a la perfección el cuidado por la creación de una composición cuidada, ordenada en tres partes principales bien diferenciadas gracias al juego de contrastes. Así, podemos concluir que su finalidad no fuera meramente solo documentar un evento, sino también documentarlo como un evento “único”, bajo las premisas simbólicas y monumentales de la propaganda.



**FOTOGRAFÍA 46**\_Congreso Nacional en construcción, Brasilia, 1959.

La fotografía 46 tal vez sea, junto a la 44, una de las imágenes más difundidas. Más allá de la composición cuidada, sin duda, llama la atención la salida del punto de fuga fuera de la imagen. La presencia de un vehículo que corre a toda velocidad en dirección al punto

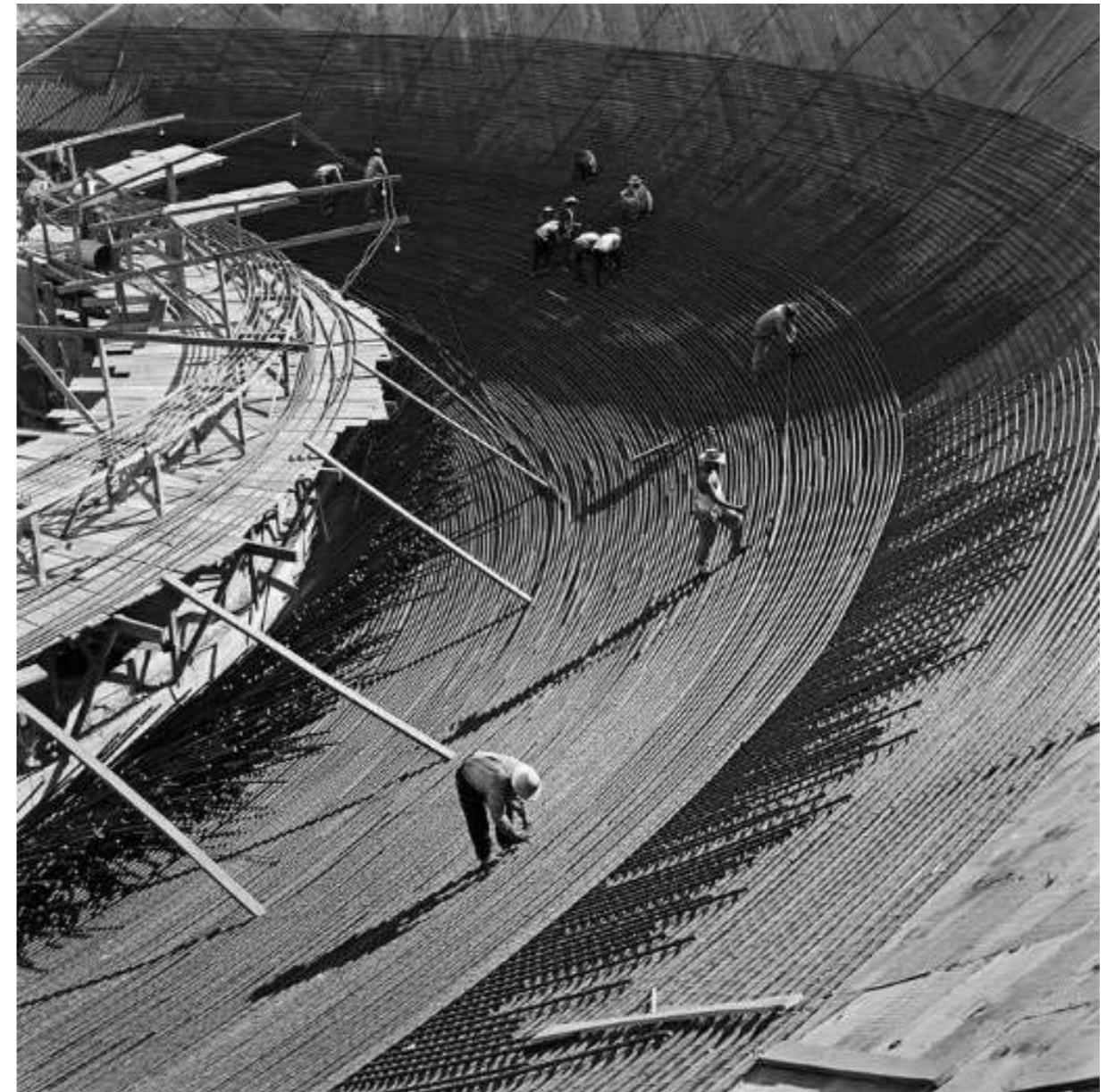


de fuga aporta un dinamismo, que genera que el ojo humano se vaya en la misma dirección. La representación de la monumentalidad de las torres del Congreso Nacional puede lograrse gracias al espacio que se deja de cielo en proporción a la tierra, recurso muy utilizado por Gautherot a través de múltiples imágenes de su archivo.



**FOTOGRAFÍA 47**\_Congreso Nacional en construcción, Brasilia, 1958.

Por otra parte, Gautherot se centró también durante las primeras fases de la construcción, no solo en el punto de vista más arquitectónico, sino también en los aspectos más sociológicos y humanos. Estas dos imágenes pertenecientes a 1958, reflejan muy bien ese interés de mostrar, tras la monumentalidad del proyecto, las personas involucradas en la



**FOTOGRAFÍA 48**\_Congreso Nacional en construcción, Brasilia, 1958.

obra. Estas imágenes, además, resultan ser interesantes por haber sido tomadas desde una distancia cercana y en las que Gautherot parece también querer documentar el proceso constructivo del posicionamiento de los armados por parte de los trabajadores en el famoso “cuenco” y “bol” del Congreso Nacional.



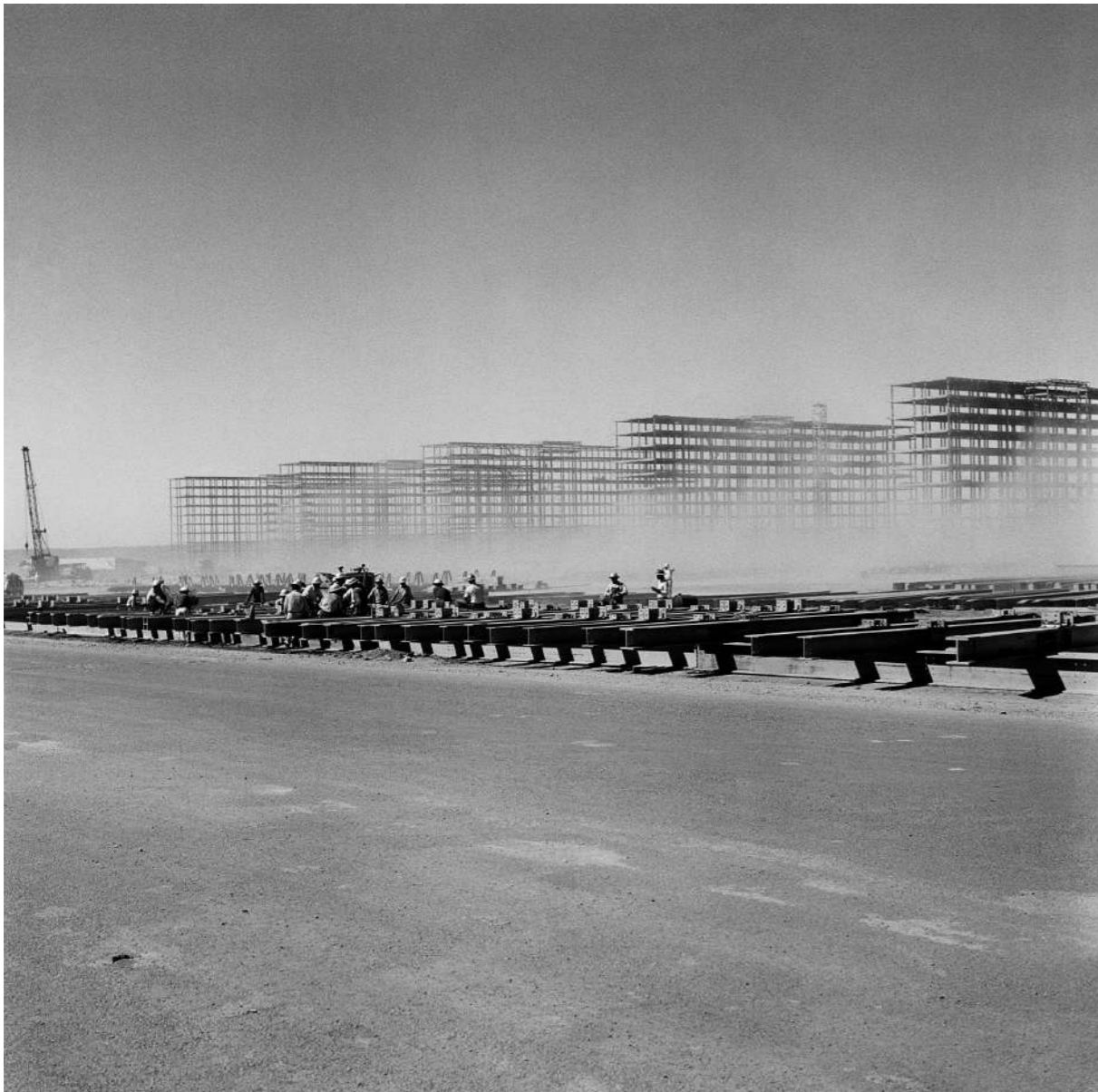
**FOTOGRAFÍA 49**\_Candangos en el Congreso nacional, Brasilia, 1959.

Este acercamiento también ocurre en estas fotografías (49-50) de 1959. Esta vez, el acercamiento es mucho mayor, queriendo reflejar a los *Candangos* de manera detallada, y otorgándoles un rostro visible y real que humaniza su aspecto, en contraposición de los planteamientos del relato oficial gubernamental. Como ha podido expresarse anteriormente, Gautherot poseía un interés especial en fotografiar a las clases más humildes,



**FOTOGRAFÍA 50**\_Congreso Nacional en construcción, Brasilia, 1959.

considerándolas el estrato social conformado por las personas más naturales y veraces. De esta manera, estas fotografías pueden entenderse como el resultado de años de documentación fotográfica viajando a través del país y mostrando la belleza intrínseca de las realidades espontáneas (como bien planteaba la corriente de la Nueva Objetividad y los principios de la fotografía directa), en las que hombre y arquitectura se fusionan en uno solo.



**FOTOGRAFÍA 51**\_Eje Monumental en construcción, Brasilia, 1959.

Pero también ocurre lo contrario. Estas dos fotografías del mismo año, 1959, parecen tomar una vez más, una alineación más cercana a las ideas de difusión y propaganda de Kubitschek y el *SPHAN*. En este caso, la aproximación a la figura del constructor no ocurre. Al contrario, se aleja para dejar a los trabajadores difuminándose en el horizonte, frente a una gran escenografía como telón de fondo. La estructura metálica de los ministerios se eleva como si fueran colosos mitológicos, en comparación con los *Candangos*. Los colosos aparecen, inmóviles, en un segundo plano, diluyéndose entre una neblina de polvo que aporta a la escena un toque fantástico y misterioso. La inmensidad de tamaño frente al humano lo empequeñece, transmitiendo una idea de gigantismo.



**FOTOGRAFÍA 52**\_Eje Monumental en construcción, Brasilia, 1959.

Además, Gautherot utiliza en ocasiones el recurso de las sombras para transmitir una mayor sensación de contraste y gravedad. Resulta tan impactante observar estos colosos en la lejanía, como percibir por la sombra, que existe la presencia de uno de ellos tras el fotógrafo, y cuya sombra se extiende acercándose peligrosamente a los trabajadores situados casi en el centro de la composición. Los *Candangos*, a su vez parecen piezas de un eficiente mecanismo de construcción. Las fotografías de Gautherot contribuyen así, también a la génesis de la figura heroica del *Candango*, al dar a entender que la sublime arquitectura modernista de Brasilia es fruto de un trabajo casi sobrehumano.



FOTOGRAFÍA 53\_Ministerio en construcción, Brasilia, 1959.

Finalmente, puede resumirse la selección de las fotografías relacionadas con la primera fase de Brasilia con estas dos imágenes aparentemente diametralmente opuestas. En primer lugar, la ilustración 13, muestra un detalle constructivo de la estructura metálica de los ministerios del Eje Monumental. Esta imagen además resulta interesante compositivamente, tomando un aspecto tanto artístico como funcional. Tal es así, que será utilizada como portada de la revista *Módulo* Nº13, habiendo sido manipulada previamente con la inclusión de filtros y colores, similares a las técnicas utilizadas por los seguidores de la Nueva Visión de la Bauhaus (véase más adelante). Así, documentación y arte se fusionan en una sola imagen, resumiendo claramente las intenciones del fotógrafo encargado de



FOTOGRAFÍA 54\_Día Internacional de los Trabajadores, Brasilia, 1959.

inmortalizar dicho evento histórico.

Por otro lado, resulta interesante añadir la importancia documental que Gautherot transfirió también a los sucesos y a las personas que ahí estuvieron. La fotografía 54, que hace referencia al día Internacional de los Trabajadores, (día en que se declararon en huelga) Gautherot dedicó su interés a fotografiar a los *Candangos* en diversas situaciones. Así, puede afirmarse que Gautherot mantuvo un interés constante también en salirse de las alineaciones oficiales y trasladarse al ámbito de la realidad sociológica para representar aquello que estaba aconteciendo detrás del telón de la propaganda y el relato oficial.

## LAS FOTOGRAFÍAS II. LOS VOLÚMENES

26

Telles, Augusto C. da Silva. "Marcel Gautherot e o Iphan".

En: IMS. (2001). *O Brasil de Marcel Gautherot*. São Paulo: IMS, p. 11.

Las fotografías arquitectónicas que Gautherot tomó de la construcción de Brasilia, a petición de Oscar Niemeyer, parecen remitirse el texto crítico sobre la arquitectura francesa que presentó a los veinte años en el *Congreso de Sohlberg* (1930), en Alemania, basándose en las ideas de Le Corbusier. Gautherot no solo fotografió el Eje Monumental y el Congreso Nacional, también fotografió ejemplos modernos como el aeropuerto, el palacio de la Alvorada, el Brasília Palace Hotel, el Catetinho de Kubitschek, la Catedral Metropolitana de Nossa Senhora Aparecida, la Plaza de los Tres Poderes, el Palacio del Planalto, el Tribunal Supremo, el Teatro Nacional Cláudio Santoro y la Universidad de Brasilia entre otros. Gautherot conocía el lenguaje del Movimiento Moderno y supo interpretarlo en todos estos ejemplos.

27

MONTENEGRO, Hermano. (1989) *Depoimento - Programa de História Oral*. Brasília: Arquivo Público do Distrito Federal.

En ESPADA, H. (2011). *Monumentalidade e sombra: a representação do centro cívico de Brasília por Marcel Gautherot*. São Paulo: USP.

Aunque Niemeyer utilizó mucho las fotografías de Gautherot en publicaciones sobre su obra y a menudo comentó su amistad y preferencia por las fotografías del profesional, no se han encontrado documentos que prueben que el arquitecto orientó la producción de su obra en la capital. En una declaración al Programa de Historia Oral del Archivo Histórico del Distrito Federal<sup>27</sup>, el arquitecto Hermano Montenegro afirmó que Gautherot, por conocer bien a Niemeyer y estar acostumbrado a fotografiar Brasilia: "(...) sabía el ángulo, el tipo de cielo, esas cosas" que el autor de los proyectos quería ver. Gautherot resaltó los volúmenes formales de los edificios de Niemeyer en un alto contraste en blanco y negro. Mediante discretas elecciones, el fotógrafo pudo haber presentado la arquitectura de diferentes maneras, pero Gautherot se decantó por las tomas frontales, la simetría, la iluminación uniforme y los reflejos brillantes en imágenes que dotan a los edificios de una cualidad monumental y los hacen parecer más grandes que en la vida real.

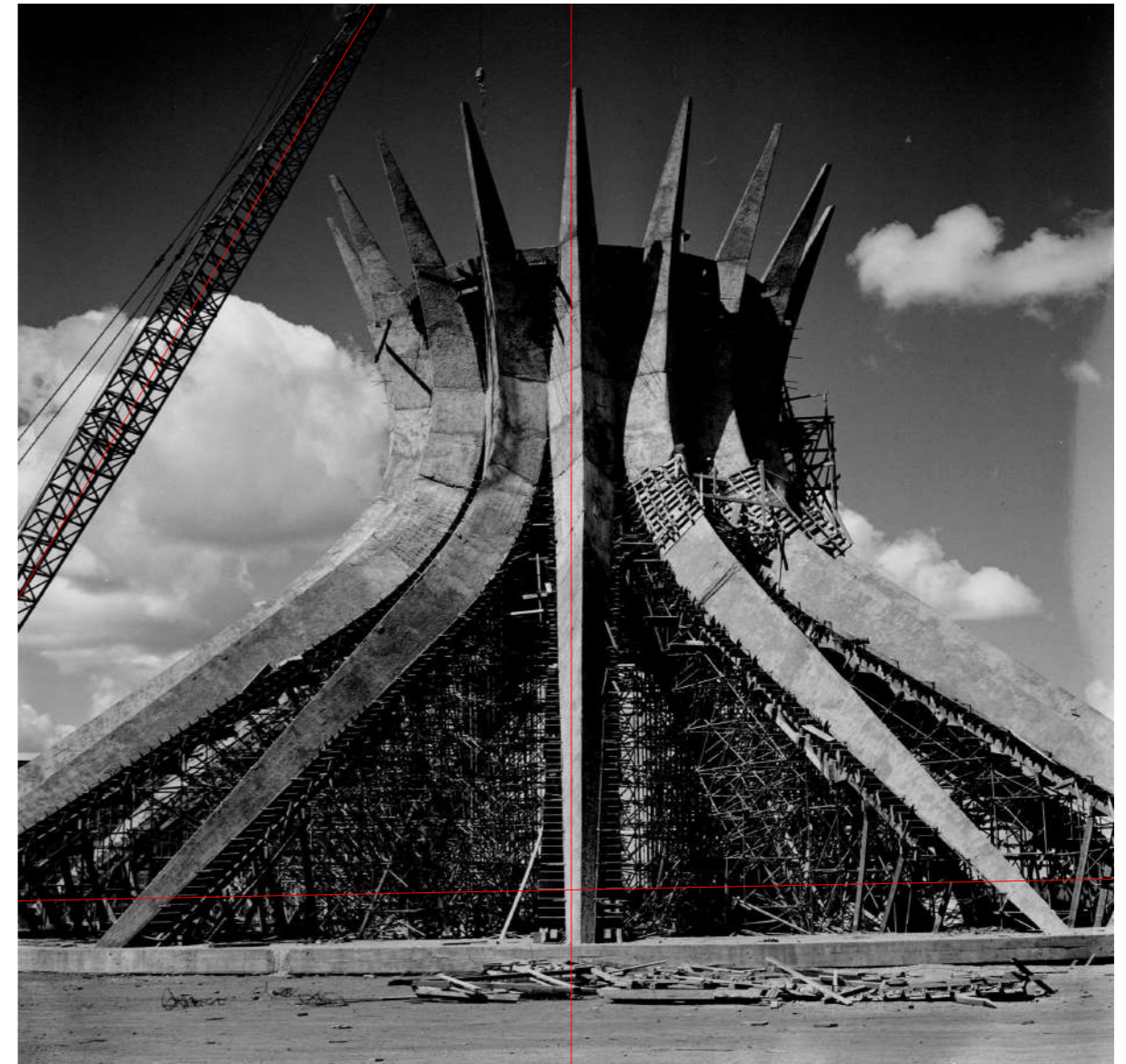


FOTOGRAFÍA 55\_Congreso Nacional, Brasilia, circa 1960.



**FOTOGRAFÍA 56**\_Catedral Metropolitana en construcción, Brasilia, 1959.

La fotografía 56, que hace referencia a la construcción de la Catedral Metropolitana, recupera una vez más, el espíritu de la Nueva Objetividad que se veía con anterioridad (43). Gautherot hace un amago de centrar la Catedral, aunque no del todo, permitiendo así, la inclusión del brazo de una grúa de construcción. La grúa desaparece por el extremo



izquierdo mostrando una intención de realizar un encuadre activo. Sin presencia de personas ni objetos, la edificación pierde proporciones y toma una escala mucho mayor o al revés, de objeto, como si Gautherot estuviera fotografiando alguna vasija prehispánica del Museo del Hombre. De esta manera, la arquitectura toma así un carácter de arte plástico. Y una vez más, también se percibe el cuidado a la hora de incluir las nubes del cielo en el momento adecuado.



**FOTOGRAFÍA 57**\_Congreso Nacional en construcción, Brasilia, 1959.

En esta fase de la construcción, Gautherot continúa retratando a los *Candangos* en su labor, tanto de manera más escenográfica como de manera más veraz. En la fotografía 57 se puede percibir la manera en la que trata de incorporar las figuras de los constructores a la arquitectura de curvas que les circunda, incorporándoles al relato de la monumentalidad. La imagen se tensiona aprovechando los brillos y los contrastes para generar un ángulo agudo que parece querer engullir a aquellos que se encuentran en las escaleras improvisadas. Estas mismas parecen dirigir a aquel que suba por ellas, hacia una salida imaginaria.



Por otro lado, los sujetos situados a la derecha de la composición frente a la cúpula de hormigón parecen encontrarse más liberados de ese peso y la tensión percibidas. En la fotografía 58, en cambio, se puede percibir una situación más honesta e improvisada. En ella se muestra a dos trabajadores en el proceso de construcción del Palacio del Planalto, inmersos en una maraña de andamiajes y tableros de madera dispersos y desordenados. La instantánea resulta más espontánea, a la vez que estética, especialmente por el encuadre entre el Planalto, el cielo y las figuras presentes. Las figuras se encuentran una sobre otra, semi centradas. Un vehículo ejerce de encuadre activo, y la estructura del Planalto ordena la imagen dividiéndola en tres bandas verticales.



**FOTOGRAFÍA 58**\_Palacio del Planalto en construcción, Brasilia, 1959.

En Brasilia, a principios de los años sesenta, Gautherot eligió la luz del atardecer para registrar los volúmenes blancos diseñados por Niemeyer. Muchas de sus imágenes del eje monumental, especialmente del Congreso Nacional y de la Plaza de los Tres Poderes, combinan el inmenso cielo con formas arquitectónicas modeladas en claroscuro, diagonales creadas por perspectivas agudas y sombras densas, a veces completamente negras, en primer plano.

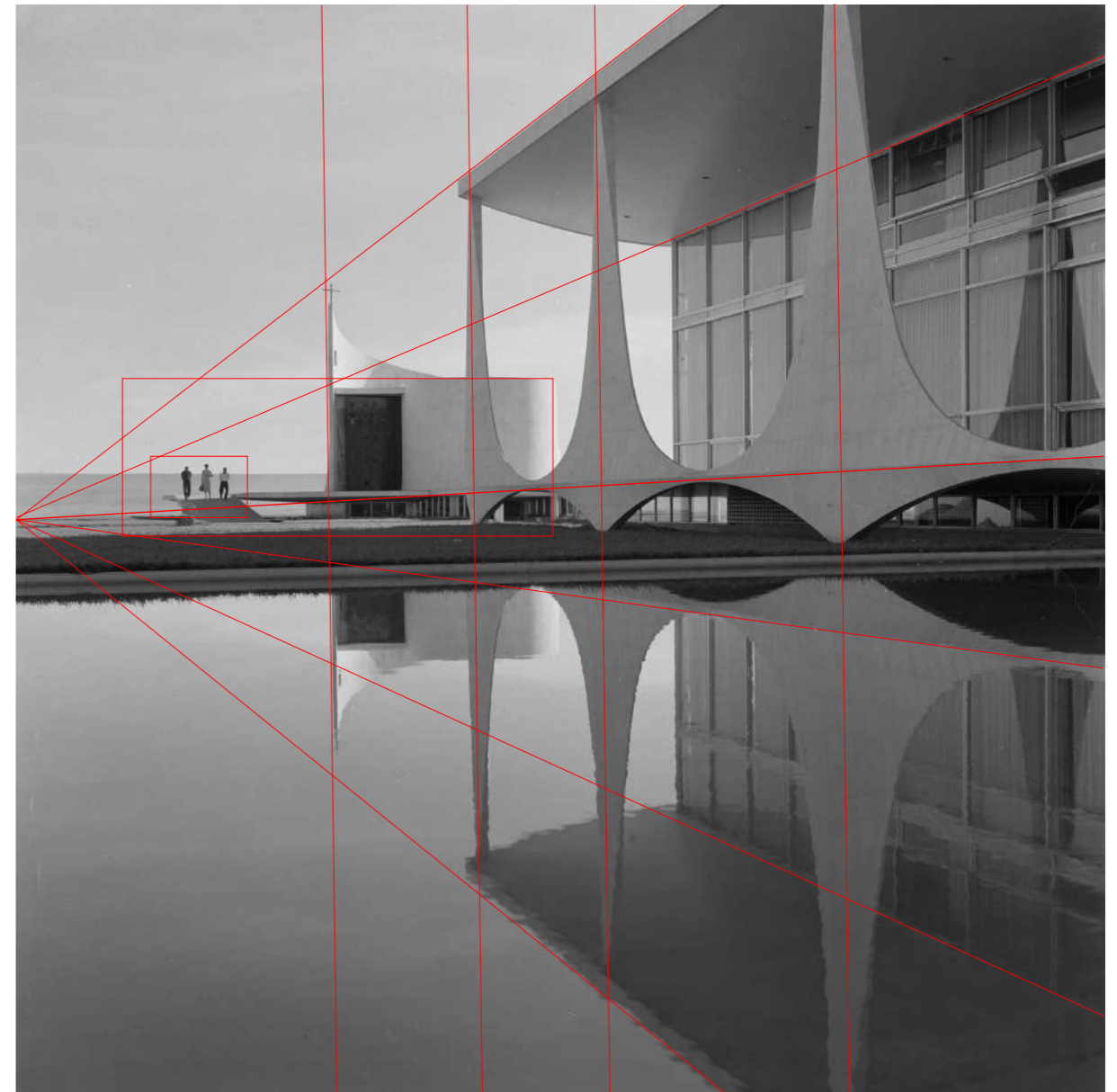


En la nueva capital, Gautherot no encontró ninguna dificultad para estructurar geoméricamente sus imágenes, ya que la propia arquitectura le proporcionaba motivos matemáticos. Otro procedimiento decisivo en sus fotografías es la creación de una especie de equivalencia entre las zonas de cielo y suelo, mediante el uso de iluminadores que equilibran las diferentes intensidades de luz de la escena. El asfalto se vuelve tan claro como el cielo y el cielo tan denso como el suelo (49-50).



**FOTOGRAFÍA 59**\_Palacio de la Alvorada, Brasilia, 1959.

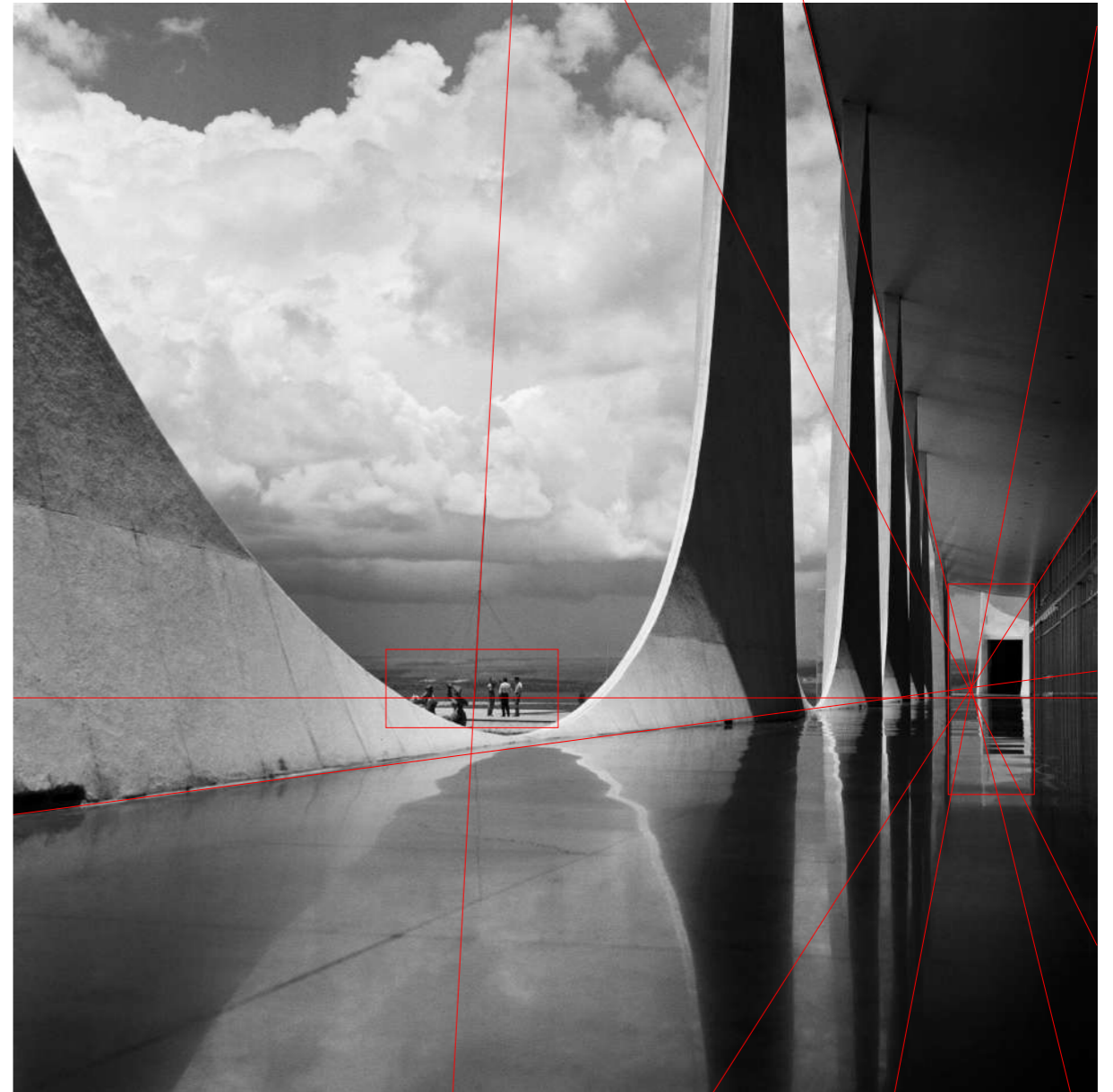
Existe un amplio repertorio de imágenes del Palacio de la Alvorada, la sede Presidencial. En primer lugar, llama especialmente la atención el uso extensivo del recurso del reflejo como simetría no solamente en las láminas de agua (fotografía 59) sino también en pavimentos pulidos (fotografía 60). Este recurso trae a la mente las imágenes de los Igapós en el Amazonas, mostradas anteriormente (23). En la fotografía 59, destaca el punto



de fuga, situada junto a un grupo de personas. Estas se enmarcan en una escala proporcionada por la capilla. Y esta a su vez, se relaciona con la Alvorada, formando así una cadena de encuentros y relaciones que homogeneizan la imagen. En la fotografía 60, ocurre algo similar. Pero esta vez, el grupo de individuos no se encuentra junto al punto de fuga, sino enmarcado dentro del arco parabólico de la estructura de la Alvorada. También debe notarse la incorporación de la antena, sobre el grupo de personas, que queda centrada en el arco parabólico, dividiéndolo en dos partes.



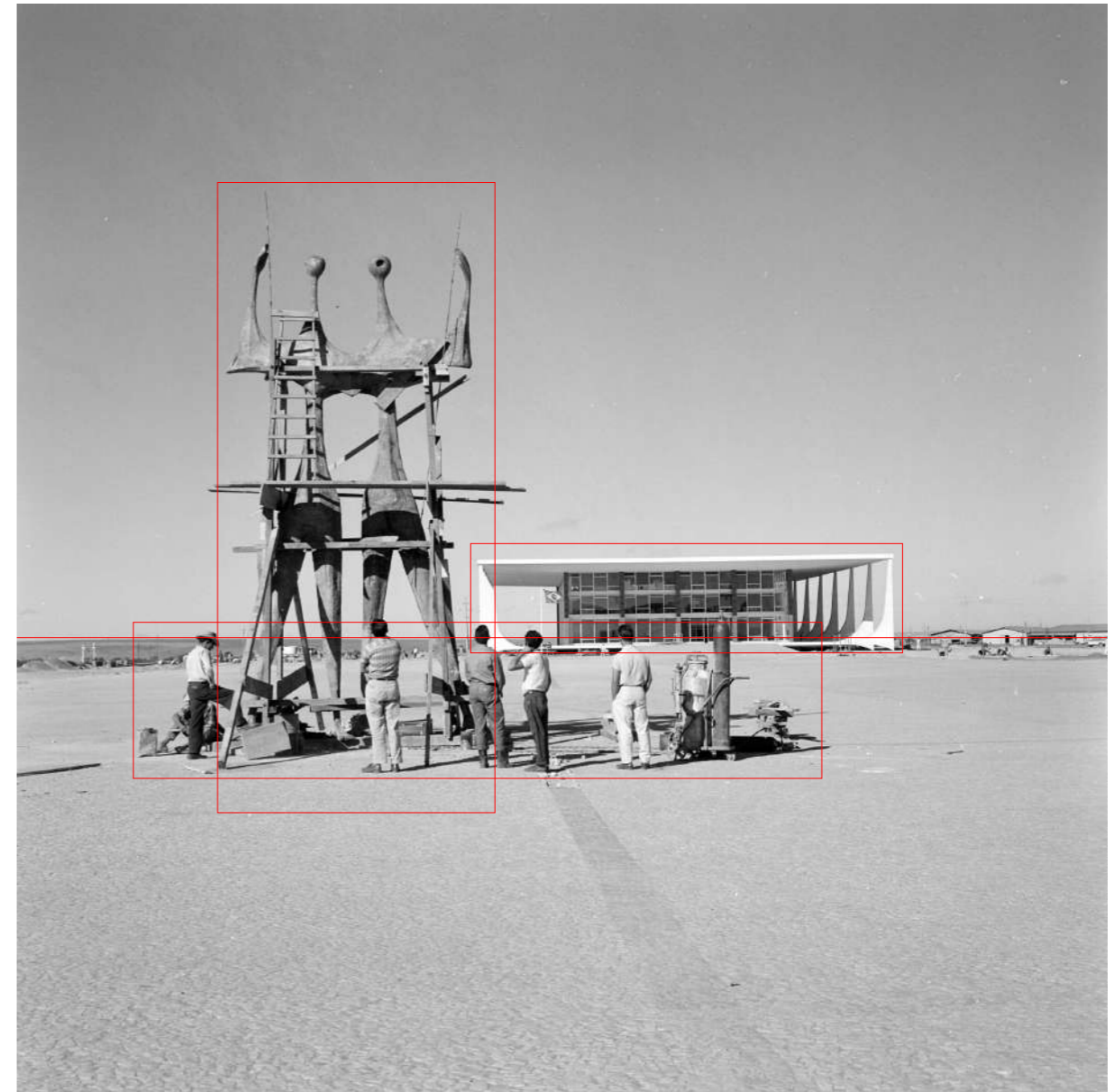
FOTOGRAFÍA 60\_Palacio de la Alvorada, Brasilia, 1959.





**FOTOGRAFÍA 61**\_Plaza de los Tres Poderes, Brasília, 1960.

Gautherot fotografía la gran Plaza proyectada por Niemeyer tomando como sujeto principal la grandiosa escultura de Bruno Giorgi (1905-1993), Los Guerreros (61). La imagen acumula el resto de los sujetos en torno a ella, situando las personas frente a la escultura, y el Tribunal Supremo en la lejanía. Este efecto otorga a la escena de profundidad. Los Guerreros son, además, los únicos que se orientan en el eje vertical, transmitiendo una composición casi cubista al simplificar las formas en rectángulos. Pero esta visión de las imágenes de Gautherot se verá también reflejada en otras referencias. En primer lugar, como defiende la experta Heloisa Espada en su tesis *doctoral Monumentalidad e Sombra. O Centro Cívico de Brasília por Marcel Gautherot*, podría llegar a entenderse una correlación



en la representación de Brasília, entre las fotografías de Marcel Gautherot y las obras del artista italiano Giorgio de Chirico (1888-1978). Según la postura de la investigadora, tres características de la obra del pintor coinciden especialmente con los recursos compositivos utilizados por Gautherot en Brasília, en cuanto al uso de las sombras:

En primer lugar, las sombras. Estas parecen mostrarse en ambos casos como elementos que dibujan formas geométricas y recortan los planos.

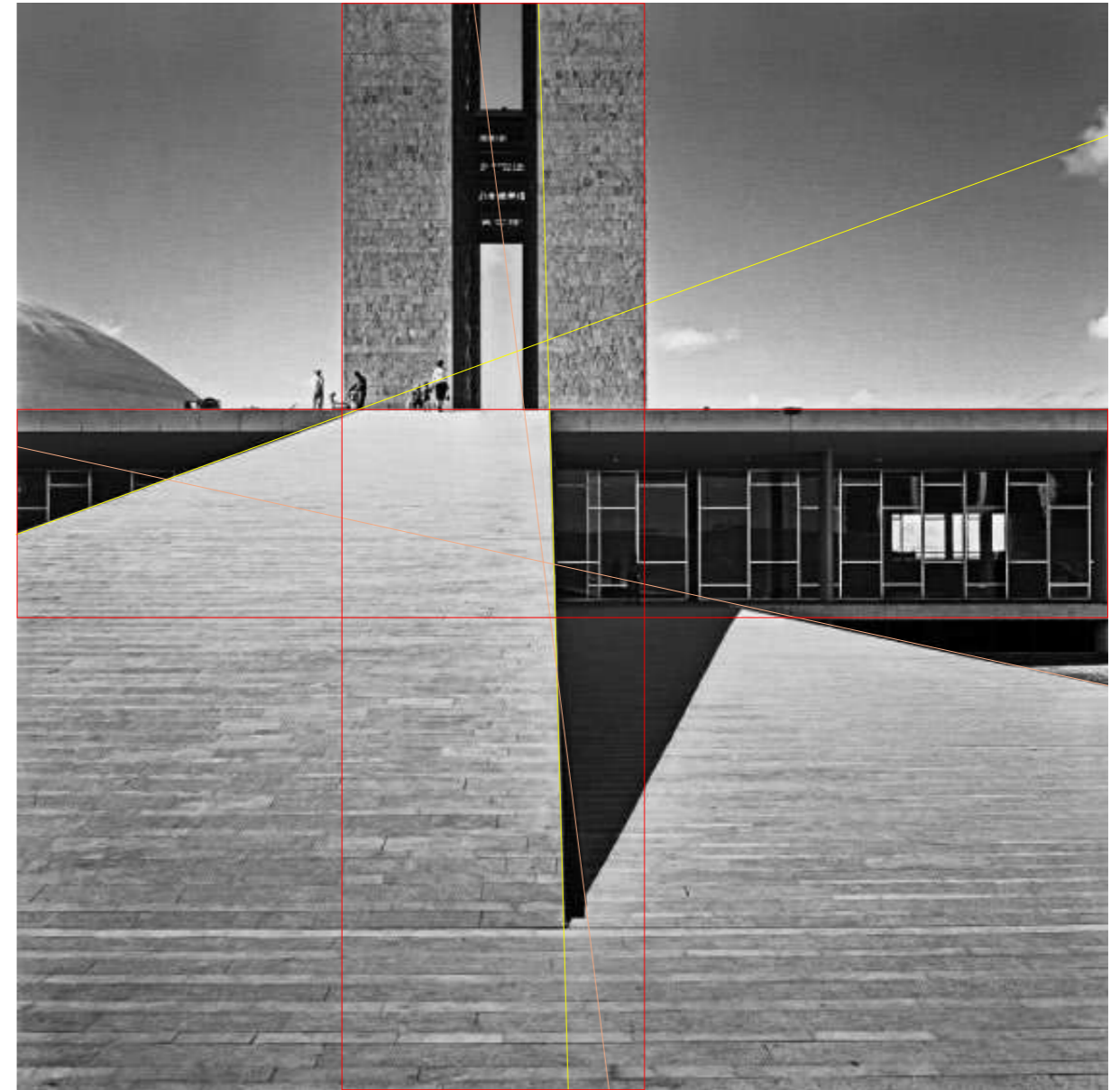
En segundo lugar, las sombras imposibles. Son aquellas sombras de personas o edificios que se encuentran ausentes de la escena.



**FOTOGRAFÍA 62**\_Congreso Nacional, Brasília, 1960.

En tercer lugar, la proyección de las sombras. En muchas ocasiones estas se prolongan en una dirección diferente a aquella en la que convergen las líneas de perspectiva que dibujan el espacio.

En el caso del fotógrafo, el tercer aspecto se da sobre todo en las imágenes de las rampas del Congreso Nacional, donde una densa sombra crea formas geométricas y nuevas perspectivas, dificultando el reconocimiento inmediato del lugar. Son momentos



excepcionales en los que el fotógrafo se aleja de la representación realista del referente, creando espacios en los que la relación entre plano y profundidad se vuelve ambigua. Las imágenes de las rampas del Congreso Nacional presentan una perspectiva vertiginosa, mientras que el triángulo formado por las líneas de la rampa y su sombra se impone inmediatamente como una forma plana (fotografía 62).



**FOTOGRAFÍA 63**\_Catedral Metropolitana, Brasilia, 1966.

La fotografía 63, que representa la continuación de las obras de la Catedral Metropolitana, se convierte en un claro ejemplo de los tres puntos enunciados por Heloisa Espada. Aquí se advierten las sombras convertidas en formas geométricas, así como las sombras invisibles de objetos que no aparecen en escena y las sombras que no convergen en la dirección del punto de fuga.

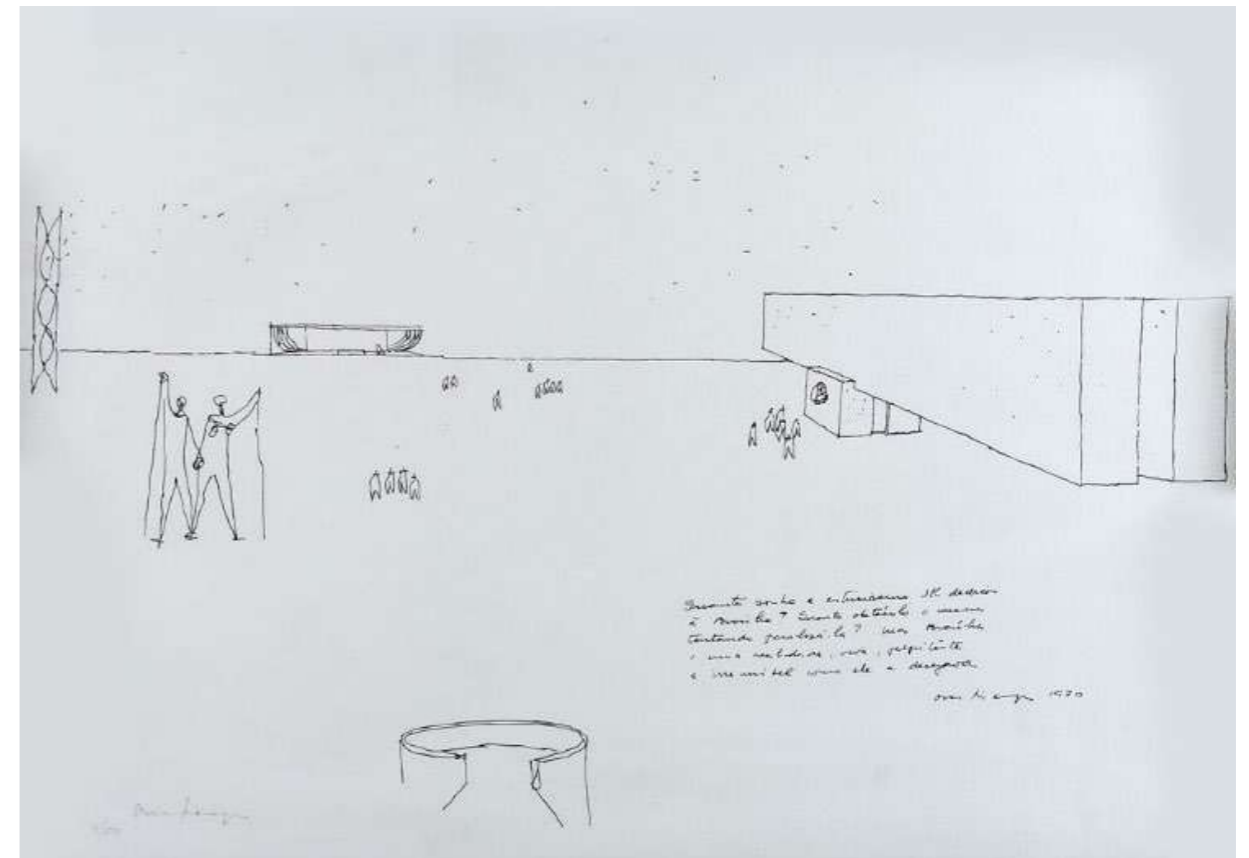


**FOTOGRAFÍA 64**\_Plaza. Giorgio de Chirico, 1913.



**FOTOGRAFÍA 65**\_Plaza de los Tres Poderes, 1960.

Además de producir imágenes de gran impacto visual, Gautherot supo traducir el urbanismo y la arquitectura de la capital de una forma que se ajustaba, en muchos aspectos, a ciertas expectativas de Lucio Costa y Oscar Niemeyer. El conocimiento profesional de Gautherot de los dos arquitectos, especialmente de Niemeyer, debería proporcionar una primera intuición acerca de la mutua influencia que pudieron ejercerse el uno al otro. Una posible referenciación de Niemeyer a Gautherot podría apreciarse en las fotografías 65 y 66, las cuales reflejan una similitud a la hora de representar la Plaza de los Tres Poderes por parte de ambos. Con un punto de vista situado desde el podio del Palacio del Planalto, puede observarse tanto el Tribunal Supremo de Justicia como la escultura de los Guerreros de Bruno Giorgi y el Museo de la Ciudad de Brasilia.



**FOTOGRAFÍA 66**\_Vista de la plaza de los Tres Poderes. Oscar Niemeyer, 1970.



**FOTOGRAFÍA 67**\_Museo de la Ciudad, Brasilia, 1961.

Otro ejemplo de posible similitud que parece darse ocurre precisamente con el Museo de la Ciudad de Brasilia. Según Cláudia Costa Cabral, autora del proyecto de investigación: “Sobre modernidad y figuración: una aproximación al Museo de la Ciudad de Brasilia de Oscar Niemeyer desde la fotografía de Marcel Gautherot”, resulta interesante el acercamiento tanto de Gautherot como de Niemeyer a la hora de plantear la perspectiva desde la que ver el edificio. La perspectiva dibujada por Niemeyer aparece en la revista *Módulo* Nº12, de (enero-febrero) 1959. Así, no se puede afirmar que las imágenes hayan sido tomadas a partir de los dibujos. Sino más bien, que la obra de Gautherot corresponde al concepto en sí, es decir, a la intención del proyecto propuesto por Niemeyer.



**FOTOGRAFÍA 68**\_Perspectiva del Museo de la Ciudad de Brasilia. Oscar Niemeyer, 1959.

### LAS FOTOGRAFÍAS III. FINALIZACIÓN DE OBRAS

28

PEDRO DE ANDRADE,  
J. (Director). (1968).  
*Brasília, Contradições  
de uma Cidade.*  
[Documental]. Filmes  
do Serro

Sin duda, Gautherot trabajó con tiempos de exposición largos para conseguir nitidez en todas las tomas y utilizó filtros adecuados para controlar la luminosidad del cielo, equilibrando así los grises de las imágenes. Estos recursos, sumados a un espacio homogéneamente bañado por la luz, ofrecen una apariencia etérea (55), ajena al imaginario nacional, acostumbrado a identificar el país con un paisaje costero y tropical (71). De la sensación de limpieza y suavidad surge la noción de que allí ocurre algo insólito, y en consecuencia, tenemos la impresión de un tiempo histórico no definido. La única fuente de luz y la perspectiva acentuada crean un espacio continuo, donde el cielo y el suelo parecen estar hechos del mismo material y que confieren al lugar un sentido atemporal (fotografía 69).

Entre finales de la década de los años cincuenta y principios de los sesenta, Gautherot viajó varias veces a Brasilia para registrar la construcción y los primeros años de la ciudad, produciendo casi 3.500 negativos sobre el proyecto. Gautherot no solo reflejó la construcción de la ciudad, sino también la evolución de la misma. Con poco interés en su inauguración pomposa y festiva, (de la cual no existen apenas imágenes) Gautherot siguió volviendo en numerosas ocasiones a Brasilia para fotografiar a sus habitantes. (fotografías 70 a 77). Los cuales no cumplieron las cifras estimadas. Años después, como comenta la narración del documental *Brasília, Contradições de uma Cidade*, rodado en 1968:

*“(...) 5 años después de inaugurada, Brasilia tiene más de 300 mil habitantes. Cerca de 40 mil son funcionarios públicos.”<sup>28</sup>*



FOTOGRAFÍA 69\_Congreso Nacional, Brasilia, 1960.



FOTOGRAFÍA 70\_Palacio de la Alvorada, Brasília, 1960.



FOTOGRAFÍA 71\_Palacio de la Alvorada, Brasília, 1961.



FOTOGRAFÍA 72\_Vista desde el Palacio del Planalto, Brasilia, 1961.



FOTOGRAFÍA 73\_Cine Brasília, Brasilia, 1961.



FOTOGRAFÍA 74\_Superquadra 114 sur, Brasilia, 1968.



FOTOGRAFÍA 75\_Recepción en el Itamaraty por la visita de reina Isabel II, Brasilia, 1968.



FOTOGRAFÍA 76\_Escultura de la Justicia de Bruno Giorgi, Brasilia, 1968.



FOTOGRAFÍA 77\_Escuela Superquadra 114 sur, Brasilia, 1968.

## OTRAS MIRADAS. LUCIEN HERVÉ

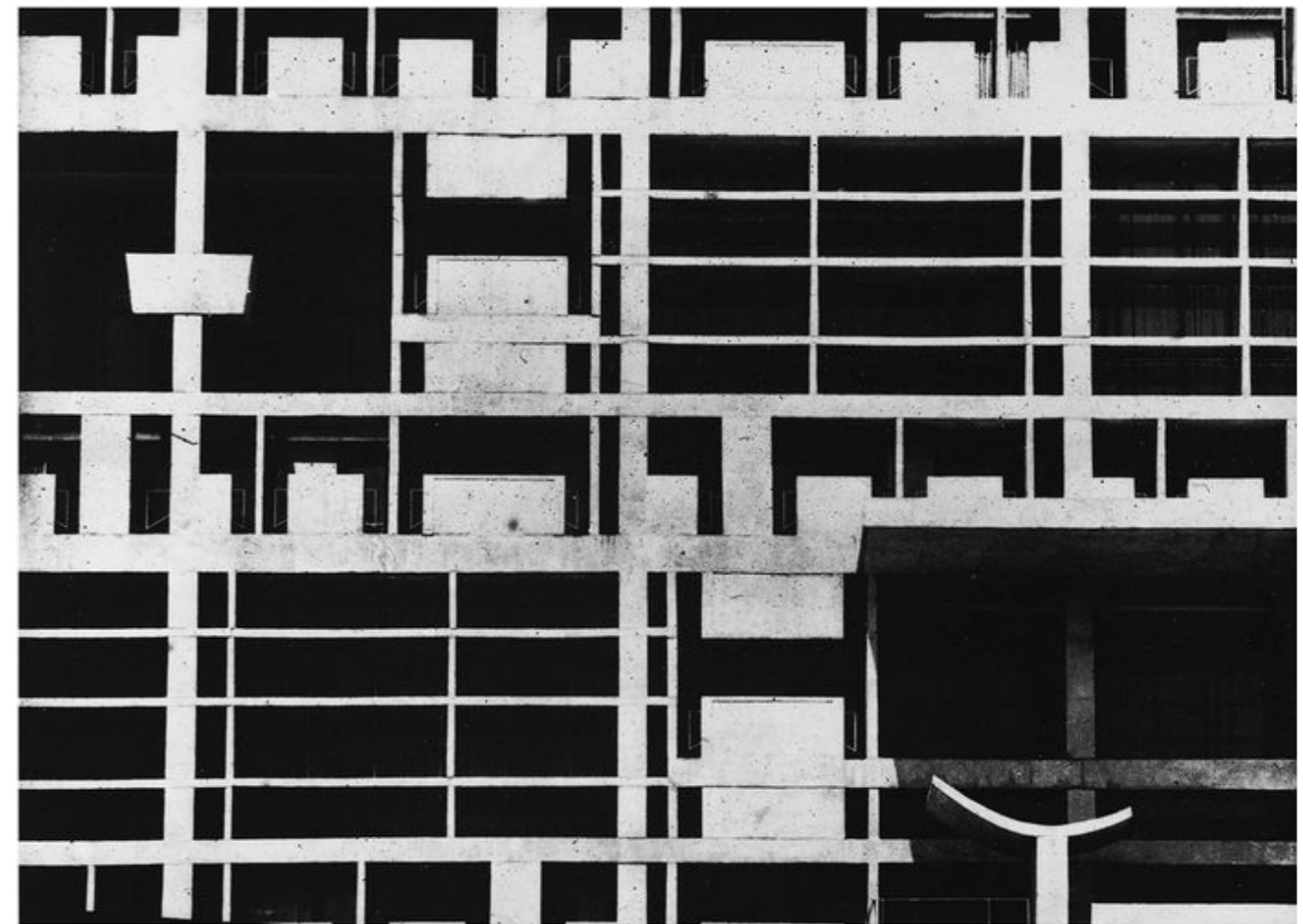
29

ALIÁ, R. (2013).  
*"Lucien Hervé,  
 fotógrafo a su pesar",  
 por Gerrit Messiaen.  
 Metalocus.*

Lucien Hervé fotografiaría Brasilia en 1961. Previamente había fotografiado la Unidad de Habitación de Le Corbusier en Marsella y en contemporáneo, las obras de *Chandigarh* en la India acompañado de Pierre Jeannerete, primo de Le Corbusier, quién realmente se encargaba de la dirección en obra en ausencia del maestro.

Las imágenes de Hervé, realizadas incluso durante el período de su visita a Brasilia en 1961, toman un fuerte componente de la abstracción. Sus imágenes más solarizadas, generan un fuerte contraste que abstrae los sujetos descomponiéndolos en formas abstractas y planos. A esto se debe añadir, que, si bien Hervé formaba parte de la generación de fotorreporteros supuestamente "independientes", su relación con Le Corbusier generó un contexto distinto que la relación de Gautherot con Niemeyer. Le Corbusier comentaría acerca de Hervé :

*"Usted tiene el alma de un arquitecto y sabe cómo mirar a la arquitectura."*<sup>29</sup>



FOTOGRAFÍA 78\_Secretariado de Chandigarh. Lucien Hervé, India, 1961.



**FOTOGRAFÍA 79**\_Catedral Metropolitana. Lucien Hervé, Brasilia, 1961.

Pero entre ambos no se estableció el mismo tipo de relación y complicidad que existiría entre Niemeyer y Gautherot, principalmente porque su relación sería mucho más corta. Hervé estaba muy interesado en las miradas que Moholy-Nagy y Aleksandr Ródchenko proponían para la fotografía moderna. Estas influencias fueron volcadas en su fotografía de arquitectura durante toda su trayectoria. A pesar de ello, debe destacarse su interpretación de la capital de Brasilia como un ejemplo experimental de su carrera. A diferencia de sus imágenes contemporáneas de Chandigarh, en las imágenes de Brasilia Hervé renuncia a la abstracción de las formas a través de la sobreexposición de la luz.

Estos dos ejemplos, pertenecientes a la Catedral de Brasilia, pueden resultar ser las imágenes más similares a su técnica habitual de abstraer las formas en planos. Pero incluso estas no llegan a tomar un contraste tan fuerte como es habitual en sus imágenes con el juego del tratamiento de la luz solar. A diferencia de las imágenes de Gautherot (fotografías 79 y 80), estas fotografías no desean tomar un componente de documentación sino más bien de hito artístico. En el primer caso, sin otra referencia que los nervios de la Catedral, el ojo no puede determinar las dimensiones de la Catedral, generando una distorsión y aportando una plasticidad, como si se tratara de una obra de arte. Hervé juega con la simetría central y el encuadre rectangular para expandir los nervios hasta los límites laterales. En la segunda fotografía (80), más parecida a su técnica de solarización habitual, los nervios de la Catedral parecen extenderse como garras afiladas sobre el Eje Monumental. La inclusión de los Ministerios en la lejanía de manera reducida causa una desproporción haciendo creer que las dimensiones de las "garras" de la Catedral son inmensas.



**FOTOGRAFÍA 80**\_Catedral Metropolitana. Lucien Hervé, Brasilia, 1961.



**FOTOGRAFÍA 81**\_Congreso Nacional. Lucien Hervé, Brasilia, 1961.

A diferencia de la fotografía 63, esta parece realmente convertirse en una “obra de arte” en sí misma, rozando los planteamientos pictorialistas del siglo XIX y principios del siglo XX, generando una fotografía de arquitectura como una verdadera forma más de las bellas artes. Gautherot en cambio, se ciñe a la poetización de la documentación arquitectónica, pero no cede ante el uso de filtros excesivos para la romantizar sus imágenes, y dotarlas de una categoría artística.

Las fotografías siguientes (81 y 82) responden a una intención diversa a la anterior. En este caso, ya no solo se centran en la propia arquitectura de la ciudad, sino también en la manera de habitarla. Esto puede apreciarse por la inclusión de personas como sujetos, en las mismas. Esta incorporación da escala y proporciona la fotografía. Además, Hervé, a diferencia de Gautherot, no llegó a decidirse por un formato específico, generando que variara en función del sujeto. A diferencia de las imágenes de Gautherot, quién ya conocía bien el cielo de Brasilia, no parece que Hervé tuviera el mismo énfasis en esperar pacientemente hasta que las nubes se desplazaran al lugar idóneo. A pesar de ello, ambos parecen utilizar encuadres muy parecidos para fotografiar el Congreso, desde el arranque intermedio de las rampas. En la segunda fotografía (82) Hervé trata, una vez más, de encuadrar la sombra del Ministerio ausente en la imagen, sobre el ministerio que aparece en primer plano. Con un contraste más agresivo, busca abstraer la imagen en figuras rectangulares, sin hacerlo del todo, permitiendo poder individualar vehículos y personas.



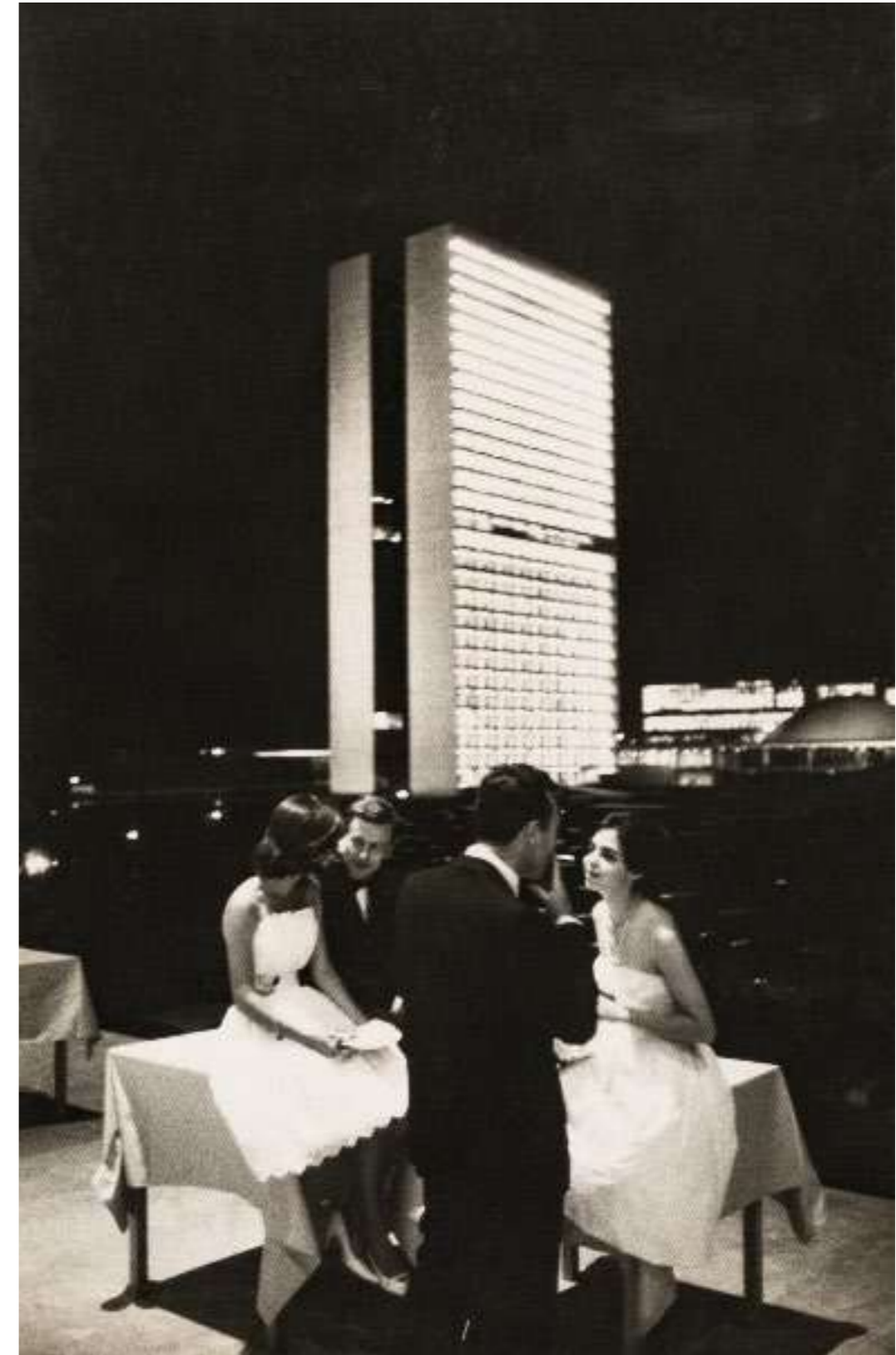
**FOTOGRAFÍA 82**\_Ministerios. Lucien Hervé, Brasilia, 1961.

## OTRAS MIRADAS. RENÉ BURRI

Otros fotógrafos tomarán el rumbo opuesto de Hervé. René Burri (1933-2014) es un claro ejemplo de ello. Nacido en Suiza y siendo una generación posterior a Gautherot y los nacidos en la primera década del siglo XX, Burri visitó Brasilia cuando estaba en la década de sus treinta años. Fotografió durante su carrera a todo tipo de personalidades del siglo XX, como Ernesto el Che Guevara, Alberto Giacometti y el propio Le Corbusier (37). Burri se centró en las personas como sujetos principales de su trayectoria como fotógrafo. Y este aspecto también puede observarse desde las imágenes que tomó en Brasilia.

La arquitectura siempre presente en sus imágenes parece pasar a un segundo plano, reforzando la situación fotografiada. Burri, no solo se centró en fotografiar para la revista *Paris Match*, el proceso constructivo y la inauguración de la ciudad, sino que también centró su objetivo en fotografiar a las personas, tanto a quienes trabajaban en la obra, así como en la inauguración e inicio del funcionamiento ordinario de la ciudad. Algo que también puede observarse con las imágenes de Gautherot, quién visitaría Brasilia desde los inicios de la construcción hasta finales de la década de los años 60.

Una vez más, como puede observarse, Burri utiliza la arquitectura de la construcción de Brasilia como escenografía para representar a individuos y sus historias. Así como utiliza la Catedral Metropolitana, el sujeto principal es un *Candango* encaramado sobre una grúa (85), en la inauguración de la ciudad los protagonistas colman las cubiertas (86) y, finalmente, un *Candango* se protege de la radiación solar con una caja mientras pasea frente a las torres del Congreso Nacional (87).



FOTOGRAFÍA 83\_Fiesta de inauguración de la capital. René Burri, Brasilia, 1960.



FOTOGRAFÍA 84\_Obrero muestra la ciudad a su familia. René Burri, Brasilia, 1960.



FOTOGRAFÍA 85\_Obrero encaramado a grúa. René Burri, Brasilia, 1960.



FOTOGRAFÍA 86\_Inauguración de la capital. René Burri, Brasilia, 1960.



FOTOGRAFÍA 87\_El Congreso Nacional. René Burri, Brasilia, 1960.



**FOTOGRAFÍA 88**\_Oscar Niemeyer. René Burri, Brasilia, 1959.

Burri también utilizó el color en sus fotografías, algo que no ocurrió con ninguna fotografía de Gautherot. Para cuando las obras de Brasilia comenzaron, ya existía el revelado a color, aun así, Gautherot prefirió mantenerse en el formato Blanco y negro, proporcionado



**FOTOGRAFÍA 89**\_Candangos. René Burri, Brasilia, 1959.

por la *Rolleiflex*. Así como también Hervé fotografiaría en Blanco y negro, Burri en cambio, no duda en utilizar el color para retratar tanto al arquitecto de la obra como a sus trabajadores. En ambos casos utiliza Brasilia, una vez más, como escenario de fondo para sus imágenes.



**FOTOGRAFÍA 90**\_Congreso Nacional. René Burri, Brasilia, 1970.

Burri no solo fotografiará a personas como sus sujetos principales. Esto puede observarse en estos dos ejemplos de fotografía arquitectónica de 1960 y 1970. En ambos casos se percibe un interés por fotografiar a color los panoramas tanto del Congreso Nacional como del Palacio de la Alvorada. A pesar de ello, comparando la primera imagen con las imágenes del Congreso Nacional de Gautherot y de Hervé puede verse una desviación clara respecto a los otros dos fotógrafos, como, por ejemplo, en la posición del fotógrafo: Burri no se sitúa en la meseta intermedia de las rampas sino en el arranque de



**FOTOGRAFÍA 91**\_Vista aérea del Palacio de la Alvorada. René Burri, Brasilia, 1960.

estas. Además, no parece prestar demasiada atención ni al cuidado de las líneas verticales ni a las horizontales en ninguno de los dos casos. Burri publicaría la mayoría de este tipo de imágenes en revistas no especializadas en arquitectura como *Paris Match*, a diferencia tanto de Gautherot como de Hervé. Esto refuerza la idea que este tipo de imágenes arquitectónicas podrían responder más a un interés meramente informativo de reportaje, que a un interés en desdoblar la arquitectura como principal sujeto.

30

Extracto de la entrevista realizada por el autor a José Manuel Ballester en su estudio el 25 de abril de 2024.

Así, en una tesitura reforzada por José Manuel Ballester, fotógrafo de arquitectura y premio Nacional de fotografía (año 2010) que fue entrevistado en ocasión de este proyecto de investigación, puede realmente entenderse ciertas diferencias entre las posturas de Gautherot, Burri y Hervé.

En primer lugar, René Burri quien, como ha podido observarse, tiene una tendencia a utilizar la arquitectura como un telón de fondo. Sin duda, parece coincidir en el contexto del evento con Gautherot, pero el desarrollo resulta ser muy distinto, porque Gautherot parece ceñirse más, por encargo, al proceso constructivo y en cambio, Burri, trata de narrar historias dentro de esa gran escenografía urbana. Tampoco se detiene tanto en las deformaciones de la perspectiva, no parece reparar en ello. Así, la diferencia primordial es el uso de la arquitectura con fines de narración como un escenario, y no como una mera descripción. Además, resulta ser el único que fotografía en color, reflejando un interés por mostrar la realidad de aquello que quiere enseñar de la manera más fidedigna posible.

El caso de Lucien Hervé resulta ser el más complejo. Por una parte, podría decirse que aporta una visión más europea de Gautherot a la hora de fotografiar. Una visión depurada y sin influencias etnográficas, como aquellas que pudieron influenciar la técnica de Gautherot durante sus décadas en el país. Hervé resulta ser la rama europea de Le Corbusier y documentador de su vida. Así, no debería llamar la atención su visita a Brasilia puesto que como añade Ballester:

*“Niemeyer consolida el sueño de Le Corbusier en clave latinoamericana”.*<sup>30</sup>

Incitando evidentemente así, la visita de ambos entre 1961 y 1962. También parece llamar la atención la variación de su lenguaje entre las imágenes de la construcción de Chandigarh y las de Brasilia, representadas con una luz menos agresiva y más cenital, en contraste al Hervé “cubista” de Chandigarh. Hervé traduce la luz de la meseta en términos similares a los de Gautherot, utilizando el filtro polarizador para equilibrar la tonalidad del cielo y de la tierra, algo poco común en su colección de imágenes. Estas imágenes, sin duda resultan ser similares a la técnica de Gautherot, a pesar de que su encuadre y proporciones sean diversas. Así, puede decirse que, sin duda, Hervé tomará un énfasis extremadamente arquitectónico sobre la representación de Brasilia, llevándolo incluso, a extremos en los que la arquitectura se convierte en una obra

de arte, con presencia mínima de personas. Finalmente, Gautherot quién, en primer lugar, Ballester atribuye que existe una intención artística y no solo documental. Como afirma, el desenlace de la historia de Gautherot, de sus imágenes una vez finalizada la obra, parecen la antesala de lo que luego aportará René Burri”. La influencia de su pasado también es relevante en la producción de Brasilia, puesto que “Debía haber una complicidad entre el arquitecto y su colaborador”. Así debía existir una sintonía entre ambos. Un camino compartido que no es habitual que se produzca.

*“Gautherot se sintió en la responsabilidad de documentar un momento histórico y estar a la altura, y él se ajustó a esa dimensión. Supo estar a la altura en la manera de como ilustrar con imágenes un proyecto tan ambicioso. Y sin duda, las imágenes son testigo de ello.”*<sup>31</sup>

De este modo, puede entenderse que Lucien Hervé sería el profesional que muestra la arquitectura desde el punto de vista más europeo, relacionado con el Movimiento Moderno y con un menor interés enfocarse en la fotografía de sujetos. Y, por otro lado, si bien tanto Gautherot como Burri parecen centrarse más en los *Candangos*, puede distinguirse una narrativa diversa, puesto que para Burri, Brasilia cae en un segundo plano permitiendo narrar historias de sus sujetos, y en cambio, en el caso de Gautherot estos se integran en la narrativa de la arquitectura y el proceso de construcción que se convierte en el verdadero protagonista.

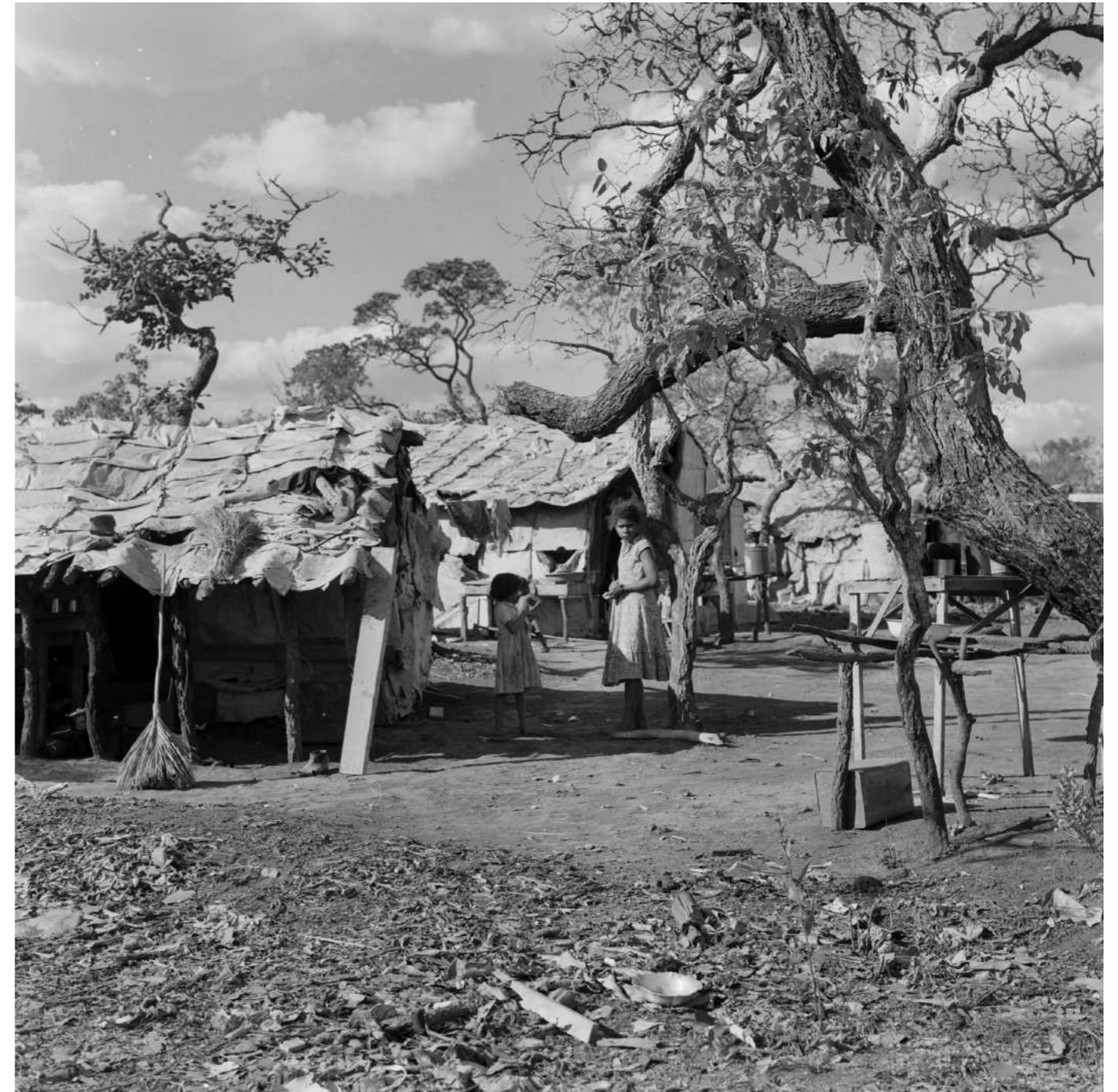
Aun así, a continuación, podremos observar que, a pesar de la narrativa oficial gubernamental, para Gautherot tal vez si existiera un interés en centrar su interés y el protagonismo en todos los aspectos de la vida de los *Candangos*.

31

Ibidem

## SACOLÂNDIA. LOS CANDANGOS

Desde su creación, y a pesar de las propuestas del *Plano Piloto*, Brasilia se convirtió en un microcosmos de los problemas sociopolíticos del país, reproduciendo privilegios, dicotomías, explotación extrema de la mano de obra y malas condiciones de vivienda para los trabajadores y sus familias. La afluencia de inmigrantes fue tanto espontánea como organizada por la iniciativa privada y pública. Sobre todo, en las primeras fases de la construcción. Entre finales de 1956 y principios de 1957, cuando la zona aún estaba aislada, muchos trabajadores llegaron por su cuenta, solos o con sus familias, sin un puesto de trabajo garantizado, buscando la contratación directamente en las empresas constructoras. La afluencia organizada, en cambio, la realizaba un reclutador de mano de obra, una empresa privada o un organismo público, con la misión de contratar a los trabajadores en función de las exigencias de la obra, y responsabilizarse de ellos desde el momento en que abandonaban su lugar de origen hasta que se incorporaban a la actividad productiva. Las agencias de contratación oficiales favorecían el empleo de hombres jóvenes, sanos y sin familia, que eran alojados en los llamados barrios de *Candangolândia*, gestionados por la propia *NOVACAP* (Companhia Urbanizadora da Nova Capital), o en *Vila Planalto*, zona reservada a los empleados de las constructoras privadas. A partir de 1957, la llegada de todos los trabajadores fue controlada por el *INIC* (Instituto Nacional de Inmigración y Colonización), que colaboraba con la *NOVACAP* para registrar la llegada de los trabajadores.



FOTOGRAFÍA 92\_Alrededores de Sacolândia, Brasília, 1958.

Especialmente a partir de 1958, cuando una grave sequía en el *Nordeste* animó a miles de familias pobres a trasladarse a Brasilia, los problemas de alojamiento en la obra se hicieron evidentes. Incapaces de pagar los elevados alquileres de las viviendas, muchas familias de trabajadores empezaron a ocupar zonas irregulares alrededor del *Plano Piloto*. Uno de los asentamientos más pobres y conocidos fue el de *Sacolândia*, el cual estaba formado por chabolas hechas con los restos de la obra: trozos de madera y sacos de cemento vacíos. Gautherot no quedó indiferente ante esta situación. Al mismo tiempo que registraba las obras oficiales del *Plano Piloto*, realizó una serie de unas 70 fotografías de *Sacolândia*. Fue el único profesional que documentó la vida del campamento obrero más miserable de la nueva capital. El registro de Gautherot sobre *Sacolândia* es extremadamente importante porque es un raro testimonio de una comunidad completamente borrada cuando el área que ocupaba fue inundada para la creación del lago artificial de Brasilia, el *Paranoá*, que sería dedicado al ocio.

Con encuadres frontales e iluminación dura, las fotos de Gautherot muestran con crudeza la precariedad y la miseria de *Sacolândia*. La intención es sobre todo descriptiva y documental. En algunas de ellas, las personas se mimetizan con el entorno, camufladas en sombras densas e intercaladas entre la densa vegetación y la basura. En otras, niños, hombres y mujeres posan pasivamente frente a sus casas destartaladas. Frente a la dictadura del diseño del *Plano Piloto*, las ciudades satélites se caracterizaron por la precariedad de los controles formales. Así, en contraposición a la coherencia de los hipotéticos intereses colectivos, se observa en estas barriadas, una predominancia hacia la arbitraria acción individual.

Gautherot fue el fotógrafo contratado por la *NOVACAP* para registrar las obras y los edificios monumentales, pero optó por crear una segunda narrativa sobre la construcción de la ciudad, registrando la vida cotidiana de los trabajadores. Así estas imágenes demuestran que, a pesar de recibir el encargo de Niemeyer y la *NOVACAP*, que esperaban una representación positiva de la urbanización, también encontró espacio para moverse libremente por Brasilia, registrando lo que no interesaba al gobierno ni a las revistas de arquitectura.



FOTOGRAFÍA 93\_Alrededores de Sacolândia, Brasília, 1958.

32

Cuando la NOVACAP supo de las imágenes, le prohibió publicarlas, puesto que eran consideradas una prueba “que desmantelaba la coartada oficial”. En uno de sus escasos testimonios, en 1989, el fotógrafo cuenta en su entrevista con Lygia Segala, que tenía la intención de publicar un libro sobre *Sacolândia*, pero no encontró ningún editor interesado en el tema.

*“Yo quería ir muy lejos, quería mostrar las favelas, las ciudades satélites. Habrían podido hacer un libro sobre Brasilia con él (...) se negaron porque era demasiado feo.”<sup>32</sup>*

33

Sus imágenes de Sacolândia sólo salieron a la luz en ediciones recientes, que reconfiguraron las lecturas de la obra de Gautherot en la nueva capital. Esta situación, en contraste con la amplia difusión de las fotografías de arquitectura de Gautherot en la misma época, demuestra que su colección de 3.500 fotografías sobre el tema sigue siendo un material sujeto a relecturas y resignificaciones. Así, a pesar del intento de asociar a los *Candangos* un trasfondo heroico, este reportaje de imágenes de *Sacolândia* les ofrece la oportunidad de hablar por sí mismos, dejando claro que los hombres y mujeres que se trasladaron a Brasilia no lo hicieron para construir una nueva nación, sino para buscar mejores oportunidades para sí mismos y sus familias.

Gautherot demuestra así, un interés personal y único a la hora de querer documentar y fotografiar todas las circunstancias que rodearon la construcción de Brasilia. Capital que, en 1985, Niemeyer expresaría amargamente acerca de en qué se habría convertido:

*“En la ciudad más discriminatoria de este país; tan discriminatoria que los que la construyeron no pudieron habitar en ella.”<sup>33</sup>*

SEGALA, L. (2005). *A coleção fotográfica de Marcel Gautherot*. An.Mus.Paul, 13(2), 73-134.

NIEMEYER, Oscar (1985): «*Depoimento exclusivo*», AU, Arquitetura & Urbanismo, 2,2 abril, São Paulo.

En SEGRE, R. (1998). *Huellas difusas: la herencia de Le Corbusier en Brasilia*. CyTET, XXX (115), 191-198.

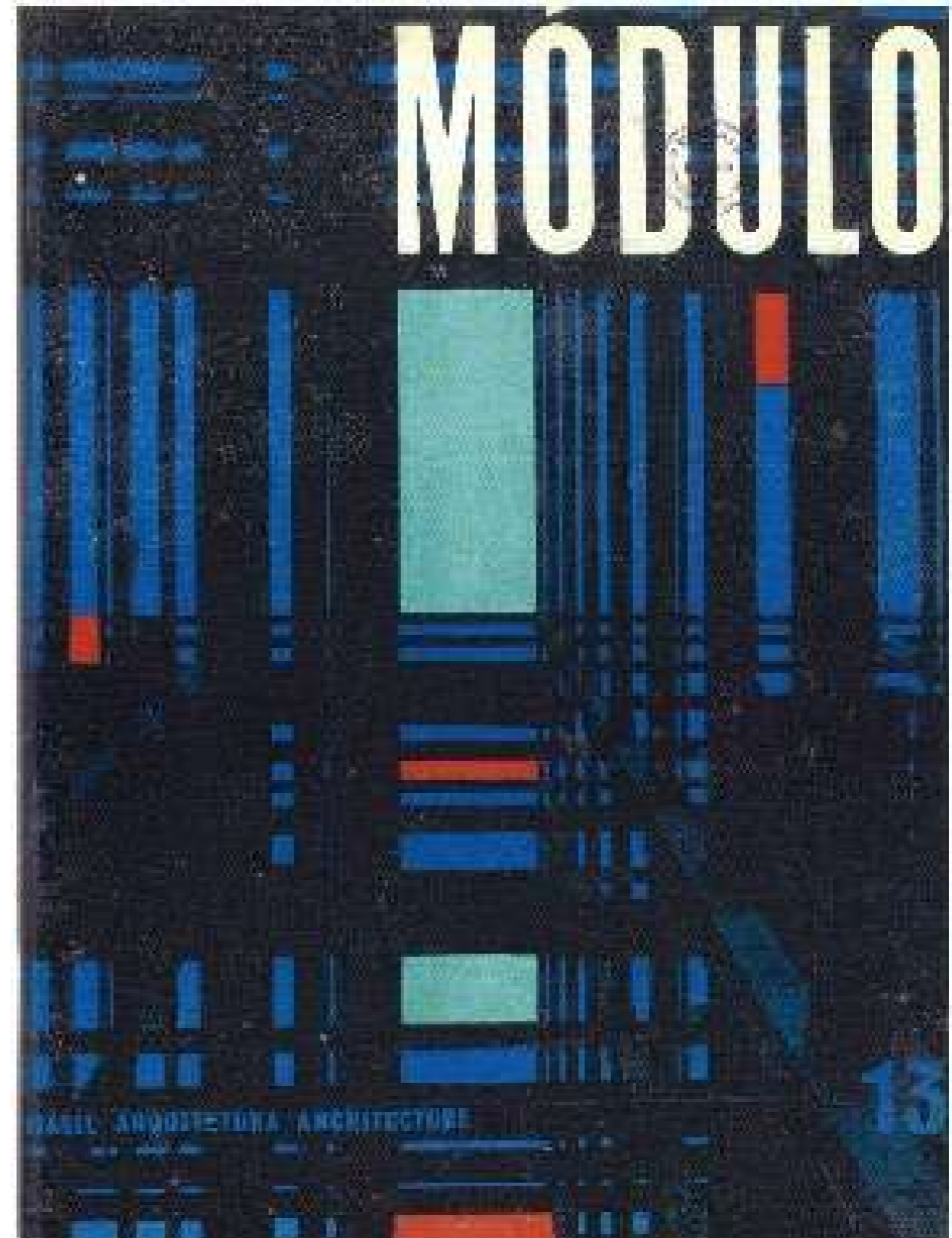


FOTOGRAFÍA 94\_Superquadras y chabolas, Brasilia, circa 1960.

## DIFUSIÓN INTERNACIONAL

Las imágenes de la obra de Niemeyer, así como concretamente de la construcción de Brasilia, producidas por Marcel Gautherot, se difundieron a través de múltiples revistas nacionales e internacionales, así como en exposiciones internacionales. Aparecieron en revistas de arquitectura brasileñas como *Módulo: Revista de Arquitetura e Artes Plásticas*, dirigida por Niemeyer, y *Brasília*, editada por la NOVACAP, el órgano gubernamental que gestionó la construcción de la capital. Pero en esta última, tendría una participación menor, ya que el fotógrafo Mário Fontanenelle fue el principal colaborador de la revista *Brasília*. En el extranjero, sus imágenes ilustraron las publicaciones estadounidenses *Architectural Forum* y *Arts & Architecture*, así como las francesas *Aujourd'hui Art et Architecture* y *Architecture d'Aujourd'hui*. Las fotografías de Gautherot también se incluyeron en una exposición sobre Brasilia organizada en el *Grand Palais* de París en 1960, y en una exposición itinerante que circuló por Europa tras inaugurarse en Bratislava en 1963. Además, Gautherot diseñó los grandes paneles con ampliaciones del Pabellón de Brasil, diseñado por Sérgio Bernardes, en la Exposición Internacional de Bruselas de 1958.

A diferencia de la revista *Brasília*, en el caso de *Módulo* destaca la constancia con que se publicaron las imágenes de Gautherot, en su gran mayoría, de Brasilia. La revista buscaba presentar la arquitectura Moderna del país, y especialmente la diseñada por Oscar Niemeyer, en diálogo con rasgos llamativos de la cultura nacional, ampliamente relacionado con el *SPHAN*. La ambición de ser internacional, condición necesaria para una revista Moderna, se confirmó en la calidad gráfica y en las traducciones resumidas de los artículos en inglés, francés y alemán de los primeros números, que luego se tradujeron íntegramente y se recogieron en secciones separadas. La revista se publicó entre 1955 y 1964 cuando su sede fue invadida y cesada por los militares. Después volvería a



FOTOGRAFÍA 95\_Revista Módulo N°13 con portada de Arthur Lício Pontual, junio 1959.

34

publicarse entre 1975 y 1989, aunque la gran mayoría de las imágenes de Gautherot pertenecen a la primera etapa. Aun así, son pocos los momentos en los que se acreditan las imágenes, y es importante señalar que Marcel Gautherot protagoniza la mayoría de las situaciones en las que se acredita al fotógrafo, lo que indica un cierto prestigio. Entre el **Nº1** (marzo de 1955) y el **Nº27** (marzo de 1962), los nombres de los fotógrafos colaboradores aparecen en la cabecera de la revista, mencionándose a Gautherot en todos los números, e incluyendo a otros profesionales como Jean Manzon. Pero a partir de la revista **Nº28**, (junio de 1962), ya no menciona los nombres de los fotógrafos colaboradores.

En el segundo semestre de 1958, cuando empezaban a terminarse los primeros edificios de la capital (como el Palacio de la Alvorada y el Brasília Palace Hotel) y las obras de los Ejes Monumental y Residencial estaban en pleno apogeo, aparecieron las primeras fotos de Brasília en la revista. Como identifica Heloisa Espada en su artículo “Fotografía, arquitetura, arte e propaganda: a Brasília de Marcel Gautherot em revistas, feiras e exposições”<sup>34</sup>, la primera vez que se identifica alguna imagen de Gautherot ocurre en el **Nº12** (febrero 1959) en dos artículos sobre los interiores del Palacio de la Alvorada y del Brasília Palace Hotel, con gran énfasis en sus imágenes, que fueron editadas, pero sin los créditos del fotógrafo. Gautherot concluye su participación en el número especial **Nº26**, dedicado al ingeniero poeta Joaquim Cardozo, con una foto suya publicada en la portada y varias más en el ensayo gráfico que a lo largo de la revista acompaña textos de Rodrigo Mello Franco de Andrade, Niemeyer, Jorge Amado y el propio Cardozo, entre otros.

ESPADA, H. (2014)  
*Fotografia, arquitetura, arte e propaganda: a Brasília de Marcel Gautherot em revistas, feiras e exposições.* Annals of Museu Paulista, 23(1).



FOTOGRAFÍA 96\_fotografías de M. Gautherot en el Pabellón de Brasil. Autoría desconocida, Bruselas, 1958.

35

Entre las portadas en las que se atribuyen a Gautherot fotografías reelaboradas, destaca la del *Módulo N°13* (95); en ella, el arquitecto Arthur Lício Pontual utilizó libremente un contacto del fotógrafo (53) introduciendo colores que modificaron su aspecto final. Esta estética se puede inscribir en el movimiento de la Nueva Visión de Moholy Nagy, referencia de Gautherot en París. La abstracción del entramado de acero no remite a la imagen real del edificio, sino que se desprende de ella y se inscribe en los códigos de la fotografía experimental de vanguardia. Pero sería precisamente más tarde, en el *Módulo N°18*, (junio de 1960) donde se confirmó el alcance de la inauguración en la prensa internacional, con la publicación de tres páginas de recortes de varios periódicos internacionales que informaban sobre el acontecimiento.

En las décadas de 1950 y 1960, el tema de la construcción de Brasilia formó parte de una serie de exposiciones itinerantes, muchas de ellas promovidas por la División Cultural del Ministerio de Asuntos Exteriores, con los diplomáticos Wladimir Murinho y José Osvaldo Meira Penna como principales impulsores. El objetivo de las exposiciones, que recorrieron América Latina, América del Norte, Europa y los países del Este, era construir un discurso histórico que justificase la construcción de la nueva capital y, sobre todo, afirmar la capacidad de Brasil para llevar a cabo el proyecto. Marcel Gautherot participó en algunas de estas exposiciones con fotos de Brasilia, de la arquitectura brasileña moderna y colonial y, como veremos, de otros aspectos de la cultura nacional. En una declaración, Wladimir Murinho destacó la importancia de la colaboración de Gautherot con el Itamaraty:

*“(...). Tuve contacto con Marcel Gautherot a finales de la década de 1950, en el Ministerio de Asuntos Exteriores. En 1959-60 le compramos un gran número de clichés, que se enviaron a las embajadas brasileñas de todo el mundo. Creo que eran entre 100 y 120 imágenes, todas seleccionadas de su archivo. Antes, en 1958, ya habíamos utilizado sus fotos en el Pabellón de Brasil de la Exposición Internacional de Bruselas, diseñado por Sérgio Bernardes. Estas fotos formaban grandes paneles de 18 x 6 metros. (...) El Ministerio de Asuntos Exteriores siempre se interesó mucho por el trabajo de Gautherot. Nos ayudó mucho a representar a Brasil en el extranjero.”*<sup>35</sup>

NOBRE, Ana Luiza. (2001). *Dossiê de pesquisa sobre Marcel Gautherot*. Datiloscrito. Inédito. Acervo do Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro.

En ESPADA, H. (2011). *Monumentalidade e sombra: a representação do centro cívico de Brasília por Marcel Gautherot*. São Paulo: Universidade de São Paulo.



FOTOGRAFÍA 97\_fotografías de M. Gautherot en el Pabellón de Brasil. Autoría desconocida, Bruselas, 1958.

36

En 1958, el pabellón brasileño en la Exposición Internacional de Bruselas, diseñado por Sérgio Bernardes, se organizó en torno al tema “Brasil construye una civilización occidental en los trópicos” (96 y 97), centrado en mostrar la riqueza natural y económica del país. El evento mostró imágenes e información sobre el paisaje natural y urbano; fauna y flora; diversidad cultural y étnica; diferentes sectores de la industria; bienes de consumo para la exportación; vistas de las principales metrópolis; artes visuales y arquitectura, con un fuerte énfasis en los proyectos de Brasilia, el mayor icono del desarrollo del país. Un jardín diseñado por Burle Marx ocupaba el centro del pabellón. La característica rampa del pabellón estaba flanqueada por fotos de gran formato de Marcel Gautherot, representando fiestas tradicionales como el *Bumba-meu-boi* (25) del estado del Maranhão, el *Reisado* (26) y los *Guerreros*, ambos en el *nordeste* de Brasil. La revista *Módulo* N°32, de marzo de 1963, informaba del éxito de otra exposición itinerante sobre arquitectura brasileña, esta vez inaugurada en Bratislava (98). La exposición ya se había exhibido en Varsovia y Praga, y seguiría por ciudades de Polonia, Austria, Yugoslavia, Rumanía, Bulgaria y la Unión Soviética. Organizada por el Departamento de Cultura e Información del Ministerio de Asuntos Exteriores la exposición se dividía en tres secciones (barroco, arquitectura contemporánea y Brasilia) presentadas a través de noventa ampliaciones fotográficas de 1 x 1 m realizadas por Marcel Gautherot. Así recordaba Gautherot en 1989 la exposición en Bruselas y otras colaboraciones:

*“Teníamos una sala sólo para folclore y arte popular. Aparte de eso, hubo la exposición de Brasilia en París (en el Grand Palais) y otras exposiciones menos importantes. Trabajé sobre Brasil para revistas francesas. Todo sobre Brasil. (...) Odio la fotografía espectacular. Me interesaba más la gente.”*<sup>36</sup>

De esta manera, puede demostrarse el alcance que las imágenes de Gautherot lograron en el escaparate internacional de la prensa y los medios de información. Gautherot publicó sus imágenes en decenas de regiones mundiales influyendo en la imagen internacional de Brasil, así como de Brasilia y del propio arquitecto, Oscar Niemeyer.

SEGALA, L. (2005).  
A coleção  
fotográfica de  
Marcel Gautherot.  
An.Mus.Paul, 13(2),  
73-134.



FOTOGRAFÍA 98\_Imágenes de exposiciones en Revista Módulo N°32, marzo 1963.

## **CONCLUSIONES**

*“La fotografía es arquitectura. Necesitas entender la arquitectura para ser un buen fotógrafo.”*

*Marcel Gautherot*

## CONCLUSIONES

Gautherot falleció en Río de Janeiro en 1996. Consigo se llevó más de cinco décadas de experiencias de las que dejaría más de 25.000 imágenes de toda su trayectoria como fotógrafo. Cada una de ellas fue proceso y resultado en sí misma, desde la última fotografía en Brasil hasta la primera que realizó en Francia. Todo un itinerario cronológico capaz de cruzar el océano para unir dos continentes. Si bien se ha podido conocer su obra en vida, especialmente aquella producida en la construcción de Brasilia, no queda sino añadir entonces aquello que se ha desarrollado a posteriori, años después de su fallecimiento.

En primer lugar, y piedra fundamental de su carrera, resulta ser piedra fundamental su contexto de nacimiento, así como las influencias que recibió durante su etapa temprana en París. Gautherot no habría sido Gautherot sino hubiera nacido en un contexto de clases trabajadoras, a las que posteriormente se dedicaría a fotografiar. Tampoco se habría producido el mismo resultado si no hubiera tenido las influencias arquitectónicas de su período en *L'École Supérieure des Arts Décoratifs* y el período de inicio del Movimiento Moderno en Exposiciones Internacionales, las influencias fotográficas de la generación de fotógrafos modernos y la *Alliance Photo*, y las influencias antropológicas del Museo del Hombre donde aprendió a documentar y viajar de la mano de Pierre Verger.

El mismo Pierre Verger nos remite a la segunda conclusión, ya que fue precisamente él quien ejerció de mentor durante ocho años y quien introdujo a Gautherot al *SPHAN*, y más concretamente, a Lucio Costa. Fue así como Gautherot conocería a Niemeyer, tras ser considerado por Costa como el “más



FOTOGRAFÍA 99\_Marcel gautherot. Pierre Verger, Río San Francisco, 1946.

creativo de los fotógrafos del SPHAN” tras ver sus imágenes de la Acrópolis de Atenas de 1935. Todo ello desembocaría en más de cincuenta años de amistad con Niemeyer, con el cual se entendió en parte por compartir planteamientos políticos y sociales similares. Ideas que Gautherot desarrollaría desde su contexto de nacimiento y participación en congresos como el de *Sohlberg* de 1930.

El tercer planteamiento nos lleva a la herramienta con la que todo esto fue posible: la cámara. La colección de imágenes de Gautherot fue fotografiada casi íntegramente por su inseparable *Rolleiflex*, desde el año 1929. El formato 1:1, el blanco y negro y la desconexión visual del fotógrafo con el sujeto son causas principales del resultado de sus características imágenes tanto de sus inicios como del período de obras de la capital brasileña. Y lo convierten en un ejemplo único de fotógrafo del siglo XX.

Precisamente fue su relación de amistad con Niemeyer y su complicidad lo que le convirtió en el único fotógrafo con acceso ilimitado a la construcción de la nueva capital. En Brasilia, Gautherot logra mostrar dos relatos. Esto es posible gracias a la libertad con la que contó el fotógrafo y que solo pudo ser posible por medio de su relación con el arquitecto convirtiéndole en un fotorreportero “semi contratado”, en el que depositó su confianza. Gautherot muestra imágenes de encargo, correlacionadas con el discurso oficial de propaganda gubernamental que muestran la monumentalidad épica de la construcción, pero también narra un segundo relato con un profundo interés en documentar toda la realidad: desde las condiciones precarias de los trabajadores, así como sus reivindicaciones y huelgas.

Esto último trae a la memoria también el hecho que, sin las fotografías que Gautherot tomó, no habría llegado a nuestros días material gráfico que documentara la existencia de ciudades satélite como el caso de *Sacolândia*. Gautherot fue el único que se interesó en inmortalizar con más de setenta imágenes las condiciones de vida reales y miserables con las que convivían millares de *Candangos*. No ha de olvidarse que, esta misma barriada sería desmantelada con la creación del lago artificial *Paranoá*, permitiendo así no dejar rastro alguno de su existencia física. Sus imágenes resultan entonces, ser clave para desmontar el discurso oficial que se trató de difundir internacionalmente y permiten reflexionar a la hora de ofrecer una relectura de la historia.

El sexto hallazgo parte de la entrevista que se realizó a José Manuel Ballester. Como bien afirmaba el fotógrafo de arquitectura, Gautherot supo

entender a Niemeyer y estuvo a la altura del encargo de aquel evento histórico. Este entendimiento puede demostrarse, no solamente con citas expresas del arquitecto, sino también con ejemplos presentados en esta investigación que abren la puerta a plantear las posibles influencias mutuas que pudo haber entre maestro y fotógrafo.

Gautherot no solo se referenció de Niemeyer, sino que difundió su obra y fue responsable de la imagen internacional de Brasil, Brasilia y el propio arquitecto. Gautherot compartió durante décadas, todo tipo de imágenes de la heterogénea cultura brasileña: desde los carnavales de Río de Janeiro hasta los Igapós de la selva del Amazonas. Asimismo, puede afirmarse que la opinión nacional e internacional vio la obra de Brasilia a través de la lente y el objetivo del fotógrafo y forjó unas ideas acerca de su arquitecto, Oscar Niemeyer, a partir de sus imágenes.

Esta misma difusión internacional está recogida en su obra a través de cinco décadas de documentación de la historia de Brasil siendo una obra vital de la representación de la identidad plurinacional, su convulsa historia del siglo XX y el imaginario colectivo internacional. Su carácter fotográfico que se puede resumir en la conjunción del campo de la documentación, la arquitectura y la antropología, ha logrado legarnos hasta nuestros días unas de las colecciones fotográficas más importantes sobre el Brasil del siglo XX. Más de 25.000 imágenes y negativos adquiridos por el Instituto Moreira Salles en 1999.

El noveno planteamiento, que parte del anterior, nos lleva a notar como si ya de por sí pudiera resultar ser interesante la historia de un fotógrafo francés que se traslada a Brasil durante la Segunda Guerra Mundial, lo verdaderamente excepcional y atípico resulta ser el hecho que su obra a través del tiempo no pierda calidad ni perspectiva, sino más bien, que avance en auge de mejora de calidad hasta culminar con las imágenes de Brasilia. Del mismo modo, no es común que una colección se encuentre casi íntegramente conservada en un museo o fundación, pero tampoco lo es, que la propia colección posea una narrativa continua que se pueda apreciar cuando se analizan sus cientos de hojas de contactos. En su caso, sus fotografías siguen una correlación continua, como si hubieran estado fotografiadas para poder observarse en secuencia. Esto nos induce a plantear una posible nueva ventana de investigación acerca de si pudiera existir alguna finalidad concreta para la producción de estas.

La última conclusión no podía sino hacer alusión al presente. La biografía de Gautherot es en ocasiones, ignota por muchos, pero sus imágenes siguen publicándose en las páginas impresas de catálogos y libros. Además, en la actualidad, están siendo cada vez más captadas y capturadas por las redes de internet. Su labor, reconocida en vida y que le valió para ser nombrado como “el granjero de la luz” por el poeta Carlos Drummond de Andrade, también es reconocida ahora tras su muerte por artículos científicos y expertos, así como exposiciones a través del globo. Pero, sobre todo, las imágenes de Gautherot son referencia para millones de fotógrafos inexpertos amateur y principiantes ambiciosos que, como Gautherot, disfrutaban inmortalizando momentos con tan solo presionar el disparador.



FOTOGRAFÍA 100\_Hoja de contactos del archivo del Instituto Moreira Salles, São Paulo.

## **EPÍLOGO**

*“Água mole, pedra dura, tanto bate até que fura.”*

*“Agua blanda, piedra dura, tanto golpea hasta que la  
agujerea.”*

*Proverbio brasileño*

## EPÍLOGO

La Brasilia que visité en noviembre del año 2022, no se corresponde a la Brasilia que veo en las imágenes de Gautherot de 1960. Tuve la oportunidad de viajar durante cinco días en solitario, y descubrí la que podría considerar una de las capitales más silenciosas que he podido conocer. Brasilia es ahora mucho más que el *Plano Piloto* de Lucio Costa, sus límites se han expandido, englobando incluso algunas de las ciudades satélites que hoy conforman los barrios periféricos. La gran mayoría de la población habita ahora en los alrededores del lago *Paranoá*, y son pocos los que se pasean por su distrito financiero, Eje Monumental y Eje Residencial. Pude visitar la Plaza de los Tres Poderes en solitario, y recuerdo cómo entonces, en aquel lugar, se me acercaría a conversar el primero de los tantos desconocidos con los que me cruzaría durante mi estancia.

Brasilia es silenciosa pero no solitaria. Indagando un poco más, y conversando con locales (sí, locales), descubrí como detrás de una esquina o cruzando un patio abierto de manzana existe vida en la urbe. Y es que, si se rasca en la historia, puede afirmarse que siempre ha existido. ¿Qué pudo fallar entonces? En Brasilia puede percibirse ese empeño que los arquitectos pusieron sobre el papel para tratar de mejorar la calidad de vida de aquellos que se trasladaban. Pero tanto empeño pudo haberse aplicado para mejorar la vida de sus habitantes en jardines de césped interminables y áreas segregadas de ocio, que parece dar la impresión de que se les olvidara sacarlos del estrangulamiento de autovías y circunvalaciones de vehículos, y ponerlos en el respectivo primer plano que realmente les corresponde.

Brasília son sus personas, quienes discretamente habitan y ocupan el espacio, a veces decorándolo discretamente para volverlo más amistoso. Las imágenes que ahí tomé y que aquí comparto, sin intención alguna de ser herramienta de comparación con las inmejorables fotografías de esta investigación, son las instantáneas espontáneas que capturaron a sus habitantes: monjas, trabajadores, funcionarios, militares, niños, familias y turistas. Sí, turistas, puesto que, sin duda, quien visita una ciudad tan impersonal como esta siempre podrá sentirse como el más lugareño o el más extranjero de todos.



FOTOGRAFÍA 101\_Museo de Brasília. Autoría propia, Brasília, 2022..

## **BIBLIOGRAFÍA Y ANEXO**

## LIBROS

1. BURGI, S., FRIZOT, M., LEENHARDT, J., MAMMÍ, L., TITAN JR, S., Instituto Moreira Salles, & Maison européenne de la photographie (Paris, France). (2016). *Marcel Gautherot : the monograph*. Scheidegger & Spiess.
2. FRAMPTON, K., BURGI, S., & TITAN, S. J. (2010). *Building Brasilia : photographs by Marcel Gautherot*. Thames & Hudson.
3. IMS. (2001). *O Brasil de Marcel Gautherot*. São Paulo: IMS, p.31.
4. NIEMEYER, O., CAVALCANTI, L., & Fundación Telefónica. (n.d.). *Oscar Niemeyer Salas de la Fundación Telefónica*, del 17 de septiembre al 22 de noviembre de 2009. Fundación Telefónica.
5. SALVAING, M., & KIMMELMAN, M. (2009). *Oscar Niemeyer*. Assouline.

## ARTÍCULOS

1. ALIÁ, R. (2013). "Lucien Hervé, fotógrafo a su pesar", por Gerrit Messiaen. Metalocus. <https://www.metalocus.es/es/noticias/lucien-herve-fotografo-a-su-pesar-por-gerrit-messiaen>
2. SEGRE, R. (2013). *Las paradojas del genio*. Arquitectura Viva, 150,7-11.
3. MORAVIA, Alberto. (1960) *Brasília barroca*. Corriere della Sera, Milán.

## TRABAJOS ACADÉMICOS

1. ANGOTTI Salgueiro, H. (2014). Marcel Gautherot na revista Módulo - ensaios fotográficos, imagens do brasil: Da cultura material e imaterial à arquitetura. Anais do Museu Paulista, 22(1), 11-78. doi:10.1590/0101-4714v22n1a02
2. ANGOTTI-Salgueiro, H. (2019). Brasília. Urbana: Revista Eletrônica do Centro Interdisciplinar De Estudos Da Cidade, 10(3), 475-497. doi:10.20396/urbana.v10i3.8654755
3. COSTA, C. (2018). Sobre modernidad y figuración: una aproximación al Museo de la Ciudad de Brasilia de Oscar Niemeyer desde la fotografía de Marcel Gautherot. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya. doi: 10.22201/FA.14058901P.2019.41.70676

## TRABAJOS ACADÉMICOS

4. DE SOUZA E SILVA, A. P. (2021). O fotógrafo etnógrafo: Uma análise sobre o brasil multicultural de marcel gautherot. Mosaico (Rio De Janeiro), 13(20), 426-448. doi:10.12660/rm.v13n20.2021.83468
5. ESPADA, H. (2011). MONUMENTALIDADE E SOMBRA: a representação do centro cívico de Brasília por Marcel Gautherot. São Paulo: Universidade de São Paulo.
6. ESPADA, H. (2012). Monumento e sombra na brasília de marcel gautherot. Novos Estudos, (93), 145-166. doi:10.1590/S0101-33002012000200010
7. ESPADA, H. (2014) Fotografia, arquitetura, arte e propaganda: a Brasília de Marcel Gautherot em revistas, feiras e exposições. Annals of Museu Paulista, 23(1)
8. FERNANDES JUNIOR, R. (2016). Fotografia e arquitetura: Invenção e modernidade. ARS (São Paulo), 14(28), 375-379. doi:10.11606/issn.2178-0447.ars.2016.123852
9. JOBIM NAVARRO, L. (2017). Brasília impúblicáveis de Marcel Gautherot: O olhar do fotógrafo e o imaginário da Cidade. Brasília: Universidade de Brasília.
10. MARIANA, F. L. (2010). O encontro entre fotografia e arquitetura em marcel gautherot brasília. Discursos Fotográficos, 6(9) doi:10.5433/1984-7939.2010v6n9p223
11. MAUAD, A. M. (2008). Visões plurais em um único olhar: A experiência fotográfica de marcel gautherot, 1940-1960. Anais do Museu Paulista, 16(2), 267-275. doi:10.1590/S0101-47142008000200009
12. RANGEL, E. (2011). Marcel Gautherot e Lygia Clark: arte de corpos vibráteis. Rio de Janeiro.: Universidade Federal Fluminense.
13. SEGALA, L. (2005). A coleção fotográfica de marcel gautherot. An.Mus.Paul, 13(2), 73-134. doi:10.1590/S0101-47142005000200004
14. SEGALA, L. (2011). O clique francês do brasil: A fotografia de marcel gautherot. Acervo: Revista do Arquivo Nacional, 23(1)
15. SEGRE, R. (1998). Huellas difusas: la herencia de Le Corbusier en Brasilia. CyTET, XXX (115), 191-198.
16. SOBREIRA, T. (2020). A IMAGEM DO CANDANGO: Uma análise dos registros fotográficos de Marcel Gautherot. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

17. VON HARTENTAL, M.,W. (2019). Peter scheier and marcel gautherot: Brasília lyric and epic. Sophia (Porto.Em Linha), 4(1), 119-133. doi:10.24840/2183-8976\_2019-0004\_0001\_15

## FILMOGRAFÍA

1. CARVALHO, Vladimir. (Director). (1992). Conterrâneos Velhos de Guerra. [Documental]. Vertovisão
2. FELDMAN, Eugene; CARVALHO, Vladimir. (Directores). (1979). Brasília segundo Feldman [Cortometraje]. TECNISOM
3. PEDRO DE ANDRADE, J. (Director). (1968). Brasília: Contradições de uma Cidade. [Documental]. Filmes do Serro
4. SCHMIDT, Frederico. (Director). (2010). Brasília: projeto capital [Documental]. Câmara dos Deputados do Brasil.

## WEBGRAFÍA:

1. Instituto Moreira Salles <https://ims.com.br/>
2. Vitruvius. Bruselas 1958. <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/01.007/947>
3. Fotografia y arquitectura moderna en Brasil. Arts & Culture <https://artsandculture.google.com/story/photography-and-modern-architecture-in-brazil/XQUhxqzFgsA8A>
4. Livros de fotografia. <https://livrosdefotografia.org/artigos/49326/o-olhar-estrangeiro-que-edita-o-brasil-fotografias-de-jean-manzon-em-revista>
5. Descubrir el arte. <https://www.descubrirelarte.es/2016/01/25/un-territorio-en-plena-modernizacion-visto-a-traves-de-cuatro-camaras.html/010baxa17252-2>
6. Wikipedia. [https://es.wikipedia.org/wiki/Juscelino\\_Kubitschek](https://es.wikipedia.org/wiki/Juscelino_Kubitschek)
7. International center for the arts of the Americas. <https://icaa.mfah.org/s/en/item/1110349#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-1673%2C0%2C5895%2C3299>
8. Biblioteca Nacional de Francia. <https://heritage.bnf.fr/france-bresil/pt-br/pierre-verger-brasil-artigo#pierre-verger-brasil>

**WEBGRAFÍA:**

9. Biblioteca Nacional de Brasil.  
<https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=006173&pagfis=1>
10. Stylepark. <https://www.stylepark.com/en/news/marcel-gautherot-photographie-brasil-modern>
11. Orthos Logos. <https://orthoslogos.fr/photographie/brasil/>
12. Independent Photographer. <https://independent-photo.com/news/marcel-gautherot/>
13. Lucien Hervé. <http://www.lucienherve.com/>
14. Mutual Art.  
<https://www.mutualart.com/Artwork/Brasilia/05D2B0A225772C431066A96E7FC1C06D>
15. Magnum Photos. <https://www.magnumphotos.com/>
16. Gallica. <https://gallica.bnf.fr/accueil/es/content/accueil-es?mode=desktop>

**LISTADO DE FOTOGRAFÍAS**

Todas las imágenes de este trabajo cuya autoría sean de Marcel Gautherot, han sido cedidas por el archivo del Instituto Moreira Salles, con licencia para fines de investigación. Todos los derechos reservados. IMS São Paulo.

- Fotografía 3:  
[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d1/Charles\\_Marville%2C\\_Percement\\_de\\_l%27avenue\\_de\\_l%27Opera%2C\\_ca.\\_1853%E2%80%93370.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d1/Charles_Marville%2C_Percement_de_l%27avenue_de_l%27Opera%2C_ca._1853%E2%80%93370.jpg)
- Fotografía 4:  
[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a7/Sarah\\_Bernhardt%2C\\_par\\_Nadar%2C\\_1864.xcf](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a7/Sarah_Bernhardt%2C_par_Nadar%2C_1864.xcf)
- Fotografía 5:  
<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/c/c8/ThePondMoonlight.jpg/1024px-ThePondMoonlight.jpg>
- Fotografía 6: <https://www.farodevigo.es/estela/2017/09/03/nueva-objetividad-16219881.html>
- Fotografía 7: <https://www.fundacionmapfre.org/arte-y-cultura/colecciones/paul-strand/gaspe-new-mexico-mexico/st-francis-church-ranchos-de-taos-new-mexico/>

- Fotografía 8: [http://www.food-forms.com/20-STORIES/x1\\_stories/S21\\_storing.html](http://www.food-forms.com/20-STORIES/x1_stories/S21_storing.html)
- Fotografía 9: <https://www.tate.org.uk/art/artists/hou-bo-13048>
- Fotografía 11: [https://www.researchgate.net/figure/Gregori-Warchavchiks-own-house-Casa-Modernista-in-Itapolis-Street-in-S-ao-Paulo\\_fig13\\_292338636](https://www.researchgate.net/figure/Gregori-Warchavchiks-own-house-Casa-Modernista-in-Itapolis-Street-in-S-ao-Paulo_fig13_292338636)
- Fotografía 12: [https://www.archdaily.cl/cl/758624/video-casa-de-vidrio-de-lina-bordardi-workshop-filming-architecture/547e3acee58e3be000002?next\\_project=no](https://www.archdaily.cl/cl/758624/video-casa-de-vidrio-de-lina-bordardi-workshop-filming-architecture/547e3acee58e3be000002?next_project=no)
- Fotografía 13: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/drops/11.044/3877>
- Fotografía 14:  
[https://blogger.googleusercontent.com/img/b/R29vZ2xl/AVvXsEgCz8G2KmMskyfgWqLQw02LTWuEmKmARvLt\\_OVd4aDjueOij16m9pjHBsVa8tOBiRG4fbx-dwXo8dNOaAmjbaXmk\\_MzZ5omrbHfKdTyeHj8RzJbG8NfHOW-FuS0cKVItF58FLwZ3vxEl/s1600/Medeiros.jpg](https://blogger.googleusercontent.com/img/b/R29vZ2xl/AVvXsEgCz8G2KmMskyfgWqLQw02LTWuEmKmARvLt_OVd4aDjueOij16m9pjHBsVa8tOBiRG4fbx-dwXo8dNOaAmjbaXmk_MzZ5omrbHfKdTyeHj8RzJbG8NfHOW-FuS0cKVItF58FLwZ3vxEl/s1600/Medeiros.jpg)
- Fotografía 15: <https://nostalgarama.blogspot.com/2016/08/brasil-nos-anos-40.html>
- Fotografía 22: <https://www.casaderusia.es/events-es/que-viva-mexico-la-pelicula-de-sergey-eisenstein>
- Fotografía 39: <https://www.magnumphotos.com/arts-culture/rene-burri-le-corbusier/>
- Fotografía 64: <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/7227/>
- Fotografía 66:  
<https://www.mutualart.com/Artwork/Brasilia/05D2B0A225772C431066A96E7FC1C06D>
- Fotografía 68: COSTA, C. (2018). Sobre modernidad y figuración: una aproximación al Museo de la Ciudad de Brasilia de Oscar Niemeyer desde la fotografía de Marcel Gautherot. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya. doi: 10.22201/FA.14058901P.2019.41.70676
- Fotografía 78: <https://www.amc-archi.com/photos/lucien-herve-dans-la-lumiere-au-chateau-de-tours-exposition,8017/lucien-herve-secretariat.1>
- Fotografía 79: <https://www.metalocus.es/es/noticias/lucien-herve-fotografo-a-su-pesar-por-gerrit-messiaen>
- Fotografía 80: <https://flashbak.com/lucien-herve-finds-humanity-in-le-corbusiers-concrete-397074/lucien-hervecorbusier-16/>

## LISTADO DE FOTOGRAFÍAS

- Fotografía 81:  
[https://www.metalocus.es/sites/default/files/styles/mopis\\_news\\_carousel\\_item\\_desktop/public/file-images/ml\\_herve\\_01\\_1024.jpg?itok=8Mx4Yl1j](https://www.metalocus.es/sites/default/files/styles/mopis_news_carousel_item_desktop/public/file-images/ml_herve_01_1024.jpg?itok=8Mx4Yl1j)
- Fotografía 82: <https://en.mng.hu/artworks/16580/>
- Fotografías 83-91: <https://www.magnumphotos.com/arts-culture/architecture/rene-burri-brasil-oscarr-niemayer-architecture/>
- Fotografía 95:  
<https://www.scielo.br/j/anaismp/a/DyTNCL9VWGGwPKNkMFhctFN/abstract/?lang=pt>
- Fotografía 96: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/01.007/947>
- Fotografía 97: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/01.007/947>
- Fotografía 98: <https://memoria.bn.gov.br/hdb/periodico.aspx>

**MARCEL GAUTHEROT. DISCURSO SOBRE LA ARQUITECTURA FRANCESA. 1930**

Situación: Esfuerzos individuales, dispares. Las autoridades públicas son mudas; una esperanza: 13 de julio de 1928, la Ley *Loucheur*. Se consulta a todo el pensamiento francés. Es un paso en falso. Falta un alma, una dictadura sana. Facilitando la propiedad individual, la ley *Loucheur* desarrolla un Estado de ánimo que ya nos es particular. Los elementos estándar, el módulo de celda se prohíbe, las superficies de la construcción son, en el plano, demasiado importantes. Ausencia de confort, necesidades primarias que solo pueden abordarse para la masa bajo estándares mínimos que el inmueble colectivo y los elementos estandarizados pueden darnos.

Ejemplo oficial (proyecciones).

Plano 3: Vivienda para 4 personas. Ausencia de baño con aseo, lavabo. El living-room (habitación en la que vivimos) es inhabitable: en primer lugar, debido a sus dimensiones reducidas, y en segundo lugar por sus comunicaciones: cocina, puertas, escaleras.

Ejemplo exterior 9: tipo alsaciano o normando, absurdidad del regionalismo. Durante mucho tiempo, el hormigón ha cruzado las barreras que suponían el clima, la exposición (situación) y los materiales naturales en el lugar. La ley de economía reclama sus propiedades. Hormigón. Acero. Sus aplicaciones En su manera elemental no están listos. Solo Le Corbusier puede haber encontrado, en un estudio reciente, una solución para actuar de acuerdo con los efectos de esta ley. Solución ambigua. Signo de los tiempos. Es en la base que hay que golpear.

Solución: La ciudad. Alarguemos el círculo. Descongestionemos el centro. Las habitaciones a los extremos. En el libro "Urbanismo" de Le Corbusier, en una de sus páginas aparece una simple foto representando una serie de árboles centenarios y maleza y el título a pie de foto es: Esto no está en Chantilly, ni en *Rambouillet*, sino en París, el parque Monceau, y ese es el objetivo claro. La ciudad del mañana puede vivir perfectamente rodeada de verduras; Nueva York no ha podido erigir sus rascacielos en el medio del parque Monceau; ¿Utopía? Aceptemos el reto.

La habitación mínima

Estudiada particularmente, esta cuestión no ha encontrado aún una solución satisfactoria. La habitación, la máquina de habitar. La célula standard compuesta por un jardín suspendido, un cuarto de baño, un living-room y dormitorios mínimos. ¿Cuartos mínimos? ¿Y su contenido? Nada más que una cama y un armario. Innovación: nuestra actividad ocurre fuera de la habitación. Repetidamente, durante esta presentación, hemos citado o citaremos palabras y frases de Le Corbusier. Son de importancia capital, de alcance mundial.

Debemos citar sus notables estudios. (Proyecciones 3, 4, 5, 6, 7, 8):

3. Urbanismo. Transformación de una parte del París actual. Compare las superficies de construcción en plano: 1° de nuestra ciudad; 2° del principio recomendado. Uno el orden, los caminos anchos, saludables, plantados con árboles. El otro: anarquía, focos de infección.

4, 5, 6. Estudio completo de una ciudad adaptada a nuestras necesidades.

7. 8. Realización de una celda del "*Immeuble-Villa*".

Actividad. París.

Tiendas. Edificios. Logros. Finalmente, nuestros ojos se educan en un París con un espíritu nuevo.

Pero ¡Ay! Transformaciones sólo aparentes, las esculturas vuelven a aparecer en forma de voladizos de materiales brillantes. Decoramos, decoramos, la piedra de talla siempre sigue la piedra fundamental.

Enseñanza.

"Nada que informar". La Exposición de Artes Decorativas Modernas (1925) nos mostró la completa nulidad de las escuelas de arte regionales de Francia. *La Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts*, París, continúa la tradición; algunos hombres sinceros se escapan de ella: Tony Garnier, Michel Roux-Spitz, Bazin, de los que hablaremos más adelante. Escuela Nacional Superior de Artes Decorativas, París. Ninguna directiva, no construimos, hacemos arquitectura decorativa. Surge la esperanza, existe una tendencia a dibujar, pero no se exprimen más que por las fachadas, y no por las plantas. Sin plano hay un desorden arbitrario. Se procede de dentro hacia fuera. El exterior ha de ser el resultado del interior. Necesitamos planes. incriminemos aún más a las autoridades públicas que por ejemplo nos dan:

M. Ch. Couyba, exsenador y ministro, así como director de la Escuela Nacional Superior de Artes Decorativas;

M. J. Ajalbert, de la Academia Goncourt, así como conservador de la Manufactura Nacional de Beauvais. Político.

Algunos nombres: (Proyecciones. Críticas particulares.):

Charles Lemaesquier, arquitecto jefe del Gobierno Francés, París.

Moreux, arquitecto, París.

Guevrekian, arquitecto, París.

Michel Roux-Spitz, arquitecto, antiguo Gran Premio de Roma, París.

Robert Mallet-Stevens, arquitecto, París.

Charles Siclis, arquitecto, París.

André Lurçat, arquitecto, París.

Bazin, arquitecto, París.

Auguste Perret, arquitecto, París.

Tony Garnier, arquitecto, París.

Freyssinet, ingeniero, París, y

Le Corbusier, París.

Durante la lectura de los principios enunciados por L. C., un video se proyecta:

La máquina de habitar: “La fachada ya no soporta la casa, su única función, ser un proveedor de luz”. “Susceptible, tal vez, de perseguir las tradiciones más puras, aquí viene la pequeña casa de cemento armado, razonable, explícita, verdadera como esas casas verdaderas que hemos visto. Casa susceptible de una explotación más eficiente que la legada por nuestros padres: el espíritu maquinista concibe el confort y puede lograrlo. Subimos al techo de nuestra casa donde plantamos un jardín, y hemos vuelto al plan ancestral: la recepción está en altura, cerca del techo, el jardín no está abajo. La casa está en el aire, sobre pilotes. lejos del suelo, más saludable. La luz está en todas partes, porque el cemento armado nos ha dado el plano libre, la fachada libre: las ventanas son libres, siempre tocan las paredes laterales de las habitaciones, y estos actúan como reflectores. Ahora hay una nueva llamada a la luz en las casas, y es una gran conquista.

Ejemplo de la Sociedad de Naciones: La construcción se insinúa en el sitio. “Condujimos el desarrollo de nuestros edificios hacia una coronación horizontal única, lisa y pura; esta horizontal pura en la parte superior, a veces separada al cielo, a veces dando su medida a las montañas que la superan, esta horizontal fue una conclusión de orden lírico... Hacer fluir el paisaje, el césped, las flores, los árboles a través de los edificios; esta estratagema (los pilotes), que tiene el efecto de hacer

estallar la luz debajo de los edificios, donde una sombra opaca se entristecía y donde una base habría destruido la sensación de espacio. Esta teoría de la luz es la base de nuestra arquitectura...

Luego otra cosa: hacer frente con la arquitectura, hacer frente con la cubierta pura del edificio, y no con esmaltes de fortaleza. Frente a todo el sitio. Este frente es una línea pura, horizontal. Eso es suficiente, eso es todo.

*Centrosoyous*, Moscú: Este edificio albergará a los 2.500 funcionarios de la oficina central de La Unión de Cooperativas de la U.R.S.S. (Proyecciones.) El puente de *Garabit*. La Torre Eiffel, y esta apreciación: en 1889: era la expresión agresiva del cálculo; en 1900: los estetas quisieron demolerla; en 1925: domina la Exposición Internacional de Artes Decorativas Modernas. Por encima de los palacios de yeso donde se retuerce la decoración, aparece pura como un cristal.

Conclusión.

Excepciones: Le Corbusier, Tony Garnier, Freyssinet, Auguste Perret. Villas particulares. Tiendas de lujo no. Si a nuestra actividad: Estadios, playas, edificios colectivos, sanatorios, hospitales.

¿No?

Extraído de la revista *Notre Temps*, 01 de junio 1930, Página 339. Tomo XI.

Traducción propia.

