

Sobre modernidad y figuración: una aproximación al Museo de la Ciudad de Brasilia de Oscar Niemeyer desde la fotografía de Marcel Gautherot

On Modernity and Figuration: Approaching Oscar Niemeyer's City Museum in Brasilia through Marcel Gautherot's Photographs

investigación
pp. 012-021

Cláudia Costa Cabral

Resumen

El artículo aborda la relación entre la escultura figurativa de José Pedrosa y la arquitectura moderna de Oscar Niemeyer en el Museo de la Ciudad (Brasilia, 1958-1960), desde la perspectiva que Gautherot asumió en las fotografías tomadas del entonces recién construido edificio cerca de 1960. El objetivo es resaltar cómo la fotografía buscó la integración de la escultura figurativa con la arquitectura moderna; integración que si bien unos han considerado malograda y otros, anacrónica, es fundamental en la experiencia de Brasilia como ciudad moderna.

Palabras clave: Niemeyer, Gautherot, Brasilia, modernidad, figuración, integración de las artes

Abstract

This article focuses on the relationship between the figurative sculptures of José Pedrosa and the modern architecture of Oscar Niemeyer at the City Museum (Brasilia, 1958-1960), as seen in the photographs of the new building shot by Marcel Gautherot in 1960. It aims to highlight a particular usage of sculpture in relation to architecture that some have considered to be a failure and others to be anachronistic, arguing that it has played a central role in Brasilia's experience as a modern city.

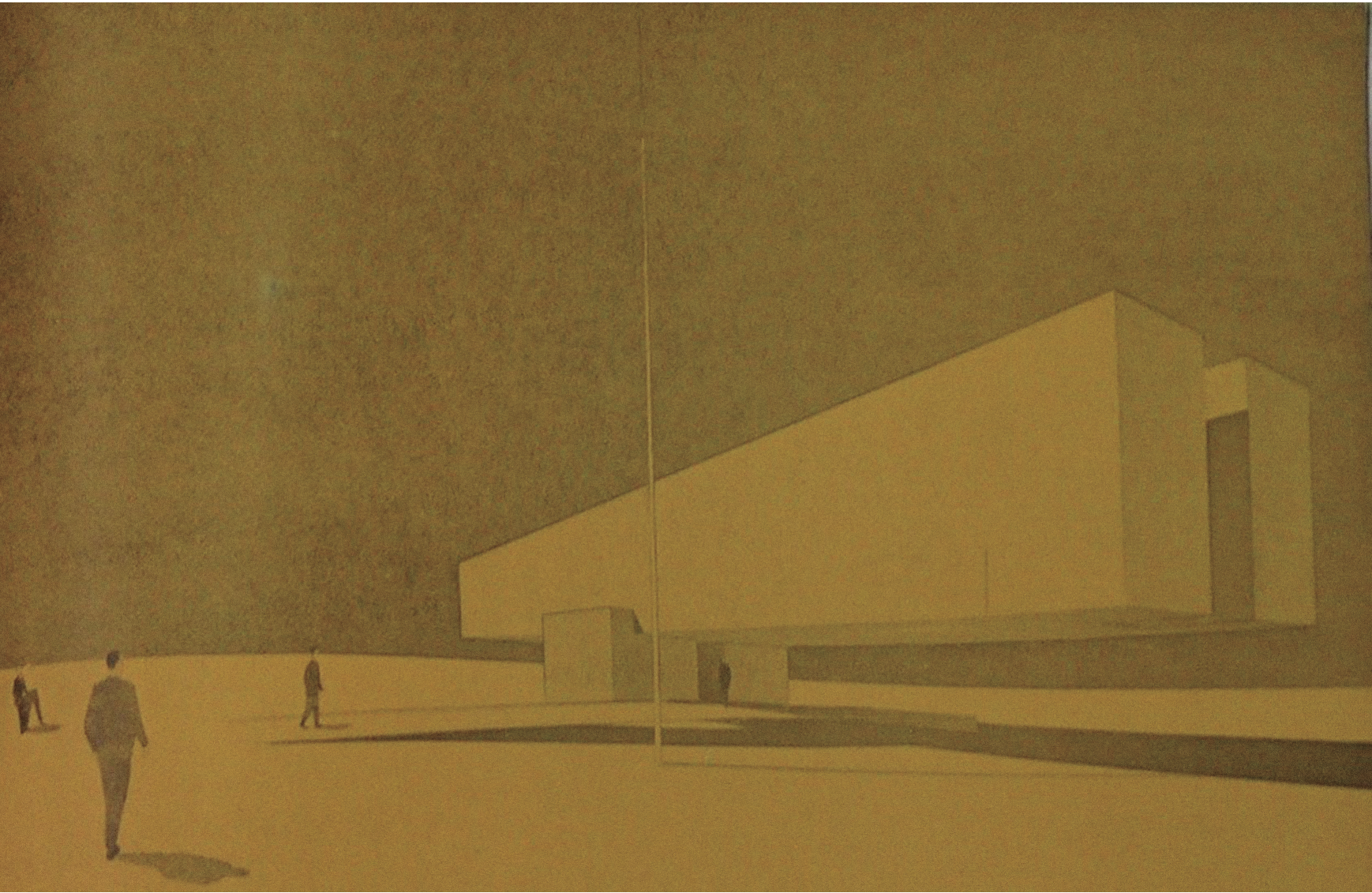
Keywords: Niemeyer, Gautherot, Brasilia, modernity, figuration, integration of the arts



Marcel Gautherot, fotografía del Museo de la Ciudad, Brasilia, c. 1961. Fuente: Acervo del Instituto Moreira Salles

El Museo de la Ciudad, situado en la Plaza de los Tres Poderes de Brasilia, se abrió al público el 21 de abril de 1960, justo el día en que se inauguraba la ciudad misma. Alrededor de un año después, Marcel Gautherot (1910-1996) tomaría desde la plaza la fotografía que aquí se propone adoptar como punto de partida para la aproximación al museo (c. 1961). Oscar Niemeyer (1907-2012) había publicado el proyecto en la edición de enero-febrero de 1959 de la revista *Módulo*, presentando unos croquis diagramáticos, unas pocas perspectivas y una fotografía de la maqueta. Una perspectiva externa mostraba el edificio como una forma abstracta e impoluta, diseñada contra un cielo y un suelo uniformes, desde un punto de vista similar al que Gautherot escogería más tarde. Tanto una como otra –fotografía y perspectiva– parecían sugerir que la región del “cerrado brasileño” fuera, de hecho, el “telón primitivo” del que hablaba Juscelino Kubitschek en sus testimonios sobre la construcción de Brasilia.²

En esa misma edición, la revista *Módulo* incorporó por primera vez las fotografías de Marcel Gautherot de las obras de Niemeyer en Brasilia, con imágenes del Palacio da Alvorada y el Brasilia Palace Hotel. El inicio de los años sesenta fue el período en que Gautherot se dedicó más intensamente



Oscar Niemeyer, Museo de la Ciudad, Brasilia, 1958-60. Perspectiva. Fuente: *Módulo* 12, enero-febrero de 1959

a la documentación fotográfica del sector monumental de Brasilia, contratado por Niemeyer y por Novacap (Companhia Urbanizadora da Nova Capital), pero también por agencias extranjeras.³

En el año siguiente, las fotografías de Gautherot ilustraban hartamente el texto "Minha experiência de Brasília," firmado por Niemeyer y publicado en *Módulo*. El Museo de la Ciudad, ya inaugurado, aparece en la portada; también es la primera vez que se publica una de sus fotografías. Pero no es esa la única novedad con respecto al edificio. Contra la fachada blanca del museo aparece una escultura: una gigantesca cabeza de Juscelino Kubitschek, de 1.40 metros de altura, esculpida en piedra jabón por el artista José Pedrosa (1915-2002). La instalación de la escultura y su efecto sobre el museo y la plaza fueron el tema de una serie de instantáneas tomadas por Gautherot en ese mismo año.⁴

La fotografía de la arquitectura moderna brasileña ha sido examinada por distintos autores.⁵ En el artículo "Monumento e sombra na Brasília de Marcel Gautherot," Heloisa Espada advierte la relación entre las imágenes capturadas de Gautherot y la pintura de Giorgio De Chirico (1911-1915) e identifica tres características comunes entre los primeros paisajes surrealistas del pintor y los recursos compositivos explotados por el fotógrafo en sus visiones de Brasilia, todos dependientes del uso de la sombra: "sombras que diseñan formas geométricas y recortan planos;" "sombras de personas o construcciones ausentes;" incluso "sombras proyectadas en dirección diferente de aquélla para donde convergen las líneas de perspectiva."⁶ A partir de dicha comparación, Espada confronta la fotografía de Gautherot, la obra de Lúcio Costa y Niemeyer, y las descripciones literarias de Brasilia como las que ofrecen Clarice Lispector o Alberto Moravia.



José Pedrosa, Cabeza de Juscelino. Fuente: *Módulo 18*, junio de 1960

El siguiente pasaje pertenece al texto “Brasília Barroca,” escrito por Moravia en 1960 y aparecido originalmente en el periódico milanés *Corriere de la Sera* el 28 de agosto del mismo año:

La atmósfera dictatorial es, por otro lado, confirmada por la soledad metafísica de los lagos de asfalto en medio de los cuales surgen los edificios. Estas soledades urbanas anticipadas en las perspectivas surrealistas de De Chirico y Salvador Dalí expresan muy bien el sentido de misterio y desorientación que el hombre moderno siente delante de los poderes que lo gobiernan. Pero tal vez sean impresiones apresuradas, porque en Brasilia las cosas se hicieron al revés: antes surgían primero las casas habitación y después aparecían los edificios monumentales; en Brasilia se empezó por esos últimos –las casas se quedarán para el futuro. Antes que nada, Brasil es un país de arquitectos y Brasilia es, ante todo, un experimento arquitectónico.⁷

La cierta atmósfera surrealista que observa Moravia en el espacio proyectado por Costa y Niemeyer, la cual a su vez es demostrada por Espada en la obra de Gautherot, no es ajena a la fotografía del Museo de la Ciudad que tomamos como punto de partida; menos aún la idea de que Brasilia es, ante todo, una experiencia arquitectónica.

La experiencia de Brasilia como una ciudad nueva, aún por habitar, cercana a los paisajes vacíos de De Chirico, reaparece en la descripción de Francisco Bullrich de la Plaza de los Tres Poderes:

La distancia entre el Palacio del Planalto y el Palacio del Supremo Tribunal Federal es de casi cuatrocientos metros; en medio del camino, los *candangos* de Bruno Giorgi se resisten tenazmente bajo el fuerte sol tropical. Al este y más allá del edificio del Supremo, la mirada se dirige directamente al perfil de las colinas que rodean la ciudad. Hay en la plaza una especie de carácter irreal. A primera vista se siente la tentación de atravesarla, hasta sobrepasar los *candangos*, cuando repentinamente el sueño se convierte en pesadilla y sentimos que jamás seremos capaces de hacerlo. Es bueno observar las pinturas de De Chirico, pero experimentar la sensación de resbalar como un pigmeo en el piso bajo el sol del mediodía es algo diferente.⁸

Vale la pena retomar el artículo de Espada y subrayar la persistencia del motivo Plaza de los Tres Poderes-De Chirico en las apreciaciones de Brasilia. Diez años después del comentario de Bullrich, una entrevista con el embajador Wladimir Murtinho, citada por la autora, vuelve al tema del “espacio metafísico” y de la Plaza de los Tres Poderes como la “gran plaza suelta y un objeto en el medio, que se encuentra en los cuadros de Giorgio de Chirico.” En el entendimiento del embajador, las esculturas no eran “arte integrado en el sentido verdadero;” según le parece, “la perspectiva es tan fuerte que acaba ‘placando’ [sic] los objetos. [...] Las esculturas, aquí, están pero no cuentan.”⁹

Inversamente, el artículo de Espada defiende la idea de que las esculturas sí cuentan, pero participan de una manera particular; la fotografía de Gautherot contribuye para poner de relieve dicha peculiaridad. A partir de las “pesadillas agorafóbicas” –para recordar la expresión de Susan Sontag sobre la pintura surrealista–¹⁰ que fueron persistentemente asociadas al espacio de Brasilia, se toma una dirección complementaria para examinar una correlación equivalente al extrañamiento surrealista: la relación entre la escultura naturalista de Pedrosa y la arquitectura “abstracta” de Niemeyer en el Museo de la Ciudad, tomando por evidencias privilegiadas las fotografías de Gautherot.

Las alianzas peligrosas: arquitectura moderna y arte naturalista

La integración de las artes plásticas en la arquitectura tuvo un papel vital en el desarrollo de la arquitectura moderna en América Latina, en paralelo con el escenario europeo y norteamericano. Del muralismo mexicano a la conclusión de Brasilia, la importancia del acervo latinoamericano es capital. Incluye obras seminales como el conjunto de la Pampulha (Oscar Niemeyer, 1942-1944) y el Ministerio de Educación (Lúcio Costa, Oscar Niemeyer y otros, 1936-1945) en Brasil; las ciudades universitarias de México (Mario Pani, Enrique del Moral y otros, 1950-1954) y Venezuela (Carlos Raúl Villanueva, 1944-1970), entre tantos otros ejemplos de variadas escalas y programas. No se trata de inserciones casuales de obras de arte en las obras de arquitectura, sino de encargos específicos y decisiones meditadas por los arquitectos; decisiones que, sin embargo, no estuvieron exentas de controversias.

Paul Damaz, en el clásico *Art in Latin American Architecture* de 1963, consideraba difícil conciliar “arte realista y arquitectura contemporánea.”¹¹ No obstante, los ejemplos que presentaba indican que la tensión entre figuración y abstracción, ya fuera a través del mural figurativo sobre las superficies abstractas de la arquitectura moderna o a través de la escultura naturalista en relación con el espacio moderno, ocurrió con demasiada frecuencia como para ser descartada como epifenómeno.

La representación naturalista de la cabeza de Juscelino esculpida por Pedrosa y dispuesta contra las formas arquitectónicas de orientación abstracta de Niemeyer forma parte de dicho acervo. Aunque la relación entre arte figurativo y arquitectura moderna, como la que observamos en el Museo de la Ciudad, no es en absoluto una exclusividad de la arquitectura latinoamericana –basta pensar en la figura femenina de Georg Kolbe que Mies escogió para el pabellón de Barcelona–,¹² pesó sobre la apreciación y el reconocimiento del legado de la región.

Max Bill no fue el único que condenó los murales figurativos en la arquitectura moderna al declarar inútiles las intervenciones de Cândido Portinari en el edificio del Ministerio de Educación en Brasil, ya que la imagen fotográfica había sustituido al mural en su “función ilustrativa.”¹³ Encontramos la misma idea preconcebida en Max Cetto, para quien la integración entre arte y arquitectura había fracasado en México por la “discrepancia entre el estilo de la pintura y la arquitectura;” mientras que la arquitectura había asimilado y desarrollado “las diversas corrientes de la abstracción,” la pintura mural mexicana había permanecido “realista y ligada a formas tradicionales.”¹⁴

La propia revista *Brasília*, publicada por Novacap para documentar y divulgar la “marcha de la construcción” de la nueva capital, reportó comentarios en esta línea. En el *dossier* de Arquitectura y Urbanismo de enero de 1958, después de asegurar que “los arquitectos responsables de la creación de Brasilia siempre supieron dar, en el curso de sus respectivas carreras, el

lugar debido a las demás artes visuales,” los editores consideran aún necesario recordar que “la pintura naturalista de tres dimensiones es difícilmente compatible con la arquitectura moderna.”¹⁵

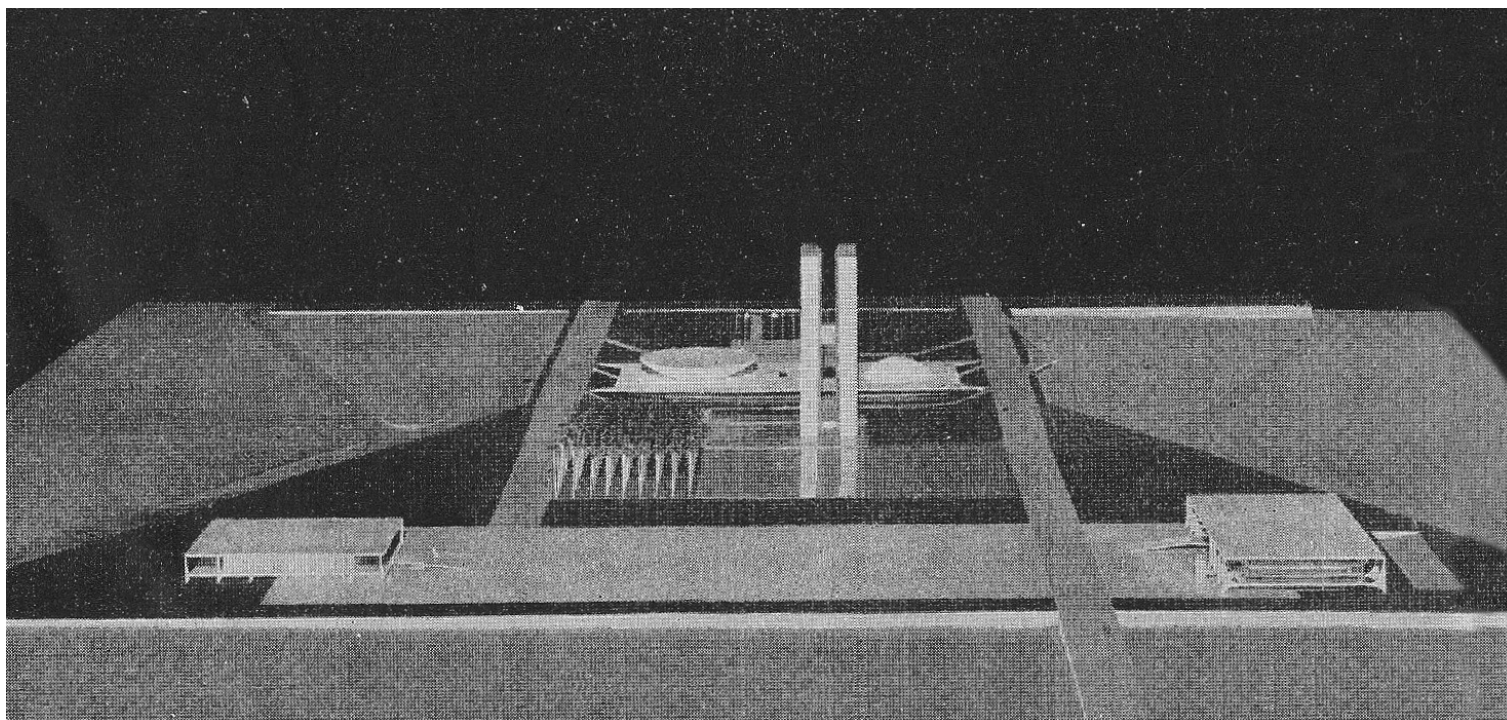
Cuando Damaz publicó *Art in Latin American Architecture*, las relaciones entre figuración y abstracción en la arquitectura moderna ya habían sido más o menos condenadas como asociaciones peligrosas. Es verdad que Damaz fue más flexible con la escultura, que consideró como un problema básicamente diferente de la pintura. Aunque afirma que la escultura abstracta es “el tipo más compatible” con la arquitectura moderna, sin embargo considera “posible crear una relación entre la arquitectura y la escultura figurativa o semfigurativa,” siempre que la escultura sea “independiente, y no pretenda incorporarse como un elemento de la arquitectura.”¹⁶ Así, en sus comentarios sobre Brasilia, el bronce semfigurativo de María Martins en el jardín del Palacio de la Alvorada, más abstracto que las bañistas de Ceschiati, es saludado como ejemplo exitoso de integración por la “afinidad de forma entre las líneas curvas” de la escultura y los “graciosos pilares del edificio.”¹⁷ A pesar del tratamiento de la escultura un poco más tolerante con respecto a la pintura, el argumento reposa sobre el mismo presupuesto: el arte abstracto es más “adaptable” a la arquitectura moderna que el arte figurativo porque “las formas arquitectónicas modernas fueron influenciadas por las mismas corrientes de pensamiento que están en la base del arte abstracto.”¹⁸

Según el canon de la homogeneidad estilística que estas interpretaciones promueven, la escultura de José Pedrosa –figurativa y realista– estaría en desacuerdo con la arquitectura de Niemeyer. Además, anexa a la pared, no se extendería a ella la salvaguarda concedida por Damaz a la escultura como objeto aislado, independiente.

El Museo de la Ciudad, 1958-1960

El museo no siempre estuvo en los dibujos y maquetas que Niemeyer produjo para la Plaza de los Tres Poderes (1958-1960). La superficie pavimentada de la plaza todavía es un rectángulo libre, distendido entre el Palácio do Planalto (Palacio del Altiplano) y el Supremo Tribunal Federal, con el Congreso Nacional al fondo, en la maqueta publicada en *Brasília* en enero de 1958. Pero podemos ver una señal del museo dos números después, en la portada del número de marzo de 1958. Una vista aérea muestra un pequeño trazo paralelo al lado más grande de la plaza, elegantemente posicionado en la cara noroeste, cerca del Planalto. Finalmente, el volumen del museo sería desplazado en la dirección del Supremo y alineado con el límite sur del espejo de agua del Congreso.

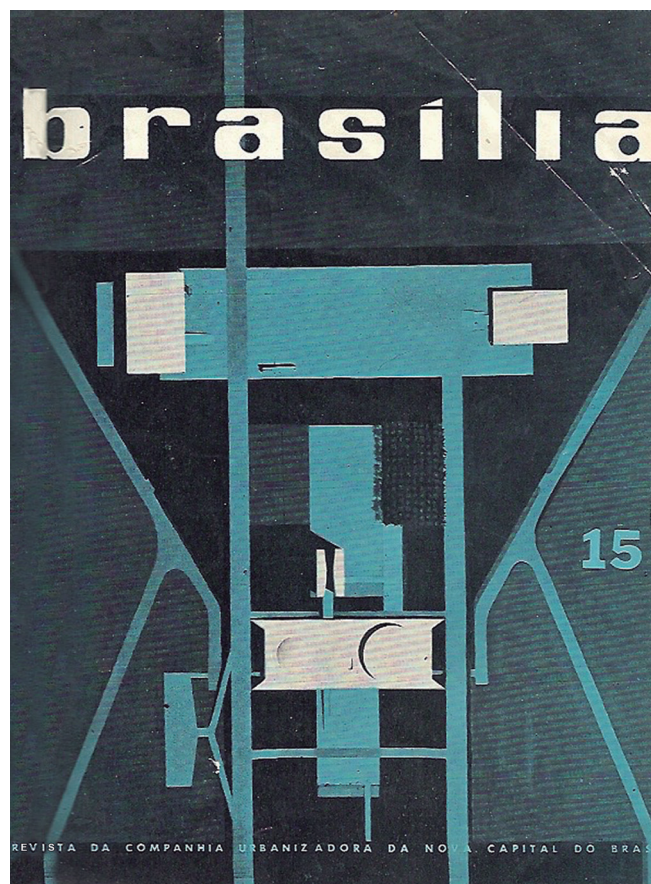
El Museo de la Ciudad fue previsto como un museo sobre la fundación de Brasilia. Su acervo estaría compuesto por materiales referentes a la construcción



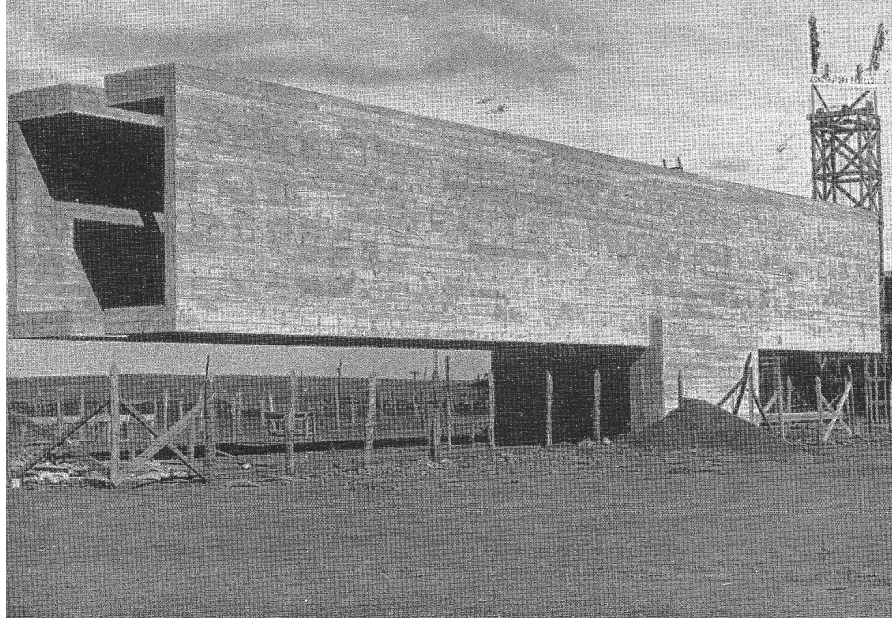
Maqueta de la Plaza de los Tres Poderes. Fuente: *Brasília* 13, enero de 1958

de la ciudad y a la transferencia de la capital hacia el centro del país. El proyecto se basa en una solución espacial simple y directa, pero no le falta vigor ni audacia estructural. El espacio expositivo es un salón único, de 170 m², elevado del suelo, cuyos límites exteriores están definidos por dos vigas paralelas de 35 metros de longitud. Las vigas están sostenidas únicamente sobre dos columnas-pared de concreto armado, dispuestas en paralelo. La escalera de acceso se sitúa entre esos apoyos, formando con ellos un bloque solidario, que es el único contacto del edificio con el suelo. Este bloque está desplazado con respecto al punto medio de la longitud del edificio. De esta manera, las vigas, que coinciden con la totalidad del espacio expositivo interior, se proyectan en generosos voladizos en las dos puntas, más espectaculares al noreste, en dirección al Palacio del Planalto. La iluminación es cenital, insertada en el intervalo entre las dos vigas.

Esta configuración ejemplifica ciertos puntos anunciados por Niemeyer en el famoso “Depoimento” (testimonio) de febrero de 1958, donde afirma su interés por las “soluciones compactas, simples y geométricas,” y también su intención de que los edificios se expresaran no tanto “por sus elementos secundarios,” sino “por la propia estructura, debidamente integrada en la concepción plástica original.”¹⁹ Pero el proyecto igualmente refrenda la posición moderna, reiteradamente defendida por Niemeyer, que alienta la aplicación y la explotación de soluciones arquitectónicas excepcionales, habilitadas por los avances técnicos, cuando la ocasión y el programa así lo sugieren. Los análisis de Carlos Eduardo Comas sobre la arquitectura del Eje Monumental de Brasília demostraron cabalmente ese punto.²⁰ Aunque el “Depoimento” de cierta manera suena como *mea culpa* en el contexto de la ofensiva contra el “formalismo” por la arquitectura moderna brasileña –emprendida por Max Bill y otros–, y a pesar de que así haya repercutido, de hecho no hubo ninguna capitulación. Dos años después, en “Mi experiencia de Brasília,” Niemeyer dejaría claro que deseaba que los edificios de Brasília “constituyeran cualquier cosa nueva y diferente, que se alejasen de la rutina en



Plaza de los Tres Poderes. Fuente: *Brasília* 15, marzo de 1958



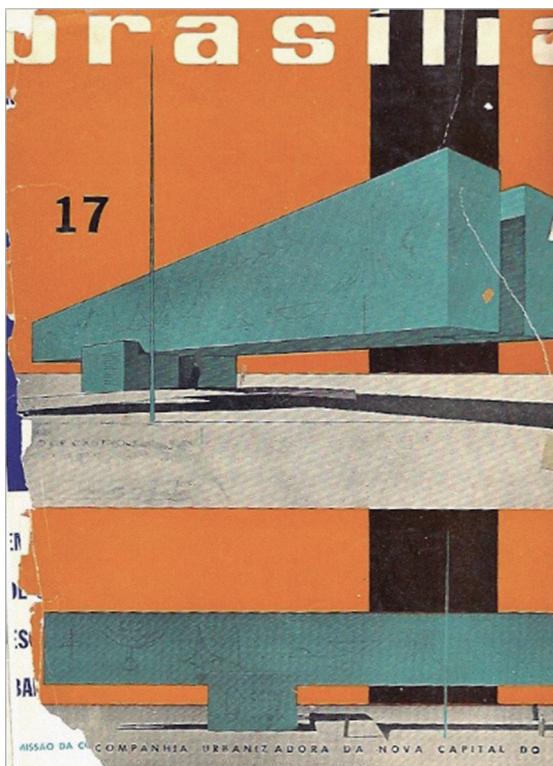
Oscar Niemeyer, Museo de la Ciudad en construcción. Fuente: *Brasília* 30, junio de 1959

que la arquitectura actual se ve melancólicamente estancada.”²¹ En “Forma e função na arquitetura” Niemeyer volvería a reafirmar la idea de una libertad plástica “que no se subordine servilmente a las razones de determinadas técnicas o del funcionalismo, sino que constituya, en primer lugar, una invitación a la imaginación.”²²

Así, contrariamente a la sospecha de la revista *Brasília* en enero de 1958 (cuando la Plaza de los Tres Poderes aún no tenía museo ni esculturas) de que el arte figurativo no tendría más lugar en la arquitectura moderna, Niemeyer nunca pareció dispuesto a aceptar las recomendaciones de Bill o Cetto en cuanto a la inutilidad del mural o de la representación realista en el arte.

La perspectiva y la maqueta del Museo de la Ciudad se publicaron en la portada y contraportada de la edición de *Brasília* de mayo de 1958, antes de que el proyecto completo saliera en *Módulo*, en febrero de 1959. En la contraportada, una fotografía en blanco y negro de la maqueta ocupa la parte superior de la página. En la portada, la perspectiva y la fachada, en gris verdoso, se destacan contra un fondo naranja.²³ Esta aparición precoz del museo en *Brasília*, a pesar de no ofrecer una visión más detallada del proyecto de aquella que luego se presentaría en *Módulo*, resulta interesante por revelar que hubo una primera alternativa para la integración del arte en el edificio anterior a la inclusión de la escultura. En efecto, de cerca, esos dibujos muestran que las fachadas no eran lisas, como en los dibujos publicados después en *Módulo*, sino que estaban cubiertas por inscripciones en toda su extensión, como si fueran murales. Estas inscripciones son figuras, croquis de Niemeyer que corresponden a los motivos de la arquitectura y del plan de *Brasília*: la cruz inicial de Lúcio Costa, el diagrama del Plano Piloto, las columnas del Alvorada, las cáscaras del Congreso, el perfil de la catedral.

En la solución final, sin embargo, las vigas fueron revestidas con placas de mármol blanco. La cara exterior a la plaza, orientada hacia la calle, permaneció lisa. En la fachada orientada hacia la Plaza de los Tres Poderes, la cabeza de Juscelino Kubitschek, realizada en piedra jabón por José Pedrosa, fue fijada contra la columna-pared de concreto armado.



Oscar Niemeyer, Museo de la Ciudad. Fuente: *Brasília 17*, mayo de 1958

Abstracción y figuración

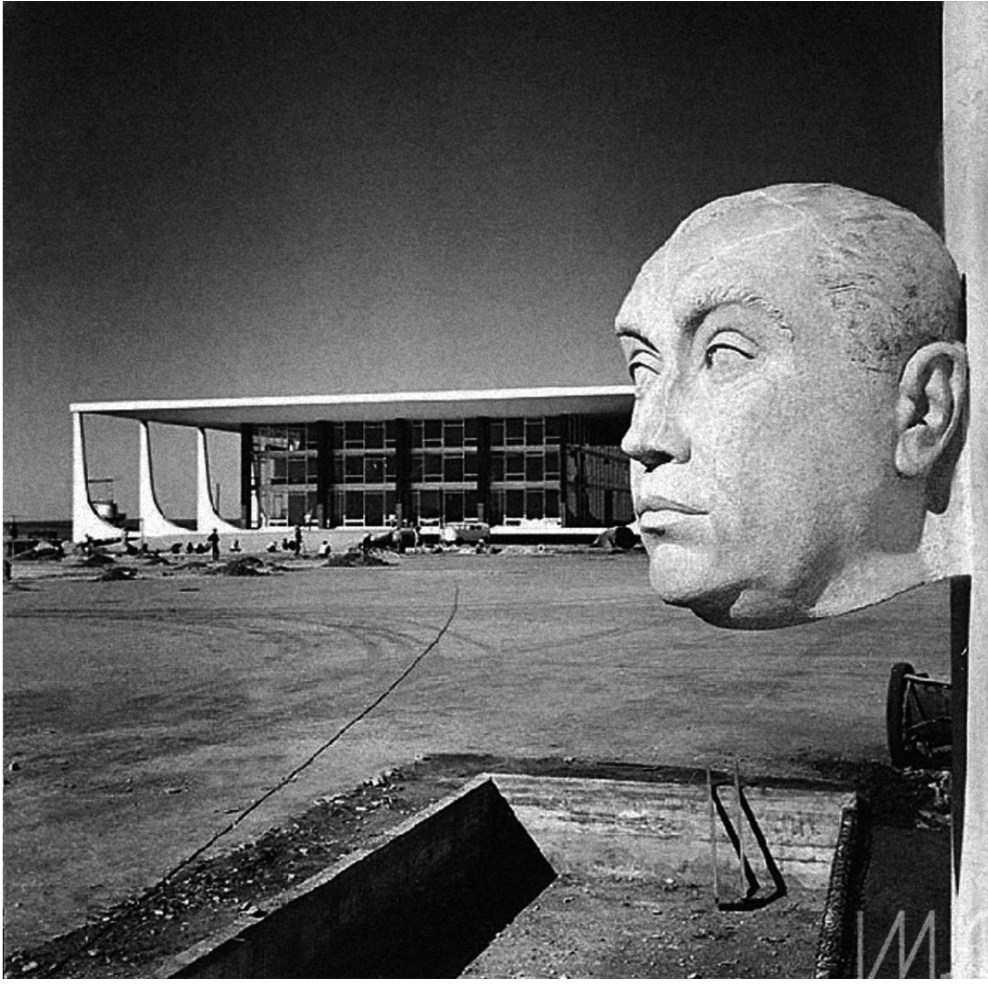
Las definiciones del arte abstracto fueron en gran parte construidas sobre la oposición entre abstracción y figuración, aunque en realidad es difícil trazar una línea nítida entre ambas. La definición corriente del arte abstracto –no necesariamente la mejor– suele identificarlo con las composiciones pictóricas o escultóricas que existen con cierto grado de independencia con respecto a contenidos literarios o al papel de la representación del mundo real, los cuales el arte figurativo admite. En esta línea de ideas, el arte abstracto corresponde a la liberación de la pintura o de la escultura de su papel como imitadoras de la realidad; como tal, corresponde también a una etapa intelectual de algún modo posterior a la figuración, en la cual el arte abstracto, según esa narrativa, se identifica como la propia esencia de la modernidad.

De algún modo, la fotografía también estuvo implicada en esa narrativa, como lo observó Susan Sontag al documentar la persistencia de construcciones similares en la historia de la crítica fotográfica. En ellas encontró un “pacto mítico” entre la fotografía y la pintura, donde la primera habría liberado a la segunda de “la monótona faena de la fiel representación.”²⁴ De este modo “al tomar para sí la tarea de retratar de forma realista, tarea que era hasta entonces un monopolio de la pintura,” la fotografía habría emancipado a la pintura para cumplir “su gran vocación moderna: la abstracción.”²⁵ Sontag advierte que esa leyenda falsifica buena parte de la historia de la pintura y de la fotografía, ya que ambas podrían, por su cuenta, perseguir la realidad o la abstracción, como de hecho lo hicieron.²⁶

No obstante, Sontag reconoce la vocación realista de la fotografía y hace valiosas observaciones en cuanto a sus posibles relaciones con el surrealismo. En el texto “Objetos melancólicos,” empieza por notar la desvalorización del realismo, implícita en ciertas visiones sobre el desarrollo del arte moderno, y afirma que, aunque la fotografía “tiene la deslucida reputación de ser la más realista, y por ende la más hacedera, de las artes miméticas,” fue el arte el que “ha logrado cumplir con la ostentosa y secular amenaza de una usurpación surrealista de la sensibilidad moderna, mientras que la mayor parte de los candidatos con linaje ha abandonado la carrera.”²⁷ A diferencia de la pintura, que habría mantenido una distancia prudente de la conflictiva noción surrealista de borrar fronteras entre arte y vida, y entre lo voluntario y lo involuntario, la fotografía era un arte “nativamente surrealista,” sin tener que necesariamente participar de alguna escuela “oficial” de dicho movimiento:

El surrealismo se encuentra en la médula misma de la empresa fotográfica: en la creación misma de un duplicado del mundo, de una realidad de segundo grado, más estrecha pero más dramática que la percibida por la visión natural [...] Es la fotografía la que mejor ha mostrado cómo reunir el paraguas con la máquina de coser, el encuentro fortuito que un gran poeta surrealista encomió como epítome de lo bello.²⁸

Esta clase de articulación poética, que se permite poner en relación no lo similar, sino lo distinto, desafía el ideal de la unidad estilística, tan amplia y perseverantemente promovido como condición necesaria para la integración del arte en la arquitectura. Entre las fotografías tomadas por Gautherot del Museo de la



Marcel Gautherot, fotografía del Museo de la Ciudad, c. 1960. Fuente: Acervo del Instituto Moreira Salles

Ciudad en 1960, una en particular expresa muy bien la explotación fotográfica de ese motivo. En ella, Gautherot retrata el edificio desde la Plaza de los Tres Poderes, junto a la fachada suroeste del museo, mirando al edificio del Supremo Tribunal Federal. El encuadre de la foto destaca, en el primer plano, la cabeza de Juscelino esculpida por Pedrosa. Como representación fidedigna de la figura humana, la escultura se inserta en un *corpus* de instrucción académica, pero la cabeza está sujeta por detrás, fijada directamente en la pared y no apoyada sobre un pedestal, como en la tradición académica del busto. El ángulo elegido por Gautherot acentúa justamente ese efecto, algo inusitado, de una cabeza humana todavía esculpida según los cánones naturalistas de la historia del arte, que flota en el aire —el cuello suspendido— y está recortada contra la modernísima arquitectura de Niemeyer en Brasilia.

En respuesta a las críticas de Max Bill, Lúcio Costa se preguntaba en 1953 si acaso la pintura iba “a resignarse indefinidamente a las bellas y variadas armonías de un sabio grafismo colorido.”²⁹ Al final de la década, el retorno pop a la figuración realista mostraría que no. Costa defendía también que el supuesto divorcio entre las artes podía ser tan ilusorio como su fusión, razón por la cual prefería la expresión “integración” para referirse a la inclusión de las obras de arte en la arquitectura, por corresponder mejor a “su

naturaleza a un tiempo diferenciada y afín.”³⁰ Esta concepción mantiene un cierto grado de autonomía entre las artes, que autoriza un diálogo no fatalmente limitado por el paradigma de la unidad estilística. Por otro lado, el diálogo figurativo-abstracto entre escultura y arquitectura también fue una declaración a propósito de qué podría ser una síntesis moderna de las artes. Según esta declaración, la integración no depende de una iconografía compartida, sino de una conexión poética. La síntesis moderna no es necesariamente la lengua franca hablada por todas las artes al mismo tiempo, pero podría estar relacionada con lo que Joseph Frank identificó como la marca distintiva del arte moderno: “la capacidad para formar nuevas totalidades” o para “fundir experiencias aparentemente dispares en una unidad orgánica.”³¹

Por lo tanto, la síntesis moderna estaría fundamentada no tanto sobre la fidelidad a la abstracción, como sobre la capacidad de combinar arte y arquitectura en nuevos conjuntos; tampoco en el compromiso con el espíritu del tiempo, sino en la capacidad de construir, libremente, relaciones significativas entre componentes también libremente escogidos. La mirada fotográfica de Gautherot contribuye para la revelación de estos procesos artísticos, de los cuales fue, a la vez, autor y testigo.³²

Notas

1. Denominación que se da al bioma de la región central de Brasil, similar a la sabana africana.
2. Juscelino Kubitschek, presidente de Brasil de 1956 a 1961 y responsable de la construcción de Brasilia. Juscelino Kubitschek, "De Pampulha a Brasília. Os caminhos da providência," *Módulo* 10-41 (diciembre de 1975- enero de 1976), 19.
3. Ver Heloisa Espada, "Fotografia, arquitetura, arte e propaganda: a Brasília de Marcel Gautherot em revistas, feiras e exposições," *Anais do Museu Paulista* 22-1 (2014): 81-105. DOI: 10.1590/0101-4714v22n1a03.
4. Las fotografías forman parte del acervo fotográfico del Instituto Moreira Salles (www.fotografia.ims.com.br).
5. Ver Anat Falbel, "Immigrants Architects in Brazil: A Historiographical Issue," *Docomomo Journal* 34 (2006): 58-65; Ana Cláudia Böer Breier, Andrey Rosenthal Schlee y Maira Teixeira Pereira, "Fotógrafos perpetuando visões de arquitetura," *Arquitextos* 129(7) (febrero 2011), Vitruvius; Heloisa Espada, "Fotografia, arquitetura...;" y "Monumento e sombra na Brasília de Marcel Gautherot," *Novos Estudos-CEBRAP* 93 (2012): 145-166. DOI: 10.1590/S0101-33002012000200010.
6. Heloisa Espada, "Monumento e sombra...," 150.
7. Alberto Moravia, "Brasília Barroca," en Alberto Xavier y Julio Katinsky (coords.) *Brasília. Antologia Crítica* (São Paulo: Cosac Naify, 2012), 91-92.
8. Francisco Bullrich, *Nuevos caminos de la arquitectura latinoamericana* (Barcelona: Blume, 1969), 39.
9. Citado en Heloisa Espada, "Monumento e sombra...," 161.
10. Susan Sontag, *Sobre la fotografía* (Ciudad de México: Alfaguara, 2006), 80.
11. Paul F. Damaz, *Art in Latin American Architecture* (Nueva York: Reinhold Publishing Corporation, 1963), 14.
12. Ver Penelope Curtis, *Patio and Pavilion. The Place of Sculpture in Modern Architecture* (Los Ángeles/Londres: The J. Paul Getty Museum/Ridinghouse, 2008).
13. "Max Bill e a arquitetura brasileira contemporânea," *Arquitetura e Engenharia* 26 (1953), 18.
14. Max Cetto, *Modern Architecture in Mexico* (Nueva York: Frederick A. Praeger, 1961), 30.
15. "Arquitetura e Urbanismo," *Brasília* 13 (1958), 11.
16. Paul F. Damaz, *Art in Latin American...*, 15.
17. Paul F. Damaz, *Art in Latin American...*, 119.
18. Paul F. Damaz, *Art in Latin American...*, 15.
19. Oscar Niemeyer, "Depoimento," *Módulo* 2-9 (febrero de 1958), 4-5.
20. Carlos Eduardo Comas y Marcos Leite Almeida, "Brasília cinquentenária: a paixão de uma monumentalidade nova," *Arquitextos* 119 (2010), Vitruvius; Carlos Eduardo Comas, "Brasília. Lúcio Costa," en Harry Francis Mallgrave, David Leatherbarrow y Alexander Eisenschmidt (eds.), *The Companions to the History of Architecture*, vol. IV (Hoboken: John Wiley & Sons, 2017).
21. Oscar Niemeyer, "Minha experiência de Brasília," *Módulo* 18 (1960), 12.
22. Oscar Niemeyer, "Forma e função na arquitetura," *Módulo* 21 (1960), 3.
23. *Brasília* 17 (1958).
24. Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, 205.
25. Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, 137.
26. Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, 206.
27. Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, 79.
28. Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, 81-82.
29. Lúcio Costa, "Max Bill e a arquitetura brasileira vistos por Lúcio Costa. Oportunidade perdida," *Arquitetura e Engenharia* 5-26 (mayo-junio de 1953), 21.
30. Lúcio Costa, "Max Bill e a arquitetura...," 18.
31. Joseph Frank, *The Idea of Spatial Form* (Nueva Brunswick: Rutgers University Press, 1991), 11.
32. Este texto es parte del proyecto de investigación apoyado por el CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico).

Referencias

- Böer, Ana Cláudia, Andrey Rosenthal y Maira Teixeira. "Fotógrafos perpetuando visões de arquitetura." *Arquitextos* 129 (7) (2011), Vitruvius.
- Bullrich, Francisco. *Nuevos caminos de la arquitectura latinoamericana*. Barcelona: Blume, 1969.
- Cetto, Max. *Modern Architecture in Mexico*. Nueva York: Frederick A. Praeger, 1961.
- Comas, Carlos Eduardo y Marcos Almeida. "Brasília cinquentenária: a paixão de uma monumentalidade nova." *Arquitextos* 119 (1) (2010), Vitruvius.
- Comas, Carlos Eduardo. "Brasília. Lúcio Costa." En Harry Francis Mallgrave, David Leatherbarrow y Alexander Eisenschmidt, eds. *The Companions to the History of Architecture*, vol. IV. Hoboken: John Wiley & Sons, 2017.
- Damaz, Paul F. *Art in Latin American Architecture*. Nueva York: Reinhold Publishing Corporation, 1963.
- Espada, Heloisa. "Monumento e sombra na Brasília de Marcel Gautherot." *Novos Estudos-CEBRAP* 93 (2012): 145-166. DOI: 10.1590/S0101-33002012000200010.
- _____. "Fotografia, arquitetura, arte e propaganda: a Brasília de Marcel Gautherot em revistas, feiras e exposições." *Anais do Museu Paulista* 22 (2014): 81-105. DOI: 10.1590/0101-4714v22n1a03.
- Falbel, Anat. "Immigrants Architects in Brazil: a Historiographical Issue." *Docomomo Journal* 34 (2006): 58-65.
- Kubitschek, Juscelino. "De Pampulha a Brasília. Os caminhos da providência." *Módulo* 41 (1975): 14-19.
- "Max Bill e a arquitetura brasileira contemporânea." *Arquitetura e Engenharia* 26 (1953): 18-20.
- Moravia, Alberto. "Brasília Barroca." En Alberto Xavier y Julio Katinsky, coords. *Brasília. Antologia Crítica*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- Niemeyer, Oscar. "Depoimento." *Módulo* 9 (1958): 2-6.
- _____. "Museu de Brasília." *Módulo* 12 (1959): 36-37.
- _____. "Minha experiência de Brasília." *Módulo* 18 (1960): 11-16.
- _____. "Forma e função na arquitetura." *Módulo* 21 (1960): 2-7.
- Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. Ciudad de México: Alfaguara, 2006.

Cláudia Costa Cabral

Doctora en Arquitectura,
 Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona,
 Universitat Politècnica de Catalunya
 Profesora Titular
 Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil
 ✉ claudiacostacabral@gmail.com