

Imágenes desarraigadas

Fotografía y arquitectura moderna en Brasil en los años treinta

Uprooted Images

Photography and Modern Architecture
in Brazil in the 1930s

investigación
pp. 004-011

— Francisco Sales Trajano Filho

Resumen

En el artículo se discute la circulación de las fotografías de la arquitectura moderna en Brasil a través de la *Revista de Arquitetura*, publicación creada en 1934 por el Diretório Acadêmico de la Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) y que existió hasta el final de la década de 1940. Además de analizar el origen y la circulación de las fotografías, se intenta investigar cómo la revista trabajó en la construcción de un canon visual identificado con la arquitectura moderna europea de las décadas de 1920 y 1930.

Palabras clave: arquitectura moderna, fotografía, Brasil, periódicos de arquitectura, *Revista de Arquitetura*

Abstract

This article discusses the circulation of photographs of modern architecture in Brazil via *Revista de Arquitetura*, a publication founded in 1934 by the Diretório Acadêmico de la Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) that ran up through the end of the 1940s. The intention is to investigate how this publication constructed a visual canon identified with the modern European architecture of the 1920s and 1930s.

Keywords: modern architecture, photography, Brazil, architectural magazines, *Revista de Arquitetura*

Introducción

Tal vez haya sido Reyner Banham uno de los primeros historiadores en destacar la relación íntima entre la fotografía y la arquitectura moderna, tema en torno del cual se constituyó, en las últimas dos décadas, un sólido conjunto de estudios y publicaciones. Como señala Beatriz Colomina, fue Banham, en su último libro publicado, *La Atlántida de hormigón*, quien destacó el hecho de que el movimiento moderno “fue el primer movimiento en la historia del arte basado exclusivamente en ‘evidencias fotográficas’ en lugar de la experiencia personal, dibujos o libros convencionales.”¹ Frente a las contradicciones culturales generadas por la “búsqueda simultánea de la modernidad pura y la certeza antigua,”² la fotografía funcionó en la construcción de una visualidad moderna marcada por el imaginario industrial y metropolitano norteamericano de silos, fábricas y rascacielos, de cuyas fotografías las vanguardias europeas de entreguerras se apropiaron de diversas maneras. Estrechos vínculos permearon la relación entre la decantación de un canon formal de modernidad arquitectónica y la técnica específica de captura y reproducción mecánica de imágenes, posibilitada por la fotografía a un ritmo creciente desde su advenimiento, lo cual repercutió en un proceso particular de producción arquitectónica, desde la concepción hasta la ejecución de las obras de arquitectura moderna.³

A esta relación subyace el hecho de que la fotografía, la reproducción y la consecuente circulación de imágenes a gran escala tornan prescindibles –como percibiera Banham– tanto la presencia absoluta del objeto arquitectónico como la necesidad de estar en el lugar para apreciarlo de modo fidedigno. Obviamente que hay limitaciones insalvables por la fotografía para la comprensión detallada y completa de una obra de arquitectura. Por más comprensivo y pormenorizado que sea el registro fotográfico, no sustituye las posibilidades de fruición espacial y estética surgidos del contacto directo con el edificio; además de que ninguna fotografía, por menos pretenciosa que sea, está exenta de motivaciones, intenciones y manipulaciones, desde la captura del objeto a los procedimientos técnicos de reproducción y difusión. Un hecho que cambia la idea de fidelidad al original en la representación fotográfica en un elemento, en principio, cuestionable.

En un nivel más profundo, arquitectura moderna y fotografía guardan similitudes en cuanto a la naturaleza de las posibilidades de los respectivos procesos productivos. En verdad, se puede decir que la fotografía se anticipa en la práctica a las intenciones del proyecto de las vanguardias arquitectónicas, pues emplea el potencial de la reproductibilidad técnica generado por el desarrollo industrial. Producción masiva, seriación, autonomía frente a los contextos específicos de inserción, internacionalización, constituyen las características fundamentales del proyecto *Neue Welt* de las vanguardias, que nacen con y a través de la fotografía. A su vez, será gracias a la capacidad ampliada de producción y reproducción de imágenes que se dará, principalmente, la difusión y recepción de las realizaciones de la arquitectura moderna a escala global, lo cual permitirá, en el espacio de una década, que un libro como *Gli elementi dell'architettura funzionale* (1932) de Alberto Sartoris pueda recoger en sus páginas ejemplos desde Persia (actual Irán) hasta Finlandia y de la Unión Soviética a Argentina y Brasil, pasando por Estados Unidos y Europa.

A través de libros como el de Sartoris o por medio de los periódicos, la formación de una cultura visual de la arquitectura moderna encontró en la fotografía un canal privilegiado para hacerse viable. En particular, en los circuitos periféricos a la ruta Europa-Estados Unidos y sus proximidades, en regiones de América Latina, África y Asia, el contacto con la arquitectura moderna –y su intrínseco internacionalismo– parece haberse dado prioritariamente a través del recurso al contenido disponible en las publicaciones de arquitectura. Incluso, en comparación con los libros, de acceso más difícil y circulación más restringida, las revistas de arquitectura tuvieron mayor impacto, ya fueran importadas o resultado de iniciativas locales, pues las matrices de referencia de éstas eran las mismas que aquéllas, obtenidas en el exterior o a través de librerías, agentes, amigos y conocidos que residieran en el extranjero. A menudo fueron tales publicaciones el medio por el que muchos arquitectos y profesionales en formación, buscando información actualizada, se pusieron en contacto con el amplio campo de la arquitectura internacional. Esto convertía a las revistas en objetos ansiosamente esperados, léídos, copiados.

Este artículo aborda el uso, origen y sentido de las fotografías tal como fue llevado a cabo por una de esas iniciativas editoriales locales, la *Revista de Arquitetura*, del Diretório Acadêmico de la Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) de Río de Janeiro (Brasil). Publicada entre 1934 y finales de la década de 1940, la *Revista de Arquitetura* surge en la huella de otras experiencias efímeras, como las revistas *Forma o Base*, creadas en los primeros años de esa década, las cuales buscaban poner en sintonía a la producción brasileña con lo que sucedía en el mundo.

Inquietud en la búsqueda de lo nuevo

A mediados de la década de 1930, nuevas revistas nacionales e internacionales pasan a acoger y divulgar las ideas y obras de la arquitectura moderna. Con esa orientación salen a la luz la *Revista de Arquitetura e Engenharia da Prefeitura do Distrito Federal* (posteriormente *Revista Municipal de Engenharia*, vulgarmente conocida como PDF), la revista *Arquitetura e Urbanismo*, editada por el Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB), creada en 1936, y la ya citada *Revista de Arquitetura*, publicada por los estudiantes de la ENBA. Aun si eventualmente tales revistas expusieron proyectos y obras con características eclécticas e historicistas, esta presencia se tornaría cada vez más rara a medida que avanzaba la década de 1940.

El hecho de que la *Revista de Arquitetura* haya sido editada y dirigida por estudiantes le confiere un perfil particular en el contexto de las publicaciones del campo de la arquitectura en Brasil de ese momento. Si bien su público no se encontraba limitado a alguna clase específica de lectores, en sus páginas queda en evidencia el sentido formativo, didáctico, que atraviesa la orientación de la revista. En tanto iniciativa ligada estrechamente al directorio académico de la ENBA, la *Revista de Arquitetura* refleja la atmósfera de insatisfacción e inquietud intelectual reinante entre los alumnos en el comienzo de la década, de la que también es sintomática la huelga decretada por los estudiantes en 1931 en protesta por la salida de Lúcio Costa de la dirección de la escuela, luego de la frustrada tentativa de modernización de la enseñanza emprendida por Costa y el equipo de artistas y arquitectos modernos invitados por él para enseñar en la institución.

Frente a la persistencia institucional de una enseñanza académica y conservadora, la *Revista de Arquitetura* funcionaba como una especie de espacio paralelo y alternativo que combatía la práctica vigente en la escuela con ejemplos de obras en las que resonaban los cambios en el modo de pensar y producir arquitectura, surgidos de las transformaciones sociales, tecnológicas y constructivas de la “primera era de la máquina.” Esa marca de origen explica la franca receptividad de la revista para reunir en sus páginas muestras de las múltiples vertientes de la arquitectura moderna internacional, ya fuera aquella de matriz vanguardista o aquella otra signataria de una modernización en el lenguaje, pero sin bruscas rupturas con la tradición. De todos modos, prevaleció el intento de ponerse al día con la marcha de la arquitectura mundial. Al mismo tiempo, la revista procuró capturar la repercusión interna que ejercían esas referencias modernas extranjeras en los trabajos de los estudiantes y en la obra de los arquitectos ya formados.

Es a ese público de estudiantes y profesionales a quien se dirige el arquitecto Gerson Pompeu Pinheiro, formado pocos años antes en la propia ENBA, en su artículo “La profesión de arquitecto,” publicado en el primer número de la revista. Allí, Pinheiro relata las expectativas, frustraciones y dificultades que

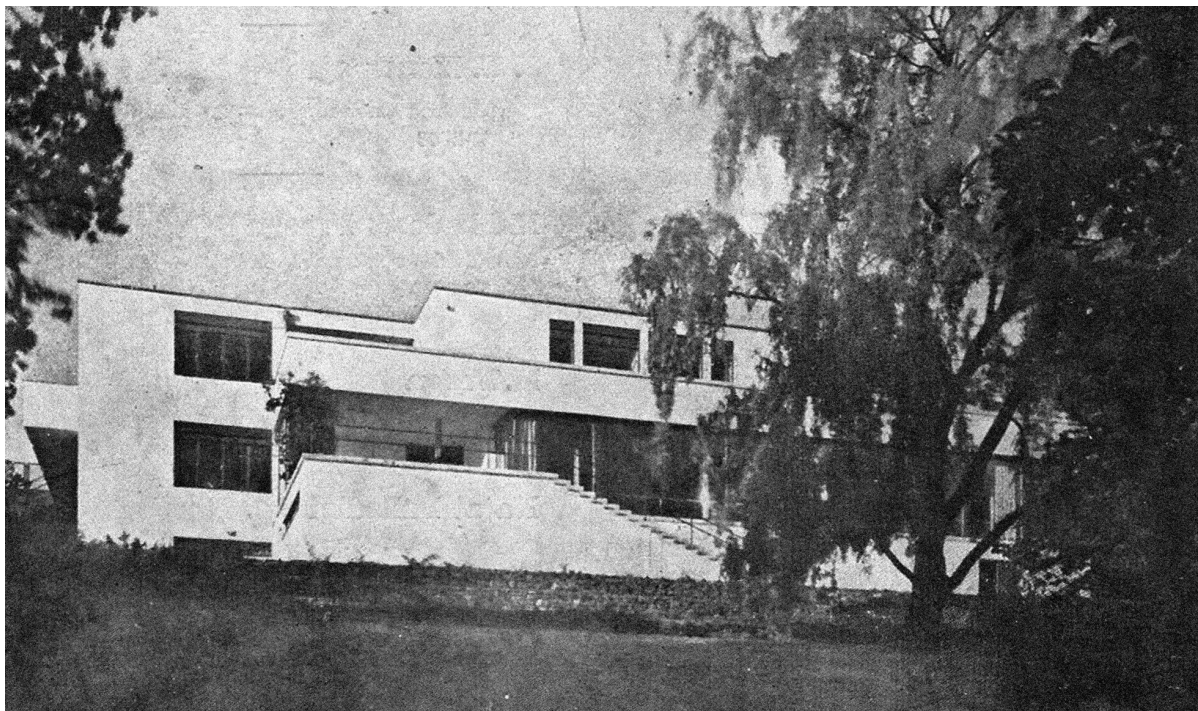
atravesaron su formación como arquitecto en una institución todavía apegada al *modus operandi* Beaux Arts, crítica en la que evidencia la “orientación falsa que era estimulada en la escuela.”⁴ En este escenario, según él, aquéllos interesados en estar al día con los desarrollos más recientes en el campo de la arquitectura debían buscar información por otros canales, fuera del ámbito institucional. Es así que las revistas y libros de arquitectura constituirían las principales vías en la búsqueda de parámetros a partir de los cuales construir un pensamiento conforme a la ruta internacional de la disciplina. Como recuerda Pinheiro:

Aquéllos que por temperamento o por afectación intelectual desearan conocer la razón de ser de lo que se estudiaba, es decir, la teoría de la arquitectura, debían apelar a otras fuentes más allá de la escuela. Fue lo que sucedió conmigo. A través de los libros, las revistas y la razón a la que sometía juiciosamente todo cuanto veía, leía u oía, fui construyendo el edificio de mi doctrina.⁵

En la tarea de construir esa “doctrina” por caminos alternativos, al menos en Río de Janeiro, entonces capital brasileña, los interesados contaban con un horizonte bastante extenso de posibilidades, si consideramos la variedad de la oferta de títulos de arte, arquitectura e ingeniería que exhibe un anuncio de una librería local en las páginas iniciales de la propia *Revista de Arquitetura* en sus primeras ediciones. Presentadas según su país de origen, los interesados podían adquirir revistas como *Bauwelt, Moderne Bauformen, Innen-dekoration, Monatshefte für Baukunst & Städtebau* (Alemania); *Architecture, Arts & Decoration, Architectural Digest, Architectural Record, Architectural Forum* (Estados Unidos); *La Technique des Travaux, L'Architecte, L'Architecture d'Aujourd'hui, Art et Decoration* (Francia); *Casabella, Domus* (Italia), y *Batir y Architecture et Urbanisme* (Bélgica).

En sí, esa secuencia de títulos basta para indicar la diversidad de concepciones, repertorios formales, abordajes proyectuales y soluciones técnico-constructivas al alcance de los interesados, que sirvieron de referencia, instalaron posicionamientos críticos al predominio Beaux Arts dentro y fuera de la escuela, establecieron modelos e indujeron aproximaciones a la nueva arquitectura, contribuyendo de diferentes maneras a moldear la naciente cultura arquitectónica moderna en Brasil.

Es posible que el contenido de alguno de esos títulos haya servido como fuente del material publicado por la *Revista de Arquitetura*. Sin embargo, como ésta casi nunca explicitaba el origen de lo que publicaba en sus páginas, no se puede afirmar taxativamente el recurso a dichas publicaciones periódicas. En las ocasiones en que se cita la procedencia, se revelan títulos de un amplio espectro geográfico y temático, como *La Technique des Travaux, Architectural Record, Architecture Vivante, Revista de Arquitetura* (de la Sociedad Central de Arquitectos, de Buenos Aires), *El Arquitecto Peruano* y A.C. *Actividad Contemporánea*, del GATEPAC (Grupo de Artistas y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea). En el marco de la investigación para este



Villa Tugendhat, Mies van der Rohe, publicada en la portada de *Revista de Arquitetura* 11 (1935), reproducida de la revista *A.C.* 14 (1935).
Fotografía: autor no identificado

artículo se descubrió también que publicaciones de circulación más restringida, tales como *Das Neue Frankfurt* y *Sovremennaya Arkhitektura* (SA) tuvieron material reproducido en la revista brasileña, aunque esta información fue muchas veces omitida.

Apropiación visual y desvíos productivos

La escasez de información sobre las fotografías y dibujos publicados en la *Revista de Arquitetura* limita sin duda las posibilidades de analizar su contenido. Datos básicos, como la autoría de los proyectos, eran muchas veces ignorados. El artículo “Una residencia en Rotterdam,” que aparece en el número 6 (1934), si bien indica el origen del material divulgado, en este caso la revista francesa *L'Architecture d'Aujourd'hui*, no menciona el hecho de que se trata de un proyecto de los arquitectos holandeses Jan Duiker y Bernard Bijvoet. Lo mismo ocurre en relación con la residencia J. J. Buck, de la cual la *Revista de Arquitetura* reproduce tres fotografías externas y una planta en su número 28 (1936), sin indicar la fuente del material ni mencionar tampoco que es una de las obras de Rudolph Schindler en Los Ángeles.

Una imagen de la casa Tugendhat se muestra en la portada del número 11 (1935) sin hacer mención alguna al autor, lugar, nombre de la obra o a la fuente de origen: el número 14 de 1934 de *A.C.*, dedicada al tema de “la vivienda moderna.” Con sólo esa imagen en la portada, es extraño que el texto que acompaña la publicación de la casa Tugendhat en la edición de *A.C.* no haya sido reproducido en la *Revista de Arquitetura*, dada la pertinencia de su contenido en función del objetivo subyacente a la actividad de la publicación brasileña: comprobar la validez internacional de la arquitectura moderna y la variedad de sus manifestaciones como resultado de la negociación con las circunstancias particulares de su inserción. Ya constaba en la publicación original de la revista del grupo de arquitectos catalanes que “una de las pruebas de la gran vitalidad de la arquitectura contemporánea es la serie de variantes de escuela dentro de la unidad de conjunto de la orientación que se aprecia en la obra total hasta ahora realizada.”⁶

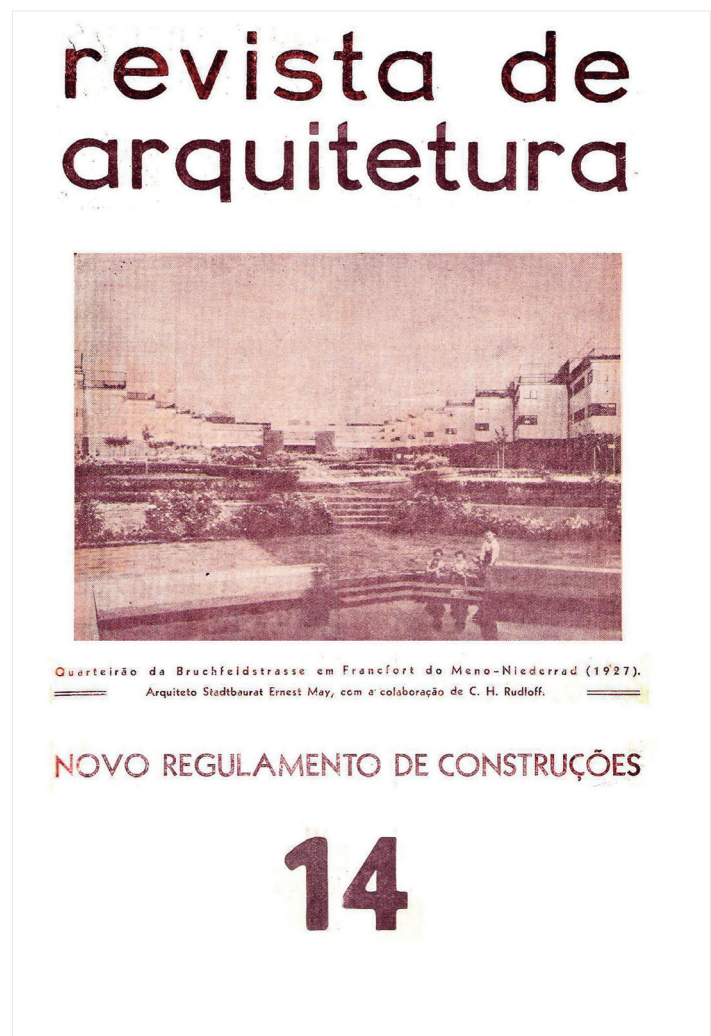
Algo similar ocurre con la divulgación en la revista brasileña del chalet y hangar en Puiggraciós, Barcelona, del arquitecto Javier Turull, obras que habían aparecido en esa misma edición número 14 de *A. C. GATEPAC*. Cuando fueron publicadas en la *Revista de Arquitetura* número 11 (1935), el artículo quedó reducido a las fotografías y plantas de los proyectos, desprovisto del texto de la publicación original.

De hecho, por lo que pudo constatarse en nuestra investigación, eran raras las ocasiones en que los artículos divulgados en publicaciones extranjeras eran publicados íntegra o al menos parcialmente en la *Revista de Arquitetura*. Uno de esos pocos ejemplos es la reproducción del artículo "Urbanismo y arquitectura en la U.R.S.S.," extraído del número 17 de 1935 de A.C. En la edición número 13 (1935) de la revista brasileña, el material aparece dividido en dos partes, con textos y fotografías separadas. Apenas una parte de las imágenes fue reproducida con el texto, no obstante, se dedica un espacio destacado para la fotografía que muestra a los arquitectos catalanes en viaje por la URSS enfrente del Narkomfin, atribuida a Margaret Michaelis.⁷

Otros casos de omisión de información pueden constatarse en el uso de ciertas imágenes limitadas a las portadas de las ediciones de la *Revista de Arquitetura*. En el número 14 (1935), dedicado al tema del nuevo reglamento de construcciones, la revista escoge una fotografía de la Siedlung Bruchfeldstrasse, de Ernst May y su equipo, originalmente publicada en el número 7/8 (1928) de la *Das Neue Frankfurt*. Si bien en este caso se indica la autoría, no ocurre lo mismo con la fuente de la imagen. Por su lado, el número 29 (1937) trae en su portada un fotomontaje realizado a partir de una secuencia de imágenes de la maqueta del proyecto de Moisei Ginzburg para la sede del gobierno de la República Kazaka ad Alma-Ata, de 1928, cuyo origen es el segundo número de 1929 de *Sovremennaya Arkhitektura*. Además de omitir la información acerca de las imágenes o el proyecto de Ginzburg, la publicación brasileña aprovecha el fotomontaje en su proyecto gráfico, transformándolo en un elemento más en la composición de la página del índice durante varios de los números siguientes.

Al reproducir material originalmente publicado en revistas europeas, norteamericanas o sudamericanas con la supresión de la información de su procedencia, los datos sobre las obras, los arquitectos o los eventuales textos presentes en las publicaciones originales, la *Revista de Arquitetura* opera acentuando el grado de descontextualización que la propia fotografía ya establecía en relación con el objeto cuya imagen es capturada y puesta en circulación. Al mismo tiempo que instala la obra para ser apreciada por un público más amplio del que cualquier otro medio podría alcanzar, la fotografía de arquitectura invita a la disociación entre la obra, su contexto y su discurso, desplazando al objeto arquitectónico de los vínculos que atraviesan su producción y sus circunstancias particulares. Esa operación implica, en gran parte, el vaciamiento ideológico del objeto arquitectónico y la reducción de su contenido a una dimensión esencialmente formal.

El énfasis de la forma en la arquitectura moderna, evidenciada en la manera en que se muestra en las páginas de la *Revista de Arquitetura*, se constituyó desde los años 20 en un elemento común a la difusión de la cultura arquitectónica moderna en el ámbito internacional. En este sentido, debe recordarse



Portada de *Revista de Arquitetura* 14 (1935), con la fotografía de la Siedlung Bruchfeldstrasse. Fotografía: autor no identificado

GARTENHOF MIT PLANSCHBECKEN



Im Inneren der Baublocks sind Gärten angeordnet, die teils individueller, teils allgemeiner Benutzung dienen. Die Ausführung dieser Grünanlagen erfolgte nach den Plänen der Aktienbaugesellschaft für kleine Wohnungen durch die Abteilung Garten- und Friedhofswesen des Siedlungsamtes.



MELIBOKUSPLATZ, ECKE BRUCHFELDSTRASSE
Photo Collignon

143

Imagen original publicada en *Das Neue Frankfurt*. Fotografía: autor no identificado

como emblemática la exposición del Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA), *Modern Architecture: International Exhibition* (1932), y su correspondiente catálogo, *The International Style: Architecture Since 1922*, ambos con curaduría de Henry-Russel Hitchcock y Philip Johnson. Materializando una especie de “instrumentalización de las imágenes,” tanto la revista brasileña como las iniciativas del MoMA revelan una estrategia similar –si bien con distintos alcances– de “seducción visual,” orientada hacia la conquista de un lugar en el campo disciplinar y profesional para la arquitectura moderna, cuya imagen es depurada, domesticada y desprovista de antagonismos y tensiones internas. Un consenso formal y discursivo en sustitución de un campo de debate, el cual, al final de cuentas, era su verdadero distintivo.

Sin orientar, en apariencia, con criterios claramente discernibles la selección de las obras y arquitectos que exhibía en sus páginas, la *Revista de Arquitetura* se caracterizaba, sobre todo, por la intención de introducir para la audiencia de Brasil ejemplos contemporáneos de arquitectura provenientes de diversos países con un único aspecto en común: un mayor o menor grado de alineamiento con lo que en los años 30 se presentaba genéricamente como “estilo moderno,” “arquitectura funcional,” “funcionalismo,” “racionalismo” o simplemente “arquitectura moderna.” A través del uso de esas expresiones se percibe no tanto la manera como se consolidó la arquitectura moderna en Europa en los años 20, sino especialmente el modo en

que esta arquitectura fue recibida, leída e interpretada en circunstancias históricas y culturales distintas a su contexto de formación inicial, en espacios marginales al circuito de intercambio intelectual entre Estados Unidos y los países centroeuropeos.

En la difusión y circulación a escala global de esas categorías se percibe la disolución de las especificidades inherentes a las diferentes orientaciones de la arquitectura de vanguardia, así como su correspondiente identificación como una amalgama formal y discursiva. Una de las implicaciones de ese proceso es la difusión de la arquitectura moderna acompañada de un discurso que resalta los aspectos racionales que operan objetivamente en la fijación de la imagen de esa arquitectura, sus formas y elementos, así como los principios generales que constituyen el núcleo de su discurso: racionalidad, economía, funcionalidad.

Al investigar el desarrollo de la arquitectura moderna en la América de las décadas de 1920 y 1930, Marina Waisman afirma que, en ese marco, la arquitectura entró en conflicto con el contexto, las demandas y posibilidades de realización local, y en consecuencia pierde “sus rasgos más profundos y toda posible coherencia ideológica, y se va a transformar en un instrumento flexible, sin compromisos y adaptable a nuevas circunstancias.”⁸ En la publicación analizada, la arquitectura moderna aparece destituida de su contenido ideológico y reformista original, decantada en un lenguaje formal producto de la repetición constante de las fotografías de las obras.

En una práctica completamente extraña a la imagen filtrada *a posteriori* por la historiografía de la arquitectura moderna en el proceso de conformación de la idea de “movimiento moderno,” la *Revista de Arquitetura* no vacila ni encuentra mayores dificultades en yuxtaponer obras y arquitectos actualmente considerados completamente dispares o, en algunos casos, inconciliables entre sí, quienes ocupan el mismo espacio en sus páginas. No pareciera existir conflicto al poner, por un lado, a la casa Tugendhat, de Mies van der Rohe, con proyectos del italiano Alberto Sartoris; una *siedlungen* de Ernst May en Frankfurt y la colonia Balilla del arquitecto fascista Vittorio Bonadè Bottino; el Centrosoyuz de Le Corbusier y el proyecto de Fridman y Markov para la Biblioteca Lenin; fotografías de obras de Alvar Aalto, Moisei Ginzburg, Brinkman y Van der Vlugt, y del conjunto proyectado por el arquitecto checo Bohuslav Fuchs para unos baños públicos en Brno; proyectos del ГАТЕРАС и del arquitecto Zeev Rechter en la “Ciudad Blanca” de Tel-Aviv.



ЦВЕТ В АРХИТЕКТУРЕ FARBEN IN DER ARCHITEKTUR

von M. Ginzburg

Для того чтобы хоть несколько приблизиться к разрешению проблемы цвета в архитектуре, необходимо прежде всего во всем разнообразии возможностей использования цвета установить какую-либо примерную классификацию отдельных составных элементов этой проблемы:

I Цвет со стороны психо-физиологического воздействия на человека и на те или иные рабочие, трудовые или бытовые процессы, их совершаемые.

Опыт, приведенный Рёге (смотри СА № 2 за 1928 г. и следующий номер — «Влияние зрительных впечатлений на трудовые процессы»), по влиянию основных цветов спектра на мускульную силу руки, имеет самый первоначальный характер возможности постановки этой проблемы.

От цветовых дисков Рёге необходимо перейти к цветовым экранам (большим поверхностям цвета) и от цветовых экранов — к пространственным сочетаниям цветовых экранов, задающих воспринимающего человека.

С другой стороны, от анализа воздействия на мускульную силу руки необходимо перейти к анализу сложных трудовых и бытовых процессов человека.

Воспользовавшись интуицией уже в расширенном психофизиологии данными о влиянии цвета на некоторые стороны человеческой деятельности, нужно перейти к организованному изучению этих вопросов под углом зрения современного архитектора.

Нужно рассмотреть бытовой процесс на его отдельные составные элементы: сон, прием пищи, досуг, игры, отдых, домашняя работа и т. д. и т. д., как и трудовой процесс — на все основные и наиболее характерные его проявления (различные виды физической и умственной деятельности), с тем, чтобы после ряда длительных и упорных лабораторных исследований получить, наконец, те основные данные о цвете, без которых современный архитектор не может сделать и шага.

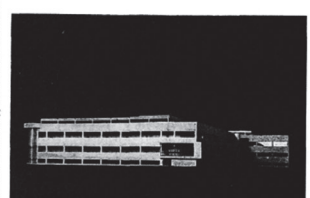
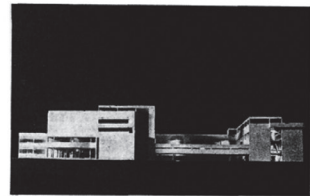
Трудности этой задачи неизмеримы. Чрезвычайно серьезной проблемой становится здесь даже конструирование основной аппаратуры для постановки опыта.

Исключительно трудно добиться тех необходимых условий, при которых можно было бы добиться абстрагирования от всех привычных попутных влияний воздействия. Словом, методологические, лабораторные и практические-воспроизводительная работа в этой области бесконечно трудна. Но цели и пути ее ясны, и необходимо добиваться постановки этих вопросов.

Подобно тому, как теперь ясна для нас роль и значение графика движения для решения самой элементарной архитектурной задачи — только с такой же очевидностью вырывается перед конструктивистом необходимость решения новой проблемы светового воздействия, способствующего в облагораживающем направлении основного производственного графика. Так же, как ЦИТ хронометражем изучает движение руки мастера и течения конвейерной ленты, — точно так же экспериментальная цвет-лаборатория и современный архитектор должны приступить к изучению этих проблем при решении любой архитектурной задачи. Мы твердо убеждены в том, что через некоторое время активной работы в этой области методом конструктивизма, молодое поколение архитекторов будет уверенно прибегать при решении задачи к той или иной цветовой гамме, на базе вполне научных данных, которые могут наконец обладать всеми успехами психо-физиолога, коопериста, производственников и архитекторов.

2) Предварительное научное изучение психо-физиологического влияния цвета на бытовые и трудовые процессы может дать правильную установку при присоединении тем или иным элементам архитектуры функционально оправданного цвета. Заставить нест уже не о цвете как определенной объективной данности, не о цвете как о величине, обладающей определенными качествами психо-физиологического воздействия, — не о цвете в его функциональной использовании в конкретной архитектурной задаче.

Абсолютно, человек управляет несколькими аппаратами при помощи импульсного управления. Тут функционально необходимо дать каждой из них новое влияние, сформировать для того чтобы легче было вести производственный процесс. Роль цвета в данном случае здесь незначительна. Однако цвет здесь участвует не по своим свойствам психо-физиологического



74

Portada de *Revista de Arquitetura* 29 (1937), con imágenes del proyecto de Moisei Ginzburg y la imagen original publicada en *Sovremennaya Arkhitektura* 2 (1929).
Fotografía: autor no identificado

Conclusiones

A los ojos de los historiadores de arquitectura de hoy, la identificación de un sentido subyacente a esa insólita variedad de obras reunidas en las páginas de la *Revista de Arquitetura* escapa a cualquier entendimiento. No había un parámetro rígido en la selección de lo que sería publicado, a no ser el hecho de que la obra manifestara, en alguna medida, un afán de modernidad, aunque a veces equívoco y poco consistente. De ahí que la revista deba ser interpretada no tanto como una “cámara de decantación de las vanguardias,” citando a Manfredo Tafuri al referirse al papel desempeñado por la Bauhaus, sino como una caja de resonancia del espectro de estrategias comprometidas con el proyecto moderno.

Para la revista, más que filtrar, importaba informar para ofrecer un apoyo a la formación de estudiantes aún sometidos al tamiz académico de la Escola Nacional de Belas Artes. También pretendía alcanzar a los profesionales insatisfechos con las restricciones y la ortodoxia de una práctica Beaux Arts enfrentada a las transformaciones que la modernización social, técnica y productiva imponía cada día al campo de la arquitectura en Brasil. Por último, la *Revista de Arquitetura* también plasmó las respuestas locales a los influjos que las referencias de vanguardia representaban, pues acogió desde trabajos estudiantiles proyectados con pretensión de modernidad, hasta proyectos de profesionales formados que se iniciaban, en los límites de lo posible, en la construcción de nuevas formas de pensar y hacer arquitectura en sintonía con la era de la máquina y del mundo por ella creado, un mundo al que se accedía a través de las fotografías.

Notas

1. Beatriz Colomina, “Enclosed by Images: Architecture in the Post-Sputnik Age,” en Jeremy Aynsley y Harriet Atkinson (eds.), *The Banham Lectures: Essays on Designing the Future* (Oxford: Bloomsbury Academic, 2009), 198.
2. Reyner Banham, *La Atlántida de hormigón: edificios industriales de Estados Unidos y arquitectura moderna europea, 1900-1925* (Madrid: Nerea, 1989), 18.
3. Robert Elwall, *Building with Light: An International History of Architectural Photography* (Londres: Merrel, 2004), 127.
4. Gerson Pompeu Pinheiro, “A profissão do arquiteto,” *Revista de Arquitetura* 1 (1934), 15.
5. Gerson Pinheiro, “A profissão do arquiteto,” *Revista de Arquitetura* 1, 15.
6. “Villa a Brunn: Mies van der Rohe, arquitecto,” *A.C.* 14 (1934), 30.
7. Javier López Rivera, “La fotografía en el viaje de arquitectura: Margaret Michaelis y el GATEPAC, Grecia y la URSS,” *ZARCH. Journal of Interdisciplinary Studies in Architecture and Urbanism* 1 (2013): 244-257.
8. Marina Waisman, “Aventures del Moviment Modern a les Amèriques,” en Josep Maria Montaner (ed.), *La crisi del Moviment Modern. Questions d'arquitectura contemporànea* (Barcelona: Barcanova, 1991), 43.

Referencias

- Banham, Reyner. *La Atlántida de hormigón: edificios industriales de Estados Unidos y arquitectura moderna europea, 1900-1925*. Madrid: Nerea, 1989.
- Colomina, Beatriz. “Enclosed by Images: Architecture in the Post-Sputnik Age.” En Jeremy Aynsley y Harriet Atkinson, eds. *The Banham Lectures: Essays on Designing the Future*. Oxford: Bloomsbury Academic, 2009.
- Elwall, Robert. *Building with Light: An International History of Architectural Photography*. Londres: Merrel, 2004.
- Pinheiro, Gerson Pompeu. “A profissão do arquiteto.” *Revista de Arquitetura* 1 (mayo de 1934): 14-17.
- Rivera, Javier López. “La fotografía en el viaje de arquitectura: Margaret Michaelis y el GATEPAC, Grecia y la URSS.” *ZARCH. Journal of Interdisciplinary Studies in Architecture and Urbanism* 1 (2013): 244-257.
- Waisman, Marina. “Aventures del Moviment Modern a les Amèriques.” Josep Maria Montaner, ed. *La crisi del Moviment Modern, Questions d'arquitectura contemporànea*. Barcelona: Barcanova, 1991.

Francisco Sales Trajano Filho

Profesor doctor

Instituto de Arquitetura e Urbanismo,

Universidade de São Paulo (Brasil)

✉ sales@sc.usp.br

