

Lucia Moholy y Berenice Abbott: fotografía de arquitectura

Mariola CAMPELO TENOIRA
Licenciada en Historia del Arte

Artículo recibido: 11-5-2012 / Aceptado: 8-6-2012

RESUMEN: Este artículo analiza dos importantes proyectos fotográficos creados por mujeres durante el período de entreguerras. Proyectos centrados principalmente en la autorrepresentación, el fotoperiodismo y el reportaje social. Del mismo modo, se establecen los primeros debates teóricos sobre la fotografía, que irán perfilando lo que se ha llamado el “estilo documental”, y se publican las primeras teorías estéticas e historias generales del medio. El presente artículo pone en relación los trabajos de dos de las más importantes fotógrafas del siglo XX, Lucia Moholy y Berenice Abbott, relevantes por su objeto de representación (la arquitectura), sus aproximaciones a la definición del “estilo documental” y su vinculación a dos grandes contextos institucionales fundamentales en el desarrollo del arte moderno: la Bauhaus y el New Deal de Roosevelt.

Palabras clave: arquitectura, Bauhaus, fotografía, estilo documental, mujeres fotógrafas, New Deal.

ABSTRACT: This paper analyzes two important photographic projects created by women during the interwar period. Those projects were focused on self-representation, photojournalism and social documentation. During these years, appear the first theoretical debates about photography that will define what have been called “documentary style”, and the first general aesthetic theories and histories of the medium were published. This article puts in relation the works of two of the most important photographers of the twentieth century, Lucia Moholy and Berenice Abbott. We will study the object of these corpus (architecture), their approaches to the definition of “documentary style” and its connections with two institutional contexts of modern art: Bauhaus and the Roosevelt’s New Deal.

Key words: architecture, Bauhaus, documentary style, New Deal, photography, women photographers.

LA PRODUCCIÓN FOTOGRÁFICA EN EL CONTEXTO SOCIAL DEL PERÍODO DE ENTREGUERRAS: LA MUJER Y LA FOTOGRAFÍA

El contexto socio-cultural de los años 20 y la tradición fotográfica en la que se inscriben los proyectos de Lucia Moholy¹ y Berenice

Abbott motivan una primera aproximación a las circunstancias socio-políticas por las que dos mujeres que desarrollan parte de su trabajo en el marco de las vanguardias artísticas de principios del siglo XX deciden utilizar el medio fotográfico como soporte de expresión².

la tilde española.

¹ El nombre Lucia, en la lengua materna de la fotógrafa, el checo, no se acentúa, por lo que no utilizaremos

² Pese a que en este artículo no vamos a profundizar en el trabajo de estas dos autoras desde una perspectiva

Gran parte de las reformulaciones generales de las artes plásticas producidas durante el siglo XX, tanto de las formas representacionales como de los conceptos de unicidad de la obra y de la identidad creadora, asociada esta última a la habilidad manual masculina, están íntimamente relacionadas con la aparición de la fotografía. Sin la intención de detenernos demasiado en estos debates, que ya han sido asumidos por las prácticas artísticas a lo largo del siglo pasado, es necesario recordar que la fotografía fue un medio clave en la superación de una tradición normativa, patriarcal y excluyente, dentro de las artes plásticas, pues vinculada a la función mecánica y a la reproducción técnica, permitió el acceso de las mujeres a la producción de imágenes: “La fotografía es una ocupación muy apropiada para este sexo —escribía el británico Jabez Hughes en 1873—, no hay que cargar grandes pesos, ni hacer duros esfuerzos de cuerpo o de mente; es ordenada y limpia, y se hace dentro de casa”³.

Este acontecimiento, unido al acceso de la mujer al ámbito laboral durante la I Guerra Mundial, el ingreso en los centros de formación profesional donde la fotografía había pasado a formar parte de los planes de estudio y el surgimiento de una pujante industria dedicada a la comunicación y a los bienes de consumo⁴ pueden ayudarnos a entender por qué hubo un gran número de mu-

de género, es necesario aclarar algunas circunstancias sociales que condicionaban el acceso de las mujeres a las esferas culturales. Hemos elegido los proyectos documentales de estas dos mujeres como objeto de estudio porque las consideramos representativas de dos realidades sociales, artísticas, institucionales y arquitectónicas diferentes, cuyo estudio comparativo puede ayudarnos a comprender importantes procesos que tuvieron lugar en el seno de la modernidad artística.

³ Citado en M. L. SOUGEZ, *Historia general de la fotografía*, Madrid, 2007, p. 70.

⁴ Durante la República de Weimar se produjo una fuerte expansión de la industria editorial, así como el acceso de la mujer a la formación profesional. Para profundizar en el tema véase VV.AA., *Les dones fotògrafes a la República de Weimar, 1919-1933*, Barcelona, 1995.

eres que se dedicaron a la fotografía durante los años 20 y 30 del siglo pasado y, de forma especialmente destacada, en el contexto de la República de Weimar⁵.

Lógicamente, los estudios de género que se han llevado a cabo sobre las prácticas de las mujeres fotógrafas se han centrado principalmente en el análisis de la autorrepresentación y la construcción de la identidad de género (el retrato, la fotografía experimental), el reportaje periodístico y los trabajos documentales de carácter social (el reportaje social), puesto que fueron las ocupaciones más extendidas entre las fotógrafas del período de entreguerras. Prácticas que permitieron a diversos investigadores revisar y analizar el lugar que ocupaban las mujeres en los ámbitos público y privado de las sociedades, dedicándose a una actividad profesional fuera del espacio aislado del hogar⁶. No fueron muchas las fotógrafas que tomaron como referente fotográfico la

⁵ Fue en el territorio alemán donde, ya desde finales del siglo XIX, comenzaron a fundarse las escuelas de fotografía para mujeres, como la Escuela de Fotografía para Mujeres de Breslau (1881), y a facilitar el trabajo fotográfico junto a profesores en las escuelas de artes industriales. Tal fue el caso de Lucia Moholy junto a Otto Eckner en la escuela de Weimar. Para profundizar en los programas de formación en fotografía para mujeres en Alemania véase *Ibid.*, pp. 24-26.

En Estados Unidos los programas de enseñanza de la fotografía se extenderían con rapidez y con un alto grado de institucionalización, pero de forma más tardía. Véase M. L. SOUGEZ, *Historia general de la fotografía*, op. cit., p. 495.

⁶ Sobre estudios especializados en fotografía de mujeres, C. GONNARD; E. LÉBOVICI, *Femmes artistes, artistes femmes. Paris, de 1800 à nos jours*, Paris, 2007; L. HERON; V. WILLIAMS, *Illuminations. Women writing on photography from the 1850s to the present*, Durham, 1996; E. JANUS, *Veronica's revenge. Contemporary perspectives on photography*, Göttingen, 1998; M. MITCHELL, *Recollections. Ten women of photography*, New York, cop. 1979; F. MUZZARELLI, *Femmes photographes. Émancipation et performance (1850-1940)*, Paris, 2009; J.M. PALMIER; VAN DEREN COKE, *1919-1939. Avant-Garde photographique en Allemagne*, Paris, 1982; N. ROSENBLUM, *A History of women photographers*, Paris, 1994; M. VADILLO, *Otra mirada: las fotógrafas de la Bauhaus*, Sevilla, 2010; VV.AA., *Les dones fotògrafes a la República de Weimar, 1919-1933*, Op. cit.

arquitectura durante la primera mitad del siglo XX, a pesar de que ya desde los años 30 existían estudios sobre las relaciones entre espacio (urbano arquitectónico) y el poder (masculino, patriarcal), como, por ejemplo, los textos del sociólogo francés Henri Lefebvre sobre el funcionalismo urbanístico y la vida diaria que se desarrollaba en las grandes ciudades⁷. Podemos encontrar algunas excepciones en la obra de Gertrud Arndt, que desde 1933 se dedicó casi exclusivamente a trabajos fotográficos relacionados con los proyectos arquitectónicos de su marido, Alfred Arndt; Germanie Krull, que realizó el proyecto *Métal* con una mirada entusiasta sobre la arquitectura industrial; y Margaret Bourke-White, cuyos registros arquitectónicos estaban más bien vinculados al fotoperiodismo.

Sin embargo, las fotografías de arquitectura de Lucia Moholy y Berenice Abbott destacaron por constituir registros directos del referente, por una claridad no sólo formal, sino también informativa. Se trataba de generar un registro sin ninguna connotación semántica, más allá de su condición ontológica indicial, es decir, la fotografía se concebía como una huella (física) de la realidad⁸. Y esta condición indicial potenció *de facto* la función mediadora de la fotografía y condicionó la percepción de la arquitectura (y el urbanismo, en el caso de Berenice) en dos proyectos (artísticos y documentales al tiempo) muy diferentes. En este sentido, resulta especialmente interesante que sus trabajos registren dos de los acontecimientos más influyentes de la modernidad, asociados a la arquitectura: el modelo de racionalidad y funcionalidad en una síntesis entre arte y sociedad (Bauhaus y racionalismo arquitectónico) y la tipología por autonomasia de lo moderno en la metrópoli, símbolo de

la América del New Deal y del capitalismo (el rascacielos). Lucia Moholy y Berenice Abbott desarrollan estos trabajos partiendo de tradiciones vinculadas a dos de los principales movimientos europeos de vanguardia: la Bauhaus y los alrededores del surrealismo francés, respectivamente.

CIRCUNSTANCIAS DOCUMENTALES

Las tradiciones fotográficas de las que ambas fotógrafas procedían estaban vinculadas a la utilización experimental del medio en el seno de los movimientos de vanguardias de principios del siglo XX. En Alemania, la Nueva Visión (*Neues Sehen*) liderada por Moholy-Nagy, que también trabajó dentro de campos artísticos como la pintura y la literatura, experimentaba con la escritura directa de la luz sobre el material fotosensible, negando la acción manual del artista y alterando, al mismo tiempo, la naturaleza mecánica de lo fotográfico. Paralelamente, autores como August Sander sentaban las bases formales y conceptuales de lo que se iba a conocer como Nueva Objetividad (*Neue Sachlichkeit*), una fotografía fría y contenida que se sustentaba sobre la estructura del archivo social. En Francia, Man Ray y sus rayogramas suponían una vía de experimentación paralela a la de Moholy-Nagy. Atget, por su parte, con un proyecto iniciado a finales del XIX, generaba un corpus de imágenes del viejo París que resultó ser extremadamente interesante para los surrealistas (como el propio Ray) y sobre el que, paradójicamente, se construiría una de las tradiciones fotográficas con más predicamento en los Estados Unidos. Esta cartografía dibuja un territorio fotográfico rico y diverso en el contexto europeo de los años veinte y constituye el campo de trabajo (y de referencias) desde el que poder interpretar las obras de Lucia y Berenice. Autoras que, como veremos, trabajaron esencialmente con los rasgos predominantes de lo que Walker Evans definió como “estilo documental”⁹.

⁹ El “Documentary style” definido por Walker Evans en la entrevista con Leslie Katz contenida en V.

⁷ J. M. GARCÍA CORTÉS, *Políticas del espacio. Arquitectura, género y control social*, Barcelona, 2006, p. 7.

⁸ Entre la ingente cantidad de literatura sobre el concepto de índice en el ámbito fotográfico, tomamos como referencia el estudio clásico de P. DUBOIS, *El acto fotográfico*, Barcelona, 1984.

TIPOLOGÍAS RACIONALES

El temprano interés de Lucia Moholy por la fotografía está ligado a la fuerte tradición social alemana, donde, desde finales del siglo XIX, las mujeres podían acceder a una educación fotográfica dentro de las escuelas de artes aplicadas y decorativas. Su formación inicial fue autodidacta e intuitiva, aunque ya desde 1915 tenía la intención de cursar estudios en fotografía¹⁰. Sin embargo, no será hasta su llegada a la Bauhaus cuando inicie formación “reglada” con las clases que recibe junto a Otto Eckner en Weimar, principalmente en técnicas de revelado. Al tratarse de la única persona que (en ese momento) posee dentro de la institución experiencia laboral en el campo editorial y suficientes conocimientos técnicos, recae sobre ella el encargo de registrar la arquitectura y la producción industrial de la escuela¹¹. El trabajo

se realiza en un corto plazo de tiempo, entre 1926 y 1927, aunque el volumen principal de producción se lleva a cabo entre octubre y noviembre de 1926 ante la necesidad de imágenes que ilustren en la prensa nacional la apertura de la nueva sede de la Bauhaus. Es el momento en que se está ejecutando la construcción del nuevo modelo productivo para la Bauhaus¹²: los planteamientos funcionales de “reunificación” (*Wiedervereinigung*) de todas las disciplinas artísticas en una nueva arquitectura de factura industrial se formalizan en Dessau.

Lucia carece de un modelo fotográfico para llevar a cabo el registro de la arquitectura, a excepción de los publicaciones especializadas como *Die Form*¹³. La función del proyecto fotográfico (la construcción de un archivo documental)¹⁴ moldearon el lenguaje

GOLDBERG, *Photography in print: writings from 1816 to the present*, Albuquerque, 1981, p. 364. Sobre el “estilo documental”, resulta imprescindible el estudio de Olivier Lugon, en el que basaremos parte de nuestro análisis de las obras de Lucia Moholy y Berenice Abbott. Lugon explica que la idea de documento fotográfico aparece desde el origen mismo del medio como antónimo de la fotografía artística. No sería hasta las décadas de 1920 y 1930 cuando cristaliza un estilo documental con pretensiones estéticas y artísticas. Para Lugon, en los años treinta, “ambos términos [documento y arte] no sólo ya no se excluyen, sino que de inmediato son percibidos como indisolubles: es que sólo si acepta humildemente la especificidad documental de su medio de expresión, si se aleja de todo efecto de arte para aproximarse a la visión mecánica de la cámara, tendrá el fotógrafo la posibilidad de acceder al gran arte”. O. LUGON, *El estilo documental. De August Sander a Walker Evans 1920-1945*, Salamanca, 2010, p. 21.

¹⁰ M. VALDIVIESO, “Lucia Moholy: la fotógrafa de la Bauhaus”, en *Arte, Individuo y Sociedad*, nº 10, Madrid, 1998, p. 216.

¹¹ Lucia Moholy no ingresa en la escuela como profesora o alumna, sino que acompaña a su marido László Moholy-Nagy cuando este es llamado en 1923 por Walter Gropius para ocupar el puesto de “maestro de la forma” del taller de metal en la sede de Weimar. La pareja permanecerá en la Bauhaus de 1923 a 1928, año en el que Gropius abandona la institución. En 1926 la Bauhaus se traslada a Dessau, tras la clausura de la sede de Weimar por parte de los nazis. Aunque el objetivo principal de su trabajo debía centrarse en la pro-

ducción industrial de la institución, podemos decir que Lucia Moholy también llevó a cabo un reportaje de la arquitectura social de la escuela a través de los retratos de estudiantes, profesores y personajes que pasaron por la Bauhaus, siempre desde la claridad formal que ha caracterizado su producción fotográfica. Como ella misma declaró: “He fotografiado seres humanos como edificios” (T. d. A.: “Ich habe Menschen photographiert wie Häuser”, recogido en R. SACHSSE, *Lucia Moholy, Bauhaus-Fotografin*, Berlin, 1995, p. 19). Para conocer en profundidad toda la producción fotográfica de la Bauhaus véase J. FIEDLER, *Photographie Bauhaus, 1919-1933*, Paris, 1990.

¹² A pesar de los problemas políticos y económicos de la institución, el traslado de la Bauhaus de Weimar a Dessau posibilitó la construcción de los nuevos principios teóricos hacia un funcionalismo más riguroso y sobrio, dinámica que ya había sido presentada en 1923 en la *Exposición de la Bauhaus* en Weimar a través los proyectos pilotos de la “casa modelo” (*Haus am Horn*) y de las “cajas de construcción a gran escala” (*Baukasten im grossen*).

¹³ Revista de arquitectura publicada por el Deutscher Werkbund. *Die Form* fue editada en Berlín a través de la editorial Hermann Reckendorf. El primer número se publicó en 1925. Desde 1929 hasta 1934, último año en que fue publicada, llevaba el subtítulo *Zeitschrift für gestaltende Arbeit*. Véase <http://www.deutscherwerkbund-nw.de/index.php?id=316>.

¹⁴ La creación de este archivo documental estaba dirigida principalmente a difundir y promocionar el programa pedagógico y la producción industrial y arquitectónica de la Bauhaus. Las fotografías de Lucia

utilizado por Lucia, convirtiendo sus series arquitectónicas en una fotografía aplicada a la industria editorial y a la conformación de un archivo para la institución. Así, un trabajo que aspiraba a reflejar adecuadamente la naturaleza del referente parecía mostrar una absoluta indiferencia hacia las posibilidades técnicas y compositivas del medio fotográfico.

Ajustándose al trazado ortogonal de las plantas y los alzados, Lucia debe moverse alrededor del edificio para recoger de manera sistemática las vistas panorámicas de cada conjunto (*Edificio de la Bauhaus y Casas de los maestros*) desde los cuatro puntos cardinales. La multiplicidad de puntos de vista no tiene como objetivo recrearse en la experimentación de la luz (como en la Nueva Visión, por ejemplo), sino que se ajusta a la captación documental, fría y distanciada de los rasgos distintivos del referente arquitectónico. Al mismo tiempo, da la impresión de que la frontalidad propia de la Nueva Objetividad no es suficiente para Lucia. Efectúa tomas de frente y tres cuartos para destacar las características físicas (superficies, texturas y materiales) de los volúmenes funcionales en los que se divide el conjunto arquitectónico de

Moholy fueron utilizadas para ilustrar la revista de la escuela *bauhaus. zeitschrift für gestaltung* y el libro de la Bauhaus núm.12 *Bauhausbauten Dessau* editado por Walter Gropius en 1930 y dedicado exclusivamente a la arquitectura de la sede de la escuela en Dessau. Véase J. FIEDLER, *Photographie Bauhaus, 1919-1933, Op. cit.*; W. GROPIUS, *Bauhausbauten Dessau*, München, 1930; P. HAHN, *Pressestimmen für das Staatliche Bauhaus Weimar*, München, 1980; R. SACHSSE, *Lucia Moholy, Bauhaus-Fotografien*, Op. cit.; M. VADILLO, *Otra mirada: las fotografías de la Bauhaus*, Op. cit.; M. VALDIVIESO, "Lucía Moholy: la fotógrafa de la Bauhaus", en *Arte, Individuo y Sociedad*, Op. cit.

Posteriormente Gropius las utilizaría para ilustrar el catálogo de la exposición celebrada en el MoMA en 1938 *Bauhaus 1919-1928* que abordaba la producción de la institución bajo la dirección de Walter Gropius. De este uso no sería informada la autora, y tampoco apareció su nombre en los créditos de la edición. Sobre el uso ilegal de las fotografías de Lucia Moholy por parte de Walter Gropius y la posterior recuperación de algunos de los negativos de su trabajo fotográfico para la Bauhaus véase R. SACHSSE, *Lucia Moholy, Bauhaus-Fotografien*, Op. cit., pp. 108-110.

la escuela. Así, destaca la función de tránsito del pasadizo elevado, la fachada de los talleres destinados a la producción técnico-industrial y residencia estudiantil, que se alza como un paralelepípedo vertical blanco con un complejo equilibrio entre el cerramiento y los huecos. Los mismos encuadres son utilizados en el caso de las *Casas de los maestros* para marcar los efectos visuales de las composiciones centrífugas y asimétricas de las plantas y los alzados, en los que se trata de conciliar la racionalidad constructiva y la funcionalidad con una composición más libre.

La utilización de la luz de forma difusa y, en ocasiones, lateral refuerza las cualidades de los diferentes materiales de cerramiento empleados en función del uso de cada espacio y acentúa el carácter simbólico de la construcción: los juegos entre el lleno y el vacío, los planos próximos y los lejanos, el exterior y el interior, la apertura de vanos para los talleres, las escaleras de servicio, la rugosidad de ciertas superficies o la textura pulida de otras. La fascinación por la luz que caracterizó a la Nueva Visión no desaparece del todo en la fotografía exacta y objetiva de Lucia Moholy, si bien siempre queda supeditada a un fin instrumental.

El carácter simbólico de los cuerpos geométricos elementales se acentúa en las *Casas de los maestros*: los cubos puros de nítidas aristas se rompen en un juego neoplasticista de giros de volúmenes, verticales y diagonales, mientras las superficies blancas, contrastadas con los huecos acristalados, llegan a sugerir imágenes fotográficas abstractas. Esta apertura del cubo, que imprime una continuidad entre el espacio interior y la naturaleza circundante, será integrado fotográficamente recurriendo de nuevo a las vistas panorámicas y a las tomas de frente. Especial atención requerían las imágenes de los interiores¹⁵: mientras en el edificio de la

¹⁵ De hecho Gropius le encarga específicamente a Lucia Moholy las fotografías de interior por la complejidad técnica que requerían estas tomas. El número de fotografías de interior de Erich Consemüller

escuela destaca la corporeidad cerrada y la espacialidad, en las casas de los maestros Lucia debía concentrarse en el equipamiento a base de armarios empotrados y un mobiliario muy cuidado, que describía la función de cada habitación y simbolizaba el espíritu de convergencia de las artes y de obra colectiva propio de la Bauhaus. Lucia fotografió principalmente los interiores de la *Casa del director* (Gropius) y de *Moholy-Nagy*, amuebladas con los diseños de Marcel Breuer¹⁶. Existen dos fotografías de interiores que ejemplifican perfectamente el trabajo sistemático de Lucia Moholy: centrándose en los elementos funcionales de cerramiento (las ventanas), destaca el principio de funcionalidad de la arquitectura aplicado tanto a los espacios públicos (talleres de la escuela) como a los privados (taller de la casa de un maestro).

Parece que Lucia Moholy se tomó ciertas licencias creativas en dos de sus tomas, siguiendo la dirección más experimental que otros compañeros de la escuela como László Moholy-Nagy o Irene Bayer estaban utilizando dentro de los parámetros de la Nueva Visión. Esto puede percibirse en la fotografía del balcón de la residencia de estudiantes, que encuadra y retoca sobre la placa de vidrio para ampliar el detalle. También en una toma marcada por los ángulos oblicuos y rotos que utiliza para recoger la fachada de los talleres. De hecho, Walter Gropius se negó a publicar esta última por su carácter trasgresor. Recordemos que el arquitecto había ilustrado su artículo "El desarrollo de la arquitectura industrial moderna" con imágenes frontales de la arquitectura ingenieril americana, que sirvieron para la publicación en 1923 de *Hacia una arquitectura* de Le Corbusier. Asimismo, la revista *Die Form* había advertido sobre el uso moderado que debían

es muy inferior al número de tomas de Lucia. Véase R. SACHSSE, *Lucia Moholy. Bauhaus-Fotografien, Op. cit.*, p. 17; W. HERZOGENRATH; S. KRAUS, *Erich Consemüller: Fotografien Bauhaus-Dessau*, München, 1989, p. 21.

¹⁶ Los interiores de estas dos casas protagonizaron la película *Humboldt*, rodada en 1927 que percibía el mismo espíritu de unidad.

hacer los arquitectos de las fotografías de sus propios trabajos¹⁷. Arquitectos como Frank Lloyd Wright, Walter Gropius, Le Corbusier y Mies van der Rohe estaban profundamente implicados en las decisiones sobre las fotografías de sus edificios, que eran usadas para la difusión en exposiciones y publicaciones. Las fotografías de arquitectura debían celebrar las ideas, la creatividad y la innovación del diseñador¹⁸.

En la Bauhaus todas las disciplinas obedecían a una nueva exigencia funcional que operaba en el sentido de superar el estatus de autonomía de las artes plásticas. El trabajo fotográfico de Lucia Moholy debía desenvolverse en la misma dirección que el proyecto arquitectónico: entre la objetividad constructiva y una composición estética funcional cada vez más libre.

TIPOLOGÍAS MODERNAS

La formación de Berenice Abbott siempre estuvo vinculada a los círculos artísticos de la vanguardia, tanto en Nueva York como en París. Sin embargo, Abbott accedió a la fotografía de forma un tanto fortuita, trabajando en el revelado de las fotografías de una de las figuras emblemáticas del surrealismo: Man Ray. Su evolución hacia un documentalismo muy personal se percibe ya en los retratos que realizó en París, donde demuestra una profunda preocupación por recoger la fuerza de la personalidad del sujeto. Su aproximación a la fotografía de arquitectura se produce con el descubrimiento de Atget¹⁹: su personalidad, el estilo

¹⁷ R. SACHSSE, *Photographie als Medium der Architekturinterpretation*, München, 2010, pp. 50-51.

¹⁸ M. N. WOODS, *Beyond the architect's eye: photographs and the american built environment*, Pennsylvania, 2009, p. 262.

¹⁹ El primer acercamiento al trabajo de Atget se produce a través de una serie de fotografías adquiridas por Man Ray. Posteriormente, Abbott visitará el estudio del fotógrafo francés y éste se dejará retratar por ella en 1927, poco antes de su muerte. La fotógrafa adquirirá un importante volumen de placas de vidrio y fotografías de Atget, que publicará en 1930 con la ayuda de Henri

objetivo de su producción fotográfica y el potencial narrativo de su archivo tienen un considerable impacto en la fotógrafa. Abbott encuentra aquí el gran tema de su posterior producción artística: la ciudad y sus transformaciones permiten escribir el relato de un cambio que no sólo es urbanístico (estético), sino también político, económico y cultural. Abbott traslada el concepto de Eugène Atget a Nueva York, la metrópoli por excelencia, el lugar de encuentro de los aspectos materiales, financieros y culturales de una sociedad en proceso de transformación. La ciudad le permite documentar el cambio a través de los contrastes entre lo que va a desaparecer y la urbe que está emergiendo²⁰, entre la arquitectura vernacular y la nueva tipología arquitectónica desarrollada en Estados Unidos: el rascacielos. Cuando Abbott regresa a Nueva York se está llevando a cabo la segunda fase de construcciones de rascacielos, que ha modificado el horizonte de la ciudad: las catedrales del comercio, cada vez más altas, abarrotadas en las estrechas calles de distrito financiero se erigen de forma desmedida mientras cientos de edificios del siglo XIX están siendo derribados.

La fascinación europea y americana por estos símbolos del poder financiero influye en las primeras instantáneas de Abbott, donde predominan los rasgos estéticos de ciertos ismos europeos (constructivismo, neoplasticismo): encuadres que enfatizan las composiciones constructivistas con una fuerte admiración por la producción industrial, o capturas simbólicas que producen una especie de desorientación espacial propia de la vida en la metrópoli. Se percibe, además, un interés por la figu-

Jonquières y la editorial estadounidense Weyhe. Véase la reimpresión de esta obra, VV.AA., *Atget, photographe de Paris*, New York, 2008.

²⁰ Como explicaba el historiador francés Bernard Fay en 1929: “[...] But New York is the only city in the world rich enough in money, vitality, and men to build it self a new.... the only city sufficiently wealth to be modern”. Cita recogida en B. YOCHELSON, *Berenice Abbott: Changing New York. The complete WPA Project*, New York, 1997, p. 8.

ra humana, que desaparecerá pronto para centrarse en la arquitectura como referente principal.

En las primeras fotografías de 1929, se puede distinguir una mirada surrealista sobre la ciudad, una mirada repleta de aportaciones simbólicas sobre la nueva era industrial y la desorientación de la vida en la ciudad, donde objetos y personas se confunden tal y como puede apreciarse en imágenes como *Lincoln Square* o *Hester Street*. Poco después, en 1930, la arquitectura y el urbanismo se convierten definitivamente en el referente central del proyecto de Berenice, desapareciendo poco a poco el sustrato surrealista parisino.

Al abordar el componente surrealista de las primeras tomas de *Changing New York* (hacia 1929), es necesario detenerse en las posibles interpretaciones que Abbott realiza sobre el trabajo de Eugène Atget, al que recurrirá continuamente durante todo el curso del proyecto: la “ausencia” se convierte en protagonista absoluta de algunas de las imágenes, y los escaparates de las tiendas no sólo reflejan un modo de vida, sino que se convierten en un recurso estético. Abbott se recrea en el simbolismo de la ventana, en la acumulación de objetos y en los juegos de espejos. Todos estos elementos visuales estaban presentes en la fotografía de Atget y, de hecho, fueron los que despertaron el interés del grupo de Breton por el viejo documentalista. Pero, al mismo tiempo, la mirada de Atget sobre la ciudad de París delimitará definitivamente el referente a fotografiar por Abbott: en lugar de representar la velocidad del cambio a través de los rascacielos, la población inmigrante y el tránsito frenético de transeúntes, Abbott va a detenerse en lo que está desapareciendo, en lo que está a punto de perderse, en lo que cambia, y, de algún modo, con tal fin, regresa al sujeto histórico: la ciudad que muta con el tiempo. Como ella misma declaró: “Hacer en Manhattan lo que Atget en París”²¹.

²¹ T. d. A.: “do in Manhattan what Atget did in Paris”. *Ibid.*, p. 14.

La ausencia de personas en sus tomas está relacionada con la elección del modelo fotografiado. Aunque Abbott realizó parte de este proyecto durante los años más duros de la Gran Depresión, nunca se recreó en la miseria humana para mostrar los efectos de la crisis financiera. De hecho la mayor dificultad con la que se encontraría al llevar a cabo el proyecto junto a McCausland²² fue la de situar su cámara frente al individuo. Esto marca de nuevo una notable diferencia con los trabajos de fotógrafos de la Farm Security Administration (FSA) como Walker Evans (aunque Evans pronto abandonaría también el sujeto como referente de la fotografía documental) o Dorothea Lange y otros antecedentes de la fotografía social como Lewis Hine. Mientras los proyectos de la FSA buscan visibilizar las dificultades económicas de la población rural estadounidense para facilitar el trabajo de campo y las posibles intervenciones del gobierno, Abbott analiza las consecuencias sociales y culturales del avance capitalista centrándose en el cambio de la fisonomía urbana. Como ella misma escribió en 1939 para la publicación de *Art for the masses*: “[...] áreas donde particularmente los aspectos urbanos de la vida humana pueden ser observados: las plazas donde los árboles mueren por falta de sol y aire; cañones estrechos y oscuros donde no hay visibilidad por falta de luz; basura tirada que flota a lo largo del trazado de los muelles; las reliquias de la época del General Grant y la Reina Victoria que han sobrevivido al avance progresivo de la pala mecánica, todas esas cosas y muchas

²² La colaboración con la crítica de arte Elizabeth McCausland planteaba una ampliación a la región central y al sur profundo de Estados Unidos del trabajo que Abbott estaba realizando en Nueva York. El proyecto, realizado durante el verano de 1935, proponía la edición de un libro documental en el que los textos adquirieran la misma relevancia que las imágenes. Aunque el libro nunca vio la luz, Abbott registró unas 200 imágenes, que se ajustaban a los parámetros de las campañas documentales de la FSA: recogió retratos de campesinos, así como la arquitectura popular de madera. Véase *Ibid.*; R. KURTZ; N. EVANS, *Berenice Abbott by Berenice Abbott*, Göttingen, 2008.

más comprenden Nueva York. Y estos son los aspectos que deben ser fotografiados”²³.

Junto a las profundas transformaciones de la modernidad americana y a la política intervencionista del gobierno de Franklin D. Roosevelt, surge en Estados Unidos la necesidad de crear una conciencia histórica americana. La primera institución fundada con este propósito fue el Museum of the City of New York (MCNY). Dedicado a rescatar los vestigios del pasado de la ciudad ante la posibilidad inminente de su desaparición, el proyecto museográfico se sostenía en la elaboración de un archivo visual que cumpliera la función de preservar la memoria colectiva. En noviembre de 1931 Abbott presenta su proyecto al director del museo, Hardinge Scholle, con gran énfasis en la naturaleza histórica del plan: “visitar sistemáticamente, en coche, cada calle de la isla de Manhattan”²⁴, haciendo instantáneas y tomando notas de los lugares más significativos. La forma sistemática de recoger los edificios más emblemáticos de la ciudad entusiasma al director de la institución, aunque desafortunadamente el museo está inmerso en ese momento en la construcción de su nueva sede en la Quinta Avenida y no tiene fondos para invertir en el proyecto de Abbott. La única asistencia que obtuvo en ese momento de Hardinge Scholle fue el permiso de acceso a la construcción del Rockefeller Center con el fin de documentarlo.

²³ T. d. A.: “[...] areas where peculiarly urban aspects of human living can be observed: city squares where the trees die for lack of sun and air; narrow and dark canyons where visibility fails because there is no light; litter blowing along a waterfront slip; relics of the age of General Grant and Queen Victoria where these have survived the onward march of the steam shovel, all these things and many more comprise New York City in 1935. And it is these aspects that should be photographed”. B. ABBOTT, “Changing New York”, en J. VAN HAAFTEN, *Berenice Abbott photographer: a modern vision*, New York, 1989, p. 24.

²⁴ T. d. A.: “Visit systematically, by motor, every street on Manhattan Island”. B. YOCHELSON, *Berenice Abbott: Changing New York, Op. cit.*, p. 16.

En 1935 Berenice Abbott presentó el proyecto ante el Federal Art Project (FAP)²⁵. Para ello tuvo que redactar un plan de organización documental, que se verá modificado continuamente durante el proceso por la intuitiva forma de trabajo de Berenice. Comprometida con las posibilidades estéticas que le proporcionaba el referente y la herramienta de trabajo, la fotógrafa deja en manos de sus asistentes la catalogación de los materiales y el proceso de investigación sin facilitarles ningún tipo de orientación, lo que añadirá un problema más a un proyecto complejo de por sí. Abbott nunca pensó el proyecto con un uso propagandístico²⁶, sino como un análisis sociológico a través de la documentación del cambio: “El plan original es que mis fotografías tengan un carácter tanto documental como artístico. Esto significa que estarán condicionadas por aspectos de organización formal y estilo: se utilizarán recursos abstractos si son adecuados para

²⁵ Dentro de la política intervencionista de Franklin D. Roosevelt se generaron diferentes agencias de actuación entre ellas la FSA, dependiente del Ministerio de Agricultura, que se encargó de estimular la economía rural americana y la Works Progress Administration (WPA), orientada a la creación de empleo y el relanzamiento de la economía mediante la construcción de grandes obras públicas. En este sentido la WPA genera una línea de actuación en el terreno cultural y artístico que se extiende por todo el territorio norteamericano. Gestionada a través del Federal Art Project (FAP), y con sede en 48 estados, esta inédita política cultural tenía como principales objetivos proporcionar puestos de trabajo a artistas desempleados y abastecer de obras de arte a las instituciones públicas. Véase *Ibid.*, pp. 20-32; H. CAHILL, *New horizons in american art*, New York, 1936; T. H. GARVER, *Just before the war: urban american from 1935 to 1941. As seen by Photographers of the Farm Security Administration. From the Collections of the Library of Congress (Washington)*, Storrs, 1969; I. SARRIUGARTE GÓMEZ, “La Gran Depresión Americana y su influencia en el desarrollo de la fotografía social: la América más mísera”, en *De Arte. Revista de Historia del Arte*, nº 9, 2010.

²⁶ Aunque este no fue el objetivo de Abbott, el FAP decidió publicar el libro *Changing New York* en 1939, coincidiendo con la Feria Internacional de Nueva York, para conseguir una crítica favorable de cara a la WPA, que estaba trasladando los presupuestos a otras secciones y que finalmente se resolvería con la absorción del FAP por el “Federal Writer’s Project”.

representar el tema y apuntarán al realismo, pero no a costa de sacrificar los factores estéticos. Tratarán los hechos..., pero estos hechos serán expuestos como partes orgánicas de todo el cuadro, como detalles vivos y funcionales de todo un escenario social complejo”²⁷.

Abordar el conflicto de las localizaciones nos permite también conocer el desarrollo del proyecto. Las localizaciones iniciales parecen haber sido elegidas de manera un tanto intuitiva²⁸. Abbott recorre cada calle sistemáticamente, para pasar posteriormente a una selección que depende de las posibilidades estéticas que espacios y edificios pueden proporcionarle, así como de los recursos técnicos con los que puede experimentar. La falta de planificación se refleja también en la cantidad de fotografías realizadas en unos u otros lugares. Por ejemplo, dedicó la mitad del proyecto al sur de Manhattan, un territorio lleno de desafíos técnicos por sus rascacielos y puentes; otro terreno interesante es el que le ofrecía Lower East Side que, situado como telón de fondo de Wall Street, le permitía recoger con todo detalle los interminables contrastes entre lo nuevo y lo viejo, la riqueza y la pobreza de la ciudad. Representativa para Abbott fue también la zona de Greenwich Village, donde se encontraban algunas de las estructuras más antiguas de la ciudad y donde confluyen aspectos sentimentales: se trataba del barrio donde ella había residido antes de viajar a París, el lugar que Duchamp había declarado como “una república independiente”²⁹. Años más

²⁷ T. d. A.: “[My] photographs are to be documentary, as well as artistic, the original plan. These means that they will have elements of formal organization and style; they will use the devices best fit given subject; they will aim at realism, but not at the cost of sacrificing all sthetic factors. They will tell facts ...[b]ut these facts will be set forth as organic parts of the whole picture, as living and functioning details of the entire complex social scene”. B. YOCHELSON, *Berenice Abbott: Changing New York, Op. cit.*, p. 25.

²⁸ *Ibid.*, p. 16.

²⁹ T. d. A.: “an independent republic”. G. SULLIVAN, *Berenice Abbott photographer*, New York, 2006, p. 19.

tarde, retomará esta zona para editar en 1949 el libro *Greenwich Village. Today and yesterday*. Sin embargo, omitió deliberadamente el retrato de la sociedad de clase media de Nueva York, que se manifestaba claramente en los edificios victorianos de la calle 59, al norte de la isla, y que era un componente esencial del bloque “aspectos materiales”.

Durante el proceso, el trabajo de Berenice va adquiriendo un carácter experimental que se puede observar en las nuevas composiciones formales de determinados edificios a los que regresa en varias ocasiones, como las fotografías del Flatiron Building, en cuya segunda toma experimenta con los cortes radicales y el ángulo forzado. Fotografía repetidamente el Bowling Green, St. Paul’s Chapel, St. Mark’s Church, the Starrett-Lehigh Building y el New York Telephone Building. En ocasiones, estos encuadres están determinados más que por la intuición de la artista por las condiciones espaciales donde se ubican los inmuebles. Por ejemplo, la estrechez de algunas calles donde tiene que colocar la cámara para realizar las tomas de los rascacielos. Sin embargo, esa distorsión de las proporciones, con picados y contrapicados, aparece también en tomas en las que no existe el condicionante espacial y donde podría recurrir a alternativas más convencionales. Otro modo de experimentación es la exposición de dos negativos por imagen, que le permite probar con lentes de corto, medio o gran angular y largo alcance.

Los recursos y las posibilidades técnicas determinan también los continuos giros formales y conceptuales. La primera cámara que utiliza es una Kurt Benzin Primarflex de mano, que puede transportar por su ligero peso en el viaje a Nueva York de 1929. En 1930 adquiere una Century-Universal, un tipo de cámara profesional de gran formato que todavía hoy se utiliza para la fotografía arquitectónica. Con esta nueva herramienta sacrifica la rapidez y comodidad de la Primarflex, pero gana en profundidad de campo y claridad en el detalle. De hecho, realiza los tirajes en el mismo formato (20 x 25 cm.) del negativo para no perder precisión. Las

fotografías de Abbott comienzan a tener una mayor profundidad, nitidez y definición. Los ángulos forzados que caracterizan algunas de las imágenes están también condicionados por esta cámara, que aunque cuenta con un fuelle flexible que reduce la distancia focal y permite bascular el objetivo en diferentes posiciones, su tamaño y peso requieren de la utilización de trípode y dificultan la manejabilidad de la cámara. La dificultades técnicas en el registro del movimiento condicionan el emplazamiento de las escasas personas que aparecen en las tomas. Asimismo, el FAP no le proporciona una Linhof y una Rolleiflex que solicita para recoger interiores hasta mediados de 1938, por lo que la parte “medios de vida” quedará incompleta.

En cierto modo, analizar *Changing New York* es abordar un “work in progress”, modo de trabajo que aparece implícito en la propia selección del tema: documentar el cambio. El cambio que sólo puede ser recogido en el trascurso de un amplio espacio temporal, como son los diez años que duró el proyecto. Si bien es verdad que el relato que articula Abbott es personal (se conjuga en primera persona, a partir de la mirada de la fotógrafa), la voluntad de recoger lo que está desapareciendo, la ciudad en la que viven millones de personas, convierten los espacios fotografiados en un lugar para la memoria colectiva. Y, en este sentido, la fisionomía de la ciudad interviene como una voz coral participante del relato. Del mismo modo, los constantes cambios que se producen a lo largo de todo el proyecto visibilizan el continuo autocuestionamiento acerca del proceso de articulación y producción: cómo se está haciendo, por qué y para qué. Aunque el objetivo principal era la producción de un proyecto artístico y documental que participase de la conformación de un patrimonio artístico americano, son esenciales en la serie de interrogantes los diversos “espacios discursivos” en los que operó el proyecto: la publicaciones en revistas, la exhibición

en salas de exposición³⁰ o la edición en soporte libro implican diferentes selecciones de imágenes, diferentes composiciones y formatos de producción y recepción. El propio nombre del proyecto, *Changing New York*, y el momento en el que Abbott lo decide (no será hasta 1936) redundan en la naturaleza del “trabajo en progreso”. Como ya hemos indicado, *Changing New York* se publicó en 1939 con 97 ilustraciones de la selección final de 305 fotografías realizada por Berenice Abbott. Elizabeth McCausland escribió los textos críticos cuyo eje central fue la definición de la fotografía documental como “un contenedor de realidad” y, al mismo tiempo, expresión de la visión del artista³¹.

LA CUESTIÓN DEL ARCHIVO

El “Serienprinzip” (“ley de la serie”)³², planteado por el escritor y arquitecto alemán Rudolf Schwarz en el marco del entusiasmo económico y estético despertado por la máquina y la técnica, y, por tanto, conectado con un interés por la naturaleza mecánica del aparato fotográfico, se generaliza en la fotografía de los años 20 como principio y motivo formal y articulará gran parte de la producción fotográfica centrada en la arquitectura por su carácter modular, repetitivo y de factura industrial. Las manifestaciones iniciales (años 20) que rendían culto a la imagen de la máquina se deslizarán en los años 30 (tras los debates producidos en la *Fifo*³³) hacia un discurso que presentará a

³⁰ Un claro ejemplo fue la exposición *New York Photographs by Berenice Abbott* celebrada en el MCNY en 1934, en la que el dispositivo expositivo se desplegaba en un formato tradicional de trabajos artísticos individuales; de hecho Abbott experimentó aquí con la ampliación de la escala de impresión de *Exchange Place*.

³¹ B. YOCHELSON, *Berenice Abbott: Changing New York*, *Op. cit.*, p. 30.

³² O. LUGON, *El estilo documental*, *Op. cit.*, p. 241.

³³ La exposición *Film und Foto Internationale Ausstellung (Fifo)* organizada por el Deutscher Werkbund en Stuttgart en 1929 fue quizá la más importante y existosa muestra internacional de fotografía y cine contemporáneos del siglo XX. Contenía alrededor de 1000 piezas de 218 autores y autoras. Reunió de manera extensa la

la máquina como un simple medio moderno de producción. De este modo, la serie pasa a ser “practicada” por muchos autores por sus ventajas “documentales”, por la riqueza informativa que aporta, por su capacidad narrativa, por sus posibilidades de almacenaje. Con la generalización de la serie surge lo que Anna Maria Guasch ha calificado como un “tercer paradigma” para el análisis de la producción artística de las vanguardias: el archivo³⁴.

La evolución de la práctica documental y la amplitud de sus programas hacen que el archivo, como modo de ordenar la información visual, sea un dispositivo fundamental, bien como contenedor de los fondos de organismos institucionales, bien como matriz para la difusión de información a través de empresas editoriales y exposiciones. Trasladados estos principios a un proyecto que debe recoger el carácter dinámico y funcional de la construcción de un nuevo modelo arquitectónico y educativo (la edificación de la nueva sede de la Bauhaus en Dessau) aparece la necesidad de un trabajo fotográfico basado en la serie sobre el que construir un archivo de imágenes cuyo uso estaba destinado al campo editorial. El Bauhaus-Archiv de Berlín³⁵ es la institución que alberga el legado de Lucia Moholy, dentro del cual se

diversidad de prácticas fotográficas de la década de los años 20 vinculadas al arte, la publicidad, la propaganda, las revistas ilustradas y la producción industrial. El desarrollo del proyecto puede consultarse en A. M. GUASCH, *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*, Madrid, 2011, p. 30; VV. AA., *Film und Foto der zwanziger Jahre*, Stuttgart, 1979; VV. AA., *Film und Foto. The sources of modern photography*, New York, 1979; B. BUCHLOH, “1929”, en VV. AA., *Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, Madrid, 2006, pp. 232-237.

³⁴ Como describe Anna Maria Guasch, el paradigma entendido como una línea de trabajo específica y coherente. A. M. GUASCH, *Arte y archivo, 1920-2010*, *Op. cit.*, pp. 9-10.

³⁵ El Bauhaus-Archiv de Berlín, cuyo edificio se construyó entre 1976-79 basado en un proyecto de Walter Gropius, alberga una colección conformada por muy diferentes soportes de archivo (publicaciones, escritos originales, proyectos, objetos de diseño, fotogra-

conservan, entre otros materiales (documentación escrita, prensa, textos manuscritos de Lucia, etc.) 500 negativos de sus fotografías, entre los que se cuentan 19 del *Edificio de la Bauhaus* y 42 de las *Casas de los maestros*. Por la exhaustiva documentación realizada por Lucia Moholy, se sabe que faltan 25 negativos de arquitectura³⁶. No obstante, la serie ha podido ser completada con los positivos que se conservan en el legado documental de Walter Gropius, también custodiado en el Bauhaus-Archiv y compuesto de tirajes originales (vintage). En el caso de Lucia Moholy³⁷, es la misma fotografía la que realiza el trabajo de agrupación, de un modo basado en el “principio de procedencia”³⁸, esto quiere decir que no sigue un orden semántico o temático, sino que dispone los materiales en estricta concordancia con el orden conforme al que fueron producidos. En el fichero creado por la fotógrafa, cada toma tiene asignado un número que se corresponde con el tamaño del negativo y número de toma. En números romanos designa el tamaño; con cifras arábigas el número de la toma. Así: I= 18x24cm., II= 13x18cm., III= 12x16,5cm., IV= 9x12cm. Los tamaños I a III son formatos de placas de vidrio y el IV de película.

Este sistema de ordenación, en el que se privilegia el material (fotografía-documento) por encima de su tema, se corres-

fías, etc.) sobre la historia de la Bauhaus. La institución además cuenta con un museo.

³⁶ El material fotográfico que produjo Lucia Moholy en la Bauhaus sufrió diversas pérdidas durante la II Guerra Mundial, por la apropiación que hizo Gropius de los negativos, que los llevó consigo a Estados Unidos. Lucia pudo recuperar su trabajo tras diferentes disputas judiciales, pero el traslado del material sufrió numerosas pérdidas. Todo el conflicto queda perfectamente reflejado en el texto que escribió Lucia Moholy para *The British Journal of Photography*, que puede consultarse en el Bauhaus-Archiv. Véase R. SACHSSE, *Lucia Moholy, Bauhaus- Fotografien*, *Op. cit.*, pp. 108-110.

³⁷ Muzzarelli describe la labor “documentalista” de Lucia Moholy en F. MUZZARELLI, *Femmes photographes. Émancipation et performance (1850-1940)*, *Op. cit.*, p. 208.

³⁸ A. M. GUASCH, *Arte y archivo, 1920-2010*, *Op. cit.*, pp. 16-17.

ponde con el concepto de “reproducción” fotográfica como fundamento sobre el que la fotografía cumpliría una función pedagógica en la sociedad. Aspecto éste que Lucia Moholy defendió tanto en su práctica³⁹ como en sus escritos teóricos⁴⁰. Así, el archivo se convierte en un espacio accesible que almacena registros y documentos que permiten a los usuarios regresar a las condiciones en las que fueron creados, a los medios que los produjeron, a los contextos de los cuales formaron parte, etc. El archivo rompe con la jerarquización del conocimiento y proporciona una lectura horizontal y, hasta cierto punto, fidedigna del material almacenado. El trabajo de Lucia Moholy no se limitó al registro y acumulación de imágenes, sino que se amplió a la ordenación del conocimiento que proporcionaba la producción fotográfica. Podemos decir que realizó lo que Beaumont Newhall ha llamado un “enfoque documental completo”⁴¹.

Muy distinta es la organización del archivo de Berenice Abbott. Ante un proyecto de la envergadura de *Changing New York* era evidente la necesidad de crear un método de trabajo, que la fotógrafa americana no propuso hasta 1935, cuando presentó el proyecto ante el FAP. Abbott planteó una organización no a partir de estructuras o categorías cerradas, como podrían ser el emplazamiento geográfico (por barrios o distritos) o la tipología arquitectónica, sino que llevó a cabo una división por temas que le proporcionaría una mayor flexibilidad conceptual y práctica a la hora de decidir el motivo a registrar. El mapa temático trazado se dividiría en tres partes: “aspectos materiales”, donde se incluían edificios y espacios urbanísticos; “medios de vida”, subdividido en transporte, comunicación y servicio de abastecimen-

³⁹ Principalmente en los usos de la reprografía y la microfilmación, ocupación profesional a la que se dedica desde el estallido de la II Guerra Mundial. Véase R. SACHSSE, *Lucia Moholy, Bauhaus-Fotografien*, *Op. cit.*, pp. 12-13.

⁴⁰ *Ibid.*, pp. 83-94.

⁴¹ O. LUGON, *El estilo documental*, *Op. cit.*, p. 260.

to; y “gente y formas de vida”, organizado en sujetos, escenas urbanas, interiores, entretenimiento, cultura y educación, religión y síntomas de la crisis. Sin embargo, no fue ella la que se encargó de ordenar y catalogar el material, sino el equipo de investigación que el FAP impuso al proyecto. Así, el personal de investigación se ocupó de asignar el número, el título, la fecha y la carpeta, en la que se incluiría información documental de la imagen, siguiendo el modelo estandarizado del Index of American Design⁴² del FAP y organizando el material en tres campos de conocimiento: historia, sociología e ingeniería, que se completarían con un mapa de las localizaciones donde se había realizado cada toma. El archivo, no obstante, no fue completado de forma adecuada. Abbott nunca había mostrado interés por la ordenación de sus negativos y los usos de sus copias, por lo que el equipo tuvo que organizar el material producido durante los primeros años del proyecto. Además, el proceso para la investigación documental era mucho más lento que la producción de la fotografía. El fondo documental del MCNY está hoy conformado por 700 negativos, 353 pruebas de tiraje, 941 tirajes sin montar, las carpetas completadas por el equipo de investigación del proyecto *Changing New York* y dos conjuntos de fotografías montadas para exposición que representan la selección final que Berenice Abbott realizó para la publicación del catálogo *Changing New York* en 1939. Estos fondos fueron completados en los años 40 por la adquisición de la selección oficial de 305 fotografías para la exposición en el museo de *Changing New York* (1937) y la donación en 1943 y 1949, realizada tras el cese del FAP, de negativos, pruebas, duplicados, carpetas documentales y el segundo conjunto de fotografías montadas para su exhibición.

La ordenación del material de *Changing New York* nunca siguió el principio de proce-

⁴² El Index of American Design fue un proyecto del FAP dedicado a documentar la producción artesanal y el arte popular americano desde la época colonial hasta 1900. Véase B. YOCHELSON, *Berenice Abbott. Changing New York*, Op. cit., p. 24.

dencia. Desde la iniciativa temática de Abbott, pasando por el ajuste al modelo del FAP, hasta la ordenación geográfica que Bonnie Yochelson⁴³ ha realizado tras una profunda investigación de los fondos del MCNY, el archivo de Berenice Abbott ha sido objeto de diferentes interpretaciones que arrojan resultados muy diversos, lo cual demostraría cómo el archivo sólo puede entenderse como una fuente de sentido que se activa en función de los intereses y objetivos de aquellos (investigadores) que deciden trabajar sobre sus fondos.

LOS ESPACIOS DISCURSIVOS⁴⁴

Un último factor que hay que tener en cuenta al analizar este tipo de trabajos, que se mueven en un terreno movedizo entre lo estrictamente instrumental y lo pretendidamente artístico, son los “ámbitos discursivos” en que se inscriben. Por un lado, la profusión de exposiciones durante las décadas de los 20, 30 y 40, tanto de fotografía como de arquitectura, intervinieron profundamente en los planteamientos teóricos sobre las funciones que ocupaban estas disciplinas en el territorio de las artes plásticas y también en los contextos sociales. Un claro ejemplo fue la *Fifo*, celebrada en 1929. Hemos podido recabar datos que confirman la participación de ambas fotógrafas, Lucia y Berenice, con sendas series de retratos⁴⁵. Evidentemente, en el caso de Abbott se trataba de la producción que había realizado hasta ese momento en París y por la que era ya muy conocida. Aunque su viaje a Nueva York había tenido lugar en enero de ese mismo año y las imágenes estaban pensadas para ser publicadas en revistas, su trabajo sobre la ciudad de los rascacielos todavía no era conocido. En el caso de Lucia, su presencia en *Fifo* es paradójica y está vinculada al debate sobre la artísticidad

⁴³ *Ibid.*, p. 339.

⁴⁴ Sobre la teoría de los espacios discursivos de la fotografía véase R. KRAUSS, *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, Barcelona, 2002, pp. 40-60.

⁴⁵ VV.AA., *Film und Foto der Zwanziger Jahre*, Op. cit.; VV.AA., *Film und Foto. The sources of modern photography*, Op. cit.

de la fotografía. ¿Por qué no se mostraron sus imágenes de arquitectura? Si en la *Fifo* se dio cabida a todo tipo de producción fotográfica, ¿por qué sólo se mostraron sus series de retratos y no su trabajo sobre la Bauhaus? Es evidente que las series de objetos y arquitecturas estaban ligadas a la autoría de los diseñadores de los objetos registrados así como al espacio de producción colectiva en el que fueron concebidos: la Bauhaus. Del mismo modo, su ámbito discursivo había sido fijado en el campo editorial. De hecho, para la exposición celebrada en el MoMA en 1938 *Bauhaus 1919-1928*, que abordaba la producción de la institución bajo la dirección de Walter Gropius, la serie de arquitectura no se montó para ser colgada de las paredes del museo, sino que, de nuevo, se destinaba a ilustración del catálogo de la exposición, editado por Herbert Bayer, Walter Gropius e Ise Gropius⁴⁶. Es decir, no hemos encontrado referencias que nos hagan pensar que las series de fotografías de Lucia (que nunca tuvieron un título como tal) fuesen expuestas (como cuadros fotográficos) en una muestra de fotografía. Antes bien, parece que siempre fueron utilizadas como documentación en libros, revistas y catálogos. La página impresa fue su ámbito discursivo. Un ámbito que comprometía su artisticidad pese a haberse producido en un momento de expansión del campo de las artes.

El caso de Berenice es muy diferente. No sólo porque su actitud ante la imagen fotográfica lo fuese (ella misma consideró que su producción documental era, antes que nada, "artística"), sino porque las organizaciones para las que trabajó y el contexto institucional en que fueron recepcionadas eran también muy diferentes. Las políticas culturales de las instituciones estadounidenses, ya fuesen públicas (MCNY) o privadas (MoMA), necesitadas de fondos que conformasen una historia artística americana, actuaron deliberadamente sobre las legitimaciones discursivas que otorgaban cuotas de

artisticidad a determinados trabajos. El soporte material de la exposición se convirtió en el mecanismo de inclusión de la fotografía en el mundo del arte. En este sentido, no podemos pasar por alto que la política expositiva del MoMA asumió la fotografía como una de las Bellas Artes mucho antes que la mayoría de las instituciones museísticas europeas.

Desde su génesis, *Changing New York* estuvo sometido a estos continuos desplazamientos entre diversos espacios discursivos. La iniciativa artística y estética de Abbott y la vocación documental del proyecto configuraron un continuo vaivén entre su dimensión meramente instrumental (proyecto archivístico) y su dimensión artística (su autoconsciencia como producto de vanguardia). Esta doble naturaleza se concretaría en los dos espacios en que las fotografías fueron difundidas. Por un lado, las exposiciones que se realizaron dentro de las instituciones cuando el proyecto aún no había alcanzado el ecuador de su desarrollo (en 1934 se presenta la primera exposición individual de *Changing New York* con 46 fotografías de Nueva York en el MCNY; en 1939, con la aparición de la publicación, el FAP monta una exposición en la Federal Art Gallery y el MoMA incluye a Abbott junto a otros cuatro fotógrafos en *Art of Our Time*). Por otro lado, durante el largo tiempo que duró el proyecto fueron muchas las revistas especializadas en fotografía que utilizaron las imágenes de Abbott para ilustrar sus páginas. Pero donde el proyecto de Abbott parecía alcanzar un sentido "pleno" era en el espacio del archivo, en el ámbito donde las fotografías parecen ser meros documentos renunciando a su dimensión artística y potencial estético. El lugar en que la colección de imágenes pasa a la posteridad como una herramienta de trabajo, y no como un objeto de contemplación estética. Por supuesto, las barreras que separan lo artístico y lo instrumental han sido siempre porosas y han estado continuamente reconfigurándose a lo largo del siglo XX, de manera que la crítica, la historiografía y las instituciones han

⁴⁶ H. BAYER; I. GROPIUS; W. GROPIUS, *Bauhaus 1919-1928*, New York, 1938.

modificado con el tiempo los códigos que regían la artísticidad de las producciones fotográficas. Un claro ejemplo de las fluctuaciones del discurso artístico con respecto a lo fotográfico es el hecho de que Edward Steichen ignorase completamente el trabajo de Abbott durante la etapa en la que dirigió el departamento de fotografía del MoMA (1947-1962), pese a haber programado numerosas exposiciones dedicadas al trabajo de fotógrafas como Margaret Bourke-White, Dorothea Lange o Lisette Model⁴⁷, cuya obra documental no tenía una dimensión archivística tan marcada.

En cualquier caso, la fotografía siempre se ha movido en el territorio intermedio entre el arte y los medios de comunicación, entre su capacidad para incidir en los discursos artísticos (bien por su potencial estético, bien por negar la dimensión estética de lo artístico) y su naturaleza mecánica e instrumental. Estas tensiones quedan magníficamente ejemplificadas en el trabajo de Lucia Moholy y Berenice Abbott, cuyo estudio puede ayudar a reescribir la modernidad artística desde la posición siempre incómoda que la fotografía ha ocupado en sus relatos.

⁴⁷ G. SULLIVAN, *Berenice Abbott photographer*, *Op. cit.*, pp. 115-117.



▪ Fig. 1. Bauhaus-Archiv. Lucia Moholy, *Edificio de la Bauhaus Dessau*, lado sur, 1927.



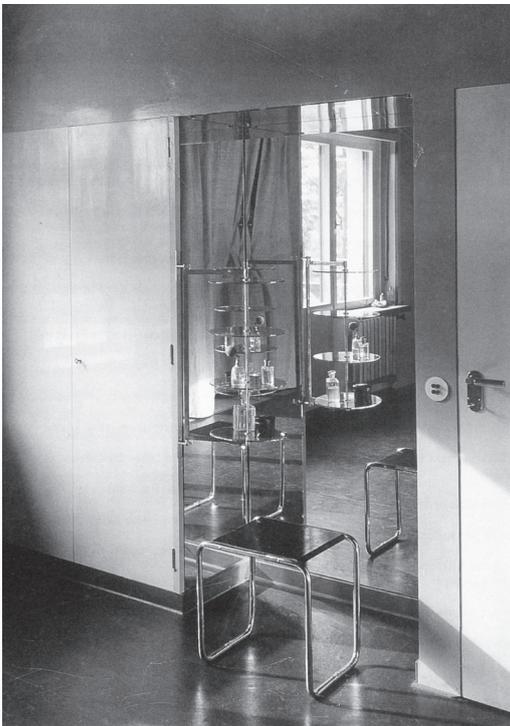
▪ Fig. 2. Bauhaus-Archiv. Lucia Moholy, *Casas de los maestros*, vivienda bifamiliar vista desde arriba, 1926.



▪ Fig. 3. Bauhaus-Archiv. Lucia Moholy, *Edificio de la Bauhaus Dessau*, balcón de la residencia de estudiantes, 1926.



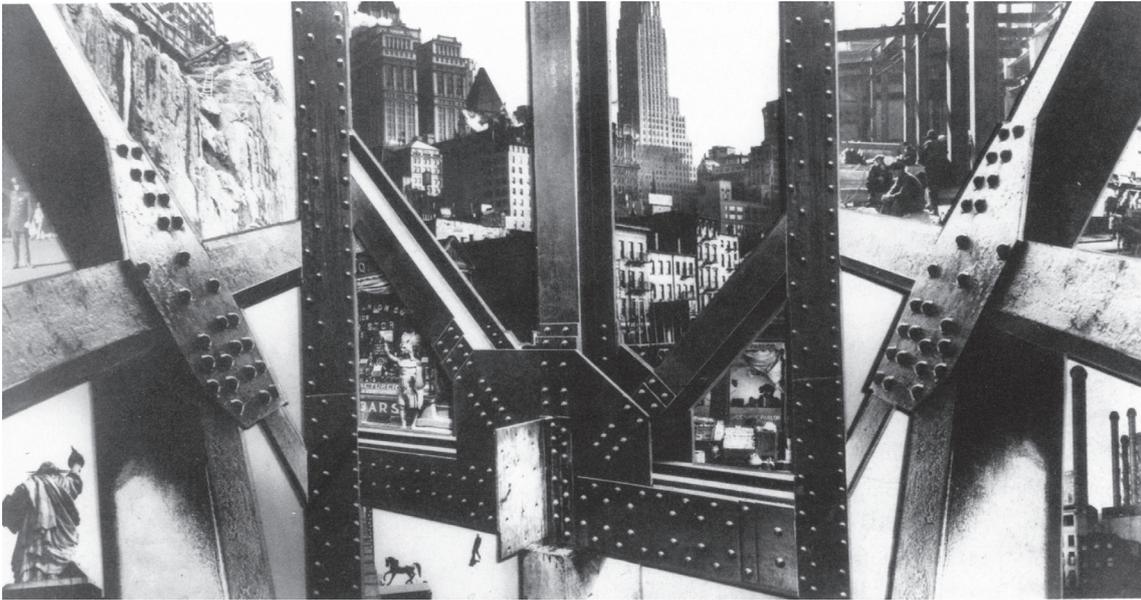
▪ Fig. 4. Bauhaus-Archiv. Lucia Moholy, *Edificio de la Bauhaus Dessau*, vista desde la ventana del vestíbulo hacia el ala de talleres, 1926.



▪ Fig. 5. Bauhaus-Archiv. Lucia Moholy, *Casas de los maestros*, vivienda de Gropius, hueco del baño de la habitación de invitados, 1926.



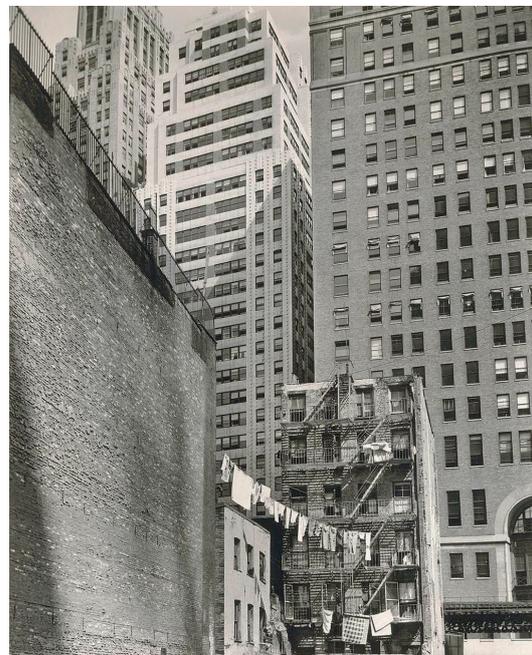
▪ Fig. 6. Bauhaus-Archiv. Lucia Moholy, *Edificio de la Bauhaus Dessau*, fachada de los talleres, 1926.



▪ Fig. 7. Commerce Graphics Ltd, Inc. Berenice Abbott, *New York* (fotomontaje), 1932.



▪ Fig. 8. Commerce Graphics, Ltd, Inc. Berenice Abbott, *Building New York*, 1929.



▪ Fig. 9. Museum of the City of New York (MCNY). Berenice Abbott, *Viejas y Nuevas construcciones*, Lower West Side, 1936.



▪ Fig. 10. MCNY. Berenice Abbott, *Restaurante Blossom*, Lower East Side, 1935.



▪ Fig. 11. MCNY. Berenice Abbott, *Séptima Avenida*, desde el sur, Middle West Side, 1935.



▪ Fig. 12. MCNY. Berenice Abbott, *Manhattan I*, Wall Street, 1936.