

The background of the cover is composed of large, expressive, overlapping brushstrokes in various shades of teal and blue. A dark, textured square is positioned in the center-right area, overlapping the brushstrokes.

COMUNICAR LA ARQUITECTURA

DEL ORIGEN DE LA MODERNIDAD A LA ERA DIGITAL

eug

The background of the cover is an abstract composition of thick, expressive brushstrokes in various shades of teal and dark blue. The strokes are layered and curved, creating a sense of movement and depth. A prominent, dark, textured square, resembling a piece of fabric or a different material, is positioned in the center-right area, overlapping the brushstrokes.

COMUNICAR LA ARQUITECTURA

DEL ORIGEN DE LA MODERNIDAD A LA ERA DIGITAL

TOMO I

eug

COMUNICAR LA ARQUITECTURA

del origen de la modernidad
a la era digital

TOMO I

JUAN CALATRAVA
DAVID ARREDONDO GARRIDO
MARTA RODRÍGUEZ ITURRIAGA
(EDS.)

COMUNICAR LA ARQUITECTURA

del origen de la modernidad a la era digital

Granada, 2024

© Los autores

© Universidad de Granada

ISBN(e) 978-84-338-7371-2

Edita:

Editorial Universidad de Granada

Campus Universitario de Cartuja

Colegio Máximo, s. n., 18071, Granada

Tel.: 958 243930-246220

Web: editorial.ugr.es

Maquetación: Noelia Iglesias Morales

Diseño de cubierta: Francisco Antonio García Pérez (imagen de fondo: detalle de *Blue on almost white*, Nikodem Szpunar, 2022)

Imprime: Printhauss

Printed in Spain

Impreso en España

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley.

IV Congreso Internacional Cultura y Ciudad

Comunicar la arquitectura: del origen de la modernidad a la era digital

Granada 24-26 enero 2024

Comisión Organizadora

David Arredondo Garrido

Juan Manuel Barrios Rozúa

Juan Calatrava Escobar

Ana del Cid Mendoza

Francisco Antonio García Pérez

Agustín Gor Gómez

Bernardino Líndez Vílchez

Juan Carlos Reina Fernández

Marta Rodríguez Iturriaga

Manuel "Saga" Sánchez García

María Zurita Elizalde

Comité Científico

Juan Calatrava, Universidad de Granada (Presidente)
Paula V. Álvarez, Vibok Works
Atxu Amann, Universidad Politécnica de Madrid. MACA
Ethel Baraona Pohl, Dpr Barcelona
Manuel Blanco, Universidad Politécnica de Madrid
Mario Carpo, The Bartlett School of Architecture
Miguel Ángel Chaves, Universidad Complutense de Madrid
Pilar Chías Navarro, Universidad de Alcalá
Teresa Couceiro, Fundación Alejandro de la Sota
Francesco Dal Co, Università IUAV di Venezia
Annalisa Dameri, Politecnico di Torino
Arnaud Dercelles, Fondation Le Corbusier
Ricardo Devesa, Actar Publishers
Carmen Díez Medina, Universidad de Zaragoza
Ana Esteban Maluenda, Universidad Politécnica de Madrid
Luis Fernández-Galiano, *Arquitectura Viva*
Davide Tommaso Ferrando, Libera Università di Bolzano
Martina Frank, Università Ca' Foscari Venezia. *Rivista MDCCC1800*
Carolina García Estévez, Universitat Politècnica de Catalunya
Ramón Gutiérrez, CEDODAL
Ángeles Layuno, Universidad de Alcalá
Marta Llorente, Universitat Politècnica de Catalunya
Mar Loren, Universidad de Sevilla
Samantha L. Martin, University College Dublin. *Architectural Histories*
Paolo Mellano, Politecnico di Torino
Marina Otero Verzier, Design Academy Eindhoven
Víctor Pérez Escolano, Universidad de Sevilla
Antonio Pizza, Universitat Politècnica de Catalunya
José Manuel Pozo, Universidad de Navarra
Eduardo Prieto, Universidad Politécnica de Madrid
Moisés Puente, Puente Editores
José Rosas Vera, Pontificia Universidad Católica de Chile
Camilio Salazar, Universidad de Los Andes. *Revista Dearq*
Marta Sequeira, ISCTE-IUL, DINÂMIA'CET-IUL, Universidade Autónoma de Lisboa
Jorge Torres Cueco, Universitat Politècnica de València
Thaïsa Way, Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University, Washington DC
Jorge Yeregui, Universidad de Málaga. MICA

INTRODUCCIÓN	XXIII
Juan Calatrava, David Arredondo Garrido, Marta Rodríguez Iturriaga	

TOMO I

FOTOGRAFÍA, CINE, PUBLICIDAD: LA COMUNICACIÓN VISUAL

DOS PELÍCULAS SOBRE LA COMIDA Y LA CIUDAD	29
Juliana Arboleda Kogson	
EL PAISAJE DE LA ESPAÑA MODERNA DEL <i>BOOM</i> DESARROLLISTA A TRAVÉS DE LAS TARJETAS POSTALES	37
Cristina Arribas Sánchez	
CLOTHING, WOMEN, BUILDINGS. THE ARCHITECTURAL IMAGES IN FASHION MAGAZINES.	49
Chiara Baglione	
LA PLAZA (BAQUEDANO) EN LA CIUDAD (DE SANTIAGO DE CHILE) EN DIEZ FOTOGRAFÍAS: DISCURRIR DE UN IMAGINARIO URBANO A TRAVÉS DE SU REGISTRO VISUAL	61
Pedro Bannen Lanata, José Rosas Vera	
ARQUITECTURA POPULAR Y PAISAJES SIMBÓLICOS: LA HUELLA DE FEDERICO GARCÍA LORCA EN EL CINE ESPAÑOL	75
Paloma Baquero Masats, Juan Antonio Serrano García	
ESPACIO URBANO Y ARQUITECTURA EN LA REPRESENTACIÓN CINEMATOGRAFICA DE LA MARGINALIDAD COMO TEXTO MODELIZADOR DE LA CULTURA. UNA APROXIMACIÓN DESDE LA SEMIÓTICA DE LA CULTURA	87
Diana Elena Barcelata Eguiarte, Andrea Marcovich Padlog	

FILMS AS MANIFESTO. GIANCARLO DE CARLO AT THE X TRIENNALE OF MILAN	101
Gemma Belli	
LAS CELOSÍAS DE LA ALHAMBRA: CONSTRUCCIÓN DE UNA IMAGEN	113
Bárbara Bravo-Ávila	
TRANSITAR SOBRE EL TEJADO: HACIA NUEVOS IMAGINARIOS URBANOS A TRAVÉS DEL CINE. EL MEDITERRÁNEO Y BARCELONA	125
Marina Campomar Goroskieta, María Pía Fontan	
ORIGEN Y DIAGNÓSTICO DEL <i>COLLAGE</i> POSTDIGITAL COMO EXPRESIÓN ARQUITECTÓNICA DE LA DIFERENCIA A INICIO DE LOS AÑOS 2000	137
Alejandro R. Carrasco Hidalgo	
FOTOGRAFÍA, ARQUITECTURA Y PATRIMONIO: CONSTANTIN UHDE Y LOS <i>MONUMENTOS ARQUITECTÓNICOS DE ESPAÑA (1888-1892)</i>	151
Miguel Ángel Chaves Martín	
ESCRITORES Y DIBUJANTES VIAJEROS EN LOS REALES SITIOS. EL ESCORIAL EN LAS REVISTAS ILUSTRADAS ESPAÑOLAS Y FRANCESAS DEL SIGLO XIX	163
Pilar Chías Navarro, Tomás Abad Balboa, Lucas Fernández-Trapa	
BUILDING THE IMAGE OF MODERNITY: THE INTERACTION BETWEEN URBAN ARCHITECTURE AND MONTAGE IN EARLY FILM THEORY AND PRACTICE	175
Bernardita M. Cubillos	
UTOPIA IN ARCHITECTURE AND LITERATURE: WRITING IDEAL WORLDS	191
Jana Čulek	
LA FORMA DE LA LUZ. PROYECTOS, IMÁGENES, RECUERDOS (S. XX-XXI)	205
Maria Grazia D'Amelio, Antonella Falzetti, Helena Pérez Gallardo	
LA MIRADA SOBRE LA VIVIENDA COLECTIVA CONTEMPORÁNEA EN EL CINE: DE LA DISTOPÍA A LA REALIDAD SOCIAL.	217
Rafael de Lacour, Ángel Ortega Carrasco	
ESPACIO Y TIEMPO EN LA ADAPTACIÓN CINEMATOGRAFICA DE UNA OBRA LITERARIA. <i>SOLARIS, BLADE RUNNER Y 2001: A SPACE ODYSSEY</i>	229
Juan Deltell Pastor	
LA MURALLA ROJA. ENTRE EL ESPACIO REAL Y EL VIRTUAL	243
Daniel Díez Martínez	
CRÓNICAS DE UN ARCHIVO LATENTE. LOLA ÁLVAREZ BRAVO: FOTÓGRAFA, TAMBIÉN, DE ARQUITECTURA	257
Alicia Fernández Barranco	
ARCHITECTURE AND PHOTOGRAPHY IN THE MODERN ERA. THE ITALIAN SETTING BETWEEN THE TWO WARS (1920-1945)	269
Adele Fiadino	
GEORGIA O'KEEFFE Y BERENICE ABBOTT: MIRADAS CRUZADAS DE NUEVA YORK	281
José Antonio Flores Soto, Laura Sánchez Carrasco	

REALIDADES Y FICCIONES DEL SUEÑO AMERICANO: LA CASA PUBLICITADA EN EL SUBURBIO ESTADOUNIDENSE DE POSGUERRA	293
Estibaliz García Taboada, Javier Fernández Posadas	
CARTOGRAFÍAS CINEMATOGRAFÍAS: LOS DESCAMPADOS DEL CINE QUINQUI	309
Ubaldo García Torrente	
DOCUMENTOS DE ARQUITECTURA: PASIÓN POR DOCUMENTAR	321
José Ramón González González	
COMUNICAR LA ARQUITECTURA MEDIANTE LA FOTOGRAFÍA: TRES MIRADAS SOBRE LA CASA URIACH	335
Arianna Iampieri	
GRAND HOTEL ARCHITECTURE AS DEPICTED, PHOTOGRAPHED, AND FILMED IN THE CASE OF THE CIGA: COMPAGNIA ITALIANA DEI GRANDI ALBERGHI	349
Ewa Kawamura	
THE IMAGINED AND THE LIVED: A COMPARATIVE STUDY OF KOWLOON WALLED CITY IN CYBERPUNK SCIENCE FICTIONS AND HONG KONG URBAN CINEMA	361
Zhuozhang Li	
PHOTOGRAPHED ARCHITECTURE: THE CASE OF THE VILLAGGIO MATTEOTTI IN TERNI BY GIANCARLO DE CARLO (1969-1975)	371
Andrea Maglio	
LA REPRESENTACIÓN DEL ESPACIO URBANO A TRAVÉS DE LA FOTOGRAFÍA. ESTUDIO COMPARATIVO DE LA PLAZA MAYOR DE SALAMANCA, PIAZZA SORDELLO EN MANTUA Y MOUNTJOY SQUARE EN DUBLÍN	383
María Gilda Martino	
STEEPED IN INFLUENCE: THE IMPACT OF TEA ADVERTISEMENTS ON BLACK URBAN DOMESTICITY IN THE SOUTH AFRICAN PRESS.	393
Nokubekezela Mchunu	
EXPLORING LANDSCAPES THROUGH VISUAL NARRATIVES: BETWEEN CARTOGRAPHY AND FIGURATIVENESS	407
Giulio Minuto	
LA ARQUITECTURA COMO PASARELA DE MODA	421
Marta Muñoz	
IMÁGENES QUE COMUNICAN Y SONRIÉN. EL HUMOR GRÁFICO EN LA ARQUITECTURA, DE LA CARICATURA AL MEME	431
Idoia Otegui Vicens	
EL LUGAR COMO GENERADOR DE LA IMAGEN: EL <i>STREET ART</i> COMO PATRIMONIO DE LA CIUDAD . . .	443
Larissa Patron Chaves, Bernardino Líndez Vílchez	
LO SINIESTRO EN EL ESPACIO DOMÉSTICO. ENCUADRES Y RELACIONES VISUALES EN LA CREACIÓN DE NARRATIVAS DE SUSPENSE	455
Aina Roca Mora, María Pia Fontana, Juan Deltell Pastor	
GAUDÍ BAJO EL ENCUADRE: LINTERNA MÁGICA, <i>FOTOSCOPI</i>, CINE DOCUMENTAL	469
Carmen Rodríguez Pedret	

ROBERTO PANE Y EL PAPEL DE LA FOTOGRAFÍA COMO HERRAMIENTA DE INVESTIGACIÓN CRÍTICA E HISTORIOGRÁFICA	483
Raffaella Russo Spena	
EL MENSAJE DE LOS PREMIOS PRITZKER: DISCURSO OFICIAL Y REACCIONES CRÍTICAS	493
Laura Sánchez Carrasco, José Antonio Flores Soto	
ENTRE PLANOS. LA ESCALERA EN LA CONSTRUCCIÓN DEL IMAGINARIO ARQUITECTÓNICO A TRAVÉS DEL CINE	507
Juan Antonio Serrano García, Paloma Baquero Masats	
DIAPHANOUS WHITE. THE INDUSTRIAL GARDEN CITY OF ROSIGNANO SOLVAY THROUGH THE COLORS AND PHOTOGRAPHS BY MASSIMO VITALI	521
Chiara Simoncini, Giulia Gabriella Sagarriga Visconti	
CHILE EN <i>HOGAR Y ARQUITECTURA</i>, 1970. SERIES FOTOGRÁFICAS DE PATRICIO GUZMÁN CAMPOS SOBRE LA OBRA DE SUÁREZ, BERMEJO Y BORCHERS	533
Andrés Téllez Tavera	
ITALIAN SKYSCAPERS IN THE CINEMA DURING THE PERIOD OF ECONOMIC BOOM	547
Annarita Teodosio	
THE SPLENDOR (AND THE <i>SHINING</i>) OF SPACE: COMMUNICATION AND ARCHITECTURE AS STORYLINE CATALYSTS IN KUBRICK'S WORK	559
Manuel Viñas Limonchi, Antonio Estepa Rubio	
 CONSERVAR, ORDENAR, DIFUNDIR: ARCHIVOS, MUSEOS Y EXPOSICIONES	
OPEN-AIR MUSEUMS IN BORNEO AND THE DIALECTIC OF VERNACULAR FORM	575
Azmah Arzmi	
PRESERVING/SHARING/COMMUNICATING 20TH-CENTURY ARCHITECTURAL CULTURE: THE CASE OF THE IACP-NAPLES ARCHIVES.	587
Paola Ascione, Carolina De Falco	
COMMUNICATING MUSEUM ARCHITECTURE: THE ROLE OF EUROPEANA COLLECTIONS IN THE CONSTRUCTION OF ARCHITECTURAL MEMORY	599
Helena Barranha, Isabel Guedes	
TRAS LOS REGISTROS DEL CONCURSO DEL PLATEAU BEAUBOURG	609
M. Fernanda Barrera Rubio Hernández	
CATEGORIZACIÓN DEL <i>MELLAH</i> EN MARRUECOS	621
Julio Calvo Serrano, Carlos Malagón Luesma, Adelaida Martín Martín	
SOBREEXPOSICIÓN. EL MITO DE LA ARQUITECTURA CHILENA CONTEMPORÁNEA Y SUS ESTRATEGIAS DE CIRCULACIÓN	633
Felipe Corvalán Tapia	

ARCHITECTURE FILM FESTIVALS: AUDIOVISUAL NARRATIVES, PROTAGONISM AND ACTIVISM IN CONTEMPORARY URBAN SPACE	645
Liz da Costa Sandoval, Tania Siqueira Montoro	
TURÍN 1926: LA MOSTRA INTERNAZIONALE DI EDILIZIA, LA NARRACIÓN DEL CAMBIO	657
Annalisa Dameri	
ECOLOGÍAS PRODUCTIVAS: HIBRIDACIONES ENTRE LO RURAL Y LO URBANO A TRAVÉS DE TRES EXPOSICIONES RECIENTES	669
Eduardo de Nó Santos	
UNA RECOPIACIÓN DE LOS PROYECTOS DEL GRUPO NORTE DEL GATEPAC (1930-1936)	681
Lauren Etxepare Igiñiz, Leire Azcona Uribe, Eneko Jokin Uranga Santamaria	
PRODUCTIVE ARCHIVES AND ARCHITECTURAL MEMORY	691
Michael Andrés Forero Parra	
"ABOUT THE STYLE AND NOTHING BUT THE STYLE": EL ESTILO INTERNACIONAL Y LA MODERN ARCHITECTURE: INTERNATIONAL EXHIBITION DE 1932	701
Daniel Gómez Magide	
BRASIL CONSTRUYE. LA ARQUITECTURA MODERNA COMO ICONO IDENTITARIO DE BRASIL, 1943-1957	715
Ramón Gutiérrez, Ana Esteban Maluenda	
URBAN CONCERNS IN CURATORIAL ASSEMBLAGES: AN INQUIRY INTO DESINGEL'S ARCHITECTURE PROGRAMME AROUND THE 1990S	731
Alice Haddad	
LA PRODUCCIÓN PLANIMÉTRICA DE LEOPOLDO TORRES BALBÁS COMO ARQUITECTO CONSERVADOR DE LA ALHAMBRA. RESTAURACIÓN DE LA COLECCIÓN TRAS EL CONOCIMIENTO DE SUS MATERIALES	747
Rafael Lorente Fernández, Ana M ^a López Montes, M ^a Rosario Blanc García	
LA MEMORIA VIRTUAL: DOCUMENTACIÓN Y HERRAMIENTAS DIGITALES DE TRATAMIENTO Y DIFUSIÓN	761
Jorge G. Molinero-Sánchez, Concepción Rodríguez-Moreno, María del Carmen Vílchez-Lara	
DEL ARCHIVO DIGITAL AL ARCHIVO FÍSICO. LA EXPERIENCIA DEL ARCHIVO DIGITAL DE ARQUITECTURA MODERNA DEL ECUADOR	773
Shayarina Monard-Arciniegas	
ANÁLISIS DE ESTRATEGIAS CURATORIALES POR MANUEL BLANCO. MOSTRAR ARQUITECTURA PARA COMUNICAR	787
Héctor Navarro Martínez	
THE SERGIO MUSMECI ARCHIVE AS A KEY TO UNDERSTANDING HIS FORM FINDING	801
Matteo Ocone	
COMMUNICATING THE CONTEMPORARY CITY. PRACTICES AND EXPERIENCES IN A PARTICIPATORY PERSPECTIVE	811
Serena Orlandi	

"MUSEOS" DE ARQUITECTURA: UNA COLECCIÓN DE IDEAS	825
Nuria Ortigosa	
LA APLICACIÓN NAM (NAVEGANDO ARQUITECTURAS DE MUJER): RETOS Y OPORTUNIDADES DE UNA HERRAMIENTA BIDIRECCIONAL PARA LA INVESTIGACIÓN Y TRANSFERENCIA DE CONOCIMIENTO	835
José Parra-Martínez, Ana Gilsanz-Díaz, María-Elia Gutiérrez Mozo	
VENECIA, 1976: LA BIENNALE ROSSA DEL PABELLÓN ESPAÑOL. UNA COMPROMETIDA EXPOSICIÓN INTERDISCIPLINAR, FINALMENTE "SIN" ARQUITECTURA	847
Antonio Pizza	
ENTENDIENDO LOS PAISAJES DE DESIGUALDAD URBANA. ENFOQUES, MÉTODOS E INSTRUMENTOS PARA UN ATLAS OPERATIVO ESTRATÉGICO PARA EL SUR DE MADRID	859
Alba Rodríguez Illanes, Miguel Y. Mayorga Cárdenas	
"ASÍ VIVE EL CAMPESINO ESPAÑOL": RECONSTRUCCIÓN, HIGIENIZACIÓN Y PROPAGANDA EN LA EXPOSICIÓN NACIONAL DE LA VIVIENDA RURAL (1939)	873
Marta Rodríguez Iturriaga	
LOS BARDI Y EL MUSEO DE ARTE DE SÃO PAULO: TRANSFUSIONES MUSEOGRÁFICAS ENTRE LO POPULAR Y LO ERUDITO, LA CALLE Y EL MUSEO.	889
Mara Sánchez Llorens	
EXPONER ARQUITECTURA. LA EXPERIENCIA DEL MUSEO MAXXI DE ROMA	901
Elena Tinacci	
URBAN STORYLINES OF CON-TEMPORARY MURALS IN MINOR ARCHITECTURES	913
Luca Zecchin	

TOMO II

REVISTAS, LIBROS, TEXTOS: LA COMUNICACIÓN ESCRITA

CRÍTICA Y DIFUSIÓN DE LOS TRABAJOS DE RESTAURACIÓN DEL ARQUITECTO LEOPOLDO TORRES BALBÁS EN LA ALHAMBRA A TRAVÉS DE SUS PUBLICACIONES	927
Fernando Acale Sánchez	
EL MANIFIESTO DE LA ALHAMBRA YA ESTABA ESCRITO. LA ARQUITECTURA ESPAÑOLA EN DEUTSCHE BAUZEITUNG (1915-1920)	939
Pablo Arza Garaloces, José Manuel Pozo Municio	
BUILDERS AND DEVELOPERS IN 17TH-CENTURY LONDON	953
Gregorio Astengo	
LA REVISTA HERMES (1917-1922) Y LA NUEVA IMAGEN DE LO VASCO. DEL CASERÍO AL CHALÉ NEOVASCO	967
Ana Azpiri Albistegui	

FOR A REFOUNDATION OF MODERN ARCHITECTURE: <i>METRON</i> IN THE FIRST YEARS (1945-1948) . .	979
Guia Baratelli	
LA REVISTA <i>ARQUITECTURA</i> Y EL DEBATE TEÓRICO EN UN PERIODO DE DESCONCIERTO (1918-1933): LA APORTACIÓN DE LEOPOLDO TORRES BALBÁS	997
Juan Manuel Barrios Rozúa	
LA GUÍA DE ARQUITECTURA MODERNA ANTES DE 1951: TRES PUBLICACIONES PIONERAS	1009
Ángel Camacho Pina	
RONDA, VISIONES DE UNA CIUDAD Y SU ARQUITECTURA POR CRONISTAS Y VIAJEROS (SIGLO XII AL XIX)	1023
Ciro de la Torre Fragoso	
<i>FABRICATIONS</i>. 35 AÑOS DE LA REVISTA DE LA SOCIEDAD DE HISTORIADORES DE LA ARQUITECTURA DE AUSTRALIA Y NUEVA ZELANDA (1989-2024)	1035
Macarena de la Vega de León	
LA VIVIENDA SOCIAL ANDALUZA DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX EN LAS REVISTAS DE <i>ARQUITECTURA</i>	1045
Rafael de Lacour, Alba Maldonado Gea, Ángel Ortega Carrasco	
RESACA MODERNA: LA TRANSCRIPCIÓN DEL “AFTER MODERN ARCHITECTURE DEBATE” PARA LA CONSTRUCCIÓN DE UN CORPUS TEÓRICO ESPAÑOL	1057
Jorge Díez Estellés, Pablo Marqués Otero, Raúl Castellanos Gómez	
THE DIFFUSION OF ARCHITECTURAL CULTURE THROUGH TREATISES AND MANUALS ON THE ART OF BUILDING IN DENMARK BETWEEN THE 18TH AND 19TH CENTURIES	1069
Monica Esposito	
HISTORIAS GRÁFICAS: “EL ALOJAMIENTO MODERNO EN ESPAÑA” DE FOCHO	1083
Héctor García-Diego Villarías, Jorge Tárrago Mingo, María Villanueva Fernández	
VISIONES CRUZADAS: HACIA NUEVAS PERSPECTIVAS DISCIPLINARES EN LA COMUNICACIÓN DE <i>ARQUITECTURA</i> (1959-1973)	1095
Eva Gil Donoso	
LAS PRIMERAS MICROESCUELAS DE RAFAEL DE LA HOZ. ARTÍCULOS EN PRENSA 1958-1959	1109
Alejandro Gómez García	
<i>PIVOTAL CONSTRUCTIONS OF UNSEEN EVENTS</i>: FIVE ARCHITECTURAL NARRATIVES FROM UNITED STATES HISTORY, 1871-2020	1121
Irene Hwang	
<i>HOUSE BEAUTIFUL</i>: INTRODUCING AMERICAN WOMEN TO THE WORLD	1131
Kathleen James-Chakraborty	
A BERLIN CATALOGUE. A REPERTOIRE OF ARCHITECTURAL FIGURES FROM MICHAEL SCHMIDT’S PHOTOBOOKS	1141
Marco Lecis	
EL SOPORTE PAPEL Y LO DIGITAL. DESVELANDO LA VIDA Y OBRA ARQUITECTÓNICA DE MILAGROS REY HOMBRE	1153
Cándido López González, María Carreiro Otero	

LAS PIRÁMIDES DESPUÉS DE LE CORBUSIER. <i>THE NEW ARCHITECTURE IN MEXICO</i> DE ESTHER BORN, 1937	1165
Cristina López Uribe	
THE ROLE OF ILLUSTRATIVE PHOTOGRAPHY IN THE EARLY MODERN HISTORIOGRAPHY	1183
Fabio Mangone	
SINERGIAS Y DIVERGENCIAS: LA REPRESENTACIÓN DE LA ARQUITECTURA BARCELONESA EN <i>ILUSTRACIÓ CATALANA Y ARQUITECTURA Y CONSTRUCCIÓN</i> (1897-1908)	1191
Pilar Morán-García	
THE HERALD OF A NEW WORLD. ALDO ROSSI AND <i>THE ADVENTURES OF PINOCCHIO</i>: AN ARCHITECTURAL THEORY	1205
Vincenzo Moschetti	
DEL <i>LIKE</i> AL <i>BYTE</i> PARA LLEGAR A LO “ECO”: LAS REDES SOCIALES COMO <i>INFLUENCERS</i> DE OTRA ARQUITECTURA EN LA ERA DIGITAL	1219
Francisco Felipe Muñoz Carabias	
REVISTAS COLEGIALES DEL COAM (ESPAÑA) Y EL COARQ (CHILE). DE BOLETINES GREMIALES A ENTORNOS DE PUBLICACIONES	1229
Gonzalo Muñoz Vera, Paz Núñez-Martí, Roberto Goycoolea Prado	
A THICK MAGAZINE: MANUEL GRAÇA DIAS' <i>JORNAL ARQUITECTOS</i> AND THE CONSTRUCTION OF THE CULTURALIST ARCHITECT	1243
Vitor Manuel Oliveira Alves	
ANÁLISIS COMUNICATIVO DEL LIBRO <i>PLUS</i> DE FRÉDÉRIC DRUOT, ANNE LACATON & JEAN-PHILIPPE VASSAL	1257
Ángel Ortega Carrasco, Rafael de Lacour	
LA EXTRAÑA PARADOJA: LAS REVISTAS GARANTES DE LA VERDAD	1271
José Manuel Pozo Municio	
CUANDO LA CONSTRUCCIÓN DE UNA CIUDAD PASA POR LAS PÁGINAS DE UN PERIÓDICO: <i>LA CIUDAD LINEAL. REVISTA DE URBANIZACIÓN, INGENIERÍA, HIGIENE Y AGRICULTURA</i>	1285
Alice Pozzati	
LA DIVULGACIÓN Y ANÁLISIS DE LA ARQUITECTURA HABITACIONAL FUNCIONALISTA A TRAVÉS DE <i>ESPACIOS. REVISTA INTEGRAL DE ARQUITECTURA Y ARTES PLÁSTICAS EN MÉXICO, 1948-1957</i>	1301
Claudia Rodríguez Espinosa, Erika Elizabeth Pérez Múzquiz	
DISCURSOS PATRIMONIALES EN LA REVISTA <i>ARQUITECTURA</i> Y LA CONSTRUCCIÓN DE UN RELATO HISTÓRICO NACIONAL	1313
Elina Rodríguez Massobrio	
THE MAKING OF ARCHITECTURAL IMAGERY IN THE AGE OF UNCERTAINTY AND DISEMBEDDING	1329
Ugo Rossi	
ARCHITECTS AND THE LAY PUBLIC IN AN AGE OF DISILLUSIONMENT: SOME NOTES ON ACTIVISM, SATIRE AND SELF-CRITICISM IN BRITISH ARCHITECTURAL PUBLISHING	1341
Michela Rosso	

ESCAPARATE PÚBLICO DE UNA NUEVA ARQUITECTURA. LA COMUNICACIÓN DE LAS EXPOSICIONES UNIVERSALES	1357
Alberto Ruiz Colmenar, Beatriz S. González-Jiménez	
GEOMETRÍA, UNA REVISTA PARA COMUNICAR EL URBANISMO DE LOS ARQUITECTOS	1369
Victoriano Sainz Gutiérrez	
ESTADOS UNIDOS EN LOS BOLETINES DE ARQUITECTURA ESPAÑOLES. 1945-1960	1381
María del Pilar Salazar Lozano	
ARQUITECTURA Y ANSIEDAD EN LA OBRA DE ISAAC ASIMOV	1393
Mario Sánchez Samos	
MIES Y EL PERIÓDICO <i>TRANSFER</i>	1407
Rafael Sánchez Sánchez	
FROM DOMESTIC INTERIORS TO NATIONAL PLATFORMS. MODERN ARCHITECTURE AND INDIAN WOMANHOOD IN THE <i>INDIAN LADIES' MAGAZINE</i>	1417
Pooja Sastry	
COMMUNICATING THE WELFARE ARCHITECTURE FOR WOMAN AND CHILD IN FASCIST ITALY	1427
Massimiliano Savorra	
MOBILIARIO Y DISEÑO INTERIOR EN EL MÉXICO MODERNO EN TIEMPO REAL: LAS PUBLICACIONES ESPECIALIZADAS EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX	1441
Silvia Segarra Lagunes	
<i>SUN AND SHADOW</i> Y LA TRANSICIÓN DEL PROGRAMA DOMÉSTICO A LA OBRA MONUMENTAL DE MARCEL BREUER	1453
Erica Sogbe	
EL REGISTRO FOTOGRÁFICO DEL <i>PLAYGROUND</i> COMO CONSTRUCCIÓN DE LOS IMAGINARIOS MODERNOS DE ESPACIOS DE JUEGO URBANOS	1463
Nicolás Stutzin Donoso	
<i>LES PROMENADES ET LE PAYSAN DE PARIS</i>. EL PARQUE DE BUTTES-CHAUMONT ENTRE LA LÍRICA Y LA TÉCNICA	1471
Diego Toribio Álvarez	
EL PROYECTO URBANO EN LAS PUBLICACIONES DE ARQUITECTURA EN CHILE: UNA SECUENCIA ANALÍTICA (1930-1980)	1483
Horacio Enrique Torrent	
LE CORBUSIER, 1933. UN LIBRO Y UNA <i>CRUZADA</i> CONTRA LA ACADEMIA	1495
Jorge Torres Cueco	
OTRA <i>ARQUITECTURAS BIS</i>: LA APORTACIÓN CRÍTICA DE MADRID	1511
Alejandro Valdivieso	
LA ARQUITECTURA DEL CONOCIMIENTO	1523
Ruth Varela	
LA CASA EN EL MAR Y EL JARDÍN: LA COLABORACIÓN DE LINA BO EN EL DEBATE PROPUESTO EN LA REVISTA <i>DOMUS</i> DE 1940	1535
Carla Zollinger, Eva Álvarez, Carlos Gómez	

LA ARQUITECTURA EN LA ERA DE LA COMUNICACIÓN DIGITAL

LA DIFUSIÓN DE LA ARQUITECTURA EN LA ERA DE LA POST-FOTOGRAFÍA: EXCESO Y ACCESO	1547
Luisa Alarcón González, Mar Hernández Alarcón	
UNA MIRADA DESDE EL METAVERSO A LA CIUDAD	1557
Mónica Alcindor, Alejandro López	
MANIERISMO <i>ON STEROIDS</i>: REFLEXIONES EN TORNO A LOS PROCESOS CREATIVOS EN LA ERA DE LA COMUNICACIÓN DIGITAL	1565
Serafina Amoroso	
APLICACIONES DE LA INTELIGENCIA ARTIFICIAL EN ARQUITECTURA. CLASIFICACIÓN Y ANÁLISIS DE OBRA EN LA ERA DIGITAL	1577
Guido Cimadomo, Vishal Shahdarpuri Aswani, Jorge Yeregui Tejedor	
FROM PHYSICAL TO DIGITAL: THE IMPACT OF TWENTY YEARS OF WEB 2.0 ON ARCHITECTURE	1587
Giuseppe Gallo	
NIKOLAUS PEVSNER EN LA BBC: LA COMUNICACIÓN ORAL DE LA HISTORIA DEL ARTE Y LA ARQUITECTURA	1599
David García-Asenjo Llana, María Pura Moreno Moreno	
<i>CREAFAB APP</i>: HERRAMIENTA DIGITAL PARA LA INVESTIGACIÓN Y GESTIÓN DE PROCESOS DE REINDUSTRIALIZACIÓN CREATIVA EN CIUDADES HISTÓRICAS	1613
Francisco M. Hidalgo-Sánchez, Safiya Tabali, María F. Carrascal-Pérez	
REPRESENTACIÓN Y DIFUSIÓN DIGITAL DEL PATRIMONIO MONÁSTICO: EL PROYECTO <i>DIGITAL SAMOS</i>	1627
Estefanía López Salas	
ARQUITECTURA PARA REDES O ARQUITECTURA PARA LA VIDA	1639
Ángela Marruecos Pérez	
ENSEÑAR EL PROYECTO (Y TRANSFORMAR LA CIUDAD) EN LA ERA DE LA COMUNICACIÓN DIGITAL	1649
Paolo Mellano	
REVISTAS DE ARQUITECTURA LATINOAMERICANAS: EXPERIENCIAS Y RESULTADOS DE ARLA	1661
Patricia Méndez	
LA MUTACIÓN DEL DIBUJO PLANO A LA REALIDAD AUMENTADA. UNA NUEVA FORMA DE COMUNICAR EL ESPACIO Y SU CONSTRUCCIÓN EN LA ARQUITECTURA	1673
Alejandro Muñoz Miranda	
¿INVESTIGACIÓN O ACTIVISMO? EL CASO DEL <i>MAPA INTERACTIVO DIGITAL DE ARQUITECTURAS IDEADAS POR MUJERES EN ESPAÑA, 1965-2000</i>	1683
Lucía C. Pérez Moreno, David Delgado Baudet, Laura Ruiz-Morote Tramblin	

Georgia O'Keeffe y Berenice Abbott: miradas cruzadas de Nueva York

Georgia O'Keeffe y Berenice Abbott: Crossed Glances of New York

JOSÉ ANTONIO FLORES SOTO

Universidad Politécnica de Madrid, joseantonio.flores@upm.es

LAURA SÁNCHEZ CARRASCO

Universidad Politécnica de Madrid, laura.sanchezca@upm.es

Abstract

Georgia O'Keeffe y Berenice Abbott fueron dos de las grandes artistas norteamericanas de la modernidad: pintora y fotógrafa, respectivamente. En la década de 1930, ambas se interesaron por retratar Nueva York, ciudad que habitaban y a la que llegaron desde sus orígenes en la América profunda: Wisconsin y Ohio. En sus miradas hacia la ciudad contemporánea por antonomasia, más allá de las personas y su actividad frenética, el rascacielos es el protagonista indiscutible. Ambas ayudaron a construir la imagen de una ciudad en crecimiento hacia lo alto. Con sus imágenes consolidaron una manera de verla, hoy incuestionable. Esta comunicación muestra los cruces de miradas entre estas dos artistas a una ciudad ahora indisociable de las imágenes con que ellas la mostraron desde sus experiencias visuales. Sus miradas cruzadas, entre lo fotográfico y lo pictórico, constituyen un documento excepcional de la construcción del imaginario del Nueva York moderno.

Georgia O'Keeffe and Berenice Abbott were two of the great modern American artists: painter and photographer, respectively. In the 1930s, both were interested in portraying New York, the city they lived in and came to from their origins in the American heartland of Wisconsin and Ohio. In their gazes of the quintessential contemporary city, beyond the people and its frenetic lifestyle, the skyscraper is the undisputed protagonist. Both helped to build the image of a city growing upwards. With their images they consolidated a way of looking at it, today unquestionable. This communication shows the crossroads of these two artists' view of a city now inseparable from the images they made to show it from their visual experiences. Their crossed glances, between the photographic and the pictorial, constitute an exceptional document of the construction of the imaginary of modern New York.

Keywords

Georgia O'Keeffe, Berenice Abbott, fotografía de arquitectura, Nueva York, ciudad moderna

Georgia O'Keeffe, Berenice Abbott, architecture photography, New York, modern city



Figura 1. [Izda.] Georgia O’Keeffe (manos), 1918, Alfred Stieglitz. Fuente: Art Institute of Chicago, Chicago. [Dcha.] Autorretrato, c. 1932, Berenice Abbott. Fuente: National Portrait Gallery, Smithsonian Institution, Washington, DC.

Dos mujeres en Nueva York

Si hay una ciudad que encarne en el ideario colectivo la contemporaneidad por excelencia, ésa es Nueva York. Cuando Georgia O’Keeffe se trasladó a ella por primera vez, bullía de actividad edificatoria, aunque sujeta al gusto artístico europeo. Proveniente de una familia de pioneros checo-irlandesa, ella era una joven de Sun Prairie (Wisconsin) que a sus veinte años quería ser pintora. Se había matriculado en la Liga de Estudiantes de Arte, donde encontró como profesor al pintor William Merritt Chase y un ambiente academicista. Era 1907; la Galería 291 de la Quinta Avenida, dirigida por el fotógrafo Alfred Stieglitz, preparaba su primera exposición sobre un artista europeo: Auguste Rodin. En 1908, Georgia y sus amigos de la Liga acudieron a ver los dibujos de Rodin: mujeres definidas por líneas contorneantes cuya soltura les produjeron un enorme impacto.

O’Keeffe se retiró del bullicio neoyorkino unos años y retornó a él en 1914 para formarse en la Escuela de Profesores de Arte de Columbia. En pleno crecimiento hacia lo alto, la ciudad veía de lejos el inicio de la Primera Guerra Mundial. En su panorama artístico resonaba el eco del arte europeo mostrado en el Arsenal del Regimiento 69, en la avenida Lexington, en 1913. *La International Exhibition of Modern Art (The Armory Show)*, promovida por la Asociación Americana de Pintores y Escultores gracias a Arthur B. Davies, llevó a Nueva York por vez primera una panorámica del “arte nuevo”, con: Manet, Van Gogh, Gauguin, Renoir, Monet, Rousseau, Munch, Cézanne, Picasso, Braque, Kandinsky, Delaunay y Duchamp, entre otros. Con 27 años y alumna de Arthur Wesley Dow en Columbia, a

O'Keeffe le atrajo la espiritualidad del arte de Kandinsky –cuya obra no vio en *The Armory Show*–, viva en los círculos estudiantiles que frecuentaba. Difícil permanecer impasible ante esa pintura “patológica” y “pura insolencia”, según el *New York Times*.¹

Más interesada en el nuevo arte europeo que en el viejo arte académico, O'Keeffe regresó con su amiga y condiscípula Anita Pollitzer a la Galería de Stieglitz. En 1914, exponía a Picasso y Braque; la revolución visual cubista en el corazón de Manhattan. El primer contacto de O'Keeffe y Stieglitz fue de cortesía; sin embargo, desde esta nueva visita, Georgia se hizo asidua a sus exposiciones y la relación entre ellos se encaminó hacia otro horizonte. Pese a que ella impartiese clases de arte en Virginia, Texas y Carolina del Sur entre 1915 y 1918, entablaron fluida correspondencia con envío de acuarelas de Georgia a Stieglitz a través de Pollitzer, expuestas en la 291 en 1916. Era una relación afectiva compleja no exenta de contradicciones. Y es que Alfred Stieglitz, de la edad de la madre de Georgia, ejerció una importante atracción física e intelectual sobre O'Keeffe, interesada en el arte como expresión emotiva y fascinada por el fotógrafo como ejemplo de ese ideal.

Las circunstancias personales del fotógrafo no le impidieron hacer de Georgia modelo, protegida y amante; convenciéndola de establecerse en Nueva York a partir de 1918. La valoró como mujer y pintora, con un patrocinio y tutela que duró toda su vida, aunque llegase a ser asfixiante para ella en ocasiones.

La pareja scandalizó a la sociedad neoyorkina en 1919 por unas fotografías de ella desnuda ante el objetivo “artístico” de Stieglitz –casado, padre y veintitrés años mayor–. Su relación artístico-afectiva continuó pese a todo –incluida la relación paralela de él con Dorothy Norman–, hasta la muerte del fotógrafo en 1946. Sin embargo, no contrajeron matrimonio hasta 1924, cuando Stieglitz consiguió el divorcio tras años de litigios.

La obra de O'Keeffe, expuesta de manera regular en la sala de Stieglitz, tuvo gran éxito; reconocida por sus líneas abstractas y manchas dinámicas de color interpretadas como expresiones emocionales íntimas. Sus “grandes flores”, vistas como a través de una lente macroscópica, diluían incluso el origen figurativo para centrarse en la armonía del color. Sus imágenes, de gran formato, inundaban de colores planos el campo pictórico con formas casi de abstracción pura. Su mirada partía del detalle cotidiano inadvertido para convertirlo en expresión de su experiencia estética. Así lo defendió ella ante interpretaciones “feminizadas” de críticos como Lewis Mumford, con las que nunca se identificó. Desde 1929 y durante la década de 1930, Stieglitz y O'Keeffe vivieron en la habitación 3003 del hotel Shelton. Su “casa-estudio” de la planta 28 del rascacielos se asomaba al East River. Habitantes de las alturas neoyorkinas y paseantes nocturnos de calles abarrotadas de gente –su apartamento carecía de cocina, lo que les obligaba a comer diariamente en restaurantes–, alternaban periodos urbanitas con estancias estivales en Lago George, en el condado de Warren. En el refugio familiar de Stieglitz, no obstante, Georgia se sintió más atrapada que entre los rascacielos a causa de la bulliciosa familia del fotógrafo, con alguno de cuyos miembros no siempre mantuvo buenas relaciones.

¹ Roxana Robinson, *Georgia O'Keeffe*, trad. por Ángela Pérez (Barcelona: Circe, 1992), 90.

El año en que la pareja se trasladó al Shelton, ella –que no saldría de Estados Unidos hasta enviudar– descubrió Nuevo México. Invitada a la casa de la excéntrica Mabel Ganson Evans Sterne Luhan, en Taos, Georgia encontró en el áspero suroeste la paz e independencia física y emocional que necesitaba. Aquél sería el germen de su refugio íntimo en Santa Fe: temporal hasta la muerte de Stieglitz y luego, permanente.

Berenice Abbott, por su parte, llegó a Nueva York en 1916. Procedente de Springfield (Ohio), era una joven de 18 años que quería ser periodista. Desembarcó en el Greenwich Village, foco de la bohemia neoyorkina y centro dadaísta en la Gran Manzana. Marcel Duchamp, a quien conociese O’Keeffe en una comida poco satisfactoria en el Shelton, había emigrado antes de la Guerra coincidiendo con *The Armory Show*. Abbott lo conoció en el Village junto a Elsa von Freytag-Loringhoven, artista más descarada del Village y activa dadaísta, con quien trabajó estrecha amistad. La relación entre ambas quedó en suspenso cuando Berenice, de 23 años, marchó a París en 1921.²

En el Village, Abbott se acostumbró a un ambiente cultural influido por Dada; rodeada de mujeres que, como la Baronesa Loringhoven, representaban una nueva feminidad: moderna y emancipada del heteropatriarcado. Entre sus amistades estaban: las escritoras Djuna Barnes y Kenneth Burke, la escultora Thelma Wood, la ilustradora Clara Tice, las poetas Mina Loy y Edna St. Vincent o Margaret Anderson y Jane Heap, editoras de *Little Magazine*. A casi todas retrató Abbott cuando se decidió por la fotografía.³

Berenice no abandonó en París el contacto con Dada, pues fue asistente de Man Ray entre 1923 y 1926, lo que le permitió la exploración experimental de la fotografía. Sin embargo, tampoco desechó la idea documentalista que suponía su vocación periodística. Allí conoció a Eugène Atget y le fascinó su fotografía realista, opuesta a la artisticidad de Stieglitz imperante en Nueva York. Sería Atget –más que Ray o Stieglitz– la referencia para el camino tomado por Abbott en la fotografía. En 1928, Berenice compró el archivo de su maestro, muerto el año antes. La inversión económica fue grande,⁴ pero trasladó con ella a Nueva York un importante fondo documental que finalmente vendería al Museum of Modern Art, en 1968. Con él, llevó consigo la idea de retratar Nueva York como Atget hiciese con París.

Tras el periplo europeo en el que tuvo contacto con la modernidad artística y arquitectónica –conoció y retrató, entre otros, a Peggy Guggenheim, Eileen Gray, Nora y James Joyce, Jean Cocteau o al propio Atget–, Abbott regresó a un Nueva York sumido en la Gran Depresión. La ciudad estaba congelada tras el crack de 1929 y el país sumido en el hundimiento de la economía agrícola tan bien retratado luego por Steinbeck en *Las uvas de la ira*.⁵ Berenice

² Terminó definitivamente en 1924, como muestra una imagen “protesta” de Loringhoven, donde la acusa de infiel por olvidarla y dejarla abandonada, “como a una vieja sombrilla”, por cierto, junto a un urinario masculino similar a la “Fuente” (1917) presuntamente de Duchamp (quizás, quién sabe, un guiño sutil a su autoría).

³ Estrella de Diego, “Berenice Abbott: visualidades en el entremedias”, en *Berenice Abbott. Retratos de la Modernidad* (Madrid: Fundación Mapfre, 2019), 21-23.

⁴ La pudo hacer con el préstamo de su entonces compañera Julie Oppenheim.

⁵ John Steinbeck, *The Grapes of Wrath* (Nueva York, Viking Press, 1939).

volvió al Greenwich Village, donde vivió con su pareja: Elisabeth McCausland, historiadora y crítica de arte, desde 1935.

Tras su regreso de Europa y reinstalación en el Village, Berenice Abbott se entregó a la tarea de retratar Nueva York. En 1929, cuando O'Keeffe empezó a dejarse seducir por los huesos de animales muertos de Lago George y las conchas de Maine, Abbott comenzó con una de sus grandes obras: *Changing New York*. El proyecto fotográfico se extendió hasta 1939 gracias al Federal Art Project, que lo financió en 1935 con los fondos del Work Progress Administration. Gracias al programa de Roosevelt, Abbott encontró trabajo y financiación en los años de la Depresión, mientras O'Keeffe habitaba entre el Shelton y Santa Fe.

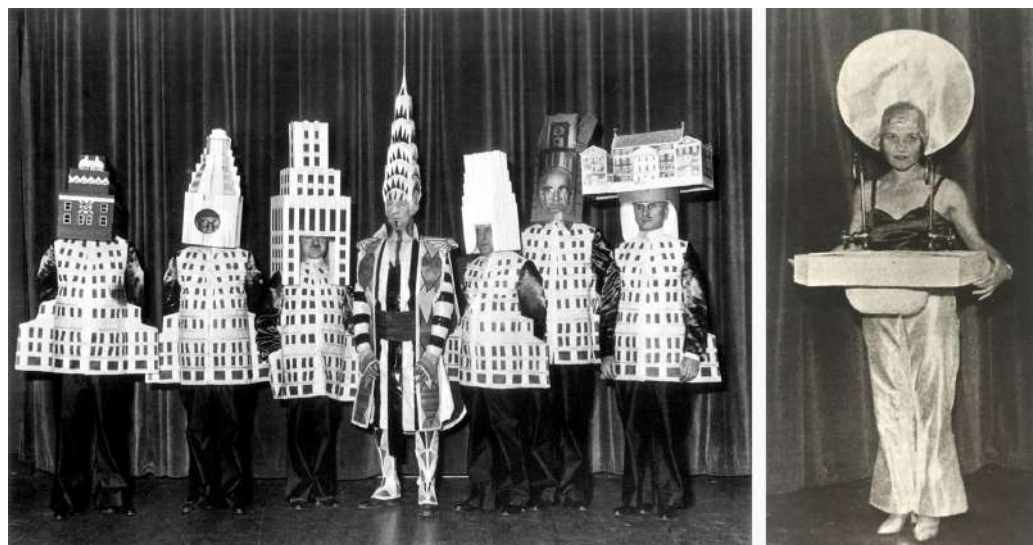


Figura 2. [Izda.] Escena del espectáculo “Silueta de Nueva York” del Baile de Bellas Artes (1931) en el Hotel Astor, Nueva York, con los arquitectos disfrazados de sus respectivos rascacielos. [Dcha.] Edna Cowan caracterizada como “La señorita lavabo”. Fuente: Rem Koolhaas, *Delirio de Nueva York*, trad. por Jorge Sainz (Barcelona: Gustavo Gili, 2004), 128 y 131.

Georgia O'Keeffe había incorporado a sus intereses artísticos el de retratar Nueva York en 1924, dedicándose a una serie que ni Stieglitz comprendió, dada su trayectoria, pese a lo cual la expuso y vendió en reiteradas ocasiones. Desde 1929, Nueva York cedió progresivamente ante los huesos de Lago George y los paisajes mexicanos, hasta desaparecer de su obra en 1932. Coincidió ese fin con el frustrado encargo de Donald Deskey para los murales del tocador de señoras del Radio City Music Hall, del Rockefeller Center, y su posterior crisis nerviosa y hospitalización.⁶

Mientras que el proyecto de O'Keeffe se exponía en la Galería de Stieglitz –entonces, ya la 303– autofinanciado, las fotografías de Abbott lo hacían en el Museum of the City of New

⁶ Desde la crisis nerviosa de 1933, en la que no parece que fuera poco el efecto de la relación de Stieglitz con Dorothy Norman sumada al fracaso del Radio City Music Hall, no hay ya imágenes de Nueva York en la obra de O'Keeffe.

York, con presupuesto público. 97 fotografías del Nueva York de Abbott serían publicadas como libro en 1939 con texto de McCausland.

Las imágenes de Nueva York de O’Keeffe y Abbott constituyen una biografía gráfica de la ciudad moderna, con puntos comunes que inciden en la construcción de una forma de mirarla.

La silueta de Nueva York

Hay dos Nueva York, el que configura el perfil urbano reconocible: el de los rascacielos, y el que se habita desde el suelo en sus calles abarrotadas de gente.

En 1931, en el enfriamiento de la quiebra bursátil, el 12o Baile de Bellas Artes, celebrado en el Hotel Astor, en Broadway, llevó por tema “*Fête moderne*: una fantasía de fuego y plata”. El acto crucial de la velada fue el ballet “La silueta de la ciudad”, donde los principales arquitectos neoyorquinos aparecieron disfrazados con trajes similares y tocados que representaban sus respectivos edificios icónicos en la ciudad –no todos torres–. La diferencia la marcaba William van Allen, cuyo disfraz integral remedaba las formas Decó de su rascacielos Chrysler, terminado en 1930 con 319 m de altura. Aquella representación repetía la esencia de una ciudad en crecimiento continuo hacia lo alto, con una masa baja indiferenciada y unos hitos erigidos en vertical como agujas singulares de la enorme catedral del capitalismo.

Entre tanto genio masculino caracterizado, apareció una única mujer: Edna Cowan, disfrazada de lavabo de tocador de señoras –como el del Radio City Music Hall cuyos paneles O’Keeffe no terminaría–. El lavabo con dos grifos lo llevaba literalmente a cuestas sobre el torso; su tocado era un disco dorado a modo de espejo. Ellos describían la ciudad en su silueta característica, aunque cambiante. Ella se ocupaba de las cuestiones invisibles que, sin embargo, hacían funcionar internamente aquellas moles modernas: las instalaciones. El manhattanismo presentaba esa dualidad: lo visible e identitario y lo invisible funcional. Lo curioso es que las imágenes de lo visible estén indisolublemente unidas a la mirada de dos mujeres: O’Keeffe y Abbott, que nos enseñaron a mirarla y reconocerla en sus singularidades.

Por entonces, Georgia O’Keeffe era habitante de las alturas de uno de aquellos edificios altos de tan notable presencia en la silueta urbana: el Shelton, en el 525 de la avenida Lexington del Midtown. Con sus 118 m de altura, el hotel fue construido entre 1922 y 1923 con proyecto de Arthur Loomis Harmon, según la Ley de Zonificación de 1916. O’Keeffe y Stieglitz vivían en un apartamento de su planta 28, de las 35 que tenía, muy cerca del cielo. Desde su casa-estudio tenían amplias vistas del East River a través de los ventanales con que se cerraba al vacío su espacio doméstico carente de cocina. Entre 1926 y 1929, Georgia pintó vistas de la ciudad desde su apartamento. En ellas se aprecia la silueta de Nueva York enmarcada por las ventanas del Shelton, aunque en sus cuadros sólo a veces aparece el alféizar como apoyo ocasional de un frutero que se interpone como figura contra el fondo de rascacielos vecinos, chimeneas del área portuaria y barcos. Stieglitz, en torno a 1930, también haría vistas fotográficas del perfil de urbano desde las alturas de la terraza de su apartamento. Berenice Abbott, sin embargo, si quería ver la ciudad desde lo alto debía subir

a alguno de aquellos edificios, pues su casa en el Village estaba pegada al suelo. Interesada por el perfil de la ciudad, Abbott presenta una serie de fotografías de fragmentos de la silueta urbana tomadas desde la calle o desde la altura media de algún edificio. Las torres de Abbott se yerguen amenazantes ante el espectador ausente que presta ojo, encuadre y enfoque: la propia fotografía. Mientras O’Keeffe mira desde las alturas a aquellas moles, dirigiendo su vista al horizonte por encima de ellas, Abbott, que mira desde abajo, debe corregir las fugas de las verticales de las torres que conforman la silueta urbana. En ambas, la presencia humana suele estar sólo sugerida por la mirada de quien construye la vista o por los coches o barcos que aparecen circunstancialmente. Lo que interesa en estas vistas es la silueta recortada contra el cielo, no el suelo ni lo que en él sucede. Es el reconocimiento de la cambiante silueta de la ciudad, pese a ello reconocible.



Figura 3. [Izda.] East River desde la habitación del Shelton, 1927, Georgia O’Keeffe. Fuente: The New Britain Museum of American Art, New Britain. [Dcha.] Perfil de Manhattan: 1. South Street y Jones Lane, 1936, Berenice Abbott. Fuente: VV. AA., *Berenice Abbott. Retratos de la Modernidad* (Madrid: Fundación Mapfre, 2019), 110-111.



Figura 4. [Izda.] Séptima avenida mirando al sur desde la calle 35, diciembre de 1935, Berenice Abbott. Fuente: VV. AA., *Berenice Abbott. Retratos de la Modernidad...*, 127. [Centro] Edificio RCA en construcción, 1932, Berenice Abbott. Fuente: VV. AA., *Berenice Abbott. Retratos de la Modernidad...*, 112. [Dcha.] El Shelton con manchas solares, 1926, Georgia O’Keeffe. Fuente: The Art Institute, Chicago.

El vértigo de las alturas: protagonismo del rascacielos

En 1932 a Le Corbusier le parecieron pequeños los rascacielos de Nueva York.⁷ El edificio central del Rockefeller Center, que Abbott retratase en construcción ese año, trataba de alcanzar el cielo con sus 70 plantas y 260 m de altura. La que iba a ser la joya del Midtown, paralizada por la Gran Depresión, se quedó lejos de los 381 m de altura marcados por la aguja del Empire State Building en 1931, en la Quinta Avenida con la calle 34. En términos absolutos, los rascacielos de la *Ciudad contemporánea para tres millones de habitantes* o la *Ciudad radiante* no son tan altos, aunque lo parezca. Parecen serlo graciaias a que el vacío entre ellos pone ciudad, espacio urbano y rascacielos a igual escala dimensional: la escala conceptual de la ciudad; lo que no sucede en el caso neoyorquino. El aire sugerido en los dibujos de Le Corbusier –tendenciosos y falseados– falta en Nueva York, con avenidas de 60 m de ancho y calles de sólo 18 m. La escala de los espacios urbanos de Manhattan no corresponde a los edificios que la pueblan, cuya presencia asedia unas calles donde falta la respiración. Así que lo que en Le Corbusier parece tocar el cielo con soltura, en Nueva York se presenta como una guerra de codazos por alcanzar la cumbre antes que nadie, generando una ciudad densa donde al sol le cuesta tocar el suelo con sus rayos.

Esta agobiante densidad neoyorquina se reconoce en las vistas desde lo alto del distrito financiero presentadas Abbott. Sus picados muestran el suelo con dificultad porque las cumbres de las torres se lo impiden. Es curioso el vértigo sugerido en esas fotos apabullantes tomadas desde y hacia unos rascacielos desde los que pocos años antes se lanzaron al vacío cientos de personas acorraladas por el hundimiento de la bolsa. Es como si las fotos congelasen el horror de aquellos ojos suicidas antes del vuelo hacia la nada. Una caída libre –esta vez figurada– entre torres que huyen hacia arriba del suelo de la calle que no suele verse en estas fotos, como tampoco las personas.

La sensación de denso agobio se ve también cuando Abbott redirige el objetivo hacia el horizonte y halla serias dificultades para alcanzarlo. Es entonces cuando, como pasa en la vista de la Séptima avenida hacia el sur desde la calle 35, la calle se muestra como un plano de actividad constante delimitado por las murallas laterales que constituyen los alzados de los rascacielos. En la fuga soleada hacia el infinito, se distinguen mejor los coches que las escuálidas personas. Sobre ellos, momentáneamente detenidos en su actividad, se imponen los rascacielos-pantalla a contraluz. Georgia O’Keeffe no mira abajo desde lo alto; fija sus ojos en el horizonte. En sus cuadros no suele haber picados, pero sí el vértigo –amenaza a veces– de la presencia de las torres. Dirige su mirada al horizonte desde media altura y enfoca a un edificio solo, sin mostrarlo en pugna con sus vecinos. Mira particularmente atenta al Shelton para ver su casa desde fuera. El rascacielos aquí se individualiza y aparece como objeto de contemplación, con su geometría recortada precisa contra el cielo en contrapicado levemente corregido; pero, detalle inadvertido, no se ve cómo arranca desde el suelo. Quizás una de las vistas más interesantes de ese rascacielos-mole que muestra O’Keeffe sea aquella en la que su mirada a contraluz se ve deslumbrada por los destellos del

⁷ Le Corbusier, *Cuando las catedrales eran blancas: viaje al país de los tímidos*, trad. por Julio E. Payró (Barcelona: Poseidón, 1977). Original de 1937.

sol que deshacen en parte la geometría de la torre tras la que emerge. El sol muerde la ya no tan rotunda arista del Shelton y hace chiribitas en la imagen de O'Keeffe, como una foto a punto de velarse; efecto claramente fotográfico con el que quizás Georgia le esté perdiendo el miedo a las alturas suicidas.



Figura 5. [Izda.] “Noche en la ciudad”, 1926, Georgia O’Keeffe. Fuente: Minneapolis Institute of Arts, Minneapolis. [Dcha.] Cañón Broadway y Exchange Place, 1936, Berenice Abbott. Fuente: VV. AA., *Berenice Abbott. Retratos de la Modernidad...*, 123.

El apabullamiento de la calle: mirar arriba

Cuando los protagonistas indiscutibles de Nueva York en el ideario colectivo son los rasca-cielos, en no pocas de imágenes de O’Keeffe, el interés se centra sin embargo en el vacío agobiado de la calle. Los cañones urbanos fueron las primeras imágenes de una Georgia caminante nocturna de las calles de Manhattan en busca de restaurantes a la hora de la cena. Casi todas las imágenes que retratan la angostura de las calles neoyorquinas en sus cuadros son nocturnas. No es que el sol no llegue al suelo, es que el cielo es azul oscuro casi negro. Es siempre sólo cielo inmenso recortado entre las aristas de las torres; a veces, con luna y hasta estrellas en competencia con las farolas rutilantes de la ciudad. Es difícil discernir cuál de los discos blanco puro en los fondos azul oscuro, confinados por las torres, es la luna llena o una farola; sutilezas oníricas de Georgia, en un paisaje siniestro donde es muy fácil confundir lo natural y lo ficticio.

Los cañones urbanos de O’Keeffe, en vertiginosos contrapicados que miran a un cielo oscuro casi metafísico, son como la trasposición neoyorquina de aquellos otros de Thomas Cole o Albert Bierstadt en sus paisajes de la apabullante inmensidad norteamericana. Lo que en los pintores del Río Hudson son enormidades montañosas de perfiles afilados contra el cielo, en O’Keeffe son angosturas urbanas del engreimiento humano. No son más agobiantes las calles verdaderas de la ciudad que su representación en las pinturas de Georgia O’Keeffe.

En esta serie de vistas, de los rascacielos sólo importan sus cortantes aristas; el protagonista de verdad es el cielo que ellas recortan. Casi todos los edificios se reducen a manchas monolíticas, ciegas, sólo definidas por sus bordes. El cielo forma rasgaduras monocromas, como los jirones celestes en los frondosos bosques de árboles increíblemente enormes de Cole o Bierstadt.

Cuando Abbott mira al cielo recortado entre los edificios produce imágenes del mismo vértigo, pero diurnas. En sus cañones el cielo es más jirón si cabe, pero no es negro sino gris claro casi blanco. El protagonismo de los rascacielos de sus imágenes consiste en no mostrarse como objetos vertiginosos, sino como masas definidas que recortan el cielo homogéneo del fondo. En este caso, como es de día, no hay luna ni estrellas ni farolas con las que confundirlas, pero tampoco hay nubes y el sol no se ve.

Cabe mencionar en ambas mujeres sus cañones vistos desde media altura, con las fugas verticales de los edificios corregidas. Aquí, tanto en la imagen pintada como en la fotografiada, las paralelas sin fin del primer plano hurtan al espectador suelo y cielo del que parten y al que tienden los rascacielos. El agobio, en este caso, es sugerir un abismo en medio del cual el observador se halla suspendido, como flotando en medio de un mal sueño, siniestro como las imágenes surrealistas tan de moda en el Nueva York de entreguerras que ambas artistas conociesen.⁸



Figura 6. [Izda.] “Calle”, 1926, Georgia O’Keeffe. Fuente: Georgia O’Keeffe Museum, Santa Fe. [Dcha.] “Exchange Place”, 1933, Berenice Abbott. Fuente: Museum of Modern Art, Nueva York.

⁸ VV. AA., *Georgía O’Keeffe* (Madrid, Fundación Thyssen, 2021).

Epílogo nocturno

Lo que comparten de siniestro las imágenes tanto de O'Keeffe como de Abbott no es la nocturnidad, sino su resistencia a la presencia humana. Es verdad que Berenice dedica un apartado de *Changing New York* a la ciudad habitada a pie de calle⁹, donde el protagonismo lo tienen las personas. Sin embargo, Georgia elude siempre la presencia humana en sus retratos de la ciudad insomne. Es curiosa esa ausencia. Quizás Nueva York sea para ellas más ciudad de edificios y calles que de personas; aunque tanto escena urbana como edificios –cambiantes ambos– sean soporte indispensable de las interrelaciones de sus anónimos habitantes. O tal vez es que sepan que esos habitantes, en su pequeñez ante las dimensiones de los elementos de la ciudad, se reconozcan ellos mismos invisibles –aunque integrantes de una enorme realidad urbana que los trasciende– y por eso no importa que no estén en las imágenes.

Por cerrar este repaso, hay un último capítulo: el de la noche. Nueva York no duerme, radiante de actividad a cualquier hora. El desafío noctámbulo aparece reflejado en imágenes de ambas mujeres. Abbott retrata desde lo alto el baile de torres iluminadas por fogonazos internos, como una enorme maqueta –anticipando la de Broadacre City de Wright¹⁰–, que se expande en la oscuridad más allá de los límites de la foto. La nocturnidad de O'Keeffe resalta la individualidad del rascacielos-faro. En la oscuridad a veces casi completa del lienzo, el rascacielos brilla con destellos titubeantes o emite haces de luz hacia los cielos negros sobre el espectáculo continuo.

Nueva York permanece, reconocible pese a ser cambiante: su silueta, rascacielos, cañones agobiantes, noche continua. Georgia O'Keeffe y Berenice Abbott hace tiempo que no existen; dejaron el testimonio de sus imágenes. Ninguna acabó sus días en la Gran Manzana: O'Keeffe se trasladó en 1946 a Santa Fe, donde residió hasta su muerte en 1986. Tras venderle al MoMA el archivo Atget, Abbott se retiró en 1968 a Maine, donde murió en 1991. No volvieron a vivir en Nueva York, pero con sus imágenes establecieron una manera de mirarla. Si hoy es posible seguir reconociendo la ciudad, que no es la que sus ojos vieron, es por el empeño de ambas en registrar todas sus posibles caras.¹¹

⁹ Es icónica su escena urbana ante la bolsa de Wall Street, con la gente en primer plano, el templo bursátil de fondo y los rascacielos escalando las alturas a su lado.

¹⁰ La maqueta de Broadacre City fue posible gracias al donativo de Edgar J. Kaufmann. Se expuso en el Rockefeller Center en abril de 1935. Wright se fotografió con ella e hizo fotografías de fragmentos en planos picados donde la maqueta rebosa por los márgenes fotográficos, como muchas fotos de Nueva York de Abbott.

¹¹ Esta acción ha sido financiada por la Comunidad de Madrid a través del Convenio Plurianual con la Universidad Politécnica de Madrid en su línea de actuación Programa de Excelencia para el Profesorado Universitario, en el marco del V PRICIT (V Plan Regional de Investigación Científica e Innovación Tecnológica).



Figura 7. [Izda.] “Rascacielos radiante-Noche de Nueva York”, 1927, Georgia O’Keeffe. Fuente: Stieglitz Collection. [Centro] “Ritz Tower, New York”, 1928, Georgia O’Keeffe. Fuente: Georgia O’Keeffe Museum, Santa Fe. [Dcha.] “New York at Night”, 1933, Berenice Abbott. Fuente: Museum of Modern Art, Nueva York en VV. AA., *Berenice Abbott. Retratos de la Modernidad...*, 219.



UNIVERSIDAD
DE GRANADA