

LUCIA MOHOLY-NAGY

CARTAS CRUZADAS EN EL ENTORNO DEL GATCPAC

Alfons Puigarnau / Oriol Vaz-Romero Trueba

El 11 de enero de 1933, Walter Gropius escribe una carta a Josep Lluís Sert en la que manifiesta que Lucia Schultz, ex-esposa de László Moholy-Nagy, necesita salir de Alemania. Desde 1931, la ciudad de Barcelona y el GATCPAC viven momentos dulces con el gobierno de la segunda República española. El 30 de enero de 1933, Hitler es nombrado Canciller de Alemania y la situación es crítica para muchos artistas e intelectuales judíos. Este artículo es una narración del perfil creativo de Lucia Moholy-Nagy en clave de un intenso triángulo epistolar en momentos en que Europa se desmorona y parece apagarse la llama del rupertismo de vanguardia.

Palabras clave: *Lucia Moholy-Nagy, GATCPAC, Fotografía, Bauhaus, Política*

Keywords: *Lucia Moholy-Nagy, GATCPAC, Photography, Bauhaus, Politics*

Entre los jóvenes artistas actuales, pocos son los que sabrían reconocer en la figura de Lucia Schultz (1894-1985) a una pionera del lenguaje fotográfico y fundadora de los cánones visuales de la fotografía arquitectónica contemporánea. Más destacada por ser la esposa de László Moholy-Nagy, su lugar en la historia del arte moderno se ha visto a menudo reducida al papel de reportera de la Bauhaus, como así lo acredita la primera exposición monográfica organizada nueve años después de su fallecimiento y que llevaba por título *Lucia Moholy. Bauhausfotografie*¹. Cabe preguntarse, pues, hasta qué punto Lucia Moholy constituye un ejemplo más de esa dilatada familia de “mujeres anónimas” de la cultura europea y si este ostracismo intelectual pudo ser una playa de libertad para desarrollar su verdadera sensibilidad como fotógrafa². Estas cuestiones fundamentales, exploradas de forma intermitente en las últimas décadas³, parecen cobrar nuevos atisbos de respuesta en la reconstrucción epistolar que constituye el núcleo de nuestra presente aportación.

Los documentos del GATCPAC⁴ que vamos a utilizar no constituyen meros recuerdos del pasado para enmendar la memoria histórica. Se trata de cartas cruzadas que representan una fotografía del instante, con sus ansiedades y su inevitable fugacidad. En este sentido, no pueden ser utilizados únicamente para recordar la Historia haciéndola presente, enfocando tan solo unos hechos a los que no se había hecho justicia hasta ahora.

A nuestro juicio, el redescubrimiento de la mujer creativa del siglo XX debería actuar como mediador simbólico de la acción histórica. Esto significa que tratar la creatividad femenina y sus imaginarios mediante documentos epistolares de los años treinta nos permite catapultar el discurso estético hacia nuestro presente ideológico, sin necesidad de manipular el hecho histórico. Hoy día, lo femenino se reviste de una fuerza simbólica insospechada, capaz de desvelar lo más vital del arte moderno y de la arquitectura de vanguardia: su búsqueda de novedad y su pasmosa espontaneidad. Para desvelar esta vitalidad plástica en la figura de Lucia Moholy disponemos de su cruce de cartas con Walter Gropius y Josep Lluís Sert durante algunos de los meses de 1933, momento en el que se fundaba el GATEPAC en España.

Impulsada por los arquitectos Josep Lluís Sert y Fernando García Mercadal, en una reunión celebrada el 25 y 26 de octubre de 1930 en el Gran Hotel de Zaragoza⁵, se pone en marcha la idea de formar un grupo de arquitectos nacional que se llamó GATEPAC: Grupo de Artistas y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea⁶. Pero los hechos políticos en España, entre finales de 1920 y 1930, son graves: la dictadura militar de Primo de Rivera (1923-1930), la declaración de un gobierno de izquierdas en la segunda República (1931) y finalmente la irrupción de la guerra civil española en 1936. En todo este período, la relación entre las artes y la política es cuanto menos compleja y a menudo contradictoria.

La historiografía oficial del GATCPAC es eminentemente masculina en el sentido de que está (incluso lógicamente) dominada por nombres de arquitectos. Pero también aparecen nombres

1. SACHSSE, Rolf, *Lucia Moholy, Bauhaus Fotografien, Mit Texten, Briefen Und Documenten*, Museumspädagogischer Dienst, Bauhaus-Archiv, Berlín, 1995.

2. Sobre este tema cfr., entre otros: BAUMHOFF, Anja, “Gender Issues in Classical Modernity”, en SCHÖNFELD, Christiane (ed.), *Practicing Modernity: Female Creativity in the Weimar Republic*, Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg, 2006, pp. 51-67.

3. Vid. VALDIVIESO, Mercedes, “Lucia Moholy. El ojo anónimo que retrató la Bauhaus”, en *La Balsa de la Medusa*, n. 40, Antonio Machado Libros, Madrid, 1996, pp. 63-88. De la misma autora, véase: “Eine symbiotische Arbeitsgemeinschaft. Lucia und László Moholy-Nagy”, en BERGER, Renate (coord.), *Künstlerpaare im 20 Jahrhundert*, Böhlau Verlag, Köln, Weimar, Wien, 2000, pp. 65-85.

4. Para citar la documentación de archivo: *Arxiu Històric del Col·legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya, Fons GATCPAC, Correspondència General del Grup* utilizaremos la sigla CGG, seguido de la signatura del documento precedida por la letra “C” de “carpeta”.

5. Entre 1929 y 1930, de G.C.A.T.S.P.A.C. (Grup Català d'Arquitectes i Tècnics per a la Solució dels Problemes de l'Arquitectura Contemporània) pasa a llamarse G.A.T.E.P.A.C. (Grupo de Arquitectos y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea), cambiando sus fines desde “la solución de los problemas de la arquitectura contemporánea” al “progreso de la arquitectura contemporánea”.

6. A esta reunión asistieron de Madrid: García Mercadal, Víctor Calvo, Martínez de Azcoitia y Felipe López Delgado; de San Sebastián: Joaquín Labayen; de Barcelona: Sert, Yllescas, Churruga, Rodríguez Arias, Pere Armengou, Josep Torres Clavé, Cristòfor Alzamora y Manuel Subiño. El grupo quedó vertebrado en tres subgrupos regionales. El grupo Este, llamado GATCPAC (Cataluña), contará con Alzamora, Armengou, Bonet (estudiante), Churruga, Illescas, Perales, Rodríguez Arias, Sert, Subiño y Torres Clavé.

7. El grupo ADLAN (*Amics de l'Art Nou*, "amigos del arte nuevo") fue un movimiento artístico catalán fundado en Barcelona en 1932 por Joan Prats, Josep Lluís Sert y Joaquim Gomis, con el objetivo de promover el arte de vanguardia.

8. Lucía reseña que su interés (de ella y de László) por trabajar directamente con luz sobre papel fotográfico surgió de una conversación acerca de las distinciones entre el uso productivo y reproductivo de los nuevos medios. Cfr. MOHOLY-NAGY, Lucía, *Marginalien zu Moholy-Nagy/Moholy-Nagy: Marginal Notes*, Krefeld, Sherpe, 1972, p. 59. Lissitzky reclamaba que él, y no Moholy-Nagy, fue el primero en hacer la distinción entre productivo y reproductivo: "Cuando fui a Berlín y conocí a Hausmann en el estudio de Moholy, estaba decidido publicar una revista. Diseñé su programa en lo que se refiere a logros productivos, y no reproductivos. En ese momento, Moholy no llevaba entre manos ningún tema especial, y capté su atención sobre la fotografía." Citado en LISSITZKY-KÜPPERS, Sophie, *El Lissitzsky: Life, Letters, Texts*, rev. ed., Thames and Hudson, Londres, 1980 (1968), p. 66. Cfr. MARGOLIN, Victor, *The Struggle for Utopia: Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy, Design and radical theory, 1917-1946*, University of Chicago Press, Chicago, 1997, p. 139, nota 24.

9. Puede decirse que la técnica de la fotografía sin cámara era bien conocida en los primeros veinte años del pasado siglo en el campo de la fotografía de aficionados, de manera que en 1922 sólo faltaba que fuera reconocido su potencial plástico. Eso es lo que hicieron, casi simultáneamente, Christian Schad (en 1918, las "shadografías"), Man Ray (en 1921, las "rayografías") y László Moholy-Nagy (1922, los fotogramas), pero lo hicieron cada uno a su manera, es decir, como consecuencia de sus objetivos artísticos. Cfr. SCHARF, Aaron, *Creative Photography*, Studio Vista, London / Reinhold, New York, 1965, p. 56.

10. En ese mismo año, asistió al Congreso de la Unión de Artistas Internacionales y Progresistas que se celebró en Düsseldorf. Allí los activistas húngaros, agrupados en torno a la revista MA, y representados en Berlín por Moholy-Nagy, declaraban: "La primera obligación de los trabajadores del arte es hacer notar que el arte en tanto que vehículo de expresión de vivencias psíquicas subjetivas ha perdido todo su significado". Después del congreso de Düsseldorf, publicó en *De Stijl*, la revista de la vanguardia holandesa, un breve artículo que, con el título *Produktion-Reproduktion*, puede ser considerado como un manifiesto. "Produktion-Reproduktion", en *De Stijl*, n. 7 (julio 1922), pp. 98-100. Traducción al inglés en *Studio International*, 190, n. 976 (julio 1975), p. 17. Aunque este ensayo estaba firmado "L. Moholy-Nagy", no está claro que él fuera el único autor, ya que sabemos por Lucía Moholy que ella era la responsable de los textos y la edición de artículos de László en alemán durante los años 20. Cfr. MARGOLIN, V., op. cit., pp. 63-64, nota 60.

11. En 1923 comenzó a impartir clases en la Bauhaus de Weimar, donde fue "maestro de forma" en el taller de metal. En esta época experimentó con los fotogramas para crear positivos, imágenes de fondo blanco. Desarrolló también la técnica de los fotomontajes, consistentes en *collages* originales fotografiados y reproducidos de los negativos.

12. La arquitectura es el tema recurrente de las fotografías de la escuela Bauhaus: no sólo el qué, sino también el cómo fotografiar, derivó en toda una tipología de la "fotografía de arquitectura". El punto de inflexión fue la exposición de 1923 y la publicación del catálogo, a partir del cual comenzó a crecer la demanda de imágenes de las obras realizadas. Para ello, se requirió la colaboración de dos fotógrafos externos, Hermann Ecker y Louis Held, posteriormente sustituido por Lucía Moholy-Nagy. Al principio, su labor se limitó a reproducir los objetos del taller de metal. A partir de 1926 comienza a realizar series de los edificios de Dessau.

de algunas mujeres entre las miles de bellas páginas manuscritas o mecanografiadas de aquella documentación que sobre todo Sert y Torres-Clavé dejaron para la posteridad en lo que hoy es el *Arxiu Històric del Col·legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya*. No ha sido necesario acudir a manipulaciones o filtros ideológicos para entresacar algunos nombres de mujeres relevantes para la historiografía del GATEPAC y, por ende, para la historia del arte y la arquitectura antes del estallido de la Guerra civil española y del conflicto mundial de 1939.

De hecho, el caso de Lucía Moholy sale a la luz en forma de relación epistolar que entronca dos marcos históricos solapados: el de una España que hierve socialmente, en vísperas del drama de la Guerra Civil, y el de una Europa que ha empezado a descubrir los riesgos del estalinismo, la mentira del fascismo y el horror del nazismo. Desde el extranjero, se ve España como un paraíso de incipientes libertades, en la medida en que goza de un gobierno republicano de marcado corte social. Los hombres y mujeres creativos, que se mueven en el entorno de los CIAM, ven en España una oportunidad para sus proyectos urbanísticos y arquitectónicos socialmente más avanzados: escuelas, dispensarios, balnearios, ciudades de fin de semana y viviendas de bajo coste. Desde Barcelona, Josep Lluís Sert dirige la revista AC, en la que abundan intercambios y colaboraciones con instrumentos parecidos de los Estados Unidos, Francia, Italia, Holanda, Alemania, la URSS y otros países socialmente avanzados.

Se solapan dos marcos históricos como son el nacional y el internacional, a la vez que se solapa el discurso del arte con el de la arquitectura y el de la fotografía y otras artes, consideradas en ese momento menores. Se solapan dos marcos históricos, el nacional con el internacional. Conviven lenguajes. Más allá de la participación del GATCPAC en los CIAM, el círculo se amplía, normalmente a raíz del grupo ADLAN⁷, en relaciones epistolares entre Sert y grandes artistas de la escena internacional: Jean Arp, Alexander Calder, Alberto Giacometti, Salvador Dalí, Joan Miró y muchos otros. Este solapamiento de lenguajes es importante para la historia de una mujer fotógrafa que se cartea con Gropius y Sert. En general es difícil encontrar mujeres que desarrollen proyectos arquitectónicos aunque las encontramos entre bastidores, es decir, en asuntos relacionados con temas de amplio alcance artístico.

El perfil de mujer que es posible encontrar en el fondo GATCPAC, asociado a los destinos de la arquitectura española de los años 30, es el de compañera de fatigas de aquellos hombres (maridos) que protagonizaban los acontecimientos históricos de la evolución de la arquitectura moderna en España entre 1930 y 1937. Su documentación nos permite constatar que se trata de una persona sin apellido de soltera: Sophie Taeuber es Madame Arp, Lucía Schultz es la señora Moholy-Nagy, Margaret Gross es doña Michaelis, Yvonne Marion es la esposa del señor Christian Zervós, Sonia Terk es la señora Delaunay y Petronella van Moorsel es llamada Petro van Doesburg. La documentación habla, por tanto, de Madame Arp, Lucía Moholy-Nagy, Margaret Michaelis, Yvonne Zervós, Sonia Delaunay y Petro van Doesburg.

Al mismo tiempo, las rupturas de pareja no fueron infrecuentes. Así, por ejemplo, existe en ocasiones una primera esposa o marido; otras veces la muerte de uno de los dos trunca la relación; o bien ésta se sostiene incluso a pesar de la interposición de un amante que aparece y desaparece. En todo caso, el nominalismo es un factor que pesa: llamarse Yvonne Zervós significa mucho para *Cahiers d'Art*; llamarse Yvonne Marion es estar condenada al olvido. Ser Sonia Terk no es nada comparado con llamarse Sonia Delaunay. Y llevar el pasaporte de Sophie Taeuber a secas es muy distinto de ser Madame Arp. Poco sabemos, por ahora, de cómo afectó esto a Monxa Sert y a Montse Torres-Clavé. Aunque de Monxa y de Montse, sin Sert y sin Torres-Clavé, la historia hubiera dicho bien poco.

ALIANZAS Y NACIMIENTO DE UN NUEVO LENGUAJE FOTOGRÁFICO

Antes de explorar su correspondencia con Josep Lluís Sert durante 1933 debemos preguntarnos: ¿Quién era Lucía antes de casarse con László Moholy-Nagy? Nació cerca de Praga en 1894. Su familia hablaba alemán, lo que propició que conociera muy pronto el país y la cultura germana. Estudió historia del arte y filosofía en Praga, donde desarrolló además un gran interés por la fotografía. Escritora de vocación, se convirtió en poco tiempo en editora y fotógrafa de talento; una mujer de incalculable ayuda para László, quien hubiera tenido una vida profesional muy distinta de no haberla conocido aquel abril de 1920, cuando de regreso de Viena se trasladó a Berlín.



2

El matrimonio entre László y Lucia se forja en Berlín en 1921 y se deshace en la misma ciudad siete años después. Lo más característico de este período es haber vivido de cerca la gran aventura de la Bauhaus (Fig. 1). En efecto, comparten su pasión por la fotografía y el arte, sus intereses políticos y su amistad con el gran Walter Gropius.

El año 1920 es muy especial en la carrera profesional de László. Trabajando en Berlín, recibe ayuda de los Quáqueros americanos, contacta con los dadaístas alemanes y con la galería *Der Sturm*, desarrolla la técnica del *collage* para las primeras obras constructivistas, incluyendo *Glasarchitektur-Bilder*, y en octubre su obra es incluida en la berlinesa galería *Fritz Gurlitt*. Aunque quizá lo más importante sea el descubrimiento de Lucia Schultz.

Si el matrimonio acontece al año siguiente, será en 1922 cuando pasen juntos el verano en los valles del Rin, donde a László le sobreviene la idea de los fotogramas, que empieza a producir y perfeccionar gracias a los métodos y la técnica depurada de Lucia⁸. Un fotograma es una imagen fotográfica obtenida sin cámara⁹. Los objetos se disponen directamente sobre papel fotosensitivo o se interponen entre una fuente de luz y el papel, para impresionar la imagen sobre este último como si fuera un molde. Tras impresionarse el papel, es revelado como cualquier otro papel fotográfico. Al principio, Moholy utilizó esta técnica para estudiar sus efectos sobre la textura y la composición, pero pronto los fotogramas se convirtieron en la fascinación de su vida.

A raíz de la exposición de sus fotogramas en la galería *Der Sturm* en 1922¹⁰ (Fig. 2), László y Lucia fueron invitados por Walter Gropius a trasladarse a Weimar y colaborar así en la Bauhaus. En 1923 László ya era profesor¹¹ y en 1925 Lucia se había convertido en la fotógrafa oficial de la Bauhaus, gracias a la cual hoy conocemos las imágenes icónicas de la escuela de Dessau, trasladada en 1925 de Weimar a los edificios proyectados por el propio Gropius¹². En 1928, éste cesa como director de la Bauhaus y practica su arquitectura en la ciudad de Berlín. También Lucia y László se trasladan a Berlín¹³, donde se rompe definitivamente su matrimonio y se separan. Las fotografías tomadas por Lucia de los edificios de Gropius en la Bauhaus de Dessau pasarían a la historia como el manifiesto de fotografía arquitectónica de edificios, lugar donde el matrimonio Moholy-Nagy había vivido entre 1925 y 1928 (Figs. 3 y 4).

László Moholy-Nagy había nacido en Bácsborsód, al sur de Hungría, en 1895. Asistió al instituto en la ciudad de Szeged entre 1908 y 1913. Tras graduarse allí, se trasladó a Budapest para



1

Fig. 1. Retrato de László Moholy-Nagy, Lucia Schultz, 1925-1926.

Fig. 2. Lucia y László Moholy-Nagy (arriba, al fondo) fotografiados con otros miembros de la representación húngara para el Congreso internacional de constructivistas y dadaístas, que se celebró en 1922 en la ciudad de Weimar.

13. Fue entonces cuando abandonó la docencia en la Bauhaus debido a la creciente presión interna que ejercía el grupo comunista sobre los profesores. La realidad es que esta presión no provenía de los nazis sino de los comunistas. La posición teórica en relación al arte varió entre distintas facciones de intelectuales y artistas comunistas. Hubo profundos desacuerdos en relación a la diferencia entre la noción de Constructivismo y Composición como formas artísticas de hacer comunismo. László Moholy-Nagy, como demuestran las fuentes, se alineó con un constructivismo dialéctico, pero en ningún caso naturalista o burgués. Él iba a estar en contra del futuro arte soviético y del Comité Central del Partido Comunista que, en la primavera de 1932, sustituye los grupos artísticos por asociaciones de profesiones creativas. De acuerdo con esta directriz, en agosto de 1932 se establece la Unión de Artistas en Moscú y Leningrado. La vanguardia ha acabado y da inicio el arte soviético: "At the end of his review of the Russian Exhibition of 1922, Kallai wrote that the future of spatial constructions lay in Moholy-Nagy's dynamic constructions (E. Kallai, "A berlini orosz kiállítás", *Akaszott ember*, n. 5, Feb., 1923, el subrayado es nuestro). Kallai signed a joint manifesto with Alfred Kemeny, László Moholy-Nagy, and László Peri in which they condemned the work of the Russian Constructivists, the OBMUKhU group, as *technical Naturalism and, thus, bourgeois art* ("Manifiesto," *Egyseg*, n. 1, February, 1923 (el subrayado es nuestro). Cfr. sobre este tema: LEVINGER, E. "The Theory of Hungarian Constructivism", *The Art Bulletin*, Vol. 69, n. 3 (Sep., 1987), p. 462-463. Otras referencias útiles en GLUCK, M., "Toward a Historical Definition of Modernism: Georg Lukacs and the Avant-Garde", *The Journal of Modern History*, Vol. 58, n. 4 (Dec., 1986), pp. 845-882.



Figs. 3 y 4. Aspecto de la casa Moholy-Nagy (arquitecto Walter Gropius) desde la fachada Este, y desde la Norte, Dessau (Alemania), Lucia Moholy, 1926.

14. ZWEIG, Stefan, *El misterio de la creación artística*, Sequitur, Madrid, 2007, p. 80.

15. Cfr. ROBERTS, John, *The Art of Interruption: Realism, Photography and the Everyday*, Manchester University Press, 1990, pp. 43-45.

16. El cuerpo ejecutivo electo del CIAM era el CIRPAC, Comité Internacional para la Resolución de los Problemas de la Arquitectura Contemporánea (*Comité International pour la Résolution des Problèmes de l'Architecture Contemporaine*).

17. El *Congrès International d'Architecture Moderne*, también conocido como CIAM o Congreso Internacional de Arquitectura Moderna, fue fundado en 1928 y disuelto en 1959.

18. Se trata de CGG, C10/67.250 que en el documento C10/67.251 aparece traducido sobre papel timbrado del arquitecto C. Alzamora. Con toda probabilidad, el texto de Gropius escrito a Sert fue traducido del alemán por Cristóbal Alzamora. Junto con Sert, pero sobre todo con Torres Clavé, intervino en el proyecto (solución para el solar: Actas del GATCPAC 10 de noviembre de 1932) y la maqueta (Carta de Sert a Sucre de 11 de febrero de 1933) para los Bloques del Comisariado de la Casa Obrera.

19. GROPIUS, Walter, *Bauhausbauten Dessau*, Bauhausbucher 12, Albert Langen Verlag, Munich, 1930.

20. Viajaron a Moscú, respectivamente como Presidente y Secretario general de los CIAM. Como sabemos, finalmente, las reuniones preparatorias de este congreso se celebraron en Berlín y Barcelona (junio 1931-abril 1932) y el IV Congreso Internacional del CIRPAC (CIAM IV) sobre la Ciudad Funcional, a bordo del Patris II, en el trayecto de Marsella a Atenas, ida y vuelta, del 29 de junio al 13 de agosto de 1933.

21. "De los españoles viajará finalmente sólo una delegación catalana compuesta por Sert, Torres Clavé, Ribas Seba y Bonet Castellana." PIZZA, Antonio, "Política y arquitectura", en *GATCPAC. Una nueva arquitectura para una nueva ciudad*, Barcelona, COAC, 2006, p. 118.

22. Se refiere a la reunión preparatoria del CIAM IV en marzo de 1932 a la que asistió junto con Marcel Breuer, como delegados por Alemania (222AC538).

23. Efectivamente, la crisis en 1933 era acuciante: "Ante las debilidades estructurales de E. R. (Esquerra Republicana) y sus dificultades para ordenar la política, el partido gobernante ofrecía arquitectura social. Con otro gesto destinado a ali-

curar Derecho en la Universidad pero nunca terminó los estudios. Durante la Primera Guerra Mundial se enroló en el ejército austro-húngaro y participó en el frente ruso, pero quedó convaléciente por una herida; en aquel momento descubrió el placer del arte y comenzó a pintar de forma autodidacta. Entabló amistad con el fotógrafo de Budapest Erszi Landau, que despertó en él un interés definitivo por la fotografía. Fue entonces cuando se hizo con su primera cámara. En los años 20 su aportación, junto con László, es imprescindible para comprender la historia de la fotografía. Renger-Patzsch, August Sander y el escritor fotográfico Hugo Sieter miraban hacia el nuevo positivismo estético, que arrinconaba la "espiritualidad artística" en la fotografía para librarla de su presunto anacronismo. Todos ellos abrazaban la Nueva Objetividad para negar el servilismo de la fotografía a las jerarquías de la historia del arte. Nunca más la fotografía sería tratada como si estuviera en deuda con la pintura.

Frente a este anti-ilusionismo, Lucia y László, a finales de los años 20, intentaron formular una teoría de la fotografía que, por un lado, aceptara las nuevas reivindicaciones sobre "lo real" pero que, por otro, rechazara limitarse sólo a estos efectos, es decir, a los poderes de la fotografía convencional pictorialista. Los Moholy-Nagy afirmarían que gente como Renger-Patzsch, Sander y otros no toman posesión del "potencial expresivo" de las exigencias "científicas", sino que simplemente reevalúan la fotografía como simple ejercicio pictórico.

László y Lucia llamarían a este potencial no-pictórico "fotoplástica" (*Fotoplastik*), cuyos recursos no representacionales para la fotografía serían los fotogramas, la fotografía microscópica, la sobreexposición, la solarización, etc. En esencia, László Moholy-Nagy y su colaboradora y esposa encajaron *lo performativo* en el debate de la Nueva Objetividad acerca del realismo como exaltación de lo cotidiano. De este modo, la cinética metarrepresentacional se impuso a las onerosas instantáneas de lo contingente para transformar la percepción de lo cotidiano y hallar en él algo digno de elogio, donde lo accidental fuese la puerta al arcano, que, como bien ha definido Stefan Zweig, es el motor y la finalidad misma de la obra de arte¹⁴.

Para ellos dos, su trabajo no consistía en un debate sobre el montaje y sus poderes deconstructivos (que también admitían), sino que se preocupaban por aprehender las transformaciones del espacio como mutaciones de la mente. Esto suponía reconocer que la clave científica para explicar el arte no podía reducirse a meros sistemas de representación, sino a complejas realidades práctico-cognitivas. En este sentido, la búsqueda de abstracción a partir de formas geométricas derivaba entonces de la creciente cultura industrial, de sus nuevas relaciones espaciales y atmosféricas en la vida cotidiana (serialidad, linealidad, repetición, luz artificial), encontrando su más coherente plasmación en el lenguaje fotográfico¹⁵.

Estas consideraciones nos parecen fundamentales para analizar el triángulo epistolar entre Gropius, Sert y Lucia Moholy acaecido entre enero y abril de 1933. Soslayar el significado y valor estéticos del trabajo de una mujer eclipsada en parte por quien fue su esposo hasta 1928, rebajaría la importancia de rescatar la memoria y visibilidad históricas de esta artista checa; la misma que, tras su vida en la Bauhaus y sus años de matrimonio, inició la irracional senda de los apátridas en la antesala de la Segunda Guerra Mundial.

LA BARCELONA DE SERT: ¿RESCATE O EXILIO?

Aunque la revista *AC* se fundara ya en 1931, y esto pudiera motivar la temprana correspondencia entre Walter Gropius y Josep Lluís Sert, éstos debieron conocerse personalmente en 1932, a raíz de la reunión del CIRPAC¹⁶ en Barcelona. Era la primera vez que el CIAM¹⁷ se reunía en un país que no fuera germano o franco-parlante.

La documentación epistolar que aquí publicamos es breve y restringida cronológicamente. Estamos en el año 1933. En ese momento, Walter Gropius da a entender que considera a Lucía como una mujer singular, con independencia de que permaneciera o no casada con László Moholy-Nagy.

El 11 de enero de 1933 Walter Gropius escribe a Sert desde Berlín una carta de recomendación para Lucía (Fig. 5): “La mujer de Moholy-Nagy cuyos trabajos serán seguramente conocidos por V, la señora Lucía Moholy, se ha dedicado desde hace mucho tiempo a la fotografía. Vive separada de su marido. Es extraordinariamente inteligente y sensata, con gran aptitud para el trabajo, no solamente para su especialidad fotográfica que domina a la perfección sino con dotes de gran actividad y gran sentido organizador”¹⁸. Gropius se mueve: el tema debe tener su importancia. Y sigue: “Estuvo hace días conmigo y me comunicó que tiene eventualmente el plan de establecerse en España y mejor en Barcelona, para crearse un campo de trabajo. Yo encontré bien su plan y le dije le preguntaría si V. cree puede encontrar en Barcelona posibilidades de poder trabajar”. Luego se justifica en estos términos: “Ruego me comprenda bien, ella tiene intención primeramente contar con sus propios medios y formarse poco a poco un campo de trabajo, que V. podría ayudar”.

A continuación entra en materia, poniendo su propio trabajo por delante: “Sobre su amplio conocimiento del arte moderno y del actual movimiento arquitectónico, y sobre su inteligencia no común, puedo acreditarlo pues posee gran disposición que solo se encuentra positivamente en contadas personas. Para poder juzgar sobre su técnica fotográfica, puede observar mi libro ‘Bauhausbauten in Dessau’¹⁹ cuyas fotos hizo”.

Finalmente, se enfrenta de forma abierta a la cuestión que le interesa: “Es de Praga y tiene gran agilidad para los idiomas, y creo que aprendería rápidamente el español. En verano ha viajado 1/2 año por Yugoslavia habiendo sacado muy hermosas fotos. ¿Tendría la amabilidad de comunicarme si tendría con seguridad posibilidades de trabajo?” Luego Gropius, con aires de normalidad, presiona por la vía de los trabajos del CIAM: “Hace poco estuvieron Van Eesteren y Giedion, de vuelta de su viaje a Moscú²⁰. Todo va bien allí, y es de esperar que el congreso será muy interesante. Espero se animarán algunos de Vds. a venir²¹. Recuerdo mucho los días pasados en Barcelona”²².

La respuesta del arquitecto catalán no se hace esperar (Fig. 6). El 26 de enero le escribe:

“Querido amigo Gropius: Recibí su carta del 11.1.1933. Me he informado acerca de mis amigos aquí y en Madrid de la posibilidad de trabajo para la señora Moholy. Conozco sus fotos que encuentro como Vd. muy interesantes. Si viene a Barcelona haremos cuanto podamos para ayudarla pero no quiero hacerle concebir ilusiones que luego no puedan realizarse. Es difícil encontrar aquí gentes que aprecien esta clase de trabajos; únicamente se ganan bien la vida los que se dedican a fotografías para propaganda industrial... La crisis, aunque no tan agudizada como en otros países, en cosas de este género ha acabado aquí con lo poco que podía hacerse²³. Si de todos modos la señora Moholy quiere venir a España, diríjale Vd. a nuestro grupo que la atenderemos como a una amiga y facilitaremos todo lo que podamos su trabajo... Recuerdos de mis colegas del GATCPAC”²⁴.

INCOMPATIBILIDADES: UN CONFLICTO DE PARADIGMAS ESTÉTICOS Y ESTRATÉGICOS

¿A qué género fotográfico pertenecen las fotos de Moholy, que hacen que Sert las considere un trabajo poco comercial en aquellas circunstancias? ¿A qué se refiere con la expresión ‘fotografías para la propaganda industrial’? Da la impresión de que Sert, al referirse a la “propaganda industrial” en el sentido apuntado en su carta a Gropius, habla de la manipulación totalitarista que impera en países como Rusia y Alemania para ofrecer, mediante el lenguaje del cartelismo, fotomontajes a favor de un régimen supuestamente acomodado en el progreso industrial y técnico. En este sentido, otra mujer, la escritora rusa Marietta Shaguinian (1888-1982) publica en 1921 su ensayo *La propaganda industrial y el cinematógrafo*, donde sobresalen las siguientes palabras: “Cuando se hace propaganda de un hecho o una acción, no es suficiente con llamar la atención sobre ello. Es preciso *revelarlo*”²⁵.

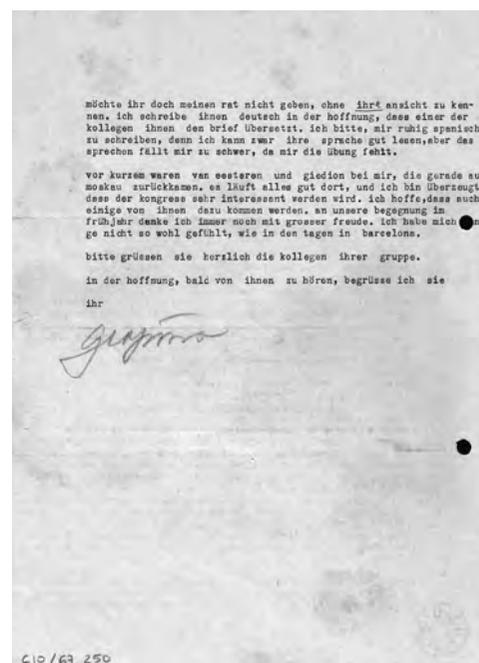


Fig. 5. Carta con papel timbrado de Walter Gropius a Josep Lluís Sert, Berlín, 11 de enero de 1933.

viar el paro, se crea el 26 de mayo de 1933 el ‘Instituto contra l’atur forçós’ y el 28 de septiembre siguiente se autoriza a construir la Casa Bloc que diseñaron Sert, Subirana y Torres”. Cfr. ROVIRA, J. M., “Una ciudad del GATEPAC para el orden de las vacaciones y la programación del reposo”, en LLINÀS, Josep (ed.), *GATCPAC Ciudad del Reposo y las vacaciones y la caseta desmontable*, Ed. Rueda, Madrid, 2004, p. 47.

24. CGG, C10 /67.253.

25. Cfr. GOERING, Laura, “Marietta Shaguinian”, en TOMEI, Christine D. (ed.), *Russian Women Writers* (Vol. 2), Taylor & Francis, London, 1999.



6



7



8

Es fácil que Sert se refiera al lenguaje gráfico del constructivismo ruso, que ya conoce. Sabemos que en 1922 un artista como Rodchenko ya había empezado a trabajar en la revista *Kino-Fot* y que entre 1923 y 1928 colaboraba con Mayakovski²⁶ (de quien tomó varios impactantes retratos) en el diseño de LEF (Frente de Izquierdas de las Artes) y *Novy LEF*, publicaciones de artistas constructivistas. Se encargaba del maquetado y las portadas, aplicando los principios básicos del constructivismo: gasto mínimo, máxima racionalidad. Publicaba además un sinfín de fotografías y diseñaba carteles, embalajes, anuncios a color, paneles publicitarios e ilustraciones para revistas y periódicos. Al hacer tanta publicidad comercial (relojes, cigarrillos, galletas, bombillas, libros, etc.) se ganaron el apodo de “anuncio-constructores”.

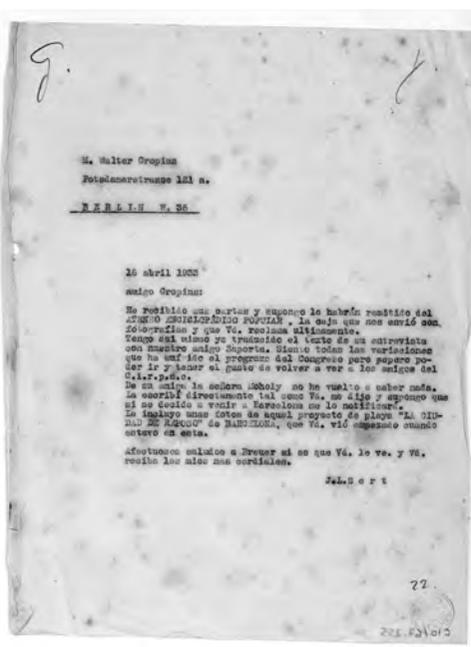
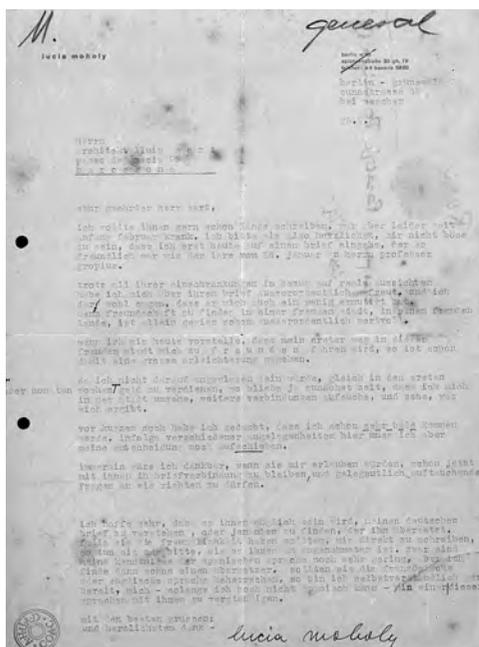
Pero la explotación fotográfica de los procesos industriales, propios del constructivismo ruso, no había sido materia de investigación de una mujer como Lucia e, implícitamente ante Gropius, estaba siendo tratada como inservible por Sert. Las investigaciones fotográficas de Madame Moholy-Nagy van en una línea mucho más sutil y, sobre todo, menos agresiva. Su retrato frontal de Florence Henri (Fig. 7) y el perfil de Nelly van Doesburg (Fig. 8), ambas estudiantes de la Bauhaus, expresan bien su estilo en aquel ocaso de los años 20.

En este retrato, además de documentar la presencia de la fotógrafa francesa en la Bauhaus, Lucia ensaya un discreto manifiesto de la ruptura del lenguaje clásico y una nueva relación entre objeto y sujeto fotográficos. Se ha dicho con razón que este trabajo de Lucia se acerca al lenguaje de la fotografía signalética. En ambos retratos de sus compañeras de estudio elimina la distancia entre los dos términos propios de un acto documental fotográfico. Aquí Lucia, en su aproximación a Florence y Nelly, trabaja de forense en un sentido casi estricto de la palabra. Al acercarse de frente al objeto, lo disecciona en partes que actúan como si fueran señales aisladas, aniquilando todo rastro emotivo-simbólico. Florence Henri, ataviada a la moda de los años 20, con rostro geometrizado gracias al corte de pelo a ras de cejas, acentuadas éstas con rotulador, y prescindiendo del eje de simetría, es “totalmente otra”. En el retrato de Nelly esta distancia entre objeto y sujeto es aún más pronunciada.

De esta operación resulta una iconicidad nueva para el rostro femenino, instalada en un territorio creativo distinto al tradicional, acercándose así a la provocación dadaísta donde lo fundamental no es la realidad sino su esqueleto más profundo. El resultado en Florence se parece más al primer plano de una diosa de la fecundidad moderna, con cierto aire a la Dama de Elche, con sus misteriosos colgantes encadenados y su indefinida historicidad. Ni Florence ni Nelly aparentan ser ya estudiantes de finales de los años 20 en plena época de emancipaciones creativas.

Por último, el retrato frontal de Florence Henri tiene un fondo de sufrimiento y de orfandad. Es como una despedida de todo lo humano y de todo lo femenino. La protagonista parece querer

26. Vladímir Vladímirovich Mayakovski (1893-1930) es el poeta y dramaturgo revolucionario ruso y una de las figuras más relevantes de la poesía rusa de comienzos del siglo XX. Fue iniciador del futurismo ruso: junto con David Burliuk y Velimir Jlébnikov, publicó en 1912 el manifiesto de este movimiento. *La bofetada al gusto del público*.



9

10

decirnos que esta es su última imagen, antes de que la era de la reproductibilidad técnica aniquile lo poco que quedaba de humanidad. También Nelly, en su forzada bidimensionalidad, aparece como una Sibila que conociera de antemano el ascenso meteórico de Adolf Hitler, el horror de la Segunda Guerra Mundial, la ocupación de Francia e incluso el accidentado final del matrimonio Moholy-Nagy.

Por estas descripciones de los trabajos de Lucia, es evidente que nada tienen que ver con las posibilidades comerciales que Sert pudiera ver para ella en una ciudad como Barcelona. En el trabajo de Lucia no ha habido, no hay ni habrá ningún guiño hacia el fotoperiodismo, la fotografía comercial ni el estilo cartelista que irá triunfando en España por influencia del constructivismo ruso. Poca política, nada de propaganda, todo arte. A pesar de que su trabajo no encaja, una cosa está clara: no da la impresión de que Sert rechace su aportación por ser mujer, sino porque ni descubre su potencial dadaísta, ni le es útil como documentalista social, ni su lenguaje conecta con el fotomontaje del cartelismo al uso.

Ella misma percibe todas estas diferencias. De hecho, en una carta de Lucia a Sert enviada desde Berlín el 23 de febrero de 1933²⁷, ya siembra una deliberada ambigüedad acerca de su eventual traslado a Barcelona, como cortando amarras con esa posibilidad (Fig. 9):

“Estimado Sr. Sert: Hace ya mucho tiempo que quería escribirle, pero lamentablemente he estado enferma desde principios de febrero. Le ruego de todo corazón que no se enfade conmigo por no responder antes a una carta tan amistosa como la suya del 26 de enero al Prof. Gropius. Pese a todas sus reservas respecto a las perspectivas reales, su carta me produjo una extraordinaria alegría. Y bien puedo decir que incluso me animó un poco. Porque encontrar amistad en una ciudad extraña, en otro país, indudablemente tiene de por sí un valor excepcional. Ahora, cuando pienso que mis primeros pasos en esta ciudad extraña me conducirán hasta personas amigas, obtengo de ello un gran alivio. Dado que las primeras semanas (o meses) no tendría la necesidad de ganar dinero, al principio contaría con tiempo para conocer la ciudad, visitar a otras personas y ver en qué resulta todo. Hasta hace poco pensaba que iba a ir muy pronto. Pero, debido a diversos asuntos por aquí, no me queda más remedio que aplazar una vez más mi decisión. De todos modos, le agradecería que me permitiera mantenerme en contacto con Ud. por carta ya desde ahora”²⁸.

Mientras tanto, Sert utilizaría la infraestructura de entidades nacidas con vocación sociopolítica de izquierdas como el famoso *Ateneo Enciclopédico Popular*, al que se refiere en su respuesta a Gropius de 16 de abril de 1933 (Fig. 10): “Amigo Gropius: He recibido sus cartas y supongo le habrán remitido del *Ateneo Enciclopédico Popular*²⁹, la caja que nos envió con fotografías y que Vd. reclama ultimamente³⁰. Tengo así mismo ya traducido el texto de su entrevista con nuestro amigo Saporata³¹. Siento todas las variaciones que ha sufrido el programa del Congreso³² pero espero poder ir y tener el gusto de volver a ver a los amigos del C.I.R.P.A.C.”³³. Pero, ¿y Lucia Moholy Nagy? Dice Sert en esa misma carta: “De su amiga la señora Moholy no he vuelto a saber nada. La escribí directamente tal como Vd. me dijo y supongo que si se decide a venir a Barcelona me lo notificará”.

Fig. 6. Copia al carbón de carta de Josep Lluís Sert a Walter Gropius, Barcelona, 26 de enero de 1933.

Fig. 7. Sin título (retrato frontal de Florence Henri), Lucia Moholy, 1927.

Fig. 8. Sin título (retrato de perfil de Nelly Van Doesburg), Lucia Moholy, período de Berlín.

Fig. 9. Carta en papel timbrado de Lucia Moholy a Josep Lluís Sert, Berlín, 23 de febrero de 1933.

Fig. 10. Copia al carbón de carta de Josep Lluís Sert a Walter Gropius, Barcelona, 16 de abril de 1933.

27. CGG, C10/68.147.

28. Nuestro agradecimiento al arquitecto Johannes K. Wortmann y a su generoso equipo por facilitarnos la traducción de este texto del alemán al castellano.

29. El 1902 se funda *El Ateneo Enciclopédico Popular*, de Barcelona, con socios componentes de la amplia gama de la izquierda, incluidos los nacionalistas pero no los anarquistas. Éste había puesto en marcha unos cursos y campañas ciudadanas para la mejora de la vivienda, educación, higiene y defensa de las libertades públicas, dirigidos fundamentalmente a empleados de comercio, estudiantes y obreros cualificados. Funcionaban como una mezcla de Universidad Popular y Extensión. Asimismo, en Madrid *La Residencia de Estudiantes*, desde su fundación en 1910 por la Junta para Ampliación de Estudios hasta 1936, fue un centro cultural pionero en España y una de las experiencias más vivas y fructíferas de creación e intercambio científico y artístico de la Europa de entreguerras. La Residencia y el Ateneo fueron además foro de debate y difusión de la vida intelectual de la Europa de entreguerras, presentada directamente por sus protagonistas. Entre las personalidades que acudieron a sus salones figuran Albert Einstein, Paul Valéry, Marie Curie, Igor Stravinsky, John M. Keynes, Alexander Calder, Walter Gropius, Henri Bergson y Le Corbusier, entre muchos otros.

30. Al parecer, el AEP habría recibido fotografías de la obra de Gropius, como instrumento que era de propaganda de las ideas y los personajes de talla internacional de la nueva arquitectura.

31. Sobre este personaje, vid., p. ej., KARDAMITSI-ADAMI, Maro, “The Drawings of Isaac Saporata”, en *MOYSEIO MIENAKH* 2, 2002: pp. 193-200, 2003.

32. Seguramente se refiere al IV Congreso del C.I.R.P.A.C. que tuvo lugar del 29 de julio al 15 de agosto de 1933 a bordo del “Patris II” y en Atenas y al que Gropius no pudo asistir finalmente, como leemos en AC: “Lamentamos igualmente la ausencia de los delegados alemanes Gropius y Breuer, cuyo concurso hubiese sido tan útil al Congreso.” AC, n. 11, p. 16.

33. CGG, C10/67, letras G-H.

34. MOHOLY-NAGY, Lucia, *A Hundred Years of Photography, 1839-1939*, Penguin Books, Harmondsworth, 1939.

35. SENTER, Terence, "Moholy-Nagy's English Photography", en *The Burlington Magazine*, Vol. 123, n. 944, Special Issue Devoted to Twentieth Century Art (Nov., 1981), pp. 659-671, especialmente en p. 659.

36. Cfr. MOHOLY-NAGY, Lucia, "The ASLIB microfilm service: the story of its wartime activities", en *Journal of Documentation*, Vol. 2, n. 3, 1946, pp. 147-73.

37. SACHSSE, Rolf, *Lucia Moholy*, Marzona, Düsseldorf, 1985.

38. Sobre la estética neoplatónica, observada en el arte antiguo, cfr. GRABAR, André, "Plotin et les origines de l'esthétique médiévale", en *Cahiers archéologiques*, n. 1, Paris, 1945, pp. 15-34.

A nuestro juicio, no hay peligro de caer en los lugares comunes de feminismo dialéctico, al subrayar la importancia del trabajo en equipo del matrimonio Moholy-Nagy. Ciertamente, con su separación matrimonial, primero, y luego al divorciarse, Lucia quedaría relegada al olvido en el plano de la creación estética fotográfica. Cuando el Partido Nacional socialista sube al poder en 1933, ambos se instalan en Londres —aunque ella pasa antes por París—, donde continuaría trabajando y publicaría, en 1939, *A Hundred Years of Photography, 1839-1939*³⁴. Allí volvería a encontrarse en 1934 con László para estudiar y practicar el proceso de reproducción fotográfica en color, que fue pronto rechazado por demasiado complejo, impredecible y huidizo para fines editoriales³⁵. Al mismo tiempo, se incorporaría a la dirección del Servicio de Microfilmación y Reprografía de la Biblioteca del Museo de la Ciencia de Londres, dependiente de la *Association of Special Libraries and Information Bureaux (ASLIB)* y hasta crearía, en 1942, su propia empresa de servicios de microfilmación para bibliotecas y gobiernos³⁶. Inmediatamente después de la guerra (1946) viajaría al Próximo y Medio Oriente involucrada en importantes proyectos archivísticos al servicio de la UNESCO. Más tarde, en 1959, se retiraría a Zollikon (Suiza) donde iniciaría su tercera carrera profesional como crítica de arte³⁷.

HISTORICIDAD Y DIFERENCIA DE UNA MIRADA

La aportación de nuestro texto puede no ser evidente a primera vista, precisamente porque tiene la sutileza de lo que el personaje femenino suele aportar a la historia. Obviamente, Lucia Schultz es conocida por su cercanía a László Moholy-Nagy y por su implicación en la historia de la fotografía de vanguardia. Muchos estudiosos y artistas saben, además, que forma un episodio interesante para la fotografía de arquitectura por sus trabajos de los edificios de Walter Gropius en Dessau. Son menos los que saben de sus propias fotografías y de la diferencia entre éstas y las de László.

Hemos descrito algunos elementos de sus retratos que han sido menos observados por los más interesados en temas próximos a la Escuela Bauhaus. Su especie de dadaísmo figurativo disecciona el rostro humano con criterios hiper-objetivos, creando con gran lirismo visual una distancia entre objeto y sujeto, inédita hasta entonces. Su mirada fotográfica, de mujer intelectual judía que parece intuir el rescate o el exilio, la proyecta sobre mujeres de su misma condición: muchachas que, en el corazón de la Bauhaus, estaban siendo mal vistas como potenciales arquitectas. En esas imágenes, Lucia retrata el alma desnuda de personajes cuya modernidad recuerda la estatuaria antigua de los mejores tiempos del neoplatonismo helenístico³⁸.

Por último, este artículo ha pretendido aportar algo desconocido para la historia de la vanguardia arquitectónica y fotográfica de los tiempos de la Segunda República en España. Lucia Moholy es recomendada profesionalmente por Walter Gropius a Josep Lluís Sert en pleno 1933, en vísperas del IV CIAM sobre la Ciudad funcional y sobre todo, cuando toda Alemania sabía de los riesgos que bellas mujeres intelectuales judías podían correr como consecuencia de la ascensión de Hitler al poder. Tras las expresiones epistolares entre Gropius, Sert y Lucia se masca la tragedia de las mujeres y los hombres apátridas que, sin su apellido de casadas, estaban a punto de ir rumbo a ninguna parte. Son lecciones que nos ha dado la historia, pero que adelanta el arte, y que no todos han sabido o querido reconocer.

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

Fig. 1. Gelatina de plata, ampliación seguramente posterior a 1928. 25.6 x 20 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York. Donación de Ford Motor Company y John C. Waddell (1987). Inv. 1987.1100.69. © 2011 Artists Rights Society (ARS), New York.

Fig. 2. Fotógrafo desconocido, 25 o 26 de septiembre de 192. Gelatina de plata sobre papel baritado, 17.1 x 21.9 cm. Bauhaus-Archiv, Berlín. © 2011 Bauhaus-Archiv, Berlín.

Figs. 3 y 4. Gelatina de plata, 13.6 x 19.2 cm. Soporte secundario, 32.8 x 25 cm. Donación de Alphonse Barrez. Canadian Centre for Architecture, Montréal. Refs. PH1980:1015:010 y 011.

Fig. 5. CGG, C10/67.250.

Fig. 6. CGG, C10 /67.253.

Fig. 7. Gelatina de plata, 37.2 x 27.7 cm. Gift of Ford Motor Company and John C. Waddell. The Museum of Modern Art, New York. Inv. 1987.1100.20. © 2011 Artists Rights Society (ARS), New York.

Fig. 8. Gelatina de plata, 16.2 x 14 cm. Subasta de Christie's King Street. Lote n. 124/r/n, venta n. 6717. 21 de mayo de 2003.

Fig. 9. En (una cara de folio y firma autógrafa a tinta) CGG, C10/68.147.

Fig. 10. En (una cara de folio) CGG, C10/68.147.

Alfons Puigarnau. (Barcelona, 1968) Es profesor Agregado de Estética y teoría de las Artes en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Internacional de Cataluña. Asiduo visitante del Warburg Institute desde 1996, propone en sus numerosos escritos académicos, de ensayo y prensa, abordar el estudio de la arquitectura y las artes visuales desde la historia y la filosofía de la cultura con fuentes de archivo y fondos personales de arquitectos. Es el investigador principal del Grupo emergente Sibila. Creatividad de género y cultura visual, reconocido desde 2009 por la Generalitat de Cataluña.

Oriol Vaz-Romero Trueba. (Barcelona, 1983) es profesor Colaborador en la Universidad Internacional de Cataluña y profesor del Máster Oficial "Creación artística: realismo y entornos" de la Universidad de Barcelona. Su ejercicio activo de la pintura y la escultura circunda su faceta como artista-investigador. Doctor en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona y en Ciencias de la Educación por la Universidad Paris-XIII (Sorbona), explora en sus trabajos académicos la difícil frontera entre la filosofía y la antropología del arte, la historia de las mentalidades y las ciencias de la educación, generando campos de investigación tan diversos como la historia de los juguetes, la cultura material de la infancia o la escenografía urbana.