



**LUZ DE AGOSTO: EDWARD WESTON ANTE
LA LOVELL BEACH HOUSE**

**LIGHT IN AUGUST: EDWARD WESTON
CONTEMPLATES THE LOVELL BEACH HOUSE**

José Parra-Martínez, John Crosse, Andrea Olivares-López

doi: 10.4995/ega.2021.14030





En 1927, Edward Weston, uno de los fotógrafos más innovadores e influyentes del siglo xx, realizó una serie muy personal de seis imágenes de la *Lovell House* de Rudolph M. Schindler en Newport Beach. Partiendo de documentación hallada en el archivo del arquitecto, este artículo pretende completar los primeros estudios que han contribuido a acreditar la autoría de estas fotografías tras décadas de silencio editorial y desinterés historiográfico. Asimismo, con el objetivo de interpretar las intenciones de Weston ante esta icónica vivienda californiana, su única incursión en el ámbito de

1. EW-e4. Edward Weston: Lovell Beach House, 1927 (cortesía de la Architecture and Design Collection, Art, Design & Architecture Museum, University of California, Santa Barbara, en adelante, ADC/UCSB)

la fotografía de arquitectura, este trabajo analiza comparativamente los elementos, técnicas y condiciones ambientales comunes a todas ellas.

PALABRAS CLAVE: R.M. SCHINDLER, EDWARD WESTON, FOTOGRAFÍA ARQUITECTÓNICA, MODERNIDAD CALIFORNIANA, LOVELL BEACH HOUSE

In 1927, Edward Weston, one of the most innovative and influential photographers of the 20th century, created a personal series of six pictures of Rudolph M. Schindler's Lovell House in Newport Beach. Drawing upon archival evidence, this essay aims to complete the

1. EW-e4. Edward Weston: R.M. Schindler's Lovell Beach House, 1927 (courtesy of the Architecture and Design Collection, Art, Design & Architecture Museum, University of California, Santa Barbara, henceforth, ADC/UCSB)

first studies that have contributed to establishing his authorship after decades of editorial oversight and historiographic disregard. Likewise, with the purpose of interpreting Weston's intentions regarding this iconic California home, which was his only foray into the field of architectural photography, this paper provides a comparative analysis of the elements, techniques and environmental conditions common to all six pictures.

KEYWORDS: R.M. SCHINDLER, EDWARD WESTON, ARCHITECTURAL PHOTOGRAPHY, CALIFORNIA EARLY MODERNISM, LOVELL BEACH HOUSE

Edward Weston y el extraño caso de sus fotografías de la *Lovell Beach House*

El verano de 1927 fue un tiempo de gran agitación en la inusual casa de los Schindler en West Hollywood. La ruptura del arquitecto con su mujer, la activista cultural Pauline Gibling, quien, una noche de agosto, abandonó Kings Road en secreto y, ligado a ese episodio, la pérdida del proyecto de la nueva residencia para el doctor Philip Lovell en la ciudad —un encargo que, persuadido por Galka Scheyer, Richard Neutra terminaría aceptando ese mismo mes— marcaron el rumbo de la arquitectura moderna californiana.

Aquel agosto había comenzado con una intrigante sesión fotográfica que, poco después, resultaría instrumental para la difusión de la obra de Schindler (Fig. 1). Por un

lado, el objeto de la fotografía, la casa de vacaciones para la familia Lovell en la península de Balboa, apenas necesita introducción. Proyectada en 1922, aunque pospuesta hasta 1926, la *Lovell Beach House* condensa la filosofía de vida saludable del conocido médico naturópata y columnista de *Los Angeles Times*: un lugar consagrado al disfrute del sol y de la playa, al ejercicio físico y al cuidado del cuerpo. Su principal espacio, una sala flanqueada por la galería de los dormitorios del piso superior, tratados como porches abiertos, estaba resuelta como una estructura de madera elevada sobre cinco pórticos de hormigón, la cual, inspirada en los *piers* locales (Schindler 1929), aseguraba privacidad y vistas privilegiadas a sus habitantes. Por otro lado, el fotógrafo, Edward Weston, tampoco requiere presentación. En 1921, había entablado amistad con

Edward Weston and the Strange Case of his Pictures of the *Lovell Beach House*

The summer of 1927 was a time of great upheaval in the unconventional Schindler household in West Hollywood. The separation of the architect from his wife, cultural activist Pauline Gibling, who, one night in August, abandoned Kings Road in secret and, closely linked to this episode, Schindler's loss of the project to build a new town residence for doctor Philip Lovell —a commission which, after some persuasion from Galka Scheyer, Richard Neutra would end up accepting that same month— set a new course for modern architecture in California.

That August had started with an intriguing photographic session that would soon be instrumental in the dissemination of Schindler's work (Fig. 1). On the one hand, the subject of the photograph, the Lovell family beach house on the Balboa Peninsula needs little introduction. The project was designed in 1922, although the construction was postponed until 1926. The Lovell Beach House encapsulates the healthy life philosophy of



the well-known naturopathic doctor and *Los Angeles Times* columnist: a place dedicated to enjoying the sun and the beach, to physical exercise and to taking care of the body. The main living space, a room flanked by the gallery for the bedrooms on the upper floor, envisioned as open porches, was built as an elevated wooden structure supported by five concrete frames which, taking inspiration from the local piers (Schindler 1929), provided privacy and privileged views to its inhabitants. On the other hand, the photographer, Edward Weston, also needs no introduction. In 1921, he had struck up a friendship with the Schindlers and had quickly become one of the first invitees to their Kings Road's house and artistic circle. His relationship with the architect and with Lovell, his own doctor, would be further strengthened on his return from a voyage of discovery to Mexico in 1926 and, also, with Pauline who, at that time, was running the weekly *The Carmelite* and circulated his photographic work from Carmel. Surprisingly, Weston's images of the house, his one and only incursion into the field of architectural photography, has gone unnoticed for decades. In the Schindler collection there is evidence that the co-founder of Group f/64 took six photographs, among which, a conclusive letter **1** from the photographer to the architect dated from 1928. Pauline Schindler's correspondence is equally clear, in 1929, she explains in a letter to her ex-partner her intentions, in the end frustrated, to edit a monographic issue of *The Carmelite*, which she was thinking of entitling *Contemporary Architecture of the Pacific Coast* and in which she would include "a photograph by Weston of the Lovell house at Balboa" **2**. Eric Lutz's doctoral dissertation (2004) was the first attempt **3** to prove Weston's authorship of four of the six images of the Lovell Beach House. These are, precisely, the most circulated historic photographs of the house. They have been published both without alteration and, on occasion, with elements of vegetation added and/or erased (Morgan, 2019). They appeared for the first time, anonymously, in September 1929 in *Architectural Record* and, again in 1930, two of them were included in Sheldon Cheney's book *The New World Architecture* **4**. They have also been used to illustrate benchmark

2. R.M. Schindler: fotografías del arquitecto de la Lovell Beach House en construcción, primavera de 1926 (ADC/UCSB)

los Schindlers y pronto se convertiría en uno de sus primeros invitados a la casa y al círculo artístico de Kings Road. Su relación con el arquitecto y con Lovell, su médico personal, se reforzaría tras regresar de su viaje iniciático a México en 1926 y, también, con Pauline quien, entonces al frente del semanario *The Carmelite*, divulgó su trabajo desde Carmel.

Sorprendentemente, las imágenes de Weston de esta vivienda, su única incursión en el ámbito de la fotografía arquitectónica, han pasado desapercibidas durante décadas. En el archivo de Schindler hay pruebas de que el cofundador del Grupo f/64 realizó seis fotografías, entre ellas, una concluyente misiva **1** del artista al arquitecto fechada en 1928. La correspondencia de Pauline Schindler es igualmente clara pues, en 1929, explicaba por carta a su expareja sus intenciones de editar un número monográfico de *The Carmelite*, finalmente frustrado, que pensaba titular *Contemporary Architecture of the Pacific Coast* y que incluiría "una fotografía de Weston de la casa Lovell en Balboa" **2**.

La tesis doctoral de Eric Lutz (2004) supuso el primer intento **3** por demostrar la autoría de Weston de cuatro de sus seis imágenes de esta obra. Estas son, precisamente, las fotografías históricas más divulgadas de la casa; se publicaron tanto sin alterar como, en ocasiones, con algunos elementos eliminados y/o añadidos de vegetación (Morgan, 2019). Aparecieron por primera vez, de forma anónima, en septiembre de 1929 en *Architectural Record* y, de nuevo, en 1930, dos de ellas en el libro de Sheldon Cheney *The New World Architecture* **4**. También han ilustrado artí-

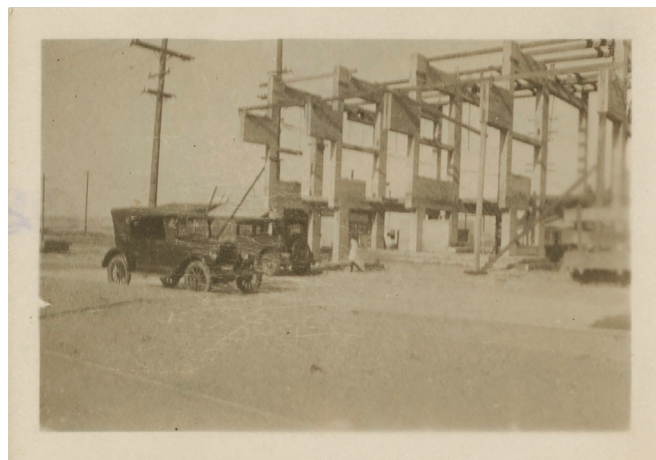
2. R.M. Schindler: Lovell Beach House in construction, photos taken by the architect, spring of 1926 (ADC/UCSB)

culos y monografías de referencia sobre Schindler, como los de Esther McCoy o David Gebhard, pero siempre sin mencionar a Weston o, incluso, atribuyéndolas erróneamente a otros fotógrafos (McCoy, 1979, p. 92). Con objeto de completar la investigación de Lutz, este artículo pretende determinar y estudiar las seis fotografías aludidas por Weston. Se trataría de dos vistas interiores (EW-i1, EW-i2) y cuatro exteriores (EW-e1, EW-e2, EW-e3, EW-e4), nombradas aquí según el orden en que habrían sido realizadas.

Llama la atención que Lutz no recurriese a los diarios de Edward Weston, pues en ellos hay dos anotaciones clave. En su entrada del 1 de agosto de 1927, afirmaba haber acudido con su familia a Newport Beach y que esta había regresado temprano a Los Ángeles mientras que él permaneció en la playa hasta "las cuatro de la tarde" (Weston, 1966, p. 33) con su hijo, el también fotógrafo Brett Weston quien, probablemente, asistió a su padre en la sesión que tuvo lugar a continuación. El 2 de agosto, Weston desveló que el día anterior había fotografiado para Schindler, pero no insinuó que este hubiera estado presente. Su delicada situación con los Lovell explicaría su ausencia, como también el hecho de que, a diferencia de Neutra, no era frecuente que Schindler acompañase ni diera instrucciones a sus fotógrafos **5**.

Schindler, el fotógrafo y sus fotógrafos

Habitualmente se compara a Schindler con Neutra desde las dificultades del primero para explicar su trabajo a través de la fotografía frente



2

al genio publicitario del segundo. Ciertamente, Schindler no supo orquestar una circulación efectiva de sus imágenes, de hecho, hasta olvidaba a veces firmar sus artículos o citar a sus fotógrafos. Desconfiaba del uso propagandístico de la fotografía y de su facilidad para descontextualizar la arquitectura, codificándola en imágenes autorreferenciales. Asimismo, denunció premonitoriamente que los edificios se identificasen con su reproducción fotográfica, como recriminó a su némesis, Henry-Russell Hitchcock: “Es una lástima que tales reproducciones parezcan ser su único modo de aproximarse a la obra” 6. Si bien, no es cierto que se desinteresase por este medio. Al contrario, desde su llegada a EE.UU. en 1914, armado con una Vest Pocket Kodak, Schindler desarrolló una intensa actividad de documentación fotográfica de los paisajes industriales, rurales y naturales norteamericanos, anterior, aunque mucho menos conocida, a la de otros europeos como Mendelsohn o Neutra (Lutz, 2004) 7. Y demostró igualmente un temprano entendimiento de la fotografía como una novedosa herramienta proyectual, inseparable de la educación de una mirada sensible a otras referencias e imaginarios regionales.

Tras concluir su vivienda-estudio en Kings Road, la creciente complejidad espacial de sus interiores

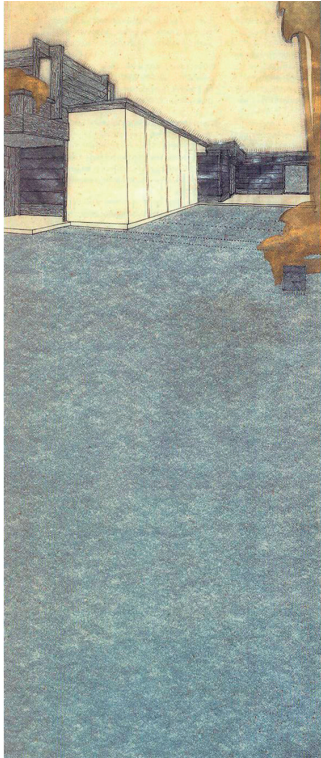
—que requerían ópticas más sofisticadas que las de su cámara portátil—, motivó que Schindler, cada vez más ocupado, tuviese que recurrir a fotógrafos profesionales. A diferencia de Neutra y su fructífera alianza con Shulman, Schindler cambió continuamente de fotógrafo, bien por insatisfacción con sus trabajos, bien por motivos económicos. Viroque Baker fue la primera de los 15 autores (Lutz 2004) con los que colaboró desde 1923, normalmente para plasmar sus obras terminadas, ya que él prefería registrar el proceso de ejecución previo y/o su vida posterior, atesorando un valioso archivo de experiencias materiales y sentimentales de su arquitectura (Fig. 2). Entre sus fotógrafos, donde hay nombres propios como Jessie Tarbox-Beals, Julius Shulman, Maynard Parker o Marvin Rand, Lutz no citó —acaso por su asociación con Neutra— a Willard Morgan, una figura crucial en la vanguardia angelina como vínculo entre sus círculos fotográficos y arquitectónicos. De hecho, las instantáneas de la *Lovell Beach House* que Morgan tomó en enero de 1927 fueron las primeras fotografías de esta obra que se difundieron (Crosse, 2016), concretamente, en *Popular Mechanics*, en junio de ese mismo año, varios meses antes de que Neutra publicase dos de sus propias fotos de la casa en *Das neue Frankfurt*.

articles and monographs on Schindler, like those by Esther McCoy or David Gebhard, but always without mention of Weston or, even, mistakenly attributing them to other photographers (McCoy, 1979, p. 92). With the aim of completing Lutz’s investigation, this article seeks to determine and to study the six photographs alluded to as Weston’s. They comprise two interior vistas (EW-i1, EW-i2) and four exterior (EW-e1, EW-e2, EW-e3, EW-e4), renamed according to the order in which they would have been taken.

It is, perhaps, surprising that Lutz did not turn to Edward Weston’s daybooks, as within them there are two key notations. In his entry from August 1, 1927, he confirms having visited Newport Beach with his family and that they had returned early to Los Angeles while he stayed “on the beach until 4.00 [p.m.]” (Weston, 1966, p. 33) with his son, also photographer Brett Weston, who probably helped his father with the session which took place later that day. On August 2, Weston revealed that the previous day he had been taking photographs for Schindler, but he did not say whether Schindler himself had been present. His delicate situation with the Lovells may explain his absence, but also the fact that, unlike Neutra, it was not usual for Schindler to accompany or give instructions to his photographers 5.

Schindler Photographer and his Photographers

Schindler is usually compared with Neutra in terms of the difficulties the former had with explaining his work through photography as opposed to the publicity genius of the latter. Certainly Schindler showed little skill in orchestrating an effective circulation of his images, in fact, he even at times forgot to sign his articles or to cite his photographers. He was mistrustful of the use of photography



3

as propaganda and of how easy it was for pictures to decontextualize architecture, codifying it through self-referential images. Also, he forebodingly criticized the fact that buildings were identified by their reproduction in photographs, as he recriminated to his nemesis, Henry-Russell Hitchcock: "It is a pity that such reproductions seem to be your only approach to the subject" 6. However, it is not true that he had no interest in the medium. On the contrary, upon his arrival in the USA in 1914, carrying a Vest Pocket Kodak, Schindler began an intense activity of photographic documentation of the industrial, rural and natural landscapes of America, previous to, although much less well-known than other European architects doing the same like Mendelsohn or Neutra (Lutz, 2004) 7. Likewise, he also displayed an early understanding of photography as a new tool for architectural design, inseparable from the education of a sensitive eye towards other references and regional imagery. Upon the completion of the Kings Road's house-studio, the increasing spatial complexity of his interiors –which required more sophisticated optics than those which his portable camera could provide –, encouraged the ever busier Schindler that he needed to turn to professional photographers. Unlike Neutra and his fruitful partnership with Shulman, Schindler continuously changed photographer, either because he was

Mientras otros fotografiaban para él, Schindler encontró en el dibujo un medio más fidedigno y controlable para representar sus ideas. Solía sintetizar el proyecto en una perspectiva a color explicativa de la relación entre el edificio y su entorno. Curiosamente, en la casa Lovell no se molestó en producir tal documento. En su lugar, realizó diversas instantáneas de la vivienda recién acabada cuyos ejercicios de encuadre, composición y revelado atestiguan tanto sus dotes de fotógrafo como su formación de arquitecto (Fig. 3). Sus fotografías replican muchas de las características de sus cónicas, como el punto de vista bajo o la desmesurada extensión del plano del suelo para aportar contexto (Lutz 2004). Lo mismo sucede en sus imágenes de la obra en construcción donde, ni siquiera al retratar aquella atípica estructura emergiendo de la arena, su mirada se dirige únicamente al objeto, sino que penetra en su ambiente para explorar gráficamente cómo la arquitectura entraba en resonancia con las demás tecnolo-

gías –automóviles, postes telefónicos, tendidos eléctricos, etc.– que, por aquel entonces, estaban redefiniendo el idílico paisaje de Orange County.

Doble exposición

Esta investigación ha tratado de identificar las seis fotografías atribuibles a Edward Weston en base a cinco niveles de análisis. El primero, bibliográfico-historiográfico, ha indagado tanto en las citadas fuentes primarias que confirman la existencia de esas imágenes como en su difusión editorial.

El segundo consiste en comparar momentos de compleción y ocupación de la vivienda, reparando en los elementos que aparecen en todas ellas. La presencia, por ejemplo, de un tablón de madera frente al acceso, de una pelota siempre en el mismo lugar, el estado de la arena o la vegetación permiten relacionarlas. Análogamente, la visión desde el exterior de mobiliario y objetos compatibles con su ubicación en las imágenes interiores ha-



3. R.M. Schindler: dibujos de su vivienda-estudio, Kings Road (1922) y de la Wolf House, Avalon (1928) y fotografía de la Lovell Beach House, ca. 1926 (ADC/UCSB)

3. R.M. Schindler: Left: Drawings of his own house-studio in Kings Road (1922) and Wolf House, Avalon (1928). Right: Photograph of the Lovell Beach House taken by Schindler himself, ca. 1926 (ADC/UCSB)

cen suponer que todas ellas pertenecan a la misma serie.

Un tercer parámetro es el estudio de luces y sombras. Este revelaría que Weston dividió la sesión en dos momentos del día; por la mañana tomó las fotografías interiores y, más tarde, las exteriores. Atendiendo a los focos de luz natural procedentes de las fachadas este y sur, puede deducirse que las dos vistas opuestas del estar habrían sido realizadas poco antes del mediodía. La primera (EW-i1), con un punto de vista bajo, encuadra el sofá en la pared que separa del comedor (Fig. 4). En la segunda (EW-i2), tomada a contraluz desde la galería superior, el ventanal a doble altura es un fondo parcialmente velado que devuelve la mirada al interior (Fig. 5). Así, mientras una fotografía incide en el lugar donde descansa el cuerpo, su complementaria singulariza la visión, anudando las experiencias háptica y escópica del espacio.

La exposición de las imágenes exteriores fue realizada varias horas después, hacia las 16:30-17:30 de la tarde, cuando el sol generaba un ángulo cenital de aproximadamente 45°. Ello puede deducirse de las sombras en las fachadas oeste y sur, iluminadas prácticamente por igual. Para averiguar el momento exacto se ha construido un modelo 3D en *AutoCAD*, calculando las sombras arrojadas a partir de los datos conocidos de la fecha y coordenadas geográficas de la vivienda (Fig. 6). La correspondencia con las sombras en cada fotografía establece, con un error de 5 minutos, que la primera (EW-e1) fue captada a las 16:15; la segunda (EW-e2), media hora después, a las 16:45; la tercera (EW-e3) (Fig. 7) a las 17:05; y, tras un idéntico

intervalo de 20 minutos, la última (EW-e4) fue realizada a las 17:25 horas, habiendo transcurrido 70 minutos desde el primer disparo. Esta información permite sostener que Weston fotografió primero desde la playa; posteriormente, siguiendo el movimiento del sol, tomó dos vistas del alzado de poniente, regresando a la fachada sur al final de la sesión.

En cuarto lugar, se examinan estas imágenes desde su coincidencia con formatos, dispositivos y técnicas característicos de Weston. Las seis fotografías tienen en común su tamaño preferido de negativo: 8x10 pulgadas. Además, sus acentuadas líneas verticales son factibles con una cámara de gran formato y una óptica con una distancia focal de 240 mm en adelante. La estabilidad de su *Korona view camera* (Fig. 8), utilizada sobre trípode, garantizaba el control de la perspectiva, pudiéndose corregir las fugas mediante el movimiento del respaldo. Como inconveniente, lo voluminoso del aparato requería operaciones lentas y una cuidadosa planificación, ya que las cámaras de placas de esos años eran dispositivos de estructura sencilla pero de difícil manejo. No obstante, Weston aseguraba que podía:

montar el trípode, sujetar la cámara, colocar la lente, abrir el obturador, estudiar la imagen en el vidrio esmerilado, enfocarla, cerrar el obturador, introducir la película, ajustar abertura y velocidad, retirar la protección de la placa sensible, realizar la exposición, colocar de nuevo la lámina y reemplazar el soporte, todo ello en dos minutos veinte segundos. (Newhall, 1986, p. 36).

Debido al coste, al peso de los chasis con la película y su necesaria manipulación en cuarto oscuro, Weston no solía llevar consigo más

dissatisfied with their work, or for financial reasons. Viroque Baker was the first of the 15 photographers (Lutz 2004) with whom he collaborated from 1923 onwards, normally in order to portray the finished work, given that he preferred to record the previous building process and/or its later life himself, maintaining a prized and valuable archive of material and emotional experiences of his architecture (Fig. 2). Among his photographers, which include notable names such as Jessie Tarbox-Beals, Julius Shulman, Maynard Parker or Marvin Rand, Lutz did not cite –perhaps due to his relation with Neutra–Willard Morgan, an essential figure in the Los Angeles avant-garde as a link between the city's photographic and architectural circles. In fact, Morgan's pictures of the Lovell Beach House, taken in January, 1927, were the first to be circulated (Crosse, 2016), specifically, in *Popular Mechanics* in June that very year, several months before Neutra would publish two of his own photographs of the house in *Das neue Frankfurt*.

While others photographed for him, Schindler found in drawing a medium which was more faithful and controllable to represent his ideas. In order to summarize the main aspects of each of his projects, he would draw a color perspective portraying the relationship between the building and its surroundings. Oddly, in the case of the Lovell Beach House he did not bother with producing such a document. Instead, he took several photos of the recently finished house whose processes of framing, composition and development speak volumes about both his skills as a photographer and as an architect (Fig. 3). His photos replicate many of the characteristics of his drawings, such as the low vantage point or the disproportionate extension of the plane at ground level in order to provide context (Lutz 2004). The same thing can be said of his images of the Balboa house during construction where, not even when portraying that unique structure emerging from the sand, are his eyes fixed solely on his objective, but they penetrate the environment in order to graphically explore the way architecture resonates with other technologies –automobiles, telegraph poles, electrical cables, etc.–, which at that time were redefining the idyllic landscape of Orange County.



Double Exposure

This research has sought to identify the six photographs attributed to Edward Weston on the basis of five levels of analysis. The first, bibliographical-historiographical, has investigated both into the abovementioned primary sources which confirm the existence of these images and into their editorial circulation.

The second consists of comparing completion times and the occupancy of the house, taking as indicators elements which appear in each of the photographs. The presence, for example, of a wooden board in front of the access, of a ball always in the same place, the state of the sand or the vegetation reveals a relation between all the pictures. Similarly, the view from the exterior of pieces of furniture and objects compatible with their location in the interior images lead us to suppose that all the photographs belong to a single series.

A third parameter is the study of light and cast shadows. This reveals that Weston divided the session into two parts of the day; in the morning he took the interior photographs and, later the exterior ones. Taking into account the focus of natural light coming from the east and south façades, it may be deduced that the two opposite views of the living space would have been taken a little before noon. The first (EW-i1), with a low viewpoint, frames the sofa at the wall which separates the living from the dining room (Fig. 4). In the second (EW-i2), taken into the light from the upper gallery, the double-height window as a background is partially exposed and turns the focus onto the interior (Fig. 5). Thus, while the first picture lays emphasis on the place where the body rests, it is its complementary which singularizes the vision, knotting together the haptic and scopic experiences of space.

The exterior images were taken several hours later, around 16:30-17:30 in the afternoon, when the sun was at a zenith angle of approximately 45°. This can be deduced from shadows on the west and south façades, practically equally illuminated. In order to ascertain the exact moment a 3D object was modeled in AUTOCAD, calculating the shadows cast from the known data of the date and the geographical coordinates of the house (Fig. 6). Correspondence with the



4

de unos cuantos soportes (Newhall 1986). Ello explicaría que solo tomase 6 imágenes, siendo improbable que hubiese otras descartadas, especialmente considerando su pericia, lo ajustado de los tiempos entre fotografías y, sobre todo, el irrisorio precio ⁸ que cobró a Schindler, pues, a dólar por impresión, no podría haberse permitido hacer muchas más.

En 1927, Weston utilizaba varias lentes de enfoque suave, entre ellas, una *Wollensak Verito*, cuyo grado de difusión podía modificarse a voluntad (Newhall, 1984). Además, poseía una *Rapid-Rectilinear* de 11-1/4 pulgadas de distancia focal que le posibilitaba mayor profundidad de campo. Una combinación

de ambas explicaría, por un lado, la ausencia generalizada de aberraciones de perspectiva y, por otro, la obtención de negativos de tanta nitidez o imprecisión y, a la vez, con tantos matices como quisiera. Ello se corresponde con la luminosidad y exactitud de los exteriores y con la sugerente atmósfera pictorialista de su segundo interior, captado probablemente con su *Verito*, una lente doble cuya versatilidad entusiasmó a Weston. En esta fotografía las sombras se han difuminado, resaltando las texturas de cada material; incluso, a pesar de no ser en color, la amplia gama de grises de su película pancromática deja adivinar la paleta original de acabados: el hormigón crema, el enlu-



4. EW-i1. Edward Weston: *Lovell Beach House*, 1927 (ADC/UCSB).
5. EW-i2. Edward Weston: *Lovell Beach House*, 1927 (ADC/UCSB)

4. EW-i1. Edward Weston: *Lovell Beach House*, 1927 (ADC/UCSB)
5. EW-i2. Edward Weston: *Lovell Beach House*, 1927 (ADC/UCSB)

cido blanco, la madera rojiza y las cortinas terracota.

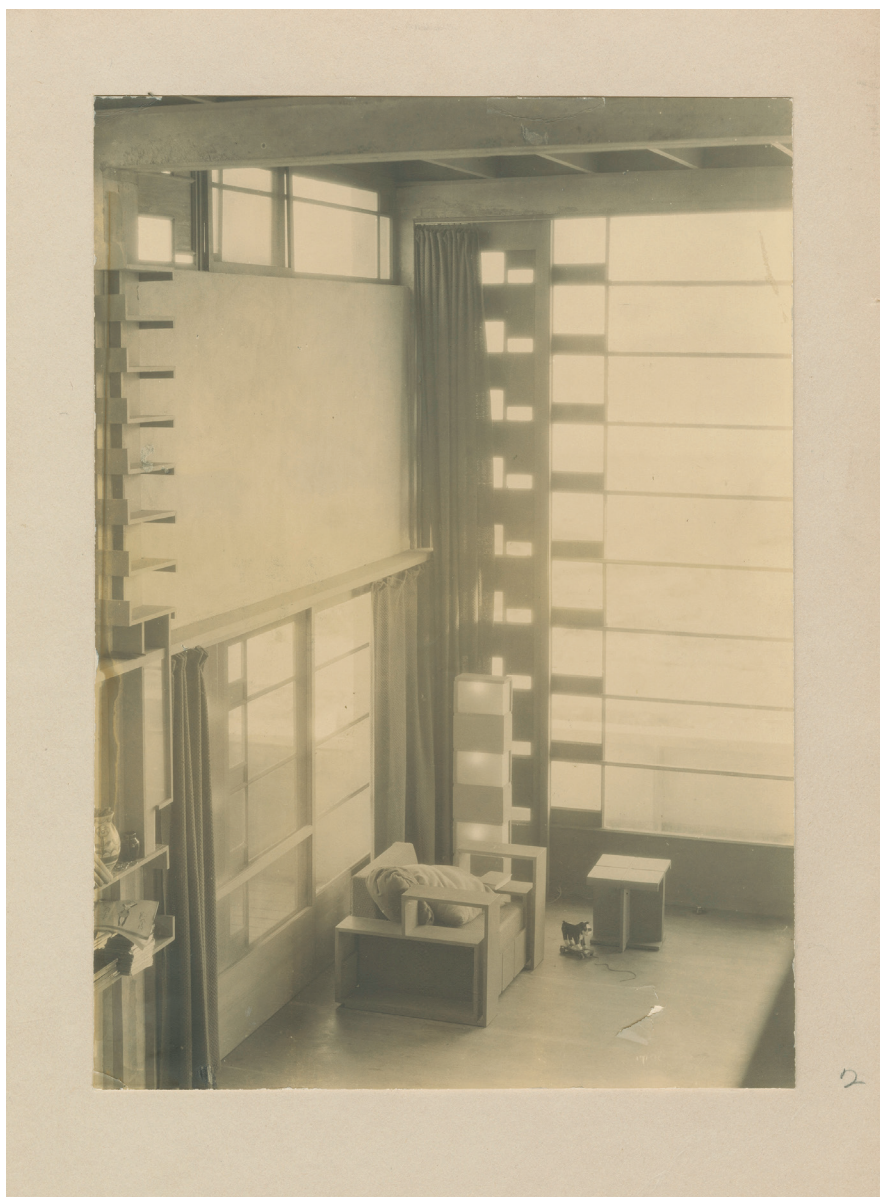
El quinto y definitivo criterio es su calidad, muy superior a la de otras fotografías históricas de la vivienda. En base a ello, Lutz (2004, pp. 153-154) reclamó la autoría de Weston de las imágenes publicadas en *Architectural Record*: EW-e3, EW-e4 y EW-i1, EW-i2, que consideró “las mejo-

res representaciones de un interior de Schindler de ese periodo”. Sus “equilibrios compositivos”, “precisión de las exposiciones” pero, sobre todo, la exquisitez de las impresiones, apuntan a Weston. Exceptuando tres de las imágenes exteriores no han podido localizarse el resto de negativos; ni en las colecciones particulares de la familia Weston, ni en su archivo del CCP

shadows on each photograph establishes, to an error of 5 minutes, that the first (EW-e1) was taken around 16:15; the second (EW-e2), half an hour later, at 16:45; the third (EW-e3) (Fig. 7) at 17:05; and, after an identical interval of 20 minutes, the last (EW-e4) was taken at 17:25, with 70 minutes having passed between the first and the last shot. This information supports the hypothesis that Weston photographed first from the beach; later, following the movement of the sun, he took two views from the west façade, returning to the south façade at the end of the session. Fourthly, these images were examined from the point of view of their coincidence with formats, devices and technical characteristics attributed to Weston. The six photographs have in common his preferred negative size: 8x10 inches. In addition, their accentuated vertical lines are feasible with a large format camera and an optic with a focal length of 240 mm and above. The stability of his *Korona view camera* (Fig. 8), used on a tripod, guaranteed control of the perspective, allowing the correction of convergence by making rear standard tilt adjustments. The drawback was that, the cameras sheer size meant slow operations and careful planning, given that plate cameras from this period were devices with a simple structure but complicated to handle. Nevertheless, Weston boasted that he was able to:

set up the tripod, fasten the camera securely to it, attach the lens to the camera, open the shutter, study the image on the ground glass, focus it, close the shutter, insert the plate holder, cock the shutter, set it to the appropriate aperture and speed, remove the slide from the plate holder, make the exposure, replace the slide, and remove the plate holder in two minutes and twenty seconds. (Newhall, 1986, p. 36).

Due to the cost, the weight of the film holders and the necessity of handling them in a dark room, Weston did not usually take more than a few plates with him (Newhall 1986). This would explain the fact that he only took 6 images, and it being improbable that there were others that were discarded, especially when we consider his expertise, the exactness of the times between photographs and, above all, the derisory price 8 Schindler paid him. At just one dollar per print, he could not have afforded to take many more. In 1927, Weston used several soft focus lenses, among them, a Wollensak Verito,





whose degree of diffusion could be modified at will (Newhall, 1984). He also had a Rapid Rectilinear of 11-1/4-inch focal length which allowed him greater depth of field. A combination of both would explain, for one thing, the general absence of perspective distortion, and for another, the achievement

(University of Arizona), donde se custodian siete extraordinarios retratos de Schindler (Leclerc, 2010) realizados hacia 1929 (Fig. 9) y que este usó con fines promocionales. El hecho de que solo se

conserven las copias del archivo del arquitecto y que estas fotografías siempre se publicasen sin firma hace sospechar que Weston se habría desentendido de ellas. Quizás las considerase un mero encargo



6



7



8



9



EDWARD WESTON

comercial, o quizás un favor personal a su amigo. Aun sin posibilidad de examinar todos los negativos, la perfección técnica de las copias, en el estándar de gelatina de plata, su detalle y su rica diversidad de grises despejan las dudas sobre la mano de Weston, maestro indiscutible de los valores tonales. Las fotografías habrían sido realizadas con aperturas de diafragma pequeñas y exposiciones de varios segundos. Su gradación y resolución se habrían afinado también en un proceso lento de revelado, a baja temperatura, por contacto directo del negativo, sin ampliación ni recorte.

Las fotografías de Weston nunca son evidentes, sino, como en este caso, elaboradas composiciones pensadas en términos de líneas estructuradoras y juegos de luces, suaves o duras, que transforman cualquier cosa ordinaria en algo escultórico e irreplicable, desde la porcelana de un inodoro a una alcachofa seccionada. La imagen EW-e1 (Fig. 10) privilegia la visión frontal de la casa desde la playa mientras que el alzado este, menos significativo por su proximidad a la propiedad vecina, aparece en contracción proyectiva. Es posible que la EW-e2 (Fig. 11) agrada menos a Schindler, pues es la menos publicada y la única que permanecía aún sin atribuir a Weston. Presenta

mayores distorsiones de perspectiva debido a las dificultades para situar la cámara frontalmente. En ella se expone la íntima relación entre el interior de la vivienda y sus espacios al aire libre, tanto a través de la secuencia de *sleeping porches*, como de la visión completa de la escalera doble que distingue entre usos formales e informales.

La imagen EW-e3 (Fig. 12), la más limpia, aparentemente requeriría una mayor preparación, pero Weston debió visualizarla enseguida, pues no demoró más tiempo que en las otras. Es la más fiel a su estilo abstracto y, también, la más lírica. Solo aparecen la casa, las nubes –uno de sus temas favoritos– y el suelo prolongándose en el océano. La diagonal del cable organiza la fotografía en dos trapecios rectángulos prácticamente simétricos. Diversos equilibrios compositivos subrayan la “pureza formal” (Weston, 1966, p. 33) de esta arquitectura: el contraste entre los planos verticales de la mitad inferior de la fotografía y los horizontales de la mitad superior, entre la masa concentrada a la izquierda frente al aire de la derecha, entre paramentos iluminados y sus marcadas sombras, acentúan las cualidades plásticas de la obra, monumentalizándola, como solo Weston conseguía hacer con sus modelos.

6. Estudio de sombras arrojadas (1 de agosto de 1927) en modelo 3D según puntos de vista estudiados (autores)

7. Estudio de sombras arrojadas (1 de agosto de 1927) en modelo 3D según punto de vista EW-e3 (autores)

8. Tina Modotti: retrato de E. Weston con su cámara de gran formato, 1924 (Museo Nacional de Arte de México)

9. Edward Weston: retratos de R.M. Schindler ca. 1929 (©1981 Center for Creative Photography. Arizona Board of Regents)

6. Study of cast shadows (1 August, 1927) on a 3D model in accordance with studied viewpoints (authors)

7. Study of cast shadows (1 August, 1927) on a 3D model in accordance with EW-e3 viewpoint (authors)

8. Tina Modotti: portrait of E. Weston with his large format camera, 1924 (Mexico Nacional Museum of Art)

9. Edward Weston: portraits of R.M. Schindler ca. 1929 (©1981 Center for Creative Photography. Arizona Board of Regents)

of such definition or blurriness and, at the same time as many tones as he wanted. This corresponded with the luminosity of the exteriors and with the suggestive pictorialist atmosphere of the second interior, probably captured with his *Verita*, a double lens whose versatility was greatly appreciated by Weston. In this photograph the shadows blur, highlighting the texture of each of the materials; despite the pictures not being in color, the wide spectrum of greys of the panchromatic film even allow us to guess the original palette of the finishes: the cream colored concrete, the white plaster, the reddish wood and the terracotta curtains. The fifth and definitive criterion is the quality of the work, far superior to other contemporary photographs of the house. Based on this, Lutz (2004, pp. 153-154) declared Weston the author of the images



published in the *Architectural Record*: EW-e3, EW-e4 y EW-i1, EW-i2, which he considered “the finest representation of Schindler’s interior design that were generated in this period”. The “balance of the compositions”, “the precision of exposures” but, mainly, the exquisite print quality point to Weston’s skillfulness. With the exception of three of the exterior images, the rest of the negatives have not been located; neither in the private collection of the Weston family, nor in the CCP (University of Arizona), where seven extraordinary portraits of Schindler (Leclerc, 2010) taken by Weston around 1929 (Fig. 9) and used by the architect as promotional material are kept. Thus, the fact that only the copies belonging to Schindler have survived and that these photographs were always published without being attributed to the photographer might suggest that Weston had not bestowed on them much importance, considering them, perhaps, as a mere commercial commission or a personal favor to his friend. Even without the possibility of examining all the negatives, the technical perfection of the copies, in the standard gelatin silver, their detail and rich diversity of greys banishes any doubts concerning Weston’s hand, master, as he was, of tonal values. The photos were taken with small diaphragm apertures and exposures of several seconds. Their gradation and resolution had also been finely tuned in a slow developing process, at low temperatures, by contact printing, without enlarging or cropping the images.

Weston’s photographs are never obvious, but, as in this case, they are elaborate compositions thought out in terms of structured lines and manipulations of the light, soft or hard, which transform any ordinary object into something sculptural, from the porcelain of a lavatory to an artichoke cut in half. The EW-e1 (Fig. 10) image gives center stage to the front view of the house from the beach while the eastern wall, less important because of its proximity to the neighboring property, appears in a contracted projection. It is possible that picture EW-e2 (Fig. 11) was less well liked by Schindler; it has been the least published and the only one still not attributed to Weston. It displays more distortion of perspective due to the difficulties with frontally positioning the camera. Within the photo the intimate relation between the interior of the house and its open-



10

Finalmente, la EW-e4 (Fig. 1) insiste en la abstracción de las ideas espaciales de Schindler. Su valoración de grises y sus transparencias permiten distinguir las superficies que salen y entran de la casa en una estudiada concatenación de planos que se transforman de uno a otro elemento arquitectónico. Tan convincente como la EW-e3 es, sin embargo, menos austera por la presencia de algunas trazas de sus habitantes, objetos domésticos desordenados como la propia vida en verano. Frente a lo forzado de otras perspectivas presenta un encuadre más abierto. Ello facilita la comprensión simultánea de dos fachadas y la narración de los juegos de escala entre la vivienda y su entorno, representado en el patio, un *playground* y un recinto de sombra fundidos con la playa gracias a un paisajismo de máximas aspiraciones y mínimos gestos.

10. EW-e1. Edward Weston: *Lovell Beach House*, 1927 (ADC/UCSB)

11. EW-e2. Edward Weston: *Lovell Beach House*, 1927 (ADC/UCSB)

Epílogo: bajo el sol perfecto de California

Además de una inclasificable libertad creativa, mutua admiración y pasión por la vida, Schindler y Weston compartían un fino sentido del humor, como evidencian los diarios del fotógrafo. El lunes 1 de agosto, anteponiendo el placer de la experiencia, Weston solo anotó que había disfrutado de un día en familia, no siendo hasta el martes cuando escribió que había “respondido plenamente a la arquitectura de Schindler” (Weston, 1966, p. 33). También, en su primera entrada se burló de sí mismo por haberse quemado al final de la jornada. Tras pasar el día expuesto al implacable sol californiano, primero en la playa y, luego, ante aquella vivienda, sus formas y texturas debieron fascinarle tanto que se olvidó de su propia piel.



10. EW-e1. Edward Weston: Lovell Beach House, 1927 (ADC/UCSB)

11. EW-e2. Edward Weston: Lovell Beach House, 1927 (ADC/UCSB)



11

Sus dos fotografías tomadas al final de la tarde resumen la pluralidad de enfoques de esta sesión. Mientras que la EW-e4 representa el espacio de la arquitectura, la EW-e3 remite al de la fotografía. Con su énfasis en la repetición de los marcos estructurales, el espesor de sus espacios y las líneas que articulan la composición, esta penúltima imagen transcribía perfectamente el espíritu de la *Lovell Beach House* en códigos reconocibles de modernidad y quizás, por ello, fuese la más publicada. Aunque, más allá de esta aparente sintonía, planteaba una personal reflexión sobre la negociación entre la casa y su medio, expresando todas las tensiones entre lo artificial y lo natural, lo moderno y lo vernáculo que caracterizan la obra de Schindler. Weston captura una conspicua forma arquitectónica que acapara toda la aten-

ción del observador, mediando su comprensión del lugar. También, exceptuando los interiores, es la fotografía más elegante, elocuente y, a la vez, silenciosa de todas. Como en sus célebres geometrías arbóreas y rocas de Point Lobos, el artista deja escapar el aire entre los pórticos de hormigón, recortando con precisión el volumen construido sobre el fondo de una nube en movimiento, bajando dramáticamente la línea del horizonte hasta el suelo. Al fijar su objetivo en esta solitaria presencia frente al mar, varada entre la arena y el cielo, la fotografía de Weston habría querido dejar constancia, por decirlo en palabras de Roland Barthes (1980, p. 133), no tanto de *“lo que ya no es, sino tan sólo y sin duda alguna”* de lo que durante un único instante, ese día de verano, aquella casa fue. ■

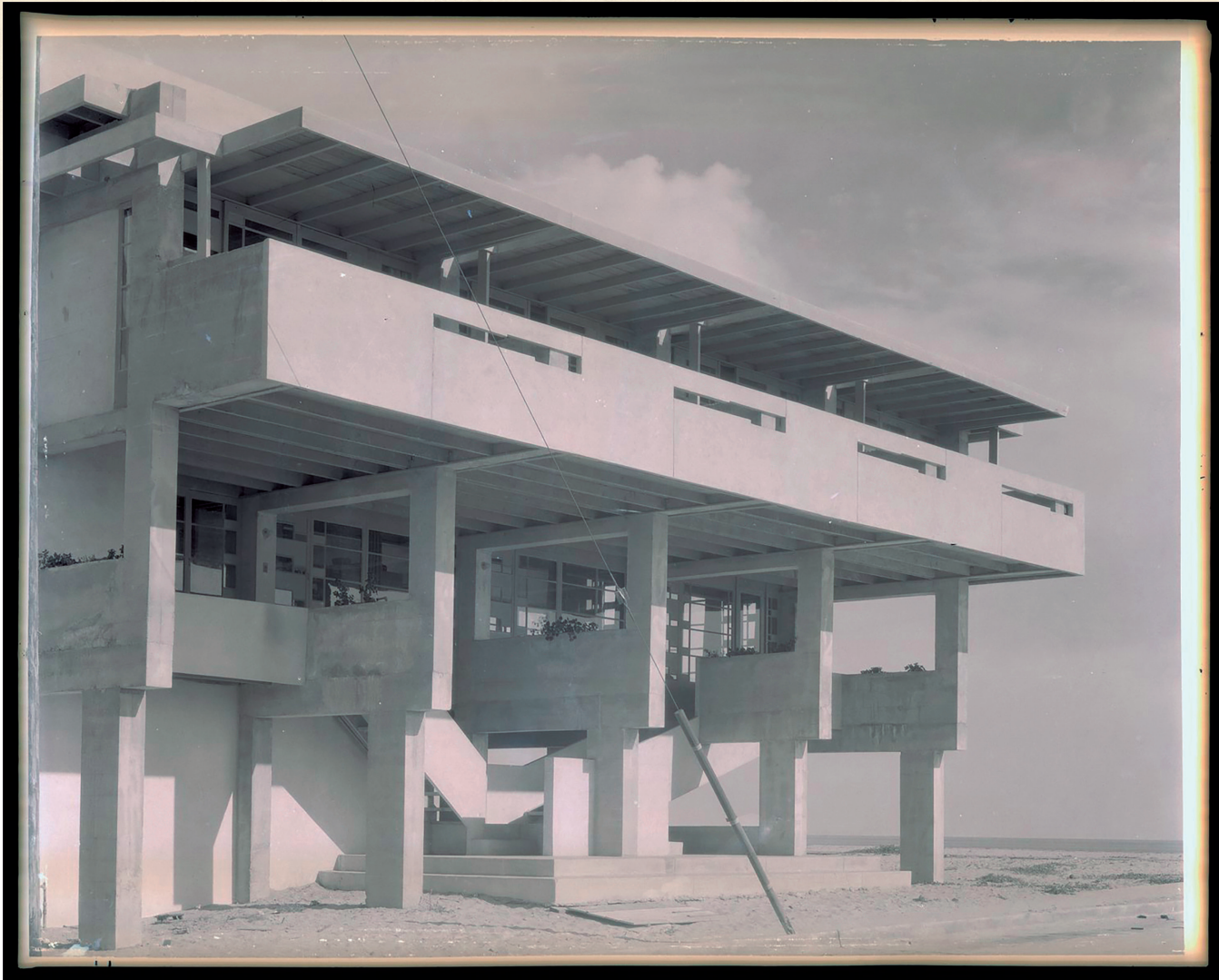
air spaces is shown, both through the series of sleeping porches, and from the complete view of the double stairway which separates formal and informal usage.

Image EW-e3 (Fig. 12), the cleanest of all, would have from its appearance required greater preparation, but Weston must have visualized it straightaway, as he took no more time than he did with the others. It is the most faithful to his abstract style and, also, the most lyrical. Only the house, the clouds—one of his favorite themes—and the ground stretching out to the ocean appear. The diagonal path of the cable divides the photograph into two practically symmetrical trapezoids. Different compositional balances underline the “purity of form” (Weston, 1966, p. 33) of the house’s architecture: the contrast between the vertical planes of the lower half of the photograph and the horizontal planes of the upper half, between the concentrated volume on the left as opposed to the open air on the right, between illuminated walls and the shadows framing them, accentuate the sculptural qualities of the work, monumentalizing it, as only Weston was able to do.

Finally, EW-e4 (Fig. 1) focusses on the abstraction of Schindler’s spatial ideas. His portrayal of the multiple greys and his transparencies allow us to distinguish the surfaces which protrude from and enter into the house in a studied interplay of planes which are transformed from one architectural element to another. Equally as compelling as EW-e3, yet, this picture is less austere due to the presence of some traces of its inhabitants, mainly domestic objects, haphazardly unordered like beach life itself. As compared to the more forced nature of other perspectives, the framing here is more open. This gives us an understanding of the two façades simultaneously and the narrative of playing with scale between the house and its surroundings, displayed by the patio, at once a playground and a shady area blurring into the beach thanks to a landscape design which aspires to the maximum with minimum gestures.

Epilogue: Under the Perfect California Sun

As well as immeasurable creative freedom, mutual admiration and passion for life,



12

Schindler and Weston shared a refined sense of humour, as evidenced in the photographer's daybooks. In his entry from Monday, August 1, 1927, giving preference to the pleasure of the experience, Weston merely notes down that he had enjoyed a family day out, it was not until Tuesday that he writes that he had "responded fully to Schindler's construction" (Weston, 1966, p. 33). In the first entry, he also jokes with himself about getting sunburnt at the end of the day. After spending it exposed to the relentless California sun, firstly on the beach and, later, contemplating the house, its forms and textures must have fascinated him to such an extent that he forgot his own skin.

Notas

- 1 / "Querido Schindler. Tengo listos tus retratos, pero esperaré que respondas a mi nota sobre las impresiones de la casa de la playa para enviártelo todo junto. Insisto, ¿quieres devolverme las que te envié de urgencia y que te haga un nuevo set? Esas son de Pauline. Has de saber que tengo seis negativos de la casa. ¿Te hago copia de los seis? ¿Tienes ya o necesitas una vista del lado contrario de la habitación? Mis mejores deseos. Edward W.," Nota manuscrita de Edward Weston a R.M. Schindler, 27 de abril, 1928, R.M. Schindler papers, Architecture and Design Collection, Art, Design & Architecture Museum, University of California, Santa Barbara (ADC/UCSB).
- 2 / Pauline Schindler, carta a R.M. Schindler, 14 de marzo, 1929 (ADC/UCSB).
- 3 / Después de que Eric Lutz y el archivero e historiador Kurt Helfrich fueran los primeros en ser conscientes de la existencia de las fotografías de Weston de la Lovell Beach House, manera indepen-

diente, John Crosse (2012) ha escrito profusamente sobre la amistad y colaboraciones entre los Schindler y los Weston. En 2012 Crosse compartió sus hallazgos en el archivo de Schindler con Susan Morgan quien, tras apresurarse a verificarlos, ha publicado recientemente un artículo sobre algunas de estas fotografías. Llamativamente, Morgan (2019) no menciona la investigación de Lutz (2004) ni la existencia de vistas interiores, centrándose solo en dos fotografías de la fachada sur.

- 4 / Mucho más perceptivo y receptivo respecto del panorama californiano que Hitchcock y Johnson, a quienes adelantó al publicar a muchos de los participantes en la exposición del MoMA de 1932, Cheney se mostró especialmente empático con Schindler, disculpándose incluso por su inclusión "en el último minuto" (1930, p. 288).
- 5 / Julius Shulman, entrevista con José Parra-Martínez, marzo de 2008.
- 6 / R.M. Schindler, carta a Henry-Russell Hitchcock, enero, 1930 (ADC/UCSB).
- 7 / Schindler realizó alrededor de 1.200 fotogra-



fías, muchas inéditas, otras dispersas en los archivos de Esther McCoy o Richard Neutra, que se sirvieron de ellas para ilustrar sus libros (Lutz, 2004). Schindler consideró publicarlas y hasta lo comentó con Neutra en 1919 (McCoy, 1979), quien, con este fondo a su disposición en Kings Road, desarrollaría la idea en *Wie baut Amerika?* (1927) y *Amerika* (1930).

8 / A pesar de ello, años después, Weston seguía reclamándole el pago: “Estoy mal económicamente –a menos que tú estés peor, quién sabe– ¿podrías abonarme las copias de las fotos –de arquitectura y retratos– que te envié hace tiempo?”. E. Weston, carta a R.M. Schindler, ca. 1930 (ADC/UCSB). El desacuerdo económico y la marcha de Weston a Carmel explicarían que declinase fotografiar la Wolfe House, encargo que asumió su hijo Brett. En 1929, con solo 18 años, Brett Weston fotografió varias obras de Schindler, pero este prescindió de sus servicios por considerarlos incluso más caros.

Referencias

- BARTHES, R., 1980. *La chambre claire. Note sur la photographie*. París: Gallimard.
- CHENEY, S., 1930. *The New World Architecture*. London-Nueva York: Longmans, Green & Co.
- CROSSE, J., 2016. Willard Morgan: The Early Architectural Photography Connections. *Southern California Architectural History*, 6 de septiembre (<https://socalarchhistory.blogspot.com/2018/09/willard-d-morgan-early-architectural.html>).
- CROSSE, J., 2012. Bertha Wardell: Dances in Silence: Kings Road, Olive Hill and Carmel. *Southern California Architectural History*, 4 de junio (<https://socalarchhistory.blogspot.com/2012/06/bertha-wardell-dances-in-silence.html>).
- LECLERC, D., 2010. Hands on: un portrait de Rudolph Schindler par Edward Weston. *Criticat* n°6, pp. 98-113.
- LUTZ, E., 2004. *The Architect's Eye: R.M. Schindler and his Photography*. Tesis doctoral. University of California, Santa Barbara.
- MCCOY, E., 1979. *Vienna to Los Angeles. Two Journeys*. Santa Monica: Arts+Architecture Press.
- MORGAN, S., 2019. Looking at a Picture, Illustrating an Idea. *X-Tra*, vol.22(1) (<https://www.x-traonline.org/article/looking-at-a-picture-illustrating-an-idea>).
- NEWHALL, B., 1986. *Supreme Instants: The Photography of Edward Weston*. Boston: Little, Brown & Co.
- NEWHALL, B., 1984. Edward Weston's Technique. En B. Newhall y A. Conger (eds.), *Edward Weston Omnibus*. Salt Lake City: Gibbs Smith, pp. 109-111.
- SCHINDLER, R.M., 1929. A Lovell Beach House for Dr. P. Lovell at Newport Beach, California. *Architectural Record*, vol.6 (September), pp. 257-261.
- WESTON, E. (NEWHALL, N., ed.), 1966. *The Daybooks of Edward Weston*, vol.2: *California*. Nueva York: Horizon Press.

The two photographs that he took at the end of the day encapsulate the plurality of focus present in the session. While EW-e4 concentrates on architectural space, EW-e3 focus on the very space of photography. With its emphasis on the repetition of the structural frames, the thickness of its spaces and the lines which articulate the composition, this penultimate image transcribes the spirit of the Lovell Beach House to perfection in recognisable codes of modernity and, perhaps, because of this, it was the most published of the photographs. Although, beyond this apparent harmony, he put forward a personal reflection on the interplay of the house with its media, articulating the tension between the artificial and the natural, the modern and the vernacular which characterized Schindler's work. Weston captures a unique architectural form which draws all the observer's attention, mediating their understanding of the place. It is also, with the exception of the interiors pictures, the most elegant, eloquent and, at the same time, silent of the photographs. Like in his celebrated images of rocks and trees at Point Lobos, the artist releases the air through the concrete porticoes, resizing the constructed volumes with precision on the background of a moving cloud, dramatically lowering the horizontal line to the ground. By fixing his lens on this solitary presence by the sea, run aground between the sand and the sky, Weston's photography sought to set down, to use the words of Roland Barthes (1980, p. 133), not so much “*what is no longer there, but only and for certain*” what just for an instant, on that summer day, the house was. ■

Notes

- 1 / “Dear Schindler. Have your prints ready –but I will hold till you answer my note about beach house prints and ship altogether. To repeat– do you wish to return the ones I sent you in emergency and have me print a fresh set? The ones I sent are Pauline's. I note there are six negatives of beach house– do you wish all six? Did you ever have or want view of back of room? Best of wishes. Edward W.”. Manuscript note from Edward Weston to R.M. Schindler, April 27, 1928, R.M. Schindler papers, Architecture and Design Collection, Art, Design a Architecture Museum, University of California, Santa Barbara (ADC/UCSB).
- 2 / Pauline Schindler, letter to R.M. Schindler, March 14, 1929 (ADC/UCSB).
- 3 / After Eric Lutz and archivist and historian Kurt Helfrich, who were the first to be aware of the existence of Weston's photographs of the Lovell Beach House, John Crosse (2012) has independently and extensively written about the

friendship and collaborations between the Schindlers and the Westons. In 2012, Crosse's sharing his research findings in the Schindler papers with Susan Morgan prompted her to check archival evidence, based on which she has recently published an article about some of these pictures. Conspicuously, Morgan (2019) does not mention either Lutz's research (2004) or the existence of the interior shots, focusing solely on the two south façade photographs.

- 4 / Much more perceptive and receptive to California architectural milieu than Hitchcock and Johnson, whom he predated by publishing many of the 1932 MoMA show exhibitors, Cheney showed special empathy towards Schindler, even offering his apologies for his “last minute inclusion” (1930, p. 288).
- 5 / Julius Shulman, interview with José Parra-Martínez, March 2008.
- 6 / R.M. Schindler, letter to Henry-Russell Hitchcock, January, 1930 (ADC/UCSB).
- 7 / Schindler took around 1,200 photographs, many unpublished, others spread across the papers of Esther McCoy or of Richard Neutra, who both used them to illustrate their books (Lutz, 2004). Schindler considered publishing them and even talked about doing this with Neutra in 1919 (McCoy, 1979), who, with the stock of photographs made available to him in Kings Road, developed the idea in *Wie baut Amerika?* (1927) and *Amerika* (1930).
- 8 / Despite this, years later, Weston was still claiming his payment: “Am rather low financially –unless you are worse off –who knows?– you can settle for prints –architectural and portraits– sent some time ago”. E. Weston, letter to R.M. Schindler, ca. 1930 (ADC/UCSB). Disagreements over money and Weston's move to Carmel would explain why he declined to photograph the Wolfe House, a commission which was taken on by his son. In 1929, at just 18 years old, Brett Weston photographed several of Schindler's works, but the architect dispensed with his services as he considered them to be even more expensive.

References

- BARTHES, R., 1980. *La chambre claire. Note sur la photographie*. París: Gallimard.
- CHENEY, S., 1930. *The New World Architecture*. London-New York: Longmans, Green & Co.
- CROSSE, J., 2016. Willard Morgan: The Early Architectural Photography Connections. *Southern California Architectural History*, 6 September (<https://socalarchhistory.blogspot.com/2018/09/willard-d-morgan-early-architectural.html>).
- CROSSE, J., 2012. Bertha Wardell: Dances in Silence: Kings Road, Olive Hill and Carmel. *Southern California Architectural History*, 4 June (<https://socalarchhistory.blogspot.com/2012/06/bertha-wardell-dances-in-silence.html>).
- LECLERC, D., 2010. Hands on: un portrait de Rudolph Schindler par Edward Weston. *Criticat* n°6, pp. 98-113.
- LUTZ, E., 2004. *The Architect's Eye: R.M. Schindler and his Photography*. Doctoral diss. University of California, Santa Barbara.
- MCCOY, E., 1979. *Vienna to Los Angeles. Two Journeys*. Santa Monica: Arts+Architecture Press.
- MORGAN, S., 2019. Looking at a Picture, Illustrating an Idea. *X-Tra*, vol.22(1) (<https://www.x-traonline.org/article/looking-at-a-picture-illustrating-an-idea>).
- NEWHALL, B., 1986. *Supreme Instants: The Photography of Edward Weston*. Boston: Little, Brown & Co.