

Cine documental de arquitectura

La construcción de la imagen en la no-ficción contemporánea arquitectónica



Ramiro Losada Amor

Profesor de Proyectos Arquitectónicos UEM, Madrid.

Doctorando ETS de Arquitectura de Madrid.

*Socio fundador de Ramiro Losada Architects, Studio Banana TV
y Studio Banana Cultural.*

Resumen

La arquitectura moderna encontró en la fotografía un documento que reflejaba fielmente sus características. La arquitectura contemporánea, siendo algo más que evolución de su arquitectura precedente, no puede ser documentada de la misma manera, ya que no tiene iguales características. El documental de arquitectura, con su esquema habitual de lentos movimientos de la cámara, que recorre el espacio arquitectónico contemporáneo, tampoco narra sus propiedades. ¿Será el documental no ficcionado capaz de describir la arquitectura contemporánea de la misma manera que hizo la fotografía con la arquitectura moderna?

Palabras clave

Arquitectura – Audiovisual – Contemporaneidad – Fotografía – Imagen - Modernidad

Abstract

Modern architecture found in photography a document that reflects their characteristics. Contemporary architecture being more than an evolution of its previous architecture can't be documented in the same way as it hasn't the same characteristics. Architecture documentary with its usual pattern of slow camera movement, accompanied by classical music, which runs through the contemporary architectural space, doesn't narrate its features. Will the no-fictionalized documentary be able to describe contemporary architecture as the same way that the photography did with the modern architecture?

Key Words

Architecture – audiovisual – contemporary – photography – imagen – modern

Presentación

Un coche Voisin C7 con un sólo pasajero aparece por la derecha de la pantalla. Atraviesa la valla metálica de color blanco y lo que parece una casa de vigilancia. Al fondo encontramos una vivienda anómala para el tipo de casas de la época. Un prisma contenido y depurado, con ventanas horizontales que cubren toda la fachada siguiendo lo que parece un trazado regulador. Poco a poco, el coche se aleja de la cámara y se acerca a la vivienda a través de un camino de grava y una alameda a su costado. En ese momento, podemos apreciar un subtítulo que reza “villa en Garches, la belleza de la casa

corresponde al automóvil”, para posteriormente, con la cámara situada más cercana a la vivienda, ver aparecer de nuevo el vehículo por la izquierda. Las ventanas horizontales parecen ahora estar flotando bajo la intensa fuerza del sol. Al llegar el automóvil a la zona de estacionamiento emerge el conductor. El hombre, que viste traje oscuro con pajarita y tiene el pelo perfectamente peinado, se mueve de forma enérgica con un cigarro en la mano. Algunos espectadores se dan cuenta de que es el propio proyectista de la casa.

El arquitecto y conductor es Le Corbusier, la vivienda prismática es “Les Terrasses”, estamos en 1929 y el hombre detrás de la cámara es Pierre Chenal. Estamos visualizando la película documental *L’architecture aujourd’hui*.

La imagen arquitectónica

La documentación de arquitectura se remonta a los inicios de la disciplina. Durante muchos años, los croquis, planos, dibujos y pintura han sido las herramientas más eficaces para la representación de edificios y ciudades. Posteriormente, la fotografía permitió “capturar” los edificios y lugares más exóticos. Desde su invención las posibilidades de la fotografía parecían infinitas; de todas ellas casi la más importante, al menos al principio, fue la capacidad de documentar y catalogar la realidad, centrándose en la representación del patrimonio, la arquitectura y la ciudad. Llegado el momento todos los fotógrafos sintieron atracción por el nuevo fenómeno social: la ciudad moderna. Tras el descubrimiento de la ciudad, los edificios de arquitectura fueron quienes se aliaron con la fotografía. En el siglo XIX la fotografía se fijó en la arquitectura, pero, más adelante, en el siglo XX, con la modernidad, la arquitectura descubrió un aliado importante en la fotografía y se asoció con ella.

La arquitectura que tenemos en nuestra retina y conciencia de esa época no sólo está debido al edificio en sí, sino que debe gran parte de su valor al medio que ha sabido captar a través del fotógrafo: la realidad de la obra arquitectónica. Al interpretar la obra, el fotógrafo se convierte en coautor del edificio, ya que lo ha llevado hasta los espectadores según su interpretación. Los arquitectos modernos buscaban documentar su arquitectura con imágenes ceremoniosas, reverenciales y solemnes que les impulsaran internacionalmente. La fascinación “objetual” de la modernidad permitió que fuera fácilmente retratada mediante la fotografía, llegando entonces a una perfección técnica este medio documental. Lucien Hervé documentaba para Le Corbusier porque era el que mejor interpretaba sus pensamiento convirtiéndose en su socio de la imagen. Así, eran comunes los binomios arquitectos-fotógrafos, como Richard Neutra y Julius Shulman, Louis Kahn y Ezra Stoller, los ya mencionados Le Corbusier y Lucien Hervé o, ya en España, Coderch y Català-Roca. Nadie duda de la importancia de la fotografía en la definición de los cánones visuales de las vanguardias artísticas y el afianzamiento de algunos de los maestros de la arquitectura moderna, ya que, salvo algunas excepciones, reflejaba y comunicaba las principales características de la arquitectura de sus autores. ¿Fue la arquitectura moderna generada por la fotografía, o al revés?.

Pero los inicios del consorcio arquitectura moderna-fotografía mostraron confusión. La arquitectura se entendía que debía ser verdadera, directa, racional, y la fotografía, retratarla de forma objetiva, al ser reflejo de la realidad. La fotografía embelleció la arquitectura moderna y la protegió contra los efectos negativos del tiempo, del clima y del uso. Pero la arquitectura era cada vez más conocida a través de la fotografía, y ésta la limitaba como imagen. Walter Benjamin sostenía en los años 30 que la fotografía no sólo transformó la arquitectura, sino “la naturaleza completa del arte”, ya que la lente de la cámara ve lo que el ojo no puede y hace obvios ciertos aspectos del original que serían

desconocidos con otros medios. Como señalaba Benjamin, cada vez más “la obra de arte reproducida se convierte en la obra de arte diseñada para ser reproducida” (Walter, Benjamin, 1969) . Le Corbusier también advirtió el peligro. Al viajar a Italia y Viena en 1907, se percató de la diferencia entre la arquitectura y su representación fotográfica. Los “devenires” posibles eran que la arquitectura resistiera a la representación, autenticando el objeto construido; o, por el contrario, convertirse en representación, llevando a cabo una arquitectura enmascarada. La solución adecuada requirió que el desgaste fotográfico del objeto no actuara como obstáculo, sino como apoyo a la nueva arquitectura, sin privilegiar ni el objeto ni el medio. El arquitecto suizo viajó entre ambos caminos hasta llegar a un tercero, haciendo que la fotografía resultara esencial en la concepción y realización de su arquitectura sin perder la autenticidad del objeto.

Por qué si Le Corbusier era consciente de la importancia y sobre todo la validez de la fotografía para su arquitectura ¿Por qué experimentó a documentarla con el cine? ¿Reflejó realmente este documental con más éxito su arquitectura que la fotografía?

Desde sus inicios, el cine nació cosido a las artes y sirvió como herramienta de estas, entre ellas, la arquitectura. Ésta fue escenario de muchas películas pero sólo llegó a ser protagonista, y no escena, en algunas excepciones del cine documental. Fuera de este género fue “simplemente escenario”. En el primer cuarto del siglo XX estos casos especiales empezaron a filmar la arquitectura moderna con el formato video-documental. Así, Le Corbusier junto al director de cine Pierre Chenal rodaron L'architecture de aujourd'hui (1930). Pero la cámara de video se utilizó sin movimiento, es decir, como si fuese una cámara de fotos como veremos a continuación. ¿Por qué Chenal y Le Corbusier no utilizaron todas la posibilidades que les ofrecían una cámara cinematográfica?

L'architecture d'aujourd'hui, el primer intento



L'architecture d'aujourd'hui (1930, Pierre Chenal) FLC



Villa Stein (1928, Le Corbusier) FLC

En 1930 André Bloc (1896–1966) decidió difundir la nueva arquitectura fundando la revista *L'architecture d'aujourd'hui* en París. El primer número de la revista se publica en noviembre de 1930 y casi simultáneamente incorpora al cine como medio para difundir rápidamente sus ideas, con el deseo de buscar una nueva relación con sus lectores en el debate cultural europeo de la década de 1930. Bloc contacta en París con Pierre Chenal (1904-1990) para embaucarle en la realización de un documental de los temas sobre los que trataba su revista. Del encargo de Bloc a Chenal surgen 3 documentales para propaganda de las ideas de la arquitectura moderna: *Batir*, *L'architecture d'aujourd'hui* y *Chantiers Trois*. La cinta más trascendental fue *L'architecture d'aujourd'hui* que se rodó entre 1927 y 1930. El guión es de Chenal, pero el arquitecto intervino de forma muy substancial en su redacción. El filme mudo, tiene de una serie de subtítulos que van explicando las teorías arquitectónicas que querían reflejar el editor, el director y el arquitecto, acompañados con imágenes de edificios y ciudades. El documental es una propaganda muy directa de la arquitectura, pretendiendo destacar las cualidades técnicas de la época y el nuevo uso de materiales como el hormigón y el acero, pero también las

posibilidades que ofrece la nueva arquitectura en la vida cotidiana, anunciando así una revisión de los edificios.

En la película se muestran 7 edificios y el Plan Voisin (Le Corbusier): las iglesias de Notre Dame de Raincy y Sainte-Therese de Montmagny (ambas de Auguste Perret), la villa Mallet-Stevens y calle rue Mallet Garches (ambas de Robert Mallet-Stevens), además de la villa Stein, en Garches, la casa Church y villa Saboya (Las 3 viviendas de Le Corbusier).

Al ver la película nos surgen varios interrogantes sobre las personas que aparecen en la misma de forma puntual. En 18 minutos de película, con 7 edificios de arquitectura filmados, sólo aparecen 6 personas (o pares de personas). ¿Por qué no hay personas habitando los edificios y haciendo vida normal? ¿Por qué las pocas personas que salen actúan como modelos delante de una cámara fotográfica? ¿Entiende Le Corbusier el cine solamente como una continuación de la fotografía y por ello utiliza la misma metodología para filmar con la cámara de video? Las fotografías de Le Corbusier apenas muestran personas. Intenta eliminar lo sobrante, dando un peso importante a la imagen del objeto arquitectónico.

Si las fotografías de los interiores de Loos dan la impresión de que alguien está a punto de entrar en la habitación, en las de Le Corbusier la impresión es de que alguien acaba de estar ahí y ha dejado como huellas un abrigo y un sombrero encima de la mesa del vestíbulo de villa Savoye, o un pedazo de pan y una jarra en la mesa de la cocina [...] o un pescado fresco en la cocina de Garches (Colomina Beatriz, 1994).

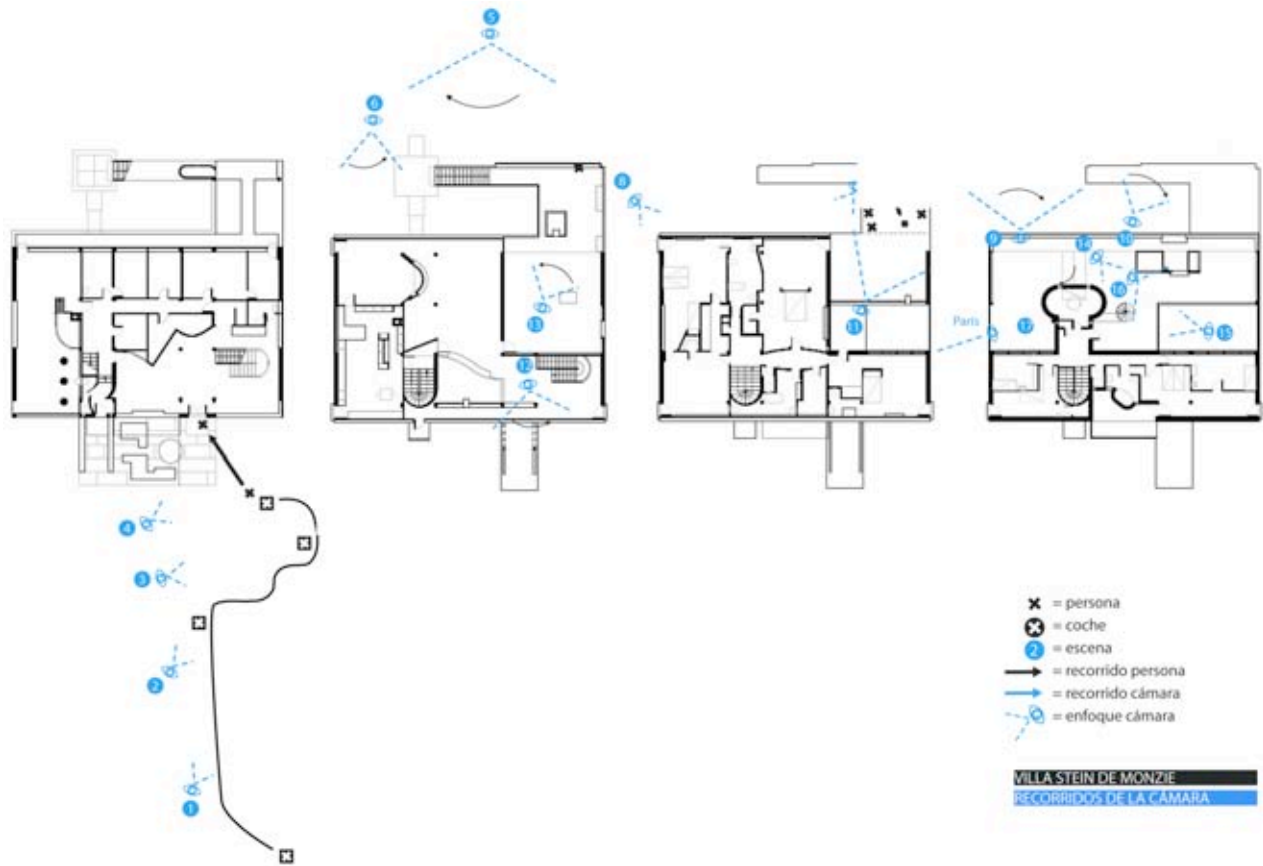
En *L'architecture aujourd'hui*, aunque sea una película, ocurre algo parecido. Chenal y Le Corbusier interpretan la escena fílmica como un escenario para la fotografía. Siempre surge la pregunta ¿dónde está la gente?. En el cine son importantes las personas y el uso que hacen de la arquitectura (esto sólo se ve en 1 ó 2 escenas). ¿Era una actitud propia de la época al ser los primeros pasos del cine con la fuerte herencia de la fotografía o, elección del director y el arquitecto? En la película *Les mystères du Château du Dé* (1929, Man Ray), filmada un año antes en la villa Noailles, (proyectada por Robert Mallet Stevens) sin embargo, sí que rueda las actividades de la vivienda para mostrárnosla. En este caso, a diferencia de *L'architecture aujourd'hui*, fue un encargo de Charles de Noailles, un mecenas que quería filmar su mansión. La película se erige como un homenaje a las artes del espacio y del tiempo, conviviendo arquitectura, escultura, poesía y pintura. En ella vemos cómo dos amigos emprenden un viaje, tras una tirada de dados a la villa Noailles, un moderno y vacío castillo. El interior de la vivienda se aprecia siguiendo los pasos de los protagonistas, a través de juegos de texturas y formas. Pero, a diferencia de las fotografías solemnes, reverenciales e inhabitadas de la época y como hemos visto también en *L'architecture aujourd'hui*, la película se caracteriza por mostrar a los personajes como protagonistas. No es así el caso de *L'architecture aujourd'hui*. ¿Por qué? ¿Le Corbusier no entendió que el cine es un medio diferente a la fotografía? .

Una de las escenas más interesantes es la ocurrida en la villa Stein en Garches (1928). Con gran reconocimiento social Le Corbusier diseña amplias casas en los barrios burgueses de París. Siendo Ministro de Cultura, Mr. Monzie encargó a Le Corbusier realizar el pabellón de l'Espirt Nouveau y, tras su experiencia, le invitó a realizar su villa privada, la villa Stein, a las afueras de la capital francesa. Le Corbusier inscribe esta vivienda dentro del segundo tipo que forman sus cuatro composiciones. Se caracteriza por acoger los programas interiores en una envoltura rígida, absolutamente pura. Por tanto, la

forma exterior del edificio es anterior a su distribución espacial y funcional en una imposición de reminiscencias clásicas. La disposición vertical de los espacios resulta clara y lógica, incluso con un principio clásico de sistema proporcional de fachada netamente palladiana.

En el proyecto, Le Corbusier utiliza su célebre promenade. Para el arquitecto, promenade significa un desplazamiento compositivo; es la experiencia de la mirada. Las rampas y escaleras no sólo son una herramienta de traslado de una altura a otra; también son lugares desde los que observar. Las vanguardias de entreguerras se caracterizaron por una percepción en movimiento, muy influenciadas por el pensamiento y las teorías científicas de Einstein. Esto, unido a la teoría de la relatividad y los pensamientos cubistas, hace que se llegue a este paradigma sobre el espacio-tiempo que narra esta experiencia de tradición pintoresca, que permaneció unida a la arquitectura moderna desde 1941 al escribir Sigfried Giedion el libro *Space, Time and Architecture*. Pero veremos a continuación cómo ese devenir pintoresco, en la promenade architecturale de Le Corbusier, está limitado y enjaulado, separando el programa de circulación del de estancia.

Le Corbusier utiliza la promenade a través de una espiral ascendente para unir las 3 clases de naturalezas que tienen en la vivienda: el jardín trasero, el jardín privado y la naturaleza salvaje. El jardín trasero, mediante unas escaleras, se une a la terraza o también entendido como una meseta que se alarga y se une a la vivienda. La naturaleza salvaje se puede observar desde las escaleras que suben a la terraza, que se une al jardín privado mediante otra escalera. Es, por tanto, la promenade un camino de unión de las diferentes formas de entender la naturaleza y, por tanto, un elemento lineal y de miradores estáticos.



Movimiento de la cámara en el rodaje de L'architecture d'aujourd'hui. Elaboración por el autor

Esta vivienda está representada en la escena narrada en el principio de este artículo. El coche se acerca a la vivienda ①, ② y ③ sin tener movimientos de cámara; solamente cambios de posición. Luego, Le Corbusier se baja del coche ④ delante de la fachada Norte exterior de la casa y entra en la vivienda. Posteriormente se producen una serie de planos exteriores de la casa donde podemos apreciar detalles de ventanas, barandillas, etc ⑥, ⑦ y ⑧. A continuación Chenal fija la mirada de la cámara en la terraza-jardín donde Le Corbusier (que actúa como propietario de la vivienda), Yvonne Daunt Stein, Danny Stein y Gabrielle de Monzie (sentada en el banco de hormigón) pasan la tarde (plano ⑨ y ⑩). Las siguientes escenas muestran a Le Corbusier paseando de forma briosa por las terrazas de la vivienda, incluso subiendo la escalera de caracol para visualizar la ciudad. Todos los planos de la parte superior de la villa se han

grabado desde un trípode sin ningún tipo de movimiento. Podría haber acontecido un seguimiento, con la cámara, de Le Corbusier a través de la vivienda, algo que ya se había hecho en películas de la época. Pero esto no ocurre en la cinta.

En todas las escenas vemos el movimiento de vehículos y personas, pero apenas de la cámara. Si vemos el gráfico 01, no sabemos si representa una estrategia de documentación de una cámara de video o una fotográfica. Para filmar la promenade, lo natural hubiera sido utilizar el cine-ojo, una mirada neutral, invisible que refleje lo que una persona ve al realizar la promenade. ¿Por qué no lo llegó a hacer así Le Corbusier? En 1974, Tim Benton se encontró con el mismo problema al rodar la promenade de la villa Savoye. Benton describe:

Chenal se había encontrado con un problema similar en el acceso en coche a la villa Stein; él [Chenal] había introducido un corte de montaje que llevaba el coche hasta el final del trayecto. Igualmente, nuestra subida por la rampa [de la villa Savoye] desde el vestíbulo de entrada era poco prometedora visualmente; todo lo que se veía era la rampa inclinada y la pared vacía del rellano al fondo. (Benton Tim, 1993)

Podría surgir el pensamiento de que en esta época el movimiento de la cámara no era muy practicable. Pero un año antes del rodaje de L'architecture aujourd'hui, Man Ray sí que ha filmado imágenes con la cámara en movimiento en Les Mystères du Château de Dé.

Sigfried Giedion afirmó en 1928, refiriéndose a la arquitectura moderna, que sólo las películas pueden hacer legible la arquitectura moderna "only film can make the new

architecture intelligible!”. Sin embargo, ya hemos visto que en los años 20 Le Corbusier y Chenal utilizaban la cámara cinematográfica de forma fotográfica como hemos visto en los gráficos. Por tanto, ¿Es falsa la afirmación de Giedion? Hemos comprobado que el uso de la cámara cinematográfica en la arquitectura moderna revela una utilización equivocada de la herramienta audiovisual. ¿Esto podría ser debido a que la arquitectura moderna no necesita el cine para explicarse, al contrario que afirma Giedion, y con la fotografía es suficiente? Si la arquitectura moderna con todas sus características no se ha documentado apenas en el cine documental, pero si con innumerables fotografías, es porque no lo necesitaba. Pero, ¿qué ocurre con la arquitectura contemporánea? Es tan diferente de la moderna que necesita otra documentación más allá de la fotografía?

Modernidad superada

Las variables metodológicas de la crítica de la arquitectura moderna ya no son válidas hoy en día, ya que hablan de mecanismos que poco o nada tienen que ver con las nuevas tendencias y los nuevos procesos culturales y artísticos. De forma que la arquitectura contemporánea no puede concebirse como avance de la arquitectura moderna, más bien supone una ruptura. Según Rafael Moneo, “la arquitectura contemporánea difícilmente puede entenderse como el resultado de la evolución natural de lo que se conoció como arquitectura moderna, cuyo nacimiento y desarrollo ocupan buena parte del siglo XX” (Moneo Rafael, 2007). La arquitectura moderna intentó conseguir un lenguaje universal reconocido a nivel global a través del espacio. Sentenciaba que el espacio era su origen, su esencia, “la arquitectura es el arte del espacio”. En la contemporaneidad, el espacio, sin perder importancia en la disciplina, ya no es primordial; es resultado y consecuencia, pero no arranque de proyecto.

Si el cambio de paradigma existiera, es decir, si las diferencias en la arquitectura de hoy con respecto a la moderna fueran ciertos, ¿podremos seguir documentando la arquitectura contemporánea mediante la fotografía, como hicieron con sus obras los maestros modernos? ¿Necesitamos otras técnicas para documentar dichas características? ¿Cuál sería el documento que mejor la describiría?

Conscientes de la nueva arquitectura, pero también de la nueva sociedad, los arquitectos han reaccionado, promocionando su obra y documentándola acorde a las nuevas sociedades y miradas. Arquitectos como Rem Koolhaas ya han recurrido a variopintas herramientas más allá de la fotografía para contar su arquitectura. Para describir 4 de sus últimos proyectos (Casa da Música, de Oporto; la Embajada de Holanda en Berlín; la Biblioteca Pública de Seattle y el Tribune Campus Center de IIT en Chicago) en 2006 junto a la editorial DOMUS y con el propio Rem Koolhaas como redactor jefe, publicaron *Post-Occupancy*, donde pretendían (re)presentar cuatro edificios recientes de una manera más fresca y compleja. Vemos cómo ha evolucionado la presentación canónica de la modernidad de un edificio a través de escogidas imágenes (ejemplo paradigmático es la presentación al mundo de la biblioteca pública de Estocolmo en 1928 a través de únicamente dos imágenes)¹ hacia una presentación de multi-formatos o multi-pantallas como muestra OMA/Rem Koolhaas.

Los 4 proyectos publicados demandaban una nueva forma de publicación por su importancia en el contexto social-político-económico en el que se enmarcan. Por tanto, la documentación del proyecto (que no sólo del edificio) no es simplemente de un objeto

¹ La Biblioteca Nacional de Estocolmo (1928), construida por Gunnar Asplund (1885-1940), entra en la historia de la arquitectura con solamente 2 fotos (fachada y el cilindro). La manera de representar con la foto única en esa época es coherente con el tipo de arquitectura. Ese tipo de edificación no requería el reportaje con múltiples fotografías. La relación de la fotografía con su representación tiene que ver con la mejora de los modos de representación, pero sobre todo con cuál es el evento arquitectónico que se quiere relatar.

físico y cerrado, sino de todo un entorno. El ejemplo más significativo está en la Casa da Musica de Oporto, que se describe a través de los siguientes documentos:

- Imágenes de las cadenas de TV, retransmitiendo la inauguración del edificio con personajes relevantes opinando sobre la obra.
- Noticias de los diarios portugueses que se hacen eco del edificio, notificando la complejidad del mismo.
- Comentarios en blogs e Internet de personas anónimas.
- Imágenes de las cámaras de vigilancia que, aunque tienen un ángulo de visión extremadamente abierto y deforman la realidad con una perspectiva forzada mostrando dimensiones y espacios desfigurados, son valiosos documentos para OMA, ya que no pretenden captar el espacio, sino el tránsito y uso del mismo por las personas.
- Paseos virtuales, incluidos en un DVD, donde se puede recorrer el edificio con vistas 360°, acercarnos, hacer zoom, etc. Todo emulando la realidad de visitar el edificio. Es una técnica derivada de los videojuegos, que el usuario post-moderno entiende perfectamente.

La emergencia de los nuevos modos de hacer de la contemporaneidad nos abre un abanico casi infinito de posibilidades para la documentación arquitectónica, al que la nueva mirada de la sociedad no sólo acompaña sino que demanda. La versatilidad expresiva y comunicativa, que permiten las nuevas tecnologías de la imagen, está renovando a pasos agigantados los lenguajes audiovisuales, tanto en sus aspectos formales como estéticos. Las tecnologías digitales están modificando el modo de hacer cine y televisión en el ámbito de la gran industria audiovisual. Pero esto no debe hacer que la arquitectura reproducida se convierta en la arquitectura para ser reproducida, como ya advirtió Benjamin en 1930

con la fotografía. Y es el documental de arquitectura la herramienta más eficaz para contar la arquitectura contemporánea. A diferencia de la ficción, el documental ha contribuido a cuestionarse el estatuto de la realidad. Tradicionalmente, del documental esperamos que el autor sea un notario de la realidad, que no aborde un espacio ficticio, sino un historiográfico. Es el llamado documental expositivo o institucional. A partir de los años 80, el documental empieza a ser más reflexivo, meditando en sus mecanismos de representación, acercándose a las estrategias del cine de no ficción contemporáneo. Pero el documental de arquitectura muchas veces se ha malinterpretado como poco más que una imagen en movimiento, una fotografía que realiza un interesante travelling o la experiencia virtual de estar delante del edificio y recorrer fragmentos de él. El boceto habitual del cine documental de arquitectura es el de un lento movimiento de la cámara, hilado mediante una música clásica, con algunas visiones generales o planos más cortos de algún detalle constructivo ingeniosos. Pero la no-ficción, a través de diferentes variaciones de la narración con elementos audiovisuales como es el montaje, nos transmite más que una imagen: nos permite transmitir ideas, sentimientos, sensaciones y vivir la experiencia más allá del retrato. El debate teórico, hoy en día, está en la lógica de la no ficción contemporánea, y parte de la convicción de que el documental es un constructo, igual que la ficción; es decir, que el mito de la objetividad, como ha pasado en todos los ámbitos de la realidad en el periodo post-moderno, ha caído aquí también. Se trata de saber de qué manera se construye un mundo de no-ficción. El documental es un discurso y, por tanto, es una construcción. Los debates actuales no discuten la puesta en forma, sino más bien la mirada que propone el documentalista.

Si en el siglo XXI entendemos la arquitectura, no sólo como una actividad creadora de espacios (que es lo que hacía el movimiento moderno), sino como una actividad más utilitaria y pragmática, que influye de manera decisiva en la vida cotidiana de la gente, no

podemos describirla solamente con la fotografía, ni con el documental. ¿Qué ocurriría si utilizáramos el cine como un documental, es decir, el cine no-ficcionado para describir la arquitectura contemporánea?. Éste, siendo aún un constructo, podría ser radicalmente diferente al documental expositivo, ya que las imágenes audiovisuales, a diferencia de la fotografía, son más intensas y ricas de observación.

¿Cuáles serían las claves para poder hacer entender la arquitectura contemporánea con todas sus dificultades a través de la no-ficción contemporánea? No hay mejor manera de experimentar la arquitectura que la visita a los edificios, ya que fueron diseñados para ser vistos, pero, si no fuera posible, ¿el cine documental de arquitectura es la mejor manera de documentarla? ¿En qué elementos fija la mirada la cámara documental?.

El espectador posmoderno ha llegado tras la era post-Sputnik² y ha vivido la tele-realidad como un valor más en su crecimiento. Por ello entiende que exista una vuelta a la mirada de los clásicos arquetipos. Históricamente esto no había ocurrido: la lógica posmoderna es consciente de que se pueden cambiar los modelos. Ejemplos como la película de animación Shrek (2000, Andrew Adamson y Vicky Jensen) nos demuestran cómo la inversión del cuento clásico es asumida perfectamente por las edades más jóvenes. Mirada que no tenía el espectador clásico que observaba el documental expositivo, que era más ingenuo, más entregado. El modelo dominante del documental era el documental expositivo, pero la nueva mirada de la sociedad tiene otro punto de vista, y es consciente de su dimensión personal subjetiva.

2 Beatriz Colomina habla de la “Arquitectura tras era post-Sputnik” para referirse a la época acontecida tras el lanzamiento en 1957 del primer satélite artificial por la Unión Soviética, que tenía la sensación de tener un observador, un ojo en el cielo. Fantasías que estaban en la ciencia ficción desde hace tiempo, pero que se han vuelto reales en los últimos tiempos, a través de las cámaras que vigilan las ciudades en primer lugar y la cuestionada privacidad en Internet en segunda derivada.

La Rem Koolhaas a kind of architect, eclecticismo fílmico para camaleónica arquitectura



Casa da Musica, Oporto (2005) Rem Koolhaas a kind of architect (2005) Blade Runner (1982)

La emergencia de los nuevos modos de hacer y documentar de la contemporaneidad, como hemos visto, unido a las nuevas miradas, nos abre un abanico casi infinito de posibilidades para la documentación de la arquitectura y el espacio arquitectónico. El nuevo escenario parece no sólo tener relación con la emergencia de las nuevas tecnologías, sino también con la nueva concepción del espacio que tienen los arquitectos hoy en relación a la modernidad, que demanda otras técnicas más allá de la fotografía. El concepto espacial también ha cambiado.

El espacio contemporáneo en general y particularmente el de la arquitectura de Rem Koolhaas es resultado de diferentes acciones aplicadas en el proceso creativo antes de pensar en el espacio en sí; aparece una vez experimentadas distintas estrategias de diversas intenciones. El espacio, su forma y su materia son consecuencia casual. El espacio ya no es origen del proyecto. Koolhaas, muy influenciado por su estancia en New York y por el estudio del Downtown Athletic Club, nos ha ayudado a pensar en arquitectura vertical. Si Le Corbusier nos enseñó a pensar en arquitectura en términos de “planta libre”, Koolhaas ha incorporado a la arquitectura contemporánea el concepto de

espacio con “sección libre” o “sección fluida”. El proyecto de la Casa da Musica en Oporto (2005) y la Embajada de Holanda en Berlín (2003) son una prueba de ello. El primero surge al adaptar a un programa de auditorio una morfología de una vivienda diseñada en Rotterdam un año antes. Estrategia cuanto menos polémica que Koolhaas defiende debido a las ventajas técnicas relacionadas con la acústica. El Holandés defiende que “el dilema con cualquier sala de conciertos moderna es que, por razones prácticas, la caja de zapatos es la mejor forma que se le puede dar”, por lo que en su estudio se plantearon “hacer la sala de conciertos, no como una caja de zapatos, sino como una parte que hubiera sido eliminada del extraño volumen” (Koolhaas Rem, 2009).

La idea del proyecto no parte del espacio, sino que éste es consecuencia. Según Rafael Moneo la denominada arquitectura moderna “convirtió el espacio en su sustancia y su justificación” pero según el arquitecto en ejemplos de arquitectura contemporánea como La Casa da Musica en Oporto “se planteaba una lucha entre la acústica y la arquitectura. La acústica debe prevalecer y de ahí que el espacio de un auditorio se entienda desde el punto de vista del uso” (Moneo Rafael, 2007).

El proyecto de Berlín es un cubo horadado a través del recorrido que se pretende en el edificio, el cual hace de desintegrador del volumen macizo. Se tuerce y retuerce dentro de los límites precisos del cubo como una efervescencia de la promenade architecturale, pero llevando al límite el concepto. Y el espacio es “lo resultante” tras aplicar esta estrategia. Desde la entrada, podemos llegar a la biblioteca a través del recorrido, pero también a la sala de reuniones bordeando las oficinas y la zona fitness y finalmente al restaurante de la azotea. La evolución de la sección libre que el holandés ya experimentó con la Biblioteca de Jussieu (1992) deriva en este caso en forjados, pero no como pliegues, sino como parte del volumen macizo del cubo, el cual agujerea con el recorrido. Moneo afirma sobre la arquitectura de Koolhaas

el espacio es resultado y no origen de la acción y el gesto proyectual. Aunque en términos fenomenológicos y sensoriales el espacio está presente, nadie diría que el arquitecto ha elaborado su proyecto desde él. La importancia que la experiencia del espacio tiene en el mundo contemporáneo no debe, sin embargo, llevarnos a considerar que el espacio es uno de los aspectos sustanciales del pensamiento arquitectónico hoy en día (Moneo Rafael, 2007).

Tanto en el proyecto de Berlín como en el de Oporto el espacio es encontrado, consecuencia, resultado y fruto de diferentes operaciones en el proyecto, como el recorrido por el interior. En Berlín, Koolhaas va incluso más allá. Hace, al igual que Le Corbusier, que la escalera sea la que guíe en el recorrido del edificio, pero, además, al igual que Loos, ajusta a este espacio parte del programa, de forma que los límites de la escalera se expanden dependiendo del programa.



Embajada de Holanda, Berlín (2003)



The Shining (1980)



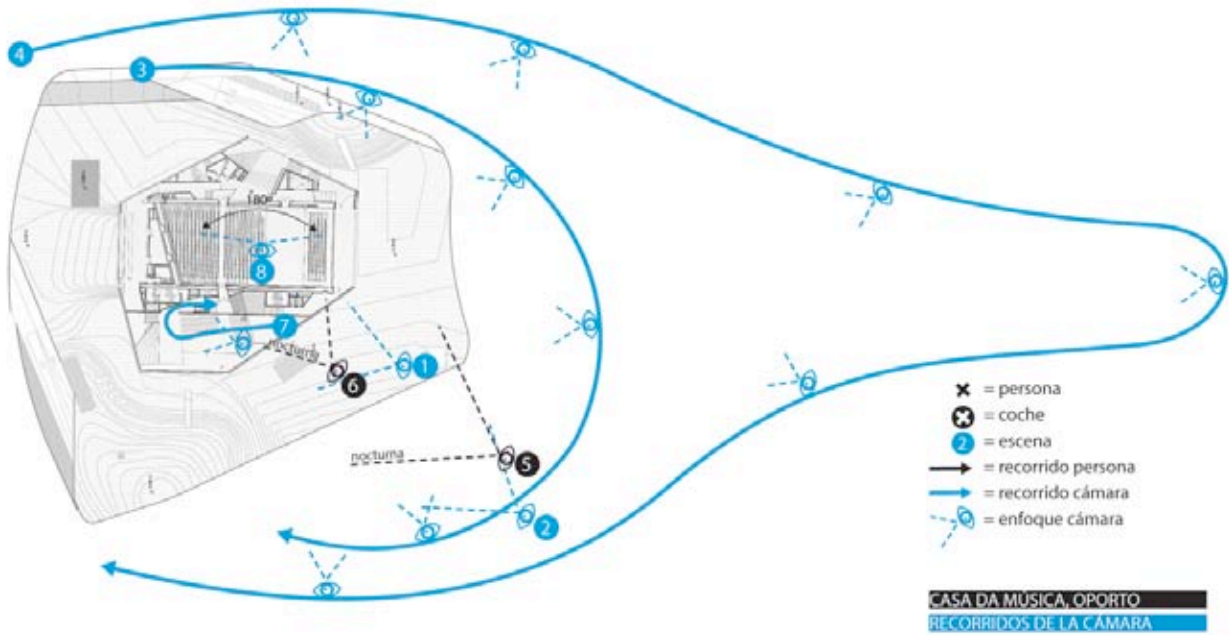
Rem Koolhaas a kind of architect

(2005)

La concepción de espacio, sin embargo, fue distinta en la modernidad. La aportación en esta época al concepto de espacio fue “entender o determinar que la naturaleza conceptual del espacio era labor del proyecto y, en consecuencia, era una labor

del arquitecto decidir cómo instrumentaba su opción geométrica, y cómo o con qué paradigmas se complementaba” (Ynzenga Bernardo 2011). El arquitecto moderno entendía la arquitectura como “el arte del espacio”. El predominio del espacio sobre otra característica se revelaba en todos los importantes arquitectos de la época. El espacio era el objetivo. La modernidad había roto con la tradición, haciendo del espacio el inicio del proyecto, el germen de la arquitectura.

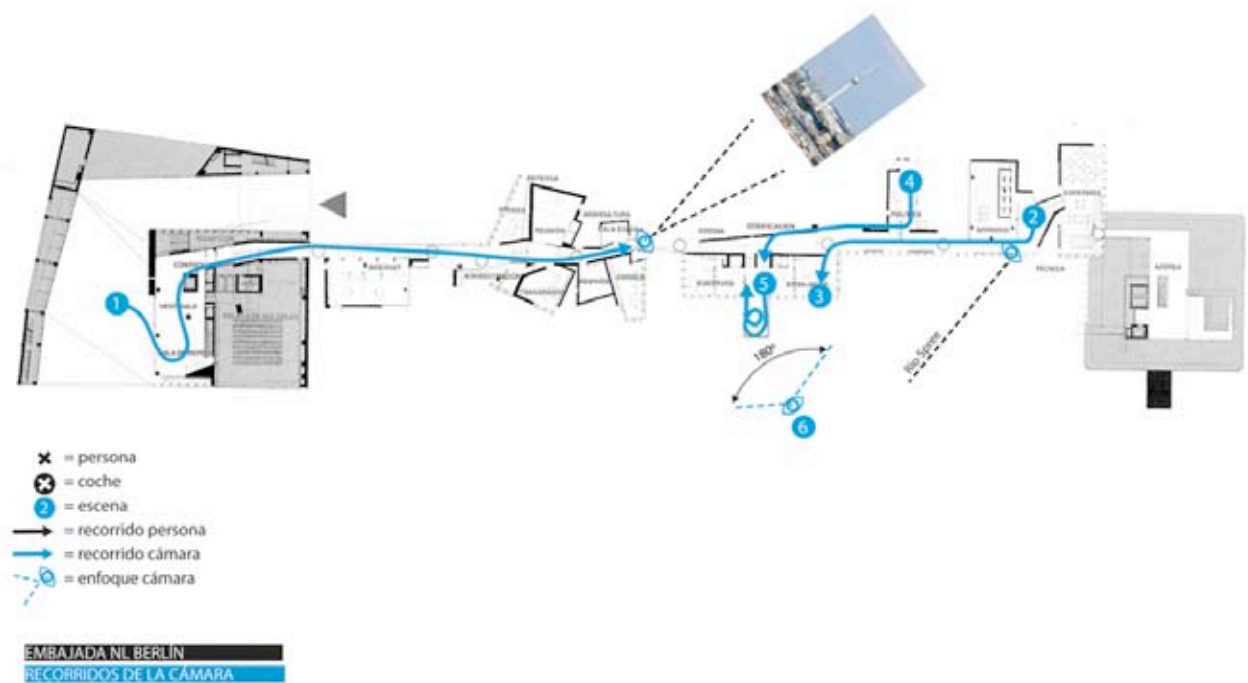
Como hemos visto, los arquitectos modernos se apoyaron en los fotógrafos para difundir su obra. Pero tras el cambio de paradigma arquitectónico en el último cuarto de siglo hacia un movimiento contemporáneo, se sigue documentando el espacio arquitectónico principalmente a través de fotografías, si bien el documental ha irrumpido con fuerza. Un claro ejemplo es el filme *Rem Koolhaas a Kind of Architect* (2005, Markus Heidingsfelder y Min Tesch). Éste, mediante imágenes visualmente estimulantes, con un modo diferenciado de gestionar las materias expresivas de la imagen y con un ritmo frenético, muestra el retrato y reflexiones del “personaje” Rem Koolhaas y su arquitectura, a través de sus últimas creaciones y teorías sobre la arquitectura. Cuestionando constantemente la norma, vemos en la cinta cómo Koolhaas critica y analiza las normas existentes para construir un discurso teórico que pueda manifestarse en escritos y edificios. El ecléctico filme tiene un tiempo delirante que recuerda el ritmo enérgico del videoclip y del canal televisivo de música MTV, donde los directores de la película trabajaron. Mediante una heterogeneidad de planos y recursos gráficos, el documental nos muestra a diferentes agentes, como sociólogos, ingenieros, filósofos, etc, habituales colaboradores del OMA. El filme es distante del clásico documental con mirada reverencial, solemne e inhabitada de la Arquitectura.



Movimiento de la cámara en el rodaje de Rem Koolhaas, a kind of architect. Elaboración por el autor

La idea de recorridos en ambos edificios es una de sus señas de identidad más importantes. En el capítulo 11, dedicado a la Casa de Música, hay una escena muy clarificadora de lo que significa para Rem Koolhaas el espacio arquitectónico. El acceso al edificio se produce a través de una delgada escalinata para, posteriormente, iniciar la promenade de acceso hasta la sala principal. Las escaleras se muestran a través de una escena pausada de ritmo constante, con un plano medio de una imagen nocturna, pero iluminada, aunque algo difusa (escenas 4 y 5), reflejando el entorno publicitario cercano y con música mística y expectante. Y, redundando en la capacidad de representación del poliédrico meteorito, Rem Koolhaas se refiere al acceso como algo tan cinematográfico como el edificio, similar al acceso o compuerta de una nave espacial. Fotogramas que nos recuerdan a las megaciudades de la película Blade Runner (1982, Ridley Scott) deudora a su vez de Metrópolis (1927, Fritz Lang). Una vez dentro del edificio, el proyecto nos ofrece un itinerario incesante que enlaza las funciones públicas a modo de aventura de episodios

arquitectónicos. En el filme se aprecian estos espacios a través de una “steadycam” que transita por el recorrido (escena ⑥) como si un espectador que se dirige a la sala principal.



Movimiento de la cámara en el rodaje de Rem Koolhaas, a kind of architect. Elaboración por el autor

En el capítulo 12, con la Embajada de los Países Bajos como protagonista, podemos apreciar, con el recorrido del edificio, la concatenación de espacios (escena ①) mediante un travelling subjetivo de la cámara. Ésta se va deslizando por el edificio y mostrando “el espacio” comenzando desde el patio exterior, accediendo por el edificio a través del foyer, con una previa apertura de puertas, e iniciando el ascenso por las escaleras. La cámara se sitúa a la altura de los ojos de una persona, salvo cuando sube escaleras que se coloca a poco centímetros del suelo, casi rozando los peldaños. Colocando la cámara tan baja, el director consigue, primero, que entendamos que estamos ascendiendo por una escalera y, luego, mantener la incertidumbre del espacio que nos encontraremos posteriormente. A continuación, la cámara emerge del interior del edificio, moviéndose hacia el perímetro, hasta mostrar el río Spree (② y ③). Las siguientes

escenas unen los diferentes niveles del edificio por los huecos proyectados por Koolhaas en el interior del mismo ④, para salir de nuevo al laberinto a través de una pared móvil giratoria y seguir recorriéndolo, finalizando en la sala de reuniones ⑤. Esta escena se ve reforzada por una imagen del exterior, a través de un contrapicado del volumen volado ⑥. Tiene su herencia en el cine de Stanley Kubrick. La sensación de dilema por la incertidumbre del siguiente espacio o programa a descubrir se apodera del espectador como ya hizo el director americano en *El Resplandor* (1980) con un inteligente uso del *découpage* de Noël Burch. En la secuencia del niño (Danny), deambulando por el hotel montado en su triciclo, a través del uso de la cámara en movimiento y el importante uso del sonido, podemos sentir la sensación de incertidumbre al desconocer lo que nos aparecerá en el siguiente cambio de plano. El sonido cobra mucha importancia: cuando Danny pedalea sobre el parqué, el sonido es ensordecedor, pero al atravesar la alfombra se apaga bruscamente. La cámara, al igual que ocurre en el edificio de Rem Koolhaas, en muchos momentos se sitúa a pocos centímetros del suelo.

En la modernidad el espacio es el objetivo del proceso de diseño y tiene unas características fijas que son fácilmente fotografiables. El espacio, como origen de proyecto, se puede captar con una instantánea. Pero el espacio en la arquitectura de Rem Koolhaas y en general en la arquitectura contemporánea no se puede documentar con imagen fija, porque es “vacío”, si no se muestra el proceso o estrategias de generación del espacio. Forma y espacio, hasta nuestra época íntimamente unidos en lo proyectual, tienen hoy caminos separados. En la arquitectura contemporánea, aunque siempre existe la presencia “y por tanto la forma, y aunque en su interior siempre hay capacidad, y por tanto espacio, en el proceso proyectual hay, o puede haber, un pensamiento-forma, y hay, o puede haber, un pensamiento-espacio” (Ynzenga Bernardo, 2011). Y estos no tienen porque se gualen; son conceptos que no tienen por qué darse a la vez y pueden ser

independientes. Es necesario, por tanto, contar con un medio que relate el proceso de creación a través de la apropiación en movimiento. La fotografía no lo puede hacer; el audiovisual o no-ficción contemporánea debería poder contarlo. En la Casa da Música y la Embajada de los Países Bajos el espacio no existe como en la modernidad, sino que deviene de un proceso que nos lleva a él; es consecuencia de y no inicio. La arquitectura ya no es “el arte del espacio”. Por tanto, el espacio de arquitectura contemporánea no se puede documentar con imagen fija, ya que es vano si no se narra el proceso.

Las particularidades analizadas para la arquitectura llamada contemporánea rara vez se pueden documentar con fotografía, ya que se pierde la riqueza, movimiento, composición, ideología, pensamiento, etc. Arquitectos como Rem Koolhaas desde sus propias oficinas OMA y AMO, o a través de agentes cercanos a éstas, han desarrollado un sinfín de documentos audiovisuales que acercan el espacio de su arquitectura al espectador.

Globalización de la imagen y confirmación del audiovisual

El factor que más ha marcado el cambio de siglo ha sido, seguramente, la globalización efectiva del planeta y ello ha traído consigo el incremento de las nuevas tecnologías, que han modificado el mundo donde vivimos. En la actualidad, la información más valorada es la audiovisual, un mecanismo globalizador comprendido por la mayoría de las culturas y cuya vía más importante de transmisión es Internet y www.youtube.com. Pero no sólo digitalmente ha cambiado la sociedad; los modos de ver también son distintos. La nueva mirada de la sociedad, muy distante de la de principio de siglo, hiperconectada e instantánea y acostumbrada a estímulos constantes, ayuda a la introducción

del documental contemporáneo en la sociedad. La línea divisoria entre documentales y películas de ficción hoy en día es tan delgada que apenas se aprecia. Ha surgido un cine rebelde, al margen de los circuitos comerciales, y demandado por la nueva mirada de la sociedad, que no tiene que ver con ideologías; está más ligado al individualismo y a las emociones que al compromiso y a las ideas. Es aquí donde la no-ficción contemporánea de arquitectura se debe asentar.

Los lenguajes arquitectónicos contemporáneos y cinematográficos, aunque similares y afines, son lejanos el uno del otro. Los arquitectos no usan el lenguaje audiovisual para hablar de su obra con la misma facilidad e inmediatez con que usan el dibujo, maquetas, fotografías, escritura o medios digitales. El cine plantea un tipo de comunicación mucho más compleja y difícil de dominar. Pero hoy en día ya se han producido algunos binomios importantes entre directores de cine y arquitectos contemporáneos (SANAA y Wim Wenders) como ocurría con los fotógrafos y arquitectos en la modernidad. Por ello, hasta que no se produzcan más dúos importantes entre directores y arquitectos contemporáneos, como ocurría con los fotógrafos y arquitectos en la modernidad, no se podrá madurar la documentación audiovisual de arquitectura, ni saber si la cámara cinematográfica cambiará la manera de percibir la arquitectura, como hizo la fotografía con la arquitectura moderna.

Bibliografía

BALTANÁS, José. Le Corbusier, Promenades. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2005.

BENTON, Tim. Arquitectura 264/265 1993, "Le Corbusier y la promenade architecturale"

BURCH, Noël. Praxis Del Cine. Madrid: Editorial Fundamentos, 1972.

COLOMINA, Beatriz. Privacidad y publicidad la arquitectura moderna como medio de comunicación de masas. [Murcia]: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, 2010 (original 1994).

CORTÉS, Juan Antonio. “Delirio y Más I. Las lecciones del rascacielos” / “Delirio y Más II. Estrategia frente a la arquitectura”. El Croquis, n131-132, pp.8-57, Madrid, 2006.

CORTÉS, Juan Antonio. “Delirio y Más III. Teoría y Práctica”. El Croquis, n.º 134-135, pp. 4-19, Madrid, 2006

GARCÍA, Roig J. M. Mirada En Off: Espacio Y Tiempo En Cine Y Arquitectura. Madrid: Mairera Libros, 2007.

GOROSTIZA, Jorge: La Profundidad de la Pantalla. Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias. Santa Cruz de Tenerife 2007

KOOLHAAS, Rem. Post-occupancy. Milano: Domus, 2006.

MONEO, José R. “Arquitectura Y Ciudad: La Tradición Moderna Entra La Continuidad Y La Ruptura”. Madrid: Círculo de Bellas Artes de Madrid, 2007.

MONTANER, Josep M. La Modernidad Superada: Arquitectura, Arte Y Pensamiento Del Siglo XX. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1997.

YNZENGA, Bernardo. La materia del espacio, apuntes MPAA “concepto, proyecto e investigación”, Madrid 2011

Filmografía

Blade Runner. SCOTT, Ridley. EEUU 1982. 117’

El resplandor (The Shining). KUBRICK Stanley. Reino Unido 1980. 119’

L’architecture daujour’hui. CHENAL, Pierre. Francia 1930. 19’

Metropolis. LANG, Fritz. Alemania 1927. 123’

Rem Koolhaas: a kind of architect. HEIDINGSFELDER, Markus y TESCH, Min. Alemania.
2005. 97'