



# JOS Y OBJETIVOS: PANORÁMICA DE UN ESFUERZO INTERDISCIPLINARIO

CARLOS A. CUÉLLAR ALEJANDRO // ÁUREA ORTIZ VILLETÀ // ARMANDO PILATO IRANZO

Departament d'Història de l'Art, Universitat de València

**Abstract:** This article provides a glimpse into a group of prominent scholars whose lectures reveal firstly the deep connection and the strong relationship among different arts, and secondly the importance of photography, cinema, television, video, DVD, Online and other platforms and the way they influence our contemporary vision of Art and Architecture.

**Key words:** Photography / Cinema / Architecture / Arts / Contemporary Art / Visual Thinking.

**Resumen:** Este artículo ofrece una panorámica sobre las conferencias de un grupo de eminentes especialistas que revelan por un lado la conexión profunda entre diferentes disciplinas artísticas y, por otro, la importancia que la fotografía, el cine, la televisión, el vídeo, el DVD, Internet y otros soportes tienen por su influencia en la construcción de la mirada contemporánea sobre la arquitectura y las artes plásticas.

**Palabras clave:** Fotografía / Cine / Arquitectura / Artes plásticas / Arte contemporáneo / Pensamiento visual.

Entre el 5 de marzo y el 23 de abril de 2004 se desarrolló un ciclo de conferencias dirigido por la Dra. Pilar Pedraza y el Dr. Joaquín Bérchez con el título *Ojos y objetivos. Cine, fotografía, arquitectura, artes plásticas*. El ciclo, organizado por el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valencia en colaboración con el Instituto Valenciano de Arte Moderno, reunió en un ejemplo de esfuerzo interdisciplinar a una serie de especialistas que, desde un punto de vista crítico, subrayaron los vínculos cada vez más fuertes existentes entre las diferentes disciplinas artísticas, y comentaron la importancia que tiene la construcción de la mirada y el modo en el que ésta determina nuestra idea sobre la obra de arte. Los directores del curso dejan bien claro la motivación del mismo a partir de toda una declaración de principios:

El acercamiento de las artes plásticas y las audiovisuales está produciendo en nuestra época una nueva manera de considerar y ver el arte proyectado en el conjunto de la cultura. Los estudiosos de la arquitectura y de las artes figurativas saben que las creaciones de sus artes respectivas obedecen a una manera de mirar y de poner en escena el mundo, que cambia con el tiempo, con las necesidades y la sensibilidad. Esa visión también se transforma con la tecnología que el artista tiene a su alcance para construir el mundo, ya sea el instrumento óptico, la foto-

grafía, el cine o la informática. Y por otra parte, estamos de acuerdo en que las artes del movimiento y del tiempo como la fotografía y el cine tienen que ver con la arquitectura y la pintura, con la escultura y la moda, no sólo porque emplean estos elementos en su propia práctica, sino porque su estructura misma los reclama.

El Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valencia, cuyos estudiantes cursan todas estas materias, es consciente de la necesidad de trabajar en una línea de integración de las mismas, y ha propuesto este ciclo de conferencias, en colaboración con el IVAM, para que los especialistas que las dicten dejen flotando en el ambiente de nuestras aulas esa materia con la que se elaboran no ya los sueños sino las ideas amplias y productivas que deben estar en la base del trabajo universitario.

## Pilar Pedraza

La primera conferencia del ciclo estuvo a cargo de la doctora Pilar Pedraza, una de las directoras del curso, con el título *Construcción de Roma por Fellini*. Nuestra imagen de las ciudades está en gran medida construida por el cine, especialmente en los casos de Nueva York, París, Londres o Roma. Pilar Pedraza, a partir de un ejemplo concreto muy significativo y pertinente, el cine de Federico Fellini, plantea esta cuestión, puesto que a través



Pilar Pedraza, codirectora de estos cursos, disertó sobre las relaciones del cine y la arquitectura en su conferencia *Construcción de Roma por Fellini*.



Jordi Balló tituló su conferencia *La ciudad, el cine y los sentimientos*.

de su singular obra Fellini ha recreado la ciudad de Roma hasta convertirla en una Roma felliniana, propia y personal; de hecho, tras ver una película de Fellini, la ciudad de Roma ya no es la misma para el espectador. Además, esta construcción felliniana muestra la constante y fructífera interrelación entre las artes que constituía el meollo del ciclo de conferencias: pintura, arquitectura, arqueología, música y cine componen esta visión del artista sobre la ciudad de Roma.

La doctora Pedraza mostró, a través de fragmentos de las películas *Roma* (1972), *Satyricon* (1969) y *Fellini 8 1/2* (1963), cómo la Roma de Fellini es una ciudad construida por el recuerdo y la memoria, en la que pasado y presente remiten uno al otro, alimentándose continuamente. Algunos de los fragmentos elegidos para su visionado, correspondientes a la película *Roma*, muestra como el pasado aflora fantasmal cuando menos se le espera, como si estuviera acechando a través de la modernidad; bien en una estación de metro donde se descubre una villa antigua y los rostros pintados en los frescos nos miran desde las paredes; bien cuando la familia ve en la televisión un *peplum*, interpretación fantasiosa y glamourosa de un pasado arqueológico. Cuando en la película, el profesor fascista explica y muestra en diapositivas a sus alumnos el origen de Roma, inesperadamente la última imagen del proyector será el trasero de una señora: pasado y presente se funden en lo grotesco, y aquello que era glorioso y solemne deviene cómico y fútil. Por otra parte, este fragmento, recordó Pilar Pedraza, muestra una de las constantes de la obra felliniana, la alegría del se-

xo y la defensa del sexo pagano y popular; el sexo es la vida y está más allá de las categorías de pasado o presente.

El análisis que la profesora Pedraza realizó de *Satyricon* (1969), adaptación de la obra de Petronio, reveló a los asistentes la radical originalidad de Fellini en su mirada a la Antigüedad. Esa Antigüedad pulcra, limpia y blanca, a la que estamos acostumbrados, contrasta con la que Fellini propone, de colores chillones, sucia y oscura. En ella, rostros directamente extraídos de las pinturas desfilan ante nuestros ojos, mirándonos directamente desde el pasado e interpeándonos, saltándose la distancia entre ayer y hoy. A pesar de que esta visión está muy evidentemente basada en los restos arqueológicos, mucho más que la mayoría de las películas ambientadas en la época, paradójicamente para los espectadores resulta grotesca y extravagante, justamente por lo muy alejada que está de la que han construido la pintura académica y los *peplums* hollywoodienses e italianos. Queda así revelada, tras los análisis de la doctora Pedraza, la mirada única de un artista que, mediante sus obras, verdaderos actos de re-creación, nos obliga a mirar de otro modo la realidad.

### Jordi Balló

Con el título *La ciudad, el cine y los sentimientos*, el doctor Jordi Balló llevó a cabo una muy sugerente conferencia que parte de la consideración del cine como una forma de descifrar el mundo y las películas como formas de pensamiento en las que las cuestiones importantes son dramatizadas

y convertidas en cotidianas. Partiendo de esta premisa, el doctor Balló estudió la creación del espacio en el cine contemporáneo. En contraste con el cine clásico, en el que el espacio por antonomasia era la casa, un lugar armónico y ordenado, sede del amor triunfante, para el cine moderno el espacio es lugar de la memoria. Esa memoria del territorio acoge sentimientos que quedan como cicatrices, porque esa memoria no es de felicidad, sino de melancolía y dolor (Win Wenders, Nanni Moretti). Parece que la memoria de la felicidad es imposible, como en el caso de *En construcción* (2001), de José Luis Guerín, en la que el territorio muestra el pasado en forma de muerte.

En el cine contemporáneo la ciudad está densificada y resulta un lugar invivible y hostil y, desde luego, no parece un lugar para los sentimientos. *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) y *Se7en* (David Fincher, 1995) son buenos ejemplos en este sentido, como *Eduardo Manostijeras* (*Edward Scissorhands*, Tim Burton, 1990), donde el horror está en las perfectas casitas geométricas que configuran el ideal de ciudad americana. Para el doctor Balló, el cine asiático actual resuelve esta cuestión puesto que es capaz de construir una imagen de ciudad como lugar para acoger sentimientos: en las obras de Wong Kar-Wai la ciudad es nocturna, densifica y sucia, pero en ella se desarrolla el amor y el eterno chico-encuentra-chica tiene sentido.

Una de las ideas más interesantes, pero tal vez más polémica, de la conferencia, es el análisis que realizó de las complejas relaciones entre el interior y el exterior, estableciendo de un modo tal vez muy taxativo, cómo desde los años 80 la intimidad en el cine se desarrolla en lugares públicos. Si bien es cierto que en *Deseando amar* (*In the mood for love*, Wong Kar-Wai, 2000), las calles parecen pasillos y los pasillos parecen calles o que el estanco y la esquina en *Smoke* (Wayne Wang, 1995), la peluquería de *El marido de la peluquera* (*Le mari de la coiffeuse*, Patrice Leconte, 1990), la lavandería de *Mi vida sin mí* (Isabel Coixet, 2003) o el video club de *Clerks* (Kevin Smith, 1994), son espacios públicos donde la intimidad encuentra acomodo, también es cierto que se pueden encontrar muchos otros ejemplos en sentido contrario. A pesar de ello, la conferencia del doctor Balló resultó provocadora y sugerente, puesto que obligó a los asistentes a realizar un ejercicio de percepción y de mirada profundo y sutil, al que no estamos acostumbrados.



Delfín Rodríguez añadió un sugerente título a su conferencia, *Con espejos en los ojos. Arquitecturas de la fotografía*.

### Delfín Rodríguez

El título de la conferencia del Dr. Delfín Rodríguez resultó tan largo como significativo: *Con espejos en los ojos. Arquitecturas de la fotografía*. En ella se analizaron tres factores básicos cuya existencia individual parece exigir una relación estrecha: la arquitectura, la fotografía y la mirada. El Dr. Delfín Rodríguez defendió la idea vertebradora de la complicidad entre la Fotografía y la Arquitectura en cuanto que la primera construye la imagen y la idea que tenemos de la segunda, hasta el punto que los propios arquitectos piensan fotográficamente la arquitectura. Como ocurre con otras disciplinas creativas, también la arquitectura llega al estudiante e incluso al especialista a través de la fotografía, construida a su vez por la mirada subjetiva del fotógrafo que pretende representar la "verdad" del edificio. Sin embargo, y a pesar de la objetividad convencional del medio, la fotografía de arquitectura no debería considerarse un documento. El Dr. Rodríguez cuestiona inteligentemente el pretendido carácter documental de la fotografía, denuncia el peligro en el que los historiadores del Arte caemos al confundir la arquitectura real con la virtual de la representación fotográfica y es que lo que se ha hecho en realidad no es una historia de la arquitectura sino una historia de la fotografía de la arquitectura.

Capaz de manipular la imagen que pretende fijar y reproducir, el fotógrafo crea una imagen subjetiva a partir de su propia idea de arquitectura, idea que a su vez transmitirá a los espectadores de su fotografía. La forma de fotografiar la arquitectura ha ido variando a lo largo del tiempo por-

que la idea que el ser humano tiene de la arquitectura también ha evolucionado con el paso de los años, y por ello las fotografías, lejos de expresar una arquitectura real, transmiten una mirada sobre la arquitectura que acaba influyendo en la concepción de la propia arquitectura. El ser humano acaba mirando fotográficamente la arquitectura en lugar de hacerlo arquitectónicamente.

Una de las convenciones fotográficas en la Historia de la Arquitectura consiste en vaciar previamente los edificios para que la ausencia de habitantes no perturbe la visión del espacio y sus elementos arquitectónicos y ornamentales. Pero de esta manera no se ofrece una visión real del edificio porque éste ha sido construido para ser habitado. En otros casos, en cambio, las convenciones son substituidas por otras convenciones: Hasta la década de los años 30 lo que interesa es fotografiar la totalidad de los edificios, a partir de entonces la cámara se concentra en el detalle promoviendo el valor metonímico de la imagen. Con el tiempo, el fotógrafo se aleja de la idea externa del edificio para centrarse en la del propio proyecto.

El ojo, la mirada, el espejo, el edificio, la fotografía. En suma, a partir de un fenómeno concreto, la historia de la arquitectura como disciplina basada en la fotografía de la arquitectura, el Dr. Rodríguez nos plantea indirectamente un problema mucho más profundo: la necesidad de revisar la

historia del arte en cuanto que ésta ha sido construida a partir de la reproducción fotográfica de las obras (con todo lo que ello conlleva) y no desde el análisis directo de dichas obras. Y es que el aliado puede tornarse enemigo y el espejo puede convertirse en espejismo.

### Aurora Fernández Polanco

Con el título genérico de *Fantasmagorías*, la Dra. Aurora Fernández Polanco ofrece un repaso histórico de una forma de mostrar y de ver que se inicia en el siglo XVIII con el "Fantascopio" de Etienne Gaspard Robertson y sus espectáculos hasta las actuales radiografías médicas, pasando por ciertas serigrafías de Andy Warhol o las instalaciones de Rodrigo Facundo. Desde los espectáculos precinematográficos hasta las instalaciones museísticas que usan audiovisuales, las sombras y su carácter espectral han sido empleadas como mecanismo renovador de la mirada captando los orígenes de la identidad del hombre moderno.

La proyección de las sombras en movimiento y su función simuladora ya existía, al menos teóricamente, desde el mito platónico de la caverna y, en la praxis real, desde la existencia de las llamadas "sombras chinescas". Sin embargo, es el siglo XIX el que, a través de la linterna mágica y los espectáculos populares de fantasmagorías, dota a las sombras de un carácter subversivo que será recogido por el cine. Si las fantasmagorías son atacadas por las autoridades y los ilustrados se debe a que ponen a disposición del pueblo un flujo de imágenes que condiciona la mirada de los espectadores y los alimenta de "fantasmas" que les ayudan a soportar el mundo fantasmagórico en el que viven. En este sentido, el valor positivo de la fantasmagoría radica en su función homeopática como metamorfosis poética de lo real.

A partir de Walter Benjamin y Karl Marx, la Dra. Fernández Polanco recuerda como algunos teóricos importantes denunciaron en su día el sentido negativo del capitalismo contemporáneo y del uso de la mercancía como fetiche engañoso que llega a crear a su alrededor un mundo fantasmagórico, creando un entorno en el que el espectáculo de luces y sombras puede constituir una medicina "fantasmagórica" que contribuya a liberarnos de la "fantasmagoría" social, económica y política en la que vivimos. Si el mundo contemporáneo "real" gira en torno al poder y la mercancía, las sombras del espectáculo "fantasmagórico" lejos de ensombrecer nuestra percepción de la realidad, pueden aportar nuevos modelos de visibilidad a partir de las luces y las sombras de modo



*Fantasmagorías*, alocución de la Dra. Aurora Fernández Polanco.

que, saliéndonos de la opticalidad pura podamos ver mejor la realidad que nos oculta la supuesta "realidad" oficial defendida desde las instituciones.

### Juan Antonio Ramírez

*Fotografía e Historia del Arte* se centró, por su parte, en el uso que hizo de la fotografía Aby Warburg para elaborar una Historia del Arte iconológica. El Dr. Juan Antonio Ramírez inició la conferencia haciendo un repaso de los precedentes de la fotografía como medios reproductores-descriptores de las obras de arte en las publicaciones impresas especializadas (descripciones, grabados), destacando precisamente la imprecisión de dichos medios en la referencia fiel de su referente. La por él denominada "Prehistoria del arte" necesitaba urgentemente de la aparición de la fotografía, técnica ideal para fijar la imagen de obras estáticas e intemporales dado el largo tiempo de exposición requerido en los primeros años de vida del genial invento. El éxito de la fotografía logró desplazar definitivamente a las litografías y xilografías que los editores e historiadores del arte solían emplear, posibilitando así otras lecturas de la obra gracias a los detalles y puntos de vista insólitos ofrecidos por el nuevo medio.

En este contexto la figura de Aby Warburg (1866-1929) tuvo una importancia trascendental en la evolución de nuestra disciplina como "historiador de las imágenes" (según sus propias palabras) más que historiador del arte. Pero Warburg no se limitó a fotografiar obras de arte, ni todas sus fotografías fueron estáticas. Cuando viajó a Nuevo México para buscar el "mundo primitivo" su cámara también prestó atención al movimiento, al hombre y a los paisajes, y las imágenes captadas le sirvieron para establecer paralelismos entre ese mundo y el Renacimiento italiano. Sin duda alguna, la fotografía fue para Warburg un instrumento que facilitó su labor iconológica.

Hacia el final de su vida Warburg intenta llevar a cabo el proyecto utópico de Mnemosyne, un atlas visual, un compendio de imágenes que den sentido al mundo, sus culturas y el vínculo existente entre todas ellas. 1926 fue el año en que se inauguró la Sala Oval de la Biblioteca de Warburg en Hamburgo. Con ella inauguró un pensamiento visual, innovador en su época, en el que se instalaron 79 paneles que ofrecían simultáneamente imágenes procedentes de la prensa ilustrada. El objetivo de Warburg era obtener un modo de argumentar con imágenes simultáneas, un discurso formado por la yuxtaposición de imágenes, como



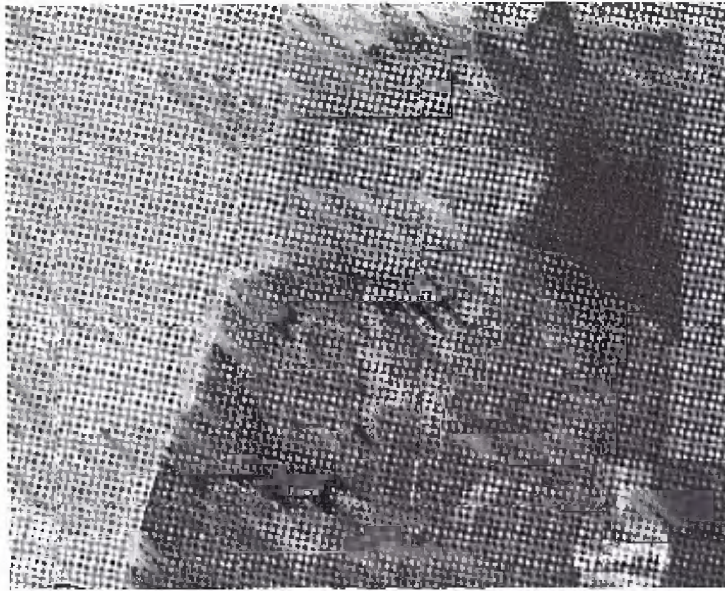
Juan Antonio Ramírez impartió la conferencia: *Fotografía e Historia del Arte*.

en el montaje cinematográfico soviético teorizado por Kulechov y Eisenstein y que también tuvo referentes en los fotomontajes dadaístas y el universo del cómic.

El Dr. Ramírez concluye la conferencia preguntándose, preguntándonos, si se ha desarrollado una Historia del Arte verdaderamente iconológica, no como la hizo Panofsky sino como la planteó Warburg. En su opinión, los historiadores del Arte todavía no hemos sacado partido de los procedimientos argumentativos y discursivos de Aby Warburg, y serán las generaciones futuras las que posiblemente aprovechen su proyecto.

### Fernando Marías

El profesor Fernando Marías inició su conferencia *En torno a la pintura y el paradigma de la cámara oscura* ubicándonos en el momento actual de la macroinformación, y de la visión de la misma, al que definió como afectado por el síndrome de Windows y Google. Sin embargo su intervención versó sobre el tema, quizás más secreto y reservado, del paradigma del "cuarto oscuro" —como definición precisa del de la cámara oscura— en su relación con la pintura. Haciendo referencia a la carta que en 1600 Henry Wotton enviara a Francis Bacon, en la que el primero contaba sus experiencias con la cámara oscura que tenía Kepler en Linz (Austria), comenzaba un trayecto por algunas de las estancias menos conocidas de la historia del arte. Así pues, para Fernando Marías, Wotton percibía y apreciaba un paisaje, no como lo podía hacer un pintor sino con la cualitativa "visión del matemático". Una situación focal que también comparó con la representación ideal del espacio urbano en los antiguos planos y vistas de ciudades.



El profesor Fernando Marías inició su conferencia *En torno a la pintura y el paradigma de la cámara* (foto superior).

El profesor Joaquín Bérchez, uno de los directores de este curso, disertó sobre *Arquitectura y lugar desde la fotografía*.

Las primeras noticias modernas relativas a la cámara oscura se pueden fechar en torno a 1544, siendo una de sus primordiales aplicaciones la observación y el estudio de los eclipses de sol. A este respecto, Marías recordó que Athanasius Kirchner, en el siglo XVII, hacía referencia a que cada vez había más cámaras oscuras. Refirió también que, ya en aquella centuria, algunos pintores parecen utilizar este instrumento óptico para la realización de sus interiores domésticos o con el fin de fijar la auténtica imagen de las ciudades, como se aprecia en la conocida vista de Delft de Vermeer. A continuación mostró la manera mediante la cual, un siglo después, Canaletto conseguía realizar sus espléndidas panorámicas de Venecia uniendo cuatro impresiones distintas. Para Fernando Marías este movimiento del sentido óptico constituye la visión "del ojo dinámico que se desplaza a lo largo de un itinerario".

Tras relacionarlo con otras metáforas fundacionales de la pintura para la historia del arte, como la representación de *la sombra* o *del espejo* como en el famoso *Narciso* atribuido a Caravaggio, el conferenciante mostró una batería de obras artísticas relativas al inquietante mundo de la imagen especular. Seguidamente, señaló otro método de distanciamiento espacial conseguido mediante el reflejo; un procedimiento que se puede apreciar en algunos grabados de Durero, en las pinturas flamencas que fijan situaciones a través de la ventana, o en el cuadro que plasma el escorzo lateral de la fachada del Ayuntamiento de Amsterdam de Jan van der Heyden.

A través del uso de una abundante serie de imágenes se llegaría a lo que definió como "el paradigma del estereoscopio"; este utensilio óptico—surgido a finales del siglo XIX— producía una sensación de cierto volumen al unirse dos imágenes casi idénticas en una sola. Para Fernando Marías, la idea de estereoscopio ha pervivido en algunos ejemplos de la práctica artística del largo siglo XX, como en las películas 3-D, de *Crimen perfecto*, de Alfred Hitchcock, a *Carne para Frankenstein*, de Paul Morrissey y Andy Warhol, e incluso en los hologramas de Salvador Dalí realizados en los años 70. Así pues, en su opinión, la adoración historiográfica del siglo XIX de la "imago retiniana" de tradición kepleriano-cartesiana se habría desarrollado nuevamente en el nuestro a partir de Pannofsky, de la novedosa obra pictórica de los pintores de entre siglos, como Maurice Denis, y de las ideas estéticas de Ernst H. Gombrich. En opinión de Fernando Marías, no vemos sino analógicamente y, en este sentido, subrayó que la idea de la fragilidad del ojo debe estar siempre presente.

## Joaquín Bérchez

El otro director del curso, el doctor Joaquín Bérchez comenzó su conferencia *Arquitectura y lugar desde la fotografía* hablando de los procesos de la visión de la arquitectura y de la interpretación de la misma; a este respecto explicó que "los ojos se transforman en objetivos". Tras citar a Caramuel, cuando éste recomendaba "percibir la arquitectura con los ojos de la cara y del entendimiento", recordó esa doble concepción de la mirada desde una perspectiva histórica. Una idea que hace que la visión actual de la arquitectura, y más aún de la arquitectura contemporánea, "dependa más de los objetivos que de los ojos". En tal sentido conectaba con lo que el filósofo Emilio Lledó ha denominado el siglo de las imágenes, al definir a la fotografía digital como "imágenes de aire". De este modo la visión y situación del fotógrafo o la posterior corrección digital de la imagen, píxel a píxel, puede formular una relectura visual del edificio y de su entorno diferente a cualquier otra. Joaquín Bérchez ponía como ejemplo la fotografía del interior del Panteón de Thomas Struth, en la que el autor aportaba "las cualidades de ingravidez y complejidad".

Tras considerar la gran importancia que ha alcanzado la fotografía en los últimos años, recordando los desorbitados precios de las imágenes de artistas fotógrafos consagrados –como las de Andreas Gursky–, distintas obras teóricas –como el libro *El inconsciente óptico* de Rosalind Krauss–, o el premio de la Bienal de Venecia de 1993 –una obra de fotografía concebida como escultura–, Bérchez analizó algunos precedentes que han conducido a esta situación. Por otra parte definió a Juan Antonio Oronoz como el fotógrafo del patrimonio español, cuyas conocidas imágenes de los años 50 y 60 –exposiciones de tiempo múltiples– "aportaron una visión recreada lumínicamente de las catedrales y de los monumentos hispánicos", como en el caso de la Mezquita de Córdoba o la Catedral de Gerona. También consideró la labor como fotógrafo del arquitecto e historiador de la arquitectura Paolo Portoghesi al analizar su libro sobre Borromini, publicado por Electa, en el cual "los picados y contrapicados producen visiones insólitas de la arquitectura, sobre todo en el caso de la iglesia de San Carlino", sirviéndose a su parecer "de las técnicas narrativas de fotoperiodismo de los años cuarenta para mostrar el lenguaje arquitectónico barroco".

Para Joaquín Bérchez, la fotografía del siglo XIX habría evolucionado de lo documental a lo experimental. Por otra parte analizó como en esa época



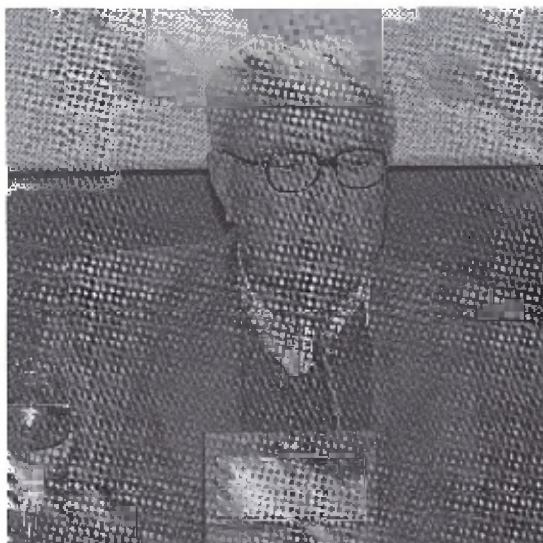
El Dr. Ramón Escrivá impartió la conferencia *Aquella cortina de ojos. Un recorrido por la Historia del Arte*.

ca la práctica fotográfica artística socializó el tema de la ciudad, comentando la producción de fotógrafos como Nadar, los Alinari, Clifford, Baldus o Marville. A continuación señaló que algunas décadas después los trabajos de A. L. Coburn, Alfred Stieglitz, A. Renger-Patzsch, Adget, Mendelsohn, Le Corbusier, Frederick Evans o Edward Steichen, entre otros muchos citados, aportaron una nueva visión de la arquitectura. De estos dos últimos fotógrafos comentó con precisión la fotografía del primero titulada *El mar de los escalones* y las imágenes de Nueva York tomadas por el segundo en el año 1930.

Por último razonó otros aspectos fundamentales de la relación entre la arquitectura y la fotografía a lo largo del siglo XX, comentando que se podría afirmar "que la fotografía ha sido y es a la arquitectura contemporánea, lo que el dibujo geométrico fue a la época y lenguaje clásico de la arquitectura". A este respecto citó la importancia de libros como *Amerika* de Erich Mendelsohn o *Vers une architecture* de Le Corbusier, deteniéndose en el análisis de la obra fotográfica de este último, así como en las imágenes realizadas por su intérprete fotográfico, el húngaro Lucien Hervé. Para Joaquín Bérchez en la actualidad la arquitectura se proyecta para ser retratada: pero fotografiar un edificio no supone el simple registro de las apariencias físicas, sino también la revelación de sus cualidades menos tangibles.

## Ramón Escrivá

La conferencia del doctor Ramón Escrivá, *Aquella cortina de ojos. Un recorrido por la Historia del Arte*, basada en los textos y el discurso expositivo de la exposición "La vista y la visión", que coordinó para el IVAM en el año 2003, constituyó un viaje



El Dr. Román Gubern disertó sobre *Los retos del cine digital*.

por la representación del sentido de la visión a lo largo de la historia a través de algunas figuraciones de la cultura y del arte. El ojo ha sido considerado desde el arte primitivo como sinónimo de vida, representación de la divinidad y de los astros y potencias solares. Escrivá recordó la civilización de Mesopotamia y su Templo de los 1000 ojos; en la que aparecieron las primeras representaciones artísticas, pero no solamente artísticas, del idolo-ojo. A continuación, evocaba como en el antiguo Egipto existían distintas divinidades vinculadas con el sol, señalando que en esta compleja y milenaria cultura los ojos también se utilizaban como elemento profiláctico. Algunas divinidades, como Ra y Amón, o el símbolo del ojo que todo lo ve, o *udjat*, adquirirían así un sentido de protección frente al mal.

Llegado a la cultura griega Escrivá citó personajes mitológicos y deidades del Olimpo como el cíclope o Atenea. Esta última diosa, portadora simbólica de la inteligencia, manifestaba en su figuración antropomorfa su concepción de la visibilidad a través de los grandes ojos de la lechuza que la acompaña. Otro de los mitos griegos mencionados fue el de la Gorgona, cuya facultad hipnótica ponía en evidencia –y nunca mejor dicho– la capacidad destructiva del ojo. En la Antigüedad Clásica el proceso de la visión entendía al ojo como emisor o receptor de un rayo visual que lo ponía en contacto con el objeto o la persona observada. Otros teóricos pensaban, en cambio, que el ojo lanzaba un rayo –a modo de garfio– que atrapaba la imagen, recogiendo la representación visual de las cosas. Pero el conferenciante matizó que ya

para Platón el ojo y el sentido de la visión también creaban sensaciones propias.

Seguidamente recordaba como el Cristianismo desarrolló la idea del Dios-Ojo, en la cual la divinidad es también el ojo que todo lo ve. El icono bizantino sería pues la representación de la verdadera imagen divina: caracterizada por la vista frontal, los ojos bien abiertos y la mirada fija e insistente. No obstante en la cultura católico-cristiana, e incluso en épocas tan canónicas como la Contrarreforma, se siguieron utilizando piedras y materiales como protección frente al mal de ojo. Materias semipreciosas –el coral y el ágata– o piezas de la naturaleza –garras de animales o pepitas– continuaban siendo usadas por todas las capas sociales como amuletos protectores contra el mal de ojo, algo que se puede ver en los retratos en los que el modelo luce higas u otros abalorios.

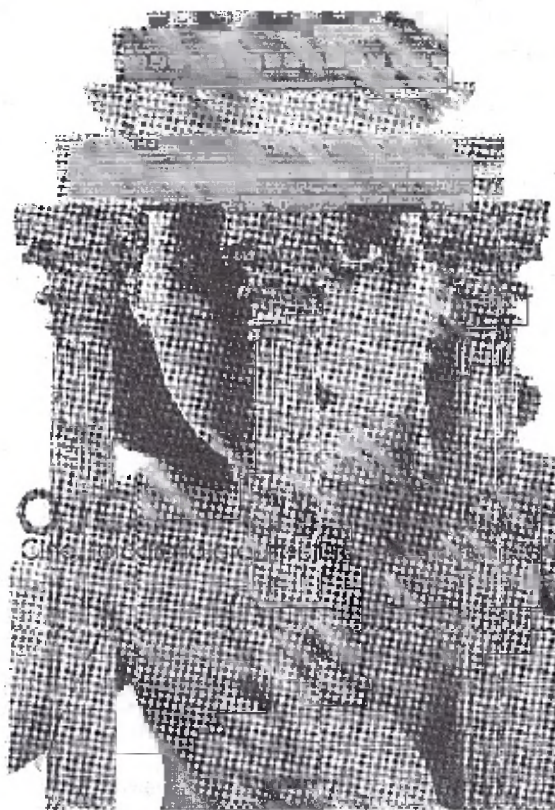
A continuación Ramón Escrivá analizó la importancia de la idea de la visión en el Surrealismo; recordando que para los surrealistas los ojos lanzaban verdaderos dardos. La recuperación de la capacidad simbólica y metafórica de los objetos por parte de artistas como Giacometti, Dalí, Buñuel y Magritte daría lugar a inquietantes obras en las que el ojo tomó un papel preponderante y siempre misterioso. Este último artista en su cuadro *Le faux miroir (El falso espejo)* representó un ojo que ocupa toda la superficie del lienzo y que refleja el cielo con nubes en su iris. Por último el conferenciante mostró algunas de las propuestas del arte contemporáneo que fueron seleccionadas para la muestra *La vista y la visión*, comentando especialmente las obras de Daniel Canogar y las instalaciones de Paloma Navares o Tony Oursler, como *The criminal eye* o *Creation-destruction*, que tomaban el ojo como auténtico protagonista.

### Román Gubern

La conferencia del doctor Román Gubern, *Los retos del cine digital*, fue totalmente textual. Para la misma, no se sirvió de ninguna imagen aunque sus palabras fueron capaces de encadenar multitud de pensamientos visuales. Abrió su intervención hablando de la huella en la película, definiéndola como “la impronta de luz en una emulsión cuya resultante es un icono cultural investido de los estilemas de su tiempo”. Así pues, la imagen fijada se habría convertido –citando a Roland Barthes– en una especie de documento notarial, una suerte de certificación química de lo que ocurrió. A su parecer, actualmente el concepto de las antiguas fotos indiscretas se vería multiplicado por la irrupción de la imagen digital.



## GÉNEROS ARTÍSTICOS



Ciclo de conferencias  
marzo/abril 2004  
VALENCIA

Cartel editado por el Departament d'Història de l'Art para la publicació de las conferencias, bajo el título "Ojos y objetivos". Diseñado por Joaquín Bérchez.

Para Gubern, la imagen digital es comparable a la técnica del mosaico romano, de los tapices o de la pintura puntillista, ya que éstos son métodos analíticos estructurales, sin dejar de tener un sentido constructivista. Así se crea la imagen de tipo analógico y, por consiguiente, "si el píxel es una unidad de información, un conjunto de píxels ya constituye un conjunto significativo". Según el conferenciante, el cine digital se movería entre el hiperrealismo y la hiperfantasía: "dos provincias del cine tradicional potenciadas por el cine digital". La idea del ojo cámara, surgida en pleno futurismo soviético y seguida –posteriormente– *avant la lettre* por el *cinéma vérité*, no sería en su opinión "cine verdad", puesto que "la presencia de la cámara activa conductas no espontáneas".

A continuación se refirió a que en los años setenta surgió el sistema *steadycam*, que produce la sensación de que la cámara puede volar, poniendo como ejemplos las películas *El resplandor* de Stanley Kubrick o *La muerte en directo* de Bertrand Tavernier. En los años 90 se originó la explosión del cine digital, que utiliza distintos procesos de montaje y edición, citando algunas de las producciones digitales más conocidas como *En construcción* de Juan Luis Guerín o los trabajos del Grupo Dogma 95, en los que destacaba la figura de Lars von Trier y el film *Festen*. En su opinión, la hibridación de los soportes habría desembocado en la cultura *patchwork* o unión de retales, produciendo a la vez un minimalismo estético. Seguidamente desarrolló el concepto de plano secuen-

cia, recordando algunos ejemplos de Hitchcock y citando la frase de Pier Paolo Pasolini de que "la vida es un largo plano secuencia".

En opinión de Román Gubern, el proceso digital se utiliza principalmente en las simulaciones del mundo real y en la realización de quimeras: "ambas con apariencia de veracidad". El interés general de las intervenciones digitales se podría ver en algunas intervenciones de Tom Hanks en *Forrest Gump* o en películas como *Parque Jurásico*, en la que "la estrella son los dinosaurios". Así se producirían situaciones *veridiccionales*, como la venta de los derechos de la imagen de juventud por parte de Marlon Brando o la grabación de un moderno anuncio protagonizado por Fred Astaire bailando con una aspiradora. Sin embargo, afirmó que el *human interest* del *star system* tradicional no se podría producir con las estrellas digitales del tipo Lara Croft y compañía.

Tras considerar que hoy en día "los medios son delegaciones de facultades", explicó que si en el film *2001, una odisea del espacio* las estrellas

fueron Kubrick y los efectos especiales, ahora lo son los efectos visuales. Así recordaba como en la película *Titanic*, rodada en México, Cameron se dio cuenta de que no aparecía el vaho en la boca de los personajes, teniendo que llevar a cabo —a posteriori— el proceso digital de la sensación de frío. Para Román Gubern se produciría así una metabolización de la información; por lo que la "credibilidad es distinta para cada cual", de tal modo que el hipertexto bifurca los itinerarios pero no los comparte. No obstante, citó algunos ejemplos interesantes como *La rosa púrpura de El Cairo*, *El show de Truman*, *Pleasantville* o *Matrix I*. En su opinión, actualmente se da el antagonismo "del cine espectáculo versus el cine escritura" y la tríada espectador-actor-operador provoca la "percepción continua del tiempo y discontinua del espacio". Finalmente recordó las palabras de Steven Spielberg al explicar que el miedo en *Tiburón* residía "en lo que no podemos ver", de modo que la sensación del horror en el mar se producía, paradójicamente, fuera del campo visual del espectador.