



# **AVANCA CINEMA**

INTERNATIONAL CONFERENCE

# **2014**

AVANCA | CINEMA

---

2014

## **Comissão de Honra / Honour Committee/Comité d'Honneur/Comité de Honor**

Sua Excelência o Magnífico Reitor da Universidade de Aveiro  
Prof. Doutor Manuel António Assunção  
Sua Excelência o Magnífico Reitor da Universidade de Coimbra  
Prof. Doutor João Gabriel Silva  
Sua Excelência a Vice – Reitora da Cultura e Comunicação da Universidade de Coimbra  
Prof. Doutora Clara Almeida Santos  
Sua Excelência Presidente da Fundação para a Ciência e Tecnologia  
Professor Doutor Miguel Seabra

## **Comissão Científica / Scientific Committee/ Comité Scientifique/ Comité Científico**

Prof. Dr. Abílio Hernandez - Universidade de Coimbra - Portugal  
Prof. Dr. Alessandro Griffini - ENEA - Itália  
Prof. Dr. Alfonso Palazón Meseguer - Universidad Rey Juan Carlos - Espanha  
Profa. Dra. Anabela Branco Oliveira - UTAD – Portugal  
Prof. Dr. Aníbal Lemos - IADE University - Portugal  
Prof. Dr. António Abreu Freire – CLEPUL - Universidade de Lisboa - Portugal  
Prof. Dr. António Costa Valente - Universidade de Aveiro – Portugal  
Prof. Dr. António Pedro Pita - Universidade de Coimbra - Portugal  
Profa. Dra. Beatriz Legerén - Universidade de Vigo - Espanha  
Profa. Dr. Bienvenido León - Universidad de Navarra - Espanha  
Profa. Dra. Carmen Peña Ardid - Universidad de Zaragoza – Espanha  
Prof. Dr. Carlos Fragateiro – Universidade de Aveiro - Portugal  
Profa. Dra. Conceição Lopes - Universidade de Aveiro - Portugal  
Prof. Dr. David Clevery - University of London - Reino Unido  
Profa. Dra. Denize Araujo - Universidade Tuiuti do Paraná - Brasil  
Prof. Dr. Farshad Fereshteh Hekmat - University of Tehran – Irão  
Prof. Dra. Gloria Gómez-Escalonilla Moreno - Universidad Rey Juan Carlos - Espanha  
Prof. Dr. Hamid Aidouni - Université Abdelmalek Essaadi - Marrocos  
Prof. Dr. Jan Goldschmeding - Universiteit van Amsterdam – Holanda  
Prof. Dr. João Vítor Boechat Gomide - Universidade FUMEC - Brasil  
Prof. Dr. Jochen Dietrich - Alemanha  
Prof. Dr. Jorge Seabra - Universidade de Coimbra - Portugal  
Prof. Dr. José Ribeiro - Universidade Aberta - Portugal  
Profa. Dra. Josélia Neves – Instituto Politécnico de Leiria - Portugal  
Prof. Dr. Kajingulu Somwe Mubenga - National Pedagogy University - Congo  
Profa. Dra. Manuela Penafria - Universidade da Beira Interior – Portugal  
Profa. Dra. Manuela Cernat - UNATC | Roménia  
Prof. Dr. Manuel Salvador Lima - Universidade dos Açores - Portugal  
Prof. Dr. Paulo Bernardino - Universidade de Aveiro - Portugal  
Prof. Dr. Phillip Zitowitz - Meiji University – Japão  
Prof. Dr. Régis Frota Araújo - Universidade Federal do Ceará - Brasil  
Profa. Dra. Rosa Oliveira - Universidade de Aveiro - Portugal  
Profa. Dra. Rosemary Mountain - Concordia University - Canadá  
Prof. Dr. Vítor Reia- Baptista - Universidade do Algarve – Portugal  
Prof. Dr. Sally Shafto - Université Ibn ZOHR - Marrocos  
Prof. Dr. Wai Luk Lo - Hong Kong Baptist University - Hong Kong  
Prof. Dr. Yen-Jung Chang - National University of Taiwan  
Profa. Dra. Yumiko Mizusawa - Meiji University – Japão

Título: Avanca | Cinema 2014  
Coordenação: António Costa Valente, Rita Capucho

Capa: Helena Rebelo, Adriano Rodrigues  
Paginação: António Osório  
Assistência gráfica: Sérgio Reis, Carla Abreu, Helena Rebelo, Ana Castro, Mariana Lopes  
Impressão: Artipol - Artes Tipográficas, Lda

Reservados todos os direitos de acordo com a legislação em vigor  
Edições Cine-Clube de Avanca, 2014

Todas as imagens e gráficos foram fornecidos pelos autores dos textos.  
A totalidade das imagens ou pertencem aos autores ou foram retiradas de espaços da web onde se encontravam disponíveis.

Edições Cine-Clube de Avanca  
Rua Dr. Egas Moniz, 159  
3860-078 AVANCA - Portugal  
Tel/fax: 234 880658  
livros@avanca.com  
www.avanca.com

Depósito Legal: 378644/14  
I.S.B.N.: 978-989-96858-4-0

Condiciones cinematográficas en la percepción del espacio arquitectónico: De El hombre de la cámara de Dziga Vertov (1929) al espacio cinematográfico de Le Corbusier (1930) . . . . .	123
Daniel Villalobos Alonso	
Sara Pérez Barreiro	
Cópia Fiel: interrogações acerca do lugar compartilhado entre o espectador do filme de Abbas Kiarostami e o espectador no teatro performativo . . . . .	131
Alexandre Wahrhaftig	
Dança, intertextualidade e paródia na Chanchada da Atlântida . . . . .	139
Ana Maria de São José	
Dançamos? O Baile de Ettore Scola: traçando História através da dança . . . . .	147
Cláudia Marisa Oliveira	
Nuno Tudela	
Danceidades de uma história em videodança . . . . .	154
Thais Gonçalves	
Deciphering of Architectural Narratives: Pergamon Zeus Altar . . . . .	160
Funda UZ	
Depois de <i>O Estado das Coisas</i> . . . . .	166
Fabiana Feronha Wielewicki	
Do corpo à carne: intensificações videográficas na arte da <i>performance</i> . . . . .	172
Juliana Soares Bom-Tempo	
“Duda”: do conto para o filme animado . . . . .	182
Siane Paula de Araújo	
Luhan Dias Souza	
Maurício Silva Gino	
Luís Dias Siqueira	
Ed Atkins: Melancholic Avatars in HD . . . . .	188
Francesco Spampinato	
<i>El espíritu de la colmena</i> (Victor Erice, 1973): La dimensión infantil de la existencia y la creación como interpretación de la existencia . . . . .	194
José Carlos Carazo Rubio	
El Nuevo Cine Tailandés, el cine experimental de Apichatpong Weerasethakul. . . . .	200
Milagros Expósito Barea	
Entre as trevas e a luz: a presença do cinema em <i>A Selva</i> de Ferreira de Castro . . . . .	207
Dora Nunes Gago	
Era uma Vez: Contos de Fada e Cinema . . . . .	212
Anna Maria Balogh	
Espaços de memória: experiências de <i>Bom Retiro 958 Metros</i> . . . . .	220
Leonel Martins Carneiro	
“Estímulos Visuais Com Histórias Especiais”. Uma experiência Lúdico-Didática com Jovens NEE . . . . .	230
Mafalda Sofia Almeida	

## Condiciones cinematográficas en la percepción del espacio arquitectónico: De El hombre de la cámara de Dziga Vertov (1929) al espacio cinematográfico de Le Corbusier (1930)

Daniel Villalobos Alonso

Universidad de Valladolid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, España

Sara Pérez Barreiro

Universidad de Valladolid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, España

### Abstract

*Dziga Vertov showed in The Man with the Movie Camara (1929), the ability of independent documentary to be separated from a script, the participation of professional actors and a stage of filming, revalidating the predominance of montage as cinema itself against process the interpretation of "stories". So approached this film essay to real life in the city and its architecture as a stage. Stage / Architecture seen from its status kinetic vitality. Moreover, within the architectural avant-garde experiences, Le Corbusier movement welcomed the requirement as their own in the design and perception of architectural space. He endowed "time" their musical purists 1923-1929, while a necessary condition space to be perceived in a "sequence" that he called "promenade architecturale". It would be in 1930 when André Bloc — editor of the magazine Architecture d'Aujourd'hui (1929) — he hired filmmaker Pierre Chenal for, with Le Corbusier, and Chenal same writer, roll three documentaries on modern architecture. Thus, Le Corbusier was able to explain, in the cinematic vision, the temporal and kinetic perception of their architectures and turn the architectural space in Architecture / Stage.*

*The paper analyzes Vertov's documentaries and Chenal / Le Corbusier as a "tool" that allowed show the dynamic dimension of urban and architectural space; and concludes with the study of the interference of this dual relationship, Architecture / Cinema and Film / Architecture, in a period when the space was consciously designed visually from its angular / temporal requirement, approaching the Film category.*

**Keywords:** Arquitectura, Cine, Le Corbusier.

### Introduction

En 1930 André Bloc —director de la revista *Architecture d'Aujourd'hui* (1929)— contrató al cineasta Pierre Chenal para rodar tres documentales sobre arquitectura moderna. Los guionistas de estos films, en blanco y negro y rodados en 35 mm., serían Le Corbusier y el mismo Chenal, encargándose Albert Jeanneret' —hermano de Le Corbusier— de su música. En el primero de ellos, editado bajo cortesía de *The Museum of de Moder art fim Library*, de una duración de 18 minutos, se recogen proyectos de Auguste Perret, [Iglesia Notre Dame du Raincy (1923)], Robert Mallet-Stevens [Casa en la Rue Mallet Stevens (1926)], y en los últimos diez minutos [<http://tecne.com/le-corbusier/le-corbusier-por-pierre-chenal/>] las

obras del propio Le Corbusier: algunas de sus casas "puristas", la ciudad en Pessac y su plan *Voisin* para París (en el estado de su propuesta de 1925).

Tras unas secuencias de coches y aviones varados y en vuelo, el documental muestra la imagen filmada a modo de presentación de la villa Saboya en Poissy (1929), tras su frase emblemática "*une maison est une machine à habiter*". Sirve de introducción a las secuencias de la villa Stein en Garches (1927), rodada desde su entrada en coche hasta la subida a la terraza jardín en las que Le Corbusier actúa como protagonista de su recorrido en la villa; la Villa d'Avray (1928-1929) con su pabellón en el parque, transformación de la casa existente; la entonces recién terminada villa Saboya (1929-1931) en donde su recorrido se culmina con la subida en rampa hasta su solárium<sup>2</sup>, recorrido como final de las villas y antecediendo a las secuencias de la ciudad Frugés en Pessac (1925), y a su presentación del plan para París.

Este novedoso modo de exponer y difundir sus proyectos pone en práctica la idea de Sigfried Giedion, —el primer desde 1928 y entonces Secretario General de los CIAM— de que sólo el cine podría hacer inteligible a la arquitectura moderna (Kale 2005, 6), idea en paralelo al propósito de Le Corbusier de expresarse mediante documentales. De este modo pudo explicar, en la visión cinematográfica, por medio de una interrelación arquitectura cine y con la percepción filmada, la visión temporal y cinética de sus espacios, tras convertir el espacio arquitectónico de sus casas en una Arquitectura/Escenario de sí mismas.

Lo cierto es que Le Corbusier no perdía oportunidad de difundir su idea de arquitectura mostrada en sus proyectos de una u otra manera. Ya entonces había publicado el primer volumen de su *Oeuvre Complète 1910-1929*, donde aparecían todos estos proyectos (Le Corbusier y Jeanneret 1936 (1929), Pessac 78-86; Plan "*Voisin*" 109- 121; Villa en Garches, 140- 149; Villa Sayoya, 186- 188; y Villa d'Avray, 201- 201); en ese año de 1930 publicó en París sus *Precisiones*, en donde recogía los textos de las diez conferencias impartidas en Buenos Aires entre el tres y el diecinueve de octubre de 1929, y escritas a su regreso a bordo del "Lutétia", en donde se recogía entre otras, "Una casa. Un palacio", "El plan «Voisin» de París y el plan de Buenos Aires", y "El plano de la casa moderna". En este último texto se hace referencia descrita a lo que se mostrará respecto a la Villa Saboya en las imágenes del documental: "Del interior del vestíbulo arranca una rampa suave, que conduce, casi sin darse cuenta, al primer piso, en donde transcurre la vida del habitante: la recepción, los dormitorios, etc.

Tomando vista y luz del contorno regular de la caja, las diferentes habitaciones van a juntarse, radiando, a un jardín suspendido, que se encuentra allí como si fuese un distribuidor de luz y de sol". (Le Corbusier 1978, 158). Asimismo había publicado *Una casa-un palacio*, (Le Corbusier 1928), texto difundido, entre otras muchas intervenciones públicas<sup>3</sup>, en una de las dos conferencias de su viaje a España en mayo de ese mismo año 1928, impartidas en la Residencia de Estudiantes de Madrid. Recordemos que, para entonces, y ya en 1923 había publicado los artículos difundidos desde 1920 en la revista *L'Esprit Nouveau*, en los que se refería a la identidad entre la arquitectura y las máquinas de moverse. En "Ojos que no ven" trata a la arquitectura como metáfora de los "paquebotos", los "aviones" y los "automóviles", esos serían los tres capítulos del artículo en los que se identifica con el estado de espíritu del inventor de los aviones y el Partenón como producto de selección aplicado a una norma. Así el documental de Pierre Chenal comienza con la metáfora.



Image 1 – Le Corbusier: Villa Stein en Garches (1927). Documental Pierre Chenal/Le Corbusier. (1930)

Pero, ¿Qué nuestra Le Corbusier en ese film? No existe duda al respecto, desde un aposición estática de la cámara en todas sus secuencias, se filma a él mismo y a los "actores" ocasionales en secuencias de ellos en movimiento; accediendo a la casa en coche o andando, subiendo escaleras, recorriendo rampas o haciendo el ejercicio físico que la saludable vida de esta nueva arquitectura prometía en sus cubiertas jardín. Narra y describe, mediante la secuencia documental, la "*promenade architecturale*" que tanto preconizaba en su arquitectura. Es un film que describe el paseo arquitectónico, no lo realiza desde la cámara, ésta en un punto fijo de observador de la realidad dinámica. Incluye el tiempo en la narración espacial, pero un tiempo del observador estático de la realidad que ve suceder ante sí el movimiento de los verdaderos autores de la sensación, sus habitantes. Las imágenes que se muestran nada tienen que ver con las descripciones apasionadas de la circulación en el interior de esa arquitectura. En ellas sí se observa al habitante de la arquitectura viviendo la sensación arquitectónica, no reviviéndola como la

del observador del documental. Lo que el "paseante" de la arquitectura siente en ese recorrido es descrito literariamente desde dentro, narrando cómo el mismo sujeto descubre esas sensaciones. Así llegará a decir refiriéndose a ese paseo arquitectónico de sensaciones, "... muy especialmente por razones de emoción, en los diversos aspectos de la obra, la sinfonía que, en realidad, se ejecuta, sólo aprehensible a medida que nuestros pasos nos llevan, nos sitúan y nos desplazan, ofreciendo a nuestra vista el pasto de los muros o de las perspectivas, lo esperado o lo inesperado de las puertas que descubres: el secreto de los nuevos espacios... La buena arquitectura "se camina" y se recorre" tanto dentro como afuera. Es la arquitectura viva". (Le Corbusier 1973 (1957), 33) Ya en 1930 (Le Corbusier 1978, 95-96), en "Arquitectura en todo, Urbanismo en todo", estaba anunciando la sucesión de impactos que recibe la sensación del hombre en ese recorrido arquitectónico: "Henos aquí impresionados por aquélla magnitud de habitación que sucede a otra, por tal forma de habitación sucediendo a tal otra. ¡Ahí está la arquitectura!".



Image 2 – Le Corbusier: Villa d'Abray (1928-29). Documental Pierre Chenal/Le Corbusier. (1930)

Diferencialmente, la cámara estática de Chenal recorre al visitante en movimiento en una visión temporal, sigue como un ojo cinético al protagonista fuera de la sensación que él obtiene como Adolf Hildebrand, en 1893, había analizado en su texto *El problema de la forma*. En ese estudio, el escultor alemán Adolf von Hildebrand enuncia esa visión cinética en movimiento, la percepción de la "imagen táctil" en la cual en ojo recorre el espacio tratando de alcanzar el objeto en etapas sucesivas. Recorrido visual que rodea la imagen, la sigue en movimiento rozando las formas y sintiendo temporalmente el espacio. Le Corbusier se refiere indirectamente a esa "imagen táctil", que describe la sensación de la percepción en movimiento del espacio arquitectónico. En conclusión, la película de Pierre Chenal, con guión conjunto con Le Corbusier, es únicamente una narración de la nueva estética del movimiento, del paseo de sensaciones por la arquitectura, con cuyo argumento únicamente comparte la secuencia del tiempo en el que se hace

cómplice el actor que vive la arquitectura con el espectador que ve vivir la arquitectura.

Muy al contrario del documental de Chenal/Le Corbusier, Dizga Vertov mostró en *El hombre de la cámara* (1929), la sensación viva de la arquitectura de la ciudad, la vitalidad de una ciudad rusa de la Revolución. La capacidad de independencia del documental se desliga de un guión, de la participación de actores profesionales y de una escenografía de rodaje, “una película sin plató, sin actores”, la cual revalidó el predominio del montaje como proceso propio del cine frente a la interpretación de «historias». Atiende propiamente a la búsqueda del movimiento en arquitectura atrapado por su cámara. Acercó este ensayo fílmico a la vida real en la ciudad con su arquitectura como escenario. Escenario/Arquitectura contemplado desde su condición de vitalidad cinética. Por otra parte, dentro de las experiencias arquitectónicas de las vanguardias, Le Corbusier acogió el requisito de movimiento como algo propio en el diseño y percepción del espacio arquitectónico. Dotó de «tiempo» a sus obras. La diferencia potencial que analiza los documentales de Vertov y Chenal/Le Corbusier, como «herramienta», permite un efecto contrario: mostrar su condición común, la dimensión dinámica del espacio urbano y arquitectónico en ambos. En esa condición dinámica, en la doble relación Arquitectura/Cine y Cine/Arquitectura, se hace con consciencia de que el espacio diseñado se acerca a la categoría cinematográfica.

Sin embargo, la diferencia sustancial entre ambos está en el narrador. En la obra de Chenal/Le Corbusier “no filma al ojo que mira”. Sí en la obra de Vertov, en donde el ojo perceptivo del observador se superpone al objetivo de la cámara, “el ojo que mira es el que filma”, convirtiéndose en el protagonista de la propia sensación. En este film rodado en 1929, con música dirigida por la Alloy Orquesta, según las directrices de Dizga Vertov, el que contempla el documental asimismo contempla la vida de la ciudad, no únicamente contempla a quién vive la ciudad.

Tras su comienzo en el que las imágenes van mostrando el despertar de una urbe estática, dormida, muerta en el tiempo, el hombre-cámara al hombro, siempre en movimiento, se lanza a atrapar la condición de “paseo urbano” del habitante en la ciudad. La cámara es su ojo, y éste sí un ojo en movimiento gracias a los “travelling” en apariencia improvisados en todo tipo de vehículos. Secuencias filmadas sobre coches, descolgando la cámara en un tren o tranvía en movimiento, dentro del cesto colgado y rodante de un cable teleférico sobre un salto de agua, o amarrada a una moto.

Un *travelling* vital donde al final del documental la propia cámara se transforma en un ser vivo que se mueve independientemente apoyado sobre sus tres patas-trípode en donde el ser objetual de un solo ojo, vivo y liberado del hombre-cámara, interactúa en un espacio-tiempo arquitectónico, urbano, tensionado por la luz cambiante de paso de ese día que se filma. Porque lo que se atrapa en esta experiencia fílmica es el tiempo, tiempo asociado a una sensación, tiempo vivido por el hombre.



Image 3 – Dizga Vertov: *El hombre de la cámara*. (1929)

Por otro lado, László Moholy-Nagy, fotógrafo y pintor húngaro, quien centró buena parte de sus experiencias artísticas en su objeto para “Juego de luces negro, blanco y gris” entre 1928 y 1930, con el cuál pasó *De la pintura con pigmentos al juego de reflejos de luces*, (László Moholy-Nagy 2005), desarrolló sus experiencias óptico-artísticas cinéticas atrapadas en un film simultáneo en el proceso temporal de la cinética del objeto artístico, una película experimental rodada en 1930 — incluso considerando en el futuro la proyección de los films proyectados libres en el espacio, *sin ninguna superficie de proyección directa* —, experimentación mediante la que Moholy buscaba considerar la luz emitida por los proyectores de cinematográficos como un medio creativo independiente. En relación al tema de atrapar la sensación urbano-arquitectónica mediante películas —antes de estas experiencias que son suficientemente conocidas y estudiadas—, fue visionario de las posibilidades plásticas de atrapar las sensaciones arquitectónicas mediante films. Había realizado en los años 1921 y 1922 un boceto manuscrito denominado *Dinámica de la gran ciudad*. El proyecto, cuya intención era desarrollarlo con su amigo Carl Koch, lamentablemente por razones de presupuesto no pudo realizarse<sup>4</sup>.

La película *Dinámica de la gran ciudad* tenía un propósito exclusivamente visual, y como el mismo Moholy explicaba, los elementos visuales se expresan mediante la fusión de acontecimientos espacio temporales y actúan sobre el espectador para mantenerlo activo en la dinámica de la ciudad. Mostraba, narrando, la ciudad viva.

Dos nuevas películas surgieron en el trascurso de las experiencias de Moholy-Nagy que se acercaban a sus planteamientos experimentales: el *Napoleón* de Abel Gance, de 1927, le fascinó por la simultaneidad en recurrir a la proyección en paralelo de tres cintas. La segunda en su cercanía, sorprende en los resultados narrativos, encaja más como apoyo al discurso de este estudio. La cinta muda rodada en 1927 por Walter Ruttmann, *Berlin, Sinfonía de una ciudad*, con guión de Karl Freund y Carl Mayer. Exploró asimismo

la concurrencia de compartir el tiempo fílmico con el tiempo de la ciudad, donde en su visionado coexiste simultáneamente la vitalidad temporal de la ciudad con el ritmo temporal de su seguimiento. El espectador entra en el tiempo de la ciudad de Berlín, de sus calles, y como hará dos años después Dizga Vertov, coincide con el visionado de films en salas de cine, filmadas a su vez. El observador observa a los espectadores haciendo cola en las taquillas de la sala de proyección, comprando las entradas y sentados en las filas ordenadas de butacas, riendo con las imágenes a su vez proyectadas de una película de Charles Chaplin.



Image 4 – Walter Ruttmann: Berlín, Sinfonía de una ciudad. (1927)

Una última cita nos aportará más datos sobre las diferentes relaciones entre arquitectura y cine que se desarrollaban en la Europa de entre guerras, en el final de los años veinte. En 1929, mediante la película *Les mystères du château de dé*, Man Ray, por encargo de su mecenas el propio Charles de Noailles, y desde el comienzo de su filmación desde 1928 en Hyères, convirtió la Villa Noailles y sus jardines, obra construida a los pies de las ruinas de un castillo medieval según proyecto del arquitecto "cubista" Robert Mallet-Stevens. Y se consideró más que como un decorado, como el personaje central, protagonista espacial de la película. El film estructura su guión como homenaje a Stéphane Mallarmé en su poema "Un coup de dés jamais n'abolira le hasard" (1897), guión que se convierte en la excusa para mostrar con un desarrollo de inspiración surrealista la arquitectura cubista. Pero no únicamente la arquitectura construida, también sus jardines, esculturas (Pablo Picasso y Joan Miró), son un auténtico manifiesto visual, desasosegante, de todo tipo de experiencias plásticas cubistas<sup>5</sup>. Secuencias de filmación que muestran más que la descripción de esos espacios, la sensación percibida por sus dos sorprendidos visitantes protagonistas del argumento. Se acerca a una "metafísica" del espacio vacío, de su recorrido y de su recepción visual, ya en sus jardines, salones o espacios de recreo en el agua. Luces, sombras, parterres y texturas se muestran en su recorrido entretejiendo una serie de sensaciones que concurren en una experiencia paralela y acercan al espectador a un tipo próximo de experiencia hermana con la propia experiencia arquitectónica.



Image 5 – Robert Mallet-Stevens: Villa Noailles (1924). Imagen de la película de Man Ray, *Les mystères du château de dé*. (1929)

La yuxtaposición y pluralidad de conceptos entre vivencia temporal fílmica y arquitectónica, expuestos en estas experiencias de vanguardia, nos ha obligado a presentar estas diversas connotaciones de manera individual. Aunque todas ellas poseen una condición común, atrapar en un film la nueva condición-dimensión del tiempo en el espacio arquitectónico moderno, existen unas claras acotaciones entre los dos extremos, márgenes muy marcados y divergentes: las experiencias arquitectónico-fílmicas en la obra de Pierre Chenal y Le Corbusier. En esta última, el espectador observaba la visualización de una experiencia de recorrido arquitectónico; en *El hombre de la cámara*, la obra de Dizga Vertov, es donde al espectador visualizaba las sensaciones temporales arquitectónica del incesante recorrido del cámara por la ciudad. Experimentación cercana a la de Walter Ruttmann, en *Berlín, Sinfonía de una ciudad*. Siendo el film *Les mystères du château de dé*, de Man Ray, el "extraño" juego de sensaciones arquitectónicas paralelo al de sensaciones fílmicas oníricas, de perfil surrealista. Contradictorio porque la arquitectura rodada es cubista, la filmación de la película corresponde a la visita a un espacio con planteamientos tan inequívocamente cubistas como la Villa Noailles de Mallet-Stevens. Películas todas ellas elegidas en este estudio porque ponen un especial y diferente acento en el discurso que relaciona el recorrido-tiempo del espacio arquitectónico, con la temporalidad visual fílmica del espacio arquitectónico.

No nos debe de extrañar esta conclusión que, aunque parcial en el amplio ámbito artístico de las vanguardias, nos ofrece unos primeros datos de trabajo del espacio-tiempo arquitectónico y su reflejo en estas películas. Conclusiones que entendemos y anunciamos como cercanas a la que encontramos en un análisis del espacio-tiempo en las experiencias de las vanguardias plásticas respecto a sus respectivas respuestas arquitectónicas. En relación a la condición espacio-tiempo de las arquitecturas-composiciones plásticas, asimismo de vanguardia, el análisis paralelo nos ofrece una explicación esclarecedora

de estas cuestiones de los films expuestos. La clave para acercarnos certeramente a la comprensión de estas cuestiones la encontramos en el pensamiento de Marcel Duchamp, pensamiento de uno de los hombres más inteligentes y decisivos en la evolución del arte contemporáneo. Sus ideas fueron puestas de manifiesto en sus Conversaciones. (Cabanne, Pierre 1984 (1967). Cuando P. Cabanne le preguntó sobre las experiencias de la simultaneidad temporal en la pintura cubista, la inclusión del tiempo en la representación plástica del espacio, su respuesta fue tajante al respecto, afirmando que la temporalidad simultánea no es en absoluto cubista, "No, no es cubista. Picasso y Braque no se han ocupado nunca de ella" (Cabanne, Pierre 1984 (1967), 40). Exposición que contradice el enunciado de Apollinaire que "bautizó" el sentido del espacio cubista con la metáfora grandilocuente de la cuarta dimensión (Apollinaire. 1962 (1949), 13-14)6. Menos incluso que esta desatención a la implicación del tiempo en el proceso perceptivo de la pintura enunciado por Duchamp, lo comprobamos en la arquitectura cubista. En sus ejemplos más conspicuos de la década de 1910 en Praga (1911-1918), con las viviendas, por ejemplo de Josef Chochol, Emil Králíček o Josef Gočar (AA.VV 2004), no encontramos una sola argumentación formal que permita relacionar el tiempo como un elemento fundamental en su vivencia espacial, condición temporal que supondría una referencia analógica al proceso cinematográfico.

Es desde los planteamientos *De Stijl*, desde donde inicialmente se plantó conscientemente esta implicación temporal del espacio arquitectónico. Theo van Doesburg la presentó como una percepción arquitectónica cuando afirmaba en el apartado 10 de la declaración de principios plásticos de su idea de arquitectura (Van Doesburg 1974, 136-139). "Espacio y tiempo: la nueva arquitectura no toma en consideración solamente el espacio, sino también el tiempo como valor arquitectónico. La unidad del espacio y del tiempo confiere al hecho arquitectónico un aspecto nuevo y completamente plástico [aspectos plásticos temporales y espaciales a cuatro dimensiones]" (Van Doesburg 1974, 136-139). Condición cinética que coincide en los aspectos plásticos trabajados por Piet Mondrian en sus obras. Sus líneas y colores indican en la visión en recorrido de sus composiciones, más aún en obras posteriores como sus *Boogie Woogie*, donde el Broadway de Nueva York (década de 1940), se representa el dinamismo que podríamos encontrar su paralelo en la visión del dinamismo de Berlín de 1927 del film de Walter Ruttmann. En correspondencia a estas ideas, es el *ruido-movimiento* de las construcciones-absolutas de los futuristas (Prampolini 2002. 79-84), con su condición de implicación temporal y dinámica de los espacios urbanos y de las figuras que les habitan, el principio que conecta sus representaciones plásticas como representaciones en las que el tiempo está presente reflejado en el movimiento que muestran sus figuras. Nada podemos reseñar respecto a estas ideas respecto a los escasos ejemplos contruidos de espacios arquitectónicos futuristas.

Entre aquellas vanguardias en las que se entremezclaban todo tipo de arte, incluidos la arquitectura y el cine, las experiencias más certeras respecto a la inclusión de este concepto de Tiempo-Movimiento vinieron de la mano de las investigaciones soviéticas tras la Revolución rusa de 1917. Escenografías [Liubov Popova: *Escenografía "El cornudo magnífico"*, 1922], edificios con partes dinámicas [Vladimir Tatlin: *Monumento a la Tercera Internacional*, 1919-1920; y Konstantín Melnikov: *Torre para el Leningrádskaya Pravda*, 1924], composiciones arquitectónicas basadas en su recorrido y su ordenación visualmente dinámica o específicamente dinámicas [K. Melnikov: *Pabellón Soviético*, 1925 para la Exposición de las Artes Decorativas de París; y proyecto para *Garaje parisino para taxis*, 1925], ciudades en movimiento [Georgij Kroutikov (taller de Nikolai Ladovski en Vkhutemas): *Ciudad volante*, 1928], composiciones plásticas que inducían al movimiento visual [El Lissitzky, sus *Proun*. Gustav Klutis: *Ciudad dinámica*, 1919-1929], máquinas de volar, rodar o navegar y experimentos sobre el movimiento continuo [Piet Miturich: *El volador*, 1920; *Oruga*, 1930; *Barca*, 1930 y *Experimento de Comparación de velocidades*, años 20], construcciones escultóricas espaciales [G. Klutis: *Construcción tridimensional*, 1920], cuentos [El Lissitzky: *Historia de dos cuadrados*, Cuento Suprematista de 1920]... etc. (Lodder 1988 (1983). y AA.VV 1973), fueron el fermento de la condición híbrida a la que llegaron la mayor parte de las artes en la que el movimiento, y su condición de proceso temporal, se incluían como experiencia artística. Circunstancia que permitirá establecer su recíproco a la condición creativa temporal del cine. Como arquitectura-cine-tiempo, arte-movimiento-tiempo, los resultados con sus distintos niveles de relación exponen el deseo de incluir a la arquitectura, y a todo el resto de experiencias artísticas, en una vivencia temporal no instantánea con lo que esto supone de concepción secuencial respecto a la sensación del observador.

El último eslabón de este análisis cierra, esclarece y diferencia en este estudio las condiciones particulares de dos primeras películas en estudio, los documentales de Chenal/Le Corbusier y Vertov, y nos devuelve a las experiencias cinematográficas de vanguardia en relación a la vivencia espacio temporal del arte y del espacio arquitectónico. Nos referimos a tres obras de Marcel Duchamp: dos pinturas, *Jeune homme triste dans un train* (1911) y *Nu descendant un escalier* (1912) y la película de 1926 *Anémic Cinema*. En su *Jeune homme...* Duchamp manifestó la influencia de las obras vistas en ese tiempo, *Les Fenêtres* y la *Tour Eiffel* de Delaunay, dependencia ya puesta de manifiesto por Apollinaire. En las obras de Delaunay había visto representada la simultaneidad temporal, el tiempo como algo incluido en el cuadro. Si el Cubismo había roto la caja perspectiva renacentista, en busca de una superposición de imágenes visuales que definían un tipo de visión frontal e interferida; Delaunay introdujo la simultaneidad temporal, la cuarta dimensión referida por Apollinaire, y no Braque o Picasso con afirmaba Duchamp, y fue Duchamp en

1911 quien dio un paso más decisivo en la inclusión del tiempo en la sensación artística, al representar a ese joven triste en el doble movimiento a lo largo del pasillo de un tren a su vez en movimiento. En este cuadro el espectador no únicamente ve la representación de esos movimientos, como indudablemente sucede en los cuadros de los artistas futuristas, sino que necesita un tiempo para recorrer visualmente el movimiento representado siguiendo lo que Duchamp llamó "paralelismo elemental". El tiempo del observador se hace cómplice, llegando a unificarse, con el tiempo del *Joven triste recorriendo el tren*. Y éste es, en esencia, el proceso de la obra cinematográfica, la unificación de dos tiempos en uno mediante la sensación plástica. Cuando Pierre Cabanne le preguntó a Duchamp sobre la influencia cinematográfica de la segunda de estas obras, *Desnudo bajando una escalera*, además de confirmarlo, dio la clave que conecta todas estas ideas: la cronografía de Marey. "Sí. Yo había visto en la ilustración de un libro de Marey cómo indicaba a las personas que practican la esgrima, o los caballos al galope, con un sistema de punteado que delimitaba los movimientos diversos. De este modo explica la idea de paralelismo elemental..." (Cabanne 1984. 50). Ciertamente, el paso siguiente a las experiencias de Marey fue divergente; para Duchamp constituyó una experimentación plástica al enlazar las imágenes en una continuidad que necesitaba de un proceso temporal de visionado, ensayo que no tuvo continuidad, y yo me atrevería decir comprensión por parte del gran público; para el cine, enlazando las imágenes que se proyectaban en continuidad, se convirtió en el nacimiento del nuevo arte del siglo XX.



Image 6 – Marcel Duchamp: *Nu descendant un escalier*. (1912).

La última de las citas a la obra de Marcel Duchamp es la más elocuente en el debate de este discurso. En 1926, catorce años después de su *Nu descendant un escalier*, rueda *Anemic Cinema*. Con ella Duchamp marcó la diferencia entre lo que acontece en el desarrollo temporal de un hecho y sus sensaciones con las sensaciones que se obtienen cuando este hecho es filmado y proyectado en las salas de cine. La rueda giratoria que se filma en cámara fija, va subrayando continuamente la cualidad estática del observador sentado en su butaca. Observador pasivo que recibe sensaciones. En el trascurso de la proyección, en este disco comienzan a aparecer textos que se ordenan en un helicoide y que al girar la parte superior del este disco de derecha a izquierda, en el sentido contrario a las agujas de un reloj —con dirección lógicamente contraria a la que realiza nuestro ojo al leer—, permite al observador leer estos mensajes escritos al ritmo que marca la propia velocidad cinética. En este proceso, el ojo está estático, como el resto del espectador, y recibe la sensación-comunicación en el ritmo temporal que señala la proyección, en un hecho trascendente y sin precedentes en el mecanismo de la lectura desde el mito platónico de *Theuth y Thamus*<sup>7</sup>. Hecho nuevo en la comunicación escrita, inesperado y extraño desde que la escritura sólo tenía sentido en cuanto se relaciona con un hecho vivo, un pensamiento transmitido mediante la voz y, en consecuencia, comprendido gracias al oído. El ojo del espectador de la película de Duchamp lee desde una actitud pasiva como la del oído del oyente escucha el texto que se lee. La diferencia sustancial entre ambas lecturas es la actitud del lector-espectador, inconscientemente pasivo recibiendo las sensaciones que le trasmite el mensaje.



Image 7 – Marcel Duchamp: *Anemic Cinema*. (1926).

Así entendida la lección de Duchamp en su película *Anemic Cinema*, nos explica la gran diferencia descrita al principio, cuando señalábamos que el film de Chenal/Le Corbusier únicamente describe el paseo arquitectónico, no lo realiza desde la cámara, muestra la "promenade architecturale" sin pretender suplantarla, ya que es un hecho activo, vital e insustituible. Le Corbusier entendía entre la actitud

pasiva del observador de la película y la activa del auténtico paseante de la arquitectura y esta última no pretendió ni suplantarla, ni rememorarla como sí lo ensayó Dizga Vertov con El hombre de la cámara.

En 1918 Marcel Duchamp, artista sin precedentes, precursor del dadaísmo, abandonó la pintura y aunque no dejó de ensayar nuevas experiencias artísticas como su obra más importante, *Le Grande Verre* (1915-1923), no volvió a experimentar con la pintura. Sus ejercicios artísticos de inclusión del tiempo en la composición pictórica, se cerraron en 1912 con *Nu descendant un escalier*, para terminar dándonos una lección en 1926 con su película *Anemic Cinema*, lección que hoy nos permite entender algo más las razones que motivaron a Le Corbusier a su modo de rodar las secuencias cinematográficas que describían sus villas puristas en esta década maravillosa que fue para Europa los años veinte.

## Notas finales

<sup>1</sup> Extrañamente, en el documental no se muestra su propia casa proyectada y construida por su hermano Le Corbusier en 1923, vivienda desarrollada en París en proyecto común para la del banquero La Roche. (Boesiger 1988 (1976), 33-..)

<sup>2</sup> La interrelación recorrido arquitectónico con simultaneidad temporal en las composiciones plásticas de Le Corbusier, las incidencias de la visión cinematográfica y los entonces nuevos medios de locomoción ha sido estudiado desde puntos de vista que inciden directamente respecto a la villa Saboya en parte de los planteamientos de este trabajo. (Zaparrain., 61-70).

<sup>3</sup> Hasta ese mes de mayo de 1928 había hecho intervenciones públicas, entre otras, en Estrasburgo (1923), Lausanne (1924), La Sorbona de París (1924) y Bruselas (1926). (Guerrero 2010, 21-26)

<sup>4</sup> Recordemos que László Moholy-Nagy estuvo vinculado a la Bauhaus en las dos primeras sedes, Weimar y Dessau, entre 1923 y 1928 con la dirección de Walter Gropius, abandonándola al comienzo de la etapa dirigida por Hannes Meyer. Entre los talleres de la Escuela (1919-1933) no apareció el de fotografía hasta 1929, dirigido por Walter Peterhans, y nunca existió un taller dedicado a la cinematografía, y esto por razones económicas. (Schmitz, 2000, 292- 307).

<sup>5</sup> Sobre este edificio y sus jardines, las relaciones visuales desde el exterior del jardín hacia el paisaje, su metafísica y sus texturas se han analizado las relaciones enlazadas entre experiencias cinematográficas y arquitectónicas. (Álvarez 2007, 103-110).

<sup>6</sup> Guillaume Apollinaire se refiere así a este planteamiento: "Hasta el momento, las tres dimensiones de la geometría euclidiana eran suficientes para la inquietud de los grandes artistas en su anhelo de infinito. Los nuevos pintores no se proponen, como sus predecesores, convertirse en geómetras... La cuarta dimensión parece surgir de las tres dimensiones conocidas, y representa la inmensidad del espacio que se eterniza a sí mismo en todas las direcciones en un momento determinado.

<sup>7</sup> Platón, en su texto *Fedro* (Platón 1988 (1966-1969), 853-884 y 881-...), nos instruye del modo como debemos alejar de nosotros el terror al olvido, es el texto se narra el mito, de cómo un invento haría más sabios y memoriosos a los egipcios, pensado como fármaco de la memoria y de la sabiduría: la escritura.

## Bibliography

AA. VV. (Ed. a cargo de Jaennine Fiedler y Peter Feierabend). 2000. *Bauhaus*. Barcelona: Ed. Könemann  
AA. VV. 1973. *Constructivismo*. Madrid: Ed. Alberto Corazón.

AA. VV. 2010. *Le Corbusier. Madrid 1928. Una casa-un palacio*. Madrid: Ed. Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.

AA. VV. 2004. *Museum of Czech Cubism*. Praga: Ed. Tomás Viček.

Álvarez, Dario. 2007. *El jardín en la arquitectura del siglo XX. Naturaleza artificial en la cultura moderna*. Barcelona: Ed. Reverté.

Guillaume Apollinaire. 1962 (1949). *The Cubist Painters, 1913*. Nueva York

Boesiger, Willy. 1988 (1976). *Le Corbusier*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili.

Cabanne, Pierre. 1984 (1967). *Entretiens avec Marcel Duchamp*. Translated by Jordi Marfà. Barcelona: Ed. Anagrama.

Guerrero, Salvador. 2010. "Una casa-un palacio. Le Corbusier, Madrid, 1928", in *Le Corbusier. Madrid 1928. Una casa-un palacio*, edited by Salvador Guerrero, 21-67. Madrid: Ed. Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.

Kale, Gül. 2005. "Interacción entre cine y arquitectura: una mirada a través de la primera mitad del siglo XX ". <http://www.bifurcaciones.cl/003/Kale.htm>. Last Access on 07/04/2014

Le Corbusier. 1973 (1957). *Mensaje a los estudiantes de Arquitectura*. Buenos Aires: Ed. Infinito.

Le Corbusier. 1978. *Precisiones. Respecto a un actual estado de la arquitectura y del urbanismo*. Barcelona: Ed. Poseidón.

Le Corbusier. 1928. *Une maison-un palais*. Paris: Les Editions G. Crès et Cie.

Le Corbusier y Pierre Jeanneret. 1936 (Primera Edición de Septiembre de 1929) *Oeuvre Complète 1910-1929*. Publicada por W. Boesiger y O. Stonorov, (Introducción y textos de Le Corbusier). Ed. Les Éditions d'Architecture,.

Lodder, Christina. 1988 (1983). *El Constructivismo ruso*. Madrid: Ed. Alianza forma.,

Marchan Fiz, Simón (Ed. a cargo de). 1974. *La arquitectura del siglo XX*. Madrid: Ed. Alberto Corazón.

Moholy-Nagy, László. 2005. *Pintura, fotografía, cine y otros escritos sobre fotografía*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili.

Pizza, Antonio y arcía, Marisa (Ed. a cargo de). 2002. *Arte y arquitectura futuristas (1914-1918)*. Murcia: Ed. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia..

Platón. 1988 (1966-1969). "Fedro o de la belleza". In *Platón. obras completas*. Madrid: Ed. Aguilar.

Prampolini, Enrico. 2002. "¿Un arte nuevo? Construcción absoluta de ruido-movimiento (1915)" In *Arte y arquitectura futuristas (1914-1918)*, edited by Antonio Pizza. 79-84. Murcia: Ed. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia..

Schmitz Norberg M. 2000. "László Moholy-Nagy". In *Bauhaus* edited by Jaennine Fiedler y Peter Feierabend. 292- 307. Barcelona: Ed. Könemann.

Van de Ven, Cornelis. 1981 (1977). *El espacio en Arquitectura. La evolución de una idea nueva en la teoría e historia de los movimientos modernos*. Madrid: Ed. Cátedra.

Van Doesburg, Theo. 1974. "Hacia una arquitectura plástica (1924)" In *La arquitectura del siglo XX*, edited by Marchan. 136-139. Madrid: Ed. Alberto Corazón.

Zaparrain Hernández, Fernando: "Le Corbusier en la villa Savoye: la otra promenade". In *Revista de Arquitectura RA*. 07. 61-70.

## Filmography

*El hombre de la Cámara.* (2007). Directed by Dziga Vertov., España: Divisa home video. DVD.

*Berlín sinfonía de una ciudad.* (2007). Directed by Walter Ruttmann. España: Divisa home video. DVD.

*Anemic Cinema.* (1926). Directed by Marcel Duchamp. Francia.

*Les mystères du château de Dé.* (1929). Directed by Man Ray. Francia.

*Documental sobre Le Corbusier.* (1930). Directed by Pierre Chenal. Fra

ISBN 978-989-96858-4-0



9 789899 685840 >



AVANCA | CINEMA

Conferência  
Internacional Cinema  
**Arte,  
Tecnologia,  
Comunicação**

International  
Conference Cinema  
**Art,  
Technology,  
Communication**