

EL VIDEO COMO HERRAMIENTA DE ANÁLISIS Y REPRESENTACIÓN DE LA ARQUITECTURA

Bris Marino, Pablo
Escuela Universitaria de Ingenieros Técnicos Industriales, Universidad Politécnica de Madrid
Departamento de Expresión Gráfica Industrial
pablo.bmarino@upm.es
Madrid, España.

RESUMEN

Resulta sorprendente la escasa utilización que tiene el video como herramienta de representación arquitectónica. No nos referimos al video divulgativo que se emite en programas culturales, donde los edificios son mostrados con un ritmo lento e imparcial por una cámara que pretende sustituir al posible visitante; sino al video realizado por el propio autor del proyecto. En este caso, el video debería tener un grado de intención y subjetividad similar al del proyecto que muestra. Su contenido no tendría porque limitarse a imágenes reales, podría combinarlas con imágenes virtuales, animaciones 3D, planos, fotos, etc. Podría ser, incluso, completamente virtual, es decir, emplearse en la presentación y representación de proyectos.

Asímismo, se echa de menos la utilización del video digital –basado en el montaje– como parte del trabajo de análisis y crítica arquitectónica. Es decir, su empleo, por parte del crítico, en la interpretación de la arquitectura y en la búsqueda de las posibles relaciones que se presentan en la misma.

En nuestro caso, utilizamos el video como parte de las conclusiones de la tesis doctoral *La arquitectura de Mondrian*¹.

El trabajo consistía en discriminar entre las obras arquitectónicas realizadas por miembros del grupo De Stijl –o de su órbita– aquéllas que entroncaran con el elaborado discurso teórico de Mondrian.

Nuestro interés se centró en buscar en la arquitectura moderna ejemplos en los que pudiéramos encontrar paralelismos fundamentales (de fondo) entre determinados edificios y la teoría de las artes de Mondrian. Para ello el video se mostró como una herramienta capaz de ilustrar –y enfatizar–, de forma intuitiva y gráfica, las conclusiones del trabajo.

¹ Pablo Bris Marino, *La Arquitectura de Mondrian*, Tesis Doctoral leída en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (UPM), el 29 de junio de 2006.

1.- INTRODUCCION

El objeto de esta comunicación es mostrar el enorme potencial que el video digital puede tener en el trabajo de análisis y crítica arquitectónica.

En la realización de la tesis doctoral *La Arquitectura de Mondrian* [1] utilizamos un video como parte de las conclusiones de la misma.

El trabajo consistía en discriminar entre las obras arquitectónicas realizadas por miembros del grupo De Stijl –o de su órbita– aquellas que entroncaran con el elaborado discurso teórico de Mondrian, el cual no se limita a la pintura, sino que alcanza al resto de las artes plásticas, dentro de las cuales la arquitectura ocupa una posición muy precisa.

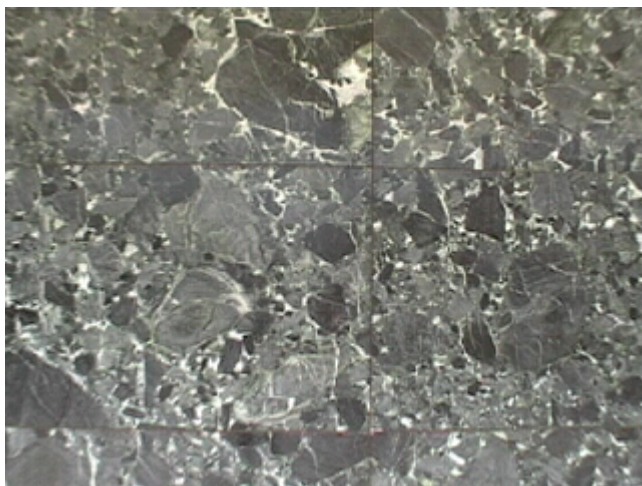


Figura 1. Fotograma del video "El paseo".

Vamos a tratar de explicar, a continuación, de que forma el video "El Paseo" [2] ayudó a enfatizar, y a ilustrar, las conclusiones de este trabajo. Para ello, esbozaremos, en primer lugar, las bases del discurso teórico de Mondrian, analizando el papel que, para el pintor holandés, juegan la pintura, la arquitectura y la ciudad. En segundo lugar, expondremos parte de las conclusiones: las semejanzas fundamentales y formales que se producen entre la arquitectura que se describe en el discurso teórico de Mondrian y una parte muy concreta de la obra del arquitecto Mies van der Rohe (el Pabellón de Barcelona).

Por último, veremos, por un lado, cómo se elaboró el video "El paseo"; y, por otro, de qué

forma dicho video enfatizó las conclusiones previamente enunciadas.

2.- EL DISCURSO TEÓRICO DE MONDRIAN

2.1. El papel del arte para Mondrian

La percepción de un desequilibrio en el interior del hombre –entre su parte material y su parte espiritual– está en el origen de todo el discurso teórico de Mondrian. El pintor holandés encontrará en el espiritual movimiento teosófico [3] el apoyo necesario para alcanzar su equilibrio interior; una vez obtenido dicho equilibrio, Mondrian se replanteará el papel que el arte debe jugar en nuestra sociedad.

Para Mondrian, el arte tradicional era un fin en sí mismo, una visión personal del mundo generada por personas con una sensibilidad superior a la de sus coetáneos. Gracias a la intuición, el artista era capaz de superar momentáneamente –en la obra de arte– el desequilibrio.

Mondrian va a pretender modificar el carácter del arte. El arte neoplástico va a dejar de ser un fin y se va a convertir en un medio, en una herramienta utilizada conscientemente por el artista –que ha alcanzado previamente el equilibrio gracias a la teosofía– para representar y transmitir la armonía al resto de la sociedad. El papel que Mondrian otorga al arte en sus escritos –a cada una de las disciplinas artísticas– está perfectamente definido y programado. Su idea es la siguiente: de entrada, buscará reflejar la armonía en el campo de experimentación que le es propio, la pintura. Ahora bien, la pintura es sólo un paso, el primer paso, para modificar el resto de las artes visuales.

Dentro del complejo sistema (¿filosófico?) de Mondrian la misión de la pintura es la de servir de guía al resto de las artes para, una vez cumplida su misión, desaparecer –como diría Tafuri [4]– “absorbida (después de que haya desarrollado hasta el final su propio papel de portadora de una metodología de vanguardia) por la arquitectura”.

Ahora bien, para alcanzar la ambición de Mondrian –transformar todo el entorno visible– tampoco la arquitectura es suficiente. Las actuaciones arquitectónicas (por mucho que se adapten al ideal neoplástico), al realizarse en zonas limitadas de la ciudad tradicional, sólo transforman parcialmente el entorno visible.

La realización total del neoplasticismo sólo podrá alcanzarse mediante la construcción de la ciudad ideal neoplástica, que deberá ser, necesariamente, de nueva planta.

2.2. La ciudad ideal de Mondrian

En opinión de Mondrian, la ciudad tradicional se entendía como la suma de la casa – el lugar que nos protege y separa del resto de los ciudadanos– y la calle –el lugar de intercambio, de socialización–. Este esquema potenciaba la separación entre individuo y sociedad, entre interior y exterior.

En el pasado, como también en nuestros días, la Casa ha sido siempre y es todavía para el Hombre el “refugio” verdadero. Pero no hubo jamás y no hay todavía equivalencia entre la Casa y la Calle, no hay armonía pues, ni unidad en la Ciudad [5].

La propuesta de Mondrian, sin duda estableciendo un paralelismo entre las parejas casa-calle e interior-exterior (espíritu-materia, individual-universal), consiste en modificar el concepto de casa: deberá dejar de ser el “refugio” que nos protege del resto de la sociedad, el lugar en el que cultivar la “individualidad limitadora”.

El neoplasticismo no considera pues la Casa como un lugar de separación, de aislamiento y de refugio, sino como una parte del todo, como un elemento constructivo de la Ciudad [6].

Mondrian propone borrar –o reducir al máximo, equilibrar– la frontera entre la casa y la calle. La ciudad, así entendida, no estará compuesta por una serie de edificios cuyo negativo delimite la calle. En el esquema que defiende Mondrian, casa y calle forman parte de un todo y los elementos constitutivos de ambos

son los mismos. Hablando en términos pictóricos, podríamos decir que no existe un esquema de figura y fondo, sino que existe una ciudad continua donde tanto la casa como la calle deben ser concebidas simultáneamente, pues ambas tienen un valor equivalente.

El ser humano verdaderamente evolucionado no procurará más de sanear, abrigar o embellecer con flores o con árboles, las calles y los parques de la Ciudad, sino que con una oposición equilibrada de edificios y de espacios vacíos, construirá ciudades sanas y hermosas. El exterior le dará entonces tanta satisfacción como el interior [7].

En este continuo, la diferencia entre interior y exterior se habrá borrado en la misma medida que la distinción entre arquitectura y ciudad. En este entorno, potenciador del intercambio, la parte individual del hombre se reducirá al mínimo y el sujeto se verá impelido a la universalidad; es decir, se cumplirá el utópico objetivo de Mondrian: modificando el entorno –el exterior–, el hombre común alcanzará la armonía, el equilibrio interior.

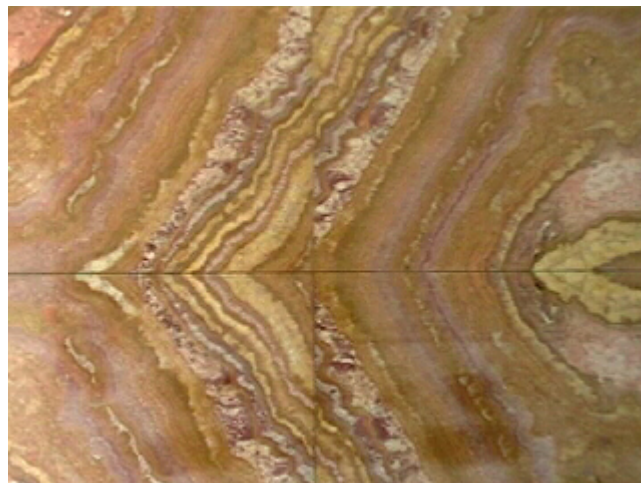


Figura 2. Fotograma del video "El paseo".

3. LA ARQUITECTURA DE MONDRIAN: EL PABELLÓN DE BARCELONA.

Pensamos que es posible considerar al Pabellón de Barcelona de Mies como el auténtico representante de la ciudad ideal de Mondrian. Desde nuestro punto de vista, se puede entender este edificio como un pequeño modelo de la

realización total del neoplasticismo. Es decir, se le puede considerar como una "maqueta" de la ciudad ideal de Mondrian.

Vamos a ver que elementos invitan a realizar esta lectura.

3.1. El Pabellón de Barcelona: la reproducción de un espacio ideal

El Pabellón de Barcelona no es un edificio para ser visto desde fuera, sino que se privilegia la visión interior sobre la exterior.

La superioridad jerárquica del espacio interior sobre el exterior del edificio (y su relación con el entorno) se puede apreciar con claridad si hacemos una lectura del edificio como suma de entidades geométricas abstractas.

Desde el interior, el Pabellón está compuesto por muros, mamparas, cubiertas, estanques, etc. –planos recortados siempre rectangularmente–, y por pilares –líneas (segmentos lineales)–. El edificio se puede entender como una suma de líneas y planos. No existen elementos volumétricos, o bien, no es posible apreciar los que pueda haber [8].

Desde el exterior, existen elementos perceptibles como tridimensionales, precisamente aquellos que sirven para limitar el espacio interior: los muros en forma de corchetes [9] –que lo limitan longitudinalmente– y el zócalo.

Sin embargo, estos elementos, desde el interior, pierden su condición volumétrica. Por una parte, el elemento más claramente volumétrico, el zócalo, una vez que nos situamos sobre él pierde esta condición, y se convierte en una superficie horizontal. Por otra, los límites verticales del Pabellón, los muros-corchete, por su forma de U, van a producir en el interior diedros cóncavos. Estos diedros inevitables se convertirán en triedros en su unión con el pavimento continuo. Ahora bien, precisamente en estos puntos Mies ha hecho desaparecer el suelo y lo ha sustituido por una lámina de agua que es incapaz de formar triedro, pues es un espejo, que nos devuelve la imagen del muro en profundidad y el cielo en el suelo.

El Pabellón, por tanto, ni es un edificio para ser visto desde fuera, ni tampoco, una vez

que entramos, se nos propone una vista del exterior del mismo [10]. El Pabellón parece reproducir un tipo de espacio sólo aprehensible desde el interior.

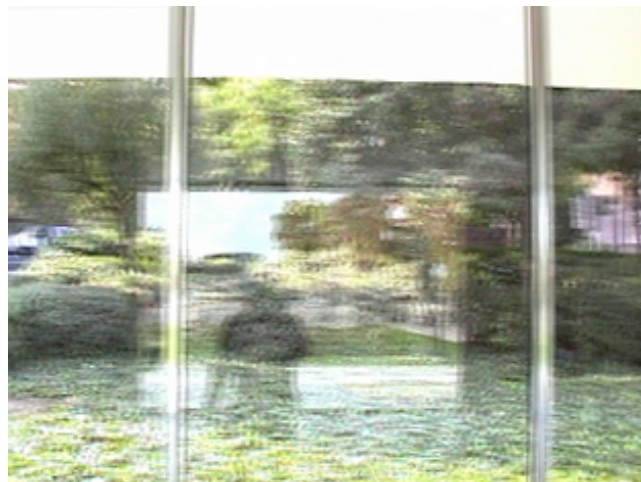


Figura 3. Fotograma del video "El paseo".

3.2. El interior del Pabellón de Barcelona: una maqueta de la ciudad ideal de Mondrian

En el Pabellón de Barcelona podemos distinguir dos tipos de límites.

El primero, el límite del edificio respecto al tejido urbano en el que se inserta. Éste es un límite drástico, tanto en horizontal (limitado por los corchetes) como en vertical (elevado sobre un podio), sin concesiones al entorno (negación del eje de simetría). Se pretende salvaguardar la pureza del espacio representado frente al espacio circundante.

El segundo tipo de límite es el que realmente le interesa a Mies, el que se difumina –o se elimina– dentro del espacio continuo, entre las zonas cubiertas y las descubiertas.

Sobre el podio del Pabellón de Barcelona se reproduce un espacio urbano. Los distintos grados de diferenciación entre interior y exterior no contemplan, en ninguno de los casos, que el exterior –las zonas descubiertas– se pueda identificar con la naturaleza. De hecho, en el Pabellón los grados de diferenciación interior-exterior no se producen con el entorno, del que el edificio se separa, subido sobre su schinkeliano podio. Los distintos grados están contenidos en el propio Pabellón, dentro del perímetro del edificio, en el que parece que se estudian las posibles

relaciones entre un edificio privado, o dos – cubiertos– y un espacio público.

El interior se puede leer como la reproducción de una pequeña ciudad. Las pequeñas dimensiones de esta teórica maqueta se ven agrandadas por el carácter continuo del espacio que se define. Una vez que entramos en el Pabellón, no es fácil salir. Sobre el podio se nos propone un espacio laberíntico [11], en el que los muros-corchetes funcionan a modo de ábsides, que nos impelen continuamente hacia un nuevo recorrido [12].

Si se considera el zócalo como la representación del espacio urbano (público) y las zonas cubiertas como viviendas (o simplemente espacios privados), el Pabellón parece representar la disolución de la idea de la vivienda como refugio frente a los demás individuos. Es decir, la máxima ambición de Mondrian en su anhelo de alcanzar el equilibrio entre casa (espacio privado) y calle (espacio público).

Sobre el pavimento del pabellón se construyen simultáneamente las zonas privadas y las públicas. La zona pública deja de ser el negativo de la edificación: el edificio –las zonas cubiertas– no es figura que se recorta sobre el fondo que pudiera representar el espacio público –las zonas descubiertas–. La continuidad entre los espacios –privado y público– estaría marcada por el solado, mientras que las distinciones entre los mismos estaría marcada por el color: en la zona privada y cubierta estarían contenidos los muros y mamparas de color, en tanto que en la zona pública –en ocasiones también parcialmente cubierta, pero predominantemente descubierta– se emplearía, únicamente, el blanco unificador del travertino.

Ambas zonas se definen a partir de un mismo tipo de elementos simples predeterminados (líneas –pilares– y planos muros y cubiertas–). Los paralelismos, en este caso formales, con la pintura de Mondrian son indudables.

En este esquema la diferencia entre interior y exterior se ha difuminado en la misma medida que la distinción entre la arquitectura y la ciudad. La continuidad que se reproduce responde al concepto de ciudad que tenía Mondrian y a su idea de equivalencia y unidad entre la casa y la calle.

4. EL VIDEO COMO PARTE DE LAS CONCLUSIONES

En este último apartado vamos a mostrar, por una parte, de que forma se realizó el video “El paseo” y, por otra, cómo el mismo apoyó y enfatizó algunas de las principales conclusiones de la tesis *La arquitectura de Mondrian*.

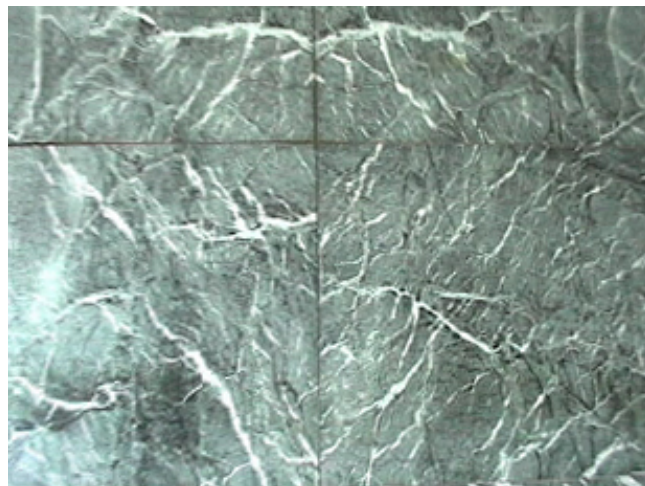


Figura 4. Fotograma del video "El paseo".

4.1. La realización

El video "El Paseo" se grabó íntegramente sobre la actual reconstrucción del Pabellón de Barcelona [13].

La idea original era la siguiente: grabar un recorrido continuo, lo más largo y complejo posible. Este recorrido, grabado en un solo plano, debía cumplir una serie de condiciones:

- Su inicio y su final debían estar situados en el mismo punto, para poder montar, posteriormente, varios recorridos iguales de forma consecutiva.

- Debía ser largo, pero no repetitivo –al menos inicialmente–. Por este motivo se diseñó un recorrido de ida (en azul en la figura 5) y uno de vuelta (en rojo en la figura 5) –prácticamente igual, pero en sentido contrario, por lo que la percepción del espacio cambiaba sustancialmente.

- El plano continuo debía estar jalonado por una serie de paradas: una por cada cambio de dirección a que obligan los distintos muros (de mármol o cristal) que componen el edificio. Cada

parada muestra un plano frontal (ver algunos en las figuras 1 a 4) que obliga al paseante a elegir, en la dirección perpendicular, uno de los dos sentidos.

Una vez grabado el plano continuo se pasó a su montaje (hablamos siempre de video digital).

El montaje consistió en superponer de forma continua cinco recorridos iguales.

Para potenciar la sensación laberíntica que se quería dar del pabellón, se optó por modificar la velocidad de cada uno de los recorridos. Desde un primer recorrido a velocidad real (el de una persona andando) –que tiene una duración de casi 3 minutos– se incrementa la velocidad de forma paulatina. El aumento de la velocidad no puede ser lineal, pues en ese caso, resultaría difícilmente perceptible; sino que debe seguir una progresión exponencial, donde la percepción de la aceleración es mayor, y en donde los últimos recorridos se realizan de forma vertiginosa (a la velocidad de una fiera enjaulada) –la duración total del video es de aproximadamente 7 minutos.

El objetivo inicial que se buscaba era mostrar el carácter continuo, laberíntico e ilimitado del interior espacial del pabellón.

4.2. Las conclusiones

La visión que, a través del video, se da del Pabellón de Barcelona permite enfatizar la interpretación que desde aquí hemos hecho del edificio de Mies (independientemente de la exactitud o de la pertinencia de la misma):

- En primer lugar, elimina el límite que, en nuestra opinión, menos interesa a Mies –el que separa al edificio de su entorno–, puesto que se desarrolla casi exclusivamente sobre el podio.

- En segundo lugar, permite apreciar los distintos grados de diferenciación que entre interior y exterior se producen sobre el podio. Es decir, permite apreciar hasta que punto se ha difuminado el límite que, en nuestra opinión, más interesa a Mies.

- En tercer lugar, privilegia la visión de un espacio continuo en el interior del Pabellón. Es decir, se refleja la lectura del podio como una lámina horizontal ilimitada, sobre la que se disponen, sin solución de continuidad, los

espacios públicos y privados. Esta continuidad deriva, en parte, del punto anterior, pero también del papel de los muros corchetes que, a modo de ábsides, nos reenvían, de forma ininterrumpida, a un nuevo recorrido.

- Por último, contribuye a agrandar un espacio de dimensiones relativamente pequeñas, gracias a los recorridos laberínticos trazados. Es decir, permite percibir el Pabellón como una porción de una ciudad, en el que estarían incluidas tanto las zonas privadas (las casas) como las zonas públicas (la calle).

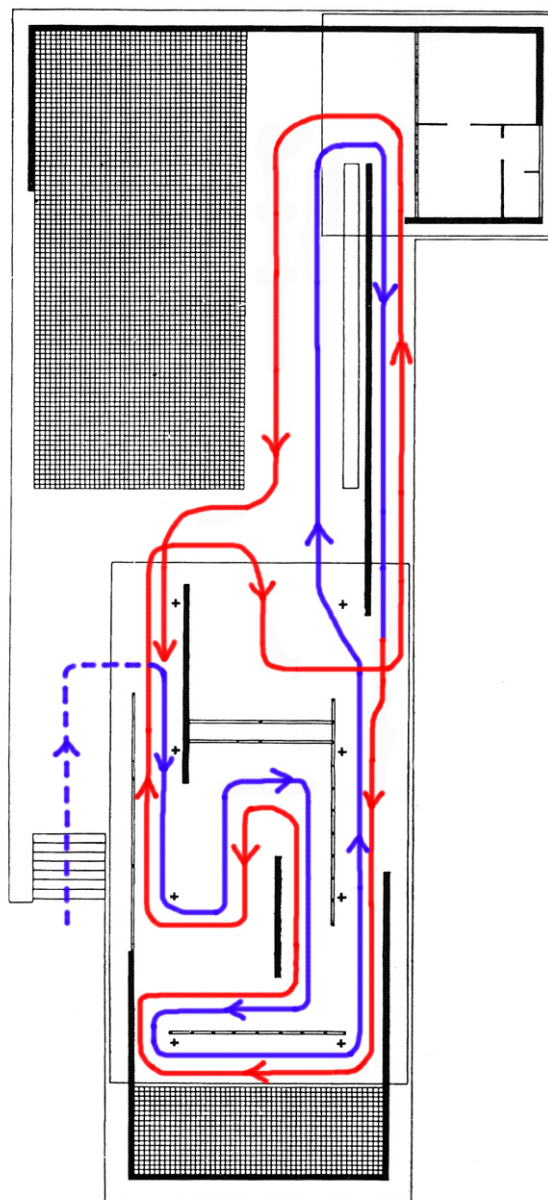


Figura 5. Planta del Pabellón de Barcelona. Recorridos de ida (en azul) y vuelta (en rojo).

REFERENCIAS

[1] Pablo Bris Marino, *La Arquitectura de Mondrian*, Tesis Doctoral leída en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (UPM), el 29 de junio de 2006.

[2] Pablo Bris Marino, "El Paseo", video que se adjunta con la tesis. Publicado en baja resolución en youtube.com.

[3] La Sociedad Teosófica fue fundada en Nueva York (1875) por Helena Blavatsky, Henry Olcott y William Judge. Sus objetivos iniciales eran el estudio y la explicación de fenómenos relacionados con el espiritismo. No obstante, a partir de los viajes de algunos de sus miembros a la India (Blavatsky y Olcott), empezaron a incluir entre sus objetivos el estudio de las religiones orientales. En 1889 los objetivos de la Sociedad Teosófica se habían redefinido y resumido en tres puntos, que fueron enunciados por Madame Blavatsky en su libro *La clave de la Teosofía*. Estos son:

1. Formar un núcleo de la Fraternidad Universal de la Humanidad, sin distinción de raza, sexo, casta o color.
2. Fomentar el estudio comparativo de religiones, filosofías y ciencias.
3. Investigar las leyes inexplicadas de la Naturaleza y los poderes latentes en el hombre.

[4] Manfredo Tafuri, *Teorías e Historia de la Arquitectura*, Madrid, Celeste, 1996, p. 96.

[5] Piet Mondrian, "El hombre – La calle – La ciudad". Artículo escrito en 1926 y publicado en la revista *i10*, en holandés, y en la revista *Volouir*, 25, en francés, ambos en 1927. Traducido al castellano en Bruno Zevi, *Poética de la arquitectura neoplástica*, Buenos Aires, Víctor Lerú, 1960, p. 83.

[6] *Ibidem*, p. 83.

[7] *Ibidem*, p. 83.

[8] El único volumen sobre el zócalo –el espacio entre mamparas de cristal traslúcido que alberga

un mecanismo de iluminación artificial– es inapreciable, apagado, pues parece ser una única mampara.

[9] El Pabellón está limitado longitudinalmente por dos muros en forma de U, es decir, no independientes, que parecen recoger las potenciales prolongaciones que sugieren los planos longitudinales situados sobre el zócalo. El del extremo sur, que envuelve parcialmente el estanque grande, es de travertino; el del extremo norte, que envuelve por tres de sus lados el estanque pequeño, es de mármol "verde Alpes".

[10] No queremos negar la relación entre el espacio abierto que se encuentra sobre el zócalo y la plaza sobre la que se abre; pero, en nuestra opinión, la apertura de este espacio funciona más como reclamo –que nos muestra una parte de lo que veremos, o experimentaremos, sobre el zócalo– que como terraza desde la que contemplar la plaza (el Pabellón de Barcelona es un edificio autista).

[11] Vid. el video "El paseo" (Pablo Bris Marino, 2004), que se adjunta con la tesis.

[12] Manfredo Tafuri, *La sfera e il labirinto*, Turín, Giulio Einaudi, 1980, pp. 135-136.

[13] El Pabellón alemán original para la Exposición Universal de Barcelona de 1929 fue demolido y vendido por piezas cuando acabó la exposición. Fue reconstruido en 1986.