

VISTA AÉREA Y RUINA. REPRESENTACIONES PRE-FOTOGRAFICAS DE LA DESTRUCCIÓN DESDE EL AIRE

AERIAL VIEW AND RUINS. PRE-PHOTOGRAPHIC REPRESENTATIONS OF DESTRUCTION FROM THE AIR

David Caralt Robles

doi: 10.4995/ega.2019.10343

El artículo argumenta la relación entre vista aérea y representación de la catástrofe antes de la llegada de la fotografía aérea militar en la era aerodinámica. Repasa primero brevemente la literatura utópica que, en los siglos xvii y xviii, fantasea con la posibilidad de volar y advierte del potencial destructivo de la visión desde el aire. Destaca que la conquista del cielo iniciada con el globo aerostático fue representada con la visión sombría de un globo-ojo como seria advertencia del peligro venidero. Explica una serie de representaciones de la destrucción, consumada o en proceso, en documentos antiguos que se sirven de la vista aérea y anticipan las fotografías desde el avión que registran la devastación de las guerras del siglo xx. Mantiene, en

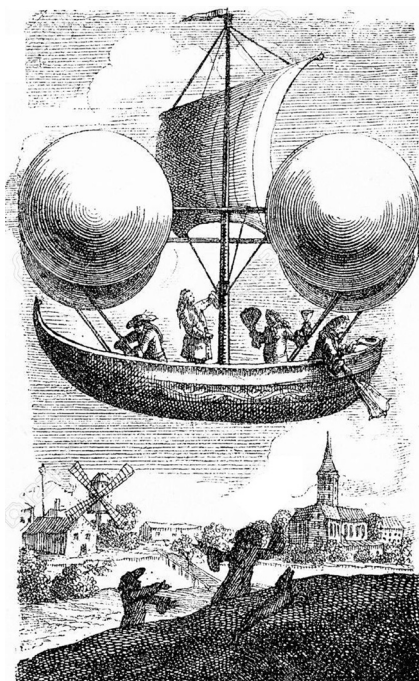
fin, que el dominio visual desde arriba convierte la vista aérea en la posición privilegiada desde donde representar la destrucción de la arquitectura y la ciudad.

**PALABRAS CLAVE: VISTA AÉREA.
DESTRUCCIÓN. RUINAS. DIBUJO**

This article argues that there is a relationship between aerial views and the representation of catastrophe prior to the arrival of military aerial photography in the aerodynamic era. First, the article briefly reviews utopian literature that, in the seventeenth and eighteenth centuries, fantasized about the possibility of flying and warned of the destructive potential that vision from the air holds. It

emphasizes that the conquest of the sky that began with the aerostatic balloon was represented with a sombre vision of a globe-eye as a warning of the coming danger. It also describes a series of representations of destruction, accomplished or in process, in ancient documents that used the aerial view and anticipated the photographs from planes that recorded the devastation of the wars of the twentieth century. This article argues, in short, that visual dominion from above turns the aerial view into a privileged position from which to represent the destruction of architecture and cities.

**KEYWORDS: AERIAL VIEW.
DESTRUCTION. RUINS. DRAWING**



1



2



3

1. El barco volador de Francesco Lana de Terzi. Grabado del s. XVIII. Archive.org
2. Cazando hombres-reptil desde el aire. Grabado para el hombre volador de Restif de la Bretonne (1781). Biblioteca Nacional de Francia
3. Gulliver en Liliput. Frontispicio Thomas Morten para la edición de Los viajes de Gullivert de 1865. Creative Commons

1. The Aerial Ship of Francesco Lana de Terzi. XVIII Century Engraving. Archive.org
2. Hunting men-reptile form the air. Engraving for the flying man of Restif de la Bretonne (1781). Bibliothèque nationale de France
3. Gulliver in Liliput. Thomas Morten's Frontispiece for the 1865 edition of Gulliver's Travels. Creative Commons

La vista aérea es un aspecto central de la imaginación moderna, incluso ha sido proclamada como su forma visual emblemática (Dorrian y Pousin 2013, 1). Cuando pensamos en la vista aérea, no debemos olvidar que en la tradición judeocristiana se consideraba el punto de vista exclusivamente divino (el ojo que todo lo ve), una visión omnisciente, omnipresente e inalcanzable (Amad

2012, 67). Una visión panóptica de la tierra desde arriba, ligada al poder, finalmente conquistada con la aviación en el siglo xx.

Elias Canetti, en su monumental estudio sobre la masa, identifica la ascensión y la visión superior como uno de los verdaderos aspectos del poder. En el apunte “El trono elevable del emperador de Bizancio”, Canetti recoge la historia de un emisario del siglo x en la corte bizantina, el cual relata que mientras se prosterna y toca el suelo con la cabeza, el trono del emperador crece hacia lo alto, y cuando levanta la vista de nuevo ya no lo divisa enfrente suyo sino elevado casi hasta el techo. Mientras uno se rebaja, el otro se eleva; aumenta la distancia entre ambos verticalmente y se incrementa el poder del emperador frente al extranjero (Canetti 2005 [1960], 571-572).

La vista a vuelo de pájaro emergió en el arte occidental entre los si-

The aerial view is a central aspect of the modern imagination; it has even been proclaimed as its emblematic visual form (Dorrian and Pousin 2013, 1). When we think of the aerial view, we must not forget that in the Judeo-Christian tradition, the exclusively divine point of view (the all-seeing eye) was considered an omniscient, omnipresent and unattainable vision (Amad 2012, 67). A panoptic view of the earth from above, linked to power, was finally conquered with aviation in the twentieth century. Elias Canetti, in his monumental study of mass, identifies ascension and superior vision as one of the true aspects of power. In “The Rising Throne of the Emperor of Byzantium”, Canetti tells the story of an emissary of the tenth century Byzantine court, who relates that as he prostrates himself and touches the ground with his head, the emperor’s throne begins to ascend, and when he looks up again, he no longer sees it in front of him; it rises almost to the ceiling. When one lowers himself, the other rises; the distance between them increases vertically, and the power of the emperor increases vis-à-vis the foreigner (Canetti 1973 [1960], 400-401). The bird’s eye view emerged in Western art between the 14th and 16th centuries to illustrate maps and atlases of cities. Surely, the most conscientious studies—a mixture of science and art—of the real possibilities of obtaining aerial



4. Honoré Daumier, *Nadar elevando la fotografía a la categoría de arte*, 1862. Caricatura aparecida en *Le Boulevard* el 25 de mayo 1862 (García Espuche 1994, p. 98)
 5. Odilon Redon, *L'œil comme un ballon bizarre se dirige vers l'infini*, 1882 (Doosry 2013, p. 77)

6. *Quo modo deum*, ilustración de Hieroglyphica de Horapolo (Lahuerta 2009, 81)

4. Honoré Daumier, *Nadar elevating Photography to the height of Art*, 1862. Caricature published in *Le Boulevard*, May 25, 1862 (García Espuche 1994, p. 98)

5. Odilon Redon, *L'œil comme un ballon bizarre se dirige vers l'infini*, 1882 (Doosry 2013, p. 77)
 6. *Quo modo deum*, illustration of Horapolo's Hieroglyphica (Lahuerta 2009, 81)

views are owed to Leonardo da Vinci, who investigated the flight of birds, designed flying machines and drew aerial views of regions of Italy (Zöllner 2003).

The images from top to bottom break the inevitable horizontality of our daily lives and our habits of perception. It is an effect equivalent to seizing the gravity of the spectator, which is ultimately the most fundamental physical and cognitive experience of man.

Impulses of destruction: utopian warnings

From the moment that humans fantasized about the possibility of flying, this hypothesis was irremediably associated with destruction, as is revealed in a review of some flying utopias. The Italian Jesuit Francesco Lama de Terzi warned of this in 1670, in the chapter of his *Prodomo* devoted to reflections on aerodynamics, stating that aircraft could, in addition to flying, drop “artificial fire, bullets and bombs” on castles or cities from a height such that the aircrafts themselves could be protected from danger, and even he himself devised a kind of flying boat supported by large balloons (Lindqvist 2000, 28) (Fig. 1). The eighteenth century is rich in reflections on the art of flying and the art of destroying. One example is that of Gottfried Zeidler in *The Flying Wanderer or the Philosophical Art of Flying* (1710). Zeidler saw in air travel a more economical and easier way to move that at the same time was safe from air attacks (Lindqvist 2000, 30). In *The Art of Navigating in the Air* (1755), the French Dominican Joseph Gallien proposed a giant platform to move an entire army for a year to reach Africa. Finally, in the futuristic *Discovery of the Austral Continent by a Flying Man*, Restif de la Bretonne (1781) describes rocket travel, squadrons of bombers and sieges from the air (Fig. 2).

It seems that the longing to conquer the sky is inherent to the conquest of the earth and that these visionary dreams, as these and other authors warned, are also destructive dreams in their essences. How can one not remember the destructive desires of Gulliver upon looking down at the tiny Lilliputians on the first of his trips, which was produced by the difference in scale: “I confess I was often tempted, while they were passing backwards and forwards on my body, to seize forty or fifty of the first that came in my reach, and dash them against the ground” (Swift 1992, 15) (Fig. 3).

glos XIV y XVI para ilustrar mapas y atlas de ciudades. Seguramente, los estudios más concienzudos —mezcla de ciencia y arte— sobre las posibilidades reales de obtener vistas aéreas los debemos a Leonardo da Vinci, quien investigó el vuelo de aves, diseñó máquinas voladoras y dibujó vistas aéreas de regiones de Italia (Zöllner 2003).

Las imágenes de arriba hacia abajo rompen la horizontalidad inevitable de nuestra vida cotidiana y nuestro hábito de percepción. Es un efecto equivalente a arrebatar la gravedad al espectador, que es al fin y al cabo la experiencia corporal y cognitiva más fundamental del hombre.

Impulsos de destrucción: advertencias utópicas

Desde el momento que el hombre fantaseó con las posibilidades de volar, esta hipótesis fue asociada irremediablemente a la destrucción. Una revisión de algunas utopías voladoras lo indica. El jesuita italiano Francesco Lama de Terzi advertía ya en 1670, en el capítulo de su *Prodomo* dedicado a las reflexiones sobre la aerodinámica, que las aeronaves podrían —además de volar— dejar caer “fuego artificial, balas y bombas” sobre castillos o ciudades desde una altura tal que las mismas naves podían quedar resguardadas del peligro, e incluso él mismo ideó una especie de barco volador sostenido por grandes globos (Lindqvist 2002, 28) (Fig. 1).

El siglo XVIII es rico en reflexiones acerca del arte de volar y el arte de destruir, como la de Gottfried Zeidler en *El volador errante o el arte filosófico de volar* (1710). Zeidler veía en el viaje aéreo una forma más económica y fácil de moverse

que al mismo tiempo comportaba que nadie quedara a salvo de los ataques aéreos (Lindqvist 2002, 29). En *El arte de navegar por los aires*, el dominico francés Joseph Gallien proponía en 1755 una plataforma gigante para poder trasladar todo un ejército por un año hasta llegar a África. O en fin, en el futurista *Descubrimiento astral por un hombre volador*, Restif de la Bretonne (1781) describe viajes en cohete, escuadras de bombarderos y asedios desde el aire (Fig. 2).

Parece pues que el anhelo por conquistar el cielo es inherente a la conquista de la tierra, y que estos sueños visionarios, como advirtieron estos y otros autores, son también en su esencia sueños destructivos. Cómo no recordar el deseo destructivo de Gullivert mirando hacia abajo a los minúsculos lilliputienses, en el primero de sus viajes, producido por la diferencia de escala: “Confieso que me sentía repetidamente tentado, mientras iban y venían por mi cuerpo, de coger con la mano a cuarenta o cincuenta de los que estuviesen a mi alcance y estamparlos contra el suelo” (Swift 2008 [1727], 25) (Fig. 3).

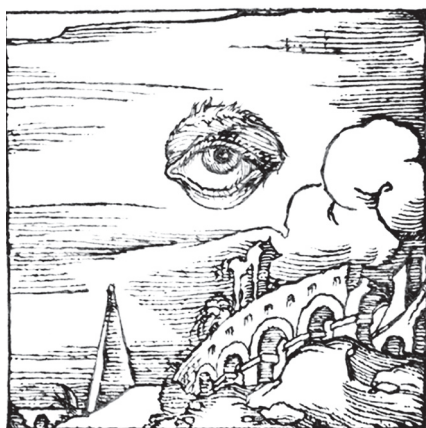
El pecado de la altura: Juntas dos cosas y el mundo cambia

Las primeras navegaciones aéreas se iniciaron con el globo aerostático a partir de finales del siglo XVIII. A propósito de la ocurrencia de Félix Tournachon, alias Nadar, Julian Barnes habla de “juntar dos cosas” que nadie había juntado antes. Nadar juntó la aeronáutica y la fotografía. Fue en 1858. Y ese año es cuando patentó un nuevo sistema de fotografía aerostática, todavía



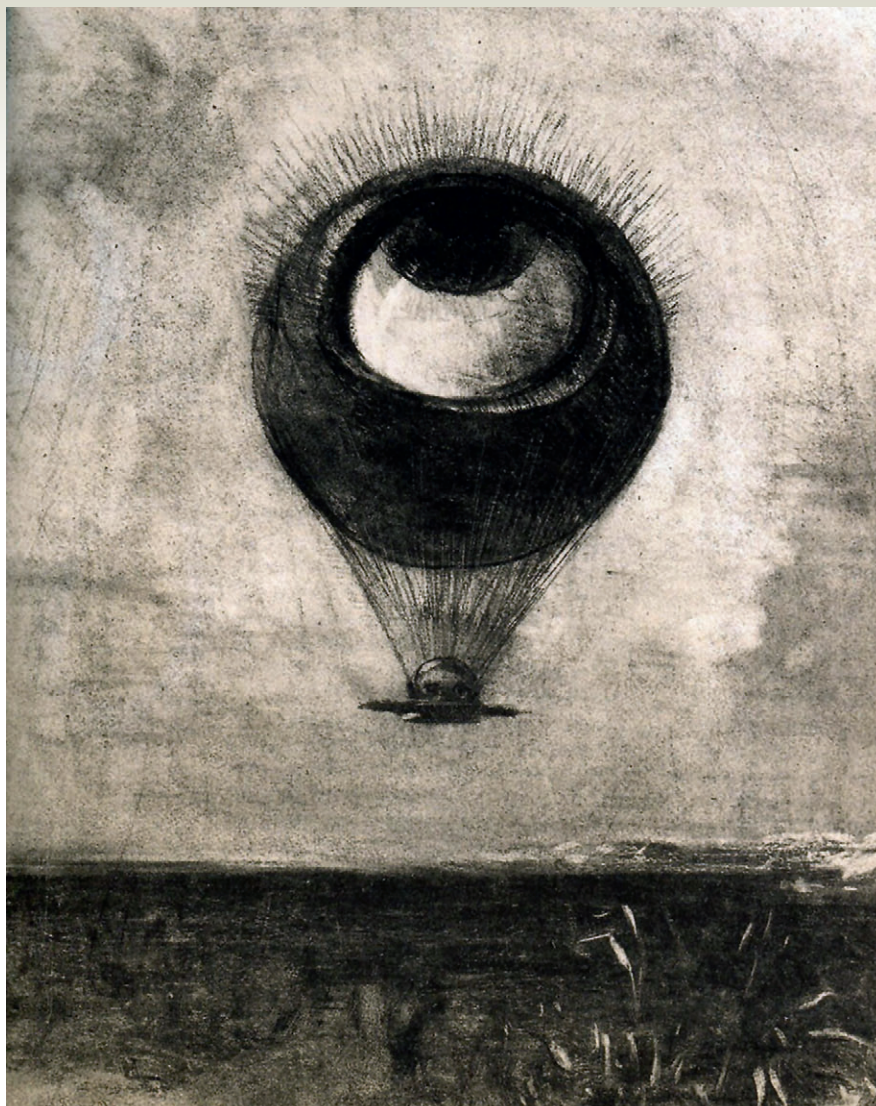
NADAR. élevant la Photographie à la hauteur de l'Art

4



Quo modo Deum.

6



5

muy difícil técnicamente, poco rentable comercialmente, y recibido con apatía por parte del público 1.

Si Daumier caricaturizó a Nadar en 1862 (Fig. 4) en la barquilla de un globo con su cámara, y encontramos, de Manet a Goya, dibujos y pinturas bucólicas de globos aerostáticos, la imagen de Odilon Redon se erige como una de las más memorables y enigmáticas de la época. Después de haber presenciado el vuelo de *Le Géant* y del “Gran globo cautivo” de Henri Giffard en las exposiciones universales de París de 1867 y 1878, Redon realizó un dibujo al carboncillo: *L’oeil comme un ballon bizarre se dirige vers l’infini* (El ojo, como un glo-

bo grotesco, se dirige al infinito) (Fig. 5). La esfera negra del globo es la esfera del ojo, cuyas pestañas coronan la bóveda de la esfera. Además, de este globo-ojo cuelga una inquietante barquilla de la que asoma medio cráneo humano. Lejos de la exaltación del progreso técnico con el que la época celebraba este tipo de invenciones, Redon propone para representar el globo una imagen siniestra sin precedentes ni en la literatura ni en las artes plásticas (Doosry 2013,78). “El ojo eternamente abierto de Redon es profundamente perturbador. El ojo en el cielo; la cámara de vigilancia de Dios. Y esa especie de bulito formado por una cabeza humana nos

The sin of height: You put two things together and the world changes

The first aerial navigations began with the aerostatic balloon at the end of the 18th century. With regard to the life of Felix Tournachon, alias Nadar, Julian Barnes talks about “putting together two things” that nobody had put together before. Nadar combined aeronautics and photography. It was in 1858 that he patented a new aerostatic photography system; it was very technically difficult, commercially unprofitable, and received with apathy by the public 1. While Daumier caricatured Nadar in 1862 (Fig. 4) in the nacelle of a balloon with his camera and we find, from Manet to Goya, drawings and bucolic paintings of hot air balloons, the image of Odilon Redon stands out as one of the most memorable and enigmatic of the time. After

7. Joseph Michael Gandy, A Bird's-eye view of the Bank of England. Acuarela (84,5x140cm.). © Sir John Soane's Museum, London

7. Joseph Michael Gandy, A Bird's-eye view of the Bank of England. Acuarela (84,5x140cm.). © Sir John Soane's Museum, London







8

having witnessed the flight of *Le Géant* and the “Giant Captive Balloon” by Henri Giffard at the universal exhibitions of Paris in 1867 and 1878, Redon made a charcoal drawing: *L’oeil comme a ballon bizarre is directed vers l’infini* (The eye, like a grotesque globe, goes to infinity) (Fig. 5). The black sphere of the globe is the sphere of the eye, whose eyelashes crown the vault of the sphere. In addition, a disquieting nacelle hangs from this globe-eye, from which half a human skull appears. Far from the exaltation of technical progress with which the era celebrated this type of invention, Redon, in order to represent the globe, proposes a sinister image without precedents in literature or in the visual arts (Doosry 2013,78). “Redon’s eternally open eye is deeply unsettling. The eye in the sky; God’s security camera. And that lumpish human head invites us to conclude that the colonization of space doesn’t purify the colonizers; all that has happened is that we have brought our sinfulness to a new location.” (Barnes 2013). We transfer our willpower from earth to heaven. With regard to the aerial view of that omnipresent eye, together with our theme of aerial observations of ruins, we could compare Redon’s drawing with the ancient emblem of Horapolo, *Quo modo Deum*, which illustrates the word *Deum* in the *Hieroglyphica* (Fig. 6). An eye floats among the clouds over a landscape of empty ruins, without a trace of human activity. The eye never closes; its thick brow speaks to us of its power, the power of aerial sight. The illustration shows a strong contrast between this eternal eye – “God’s vigilance camera” to use Barnes’s expression— and the uninhabited ruins beneath it. Juan José Lahuerta has referred to the wrath of this divine eye that destroys the world in an instant as a “great bomber *avant la lettre*. Separating itself

invita a pensar que la colonización del espacio no purifica a sus colonizadores; lo único que ha ocurrido es que hemos trasladado nuestra condición pecaminosa a una ubicación distinta”. (Barnes 2014, 34). Trasladamos nuestra voluntad de poder de la tierra al cielo.

A propósito de la visión aérea de ese ojo omnipresente, junto a nuestro tema sobre la observación de las ruinas desde el aire, podríamos comparar el dibujo de Redon con el antiguo emblema de Horapolo, *Quo modo Deum*, que ilustra la palabra *Deum* en los *Hieroglyphica* (Fig. 6). Un ojo que flota entre las nubes sobre un paisaje de ruinas vacías, sin rastro de actividad humana. Un ojo que no se cierra nunca, cuya espesa ceja nos habla de su poder, el poder de la vista aérea. La ilustración muestra un fuerte contraste entre este ojo eterno – “cámara de vigilancia de Dios” por usar la expresión de Barnes— y las ruinas deshabitadas debajo suyo. Juan José Lahuerta se ha referido a la ira de este ojo divino que destruye el mundo en un instante como un “gran bombardero *avant la lettre*. Separándose de la Tierra, convierte un mundo siempre en destrucción en su espectáculo” (Lahuerta 2009, 6). Vista aérea y poder, poder y destrucción, destrucción y espectáculo.

Representaciones pre-fotográficas de la destrucción desde el aire

Hemos revisado los impulsos destructivos asociados a la ascensión en la imaginación aérea y varias representaciones de ello desde abajo hacia arriba. Veamos ahora la posibilidad de observar la tierra desde el aire como punto de vista panóptico y su participación de la voluntad de dominación global. Como advertía la fantasía antes que se hiciera realidad, la “liberación prometeica” del hombre de la tierra y su ascendencia divina al cielo implicaron demasiado a menudo una violencia directa hacia la misma superficie de la cual provenía el aviador (Dorrian 2007, 9). No debe extrañar que el dominio visual (y su violencia asociada) hagan de la vista aérea una de las posiciones por excelencia para representar la destrucción, tal y como documentan numerosos dibujos y grabados antiguos, con enfoques unas veces oblicuos, otras perpendiculares, siempre desde arriba.

Así, después de cuarenta y cinco años de trabajo en el Banco de Inglaterra, el arquitecto John Soane expuso una acuarela del edificio en la Royal Academy el año 1830, cuyo autor es Joseph Michael Gandy (Fig. 7). El título del dibujo, “A bird’s eye view of the Bank of England”, en ningún momento deja a entender que se trate de la destrucción o ruina del banco, o en el mejor de los casos, en el proceso de construcción. La vista es, en efecto, una axonometría que permite mostrar al mismo tiempo la fachada, la planta y la sección del edificio, es decir, lo que Soane logró, todo en una sola imagen: interior y exterior, construcción y decoración,



8. Giovanni Battista Piranesi, Termas de Caracalla. Plancha 103 de las *Vedute di Roma*, 1765.

Creative Commons

9. Nicolaus Mendemann, asedio de Viena por los turcos, 1529-1532. Xilografía. Museo de Viena.

Creative Commons

8. Giovanni Battista Piranesi, Baths of Caracalla. Plate 103 from the series *Vedute di Roma*, 1765.

Creative Commons

9. Nicolaus Mendemann, Siege of Vienna by the Ottoman Empire, 1529-1532. Wien Museum. Creative Commons

Commons

sistemas constructivos y hasta los cimientos (una parte del terreno bajo la fachada se ha desmoronado y deja la subestructura a la vista). A nadie escapa que la pretensión de representar un edificio acabado de terminar con la imagen de su ruina futura es demostrar que su grandeza y esplendor serán preservadas en el tiempo, similar a los grabados de

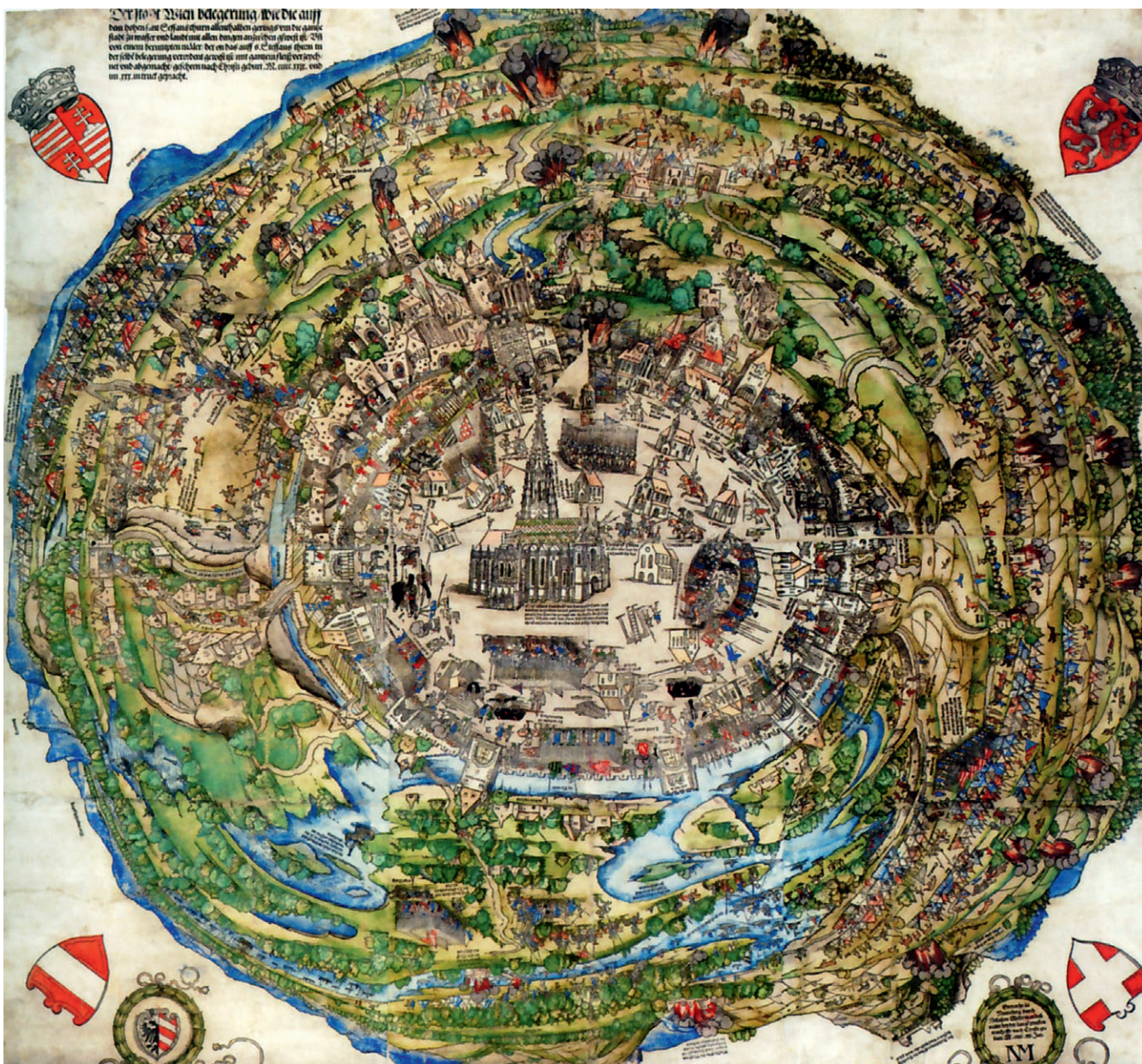
monumentos de la antigua Roma de Piranesi (Moleón 2001), como por ejemplo el de las Termas de Caracalla (Fig. 8).

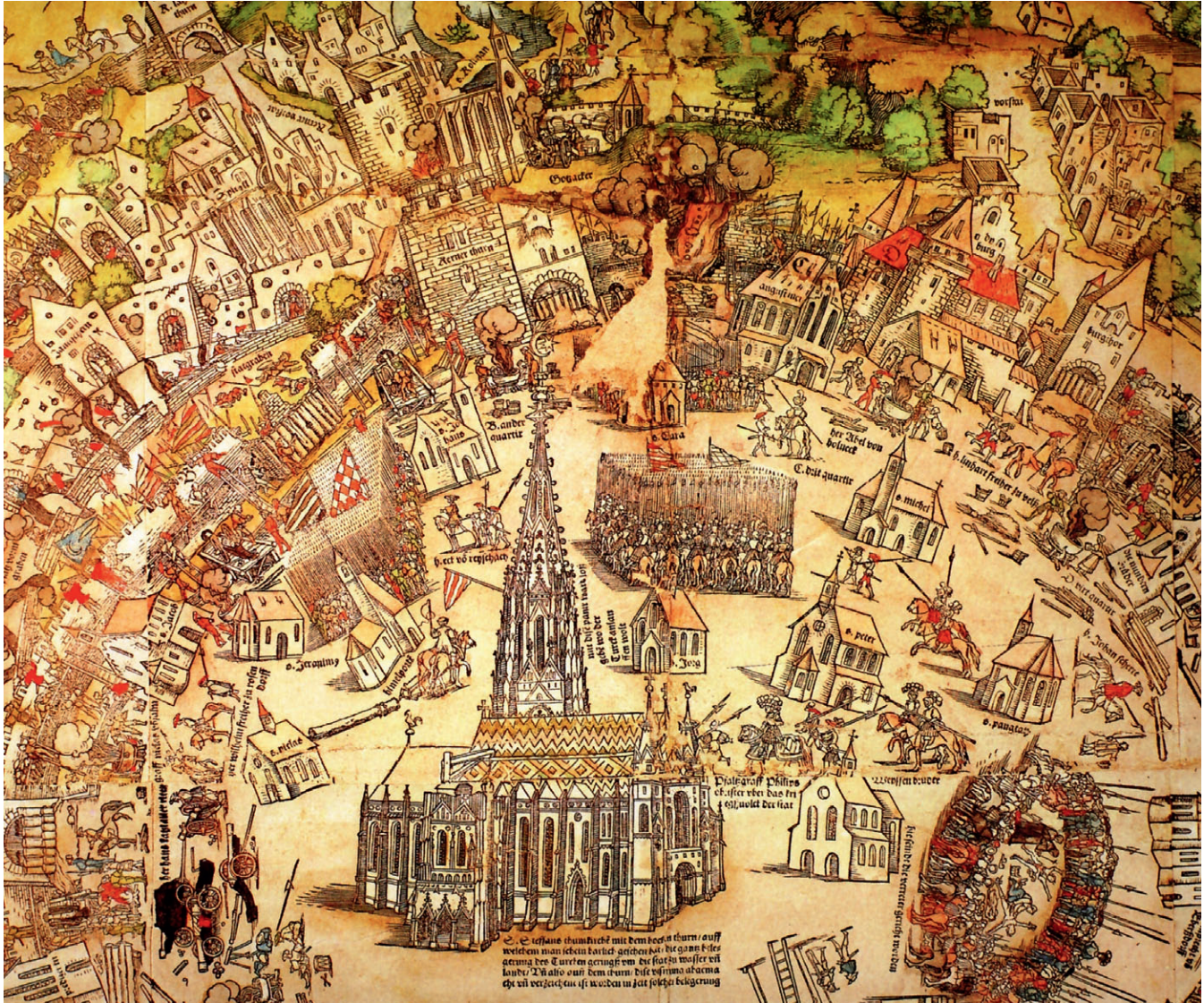
Soane acompañó el título de la acuarela con la siguiente cita: “Je vais enlever les toits de cette superbe édifice national ... le dedans va se découvrir à vos yeux de même qu’on voit le dedans un pâte dont

from the Earth, it turns a world always into destruction in its spectacle” (Lahuerta 2009, 6). Aerial view and power, power and destruction, destruction and spectacle.

Pre-photographic representations of destruction from the air

We have reviewed the destructive impulses associated with ascension in the aerial





10

imagination and various representations of it from the bottom up. Let us now see the possibility of observing the earth from the air as a panoptic point of view and its participation in the will of global domination. As the fantasy warned before it became a reality, the “Promethean liberation” of the earthly man and his divine ascendancy to heaven too often involved direct violence towards the very surface from which the aviator came (Dorrian 2007, 9). It should not be surprising that the visual domain and its associated violence make the aerial view one of the positions par excellence to represent destruction, as is documented in numerous drawings and old engravings, with approaches that are sometimes oblique, sometimes perpendicular, and always from above.

Thus, after forty-five years of work at the Bank of England, architect John Soane exhibited a watercolour of the building at the Royal Academy in 1830; it was painted by

on vient d’ôter la croûte” 2 (Woodward 1999, 49). La escena citada proviene de la novela *Le Diable Boiteux* (El diablo cojuelo) de 1707, del autor francés Alain René Le Sage, en la que el diablo junto al protagonista sobrevuelan las casas sin techo de la ciudad para ver las historias escabrosas que allí tienen lugar. Observar la ciudad desde el cielo para conocer todos los secretos de “abajo” estaba todavía reservado solo al Señor o al Diablo, y Sir John Soane le encargó Joseph Gandy una vista axonométrica, “la vista de Dios” (Jasper 2017), para revelar todos los misterios de su banco de un solo golpe de vista.

El arquitecto y ensayista serbio Bogdan Bogdanovic (1922-2010)

ha insistido expresamente en el nexa que una vista aérea y observación del desastre, consumado o en proceso. Bodanovic (1994) se detiene en la xilografía del asedio turco de la ciudad de Viena de Nicolaus Meldemann, realizada entre 1529 y 1532. Se trata de una particular vista aérea circular que hoy solo se lograría con un objetivo gran-angular tipo ojo de pez. En su tiempo de ocio, el arquitecto llegó a observar infinidad de detalles en una tela de poco más de 80x80 cm. (Fig. 9):

Casi mil turcos, entre jinetes, soldados de infantería, artilleros y barqueros, y no menos vieneses y vienesas, defensores de la ciudad. Las notas complementarias, escritas en una letra dimi-



10. Nicolaus Mendemann, asedio de Viena por los turcos, detalle. Creative Commons

nuta, comentan las posiciones estratégicas, las maniobras de la artillería, los movimientos tanto logísticos como de las tropas, el entrenamiento de los novatos, la reconstrucción de los muros, la preparación y el transporte del aceite hirviente. Por alguna razón, las anécdotas escalofriantes quedan sin comentarios: decapitaciones, ruedas de tortura, los castigos ejemplares ante los ojos de los curiosos, las violaciones y, finalmente, las tumbas colectivas... (Bodanovich, 1994, 232).

Con tal de no evadir los detalles, como sucede con una fotografía aérea, el artista distorsiona la escala de algunos fragmentos, amplía y agranda objetos, figuras y escenas para intentar explicar la experiencia de lo que realmente ocurrió ahí “abajo” (Fig 10). En este tema tan serio, como sabían los pintores, no hay lugar para ambigüedades ni eufemismos. La similitud con las fotografías aéreas que registran la devastación de las ciudades en las dos grandes guerras mundiales del siglo xx es más que considerable. Sin embargo, una diferencia notable radica tanto en la posibilidad narrativa que ofrece el dibujo (la cantidad de información) como en la presentación de secuencias temporales dilatadas.

Fijémonos ahora en un raro documento del siglo xvii: el *autoglyphe*. Ésta es una técnica que consiste en la pintura sobre piedras y piedras semipreciosas utilizada principalmente en los siglos xvi y xvii. Al pulir las piedras y pintar mínimamente encima de ellas, los artistas del Renacimiento tardío hacían emerger paisajes de catástrofe, imágenes de ciudades destruidas o en proceso de destrucción, ciudades que se reducían a cenizas o se hundían en la tierra.

Un *autoglyphe* impresionante que representa la destrucción de Sodoma y Gomorra desde el aire

10. Nicolaus Mendemann, Siege of Vienna, detail. Creative Commons

(Fig. 11) se lo debemos al artista flamenco Mathieu Dubus (1590-1665) (Baltrusaitis 1989). Lenguas de fuego, humaredas de azufre, movimientos tectónicos, convierten el rocoso paisaje en cenizas, observado desde un punto de vista elevado y oblicuo. El grado de abstracción de la composición invita a colocar al lado una fotografía militar de reconocimiento de los campos de batalla devastados en la Primera Guerra Mundial. Pongamos por caso, la ciudad francesa de Arras destruida, vista desde el avión (Fig. 12). Es una mera casualidad, ciertamente, pero hay que reconocer que la similitud con las fotografías que documentan la destrucción urbana del siglo xx, podría convertir la piedra en una anticipación inesperada (y sombría).

Epílogo

A finales de 1903 despegó el primer avión propulsado por motor, y en 1908 las multitudes contemplaron por primera vez un avión en las ciudades de Nueva York y París (Lindqvist 2002, 65). Ese mismo año, Herbert George Wells publicó la novela “The War in the air”, acompañada de ilustraciones de la mano de A.C. Michael. Una de ellas, muestra Nueva York ardiendo después de un ataque aéreo, desde un punto de vista elevado. Michael fue el primero en imaginar esta ciudad después de un bombardeo y escogió una vista aérea para plasmar su visión (Fig. 13).

Es cierto que la fotografía aérea, inaugurada con Nadar, ya estaba siendo ampliamente utilizada para fines militares. Pero si colocamos la imagen de Michael junto a un grabado de mediados del siglo xix (y es solo un ejemplo entre muchos)

Joseph Michael Gandy (Fig. 7). The title of the drawing, “A bird’s eye view of the Bank of England”, at no point suggests that it is the destruction or ruins of the bank, or at best, in the process of construction. The view is, indeed, an axonometric view that allows the façade, the floor and the section of the building to be viewed simultaneously. That is, what Soane achieved, all in a single image, was a presentation of the interior and exterior, construction and decoration, constructive systems and even the foundations (part of the ground under the facade is collapsed, allowing the substructure to be seen). It escapes no one that the pretence of representing a building through an image of its future ruin intends to demonstrate that its greatness and splendour will be preserved in time, similar to Piranesi’s engravings of the monuments of ancient Rome (Moleón 2001), for example, that of the Baths of Caracalla (Fig. 8).

Soane added the following quote to the title of the watercolour: “*Je vais enlever les toits de cette superbe édifice national ... le dedans va découvrir à vos yeux de même qu’on voit le dedans un pâté dont on vient d’ôter the croûte*” 2 (Woodward 1999, 49). The scene cited comes from the 1707 novel *Le Diable Boiteux* (The Lame Devil) by French author Alain René Le Sage, in which the devil and the protagonist fly over the roofless houses of the city to see the rugged stories that take place there. Observing the city from heaven to know all the secrets of «below» was still reserved only for the Lord and the Devil, and Sir John Soane entrusted Joseph Michael Gandy with an axonometric view, «the sight of God» (Jasper 2017), to reveal all of the mysteries of the bank at a glance.

Serbian architect and essayist Bogdan Bogdanovic (1922-2010) expressly insisted on the link between aerial views and observations of disaster, either completed or in process. Bogdanovic (1994) points to the woodcut of the Turkish siege of the city of Vienna by Nicolaus Meldemann, created between 1529 and 1532. It is a particularly circular aerial view that today would only be achieved using a wide-angle fish-eye lens. In his leisure time, the architect came to observe many details in a canvas of just over 80x80cm. (Fig. 9):

Almost a thousand Turks, among them horsemen, infantrymen, artillerymen and boatmen, and no less Viennese and Viennese, defenders of the city. The complementary notes, written in a diminutive letter, comment on the strategic positions, the



11. Matieu Dubus, *Destrucción de Sodoma y Gomorra*, mediados siglo XVII. Colección particular (Baltrusaitis 1989)

12. *La ciudad de Arras, Francia, destruida durante la Primera Guerra Mundial, 1917*. Huecograbado (García Espuche 1994, p. 120)

maneuvers of the artillery, the logistic movements as well as the troops, the training of the novices, the reconstruction of the walls, the preparation and the transport of the boiling oil. For some reason, the chilling anecdotes remain without comment: beheadings, torture wheels, exemplary punishments before the eyes of the curious, rapes and, finally, collective graves ... (Bogdanovic, 1994, 232).

In order not to miss details, as with an aerial photograph, the artist distorts the scale of some fragments, amplifying and enlarging objects, figures and scenes to try to explain the experience of what really happened there "below" (Fig. 10). In this serious subject, as the painters knew, there is no room for ambiguities or euphemisms. The similarities with aerial photographs that recorded the devastation of cities in the two great world wars of the twentieth century are more than considerable. However, a notable difference lies both in the narrative possibilities offered by drawings (the amount of information) and in the presentation of dilated time sequences.

Let us look now at a rare seventeenth-century document: the *autoglyphe*. This is a technique that consists of painting on semiprecious and other stones that was mainly used in the sixteenth and seventeenth centuries. By polishing the stones and performing a minimal amount of painting on them, the artists of the late Renaissance brought out landscapes of catastrophe, images of cities destroyed or in the process of destruction, and cities that were reduced to ashes or sunken into the earth. We owe thanks for an impressive *autoglyphe* representing the destruction of Sodom and

11. Matieu Dubus, *Destruction of Sodom and Gomorrah*, mid 17th century. Private collection (Baltrusaitis 1989)

12. *The city of Arras, France, destroyed during the First World War, 1917*. Rotogravure (García Espuche 1994, p. 120)

que imagina el saqueo que tuvo lugar en Roma en 1084, con los monumentos en llamas (Fig. 14), veremos hasta qué punto se asemejan los enfoques escogidos para representar la destrucción. Ningún otro tipo de vista encarna mejor las relaciones entre vista y vigilancia o visión y violencia que la que entrega la vista aérea. ■

Notas

- 1/ La primera patente registrada por Nadar para la fotografía aérea era para levantamiento topográfico y reconocimiento militar (Barnes 2014, 31).
2/ "Levantaré los techos de este maravilloso edificio nacional... El interior se revelará a tus ojos como si uno viera un pastel de carne al que sacaron la corteza". [Le Diable Boiteux, tom. I, cap. 3] (cita).

Referencias

- AMAD, P., 2012. From God's-eye to Camera-eye: Aerial Photography's Post-humanist and Neo-humanist Visions of the World. *History of Photography*, 36, 1, pp. 66-86.
- BALTRUSAITIS, J., 1989. *Aberrations, an Essay on the Legend of Forms*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- BARNES, J., 2014. *Niveles de vida*. Barcelona: Anagrama, 2014.
- BODANOVICH, B., 1994. "Semiología de la destrucción y signos de esperanza". En: García Espuche, A., ed. *Ciudades del globo al satélite*. Barcelona-Electa: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona.
- CANETTI, E., 2005 (1960). *Masa y poder*. Barcelona: Random House Mondadori.
- RESTIF DE LA BRETONNE, N., 1962 [1781]. *El descubrimiento astral por un*

hombre volador o El Dédalo francés: novela filosófica. Santiago de Chile: Centro de Investigaciones de Historia Americana.

- DOOSRY, Y., 2013. "El ojo interior". En: *Surrealistas antes del surrealismo: la fantasía y lo fantástico en la estampa, el dibujo y la fotografía*. Madrid: Fundación Juan March, pp. 73-89.
- DORRIAN, M., 2007. The Aerial View: Notes for a Cultural History. *Strates*, 13, pp. 2-18. Disponible en: <http://strates.revues.org/5573> (Consultado el 25 mayo 2018).
- DORRIAN, M., y POUSIN, F. (eds.), 2013. *Seeing from above: The aerial view in visual culture*. London: I.B. Tauris.
- JASPER, A., 2017. "God's eye view: on axonometric projection". En Stoppani, T., Ponzio, G., Themistokleous, G., eds. *This Thing Called Theory*. London & New York: Routledge, pp. 126-134.
- LAHUERTA, J. J., 2009. "Badía desde el aire y otros vuelos". En *Archivo F.X.: La ciudad vacía. Política*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, pp. 81-101.
- LINDQVIST, S., 2002. *Historia de los bombardeos*. Madrid: Turner.
- MOLEÓN, P., 2001. *John Soane (1753-1837) y la arquitectura de la razón poética*. Madrid: Marea.
- SWIFT, J., 2008 (1727). *Los viajes de Gulliver*. Barcelona: Mondadori.
- WELLS, H. G., 1908. *The War in the air, and particularly how Mr. Bert Smallways fared while it lasted*. (With illustrations by A.C. Michael). London: George Bell & Sons.
- WOODWARD, Ch., 1999. *Visions of ruin: architectural fantasies & designs for garden follies*. (Catálogo de la exposición). London: Sir John Soane's Museum.
- ZÖLLNER, F., 2003. *Leonardo Da Vinci, 1452-1519: The Complete Paintings and Drawings*. Köln: Taschen.





13



14

Gomorrah from the air (Fig. 11) to Flemish artist Mathieu Dubus (1590-1665) (Baltrusaitis 1989). Tongues of fire, sulphur fumes and tectonic movements turn the rocky landscape into ashes. This is all observed from a high and oblique point of view. The degree of abstraction in the composition asks us to place a military photograph of the battlefields devastated in the First World War next to it. Take, for example, the destroyed French city of Arras, as seen from a plane (Fig. 12). It is a mere coincidence, certainly, but it must be recognized that the similarities with photographs that document the urban destruction of the twentieth century could turn the stones into an unexpected (and sombre) case of foreshadowing.

Epilogue

At the end of 1903, the first motor-powered aircraft took off, and in 1908, crowds first viewed planes in the cities of New York and

Paris (Lindqvist 2000, 65). That same year, Herbert George Wells published the novel *The War in the Air*, with illustrations by AC Michael. One of them shows New York burning after an air attack from an elevated point of view. Michael was the first to imagine the city after a bombing, and he chose an aerial view to capture his vision (Fig. 13). It is true that aerial photography, which began with Nadar, was already being widely used for military purposes. However, if we place Michael's image next to an engraving of the mid-nineteenth century (and it is only one example among many) that imagines the looting that took place in Rome in 1084, with the monuments on fire (Fig. 14), we can see to what extent the approaches chosen to represent destruction resemble each other. No other type of view better embodies the relationships between sight and vigilance or vision and violence than the aerial view. ■

13. Ataque aéreo sobre Nueva York. Ilustración de A.C. Michael para la primera edición de *La guerra aérea* (1908) de H.G. Wells

14. El saqueo de Roma de 1084. Grabado de mediados del siglo XIX. Creative Commons

13. Aerial attack on New York. A.C. Michael's illustration for the first edition of H. G. Wells' *The War in the Air* (1908)

14. The sack of Rome in 1084. Mid 19th century engraving. Creative Commons

Notes

1 / The first patent registered by Nadar for aerial photography was for surveying and military reconnaissance (Barnes 2013).

2 / I will raise the roofs of this wonderful national building ... The interior will be revealed to your eyes as if one saw a meatloaf from which the crust was removed". [Le Diable Boiteux, tom. I, chap. 3].

References

- AMAD, P., 2012. From God's-eye to Camera-eye: Aerial Photography's Post-humanist and Neo-humanist Visions of the World. *History of Photography*, 36, 1, pp. 66-86.
- BALTRUSAITIS, J., 1989. *Aberrations, an Essay on the Legend of Forms*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- BARNES, J., 2013. *Levels of life*. New York: Knopft.
- BODANOVICH, B., 1994. "Semiología de la destrucción y signos de esperanza". En: García Espuche, A., ed. *Ciudades del globo al satélite*. Barcelona-Electa: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona.
- CANETTI, E., 1973 (1960). *Crowds and Power*. New York: Continuum.
- RESTIF DE LA BRETONNE, N., 2016 [1781]. *Discovery of the Austral Continent by a Flying Man, or, The French Daedalus*. Tarzana, Ca: Black Coat Press.
- DOOSRY, Y., 2013. "El ojo interior". En: *Surrealistas antes del surrealismo: la fantasía y lo fantástico en la estampa, el dibujo y la fotografía*. Madrid: Fundación Juan March, pp. 73-89.
- DORRIAN, M., 2007. The Aerial View: Notes for a Cultural History. *Strates*, 13, pp. 2-18. Disponible en: <http://strates.revues.org/5573> (Consultado el 25 mayo 2018).
- DORRIAN, M., y POUSIN, F. (eds.), 2013. *Seeing from above: The aerial view in visual culture*. London: I.B. Tauris.
- JASPER, A., 2017. "God's eye view: on axonometric projection". En Stoppani, T., Ponzio, G., Themistokleous, G., eds. *This Thing Called Theory*. London & New York: Routledge, pp. 126-134.
- LAHUERTA, J. J., 2009. "Badía desde el aire y otros vuelos". En *Archivo FX: La ciudad vacía. Política*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, pp. 81-101.
- LINDQVIST, S., 2000. *A History of Bombing*. New York: The New Press.
- MOLEÓN, P., 2001. *John Soane (1753-1837) y la arquitectura de la razón poética*. Madrid: Mairera.
- SWIFT, J., 1992 (1727). *Gulliver's Travels*. Ware, Hertfordshire: Wordsworth Classics.
- WELLS, H. G., 1908. *The War in the air, and particularly how Mr. Bert Smallways fared while it lasted*. (With illustrations by A.C. Michael). London: George Bell & Sons.
- WOODWARD, Ch., 1999. *Visions of ruin: architectural fantasies & designs for garden follies*. (Exhibition Catalogue). London: Sir John Soane's Museum.
- ZÖLLNER, F., 2003. *Leonardo Da Vinci, 1452-1519: The Complete Paintings and Drawings*. Köln: Taschen.