



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Escuela Técnica Superior de Arquitectura

La mirada lúcida. Experiencias arquitectónicas a través del
cine de Wim Wenders.

Trabajo Fin de Grado

Grado en Fundamentos de la Arquitectura

AUTOR/A: Mas Navarro, Adrián

Tutor/a: Deltell Pastor, Juan

CURSO ACADÉMICO: 2021/2022

La mirada lúcida.

Experiencias arquitectónicas a través del cine de

Wim Wen ders

Adrián Más Navarro

Tutor: Juan Deltell Pastor

Trabajo Final de Grado
Septiembre 2022

Grado Universitario en Fundamentos de la Arquitectura



Portada. Diseño gráfico inspirado en: WENDERS, W. "Los píxeles de Cézanne y otras impresiones sobre mis afinidades artísticas." Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra, 2016.

Índice.

Resumen

Castellano
Valenciano
Inglés

Introducción

0.1 Mirada a través del espejo (un descubrimiento).
0.2 Metodología
0.3 Instrucciones de lectura.

I. La mirada lúcida.

1.1 Espacio vivido a través del arte.
1.2 La casa del tiempo. Un espacio para habitar
1.3 Fenomenología. Una lectura del yo
1.4 La vida enmarcada. Una experiencia del mundo

II. Experiencias arquitectónicas a través del cine de Wim Wenders.

2.1 Wim Wenders.
2.1.1 Vida y obra.
2.1.2 La vida con relación al cine. El cine con relación a la vida.

2.2 El Cielo Sobre Berlín (Wings of Desire).
2.2.1 *Un intento de describir una película indescriptible*
2.2.2 Habitar a través de la cámara.
2.2.3 Arquitectura encontrada.

III. Conclusión: Ver más, Leer mejor.

Bibliografía

Filmografía

Listado de imágenes

Resumen

Hay arquitecturas que generan vida, que evocan mundos. Este es el poder de las imágenes, capaces de activar resortes y revelar aquello que permanecía en silencio.

Las artes constituyen una herramienta para penetrar la realidad, tanto por su autor, como por el que se enfrenta a ellas, y para ser partícipe hay que construir la mirada. Contemplar un objeto o un lugar puede no decir nada, pero a través de nuestra experiencia, la mirada es capaz de adquirir mecanismos de reconocimiento, de diálogo con aquello que es observado, y tener la lucidez suficiente para descubrir tesoros no perseguidos.

La obra de Wenders ha sido capaz de enfrentar al espectador de manera directa con experiencias poéticas más allá de la narración. Sus textos y documentos fílmicos sirven para trazar caminos de enlace entre las disciplinas artísticas y su influencia en la gestación de una idea, siendo la película *Wings of Desire* un ejemplo para enmarcar la proyección de la mirada lúcida y su presencia en la actividad del arquitecto.

Palabras Clave: Cine, Wim Wenders, Arte, Arquitectura, El Cielo Sobre Berlín.

Resum

Hi ha arquitectures que generen vida, que evocuen mons. Aquest és el poder de les imatges, capaces d'activar ressorts i revelar allò que romaní en silenci.

Les arts constitueixen una eina per a penetrar la realitat, tant pel seu autor, com pel que s'enfronta a elles, i per a ser partícip cal construir la mirada. Contemplar un objecte o un lloc pot no dir res, però a través de la nostra experiència, la mirada és capaç d'adquirir mecanismes de reconeixement, de diàleg amb allò que és observat, i tindre la lucidesa suficient per a des- cobrir tresors no perseguits.

L'obra de Wenders ha sigut capaç d'enfrontar a l'espectador de manera directa amb experiències poètiques més enllà de la narració. Els seus textos i documents fílmics serveixen per a traçar camins d'enllaç entre les disciplines artístiques i la seua influència en la gestació d'una idea, sent la pel·lícula *Wings of Desire* un exemple per a emmarcar la projecció de la mirada lúcida i la seua presència en l'activitat de l'arquitecte.

Palabres Clau: Cine, Wim Wenders, Art, Arquitectura, El Cel Sobre Berlín

Abstract

There are architectures that generate life, that evoke worlds. This is the power of images, capable of activating springs and revealing that which remained silent.

The arts are a tool to penetrate reality, both for their author and for the one who faces them, and to be a participant, it is necessary to construct the gaze. Contemplating an object or a place may say nothing, but through our experience, the look is capable of acquiring mechanisms of recognition, of dialogue with that which is observed, and of having enough lucidity to discover treasures not pursued.

Wenders' work has been able to confront the viewer directly with poetic experiences beyond narration. His texts and filmic documents serve to trace paths of connection between artistic disciplines and their influence on the gestation of an idea being the film *Wings of Desire* an example to frame the projection of the lucid gaze and its presence in the architect's activity.

Keywords: Film, Wim Wenders, Art, Architecture, *Wings of Desire*.

Introducción.

0.1 Mirada a través del espejo (un descubrimiento).

Hay experiencias arquitectónicas que son vividas, en el sentido emocional de la palabra, que llegan hondo y sobrepasan la literalidad. Experiencias que trascienden, que aluden de manera personal y potencian el sentido de "ser-en-el-mundo". Las hay que evocan, no en cuanto a que dejan soñar, sino que incitan a ello, sin dejar más opción. Hay arquitecturas que encuentras y no te abandonan, que te contienen a ti y al todo que llevas contigo. Arquitecturas poéticas. Arquitecturas que detienen el tiempo, capaces de habitar la eternidad. Las hay físicas y etéreas, totales y fragmentadas, diminutas e inabarcables. Hay arquitecturas que para existir no deberían construirse jamás, y algunas lo harán aún mucho después de haber desaparecido.

La arquitectura es creada para habitarse, esa es su función y dónde adquiere verdadera presencia. Algunas logran este objetivo, muchas otras no, y algunas ni han sido planteadas bajo este propósito. ¿Qué tienen esas arquitecturas que es tan difícil de alcanzar? Crear escenarios para la vida es una tarea compleja que requiere una correcta lectura del mundo, para ello hay que construir la mirada.

Los lugares que propician experiencias más allá de la forma surgen de la capacidad de ser reconocidos. El mundo es complejo y en lo físico no están todas las respuestas, algunas están en otro lugar, al cual se puede acceder a través de las puertas del arte. Las grandes obras artísticas son lugares de condensación, capaces de contener universos dentro de un marco concreto, dando pie a múltiples lecturas por parte de aquel que las contempla. Se trata de un espejo que da un doble reflejo: El del autor, que plasma su ser y la proyección de sus inquietudes, muchas veces inconsciente. El del visitante, que extrae lecturas dependientes de su propio bagaje.

¿Es posible educar la mirada? ¿Enfrentarse al arte puede aportar al acto de proyectar? La presente investigación tratará las relaciones entre arquitectura y arte y como estas pueden modificar la manera de ver el mundo.

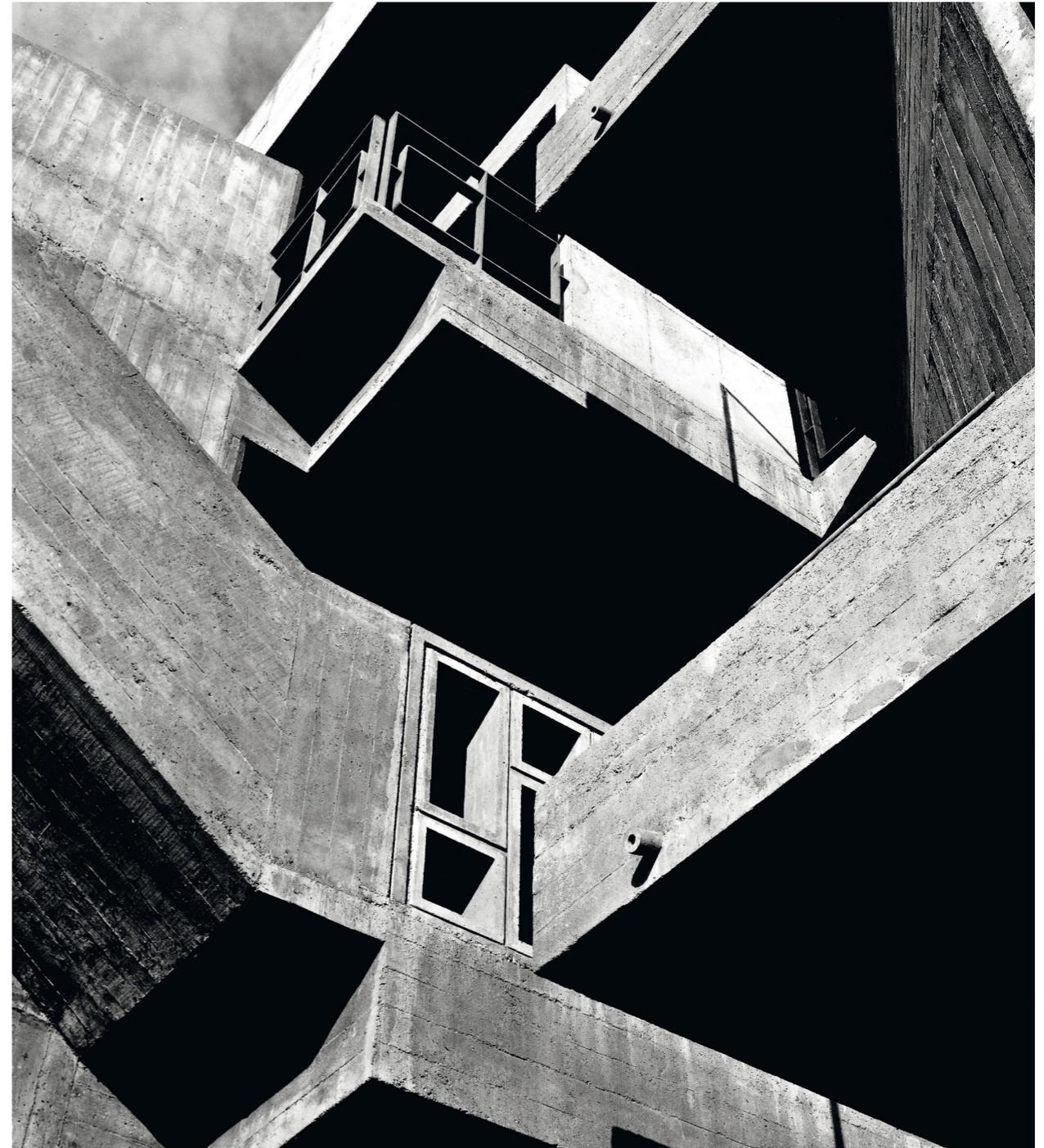
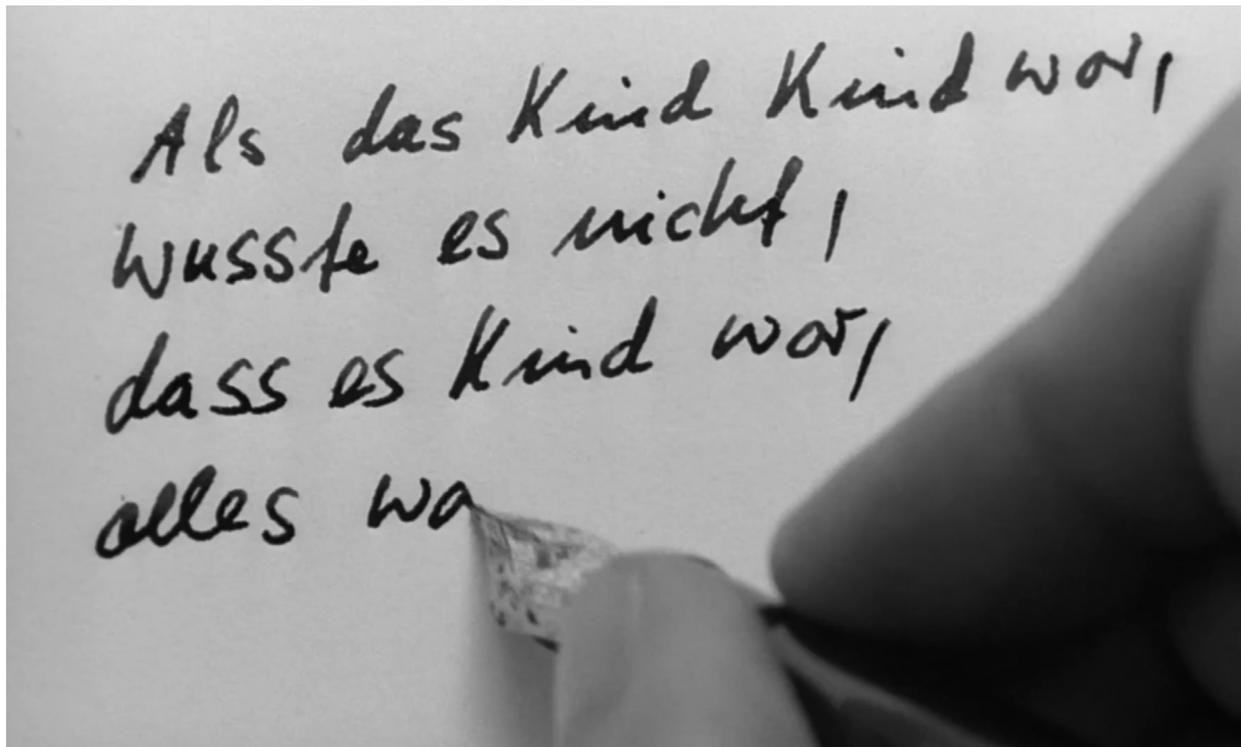


Fig.1 En la página anterior.
Mill Owner's Association à Ahmedabad. Lucien Hervé. 1955

Fig.2 Poema de Peter Handke *Cuando el niño era niño*. Fotograma extraído de El Cielo sobre Berlín. Wim Wenders 1986.



0.2 Metodología.

Este Trabajo Final de Grado tiene como objetivo estudiar la mirada como mecanismo de reconocimiento y su función en el desarrollo de la actividad del arquitecto.

Para ello, se plantea una serie de objetivos secundarios que atienden a la definición de la imagen poética y su importancia para generar espacios que contengan la totalidad del ser humano, a una aproximación a la teoría fenomenológica que enmarca estas relaciones y el estudio del arte como herramienta de comprensión del mundo y su influencia en los procesos creativos.

La investigación surge de un interés propio por entender qué tienen ciertas imágenes para permanecer en la mente y tamizarlo todo. Durante la gestación de un proyecto, siempre ha estado el apoyo de la racionalización, la búsqueda de hechos que afiancen y den seguridad a la toma de decisiones. Un proceso de respuesta a las necesidades partiendo de la lógica y de un estudio, mayoritariamente extenso, de referencias arquitectónicas. En el desarrollo, la búsqueda forzada de motivos ha dado pie a la parálisis, ya sea por un constante cruce de caminos válidos o por la falta de pruebas que lleven a la deducción. Finalmente, después de un proceso cargado de dudas, nunca aparece la presencia de aquellas obras admiradas de las que se partía. ¿Qué es lo que tienen esas construcciones? ¿Qué proceso siguen los arquitectos para llegar ahí? Lo que queda diluido en la arquitectura, es esclarecedor en el arte. Debido al tratamiento funcionalista que ha adquirido la disciplina desde el siglo pasado, se exigen explicaciones sobre los caminos que llevan a la solución, para justificar que es la correcta manera de hacer. Pero no todas las respuestas pueden partir de los hechos, en lo físico no siempre está la solución. La identidad no surge de una ecuación, surge del alma, y como cualquier emoción, brota del inconsciente. Ante este descubrimiento surgió la necesidad de cambiar los métodos de trabajo y comenzó un proceso de búsqueda y entendimiento de la intuición.

Para acercarse a estas cuestiones hubo una etapa de interiorización. Se pasearon las dos orillas de un mismo río, en la misma dirección. Por un lado, se llevó a cabo una inmersión en el arte, con el fin de construir un imaginario y de entrenar la mirada para reconocer y entender la poética de las imágenes propuestas por la pintura, la fotografía, la literatura y el cine. Primero, un acercamiento sin juicio, dejándose llevar, para después forzar, en un segundo acercamiento, asociaciones mentales con obras arquitectónicas, ejercitando así la lectura de estas. En este proceso, el cine –que ya partía de un interés personal– adquirió un valor añadido y se convirtió en uno de los focos de estudio. Por la otra orilla, una recopilación de lecturas sobre sinergias entre arte y arquitectura, o reflexiones al respecto. Así se llegó a los textos de Juhani Pallasmaa –ya leído con anterioridad–, Roland Barthes, John Berger y Gaston Bachelard, a los planteamientos filosóficos

de Heidegger, a la reflexión cinematográfica de Alejandro G. Calvo, Mark Cousins, Martin Scorsese y Wim Wenders y a la relación de esta disciplina con la arquitectura a través de Carlos Martí Aris, Manuel García Roig, Marta Peris Eugenio y Juan Deltell Pastor.

Partiendo de este cúmulo de experiencias y con la meta marcada, se decide tomar como apoyo principal las reflexiones de Pallasmaa y de Wenders, debido al amplio universo de ambos, capaz de relacionar elementos distantes. El primero parte de la arquitectura para hablar del mundo artístico bajo el manto de la filosofía, y a partir de él, se amplía la base, introduciendo a Barthes y Heidegger junto con su imaginario personal. El segundo surge de una conexión personal. A través del cine de Wenders se produjo un primer acercamiento a la poética de la imagen y al entendimiento del cine como algo más que una historia. A través de sus lecturas surgió la idea de la mirada como herramienta, que una vez adquirida permite comprender en mayor profundidad el mundo que te rodea, a partir de su capacidad de expresar con elocuente sencillez su visión del cine, arte, literatura, poesía, danza, moda, fotografía, urbanismo, y la vida en general con sus pasiones, anhelos, miedos y esperanzas.

De este modo, surge una investigación estructurada en dos partes, el marco teórico que da origen a lo que se ha definido como la mirada lúcida, y un caso de estudio que muestre como esta mirada no sólo permite reconocer la belleza escondida, sino articular el proceso creativo de una obra singular.

En la primera parte, bajo el nombre *La mirada lúcida*. Se introduce la tesis de la investigación y a partir de una reflexión sobre la situación actual de la disciplina arquitectónica y su carente significación, se trata el marco filosófico que supone la base teórica que da sentido a los planteamientos desarrollados. Finalmente, después de aclarar la necesidad y la base que lo avala, se llega al qué y al cómo, tratando el concepto de imagen poética, y a la construcción de una mirada capaz de reconocerla, la mirada lúcida.

Tras definir el cuerpo de la investigación, se pone en práctica a través del cine de Wenders, y en concreto de su obra *El Cielo sobre Berlín*. En ella es posible reconocer la imagen poética, que mediante su capacidad evocadora activa resortes que propician la reflexión, llevando la mirada más allá de la información que reciben los ojos. A su vez, supone el objeto de estudio de cómo es posible aplicar la mirada lúcida en la gestación de una idea y por tanto, hacer uso de la intuición como proceso creativo, recogiendo así todos los objetivos propuestos. De este modo se plantea la investigación como la búsqueda de un método y un modo de ver.

0.3 Instrucciones de lectura.

El presente Trabajo Final de Grado ha sido desarrollado de manera lineal, no así la investigación. Lo que aquí se expone siguiendo una estructura escalonada de análisis de la disciplina arquitectónica, la investigación teórica y la aplicación de conceptos, en realidad no fue llevada a cabo de este modo. Primero surgió el impacto de la imagen, después la reflexión sobre lo que había ocurrido y su posible aplicación, y finalmente la investigación teórica que arrojara luz sobre el misterio de esta suerte de conexión mágica.

Por este motivo se ha desarrollado el índice de manera que el lector pueda comenzar por cualquiera de sus apartados, pudiendo empezar por el cine, para terminar en la arquitectura y su marco teórico, si así lo desea.

La decisión de abordar el marco teórico de la filosofía como un apartado completo e individualizado, sin establecer relaciones más allá de las puramente filosóficas en su desarrollo, surge para dar la posibilidad al lector de saltarlo con facilidad, dado que no es puramente necesario para comprender el texto, pero si para entender los fundamentos teóricos sobre los que se apoya y que lo dotan de sentido. Debido a los problemas de entendimiento encontrado en las lecturas de Pallasmaa y otros teóricos respecto a los términos aplicados, en esta parte se ha pretendido sintetizar una rama muy amplia de la filosofía, desde el acceso y el entendimiento de un arquitecto, permitiendo en unas páginas llegar a un punto de comprensión suficiente para entender los postulados de Pallasmaa, Barthes y Graham.

De este modo, al igual otros tantos textos, los contenidos sugieren las piezas de un puzle que forma una unidad, pero que no tiene un proceso de montaje concreto.

La mirada lúcida.

1.1 Espacio vivido a través del arte.

"Para mí cualquier tipo de arquitectura, sea cual fuere su función, es una casa. Sólo proyecto casas, no arquitectura. Las casas son sencillas. Siempre mantienen una relación interesante con la verdadera existencia, con la vida"¹

- Wang Shu.

En el prólogo escrito por Pallasmaa para introducir la recopilación de algunos de sus escritos sobre la idea de habitar, se apoya en esta frase de Wang Shu para expresar que el acto de habitar revela los orígenes ontológicos² de la arquitectura, siendo capaz de aludir directamente a las dimensiones primigenias de la vida en el tiempo y el espacio. Este es el motivo por el cual un individuo es capaz de convertir cualquier entorno en un espacio personal y elevarlo a la condición de 'lugar', apropiándose así del espacio que habita.

Se puede concluir que el ser humano se relaciona con el mundo mediante el acto de habitar. Esta relación viene dada por dos caminos. Por una parte, el habitante se sitúa en el espacio y el espacio se sitúa en la conciencia del habitante -lo que Heidegger definiría bajo el término 'ser-en-el-mundo'³- y, por otra parte, el lugar se convierte en una manifestación del mundo interno del habitante, siendo una extensión de su ser. Cualquier escenario arquitectónico busca satisfacer unas necesidades funcionales mediante la técnica y la estética, pero cualquier acto de este calibre es indivisible de un acontecimiento experiencial que afecta de manera profunda al individuo que

1 Aparece en PALLASMAA, J. (2016). *Habitar*. Barcelona: Gustavo Gili, p.1

2 *Ontología: Parte de la metafísica que trata del ser en general y de sus propiedades trascendentales*. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. <https://dle.rae.es/ontolog%C3%ADa>. [Consulta: 17 mayo 2022]

3 El concepto de 'ser-en-el-mundo', así como el marco teórico que lo contiene, se define más adelante en este mismo capítulo.



Fig.1 Mujer Casa. Louise Bourgeois. 1947

interactúa con el lugar. Siendo así, Pallasmaa sugiere que la arquitectura, más allá de las necesidades físicas, también debería ser capaz de dar lugar -y organizar- nuestras mentes, recuerdos, sueños y deseos, constituyendo así el entorno adecuado a nuestra identidad.

Es notorio como en la actividad actual de la arquitectura ha habido una sobre-especialización. Se ha dejado de incidir en la poética de los espacios y en los arquetipos que enlazaban las distintas épocas bajo una misma mítica, en favor de una arquitectura cada vez más depurada, que tiene como objetivo final la estetización y la función, vacía de significado.⁴ La cultura materialista ha obviado la necesidad de 'habitar el tiempo', de conectar al habitante con el pasado para avivar la consciencia temporal.

Ante esta situación, hay una necesidad de re-lectura de la profesión, de búsqueda de significación, y las disciplinas artísticas suponen el lugar de inspiración. La literatura, el cine y las artes en general son capaces de captar la esencia de las cosas, logrando reflejar las sutilezas de la actividad humana y manifestando el acto de habitar en toda su profundidad.

⁴ Cuando se alude a la significación de la arquitectura no se hace en términos de un leit motiv que genere el proyecto. El apoyarse en un concepto que ayude al discurso arquitectónico también forma parte de la problemática actual porque puede originar arquitectura temática.

1.2 La casa del tiempo, un espacio para habitar.

*“Nuestro concepto de arquitectura se basa en la idea de objeto arquitectónico perfectamente articulado. Un artefacto artístico desprovisto de vida”.*⁵

- Juhani Pallasmaa

*“Creo que el arte se está desprendiendo de su cacareado misterio en aras de una decoración plena de sentido común, minuciosamente ejecutada. Simbolizar es menguar, volverse ligero. Presionamos hacia abajo, hacia el no arte -un significado recíproco de decoración indiferente desde el punto de vista psicológico-, un placer neutral de ver que todo el mundo conoce.”*⁶

- Dan Flavin.

Recogiendo las teorías de Pallasmaa sobre el habitar se concluye que la arquitectura supone el contenedor del hogar, siendo este albergado en el individuo. De esta manera, se sostiene la idea de que cualquier entorno es susceptible de considerarse hogar siempre y cuando sea capaz de tender la mano al habitante, de tener la capacidad suficiente de adaptación como para formar parte de la identidad de este.

Como se comentaba anteriormente, desde la modernidad ha habido una pérdida de empatía en la disciplina arquitectónica. Por una parte, la elevada atención a la estética ha mutado en una perversión de esta. La belleza es importante pues es capaz de aludir de manera directa al alma de las personas, es una depuración óptica de aquellos estímulos que el inconsciente reconoce con satisfacción y orden. Pero cuando se pierde el equilibrio y la estética se convierte en el objetivo último, da lugar a artefactos desprovistos de vida, y no sólo eso, sino que aniquilan cualquier posibilidad de desarrollar esta en su interior. No se habla de cosas puramente bellas, sino perversamente.

La película *Mon Oncle*⁷ refleja claramente el duelo entre una arquitectura habitable y otra desal-

5 PALLASMAA, J. (2016), Op. cit. p.15

6 FLAVIN, D. (1967) “Some other comments”, en *Artforum*, vol.10, no.4.

7 *Mon Oncle (Mi Tío)*. Dir. Jacques Tati). Gaumont Film Company. 1958



Fig.4 Fotograma película *Mon Oncle* de Jacques Tati. 1958. Vivienda de la familia Arpel.



Fig.5 Vivienda de la familia Arpel. Fotograma película Mon Oncle de Jacques Tati. 1958.

Fig.6 Vivienda de la familia Arpel. Fotograma película Mon Oncle de Jacques Tati. 1958.

Fig.7 Vivienda del Sr. Hulot. Fotograma película Mon Oncle de Jacques Tati. 1958.



mada, cuya única finalidad es la muestra de prestigio, y su precio a pagar la pérdida del hogar. La casa del Señor Hulot, a la vista caótica y anticuada, es un claro ejemplo de la esencia de hogar para este, hay una sintonía entre su entorno y su manera de vivir, dialogando con el ser-en-el-mundo del personaje. Por el contrario, la casa de su familia (los Arpel) supone un artefacto desprovisto de alma incapaz de satisfacer las necesidades esenciales de los que allí residen. Es un buen ejemplo en cuanto a que no refleja una disonancia con los ritos habituales de esa familia en particular, sino que sería incapaz de sintonizar con ningún ser humano. Esta desconexión vital viene ocasionada por los motivos presentados en la introducción, una excesiva estetización y un funcionalismo desarraigado de cualquier uso humano, donde cada elemento tiene un único propósito y lugar y cualquier cambio supondría un desorden inaceptable en su razón de ser.

El conflicto no se debe en exclusividad a una desconexión con la identidad de estos individuos en particular, esta arquitectura disfuncional también es fruto de un desarraigo con la identidad y memoria de épocas anteriores. Los lugares están cargados de significaciones, hay una metafísica implícita en estos y unas lecturas que vienen dadas en el ser humano desde sus orígenes, una especie de conciencia colectiva en cuanto a los ritos "habitationales". Es por este motivo que, a lo largo de la historia, la arquitectura –al igual que las artes– ha seguido una evolución lineal y ha hecho uso de arquetipos clásicos en cada una de sus etapas, restos psíquicos profundos y colectivos. En el siglo XX se produjo una ruptura con la historia, todo lo que venía dado dejó de servir y se empezó de cero, eliminando la posibilidad de ejercer los rituales propios al ser humano que habían ido depurándose a lo largo de las épocas. La revolución cultural llegó de la mano de la modernidad y supuso una *tabula rasa* en la concepción del arte y la arquitectura, que alcanzaría su punto álgido a mediados del siglo XX. Por supuesto esto no fue un acto espontáneo, surgió de manera progresiva con pequeños avances por parte de figuras vanguardistas, y logró afianzarse debido a que reflejaba el *zeitgeist*⁸ de una sociedad en ebullición por la situación que vivía el mundo, donde la revolución industrial, las guerras y demás acontecimientos de alguna manera forzaron el cambio de rumbo.

Con el cambio de paradigma, el auge de la industria, el surgimiento de la identidad del hombre moderno y los nuevos lugares de oportunidad, surgieron nuevas tendencias de diseño que culminaron en el Movimiento Moderno como respuesta a las nuevas necesidades de la sociedad. El arquitecto, tal y como era considerado por esta corriente, representaba una dualidad ingeniero/ artista, encontrando en el funcionalismo la manera de hacer. La Bauhaus encontró una vía de diseño que sometía a un análisis "científico" la obra arquitectónica y las necesidades humanas

⁸ El término de origen alemán consiste en una palabra compuesta conformada por "Zeit" (tiempo) y "Geist" (espíritu). Suponiendo así el "espíritu de la época".

buscando un sistema que les permitiera alcanzar soluciones de diseño eficientes, combinando una reducción estética -que dio lugar a un lenguaje abstracto- y una exploración técnica en valor de representar y propiciar el progreso de la sociedad. Fue una época en la que el arte y la arquitectura adoptaron la actitud de “el arte por el arte”, creando un lenguaje autónomo, liberal, anti-retórico, antisimbólico y (supuestamente) libre de toda contaminación ideológica, un lenguaje de pura función y materialidad ⁹.

El edificio funcionalista elimina todo ornamento, dejando que su expresividad resida en la honestidad material y estructural, constituyendo un artefacto de máxima eficiencia en la que la forma no es más que una representación de su función, justificando así que su razón de ser es albergar de manera perfecta el uso al que está destinado –“La forma eficaz es bella y la forma bella es eficaz”– eliminando así cualquier conexión metafísica que contenga el sentimiento de “ser-en-el-mundo” del individuo. Esta ruptura histórica también se ve reflejada en la película *Mon Oncle*, donde edificios como la fábrica o el colegio siguen la tendencia funcionalista, evidenciando que lejos de consistir en contenedores perfectos para su uso específico, suponen patrones repetidos descontextualizados, cuyo lenguaje pasa por encima del entorno que lo sitúa y formalizando un patrón replicable en todo el mundo –acertadamente apodado *Estilo Internacional*-. Como contrapunto, la película muestra lugares de índole clásica, enmarcados en la cultura popular, plazas que constituyen escenarios para la vida y que mantienen un diálogo con la historia anterior, albergando *hábitats* en sintonía con los representados por Pieter Brueghel en el siglo XVI.

Por supuesto, este cambio de paradigma cultural y artístico no supone una ruptura total por parte de todos los partícipes del movimiento. Hay figuras destacadas por encima del resto que lograron colocarse en planos más profundos de la experiencia arquitectónica debido a que no dejaron de lado ciertos elementos presentes en la memoria inconsciente del ser humano, figuras como Le Corbusier, Mies van der Rohe, Alvar Aalto y Frank Lloyd Wright, entre otros.

Hablamos pues de “la máquina de habitar”, cuyo *leit motiv* deshumanizaba completamente la casa, y que a pesar de que su ideólogo principal, Le Corbusier, dejó atrás estos postulados explorando terrenos más complejos y poéticos, marcó una tendencia que fue seguida e hipertrofiada por muchos arquitectos a lo largo de la historia reciente de la arquitectura. Esta abstracción y abstención simbólica se dio de igual modo en el Arte Moderno, dejando atrás la exploración de las vanguardias de entre guerras y malentendiendo algunas de sus posturas, dando pie a un “arte” propio de objetos decorativos, que debía apoyarse en el discurso verbal para compensar la falta

9 GRAHAM, D. (2009). *El arte con relación a la arquitectura. La arquitectura con relación al arte*. Barcelona: Gustavo Gili, p.1-63



Fig.8 Casa en Muuratsalo, Alvar Aalto, Finlandia, 1952



Fig.9 Neue Nationalgalerie, Mies van der Rohe, Berlín, Alemania, 1968.

El camino de la abstracción recorrido por Malevich sí encontraba resonancias en el inconsciente. A raíz de su éxito se generó un movimiento minimalista que produjo objetos decorativos sin alma.

Fig.10 Cuadrado Negro. Óleo sobre tela, Kazimir Malevich, 1915

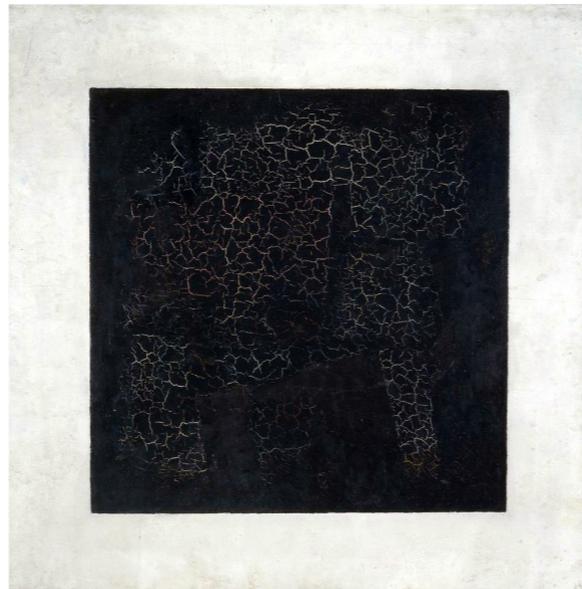


Fig.11 Sede de la Bauhaus, Dessau, Alemania, Walter Gropius, 1926



de contenido¹⁰. Dan Graham ofrece una visión del funcionalismo y de la producción artística coetánea que plantea un paradigma enraizado en el terreno filosófico. En su análisis declara que *“el arte minimalista y la arquitectura posterior a la Bauhaus también comparten su materialismo abstracto y su metodología formalmente reductiva. Participan de una confianza en la forma “objetiva” y en una auto articulación interna de la estructura formal en aparente aislamiento de códigos simbólicos (y figurativos) de significado. Tanto el arte minimalista como la arquitectura funcionalista niegan los significados connotativos y sociales y el contexto del resto del arte o de la arquitectura circundante.”*¹¹ La evolución y aceptación de esta corriente, junto con una aceleración de los estímulos y su respectiva pérdida de profundidad tanto en la lectura como en el contenido, ha llevado a que las prácticas culturales contemporáneas –entre ellas la arquitectura– estén dominadas por el sentido de la vista, constituyendo lo que se puede apodar como “cultura de la imagen”. Productos superficiales, calculados, configurados con formas seductoras y fáciles de recordar, llevando a la creación de marcas de estilo incluso en el campo de la arquitectura.

Se evidencia una pérdida de experiencias profundas a nivel existencial, de imágenes vividas y corpóreas que enraícen en nuestro ser y permanezcan. El concepto de ‘imagen’ es un término polisémico que se utiliza para designar representaciones, percepciones y entidades de la imaginación, los sueños y las ensoñaciones. Pallasmaa las clasifica en dos tipos, las que dictan y condicionan y las que emancipan e inspiran, encontrándose en este segundo grupo la imagen poética y artística, abriendo un canal directo a la mente y la emoción humanas. A partir del análisis de la posición actual de las imágenes y como los seres humanos nos relacionamos con ellas, se concluye que hay una falta de imágenes poéticas que evoquen realidades imaginarias y formen parte de nuestra experiencia vital y nuestra identidad, despertando nuestra conciencia individual. Estas imágenes nos permiten experimentar emociones mentales a través de la sensibilidad de otro, siempre y cuando seamos capaces de reconocerlas.

¹⁰ Cabe aclarar que no se trata de una crítica a todo el arte realizado a partir de mediados del s.XX. Dentro de esta depuración formal hay figuras que consiguieron dotar a su obra de gran profundidad poética y simbolismo.

¹¹ GRAHAM, D. (2009), Op. cit, p. 20



Fig.12 Autoretrato Louise Bourgeois, 1994.

1.3 Fenomenología. Una lectura del yo.

“¿Cómo una imagen, a veces muy singular, puede aparecer como una concentración de todo el psiquismo? ¿Cómo, también, ese acontecimiento singular y efímero que es la aparición de una imagen poética singular puede ejercer acción –sin preparación alguna– sobre otras almas, en otros corazones, y eso pese a todas las barreras del sentido común, a todos los prudentes pensamientos, complacidos en su inmovilidad?”¹²

- Gaston Bachelard.

“Al hablar de poesía no estoy pensando en ningún género determinado. La poesía es para mí un modo de ver el mundo, una forma especial de relación con la realidad”¹³

- *Andréi Tarkovski*

La tarea de las disciplinas artísticas siempre ha sido ofrecer una ventana para contemplar otra realidad, una realidad que plasma los sueños, creencias, mitos, miedos, anhelos e ideales, no con el fin de evadirnos de la realidad que habitamos, sino de reforzar nuestra experiencia, aportando filtros que ayuden a una percepción distinta del mundo, más profunda y nutrida por un sentimiento de comunidad y de representación del yo. Dada la crisis experiencial actual, tanto en el campo de la arquitectura como del arte, se deben buscar las experiencias de manera consciente, hasta poder adquirir unos mecanismos que permitan al individuo creador comprender el mundo como el todo complejo que es, y al habitante verse incluido en él. Por tanto, el tema central de esta investigación aborda términos perceptivos y fenomenológicos, apoyándose en el concepto de ‘ser-en-el-mundo’ propuesto por Heidegger para comprender el origen de las imágenes poéticas que conectan a nivel inconsciente con el ser humano. Debido al campo de aplicación, tangencial pero no formalmente filosófico¹⁴, no se pretende tratar en profundidad todo concepto situado dentro de dichos límites. No obstante, se considera necesario para la correcta comprensión del texto recorrer algunas definiciones con el fin de establecer un marco teórico dentro del cual situar los

¹² BACHELARD, G. (2000) *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, p. 3

¹³ TARKOVSKI, A. (1986) *Esculpir en el tiempo*. Madrid: Rialp, p. 39.

¹⁴ La arquitectura es una disciplina técnica, pero, debido a su condición humanística, está abierta (o debería estarlo) a relaciones con otras disciplinas más teóricas como la filosofía, la ética, la política y las artes en general (por citar algunas). Por tanto, en los términos que acotan esta investigación, se considera su relación con el campo filosófico con un alto grado de importancia para definir los conceptos que irán surgiendo a lo largo del discurso.

postulados aceptados por esta investigación, demostrando así que las significaciones atribuidas a una entidad tan abierta como es la imagen, tienen fundamentación en investigaciones filosóficas y psicológicas ampliamente desarrolladas.

Los planteamientos de Heidegger parten de una base filosófica puramente ontológica, la cual busca dar respuesta al sentido de la vida, la razón de ser de las personas, su existencia y la existencia en general. Son cuestiones difíciles de abordar, tanto de responder como de ser planteadas, pero lejos de buscar una respuesta directa, se persigue un método escalonado. Siguiendo un proceso ontológico, al contemplar un elemento aceptamos su existencia, a partir de la cual surge una sucesión de cuestiones entorno a su significado y la naturaleza de su existencia, persiguiendo llegar al origen.

No solo plantea cuestiones a partir de una percepción directa, es un proceso que recoge también la conciencia, los pensamientos y la imaginación. En el caso de que se dejase de contemplar el elemento, pero hubiera dado lugar a un pensamiento ¿Se podría decir que el pensamiento existe? ¿Cuándo deja de pensarse, deja de existir? ¿Un pensamiento es un patrón o es un ser? ¿Se pueden considerar como seres de igual modo el pensamiento y el elemento inicial? Estas son las preguntas realizadas por la corriente de pensamiento existencialista, cuyo máximo exponente es Martin Heidegger.

A través de este planteamiento se pretende demostrar como el inconsciente humano debería tener el mismo valor que hechos demostrables con pruebas físicas. El terreno referente a los procesos mentales conscientes e inconscientes es complejo de comprender y más aún de divulgar con rigurosidad, por eso se hace uso de la filosofía como medio investigador. Mediante su aportación, el maestro de Heidegger, Edmund Husserl, replanteó las estructuras de pensamiento, generando una nueva escuela fundamentada en el método fenomenológico.

Antes de Husserl, hubo otros pensadores que acotaron el término, entre ellos cabe destacar a Johann Heinrich Lambert, que dio origen al concepto.¹⁵ En el prefacio a su obra *Neues Organon, oder Gedanken über die Erforschung und Bezeichnung des Wahren* (Leipzig, 1764) plantea cuatro cuestiones fundamentales: *¿Se ha negado la Naturaleza a otorgar al hombre la fuerza suficiente para marchar hacia la verdad? ¿Se ofrece la verdad bajo la máscara del error? ¿Oculta el lenguaje la verdad con términos equívocos? ¿Existen fantasmas que, fascinando los ojos de la inteligencia, le impidan percibir la verdad?* Introduciendo la 'fenomenología' como respuesta a la cuarta cuestión.

15 FERRATER MORA. <https://www.diccionariodefilosofia.es/es/diccionario/l/1433-fenomenologia.html> [Consulta 3 de septiembre 2022]



Fig.13 Le soir qui tombe. Magritte. 1964

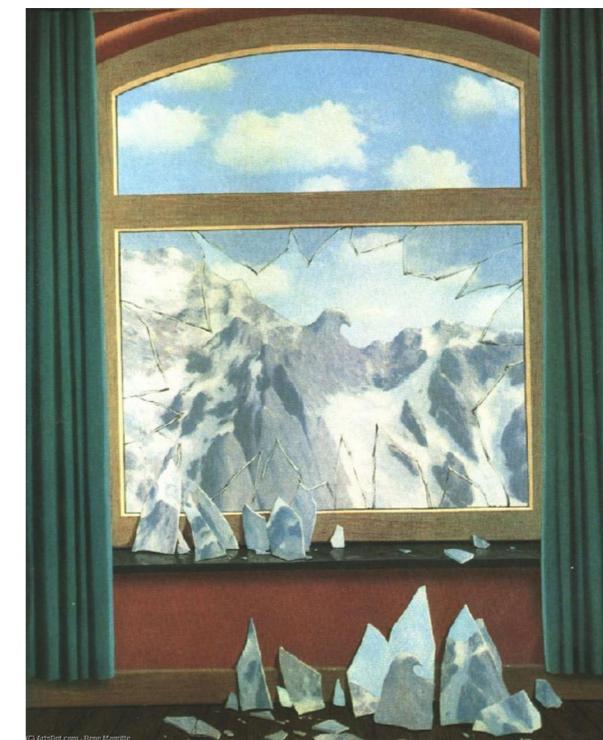


Fig.14 El dominio de Arnheim. Magritte.1949

Según Lambert, es la ciencia que busca distinguir entre verdad y apariencia, catalogándola de este modo como “teoría de la apariencia”, fundamento de todo saber empírico.¹⁶ A partir de aquí, muchos filósofos hicieron su aportación ampliando la definición de fenomenología, llegando al maestro de Heidegger, cuyo marco teórico supuso un cambio de paradigma sobre los postulados predominantes en la época.

En sus planteamientos filosóficos, Husserl se vio muy influenciado por su formación como astrónomo y matemático. Lejos de buscar el sentido de la vida o leyes de comportamiento, centró toda su investigación en la obtención de certezas. En orden de lograr este objetivo, hizo uso de una metodología de trabajo propia de su disciplina inicial, basando todo en la fundamentación. A diferencia de los pensadores que le precedieron, Husserl planteó un cambio en los procesos de obtención de respuesta, sugiriendo que, en lugar de mirar el mundo de forma distinta, deberíamos mirar de forma distinta la forma en que miramos el mundo.¹⁷ Por tanto, la fenomenología considerada por Husserl constituye un “método” y un “modo de ver”, ambos estrechamente relacionados, por cuanto el método se constituye mediante un modo de ver, y éste se hace posible mediante el método.

Hasta el momento, el pensamiento vigente asumía que los sentidos recogen unos fenómenos aparentemente aleatorios que son filtrados a través de diversas facultades mentales, categorizándolos y dotándolos de significado (el espacio, el tiempo, la causa y efecto, etc.). Esto es lo que constituye la experiencia humana subjetiva. La fenomenología planteada por Husserl sugiere la necesidad de prestar atención a las lentes a través de las cuales vemos los objetos de la experiencia, la conciencia humana.

¹⁶ Empírico es aquello correspondiente o relativo a la experiencia. A menudo se identifica con lo sensible, dado que la experiencia tiene que ver con los sentidos, pero es preciso de una comprobación de hecho y por tanto tendría un carácter ‘fáctico’.

Es común la oposición de empirismo a racionalismo dado que lo empírico requiere de la posibilidad de confirmación (empírica), mientras que lo racional, si se fuera por una rama especulativa del término, no requeriría de esta. Esta comparación no es del todo correcta en cuanto a que la epistemología moderna promulga que toda teoría requiere de cierto grado de contrastación empírica.

También se distingue entre “empírico” y “trascendental”, dado que una investigación trascendental requiere de conceptos (en palabras de Kant) y por tanto no de experiencias. No obstante, esta teoría quedaría vacía sin un campo de aplicación cuyas proposiciones sean comprobables empíricamente.

Ibídem.

¹⁷ WEST, S. (2017) “Philosophize this! #100 – Heidegger pt.1” en *Phenomenology and Dasein* <https://www.philosophize-this.org/transcript/episode-100-transcript> [Consulta: 3 de septiembre de 2022].

Afirmaba que al comprender todas las formas en que nuestra experiencia humana del mundo distorsionaba la realidad, podríamos llegar a la certeza sobre estos fenómenos y como se relacionan entre ellos. Por tanto, la cuestión central de la fenomenología es si es posible que estemos tan familiarizados con la percepción del mundo que esta misma esté nublando nuestra habilidad para ver el mundo con claridad.

El método fenomenológico consiste en seguir leyes lógicas puras, fuera de una conciencia intencional¹⁸. Mediante este método se re-consideran todos los contenidos de la conciencia, sin establecer juicios o abstracciones, simplemente en cuanto son puramente dados (dejando a un lado si son reales o imaginarios). No se tratan como contenidos de conciencia, sino únicamente como “fenómenos”, describiendo lo que se muestra por sí mismo. Para desarrollar el método es necesario suspender la creencia en el naturalismo¹⁹, sugiere que al examinar los procesos de las ciencias naturales es posible detectar que mediante la categorización “científica”, aparecen sesgos y suposiciones debidas a la búsqueda de sentido. Si el individuo es capaz de señalarlos cada vez que pasa por ellos, es más probable evitar el error y en última instancia, podrá reconocer los patrones fruto de la inercia revelando el espacio libre de ellos, donde se sitúan los fenómenos por sí mismos. Al seguir este procedimiento, es posible centrar la atención en los aspectos de la experiencia que son necesarios e inmutables, y de este modo, alcanzar la esencia de las experiencias, sin aplicar juicios de valor. En definitiva, la fenomenología busca una comprensión más profunda de los fenómenos, no tanto en términos generalistas sino contemplando al sujeto y su experiencia. No aspira a la obtención de una realidad empírica sino una existencial y ontológica.

En su publicación *Ideas Relativas a una Fenomenología Pura y a una Filosofía Fenomenológica*, 1913 (*Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*), Husserl define el principio que rige la fenomenología que ha marcado las bases sobre las que otros teóricos como Heidegger, Merleau-Ponty o el propio Pallasmaa trabajan sus postulados. Dicho principio indica que “*Toda intuición primordial es una fuente legítima de conocimiento, que todo lo que se presenta por sí mismo ‘en la intuición’ (y, por así decirlo, ‘en persona’) debe ser aceptado simplemente como*

¹⁸ La conciencia intencional es una conciencia que no aprehende los objetos del mundo natural como tales objetos, sino como puras significaciones en cuanto son simplemente dadas y tal como son dadas.

FERRATER MORA. Op. cit. [Consulta 3 de septiembre 2022]

¹⁹ A finales del siglo XIX en Europa, la corriente de pensamiento más extendida y aceptada era el empirismo naturalista. Esta corriente de base materialista utiliza los datos obtenidos de las ciencias biológicas y establece leyes partiendo de la experiencia física y dejando a un lado cualquier tipo de especulación. Sólo se puede dar por válido aquello que sea objetivo, medible, pensable y repetible, reduciendo los datos psíquicos al terreno de lo físico y fundamentando todo en hechos. (CARRILLO PRIMERANO 2015).



Fig.15 Heidegger en su cabaña

lo que se ofrece y tal como se ofrece, aunque solamente dentro de los límites en los cuales se presenta"²⁰ (Ideen, 24). Por lo tanto, se trata de una ciencia afirmativa que no pone en tela de juicio lo dado, lo acepta tal y como aparece, siendo así una realidad instantánea.

Lo que propone el método fenomenológico es una reducción eidética ²¹. La intuición, en cuanto a fenomenología se refiere, alude a la esencia de las cosas, originando así una aprehensión de "unidades ideales significativas" y nos permite hablar de "objetos sentidos" y "universalidades". Ante una experiencia vivida, la reducción eidética empieza a filtrar características hasta llegar a aquellos componentes necesarios e invariables para que no pierda su identidad. Esto se logra mediante la "variación imaginaria", una técnica que consiste en variar diferentes componentes de algo para acercarse a aquello que constituye su esencia. A modo de ejemplo puede tomarse como entidad de estudio una puerta. Primero se tendrían que reconocer las características propias a la puerta, en este caso una puerta de madera, sin ornamento, de color marrón, 210 cm de altura y 90 cm de ancho, abatible, con una manivela dorada para abrirla. Siguiendo la reducción eidética, habría que plantearse una serie de cuestiones como: si la puerta fuera azul ¿Seguiría siendo una puerta? ¿y si fuera metálica? ¿y si variasen sus medidas? ¿si fuera deslizante en lugar de abatible? Siguiendo este proceso se pueden llegar a preguntas más lejanas y profundas: Si la puerta estuviera en un prado y no dividiera dos lugares ¿seguiría siendo una puerta? ¿Y si no se pudiera cruzar? Al final de este proceso, llegaríamos a aquellos componentes fundamentales para que la puerta se pueda considerar como tal, aquellos elementos necesarios e invariables que constituyen la esencia de puerta. Esta estrategia sería de válida aplicación en el proceso de proyección arquitectónica, donde a base de preguntas sobre la esencia de los elementos podría llegarse a acercamientos más profundos sobre la experiencia que estos suponen, llegando a la creación de imágenes poéticas en cuanto que su abstracción aludiría de manera directa la concepción colectiva del elemento en sí, haciéndolo reconocible por cualquier individuo y despertando su imaginación en la generación de un proceso de reconocimiento que llevaría a completar en el inconsciente todo aquello de lo que ha sido despojado, formando así parte de la identidad personal del habitante.

Sobre esta base perceptiva, Husserl promulgaba la aplicación de este proceso en experiencias vividas por las personas y en lugar de plantear preguntas relacionadas con propiedades perceptibles por los sentidos (color, gusto, aroma, peso, forma, etc.) hacerlo sobre las formas en que el

20 HUSSERL, E. (1993) *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, Madrid: Cultura Económica, p. 24

21 *Eidético, ca: que se refiere a la esencia*. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. <https://dle.rae.es/eid%C3%A9tico?m=form> [Consulta 3 de septiembre de 2022]

cerebro organiza y da sentido a estas experiencias. Este mecanismo de introspección es el que recoge Heidegger en su tratamiento de la fenomenología, añadiendo el parámetro de la experiencia individual. Los planteamientos previos hacen uso de la experiencia subjetiva del mundo para extraer conclusiones sobre la arquitectura del pensamiento humano, pero Heidegger considera que no puede haber la certeza de que todos los seres humanos sigan las mismas estructuras de pensamiento, por el contrario, es preciso considerar como el nivel de inteligencia, creencias, valores y bagaje cultural individual influye en la concepción que el individuo tiene del mundo.²²

De este modo plantea las raíces del pensamiento existencialista. Con el método fenomenológico y la reducción eidética se puede comprender las lentes con las cuales observamos el mundo, pero para entender la capacidad para estudiar las estructuras del pensamiento humano es necesario entender la existencia. Hasta el momento, la definición de ser humano consistía en “un animal racional, consciente, que habita el mundo” pero no tiene una comprensión completa de este, conformando una relación ‘sujeto – objeto’ en la que el individuo habita algo exterior a él. El paso de Heidegger consiste en aceptar que antes de pensar “estás” y, por tanto, el mundo exterior no puede considerarse así, sino como un único planteamiento, llegando de tal forma al concepto de “ser-en-el-mundo” como término que define la existencia.

No podemos ser sin mundo y el mundo no puede existir sin ser.

Describir los conceptos definidos por Heidegger es complejo en términos del lenguaje²³. Por una parte, debido a la dificultad de condensar una reflexión tan profunda en unas cuantas palabras y, por otra parte, debido a las estructuras de lenguaje que amoldan nuestro pensamiento. De un modo similar al tratado por George Orwell en su novela 1984²⁴, recientes investigaciones han demostrado que el pensamiento es una interpretación del exterior que sigue las estructuras semánticas del lenguaje y, por tanto, llega hasta donde llega tu capacidad verbal. Por este motivo, Heidegger considera la poesía como la mejor forma de comunicación debido a su capacidad evocativa y de condensación, ampliando la asociación que llevan consigo las palabras, constituyendo

22 WEST, S. (2017), Op. cit. [Consulta: 3 de Septiembre de 2022].

23 Por este motivo Heidegger inventa el término ‘Dasein’, traducido a otras lenguas mediante sustantivos compuestos como intento de acercarse a él. En el caso de la lengua castellana se trata de ‘ser-en-el-mundo’ y en la inglesa ‘being-in-the-world’

24 ORWELL, G. (2017) 1984. Barcelona: Debolsillo.

En la novela, el lenguaje consistía en una herramienta de manipulación mental, donde evitaban muchos comportamientos del individuo por medio de la supresión de esos conceptos en la lengua.

imágenes en el sentido profundo del término.

Ser-en-el-mundo no depende del contexto espacial, es más bien algo inseparable de este. Desde el punto de vista fenomenológico, eres en cuanto a mundo habitas, y por extensión el tiempo es indivisible de la ecuación. Pallasmaa reflexiona sobre este concepto buscando la comprensión del ser-en-el-mundo en favor de lograr una arquitectura (y un arte) capaz de satisfacer estas necesidades del 'alma', del inconsciente humano. Siguiendo la estela de Heidegger, se contempla la posibilidad de que al comprender un poco mejor lo que significa ser un ser humano, podríamos plantear entornos capaces de elevar este a un nivel de existencia superior, no satisfaciendo únicamente el sentido de la vista sino el total de los sentidos, la emoción total.²⁵ Continuando lo planteado páginas atrás, para lograr la comprensión total del mundo es necesario abrirse a la lectura de lo físico y lo inconsciente, y en esta tarea, el arte es capaz de ofrecer una experiencia completa.

25 PALLASMAA J. (2014) *Los ojos de la piel: la arquitectura y los sentidos*. Barcelona: Gustavo Gili.

1.4 La vida encarnada. Una experiencia del mundo

“Una ‘imagen’ es aquello que presenta un complejo en un instante temporal. Solo esa imagen, esa poesía, puede proporcionarnos ese sentido de liberación súbita, ese sentido de libertad de los límites temporales y espaciales, ese sentido de crecimiento repentino que experimentamos en presencia de las mejores obras de arte” ²⁶

- Ezra Pound.

“El bienestar que experimento ante el fuego cuando el mal tiempo cunde, es todo animal. La rata en su agujero, el conejo en su madriguera, la vaca en el establo, deben ser felices como yo”. ²⁷

- Maurice Vlaminck

Cualquier obra de arte tiene un gran valor en tanto que ejerce una labor documental, contiene información sobre una época, una manera de vivir, unas habilidades técnicas y demás cuestiones relativas a la actividad humana y, a su vez, supone un lugar de condensación de experiencias y significados. A través de la imagen artística se puede apreciar la identidad de su autor, su visión del mundo y sus inquietudes, pero su capacidad evocadora activa resortes inconscientes que extraen lecturas múltiples por parte de cada individuo, experiencias individuales fruto del contexto propio, de su mundo interior y, por tanto, de la proyección de su mirada.

La arquitectura no solo ha tenido la función histórica de albergar al ser humano, sino que ella misma constituye imágenes que documentan la cultura propia de la época que le da origen, y a su vez, ejemplifica los ideales vitales de la sociedad. Su profundidad reside en la capacidad mediadora entre lo ‘cósmico’ y lo humano, entre la eternidad y el presente, y en su papel respecto a la proyección de la identidad, de la idealización de la cultura a la que aspira el colectivo social. Este objetivo de perseguir o marcar los ideales ha estado muy presente en la historia pasada, pudiendo observarse como la *polis* griega y la ciudad romana marcaban el orden humano en sus configuraciones. Más aún, fuera del ámbito construido, las imágenes arquitectónicas pictóricas han sido fundamentales para la reflexión y evolución de la disciplina. Los proyectos teóricos que han surgido a lo largo de la historia han funcionado como manifiestos para alumbrar posibles

²⁶ Cita extraída de: *Ibíd.*, p. 6

²⁷ Cita extraída de: PALLASMAA, J. (2016), *Op. cit.*, p. 31

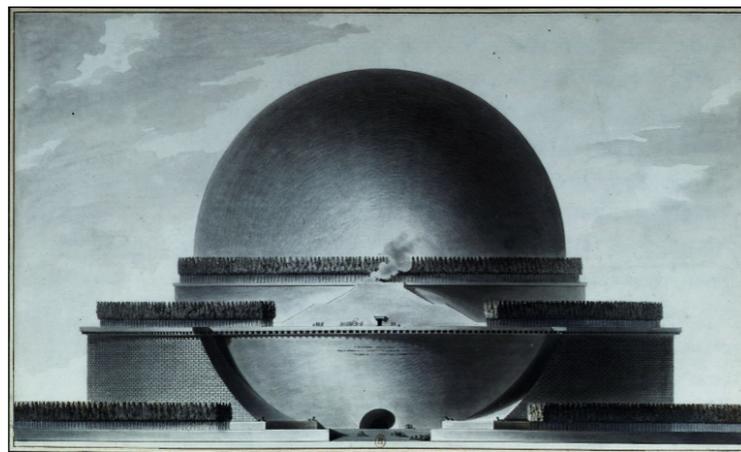
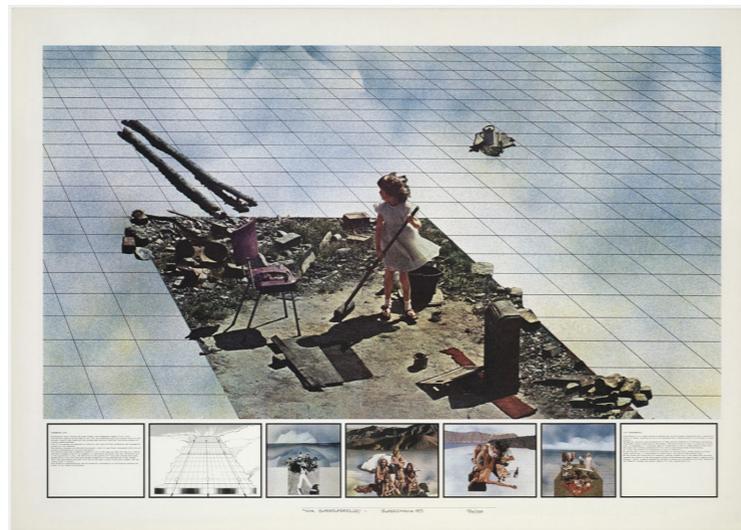


Fig. 16 Escena en un laberinto de espejos, de la película de Charlie Chaplin *El circo*, de 1928.

Fig. 17 Cárcel de Piranesi.

Fig. 18 Cenotafio a Isaac Newton. 1784. Étienne-Louis Boullée

Fig. 19 Supersuperficie limpieza de primavera. Superstudio. 1974.



caminos o desvelar problemas presentes. Proyecciones indiferentemente utópicas o distópicas, que han tenido su lugar e influencia, como las cárceles de Piranesi, las utopías de Étienne-Louis Boullée y Claude-Nicolas Ledoux, o los fotomontajes de Superstudio y Archigram. Sin embargo, en la actualidad, la evolución de las técnicas que permiten producir imágenes impactantes a gran velocidad ha concluido un mundo de ficciones arquitectónicas independientes que descuidan la base existencial y los objetivos fundamentales del arte de construir. Un mundo visual que muestra una arquitectura alienada y alienante que termina en simples ejercicios gráficos sin un sentido de la vida real.

Se puede afirmar que tanto el arte como la arquitectura pueden constituir imágenes completas de la cultura y la vida, estructurando nuestras percepciones, pensamientos y sentimientos, comunicando mensajes de un tiempo profundo y narrativas atribuidas a la vida y destino de los seres humanos²⁸, pero no toda creación puede ser considerada como tal. Rainer Maria Rilke definirá en tono poético que, crear una imagen artística profunda supone una capacidad de percepción que va más allá de cualquier invención verbal, pictórica o espacial: Requiere comprender y amar la vida. Haber visto muchas ciudades, hombres y objetos. Sentir cómo funciona el mundo y sus enseres. Tener recuerdos apasionados, para posteriormente ser olvidados, permitiendo que su remanente interior produzca un parpadeo a partir del cual brote una idea.²⁹ Lo que Rilke viene a decir de manera tan evocadora es que, para crear cualquier obra artística profunda, el individuo debe haber experimentado de primera mano el mundo y haber interiorizado la experiencia, logrando así que el inconsciente trabaje de manera natural. Esta afirmación presupone que ninguna imagen poética puede ser fruto de un acto racional. Cuando una obra es fruto de la invención intencionada, inevitablemente lleva consigo un mensaje concreto, el cual eliminaría la multiplicidad de lecturas. Los simbolismos forzados asocian la obra con un contexto, la dotan de connotaciones ideológicas y sólo tienen interés en el reconocimiento de la referencia. Generar ambientes estéticos conscientes sí puede ayudar al surgimiento de una imagen poética, pero en cuanto a adecuación contextual. A partir del estudio minucioso de obras previas podría ser posible replicar las condiciones de contorno que produjeron el efecto que se pretende lograr, pero no aseguraría el éxito, ya que esto suele suceder cuando hay una conexión arquetípica³⁰ que alude al ser-en-el-mundo del individuo. En términos poéticos, la enseñanza que pueden transmitir las obras artísticas no es tanto la literalidad sino el método, desarrollar los mecanismos de reconocimiento que amplíen la comprensión

28 PALLASMAA, J. (2021), *La Imagen Corpórea. Imaginación e Imaginario en la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, p. 45

29 RILKE, R. (2009). *Los cuadernos de Malte Laurids Bridgge*. Buenos Aires: Losada, p. 39

30 JUNG, G (1966). *El hombre y sus símbolos*. Madrid: Aguilar.

que se tiene de estas y, por tanto, del mundo que las rodea, adquiriendo así una manera de ver a partir de la cual broten imágenes poéticas no pretendidas.

Mediante el ejercicio de una mirada intensa se puede adquirir una mirada lúcida, capaz de extraer tesoros escondidos, que no estaban al alcance de la mirada pasiva convencional. La mirada lúcida cambia la manera en la que se observa el mundo, ampliando la experiencia sensorial. Es el medio por el cual reconocer aquellos *Silencios Elocuentes*³¹ de los que habla Carlos Martí Arís, recogiendo las enseñanzas que estos llevan consigo. En la profesión del arquitecto, adquirir esta mirada puede llevar a la relectura de elementos que ya formaban parte de nuestro entorno, siendo capaces de transformarlos y llevarlos más allá. Es la mirada necesaria para expresar la realidad y comprender las verdaderas cualidades del lugar. Es una mirada que despierta el inconsciente para que la imaginación empiece a elucubrar, haciendo brotar las ideas que permanecían ocultas. A través de la mirada lúcida, enfrentarse al arte puede suponer una experiencia corpórea, puedes llegar a percibir la sensorialidad de un espacio en la distancia, a través de una pintura, el cine o la fotografía –crucial en la construcción de la mirada del arquitecto– habitando en él, viviéndolo como parte de nuestro mundo existencial. Borges explicaba como la poesía no reside en el texto en sí, sino en la lectura, y por tanto, requiere de reconocimiento, el cual se amplía con la experiencia. “*El sabor de la manzana está en el contacto de la fruta con el paladar*”.³²

Esta mirada es la que da origen al cine de Tarkovsky y a la arquitectura de Lewerentz. Es la mirada capaz de contener el tiempo, de capturarlo para la eternidad en un cerco acotado donde las personas amplifican su condición de ser-en-el-mundo, enlazando su alma con la historia, con un sentimiento primitivo de hogar. Es la mirada que proyecta Vermeer sobre su ciudad y sus interiores, donde la luz adquiere peso y forma, visibilizando la identidad de esos hogares y el sentimiento de quietud que se vive en ellos.

Para evocar un ambiente poético, la arquitectura no precisa de materiales tradicionales, una atmósfera cálida o recuerdos oníricos. El lenguaje natural de la arquitectura nace de como esta se construye o erige, y para acoger la totalidad del ser humano, debe transmitir una quietud similar a la pintura de Vermeer, una atmosfera tranquilizadora, donde parezca que todo tenga su razón de ser, aludiendo a la esencialidad. Que cada elemento esté donde tiene que estar, dando la sensación de que no sería posible un cambio que consiguiera un resultado mejor. En su claridad reside el enigma.

31 MARTÍ ARÍS, C (1999). *Silencios Elocuentes*. Barcelona: Ediciones UPC.

32 BORGES, J. (2011). *Poesía Completa*. Barcelona: Lumen, p. 11

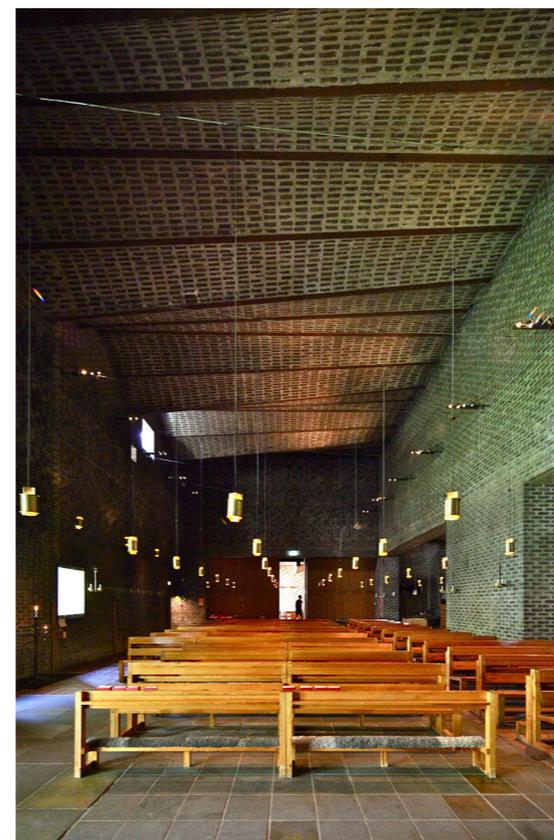


Fig. 20 Iglesia de San Marcos en Björkhagen, Estocolmo, Sigurd Lewerentz, 1960



Fig. 21 Fotograma Stalker. Tarkovsky. 1978



Fig. 22 Steilneset Memorial. Peter Zumthor. 2011

Fig. 23 Simpson-Lee House. Glenn Murcutt. 1996

Fig. 24 Ampliación de El Art Institute of Chicago. Renzo Piano

Es una mirada referenciada en el arte holandés del siglo XVII. Iniciado por Rembrandt, en su pintura la obra de estos artistas comienza a incorporar un marco exterior con una cortina que se introduce dentro del cuadro. Se trata de un ilusionismo conocido como trampantojo. Aunque en su mayoría con motivos religiosos, la cortina adquiere un carácter especial en la obra de Vermeer³³. Dota a sus pinturas de misterio, nos anima a querer ver más allá, descubrir que se esconde tras la cortina, y mediante este acto, refleja el sentimiento de querer ver más en la pintura, animando a la contemplación y a la reflexión. La mirada lúcida es aquella que consigue ver detrás de la cortina, y descubrir la belleza oculta del mundo.

Entre las artes, el cine consigue captar la dimensión experiencial de la vida y proyectar la imagen poética con enorme claridad. A través de la cámara vemos como las personas habitan el mundo, y como cualquier espacio adquiere un significado. De entre todos los directores cinematográficos, si atendemos al ejercicio de la mirada, cabe destacar la figura de Wim Wenders. Su filmografía está llena de vida y de fascinación por los entornos donde esta tiene lugar, siendo *El Cielo sobre Berlín (Wings of Desire)* una obra de gran capacidad poética a la vez que un ejemplo de cómo aplicar esta mirada en el desarrollo de un nuevo proyecto.



Fig. 24 Sagrada familia detrás de la cortina, Rembrandt Harmenszoon van Rijn, 1646.

33 El misterio de la pintura de Vermeer de 350 años de antigüedad | DW Documental <https://www.youtube.com/watch?v=op-OXw9V_ds>

Experiencias arquitectónicas a través del cine de Wim Wenders

2.1 Wim Wenders

*"Pienso que a una película debe precederle un sueño, ya sea un sueño en toda regla, de los que uno recuerda al despertar, o una ensoñación diurna."*³⁴

2.1.1 Vida y obra.

Wilhelm Wim Ernst Wenders, más conocido como Wim Wenders, nació el 14 de agosto de 1945 en Düsseldorf, Alemania. Pintor, fotógrafo, escritor y principalmente director, ha conseguido plasmar su visión del mundo a través de una obra multidisciplinar en la que la imagen poética adquiere una posición protagónica. Exponente del apodado "Nuevo Cine Alemán", junto con Rainer Werner Fassbinder y Werner Herzog, es considerado como una de las grandes figuras del cine de finales del siglo XX. Como hijos directos de la posguerra, este grupo de cineastas creció en un país devastado por los estragos del conflicto bélico, inmersos en una sociedad en proceso de resiliencia. Previo a su actividad, el cine predominante en Alemania era un cine complaciente que representaba historias felices para evadir a una sociedad que quería olvidar. Ante la situación general, tanto cultural como de actitud vital, surge este grupo de jóvenes directores con un nuevo modo de hacer, que apoyándose en el cine clásico americano con el que habían crecido, pretendían contar historias reales, introduciendo nuevos elementos formales y psicológicos, representando el *zeitgeist* de una generación que estaba buscando su identidad.

Wenders fue considerado el más americano de este grupo, llegando incluso a rodar parte de su obra en Estados Unidos. Su admiración por escritores, pintores, fotógrafos y directores de la época

³⁴ WENDERS, W. (2005). *El acto de ver. Textos y conversaciones*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, p. 29

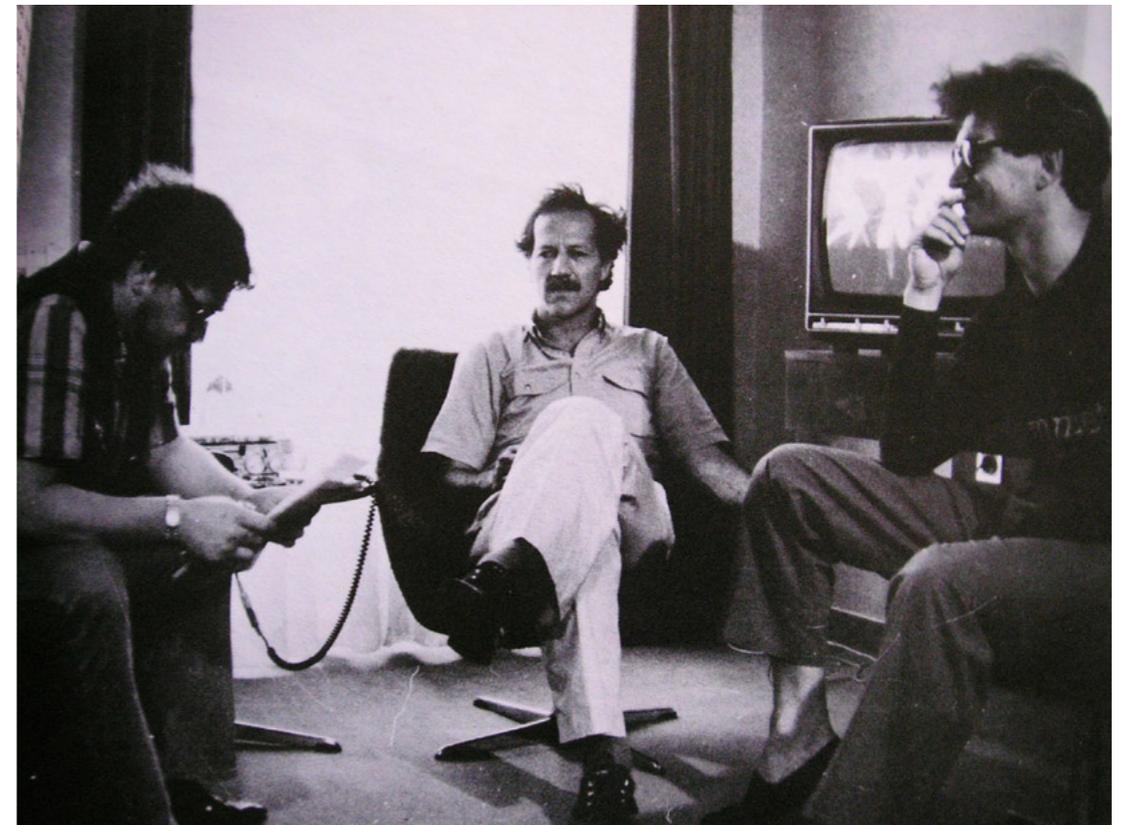


Fig. 25 Wenders, Herzog y Fassbinder reunidos.



Fig.26 La experiencia del viaje. El documento de la ciudad. Fotograma película Alicia en las Ciudades, Wim Wenders 1974.

dorada de Hollywood, así como del Western, le llevó a plasmar historias cargadas con la atmósfera del lugar y el mundo interno de sus habitantes. Debido a la evolución de su filmografía, ha sido asociado con el Cine Posmoderno –o manierista– por el crítico de cine Serge Daney³⁵, el cual clasifica el cine en tres grandes grupos bajo un criterio muy adecuado en los términos tratados en la investigación. Según Daney, el Cine Clásico plantea qué hay detrás de la imagen, el Cine Moderno qué hay que ver en la imagen y el Cine Posmoderno, que detrás de la imagen hay otra imagen. El director alemán reacciona ante un mundo saturado de imágenes vacías de contenido, planteando en su cine –aun siendo difícil enmarcar un estilo concreto debido a su doble vertiente narrativa y documental y a la inagotable experimentación con las técnicas y los recursos visuales– una constante. La imagen como elemento con entidad propia que supera la narración, siendo el núcleo generador de su filmografía. De este modo, su cine *a priori* vacío, conforma una obra cargada de imágenes poéticas significativas, donde el espectador puede extraer múltiples lecturas llegando a contenidos mucho más amplios que el simple guion, muchas veces inexistente.

Entre su filmografía encontramos dos orillas de un mismo río, uno basado en la ficción y otro en el documental, no obstante, la barrera entre ambos es difusa, tanto por el carácter evocador de sus documentales como por la plasmación de una realidad profunda en sus historias. Abrazando el viaje, la improvisación y la exploración del individuo y del lugar que habita, encontramos títulos que abordan las mismas temáticas en cada lado. Entre su extensa obra, superando los ochenta títulos entre distintos formatos de duración, caben destacar:

Ficción: *Alicia en las ciudades* (1974), *Falso movimiento* (1975), *En el curso del tiempo* (1976), *El amigo americano* (1977), *El estado de las cosas* (1982), *París, Texas* (1984), *El cielo sobre Berlín* (1986), *Hasta el fin del mundo* (1991), *Tan lejos, tan cerca* (1992), *Lisboa Story* (1994), *El final de la violencia* (1997).

Documental: *Relámpago sobre el agua* (1980), *Room 666* (1982), *Tokyo-Ga* (1985), *Apuntes sobre vestidos y ciudades* (1989), *Buena Vista Social Club* (1999), *The Soul of a Man* (2003), *Pina* (2011), *La Sal de la Tierra* (2014).

35 DANÉY. S, (1983) *La rampe*, *Cahier critique*. París : Cahiers du Cinéma/Gallimard, p. 171-176.

2.1.2 La vida con relación al cine. El cine con relación a la vida.

*“Únicamente tenía estas dos imágenes imprecisas, pero he visto en ellas más cosas que en dos mil o dos millones de fotografías: porque me han hecho soñar”.*³⁶

- Wim Wenders

Wenders creció en una ciudad destruida, hecho que marcará su visión del mundo. En su infancia no contemplaba la posibilidad de una realidad distinta a la que encontraba en su entorno directo, pero a través de la pintura descubrió un nuevo mundo, uno mejor que aquel en el que vivía. Tuvo acceso a una colección de láminas de obras destacadas de la historia del arte y a través de ellas experimentó un viaje que le llevaría a recorrer museos europeos y contemplar aquellas obras de primera mano, constatando así su vocación de pintor. Fue así hasta que su fascinación por el cine le llevó a hacerse con una cámara y empezar a rodar, sentía que en el arte encontraba el conocimiento, pero en el cine tenía un medio de mayor complejidad para tratar de mostrar la realidad que percibía. Empezó con películas de corta duración –la de los rollos– hasta que probó el montaje y quedó asombrado al ver como las grabaciones adquirían unidad, permitiendo la construcción del tiempo. Siempre preocupado por captar el mundo, relaciona el cine con *el acto de ver*, y enfoca toda su obra en plasmar este de la manera más cercana posible.

Él mismo afirma que siempre ha aprendido más de la pintura que de otro lugar, incluso cuando se convirtió en cineasta extrajo más enseñanzas de la pintura que de las películas.³⁷ De entre todos los artistas, establece un vínculo especial con dos pintores lejanos en tiempo y espacio, pero con una temática que podría considerarse común, Johannes Vermeer y Edward Hopper. La obra de ambos sugiere espacios habitados, espacios cargados de ocultación y pausa, donde el tiempo se convierte en materia y queda congelado en la eternidad. Pinturas envueltas en un misterio que despierta fascinación y atrapa al visitante tratando de desvelar qué ocurre, que al contemplarlas plantea cuestiones que jamás serán resueltas, y en ello reside su capacidad evocadora, a través de la cual el observador vive una experiencia espacial. Ambos pintores son capaces de capturar la luz y el alma, generando imágenes poéticas que lejos de ser realistas en estilo, plasman la realidad con profundidad. De Vermeer, Wenders dijo que encontró la belleza y la verdad, a partir

³⁶ WENDERS, W. (2005), Op. cit, p. 173

³⁷ LOUISIANA CHANNEL, “Wim Wenders Interview: Painter, Filmmaker, Photographer” en Youtube <<https://www.youtube.com/watch?v=XrCUFm7wEQ&t=76s>> [Consulta: 6 de agosto de 2022]



Fig.27 Muchacha leyendo una Carta, Johannes Vermeer, 1659



Fig.28 Habitación de Hotel, Edward Hopper, 1931



Fig.29 Gas., Edward Hopper, 1940



Fig.30 Recreación de Gas, Edward Hopper para la exhibición "Two or Three Things I Know about Edward Hopper", Wim Wenders, 2020

de entonces inseparables, considerando que solo aquello que fuera verdadero podría ser bello. De Hopper, que es un gran narrador, cuyos cuadros parecen fotogramas de películas que nunca han sido rodadas³⁸, y donde uno puede ver la identidad americana: "*Sus cuadros no retratan a los Estados Unidos solo en las superficies, sino que escarba en las profundidades del sueño americano y exploran ese dilema tan consumadamente estadounidense del ser y el parecer*"³⁹. Los cuadros de Vermeer captan quietud, mientras que los de Hopper muestran la soledad del humano moderno, del primero adquiere la manera de ver, del segundo la de narrar. De ambos, como capturar la realidad⁴⁰.

En su cine hay muchas citas, algunas literales y otras más escondidas. Wenders describe este acto como "*echar anclas*":⁴¹ Esto bien podría relacionarse con la manera de realizar un proyecto arquitectónico –o cualquier creación– en la que, en el inicio, uno siente la necesidad de apoyarse en lo que han hecho otros con antelación, para seguir unos pasos sentidos con mayor firmeza. Wenders afirma que no existen infinitas historias o mitos, y constantemente te ves en la tesitura de tratar un tema tratado, algo para lo que otra persona ya ha encontrado una forma y un lenguaje. En muchas ocasiones, son referencias conscientes, un pretendido homenaje o un reconocimiento de que no se ha encontrado manera mejor de hacer, de conseguir el objetivo pretendido, ya sea funcional o emocional, o incluso una estrategia para aludir a la conciencia colectiva, recogiendo una imagen presente en el imaginario popular. Otras muchas ocasiones se trata de referencias inconscientes, fruto de conexiones internas que recorren el camino por un cerco familiar, por pura intuición. De cualquier manera, estas referencias constituyen mecanismos, de seguridad, para afianzar la inexperiencia del creador, o comunicativos, para aludir a la experiencia de las personas.

Entre sus anclas, si alguna tiene más peso que el resto, sin duda se trata de Yasuhiro Ozu. Con un total de 52 películas, pasando del cine mudo al cine sonoro en blanco y negro y en sus últimos años, al cine en color, Ozu siempre contó la misma historia, con las mismas personas y la misma ciudad. Una historia sencilla sobre la familia, una historia clásica sobre el amor, la vida y la muerte, una historia fácil de encontrar por todo el mundo. Un cine que ralentiza el tiempo de la vida

38 FONDATIONBEYELER, "Trailer "Two or Three Things I Know about Edward Hopper" by Wim Wenders for our upcoming exhibiton" en *Youtube* <https://youtu.be/wxRT_eXGYvg> [Consulta: 5 de junio de 2022]

39 WENDERS, W. (2016). *Los pixels de Cézanne y otras impresiones sobre mis afinidades artísticas*. Buenos Aires: Caja Negra Editora, p. 47

40 Es por este motivo por el cual graba la mayoría de sus películas con lentes de 35 mm, las más cercanas a la visión del ojo humano.

41 WENDERS, W. (2005), *Op. cit*, p. 219.



Fig.31 Fotograma película El Cielo sobre Berlín, Wim Wenders, 1986.

Fig.32 Eleven A.M., Edward Hopper, 1926

Fig.33 Fotograma película El Circo, Charlie Chaplin, 1928.

Fig.34 Fotograma película El Cielo sobre Berlín, Wim Wenders, 1986.



actual, cuyo ritmo interno marca el ritmo del espectador. Un cine de calma y honestidad. Un cine universal. En el cine de Ozu, el individuo vive la existencia pura, forma parte de la familia y vive con ella, habita su hogar. Cuando Wenders se enfrentó por primera vez a su obra quedó fascinado ante su sinceridad, **“Lo que veía era lo que había, y lo que había era lo que veía, ni más, ni menos. Mera presencia. Mera verdad, Mera existencia.”**⁴² Lo que ocurre no está impulsado por un argumento, simplemente es el destino humano. En su cine no hay diferencia entre el guion, el actor y el espectador, todos viven en comunidad.

Esta experiencia cinematográfica marcó la carrera de Wenders con gran intensidad. A partir de este momento, su cine se inundó de realidad, donde no importa tanto el qué sino el cómo, donde se puede narrar la misma historia, el mismo viaje, y los mismos personajes, un cine para ver el mundo. Para lograr su objetivo, Wenders analiza la obra de Ozu con el fin de comprender como podía tener lugar ese impacto y así replicar las condiciones de contorno esenciales para que eso suceda: Ozu utiliza siempre la misma lente, un 50 mm, dado que esta comprime la realidad y aproxima la imagen al espectador, consiguiendo así cercanía mediante un gesto sutil que es recibido por el inconsciente. El espectador ve a través de los ojos del director. Siempre coloca la lente a la misma altura, la de los ojos de una persona sentada en el suelo, dotando a la imagen de humildad y respeto por el otro, recuperando de alguna manera la inocencia infantil. Como interacción final, el diálogo. Habitualmente, los diálogos del cine son grabados mediante un plano de establecimiento que sitúa a los personajes en el contexto donde tiene lugar la acción –fundamental en la obra de Ozu–⁴³, seguido de un plano doble en el que el espectador ve el perfil de los que van a participar, planos sobre el hombro en el que vemos al que habla de frente a la cámara y la espalda del oyente, y la aplicación de la “ley” de la mirada, donde cada personaje mira ligeramente hacia el lugar donde está su interlocutor, dejando 2/3 de vacío ante sus ojos proyectando la mirada en esa dirección. El cine de Ozu cambia las reglas, no vemos el hombro de los personajes, ni un giro en su mirada hacia el lateral, por el contrario, los personajes miran de frente a cámara, aludiendo de manera directa al espectador, convirtiéndose en un testigo invisible que forma parte de la realidad del mundo narrado en la pantalla. Esta serie de estrategias han sido utilizadas o reinterpretadas por Wenders en alguno de sus filmes, entre ellos *El Cielo sobre Berlín*, de la que hablaremos a continuación. En esta obra, Wenders acerca la mirada del espectador, comprime la realidad para sentir la cercanía que sienten los ángeles, vemos a través de los ojos de ellos, y del director, y constantemente hay miradas frontales, que aluden a uno, que lo involucran. No es la historia, es el retrato, de la ciudad, de sus habitantes y de los que anhelan.

42 WENDERS, W. (2016), Op. cit, p. 146

43 Ver “La casa de Ozu”, PERIS, M.

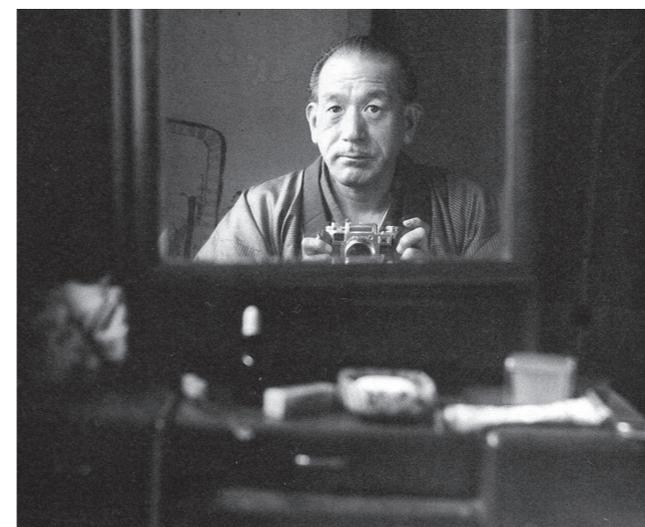


Fig.35 Autoretrato fotográfico, Yasuhiro Ozu,

Fig.36 Autoretrato fotográfico, Wim Wenders,

El cine de ambos trata la vida del ser humano y por ello, alude a la universalidad. Ofrecen experiencias poéticas más allá de la narración, donde la imagen adquiere entidad y la historia deja de ser el eje vertebrador. Wenders se apoya en el arte para crear, encontrando en él respuestas a lo que está buscando, o las preguntas que pretenderá resolver con su filmación. Él no explica, reflexiona, y en su obra encontramos el ejercicio de la mirada lúcida, a través de la cual analiza el lugar y la gente que le rodea, siendo la película *El Cielo sobre Berlín* un ejemplo de los dos caminos que tratan la investigación. Por una parte, la carga simbólica de sus imágenes, capaces de evocar y transmitir un conocimiento profundo sobre cómo habitan las personas y la identidad del lugar. Por otra, una manifestación de como las artes aportan al ejercicio creativo, aportando al autor que busca en ellas mecanismos de reconocimiento, herramientas para desarrollar el ejercicio de la mirada, o una fuente inagotable de referencias sobre las que apoyarse para desarrollar su creación –ejercicios de color y forma, simbolismos, escenarios cargados de vida, investigaciones espaciales o documentos históricos que reactiven la memoria– partiendo de una experiencia anterior. Siendo posible estudiar la imagen y las influencia de las disciplinas artísticas en el acto de proyectar, en este caso a través de una película y su proceso de gestación.



Fig.37 Fotograma película Alicia en las Ciudades, Wim Wenders 1974.

2.2 El Cielo Sobre Berlín (*Wings of Desire*).

“Sólo si otorgamos a cada imagen el derecho de contar algo por sí misma, de existir por sí misma, podremos esperar también que cada imagen nos dé entonces el derecho de situarla en un contexto y crear un todo”.

- Wim Wenders.⁴⁴

2.2.1 Un intento de describir una película indescriptible.

“El espíritu del inicio es el momento más maravilloso de todos para cualquier cosa. Y es que en el inicio está el germen de todo lo que ha de venir después. Una cosa es incapaz de empezar a menos que pueda contener todo lo que luego pueda salir de ella. Esta es la característica de un comienzo; de otro modo, no es un comienzo: es una salida en falso”⁴⁵

- Louis I. Kahn

“Y nosotros: espectadores, siempre, en todas partes, ¡mirándolo todo, pero nunca mirando afuera!

- Rainer Maria Rilke, *Octava Elegía*⁴⁶

44 WENDERS, W. (2005). Op. cit, p. 62

45 KAHN, L. (2003). *Louis I. Kahn: escritos, conferencias y entrevistas*. El Escorial: El Croquis Editorial, p. 95

46 RILKE, R. (2016). *Cartas a un joven poeta: Elegías de Duino*. Madrid: Ediciones Akal, p. 79

WENDERS, W. (2005). Op, cit, p. 29

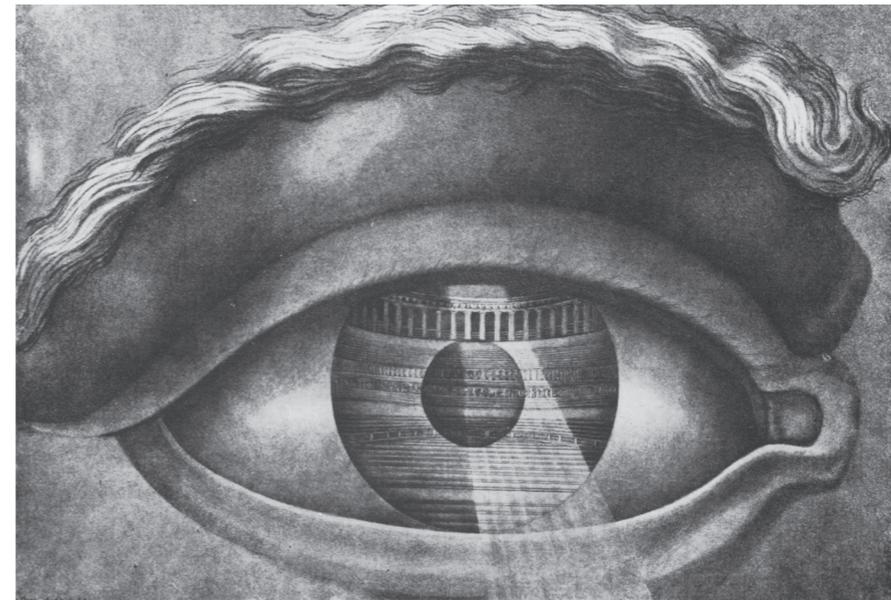


Fig.38 Fotograma película *El Cielo Sobre Berlín*, Wim Wenders, 1986.

Fig.39 Interior del teatro municipal de Besançon, visto en el espejo de la vista. Ledoux, 1784.



Fig.40 Fotograma película El Cielo Sobre Berlín, Wim Wenders, 1986.

At first it's not possible to describe anything beyond a wish or a desire.

That's how it begins, making a film, writing a book, painting a picture, composing a tune, generally creating something.

You have a wish.

You wish that something might exist, and then you work on it until it does. You want to give something to the world, something truer, more beautiful, more painstaking, more serviceable, or simply something other than what already exists. And right at the start, simultaneous with the wish, you imagine what that "something other" might be like, or at least you see something flash by. And then you set off in the direction of the flash, and you hope you don't lose your orientation, or forget or betray the wish you had at the beginning.⁴⁷

Al principio no es posible describir nada más allá de un deseo o un anhelo.

Así es como comienza, hacer una película, escribir un libro, pintar un cuadro, componer una melodía, generalmente crear algo.

Tienes un deseo.

Deseas que algo pueda existir, y luego trabajas en ello hasta que así sea. Quieres dar algo al mundo, algo más verdadero, más hermoso, más meticuloso, más útil o simplemente algo que no sea lo que ya existe. Y justo al principio, de forma simultánea al deseo, te imaginas cómo podría ser ese "algo más", o al menos ves algo parpadear. Y luego te vas en la dirección de la luz, y esperas no perder tu orientación, ni olvidar o traicionar el deseo que tenías al principio.

47 An attempted description of and indescribable film.

De esta manera Wenders comienza un texto que lo recoge todo. El acto de crear es el acto de perseguir un anhelo, y por muy racionalizado que esté, tiene que salir de dentro. En el texto *An attempted description of a indescribable film* Wenders reflexiona sobre el proceso de gestación de una idea, un proceso del cual el arquitecto, como creador, puede verse reflejado e incluso extraer herramientas. Su anhelo, retratar una ciudad, Berlín. El medio, una película, pero esta tiene que ser capaz de capturar la sensación que experimenta el director únicamente en esta ciudad, una ciudad que contiene la historia, que contiene la identidad alemana, una identidad que se diluye en otras partes, que se esconde o ha desaparecido, pero que esta ciudad, está presente, tanto físicamente como en la actitud de sus habitantes.

La película busca la verdad del lugar, un lugar habitado. Como se comentaba el principio de la investigación, sólo aquel espacio habitado puede ser considerado como tal. Por tanto, la película no solo refleja la ciudad, sino también su gente y su manera de vivir, y al igual que la obra de Ozu, cuando la historia es la historia del mundo, apela a la universalidad. Berlín es una ciudad dividida, quebrada en dos, como los seres humanos, como su mente, como el mundo. Todo se mueve por contrastes, algo funciona en tanto a su oposición a otro algo, el futuro precisa de pasado para proyectarse, el viejo requiere haber agotado su juventud, la luz delimita la oscuridad. La dualidad, presente en el lugar, lo dota de una realidad superior a cualquier otro.

De esta lectura experiencial del lugar, Wenders extrae su primera respuesta. El cielo sobre Berlín (*Der Himmer über Berlin*) es lo único que unifica las dos partes, que las abraza por igual. El Cielo estuvo antes de existiera la ciudad y estará después de que desaparezca. Debido a su posición de espectador, el cielo no hablaría de unidad, sino de división, una división presente bajo su manto. Berlín tiene historia e historias, un fuerte pasado que convive con lo que aspira a ser. Contemplar todo lo que sucede bajo el cielo requiere la paciencia de un ángel, y así, con un parpadeo, aparece el encargado de articular la película.⁴⁸ Los parpadeos surgen por razones desconocidas, fruto de asociaciones inconscientes con todo aquello que nos rodea, remanentes de aquello que hemos visto, leído, escuchado o soñado. En los términos de la fenomenología desarrollada en la primera parte, cualquier acto de esta índole debe ser reconocido con el mismo valor que los hechos, y esta puede ser una de las herramientas creativas que más pueden ayudar a un autor, la intuición. A menudo se tienen certezas incapaces de explicar, y no dejarse llevar por ellas puede frenar el desarrollo de algo que podría ser muy acertado. Lo que Wenders expone en su texto podría llevarnos a concluir que, ante cualquier idea, si así lo sentimos, deberíamos aceptarla y avanzar, porque en

48 En entrevistas posteriores ha reconocido que durante su etapa en Estados Unidos, sintió la necesidad de reconectar con su tierra natal, y para satisfacerla, acudió a la poesía de Rainer Maria Rilke. Según Wenders, su poesía está repleta de ángeles y es posible que la decisión de sus personajes fuera fruto de una asociación inconsciente.



Fig.41 Fotograma película El Cielo Sobre Berlín, Wim Wenders, 1986.



el proceso de aterrizarla será donde la razón le de verosimilitud y se adapte a la necesidad.

La idea del ángel le llevó a una sucesión de enlaces. Pensando en la posibilidad del este particular personaje se percató de la gran estatua del ángel dorado sobre la Columna de la Victoria (Siegessäule) en la plaza Großer Stern, cuya posición elevada contempla la ciudad. Su mirada intensa reveló una ensoñación de la infancia de un mundo plagado de ángeles como observadores invisibles. Quedó confirmado que su película consistiría en un retrato de la ciudad de Berlín, guiado a través de la mirada de unos ángeles que contemplaría el modo en que las personas habitan el mundo.

Con la película planteada, surgía la necesidad de plantear el método de trabajo. Al igual que en el desarrollo de un proyecto arquitectónico, este comienza con la redacción de un proyecto básico, y por tanto, en esta fase deja por escrito como quiere que sea la película. Las ideas, imágenes sugerentes, posibles historias, una investigación sobre la ciudad, una estructura que lo articule todo y la coordinación de las personas que van a participar, con los que posteriormente probar y adaptar idea hasta llegar a algo compacto que pueda ser ejecutado (proyecto de ejecución).

Peter Handke, escritor con el que Wenders ha desarrollado algunas de sus principales obras, se ofreció a colaborar en la redacción del guion siempre y cuando no fuera un guion al uso, tenía que ser "una historia sacada de la chistera", con lo cual expresaba que, debido a las condiciones de contorno que daban origen a la película, no podía ser tratada con espectacularidad, tenía que ser algo tratado con "ligereza". Por tanto empiezan a trabajar sobre cómo sería el día a día de un ángel. Observadores cercanos, asociados a una serie de personas con las que crean un vínculo especial, condenados a no poder ejercer ninguna acción sobre aquello que contemplan. Con la capacidad de ver y oír, incluso los pensamientos más profundos. Invisibles para todo individuo salvo los niños, pero estos olvidan su presencia instantes después. Ejercen vigilia diaria, recorriendo los lugares de la mano de los habitantes. A pesar de contemplar la vida de manera intensa y prolongada, hay cosas que no llegan a comprender, como sabores y olores. Su visión gris no les permite reconocer colores, y su condición de ser no les permite sentir. Su lejanía respecto a cualquier experiencia vital los dota de curiosidad y fascinación por cualquier acto humano, llevándolos a anhelar lo que supondría una experiencia vivida. Son pura conciencia, el mundo físico y sensible es inconcebible para ellos –opuesto a los humanos– dado que el precio a pagar es la mortalidad.

Fig.42-47 Fotogramas película El Cielo Sobre Berlín, Wim Wenders, 1986.

A partir de desarrollar el perfil del ángel surge la idea que hará avanzar la trama. Un día un ángel siente la necesidad de renunciar a la inmortalidad para experimentar la vida, motivado por el amor, o más bien la idea de poder experimentarlo. La fascinación por una humana le lleva a cruzar el umbral, mostrando otra división en la película. Las dos ciudades, los dos mundos. Es apreciable como la parte narrativa de la película no se aleja de los arquetipos clásicos. Un hombre enamorado lo deja todo atrás en favor de conseguir lograr el contacto con su amada. Aquí reside la esencia del cine de Wenders y de esta película en particular, como se ha mencionado con anterioridad, no importa el qué, sino el cómo.

La estructura que articula la película ya está cerrada. El retrato de la ciudad y sus habitantes – mediante una mirada desprejuiciada que permite acercarse a la realidad, representando, así, una experiencia fenomenológica–, los protagonistas que articulan la imagen y la narrativa que la permitirá avanzar. Con esto claro, solo queda desarrollar la parte técnica. Buscar las soluciones que afiancen que la ejecución no va a alejarse de la idea, sino que esta se va a ver reforzada.

2.2.2. Habitar a través de la cámara.

Para desarrollar la película, Wenders tuvo que hacer frente a una serie de decisiones técnicas que permitiesen reflejar la mirada de los ángeles, estableciendo así una relación directa con la profesión del arquitecto, donde, después de establecer el proyecto básico, hay que llevarlo a realidad, y en el camino, aparecen soluciones a problemas inesperados, que muchas veces suponen el valor del edificio, aludiendo a la conocida frase atribuida a Mies Van der Rohe, *God is in details*. Entre estas decisiones, había que buscar la manera de representar la incorporeidad que les permite atravesar muros, la capacidad de volar, su invisibilidad, la visión gris, la lectura de los pensamientos, el carácter del lugar, y, por encima de todo, la manera de habitar de las personas.

Por lo tanto, la película se convirtió en una grabación experimental en la que la imagen de la ciudad iba a ser la protagonista y la cámara tenía que encargarse de ello. Lo que se ve en pantalla, es proyectado a través de la mirada de los ángeles, por tanto, ejerce una mirada inocente, desprejuiciada. Cuando mira a las personas, estas miran frontalmente, al igual que los personajes de Ozu, con una mirada confiada, apacible.



Fig.48 Fotomontaje analógico del rodaje de El Cielo Sobre Berlin, Wim Wenders, 1986.



Fig.49-50 Fotogramas película El Cielo Sobre Berlín, Wim Wenders, 1986.

La visión en blanco y negro supuso otro reto. Los ángeles no captaban el color, y por tanto, así lo tenía que ver el espectador, pero los humanos apreciaban todos los colores y la película tenía que reflejar la dualidad, los momentos de vida tenían que suponer un parpadeo colorido, que finalmente se convertirá en la imagen completa, cuando el ángel protagonista cruza el umbral, adquiriendo valor por la confrontación de los opuestos. Para poder realizar esto, tuvo que grabarse todo en una misma película y pasar el negativo original por un proceso químico en seis etapas, que dejaba el negativo tan maltratado que perdía el contraste, ese fue el precio a pagar, hasta la restauración, que permitió recuperar el blanco y negro intenso que se pretendía.⁴⁹ La mirada gris de los ángeles venía dada por una inercia natural del director, que considera que la fotografía en blanco y negro es capaz de mostrar la esencia de las cosas, de reflejar detalles inapreciables en el color.

Cuando Wenders fue a hablar con Peter Handke, surgió el asunto más delicado del film ¿Cómo escribir el guion de una película basada en mostrar la identidad de una ciudad? Ante esto, nadie tenía la respuesta. Handke no tenía tiempo para comprometerse con el proyecto y sólo escribió algunas escenas. Estas, que acabaron siendo las más emblemáticas de la película, se convirtieron en los faros hacia donde tenía que avanzar la acción. Entre ellas se encuentra el diálogo del coche en el que los ángeles comparten las experiencias que han tenido a lo largo del día, el monólogo del viejo escritor –homer– recorriendo la biblioteca y la Potsdamer Platz, y el monólogo de la trapezista con el ex-ángel en el concierto. Mientras estas escenas suponían los pilares que sostenían la historia, que dinamizaban la trama o la cargaban de “realismo”, el resto de la película tuvo que ser fruto de la improvisación. Wenders siguió su intuición al escoger localizaciones –la mayoría de las cuales ya han desaparecido– y a través de su cámara, no solo convirtió la película en un documento de valor histórico, donde se puede ver una ciudad en proceso de recuperación, con cicatrices a causa de la guerra que forman vacíos, sino que fue capaz de reflejar la poética del espacio de manera sublime. La Staatsbibliothek zu Berlin de Scharoun nunca ha sido mostrada de la misma manera, solo pudiendo ser vista así a través de la película.

Así la vista aérea de la ciudad, el interior de las viviendas, la biblioteca, el vacío ocupado por el circo, y desprovisto de este al final, la Potsdamer Platz, el refugio antiaéreo, el muro, el intersticio de este y la sala del concierto de Nick Cave, suponen un catálogo de imágenes poéticas capaces de capturar la identidad de Berlín y sus habitantes, y como a través de la cara se puede llevar a cabo una lectura del lugar más allá de lo que supondría el análisis de un plano, más allá de lo objetivo, más allá de la forma.

⁴⁹ BFI Q&A “Wim Wenders on Wings of Desire” en Youtube <<https://www.youtube.com/watch?v=ZgslmCB9BFo>> [Consulta: 26 de Agosto de 2022]



Tengo montones de fotos y notas.



No tenías que hacer fotos,
tenías que escribir un artículo.



Pero la historia trata
de lo que se puede ver.



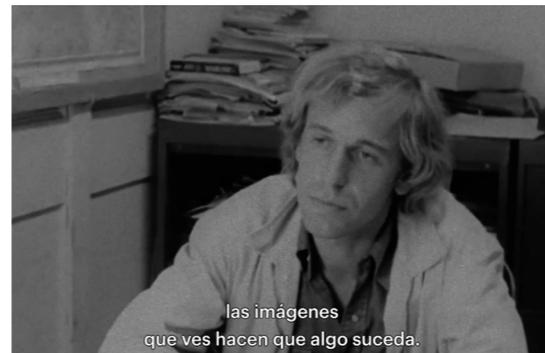
De imágenes y símbolos.



No he terminado aún.



Recorriendo EE.UU.,



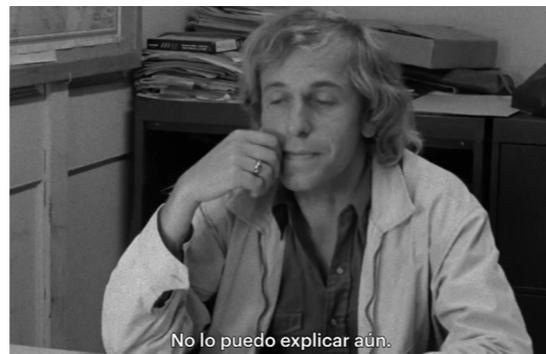
las imágenes
que ves hacen que algo suceda.



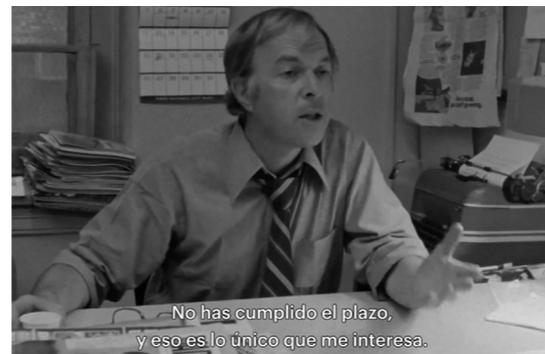
Y la razón
por la que he hecho tantas fotos



es que es parte de la historia.



No lo puedo explicar aún.



No has cumplido el plazo,
y eso es lo único que me interesa.



Fig.51-62 Fotogramas película Alicia en las Ciudades, Wim Wenders, 1974.

2.2.3 Arquitectura encontrada.

“Una película sin historia es como una casa sin muros”

- *Gordon, En el Curso del Tiempo [Wim Wenders, 1976]*

La cita que inaugura la segunda parte de la investigación es con la que Wenders comienza el texto *“El acto de ver”*⁵⁰. En esa nota de prensa, Wenders expone la diferencia de paradigma entre las películas fruto de una inversión de naturaleza económica, y aquellas que son una inversión de naturaleza emocional. Para Wenders, esas películas soñadas son las que tienen un alma, un lugar central que las dota de identidad. Esto mismo es aplicable a la profesión del arquitecto. Hay arquitecturas que son el resultado de un cálculo, una acumulación de soluciones que cumplen su objetivo funcional y finalmente financiero, pero en las cuales la acumulación no conlleva una suma. Una arquitectura que no aspira a algo más es una arquitectura desprovista de alma, un objeto. Estos “productos inmobiliarios”⁵¹ son así catalogados por Helio Piñón, aplicando este concepto a modo de manifiesto en favor de la modernidad, pero aplicable a cualquier tipo de arquitectura.

Lo que plantea Wenders en ese texto, a pesar de hablar del terreno fílmico –que le atañe personalmente–, consigue dar palabras al proceso de creación de una obra. Un proceso en el que sustituyendo la palabra “película” por “proyecto”, podría tratar de una creación universal.

*“Pues bien, una película suele ser una empresa ardua en cuyo transcurso, debido a más de una iniquidad, se puede llegar a dudar de su asunto o, incluso, perderlo realmente de vista. Entonces se hace necesaria una fuente de energía que no se escurra ni se extinga. Esta fuerza de la que un filme puede alimentarse desde su primera idea hasta la copia terminada es, precisamente, lo que yo llamo, a falta de un vocablo mejor, el “alma” de una película, el sueño de sí misma. (Lo cual no significa que una película deba parecerse finalmente al ideal soñado en su inicio, al contrario: la fuerza de su “sueño” consiste en hacer que la película siga en pie a pesar de todos los contactos con la realidad y con las condiciones siempre cambiantes y, a la vez, en dejarla abierta a cualquier cambio, desvío o giro.)”*⁵²

50 WENDERS, W. (2005). Op. cit, p. 29

51 UN CAFÉ CON HELIO “ Estado de la cuestión” en *Instagram de Helio Piñón* <<https://www.instagram.com/p/CafVopn-lAiw/>> [Consulta: 23 de marzo de 2022]

52 WENDERS, W. (2005), Op. cit, p. 29.



Fig.63-65 Fotogramas película Alicia en las Ciudades, Wim Wenders, 1974.



Fig.66-72 Polaroids realizadas por Wim Wenders a modo de diario de viaje y como herramienta de reconocimiento del lugar y de la gente.

Una alusión directa a la idea de concepto detrás de un proyecto, al hilo conductor que guía los pasos, dando la razón o quitándola. Un *leit motiv* que conecta el proyecto con lo universal, que lo dota de una condición de condensación de la realidad, conteniendo mundos en sí mismo y una unidad discursiva.

En una conferencia desarrollada por motivo de la restauración de la película, Wenders analiza las diferencias de esta con el *remake* realizado en los Estados Unidos.⁵³ Unos productores de Hollywood solicitaron el guion para llevar a cabo el proyecto de una adaptación americana de su película "alemana", lo cual llamó la atención del director dada la inexistencia de dicho guion durante el rodaje. Wenders aceptó y les cedió los derechos de lo que era la transcripción a *posteriori* de la obra y así fue desarrollada, siguiendo el guion. La película fue un absoluto desastre, dejaron que la historia guiara la película mientras que en *El Cielo Sobre Berlín* el guía es el lugar. Esto ejemplifica perfectamente lo que se comentaba en la introducción de la investigación respecto a las arquitecturas llenas y aquellas vacías. Al desarrollar el *remake* aplicando una serie de decisiones lógicas, poniendo el foco en el argumento, no fueron capaces de capturar el lugar y la película quedó vacía de contenido, se convirtió en una cita vacía de significado. En *El Cielo sobre Berlín* queda retratada la ciudad en sus distintos niveles de existencia, ofrece una visión profunda de ella, mientras que en *City of Angels* no puedes reconocer haber visto la ciudad de Los Angeles.⁵⁴

Para el desarrollo de su películas Wenders comienza con una lectura intensa del lugar, intenta comprender su esencia y plasmar la experiencia que conlleva grabar ahí y no en otro entorno. Serie de imágenes de Alicia en las Ciudades respecto a las millones de fotografías En sus primeras películas, todo lo retrataba a través de pequeñas *polaroids* que reflejaban la "realidad" del lugar, lo que él percibía de este. Trataba de capturar a través de la lente lo que no eran capaces de capturar los ojos, y a través de estas cajas llenas de fotografías surgían las historias de sus viajes. Es una manera de proceder que ha estado con él desde los inicios de su pintura. Cuando decidió pasar al audiovisual, grababa planos fijos de paisajes vacíos donde la imagen adquiriría sentido por sí misma, sin necesidad de una historia que le diera vida. Las historias llegaron después. No obstante, su manera de hacer ha cambiado poco, dado que, incluso en una película completamente guionizada

53 *City of Angels* (Brad Silberling) Regency Enterprises, Atlas Entertainment. 1998.

54 BFI Q&A "Wim Wenders on *Wings of Desire*" en Youtube <<https://www.youtube.com/watch?v=ZgslmCB9BFo>> [Consulta: 26 de Agosto de 2022]

como es París, Texas⁵⁵, se vio en la necesidad de recorrer el desierto con su cámara para tratar de entender la luz, y los colores tan intensos que proyectaba, para vencer el miedo al horizonte⁵⁶. No hacía estas inspecciones con el fin de encontrar las localizaciones de la película, lo hacía para entender el lugar.

Lectura que sería fundamental para poder desarrollar una película como *El Cielo sobre Berlín* donde no solo hará uso de la fotografía, también se apoyará en la poesía de Rainer Maria Rilke en esa batalla por llegar a la comprensión del espacio y su gente. En esta película, las localizaciones adquieren un carácter especial.



55 París, Texas (Wim Wenders) 20th Century Fox. 1984.

56 LOUISIANA CHANNEL, "Wim Wenders Interview: Painter, Filmmaker, Photographer" en *Youtube* <<https://www.youtube.com/watch?v=XrCUFfM7wEQ&t=76s>> [Consulta: 6 de agosto de 2022]

Fig.73-74 Fotografías realizadas por Wim Wenders durante el rodaje de París, Texas, 1984, para entender la luz y los colores que proyectaba. <https://www.youtube.com/watch?v=XrCUFfM7wEQ>

Arquitectura encontrada: Las viviendas



Fig.75-86 Fotogramas película El Cielo Sobre Berlín, Wim Wenders, 1986.

Arquitectura encontrada: Biblioteca Estatal de Berlín



Fig.87-98 Fotogramas película El Cielo Sobre Berlín, Wim Wenders, 1986.

Arquitectura encontrada: Potsdamer Platz

Bajo la mirada de Homer, el anciano que relata lo que la plaza fue.

"No es esto, no puede ser esto, pues en la Potsdamer Platz estaba el café Josty donde por las tardes iba a charlar, a tomarme un café y a observar a la gente después de fumarme un puro.

En Löshse und Wolff, un estanco muy reputado, justo aquí enfrente. Esto no puede ser la Potsdamer Platz.

No me cruzo con nadie a quien poder preguntar. La plaza estaba llena de vida: tranvías, autobuses tirados

por caballos y dos coches: El mío y el de la chocolatería Hamann. La tienda de Wertheim también estaba aquí. Y un buen día, de repente, allí habían colgado las banderas. Allí... Por toda la plaza banderas colgando... La gente dejó de ser amable y la policía también.

No pienso abandonar hasta que haya encontrado la Potsdamer Platz."



Fig.99-108 Fotogramas película El Cielo Sobre Berlín, Wim Wenders, 1986.

Arquitectura encontrada: El circo, su lleno, su transición y su vacío.

El circo ocupa el solar.



La transición. El circo se desmonta.



El solar está vacío.



Fig.109-120 Fotogramas película El Cielo Sobre Berlín, Wim Wenders, 1986.

Arquitectura encontrada: Sala de conciertos

Una ciudad de dualidades, como el ser humano, como el mundo.

Los contrastes ponen en valor el opuesto.

Gritos, quietud



Fig.121-130 Fotogramas película El Cielo Sobre Berlín, Wim Wenders, 1986.

Conclusión.

Ver más, leer mejor.

"Entre el pensamiento y la expresión, yace una eternidad..."

- Lou Reed, *"Some Kinda Love"*.

En Wenders es posible ver la figura de un creador que trabaja con la mirada. Toda su obra consiste en la reflexión y entendimiento del lugar y el mundo que le rodea. En ella, no solo es posible reconocer una fuente inagotable de imágenes poéticas, por sí misma, es capaz de expresar su manera de ver el mundo. A través de sus documentos fílmicos, fotografías y especialmente sus escritos, es posible encontrar el origen de sus creaciones, y lo que es más valioso, el método.

Wenders se apoya en el arte para crear, demostrando que su conocimiento puede desarrollar la inteligencia creativa y la 'imaginación'. A veces se puede acudir a él como ancla, como red de seguridad, o como simple divertimento, aludiendo al imaginario colectivo en el reconocimiento de un hilo que conecte la obra con un tiempo anterior. Otras veces puede ser una aparición inconsciente, que de las claves del asunto sin ser convocado. De este modo, a través del estudio de su obra *El Cielo sobre Berlín*, es posible afirmar que el arte puede suponer una herramienta para el desarrollo de la creatividad y de la intuición, permitiendo hacer uso de esta en la ejecución de un proyecto.

En el imaginario de cualquier forma artística, el arquitecto puede encontrar aquello que falta en su disciplina. Debido al tratamiento funcionalista de la actividad arquitectónica, dominada por la racionalidad, acudir al arte puede revelar la importancia de la dimensión emocional, ampliar el espectro de recursos para enriquecer las obras y así conseguir espacios que alberguen el ser-en-el-mundo del habitante, apelando al inconsciente individual. El cine, en particular, aborda el concepto de espacio existencial, común a la arquitectura, mostrando como la dimensión poética puede estar completamente integrada en el sentido de la vida y en los espacios que la albergan.

Wenders tiene la mirada lúcida y con ella lee el mundo. La claridad con la que expone esta cualidad es lo que lleva al estudio de su figura y no la de un arquitecto. Como ha sido desarrollado por este trabajo, para generar un elemento que incida de manera directa en el inconsciente colectivo no hay fórmula escrita y los intentos racionales para que esto suceda no suelen alcanzar el objetivo. La manera de llegar a obtener estas facultades parte de la mirada y la arquitectura, como toda arte creativa, es el arte de saber ver.

A lo largo de la investigación se ha expuesto un modo de observación y el método para adquirirlo. Una mirada capaz de extraer aquello que permanecía oculto, de encontrar tesoros escondidos. La mirada lúcida no es una característica biológica del individuo, es una capacidad adquirida, obtenida a través del ejercicio de una mirada intensa. Una imagen poética evoca multitud de significaciones y a base de enfrentarse a la extracción de estas, se pueden adquirir mecanismos que funcionen de manera fluida, despertando al inconsciente ante cualquier estímulo sensorial. Las imágenes actúan sobre nuestra experiencia y cuanto más rica sea esta, más intenso será el encuentro. Por tanto, se trata de un camino de ida y vuelta. Enfrentarse al arte aporta a la mirada arquitectónica y la mirada arquitectónica aporta a la lectura del arte. Nada es despojable de su contexto y cuando hay una nueva aportación, influye en el todo.

A lo largo de la investigación se han recorrido diversas disciplinas como la pintura, el cine, la poesía y la literatura, alegando la importancia de estas para la comprensión de la naturaleza del oficio del arquitecto. Las obras contempladas por la investigación, donde Wenders ha tenido una posición destacada, han revelado la conexión esencial entre vida, espacio, la ciudad y la mente humana, y como a través de Heidegger y su filosofía existencial, explica como esto tiene lugar. Todo en favor de manifestar la necesidad que tiene la arquitectura de no ser un formalismo o retórica visual, sino un espacio que las personas puedan habitar.

A través de Wenders, de su cine y de sus textos. De la mirada intrusa en los espacios cautivos de Hopper, en la quietud de Vermeer. A través del sabor de la manzana en el paladar de Borges, Rilke y Perec, del hogar de Pallasmaa, la cabaña de Heidegger y la casa de Ozu. Las escaleras de Tati y las sombras de Hervé. A través sus imágenes, se puede comprender *el acto de ver*.

Bibliografía.

ÁBALOS, I. (2019). *La buena vida. Visita guiada a las casas de la modernidad*. Editorial Gustavo Gili, SL.

Annie Dillard. (2002). *Vivir, escribir*. Ediciones y Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja.

BARTHES, R. (1989). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Ediciones Paidós Ibérica, S.A.

BERGER, J. (2000). *Modos de ver*. Editorial Gustavo Gili SA.

BERGER, J. (2001). *Mirar*. Editorial Gustavo Gili, SA.

CARRILLO PRIMERANO, R. (2015). *La percepción como fundamento de la identidad personal (Reflexiones desde la fenomenología)*. www.tdx.cat

DELTELL PASTOR, J. (2019). *La mirada única. Un arquitecto piensa el cine*. Abada Editores, S.L.

GARCÍA ROIG, M., & MARTÍ ARÍS, C. (2008). *La Arquitectura del Cine. Estudios sobre Dreyer, Hitchcock, Ford y Ozu*: Vol. Arquia/temas, no 24. Fundación Caja de Arquitectos.

GRAHAM, D. (2009). *El arte con relación a la arquitectura. La arquitectura con relación al arte*. Editorial Gustavo Gili, SL.

MacGuffin. (n.d.). DELIRIOUS ARCHITECTS AND GLOBES. Retrieved September 9, 2022, from <https://www.macguffinmagazine.com/stories/story1>

MARTÍ ARÍS, C. (1999). *Silencios Elocuentes*. Ediciones UPC.

MARZABAL, I. (1998). *Wim Wenders: Vol. Cineastas 43 (Signo e Imagen)*. Ediciones Cátedra, S.A.

MAYORGAS, P. (2012). "La Escuela de Düsserdolf y el Cine de Wim Wenders". *Revista Fotocinema*, No4, 88–119.

ORWELL, G. (2017). *1984* (9o ed.). Debolsillo.

PALLASMAA, J. (2014). *Los ojos de la piel: la arquitectura y los sentidos*. Editorial Gustavo Gili, SL.

PALLASMAA, J. (2016). *Habitar*. Editorial Gustavo Gili, SL.

PALLASMAA, J. (2021). *La Imagen Corpórea. Imaginación e Imaginario en la Arquitectura*. Editorial Gustavo Gili, SL.

PEREC, G. (2019). *La Vida instrucciones de uso*. Editorial Anagrama S.A.

PERIS, M. (2015). *La casa japonesa a través del cine de Yasujiro Ozu*. ETSAB.

RILKE, R. M. (2016). *Cartas a un joven poeta: Elegías de Duino*. Ediciones Akal.

WENDERS, W. (1991). *An Attempted Description of an Indescribable Film*. The Logic of Images.

WENDERS, W. (2005). *El acto de ver. Textos y conversaciones*. Ediciones Paidós Ibérica, S.A.

WENDERS, W. (2016). *Los píxels de Cézanne y otras impresiones sobre mis afinidades artísticas*. Caja Negra Editora.

WENDERS, W., & KOLLHOFF, H. (1988). *La ciutat. Conversa entre Wim Wenders i Hans Kollhoff*. Quaderns d'arquitectura i Urbanisme, No 177.

BAFTA GURU, "Wim Wenders: On Directing". En *Youtube* < https://www.youtube.com/watch?v=ETJBB-_ghn-g&t=2s>

BFI Q&A, "Wim Wenders on Wings of Desire". En *Youtube* < <https://www.youtube.com/watch?v=ZgslmCB9B-Fo>>

DW DOCUMENTAL, "El misterio de la pintura de Vermeer de 350 años de antigüedad." En *Youtube* < https://www.youtube.com/watch?v=op-OXw9V_ds>

GENERACIÓN TORRENT, "El "Paraíso Perdido" de Japón | OZU x WIM WENDERS", En *Youtube* <<https://www.youtube.com/watch?v=ecd0lp4ltVE>>

JOURNEY TO THE CENTER THE CINEMA, "Wings of Desire (1987) - Documentary" En *Youtube* < <https://www.youtube.com/watch?v=mUT2AzppDL8>>

LOUISIANA CHANNEL, "Wim Wenders Interview: Painter, Filmmaker, Photographer" En *Youtube* < <https://www.youtube.com/watch?v=XrCUFfM7wEQ&t=76s>>

NOWNESS, "Photographers in Focus: Wim Wenders" En *Youtube* < <https://www.youtube.com/watch?v=De-PPNhdIQ5o>>

Filmografía.

Alice in den Städten (Alicia en las ciudades) Wim Wenders. 1974.

El amigo americano. Wim Wenders. 1977.

Im Lauf der Zeit. (En el curso del tiempo) Wim Wenders. 1976.

Paris, Texas. Wim Wenders. 1984.

Tokyo-Ga. Wim Wenders. 1985.

Der Himmel über Berlin (El cielo sobre Berlín). 1987.

Listado de imágenes

Fig.01 <https://arquitecturaviva.com/articulos/lucien-herve>

Fig.02 Fotograma de El cielo sobre Berlín. Wim Wenders.

Fig.03 <https://www.wikiart.org/es/louise-bourgeois/femme-maison-1947-1>

Fig.04 <https://www.atlasofplaces.com/cinema/mon-oncle>

Fig.05 <https://flatmagazine.es/reportaje/diseno-de-cine-de-villa-arpel-al-atico-de-mujeres-al-borde/>

Fig.06 <https://www.atlasofplaces.com/cinema/mon-oncle/>

Fig.07 <https://www.atlasofplaces.com/cinema/mon-oncle/>

Fig.08 <https://arquitecturaviva.com/usuario/v/rqae4g38y0/es#page=71&zoom=z>

Fig.09 <https://elpais.com/cultura/2021-05-27/el-templo-de-vidrio-y-acero-de-mies-van-der-rohe-reluce-de-nuevo-en-berlin.html>

Fig.10 <https://educacion.ufm.edu/kazimir-malevich-cuadrado-negro-oleo-tela-1915/>

Fig.11 <https://www.revistaad.es/diseno/iconos/articulos/walter-gropius-fundo-la-bauhaus-para-renovar-la-arquitectura-y-el-diseno/23979>

Fig.12 https://npg.si.edu/object/npg_NPG.2002.215

Fig.13 <http://www.collage.ro/wp-content/uploads/2011/01/1964-Magritte-Le-Soir-qui-tombe-162x130-cm.jpg>

Fig.14 <https://wikioo.org/es/paintings.php?refarticle=9H5R8T&titlepainting=El+dominio+de+Arnheim+1949+++privado&artistname=Rene+Magritte>

Fig.15 <https://alredordelaarquitectura.wordpress.com/2014/10/24/viernes-clasico-casas-de-madera-la-cabana-de-heidegger-un-espacio-para-pensar-2/>

Fig.16 <http://www.laescueladelosdomingos.com/2020/11/es-un-gran-payaso-que-si.html>

- Fig.17** <https://historia-arte.com/obras/prisiones-imaginarias>
- Fig.18** <https://www.tiovivocreativo.com/blog/arquitectura/boullee-la-arquitectura-visionaria/>
- Fig.19** <https://tecne.com/biblioteca/superstudio-descripcion-del-microevento-microambiente/>
- Fig.20** <http://hicarquitectura.com/2017/06/aeb-15-sigurd-lewerentz-sankt-markus-stockholm/#gallery-6>
- Fig.21** <http://johannes-esculpiendoeltiempo.blogspot.com/2010/10/stalker-idem-1979-de-andrei-tarkovsky.html>
- Fig.22** <https://www.madera21.cl/blog/2022/07/25/la-obra-en-madera-de-peter-zumthor-el-uso-del-material-en-armonia-con-el-espacio-y-la-atmosfera/>
- Fig.23** <https://www.epdlp.com/arquitecto.php?id=114>
- Fig.24** <https://arquitecturaviva.com/articulos/el-art-institute-of-chicago-ampliado-por-piano-1>
- Fig.25** <https://www.flickr.com/photos/zonca/59357749>
- Fig.26** Fotograma película Alicia en las Ciudades, Wim Wenders 1974.
- Fig.27** <https://artsandculture.google.com/asset/muchacha-leyendo-una-carta/3wFQaidzxA5mqg?hl=es>
- Fig.28** <https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/hopper-edward/habitacion-hotel>
- Fig.29** <https://www.wikiart.org/es/edward-hopper/all-works#!#filterName:all-paintings-chronologically,resultType:masonry>
- Fig.30** https://www.youtube.com/watch?v=wxRT_eXGYvg
- Fig.31** Fotograma película El Cielo sobre Berlín, Wim Wenders, 1986.
- Fig.32** <https://www.wikiart.org/es/edward-hopper/all-works#!#filterName:all-paintings-chronologically,resultType:masonry>
- Fig.33** Fotograma película El Circo, Charlie Chaplin, 1928.
- Fig.34** Fotograma película El Cielo sobre Berlín, Wim Wenders, 1986.
- Fig.35** <https://www.shangrila-blog.com/2019/03/v-la-casa-de-ozu-marta-peris-eugenio.html>
- Fig.36** <https://www.youtube.com/watch?v=DePPNhdIQ5o>
- Fig.37** Fotograma película Alicia en las Ciudades, Wim Wenders 1974.
- Fig.38** Fotograma película El Cielo Sobre Berlín, Wim Wenders, 1986.
- Fig.39** Interior del teatro municipal de Besançon, visto en el espejo de la vista. Ledoux, 1784.
- Fig.40** Fotograma película El Cielo Sobre Berlín, Wim Wenders, 1986.

- Fig.41** Fotograma película El Cielo Sobre Berlín, Wim Wenders, 1986.
- Fig.42-47** Fotogramas película El Cielo Sobre Berlín, Wim Wenders, 1986.
- Fig.48** Fotomontaje analógico del rodaje de El Cielo Sobre Berlin, Wim Wenders, 1986.
- Fig.49-50** Fotogramas película El Cielo Sobre Berlín, Wim Wenders, 1986.
- Fig.51-65** Fotogramas película Alicia en las Ciudades, Wim Wenders, 1974.
- Fig.63-65** Fotogramas película Alicia en las Ciudades, Wim Wenders, 1974.
- Fig.66-72** Polaroids realizadas por Wim Wenderds. https://www.youtube.com/watch?v=MImJ6osC_L4
- Fig.73-74** <https://www.youtube.com/watch?v=XrCUFfM7wEQ>
- Fig.75-86** Fotogramas película El Cielo Sobre Berlín, Wim Wenders, 1986.
- Fig.87-98** Fotogramas película El Cielo Sobre Berlín, Wim Wenders, 1986.
- Fig.99-108** Fotogramas película El Cielo Sobre Berlín, Wim Wenders, 1986.
- Fig.109-120** Fotogramas película El Cielo Sobre Berlín, Wim Wenders, 1986.
- Fig.121-130** Fotogramas película El Cielo Sobre Berlín, Wim Wenders, 1986.



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



ESCOLA TÈCNICA
SUPERIOR
D'ARQUITECTURA