

REIA #11-12/ 2018
286 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.es

Ramiro Losada-Amor

Newschool of Architecture, San Diego, CA
ramiro@losadagarcia.com

Construcción de la no ficción en escenarios arquitectónicos contemporáneos / Construction of non-fiction in contemporary architectural settings

El cine ha utilizado los edificios relevantes de cada época de una forma epidérmica y ha abusado de ellos sin llegar a mostrar su esencia. Esto puede resultar lógico en la ficción pero no en el documental que, históricamente, ha puesto la imagen de la arquitectura a su servicio en vez de mostrar la realidad arquitectónica. En los últimos años ha surgido un documental de arquitectura más reflexivo que integra una realidad relativa y multifuncional. Y autores como Wim Wenders han dado un paso más al incorporar la tecnología 3D –entendida desde la fisonomía del ojo humano– y al romper definitivamente la utópica objetividad

Cinema has used the relevant buildings of each era in a superficial way, taking advantage of them without showing their essence. This may be logical to do in fiction but not in documentaries that, historically, have put the image of architecture at its service instead of showing the architectural reality. In recent years, architecture documentaries have emerged with more reflection that integrates a relative and multifunctional reality. Authors like Wim Wenders have taken cinema a step further by incorporating 3D technology –understood from the physiognomy of the human eye– and by definitively breaking the utopian objectivity.

Cine, documental, no ficción, Wenders, 3D, Centro Rolex /// Cinema, documentary, non fiction, Wenders, 3D, Rolex Center

Fecha de envío: 06/11/2017 | Fecha de aceptación: 25/11/2017

Introducción

Una melosa y sensual voz, junto a un parpadeo de la cámara, nos introduce en lo que parece un edificio sin límites, infinitamente alargado y de atmósfera paisajista. La cámara merodea por el exterior insinuando entrar en él, pero nunca llega a hacerlo. Lo rodea, lo observa y circula por debajo en los momentos en los que la arquitectura se levanta sinuosamente del suelo creando espacios de circulación y relación. De la oscuridad que proporciona el inferior de la losa vemos aparecer la silueta de una persona que avanza hacia la cámara y parece entrar en nosotros. Su paso es sosegado. Una vez delante del objetivo, la persona se detiene, observa, respira y siente el edificio como si la arquitectura se apoderara de él.

El edificio descrito es El Centro Rolex, diseñado por los arquitectos Kazuyo Sejima y Ryue Nishizawa (SANAA), estamos en 2010 y el hombre detrás de la cámara es Wim Wenders. Visualizamos con gafas 3D la película documental *If the Buildings Could Talk* en el Arsenale de la Bienal de Arquitectura de Venecia.

Documentación audiovisual arquitectónica

La arquitectura siempre ha tenido un espíritu viajero. Los edificios y ciudades se han valido de la herramienta más eficaz de cada momento para llegar a otros lugares. Dibujos, croquis, grabados, planos, pinturas, etc., han sido las técnicas más utilizadas para representar la realidad. En el siglo XIX, la fotografía suplió a la mayoría de los medios por su capacidad para documentar y catalogar la realidad centrándose en la representación del patrimonio, de los edificios y de la ciudad. En los inicios de la fotografía, los profesionales sintieron atracción por el fenómeno social de la urbe moderna. Tras el descubrimiento de la ciudad, fueron los edificios los que se aliaron con la fotografía:

“Primero, en el siglo XIX, la fotografía descubría la arquitectura; más tarde, en el siglo XX, con la modernidad, la arquitectura descubrió la fotografía e hizo de ella una poderosísima aliada.”¹

La imagen de la arquitectura moderna de la primera mitad de siglo que tenemos en nuestra mente no solo está debido al edificio en sí, sino

1. Ynzenga, Bernardo. “Imagen y arquitectura”. En R. Zarza (ed.), *Kindel: fotografía de arquitectura*. Madrid: Fundación COAM, 2007, p. 25.

Fig. 01. Set de rodaje de *Metropolis* (Fritz Lang, 1927)



que también debe gran parte de su valor al medio, que supo captar a través del fotógrafo la realidad de la obra arquitectónica. Nadie duda de la importancia de la fotografía en la definición de los cánones visuales de las vanguardias artísticas; tampoco del afianzamiento del medio para algunos de los maestros de la arquitectura moderna, ya que reflejaba y comunicaba las principales características de sus espacios y edificios en publicaciones de arquitectura². Los arquitectos buscaron que su fotógrafo entendiera su trabajo, interiorizara sus teorías y no se limitase a la mera reproductividad de los alzados e interiores. Desde el principio del movimiento moderno fueron comunes los binomios arquitectos-fotógrafos, como Richard Neutra y Julius Shulman, Louis Kahn y Georges Pohl, Mies van der Rohe y Bill Hedrich, Le Corbusier y Lucien Hervé, o, ya en España, Juan Antonio Coderch y Català-Roca. Estas parejas de profesionales trabajando juntos interpretaban mejor los pensamientos de sus socios:

“Hay un acuerdo profundo entre el clasicismo y la técnica sublime de las fotos de Bill Hedrich y la obra de Mies en Chicago; o entre el grano grueso de Georges Pohl y la composición volumétrica de las maquetas de Louis Kahn.”³

Posteriormente, el cine se convirtió en una herramienta fundamental de reproducción arquitectónica y fue la inspiración para las vanguardias y arquitectos. Su irrupción además de sumar una herramienta más para la documentación y representación de la arquitectura también supuso un cambio en la mirada de la sociedad. La arquitectura y las ciudades comenzaron a representarse con movimiento constante y, poco a poco, el espectador aprendió un nuevo vocabulario y asimiló el nuevo medio visual.

Sin embargo, el cine no tuvo la misma relación de respeto hacia la arquitectura que tenía la fotografía. El cine centró su interés en la arquitectura de una forma epidérmica. Como si de un actor más se tratase, la cinematografía ha utilizado los edificios relevantes de cada época como escenarios para

2. Colomina, Beatriz. *Privacidad y publicidad: la arquitectura moderna como medio de comunicación de masas*. Murcia: 2010. Original *Privacy and publicity: modern architecture as mass media*. Cambridge: MIT Press, 1994.

3. Deviller, Chistian. “Objetos subjetivos. La fotografía de arquitectura”. En *Papel fotográfico*. Arquitectura Viva nº 12, Madrid, 1990, p. 11.



Fig. 02. Fotogramas de *Architectures d'aujourd'hui* (Pierre Chenal, 1931)

su beneficio. Los directores han manipulado los espacios arquitectónicos y urbanos relevantes del momento, han creado escenarios acordes con sus intereses y han abusado de los edificios y de sus espacios. Esto ha ocurrido porque la misión de la arquitectura en el cine no es ser habitada, sino ser penetrada por la cámara, los actores o los espectadores para recrear la ilusión espacial que el director tiene en mente. Las vanguardias fueron las primeras en aprovecharse de la arquitectura con películas como *Metrópolis* (*Metropolis*, Fritz Lang, 1927) (fig. 01) o *La vida futura* (*Things to come*, William Cameron, 1936). Años después, les siguieron otros títulos en los que la arquitectura o, mejor dicho, su imagen, se puso al servicio del cine.

¿Y qué pasa con el documental de arquitectura? No es una ficción, y a lo largo de su historia ha pretendido mostrar “la realidad” con cierta objetividad. ¿Se aprovecha también de la arquitectura, o es una herramienta que muestra su esencia?

La respuesta más lógica sería que sí retrata la naturaleza de los edificios y sus espacios, y no abusa de ellos. Pero la experiencia nos dice que el documental de arquitectura no ha sido totalmente acertado y muchas veces ha maltratado y desaprovechado los espacios arquitectónicos; ha sido poco más que una imagen en movimiento, un peculiar *travelling* o la experiencia virtual de estar delante del edificio y recorrer fragmentos de él. La importancia del espacio arquitectónico y su significado, en muchos casos, han estado subordinado a intereses simplemente estéticos.

Hay excepciones. La primera se llevó a cabo en los años treinta. El joven director de cine Pierre Chenal contactó con Le Corbusier⁴ para proponerle filmar un documental sobre la arquitectura que se estaba construyendo en Francia en el que quería incluir sus obras. Tras un periodo de correspondencia entre ambos, comenzaron el rodaje de la trilogía *Architectures d'aujourd'hui* (fig. 2), *Bâtir* y *Chantier Trois*, en la que el arquitecto suizo participó desde el primer momento. Los documentales supusieron la primera y más tangible colaboración de Le Corbusier con el cine. El arquitecto suizo y el director belga vieron el cine como un instrumento en el que la imagen se pone al servicio de la arquitectura y no al revés⁵, como había hecho el cine de ficción hasta ese momento.

4. Chenal, Pierre, Pierrette Matalon, Claude Guiguet y Jacques Pinturault. *Pierre Chenal: souvenirs du cinéaste, filmographie, témoignages, documents*. París: Dujarric, 1987.

5. González Cubero, Joaquina. “Mirada objetiva y dimensión subjetiva del cine en Le Corbusier”. Valladolid 2015. <http://dx.doi.org/10.4995/LC2015.2015.803>.

Tras estos primeros intentos, el cine documental de arquitectura no tuvo un periodo fructífero y el número de realizaciones descendieron. Entre 1940 y 1980 pocos arquitectos se interesaron por el documental y los cineastas no quisieron retratar edificios como protagonistas de sus documentales. Sin embargo, el género, a partir de los años ochenta, sí que progresó: comenzó a cuestionarse la objetividad y meditó sobre sus mecanismos de representación. El equilibrio que supuestamente había existido hasta este momento entre el reconocimiento de la realidad histórica y el de una argumentación sobre sí misma empezó a entrar en crisis. Se partió de la convicción de que el documental es un *constructo*, igual que la ficción y, como había pasado en otros ámbitos de la realidad, el mito de la objetividad también se superó. Incluso los directores intentaron desvincularse del término *documental* que, al poseer un gran peso histórico, se asemejaba a los audiovisuales clásicos y resultaba limitado para los nuevos planteamientos filmicos. El término de *no ficción* empezó a sustituir al de *documental* como afirma Weinrichter:

“Se hace evidente que el venerable y, en realidad, siempre conflictivo término de documental resulta insuficiente para dar cuenta de la asombrosa diversidad del trabajo que se está llevando a cabo en la actualidad y que debemos denominar todavía por su exclusión, como es uso aceptado en el campo literario por herencia del inglés, con el fastidioso nombre de non-fiction”⁶

El controvertido término de no ficción se concibió como un gran género con diferentes modos y formas de representación entre los que se encuentra el documental. Todos ellos pertenecen al género de no ficción; sin embargo, no todas las no ficciones son documentales⁷. Así el género encontró en una negación una denominación que lo aleja de la responsabilidad ética y la lógica informativa que impone el documental.

Desde los audiovisuales clásicos de ámbitos históricos, realidades objetivas y sobriedad institucional, la no ficción evolucionó hacia la observación de la realidad con un tratamiento sin manipulaciones y apoyado en los nuevos y pequeños equipos técnicos. Se denominó modo *observacional y participativo*⁸. Formas influidas de manera directa por el *free cinema* anglosajón, el *candid eye* canadiense, el *cinéma vérité* francés o el *neorrealismo* italiano. En el campo de la arquitectura han llegado hasta nuestros días obras como *En Construcción* (2001, José Luis Gerín) o la nominada al Oscar en 2003 como mejor película documental, *My architect: A Son Journey* (Nathaniel Kahn).

Con el tiempo, la no ficción se hizo reflexiva, cuestionó la forma documental e integró una realidad relativa y multifuncional. Autores como Nichols la denominaron modo *reflexivo*⁹. El trabajo audiovisual de los

6. Weinrichter, Antonio. *Desvíos de lo real: el cine de no ficción*. Madrid: T&B Editores, 2004, p. 1.

7. Barsam, Richard. *Non Fiction Film, A Critical History*. Bloomington: Indiana University Press. 1992.

8. Nichols, Bill. *Representing Reality*. Indiana University Press 1991.

9. Nichols, Bill. *Representing Reality*. Indiana University Press 1991.

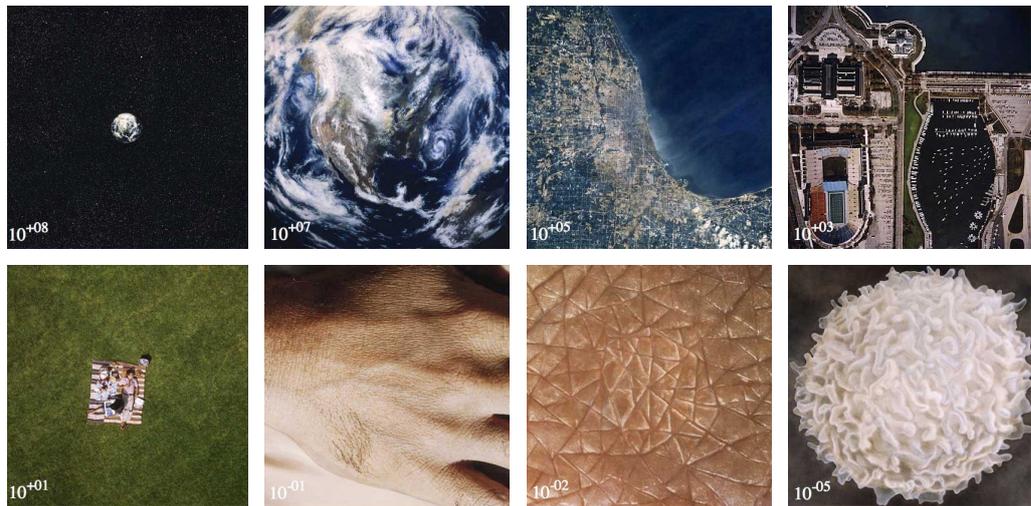


Fig. 03. Fotogramas de *A Rough Sketch for a Proposed Film Dealing with the Powers of Ten and the Relative Size of Things in the Universe* (Charles y Ray Eames, 1968)

Fig. 04. Fotogramas de *Koolhaas Houselife* (Bêka y Lemoine, 2008)

polifacéticos Charles y Ray Eames¹⁰ reflejado en obras como *House: After Five Years of Living* (1955), *A Rough Sketch for a Proposed Film Dealing with the Powers of Ten and the Relative Size of Things in the Universe* (1968) (fig. 03) –primera versión de la más conocida *Power of Ten* (1977) –han sido referencia del modo *observacional* y *reflexivo*.

En los últimos años han surgido una serie de no ficciones de arquitectura heredadas de estos modos documentales que no utilizan los edificios como simples decorados, sino que los entienden para poder filmar su esencia, algunas incluso estrenadas con éxito en las salas de cine, con protagonismo especial de la arquitectura contemporánea. Así vemos series documentales de arquitectura como *Living Architectures* de los directores Ile Bêka y Louise Lemoine con su célebre *Koolhaas Houselife* (2008) (fig. 04) o *Gehry's Vertigo* (2010) o, del mismo arquitecto, *Rem Koolhaas a Kind of Architect* (Markus Heidingsfelder y MinTesch, 2006).

El nuevo escenario de no ficción de los últimos años parece no solo tener relación con la emergencia de las nuevas tecnologías, sino también con la nueva concepción del espacio que tienen los arquitectos hoy –en relación a la modernidad– que demanda otras técnicas más allá de la fotografía. El concepto espacial arquitectónico también ha cambiado:

10. Los Eames hicieron más de cien cortometrajes de arquitectura, arte y diseño y llegaron a tener un premio EMMY en 1960 por su pionera técnica *Fast-cutting*.



Figs. 05 y 06. Wim Wenders, Kazuyo Sejima y Ryue Nishizawa en el rodaje de *If Buildings Could Talk* (Wim Wenders, 2010). © Donata Wenders.



“La arquitectura moderna convirtió el espacio en su sustancia y justificación. [...] Pero veamos cómo entienden la noción de espacio los arquitectos de hoy. Sin duda, esta noción está todavía presente en el proyecto arquitectónico, pero no del mismo modo: ha perdido su condición sustantiva, [el espacio] no es ya el punto de arranque del proyecto.”¹¹

Esta concepción espacial contemporánea obliga a la utilización de una técnica diferente de la fotografía –que ya utilizaban los arquitectos modernos– para captar un espacio que tiene en las estrategias, las metáforas o las apropiaciones parte de su esencia, en vez de en el objeto.

A la par que la concepción espacial, la no ficción de arquitectura, evolucionó obviando la representación realista. Asumió un tipo de audiovisual que se dirigió a las emociones del espectador, intentó provocarle a través de recursos poéticos y retóricos y que se denominó modo *performativo*¹². Esta forma audiovisual ha sido el modo utilizado para consolidar estrategias poéticas-experimentales que mezclan todo tipo de formas, y han transformado el género en las últimas décadas, hasta llegar a la forma *performativa*, evolución natural del modo *poético*.

Es un nuevo modo de hacer que vuelve a cuestionar el cine clásico y se plantea qué parte de la información ayuda a entender el mundo. La forma *performativa* sugiere más que explica y se centra en las cualidades evocadoras de la narración, en vez de hacerlo sobre sus capacidades de representación. Este modo ha hecho que la línea divisoria que había existido entre documental y ficción se haya diluido en las últimas décadas.

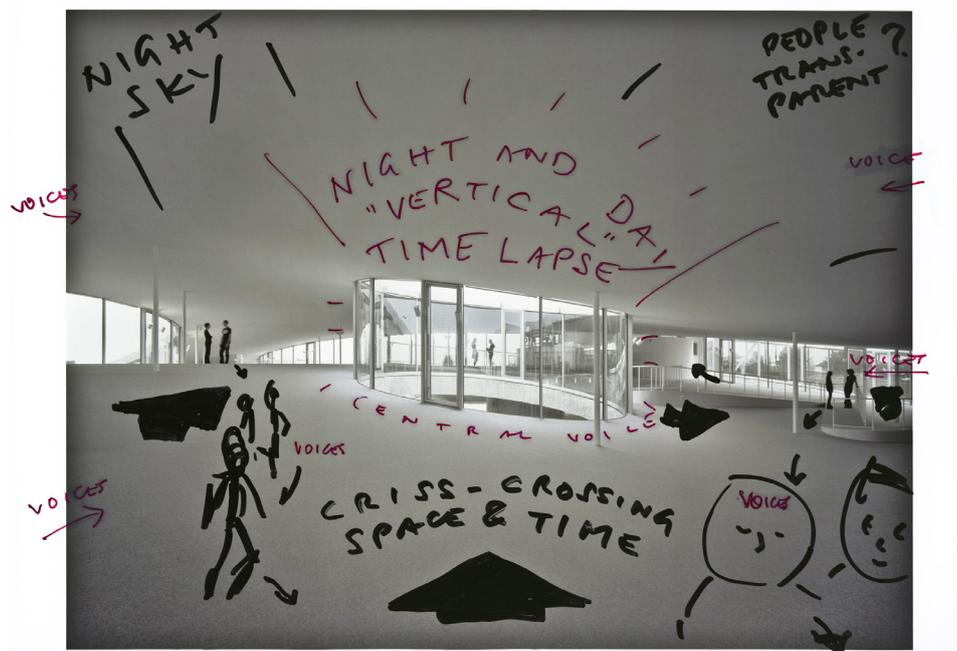
Wim Wenders da un paso más

Los últimos trabajos de Wim Wenders son un buen exponente de la evolución de la no ficción en el campo arquitectónico. El director alemán ha trabajado con la tecnología 3D comprometido por lo que se ha encontrado delante de la cámara. Ha probado esta tecnología en edificios de diferentes características espaciales y solo en aquellos con connotaciones paisajísticas la ha convertido en una herramienta para el espacio, más allá del artificio de la técnica.

11. Moneo, Rafael. “La tradición moderna entre la continuidad y la ruptura”. En *Otra modernidad. Dentro de arquitectura y ciudad*. Madrid: Ed. del Círculo de Bellas Artes. Madrid 2007, p. 56.

12. Nichols, Bill. *Representing Reality*. Indiana University Press 1991.

Fig. 07. Storyboard de Wim Wenders para *If Buildings Could Talk* (Wim Wenders, 2010).
© Donata Wenders.



Con *If Buildings Could Talk*, Wenders ha superado el documental *poético* de las vanguardias, ha desafiado la generalización del modo *expositivo*, la objetividad de las formas *observacionales*, la interacción del modo *participativo* y las concepciones del *documental reflexivo*. Las imágenes 3D del Centro Rolex no pretenden ser exclusivamente descriptores del espacio, sino reflexiones a través de ellas mismas y emociones lanzadas al espectador.

En 2010 Kazuyo Sejima y Ryue Nishizawa contactaron con Wenders para documentar el edificio suizo, uno de sus últimos trabajos, terminado ese mismo año. Wim Wenders dio un paso más allá en la documentación audiovisual de la arquitectura al incorporar las posibilidades de la tecnología 3D (figs. 05 y 06) para el documental en respuesta al tipo de espacio que se encontró al visitar el edificio:

“... descubrí el edificio y estaba muy entusiasmado porque no conozco ninguna arquitectura en el mundo que asemeje más a un paisaje. Si tuviera que categorizar el edificio sería más como un paisaje con valles y colinas que como un edificio. Cuando empecé a pensar en cómo podía hacer una película en ese lugar tan fantástico, me di cuenta de que era imposible hacerlo sin centrarse en la dimensión del espacio.”¹³

El concepto de espacio al que se enfrentó Wenders (fig. 07) es consecuencia de una tradición paisajística en la arquitectura. De nuevo, este hecho es uno de los elementos determinantes en la diferenciación entre arquitectura moderna y contemporánea, como indica Moneo que habla de la evolución del objeto moderno hacia un edificio paisaje:

“A lo largo de la historia la arquitectura ha producido “objetos”. También la arquitectura moderna, puede que, siguiendo inadvertidamente los pasos de la arquitectura antigua, entendía que su tarea era la construcción de esos objetos que llamamos edificios... desde los años ochenta y noventa la idea de objeto se ha ido

13. Wenders en la presentación de *If Buildings Could Talk* en Venecia en 2010.

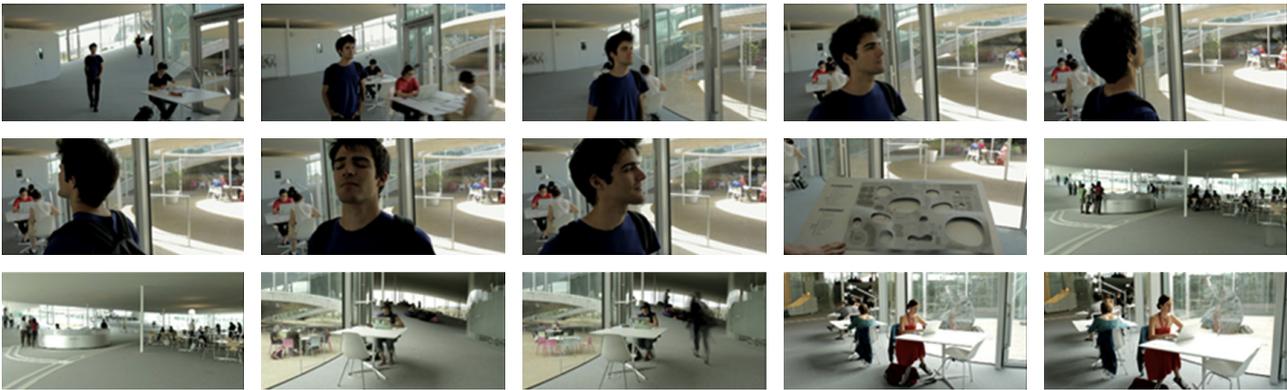


Fig. 08. Fotogramas de *If Buildings Could Talk* (Wim Wenders, 2010).

difuminando hasta convertir el edificio, lo que se construye, en paisaje.”¹⁴

Casi sin saberlo, Sejima y Nishizawa, herederos de esta tradición, pensaron para el Centro Rolex un espacio como una interpretación del paisaje de los Alpes suizos, en vez de hermanarse con la arquitectura existente en el entorno. El resultado fue un edificio en el que un manipulado plano horizontal separa distintas funciones, elevándolo o deprimiéndolo según las necesidades programáticas. Así, se mantiene al mismo tiempo cierta continuidad y privacidad y se crean escenarios con las diferentes actividades del edificio suizo. De este modo, la losa ondulante libera un espacio inferior que sirve de umbral de acceso al edificio. El Centro Rolex es el final de una familia de proyectos en los que SANAA ha adoptado sistemas del paisaje para explorar espacios a través del plegado del suelo.

Debido al espacio que se encontró en el Centro Rolex, Wenders se centró en el movimiento en el edificio. Lo hizo a través de dos tipos de seguimiento (fig. 08) y un acercamiento que son consecuencia de la espacialidad del edificio y que, con otra técnica y movimientos distintos al cine, no hubiera sido posible captarlo. Las características fílmicas que usó son:

- Seguimiento de estudiantes en el interior del edificio mediante constantes *travellings*. La topografía del edificio, la indefinición del programa, que apenas existan particiones verticales y que el edificio esté pensado desde los recorridos (en realidad el recorrido y el programa son lo mismo) son las razones arquitectónicas por las que Wenders utilizó este recurso.
- Seguimiento debajo de la losa mediante planos secuencia de movimientos articulados entre personas y vehículos que captan el ambiente informal que se crea en esta zona. El espacio creado por los arquitectos japoneses entre la losa y el suelo –que permite gran libertad de movimiento– explica este tipo de movimientos.
- Acercamiento a los usuarios de forma intimista que muestran las expresiones de los usuarios y que se convierten en un instrumento de reflexión y comunicación con el edificio. El espacio experimentado

14. Moneo, Rafael. “La tradición moderna entre la continuidad y la ruptura”. En *Otra modernidad. Dentro de arquitectura y ciudad*. Madrid: Ed. del Círculo de Bellas Artes. Madrid 2007, p. 58.

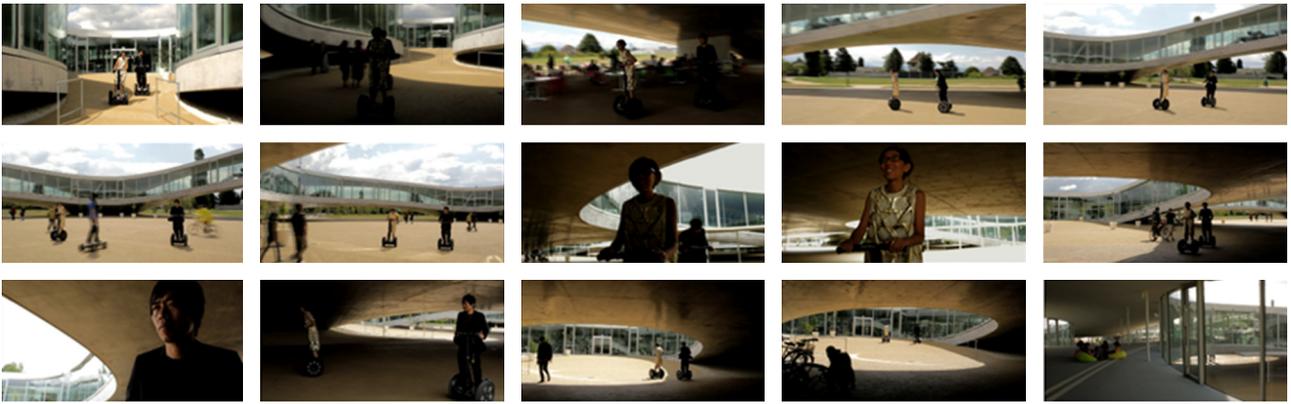


Fig. 09. Fotogramas de *If Buildings Could Talk* (Wim Wenders, 2010).

y la relación edificio-usuarios (cómo sienten, miran, palpan, escuchan y, en definitiva, experimentan el edificio) es la razón del uso de estos retratos silenciosos de los estudiantes y trabajadores.

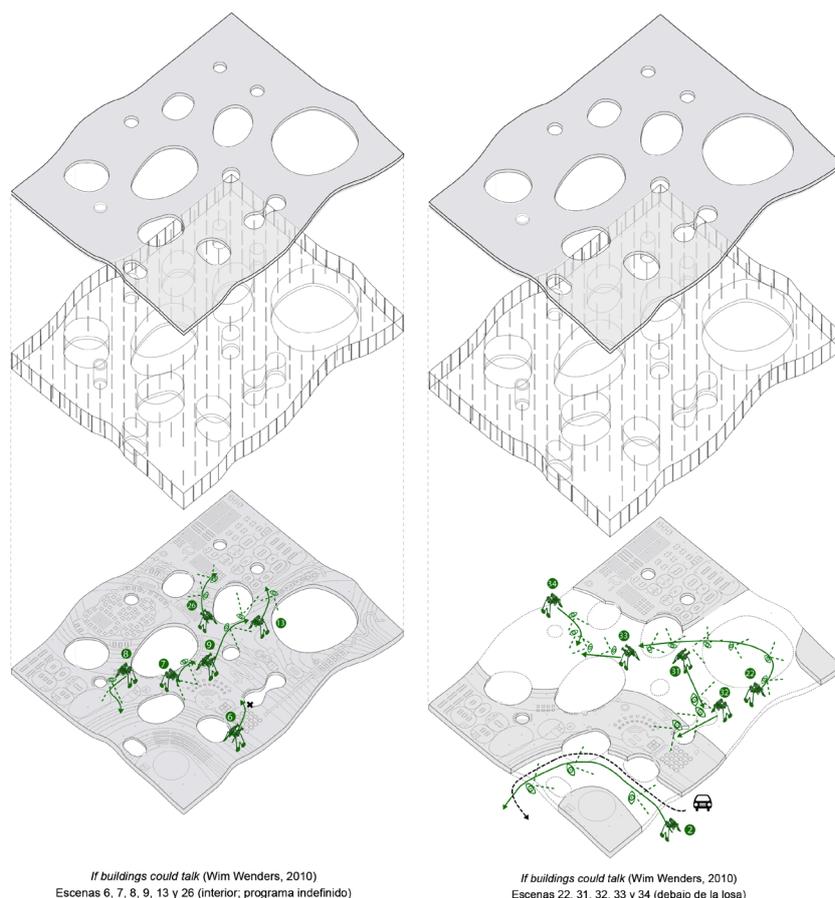
Una actitud nómada y experimental del edificio a la que Wenders responde con un movimiento de cámara constante a lo largo de los valles, laderas y debajo del Centro. Con ello descubre la ligereza, lo inmaterial y la valoración de la ausencia y del vacío característico de los arquitectos japoneses. Algo que resulta difícil de reflejar sin el movimiento que permite la cámara de cine.

Además de los movimientos de cámaras y de los recorridos, *If Buildings Could Talk* tiene en la imagen y el montaje su otro protagonista (fig. 09); en la imagen Wenders diferencian, como es normal, la que se produce dentro del marco y la que lo hace fuera de campo¹⁵. Esta última en los documentales de arquitectura es un espacio en sí mismo. El director alemán utilizó una imagen dirigida para descifrar los espacios retratados y dio vida al espacio fuera de campo para que el espectador pudiera identificar relaciones espaciales y construyera su propio espacio mental. De nuevo, el espacio del Centro Rolex hizo que el tipo de planos e imagen que usó Wenders tuviera tres características comunes, que con técnicas no cinematográficas 3D no se hubieran podido apreciar:

- Uso del gran angular que exagera la perspectiva de los objetos y actividades. Así Wenders saca partido del recurso por la amplitud que permite el 3D. El gran angular responde a un edificio con connotaciones paisajísticas en el que apenas hay particiones interiores. Es un espacio diáfano, aparentemente sin fin, que fluye en todas las direcciones, en el que se superponen los diferentes programas junto con las circulaciones.
- Uso de la distancia focal para producir profundidad de campo. Wenders muestra simultáneamente varias acciones sin recurrir a cortes de planos. Esta profundidad de campo refuerza la idea de SANAA de crear una gran cantidad de horizontes, visiones y encuadres.
- Uso del espacio fuera de campo y de la elipsis lo que permite extender el espacio más allá del cuadro de la pantalla. El repetido uso del fuera de

15. Kovacsics, Violeta. "La dignificación del 3D". Entrevista a Wim Wenders. En *Cahiers du cinéma España*, num. 48. Barcelona.

Fig. 10. Movimientos de cámara en varias escenas de *If Buildings Could Talk* (Wim Wenders, 2010).



campo es consecuencia del tipo de espacio en El Centro Rolex: un espacio con límites difusos donde prima el desplazamiento –y no los puntos que lo definen– y que, de otro modo, hubiera sido difícil de captar.

La manera en que Wenders mueve la cámara en el edificio (fig. 10) revela la fuerza del cine para la arquitectura con inspiraciones paisajísticas y la elección de la imagen y planos 3D reflejan la intensidad y la profundidad en el espacio de Sejima y Nishizawa. Así lo manifiesta una de las escenas iniciales del audiovisual.

En ella, con la cámara cerca de la entrada y con un movimiento armónico, Wenders encuadra con un gran angular a tres estudiantes que ascienden por la ladera a la vez que el aparato. Las imágenes enseñan el cruce de flujos de personas producidas por la topografía del edificio. El desplazamiento de los personajes supera el carácter de movimiento para devenir en un viaje sensorial por el edificio.

El espacio que muestran las imágenes tiene grandes dimensiones, aunque también adquiere una escala de cercanía debido a la escasa altura del Centro Rolex. Con una única mirada el visitante descubre elementos en el primer, segundo, tercer y cuarto plano. El más cercano es el mostrador de acceso, que con la técnica 3D pasa cerca de nosotros; después, el patio que baña de luz toda la zona; al fondo, los vidrios de la fachada, pautados por la constante carpintería vertical que se extiende por toda la fachada.

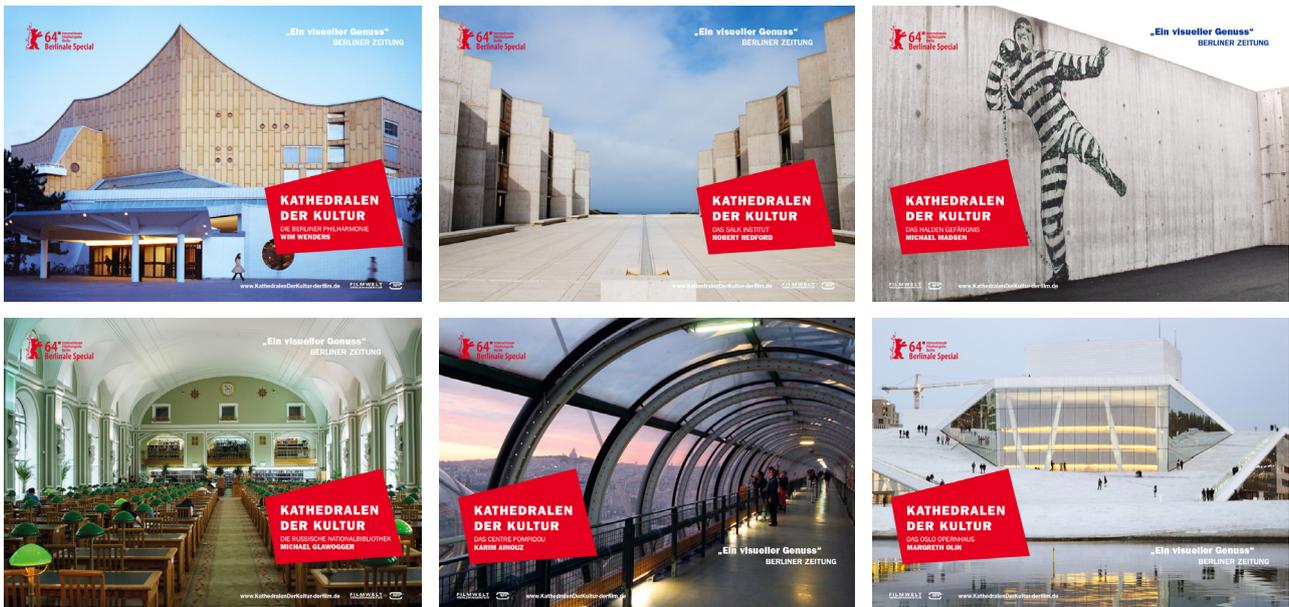


Fig. 11. Carteles del proyecto *Cathedral of Culture* (2014): *The Berlin Philharmonic* (Wim Wenders), *The Salk Institute* (Robert Redford), *Halde Prison* (Michael Madsen), *The National Library of Russia* (Michael Glawogger), *Centre Pompidou* (Karim Ainouz) y *The Oslo Opera House* (Margreth Olin).

Con un pestaño, el plano cambia de ubicación, pero Wenders sigue con el mismo tipo de movimiento suave, melódico y orquestado; en este caso cerca de la biblioteca y subiendo hacia el auditorio (plano ⑧). Con un suave, aunque continuo movimiento, la cámara avanza hacia un espacio profundo y continuo que se extiende hacia la luz de fondo. Aparecen numerosos *puff* que ocupan el paisaje y la cámara camina entre ellos. Mientras, diferentes estudiantes suben y bajan la colina, que tiene en su cota más alta una zona deprimida que hace de auditorio; por supuesto, ninguna pared, puerta o elemento limita el espacio. Las imágenes no muestran ningún programa concreto, sino que los estudiantes usan la inclinación para sentarse, descansar o leer... De fondo, al mismo tiempo que la música y la voz en off, se escucha un sonido discreto de conversaciones perdidas. Son estudiantes que atraviesan y estructuran el universo del edificio suizo.

El siguiente plano (⑨) está en la misma zona del edificio que la toma inicial (⑦), pero no se aprecia debido a la similitud de todos los espacios del Centro Rolex. Desde allí, la cámara encuadra de nuevo a tres estudiantes que terminan de subir la ladera. Mientras la cámara sube, se cruzan de izquierda a derecha otros alumnos que bajan el valle, a la vez se ve otro patio de mayor tamaño creando fueros de campo y ampliando las dimensiones de la pantalla. Cuando la cámara llega a lo alto de la colina, la voz en off se silencia, la música se eleva y se disfruta de la llegada a la cima. Desde allí se advierte otro horizonte distinto que, con el afán de movimiento, podría ser el próximo objetivo a alcanzar hasta encontrar un nuevo horizonte; y así sucesivamente de forma infinita.

Redescubrimiento tridimensional

Las revelaciones espaciales producidas por la tecnología 3D llevó a Wenders a embarcarse en *Cathedral of Culture* (2014), donde invitó a nueve directores a filmar arquitectura en 3D (fig. 11). Solo en algunas de las piezas, la técnica 3D ha aportado más que otros documentales rodados en 2D en esas mismas arquitecturas. El espacio es la clave. La tecnología 3D potencia los espacios de la Filarmónica de Berlín, la Ópera de Oslo y

el Centro Rolex. Sin embargo, en el Centro Pompidou y en el Instituto Salk no contribuye con nada nuevo que no hicieran los documentales 2D filmados en estos edificios. Los dos casos donde fracasa la técnica 3D son edificios objeto, mientras que los tres edificios filmados exitosamente se asemejan a una arquitectura paisaje que integran secuencias, concatenaciones, articulaciones, sorpresa y la simultaneidad que producen estos edificios. Algo que ni las fotografías ni los documentales 2D que han retratado estos edificios consiguen.

En el Centro Rolex, la Filarmónica de Berlín y la Ópera de Oslo se produce una suerte de *viaje architecturale* como si se tratara de un sistema paisajístico, lo que produce infinitas posibilidades de uso, y, particularmente en el edificio suizo hace que circulación y programa sean lo mismo. Esta relación entre recorrido y programa junto al entendimiento del espacio como una serie de experiencias más que como algo construido hace que el cine, en vez de la fotografía, sea la herramienta que transmite la fuerza del espacio del edificio suizo.

Así mismo, el nomadismo del Centro Rolex, la ausencia de particiones interiores y los límites difusos de los programas, hace que el cine 2D no capte toda la profundidad del espacio. En una vista plana, en 2D, nunca se tiene una buena percepción o perspectiva de las subidas o bajadas, tan importante para SANAA. La única manera de superar este déficit y ofrecer a los espectadores la impresión apropiada de estar allí es hacerles conscientes del espacio. Y la tecnología 3D ayuda a desenmarañar la simultaneidad de espacios que se perciben a la vez en el Centro Rolex. Este sistema funciona igual que el ojo humano: imita lo que se vería en un espacio de características paisajísticas. Solo el 3D puede hacer eso.

SANAA sabía que la fotografía no retrataría la profundidad y concatenaciones del espacio de su edificio. Por ello confió el legado visual de su obra a un director de cine, y no a un fotógrafo. La sorpresa para los arquitectos japoneses fue el redescubrimiento tridimensional de su edificio a través de la pantalla. Y para Wenders la tecnología 3D supuso una mirada diferente a la arquitectura, pero solo para aquella con inspiraciones paisajísticas.

Bibliografía

BARSAM, Richard. *Non Fiction Film, A Critical History*. Bloomington: Indiana University Press. 1992.

BÊKA, Ila y LEMOINE, Louise. *Behind the image. Koolhaas Houselife: A Film by Ila Bêka & Louise Lemoine*. Milán, 2010.

COLOMINA, Beatriz. *Privacidad y publicidad: la arquitectura moderna como medio de comunicación de masas*. Murcia: 2010. Original *Privacy and publicity: modern architecture as mass media*. Cambridge, MIT Press, 1994.

KOVACSICS, Violeta. “La dignificación del 3D”. Entrevista a Wim Wenders. En *Cahiers du cinéma España*, n.º 48. Barcelona.

MONEO, Rafael. “La tradición moderna entre la continuidad y la ruptura”. En *Otra modernidad. Dentro de arquitectura y ciudad*. Madrid: Ed. del Círculo de Bellas Artes. Madrid 2007.

NICHOLS, Bill. *Representing Reality*. Indiana University Press 1991.

PENZ, Francois. “The architectural promenade as narrative device: practice-based research in architecture and the moving image”. En *Digital creativity* n.º 15, p. 39-51. 2004.

WEINRICHTER, Antonio. *Desvíos de lo real: el cine de no ficción*. Madrid: T&B Editores, 2004.

WENDERS, Wim. *Toronto International Stereoscopic 3D Conference*. 2011. www.wim-wenders.com/archives/2011-06-Toronto-Keynote-Speech/toronto-keynote-speech.htm

WENDERS, Wim. *El acto de ver: textos y conversaciones*. Barcelona: Ed. Paidós, 2005.

