

laFuga

Una Geografía de la Imagen en Movimiento

Por Giuliana Bruno

Tags | **Arquitectura** | **Cartografía** | **Estudio cultural** | **Estudios visuales** | **Estados Unidos**

Giuliana Bruno es profesora de Estudios Visuales y Ambientales en la Universidad de Harvard. Es autora de *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture and Film* (Verso Books, 2004, ganador del premio Kraszna-Krausz 2004). Su último libro es *Surface: Matters of Aesthetics, Materiality, and Media* (University of Chicago Press, 2014). Este texto corresponde al capítulo 2 de su libro *Atlas of Emotions: Journeys in Art, Architecture, and Film*, London & New York: Verso, 2002. Traducción por Cristóbal Escobar

“Por medio de una... película... sería posible infundir ciertos tópicos, como la geografía, que en la actualidad adquiere la forma de una descripción muerta, desprovista de todo órgano, con la pulsante vida de la ciudad”.

Albert Einstein

La evolución de la pantalla arquitectónica, incorporada en la arquitectura de la misma sala de cine, se ha producido en diálogo con un campo cultural que incluye el “laboratorio” de la crítica y la teoría cinematográfica. Al atender el espacio de la historia del cine y su genealogía, nuestro paseo turístico debe, por lo tanto, detenerse de vez en cuando para revisar la teoría “clásica” del cine. Algunas propuestas de este período serán levantadas en el curso de una observación de enunciados fílmicos como prácticas de imágenes emotivas. ¹ Comienzo proponiendo una noción geográfica de lo háptico, trabajada desde una premisa arquitectónica que más adelante se desarrollará junto a la ruta geofísica. Aquí, lo háptico se piensa desde la esfera material de la arquitectura, en un continuo con las investigaciones trazadas por Siegfried Kracauer sobre las veredas urbanas, cortadas y mapeadas por Walter Benjamin y graficadas por los itinerarios arquitectónicos de la sala de cine.

Buscando una teoría que explique la práctica de atravesar espacios, debiésemos primero repasar *Montaje y Arquitectura* (1937), un ensayo escrito por Sergei Eisenstein a finales de los años treinta. ² Tomo este trabajo como uno pivotante en el intento por trazar una interacción teórica entre film, arquitectura y prácticas de viaje, pues con éste como guía turística, y tomando ciertos desvíos a lo largo del camino, es que sus mapas hápticos comenzarán a adquirir forma. En esta pionera meditación arquitectónica del cine, Eisenstein visualizó una unión fundamental entre film y ensamble arquitectónico, disponiendo, además, de un espectador móvil diseñado para ambos territorios. Para lograrlo, su método se basó, literalmente, en llevar al lector por un paseo; construido como una ruta, su ensayo es una guía para recorrer el paisaje arquitectónico. De hecho, “ruta”, es la palabra exacta que Eisenstein utiliza para dar pie a esta exploración. Como lo subrayara en su texto, ruta deviene en una marca casi indicial, un signo de la calle, una flecha que apunta a nuestro itinerario:

“La palabra ruta no se usa azarosamente. Hoy en día la ruta imaginaria, seguida por el ojo y las variadas percepciones de un objeto, es la que depende en cómo las cosas se nos presentan a la vista. También podría ser esta ruta, seguida por una mente que cruza la multiplicidad de fenómenos distanciados en el tiempo y el espacio, la que hoy se reúne con una cierta secuencia para alcanzar un concepto significativo singular; son estas diversas impresiones las que, al espectador inmóvil, le pasan de frente.

En el pasado, sin embargo, esto resultaba ser lo opuesto: era el espectador quien se movía entre ³ fenómenos cuidadosamente dispuestos con los que luego observara secuencialmente por medio de su sentido ocular” (Eisenstein, 1937, p.116).

Hablando del espectador inmóvil en el cine, Eisenstein revela la interacción existente entre inmovilidad y movilidad. Hay una dinámica móvil involucrada en el acto de ver películas, incluso cuando el público pareciera permanecer estático. La espectadora (in)móvil se mueve a lo largo de un camino imaginario, atravesando múltiples sitios y tiempos. Su navegación ficcional conecta momentos distanciados y lugares apartados. El cine, tal como esa persona que deambula por un sitio absorbiendo y conectando imágenes, hereda desde un campo arquitectónico dicha posibilidad de viaje espectadorial. En este sentido, el consumidor de vistas arquitectónicas es el prototipo del espectador cinematográfico. Como lo declarara Eisenstein en alguna oportunidad, la ruta fílmica deviene en la versión moderna del itinerario arquitectónico:

“Un ensamble arquitectónico... es un montaje desde el punto de vista de un espectador en movimiento... Montaje cinematográfico es, a su vez, un medio para unir en un sitio –la pantalla– varios elementos (fragmentos) de un fenómeno filmado en sus diversas dimensiones, desde diversos puntos de vista y lados” (Eisenstein, 1937-41, pp.16-17).

Seguir la ruta propuesta por Eisenstein significa retomar un territorio dinámico que está corporalmente habitado. ⁴ Aquí, es la cambiante posición del cuerpo en relación al espacio lo que crea simultáneamente el suelo arquitectónico y fílmico, pues al inscribirse en la observación territorial del sujeto, ambos ensamblajes implican apropiación corpórea. Tal observadora no es una contempladora estática, una mirada fija, uno ojo/yo incorpóreo. Ella es una entidad física, una espectadora en movimiento, un cuerpo que viaja en el espacio.

La alianza entre cine y arquitectura a lo largo de esta ruta perceptiva puede decirse, por lo tanto, involucrar a un itinerante. El texto de Eisenstein aviva este punto al realizar un paseo por la Acrópolis de Atenas, la que él llama “el ejemplo perfecto de una de las películas más antiguas” (1937, p.117). Esta caminata –un desplazamiento físico– es un movimiento teórico cuyo itinerario amarra al cine con el viaje ciudadano. Al pensar la Acrópolis como un sitio para ser apreciado en movimiento, Eisenstein le estaría siguiendo la pista a Auguste Choisy, un historiador de la arquitectura interesado en visión ambulante. ⁵ En ambos casos, la Acrópolis estaría concebida desde un espectador móvil, pues cuando caminamos alrededor de sus construcciones, son nuestras piernas las que van construyendo el sentido del trayecto. Ellas crean, en palabras de Eisenstein, “una secuencia montada, sutilmente compuesta, toma por toma... para formar un ensamble arquitectónico” (1937, p.117). Desde esta mirada, el cine es arquitectónico y la arquitectura es fílmica. Tal es, por supuesto, la hipótesis genealógica, pues las películas aún no se inventaban al tiempo en que la Acrópolis fuera construida. El itinerario cinematográfico, análogo al montaje del ensamble arquitectónico, sería una huella dejada por el futuro: ⁶ Construyendo su ruta, el plano de un antiguo sitio habría anunciado el proyecto del cine.

Turisteando por la Ciudad Cine

El paseo es la principal figura que une al ensamble arquitectónico con el cine. Como hemos visto, la conexión se crea por medio de itinerarios ubicados en la ruta de recepción, manifestándose a lo largo del trayecto del observador. La ciudad cine y el acople arquitectónico comparten además, un encuadre espacial y una sucesión de sitios que se organizan como tomas provenientes de distintos ángulos. Adicionalmente, en ambos casos estos elementos son articulados y desarticulados por medio de la edición. Como en un film, la arquitectura –aparentemente estática– se conforma por el montaje del movimiento espectadorial.

El proyecto teórico del arquitecto Bernard Tschumi, *Las Transcripciones de Manhattan* (1981), ofrece un ejemplo contemporáneo del modo en cómo Eisenstein pensó la moción para la arquitectura. Proponiendo delinear los movimientos de varios individuos que atraviesan un plató arquitectónico, Tschumi declara que “el efecto no es distinto al de un guión de Eisenstein” (1981, p.7). Él sugiere que en la arquitectura, la lectura de un espacio dinámico “no recaiga meramente en el plano singular (como la fachada), sino que en la sucesión de encuadres del espacio”, por lo que las analogías con el cine son explícitas (1981, p.11). Tschumi nuevamente cita a Eisenstein en su trabajo para el *Parc de La Villette* (1982-97), una ruta arquitectónica diseñada con el nombre de “paseo cinematográfico” ⁷ y que une, fílmicamente, el itinerario por las *folies* del parque parisino. Aquí, la juntura

arquitectónica-cinematográfica se despliega en base a un sinuoso movimiento que conecta al caminante metropolitano con los jardines urbanos.

Al caminar por el terreno fílmico de Tschumi, y en base a sus posteriores proyectos arquitectónicos, como el Estudio Nacional de Arte Contemporáneo Le Fresnoy (1991-98), uno comienza a entender cómo es que la interacción entre tales formas de arte espacial se convierte en un terreno móvil.⁸ Una concepción dinámica en arquitectura, sobreponiéndose a la tradicional noción de constructo tectónico e inmóvil, nos permite pensar en el espacio como un sitio de ensayo. Esto implica incorporar a los habitantes del lugar (o sus intrusos) en una práctica que ya no simplemente evalúa o reproduce un determinado territorio, sino que lo reinventa a través de sus variadas trayectorias espaciales, tal como acontece en el cine –esto es, graficando las narrativas que dichas navegaciones crean–. De esta manera, los encuadres arquitectónicos, al igual que los cinematográficos, se transforman por medio de una relación abierta de movimientos a eventos. Más que vectores o flechas directrices, tales desplazamientos son territorios cinéticos; mapeos de espacios ensayados. Estos son, en palabras de Michel de Certeau, prácticas espaciales –tramas verdaderas– (De Certeau, 1984). Así es como las experiencias arquitectónicas – que involucran un dinamismo narrativo, espacial y en movimiento– se vinculan, y de hecho encarnan, el efecto del cine y sus paseos.

Paseos Fílmicos y Arquitectónicos

Dispuestos a la práctica espacial, continuamos nuestro trayecto por medio del ensamble arquitectónico-fílmico. Durante el curso de esta caminata, un montaje de imágenes se despliega ante nosotros, espectadores móviles. Según Eisenstein ¿Qué es lo que vemos?: “Una serie de panoramas” nos dice, a propósito de la Acrópolis y refiriéndose a Choisy, cuya “visión” del campo arquitectónico fuera potencialmente cinematográfica (Choisy, 1889, p.413).⁹ Es interesante notar que la historia de la arquitectura de Choisy, permeada por una visión fílmica e itinerante, haya sido publicada al mismo tiempo que el cine diera sus primeros pasos: La arquitectura y el cine estarían moviéndose por el mismo terreno cultural.

Por medio de la inscripción de sus travesías, la Acrópolis se ha convertido en el parangón del enlace fílmico-arquitectónico. Ante los ojos del observador en movimiento, diversas tomas y vistas pintorescas son imaginadas (Eisenstein, 1937, p.120). El espectáculo de miradas asimétricas se ha producido cinéticamente. De hecho, la Acrópolis transforma al habitante del lugar en un consumidor de vistas. Lo mismo podría decirse de otros espacios urbanos, cuya exhibición usualmente se ofrece desde la juntura de sus secuencias arquitectónicas y topográficas. Con ello, el ensamble arquitectónico proporciona ocasiones espectatoriales en despliegue constante, haciendo del visitante, literalmente, un espectador fílmico.

Desde esta perspectiva, uno observa que el acto de desplazamiento ficticio también conecta al cine con la arquitectura. El ensamble arquitectónico se “lee” en la medida que se recorre. Lo mismo sucede con el espectáculo cinematográfico; una película –la pantalla de luz– se lee en la medida que se transita, y es legible en cuanto es transitable: Al atravesarla, nos atraviesa. El “visitante”, por ende, deviene en el sujeto de dicha práctica; un canal que se traslada por espacios de luz.

Este pasaje por medios lumínicos es un asunto importante para el cine y la arquitectura. Como lo expresara Le Corbusier al referirse a su rambla: “El despliegue arquitectónico consecutivamente se ofrece a ser visto; tú sigues un itinerario y con gran variabilidad se desprenden las miradas; juegas con el diluvio de la luz” (Le Corbusier & Jeanneret, 1964, p.60).¹⁰ Como lo demuestra el historiador de la arquitectura Anthony Vidler, Eisenstein habría seguido la misma apropiación que Le Corbusier hiciera de las vistas pintorescas en la Acrópolis de Choisy para poder ilustrar su concepción del paseo arquitectónico-fílmico.¹¹ Eisenstein y Le Corbusier eran afines en muchos sentidos y admiraban mutuamente su trabajo. Como lo manifestara en una entrevista donde sostenía que “la arquitectura y el cine son las dos únicas artes de nuestro tiempo”, Le Corbusier declaraba: “en mi propio trabajo tiendo a pensar como lo hace Eisenstein en sus películas.”¹²

En su esclarecedor estudio sobre la arquitectura en cuanto medio de masas, Beatriz Colomina explora cómo es que los paisajes de Le Corbusier fueron, ciertamente, cinematográficos (Colomina, 1994). Profundizando en su idea de la *promenade architecturale*, Le Corbusier declara que la arquitectura “se

aprecia en la marcha, con los pies...; mientras se camina, al moverse de un lugar a otro... Un verdadero paseo arquitectónico ofrece constantemente cambios de mirada inesperados, los que a veces sorprenden.”¹³ Nuevamente aquí, la arquitectura se une al cine desde una práctica que vincula a la visión con el movimiento. Como en una excursión, la imagen cinética crea su propio paseo arquitectónico; interactúa con el recorrido de los ambulantes y se inscribe en la propia narrativa de la arquitectura. Así es como la ruta de una modernidad pintoresca se construye.

Pensando en las vistas modernas, como aquellas que Le Corbusier ayudó a dar forma con sus paseos, uno se traslada a la zona de contacto entre el ensamble arquitectónico y fílmico –una forma de turismo. Cuando un sitio arquitectónico se activa y se enlaza escenográficamente, como usualmente pasa en las ciudades, el efecto–excursión rápidamente se produce. El cine, a su vez, también promueve esta bitácora de viaje: Un film crea espacios para ser explorados, vistos y recorridos, pues es el espectador itinerante del ensamble arquitectónico–cinematográfico que, actuando como un viajero, lee las vistas móviles como prácticas de escaneo.

La Arquitectura de los Espacios Escénicos

En su capacidad para producir vistas, el cine acarrea y potencia los impulsos de las artes visuoespaciales para dibujar el espacio. En su indagación sobre Piranesi y la fluidez de las formas, Eisenstein explora este punto al volver sobre la relación entre cine y arquitectura, declarando que “la base de la composición de un ensamble arquitectónico ‘baila’ de la misma forma que la base del montaje cinematográfico” (Eisenstein, 1964).¹⁴ Su ensayo comienza, conmovedoramente, con otro deambular espacial. Desde las ventanas de su apartamento, ubicado cerca de los estudios de cine, el autor mira hacia afuera para contemplar la ciudad de Moscú. Inspeccionando los contornos metropolitanos, Eisenstein comenta sobre la expansión espacial de la ciudad para luego volcar su mirada hacia el interior de la sala donde observa un grabado de Piranesi que cuelga en la pared. Con él, Eisenstein procede a leer la arquitectura de la imagen como una avasalladora extática del espacio, igual a como aspirara a construir sus propias ficciones cinematográficas.

Como práctica de un espacio narrado, el cine hereda un interés por los dinamismos de la visualidad propios de la historia del arte, atendiendo particularmente a la esfera del diseño escenográfico, la puesta en escena y la pictorialización de los paisajes urbanos. El cine, como bien lo señala la historiadora del arte Anne Hollander, habría continuado con el legado escénico de las imágenes en la arquitectura y la vista panorámica de la pintura, pues con su movimiento, éstas habrían prefigurado la moción expresada en la imagen cinematográfica (Hollander, 1991). Tal atención en la composición pictórica del cine, que hoy emerge como un avance metodológico importante para fomentar su investigación en teoría, recién comienza a abordar el vasto potencial –poco desarrollado–, que ofrece el estudio interdisciplinario entre las artes y la pantalla cinematográfica.¹⁵

Interesada en la promoción de tal intersección, tomo a Eisenstein como punto de partida para forjar una ruta crítica que proponga desplazar las miradas desde un trayecto que viaja, de adentro hacia afuera, y de afuera hacia adentro: entre la ventana, el marco pictórico y la pantalla de la ciudad. Y es en relación a esta dimensión panorámica de la arquitectura que el pictorialismo del cine pueda ser aproximado de múltiples formas. Por ejemplo, uno podría ver el espacio pintoresco a partir del aparato de representación y observar cómo, desde las telas barrocas hasta la Factoría de Andy Warhol, la pintura ha hecho uso de aquello que los académicos del cine denominan un modo de producción: Un maestro/director trabaja colaborativamente con otros, con asistentes y el resto del equipo, para montar escenas con modelos/actores que posan para la narración de una *mise-en-scène*, la que a su vez, dependerá de la luminosidad y, ocasionalmente (históricamente hablando), del uso de dispositivos ópticos, para ayudar a encuadrar la visión. Tal observación podría emplearse para leer un impulso contemporáneo que funde al arte con el cine (tanto en la pantalla como en su espacio de instalación), creando un guión entre ambas prácticas como formas híbridas de espacios escénicos.

Pensando de un modo más arquitectónico, sugiero que nos alejemos del interés por la imagen-objeto para considerar, significativamente, el alcance que despliega el afecto representacional en la interface del arte y el cine. Esta es una creencia central del *Atlas*, especialmente desarrollado en cercanía a la historia cultural del espacio de exhibición, involucrando un avance en el campo representacional de la

pantalla.¹⁶ He optado por seguir la ruta de Eisenstein pues, es en este camino, que interrogantes críticas logran alejarse del foco en el objeto pictórico para dirigirse hacia otros modos de observación espacial, tomando a las artes visuales como agentes en la producción y movilización del espacio. Esta particular excursión turística nos lleva a una construcción corpórea de sitios intersectados y recorridos.

Una exploración genealógica del viaje espacial, ofrecida por la experiencia cinematográfica, revela que el desplazamiento fílmico se reúne con sus predecesores en las artes visuoespaciales. Recordemos del capítulo anterior¹⁷ que la visión panorámica del siglo XIX es el espacio escénico más cercano al movimiento de la imagen fílmica. Aquí la mirada espectral adquirió tanto el rastro de la pintura panorámica como el de la vía férrea y los *flânerie* –paseos urbanos que atravesarían por las variadas “luces” de la arquitectura moderna–. Como una inscripción del deseo espacial, el cine también descendería de esta mirada pictórica en cuanto a su construcción escénica y arquitectónica. Particularmente, el cine le debe su código representacional al espacio pintoresco traído a la fuerza por la estética topográfica y el discurso del jardín. En el arte, el paisajismo y la arquitectura, este movimiento forjó un nuevo tipo de espacialidad, cuyo espectáculo se exhibiría por medios cinéticos, incitando al observador a navegar a través del espacio.¹⁸ Como aquí se ha sugerido vía relecturas modernas de los paseos arquitectónicos y pintorescos de la Acrópolis y las vistas de Piranesi, el cine también reinventaría dicha práctica; lo hace al permitirse tomar rutas de exploración inesperadas con el cuerpo del espectador.

Vistas de la Ciudad

Continuando con nuestra caminata –un paseo por medio de trayectorias históricas–, y siguiéndole la pista al itinerario arquitectónico-fílmico, es que retornamos a Eisenstein para recordar cómo, en más de una ocasión, comparó la *vedute* con el cine. A Eisenstein le intrigaba, por ejemplo, la *Vista y Plan de Toledo* de El Greco (c. 1609), con su extraordinaria y múltiple representación de la intersección entre las pinturas panorámicas y la cartografía.¹⁹ Aquí el pintor, quien se imagina inscrito en la tela, ofrece un mapa de la ciudad como espectáculo geográfico. El cuadro se abre ante la vista panorámica del fondo urbano para permitirle al observador habitar una multiplicidad de posiciones espectatoriales. Tal como en una película, Eisenstein nota que con esta vista vemos “una ciudad (...) no solo desde los distintos puntos fuera de ella, sino que también desde sus calles, callejones y plazas” (Eisenstein, 1942, p.103). Como una cultura del viaje, la geografía metropolitana encontraría un punto de comparación interesante con el espacio de observación cinematográfico. La representación espacial del paisaje mezcla aquí los códigos panorámicos de la pintura con la topografía urbana.²⁰ En sus variadas reencarnaciones, y asociada a las descripciones pintorescas del trayecto, serían los pintores en viaje quienes activamente producen su desarrollo. Articulando perspectivas aéreas con los puntos de vista del caminante urbano, desde la panorámica hasta la exploración callejera, la pintura presenta una diversidad de vistas en detalle como lugares de ensayo; es el cuadro quien ofrece una mirada de la ciudad como sitio para ser explorado. Al encarnar dicha práctica, será el lenguaje cinematográfico quien logre hacer factible la “imposible” proyección aérea de los paisajes urbanos y cinéticos de la pintura; el cine moviliza a fondo una forma de *vedute* cinética –una construcción multiforme del espacio escénico–. Esta es, en definitiva, la práctica de vista/sitio²¹ de la imagen en movimiento.

Espacio de Viaje

“Visto” desde los lentes del viajero, la relación entre cine y ensamble arquitectónico se desdobra como una práctica visual de espacios móviles que invita a su habitación. A partir del recorrido por las distintas dimensiones espaciotemporales, junto con los cambios delineados en la posición de observación, la actividad del usuario ocupa finalmente un primer plano en nuestra fotografía. La cultura espacial desarrollada por el cine, que ofrece su propia *vedute*, deviene en la arquitectura móvil del espacio recorrido.

La visión cinematográfica es, por lo tanto, una práctica espacial que se habita como quien percibe en el entorno: Su itinerario se esboza tal como lo hace una residente urbano o un visitante, quien sube al punto más alto de la ciudad –un monte, un rascacielos o una torre– para proyectarse en la

espacialidad urbana y lograr además, envolver el vientre metropolitano mientras transita por sus configuraciones. Tal multiplicidad de perspectivas, un montaje de tomas nómadas con diversos ritmos y puntos de vista, es precisamente lo que guía al cine en su recorrido como lugar de exploración. Cambios en la altura, el tamaño, la escala de la vista, el ángulo, como también en la velocidad del transporte, se incrustan en el lenguaje de la toma, la edición y los movimientos de la cámara: La cultura del viaje está escrita en las técnicas de observación fílmica.

La genealogía arquitectónica del cine deviene en la estética de una práctica turística como espacio de consumo. Y como en toda forma de travesía, es el espacio fílmico el que aquí se consume vastamente como un *commodity*. En el cine, tal arquitectura se encuadra para la vista y se ofrece para ser explorada espacialmente, siempre abierta y disponible para otros viajes. Atraído por el paisaje, el espectador se convierte en un visitante. El observador cinematográfico se transforma en un practicante de la exploración espacial; es un turista.

Travesías por medio de Interiores

Nuestro paseo, con sus múltiples desvíos, busca desmontar la compleja construcción de un medio de viaje desde su misma práctica y teoría.²² Siguiendo la ruta “pintoresca” de Eisenstein, el teórico del cine deviene en un turista que se mueve a lo largo de un espacio cultural. En su propio texto, Eisenstein viaja por la Acrópolis de Atenas para dirigirse, desde allí, hacia los sitios de peregrinaje en México y la Iglesia de San Pedro en Roma. Su itinerario nos recuerda que el viaje moderno es el descendiente genealógico de esta procesión.²³ La peregrinación –un relato de viaje y una práctica espacial– induce el trayecto a lugares específicos, estableciendo “estaciones” y concatenaciones narrativas a través de sus variados sitios. Este itinerario crea (y usualmente es creado por) cuentos hagiográficos que narran el lugar: La ruta del peregrino se junta con la del turista, fabricando historias con sus recorridos espaciales e itinerarios con sus historias.

El tipo de recorrido escrito y turismo textual encontrado en “Montaje y Arquitectura” es cinematográfico. El atado de cortes y edición transporta al visitante de lugar en lugar: Llegado a Roma, Eisenstein procede a caminar por los interiores de San Pedro y una vez aquí, el acto del montaje turístico produce significativamente el quiebre. Su movimiento de arquitectura exterior a interior pone en paralelo un giro para la visión que es central para el pintoresquismo e instrumental para comprender la movilidad del lente.

Eisenstein discute en detalle los ocho escudos que adornan el famoso pabellón de San Pedro. El historiador del arte Yve-Alain Bois, quien haya comentado sobre el uso específico que Choisy le da a la visión axonométrica para desarrollar su deambular cinematográfico, comenta que, una vez dentro “en lugar de discutir la espacialidad maternal de la arquitectura barroca, en palabras de (Vincent) Scully,²⁴ prefirió volcarse hacia la iconografía” (Bois en Eisenstein, 1937, p.115). A pesar de que esto nos pueda resultar decepcionante, uno debe reconocer que el objeto iconográfico de Eisenstein es, ciertamente, el espacio materno; la trama de una narrativa itinerante. Aquí aparece un relato de género; un retrato espacial de la sexualidad que merece atención crítica.

Las ocho decoraciones producidas por Gian Lorenzo Bernini muestran diferentes expresiones faciales. Su lectura se activa por medio de un recorrido espacial que, literalmente, desencadena el drama paso a paso. Conectándose con el espectador móvil, y asociado a dicho itinerario, las caras en apariencia sin parentesco fabrican una historia; un cuento de mujer. El cambio en la expresividad facial, alguna vez situado en la esfera del género, ahora deviene legible: Sugiriendo las distintas etapas del parto y el alumbramiento, las decoraciones van representando las contracciones de la mujer hasta la descarga final que se observa en su rostro. Básicamente, este paseo arquitectónico narra la historia interior del cuerpo femenino. Al caminar dentro de un espacio arquitectónico, lo que hemos hecho, en realidad, es caminar hacia un “adentro”, una secuencia visual que ha desatado un relato íntimo. La caminata ha proporcionado un montaje que mira al género.

Genero Albergado

Por medio de este paseo, el tour arquitectónico unido al tour fílmico, revela una anatomía cultural. En el caso de Eisenstein, dicha anatomía es femenina. Aquí, el paralelo entre el lenguaje del cine y el de la arquitectura se transa sobre el cuerpo de la mujer, lo que finalmente termina por diseñar su paisaje corporal. Esta anatomía, diversamente incrustada en el cine, aparece en su propia superficie lingüística y observacional, implicando construcciones y lecturas fisionómicas desde un cuerpo espectral. De este modo, la genealogía del cine se aloja en un campo anatómico-médico que exhibe variadas narrativas observacionales y que hace del cuerpo un sitio fílmico de curiosidad visual. ²⁵ Esto es materia de la arquitectura, pues como se mencionara en el prólogo, es el teatro cinematográfico lo que se “construye” como un anfiteatro anatómico para la exhibición y el análisis de liminalidades somáticas. Tal anatomía sexual es, precisamente, el terreno del cine y sus deseos. ¿Será acaso este proceso corpóreo en el cine lo que enmarca nuestro vínculo con la arquitectura?

Al conectar cuerpo y espacio, obviamente que mi respuesta es positiva. Sugiero además, que el cine y la arquitectura sean tomadas como prácticas sexuales unidas por sus relatos públicos de la vida privada. El cuerpo-en-el-espacio es el terreno narrativo donde estas prácticas se reúnen en suelo público-privado. Por consiguiente, hablar del cuerpo solo como un objeto de iconografía arquitectónico-fílmica (como lo hace Eisenstein) es reduccionista, pues la problemática va mucho más lejos que mera iconografía. El avance, más bien, debe partir desde la “división sexual” hacia la espacialidad; ²⁶ es la historia del espacio cinematográfico la que aquí se une a la historia del cuerpo. Por lo tanto, la pregunta concierne el modo en que el género moldea nuestro escaneo espacial como sujetos. Debemos buscar una dirección móvil para nuestro habitar sexual, ya que es el género el que se alberga, y es el albergue el que se mueve. Este es el sitio de las emociones.

Espacio Vivido, Sitios Tangibles

Así abordado, el vínculo entre cine y ensamble arquitectónico hace referencia a una geografía háptica. Como escribiera Henri Lefebvre en relación a la arquitectura espacial:

“El espacio –mi espacio– (...) es, primero que todo, mi cuerpo(...): por una parte, es aquella cambiante intersección entre eso que toca, penetra, amenaza o beneficia a mi cuerpo, y por otra parte, todo el resto de los cuerpos” (Lefebvre, 1991, p.184). ²⁷

Los cuerpos diseñan campos espaciales, los que a su vez diseñan corporalidades. ²⁸ Tanto la arquitectura como el cine son prácticas de representación escritas en (y por medio de) el mapa corpóreo. Como espacios albergados por el género, estos son sitios que producen una sexualidad, y no ya simples vehículos que la representan. En cuanto productor de espacios, su escaneo debe entenderse, por lo tanto, como un mapa real –una construcción vivida por los usuarios–.

No ajenos a la “cartografía sentimental”, el cine y la arquitectura comparten una dimensión del vivir que en italiano se denomina *vissuto*; el espacio de las experiencias vividas por uno. Así, cine y arquitectura versan sobre la vivencia y la narrativa del lugar, siendo simultáneamente sitios habitados y espacios por habitar desde la moción, es decir, formas de albergue que construyen una subjetividad; un *self* físico que ocupa un espacio relatado y que deja las huellas de su historia tanto en la pared como en la pantalla. Atravesando lo percibido, lo concebido y el espacio vivido, es como finalmente las artes espaciales envuelven al observador.

Cine/cuerpo/arquitectura: Dinámica háptica, una estructura fantasmagórica de la narrativa y del espacio vivido; un relato intersubjetivo, resultado de las complejas movilidades socio-sexuales. Desatando tal secuencia visual, el ensamble arquitectónico-fílmico traza un mapa concreto: La posición de la mirada –un horizonte de lugares a la vista– deviene en el mapeo tangible del sitio.

Habitación

Esta dimensión experiencial –un sentido de proximidad– sería reconocida por Walter Benjamin cuando vinculara el modo espectadorial cinematográfico con la forma de relacionarnos con el mobiliario. En su mirada, la práctica espectadorial establecida por la arquitectura se fundamenta en el hábito y el uso colectivo: “La masa distraída absorbe la obra de arte. Esto es evidente en relación a los inmuebles. La arquitectura siempre ha representado el prototipo de la obra de arte, cuya recepción la consume” (Benjamin, 1969, p.239).²⁹ Como heredero de esta práctica, el cine perpetuaría el hábito arquitectónico, pues es la construcción de sitios en movimiento la que se familiariza con tal forma de habitar; su costumbre se basa en la consumición de espacios, los cuales utiliza y se los apropia. Así, siendo simultáneamente un espacio de consumo y un consumo del espacio, la práctica le pertenece al usuario. Uno vive el film como quien vive el espacio que uno habita; como un pasaje diario, tangiblemente.

El modo de habitación espacial se logra por medio de una apropiación táctil, de modo que la arquitectura y el cine quedan atados en el proceso. Como lo mencionara Benjamin: “Uno se apropia de las construcciones (...) a través del tacto y de la vista. (...) La apropiación táctil se alcanza (...) por medio del hábito. (...) Esta forma de incautación arquitectónica (...) Se observa hoy en el cine” (1969, p.240). Percibido a través del tacto y la costumbre, cine y arquitectura se transforman en materias tangibles, pues es su ruta háptica la que toca a la esfera física para transformar sus aventuras cinético-espaciales en una carnal. Existe, por lo tanto, una unión palpable entre espacio y deseo en la arquitectura ficcional; un espacio que desata el deseo.

El *habitus* es la absorción del escaneo; uno absorbe y es absorbido por las imágenes en movimiento –relatos de habitación–. Así, en esta absorción espacial de la narrativa, el sujeto/objeto involucra una serie de transformaciones encarnadas, pues tanto la arquitectura como el cine se transforman en sitios de “consumo”, es decir, en un lugar que ingesta lo vivido. Proveyendo sitios biográficos y espacios para ser habitados, la arquitectura y el cine se reinventan constantemente por medio de este relato de la carne. Como aparatos *à vivre*, ellos albergan la materialidad erótica de las interacciones táctiles –el mismísimo terreno de la intersubjetividad–. Su geometría yace en la conexión entre los sitios públicos y el espacio privado; puertas que crean un pasaje entre interior y exterior; ventanas que abren un recorrido para ser explorado. Como vistas móviles, los perímetros espaciales del cine y la arquitectura estarán en un constante estiramiento por medio de su incorporación. Apropiado de este modo, ambas prácticas se expanden a través de cruces y alojamientos emocionales. Fantasías del habitar, hábitat y habitación; son ellas quienes mapean la narración del espacio liminal.

Relatos de Ciudades Desnudas

En cuanto vista corpórea, el cine está unido arquitectónicamente; hecho a la medida del cuerpo. En esta experiencia que acontece vivencialmente, la arquitectura se visualiza y moviliza hápticamente. No es una estructura estática ni tampoco una simple construcción, pues al igual que todo artefacto tangible, la arquitectura se construye –se visualiza– al ser manipulada; se maneja con las propias manos de sus usuarios. Tal como en una película, la arquitectura se recorre desde una negociación emocional que es construida por las historias de sus moradores en tránsito. Vista desde este ángulo, ella nos revela el nudo urbano; como resultado de una transacción, la arquitectura carga con los guiones ficcionales y las huellas urbanas de sus (e)mociones. Aquí se establece una relación entre lugares y eventos que constantemente forman y transforman la narración de la ciudad. Dado que sus sitios son los que se transforman con las secuencias cinéticas de sus viajeros-residentes, es la ciudad la que deviene fotografiada como narración.

La ficción de una ciudad se desarrolla a lo largo de la trayectoria espacial de su imagen-movimiento, y es el cine –la imagen-movimiento–, quien va por el mismo sendero. Aquí la interacción es doble, pues el film es una narración arquitectónica en la medida que la “imagen de la ciudad” exista en su ficción celuloide (Lynch, 1960). En ambos casos, la imagen cinética juega un rol crucial en el proceso de construcción del espacio vivido arquitectónicamente. El cine, un narrador primordial del área citadina, provee las dinámicas ficticias del texto urbano. Como en todas las formas metropolitanas de trayecto, su imagen-movimiento reinventa constantemente los lugares como sitios para ser narrados. Las ciudades son imágenes remanentes que se imprimen en nuestro propio inconsciente espacial.

Mapas Fílmicos

La erótica desatada por la arquitectura metropolitana resulta en un sitio vivido por narrativas cruzadas; un amarre forzoso con la propia espacialidad emocional del cine. Esta es una cultura urbana –un atlas de la carne– que prospera con el espacio transeúnte de la intersubjetividad, pues tal como cuando uno viaja con una película, es el mismo “ser” de uno quien se extiende más allá de las paredes del sujeto en la ciudad. En 1903, al momento en que el cine estuviera recién apareciendo, George Simmel propondría que dada la “intensificación de la vida emocional” en la metrópolis, “una persona no se acaba con los límites de su cuerpo físico o con el área en la que su actividad física se confina, sino que por el contrario ³⁰ acoge la totalidad de los efectos, temporales y espaciales, que emanan de su cuerpo. En la misma medida, es la ciudad quien solo existe en la totalidad de sus efectos, los cuales trascienden su esfera inmediata” (Simmel, 1971).

La metrópolis claramente se despliega como un cuerpo social: Expuesta como un pasaje, ésta eventualmente se desnudará. Y es nuevamente por medio de sus cartografías situacionistas que la ciudad se acoplará al cine; esta vez, bajo la forma de una psicogeografía –un mapa del *dérive*, o “a la deriva”–. ³¹ Modelada desde la *Carte de Tendre* –aquel trayecto espacial del interior que mapeó momentos emocionales representados como sitios topográficos de la tierra– la cartografía situacionista aparece, en sí misma, como una psicogeografía. Al graficar los movimientos de un sujeto a través del espacio metropolitano, y en referencia al film noir Norteamericano *The Naked City* (Jules Dassin, 1948), el mapa situacionista literalmente inscribiría al cine en su trayecto cartográfico: Aquí se reproduce, cinematográficamente, la práctica diaria del usuario metropolitano.

Propuesto como un mapa de itinerarios potenciales y trayectorias vividas, la ciudad se conecta con sus habitantes desde una práctica geopsíquica. Éste es un sitio de habitación y de marcha; el centro de un viaje habitacional. Como lo explicara James Clifford en su mapeo sobre las “culturas nomádicas”: “los grandes centros urbanos podrían entenderse como poderosos sitios de viaje/habitación” (Clifford, 1997, p.30). Así concebida la táctica móvil de confluencias arquitectónico-fílmicas, la metrópolis existe como una cartografía emocional; es un sitio de “transporte”.

Arquitectura Cinematográfica

Desde sitios modernistas y situacionistas hasta el discurso contemporáneo sobre la espacialidad, la arquitectura se reúne con el cine en el suelo cambiante del espacio metropolitano. Como mencionara Robert Mallet-Stevens el año 1925, en una declaración no muy distante a la propia formulación de Eisenstein, “el cine tiene una marcada influencia en la arquitectura moderna. A su vez, es la arquitectura quien le comparte su lado artístico al cine (...) La arquitectura moderna es, esencialmente (...) planos de espacio abierto, (...) imágenes en movimiento” (Mallet-Stevens, 1925, p.96). Juntando al post estructuralismo (particularmente la filosofía de la deconstrucción) con la práctica arquitectónica, vemos asomarse toda una mezcla estilística que incluye, entre otros, el intercambio del arquitecto Peter Eisenman con el filósofo Jacques Derrida. Este discurso en arquitectura contemporánea ha sido informado ampliamente por un deseo que abarca varios tipos de movilización, ³² muchos de los cuales exhiben un impulso por encarnar el movimiento de la imagen. Tal deseo, como lo demuestra Paul Virilio, usualmente se infunde conscientemente por medio del cine y el interés por sus efectos. ³³

El trabajo de Bernard Tschumi, entre otros, da cuenta de un impulso arquitectónico que busca no solo intensificar su relación con el cine, sino que rechazar de paso una fuerte conexión entre teoría y práctica que por los años veinte tomara lugar bajo la noción del montaje. ³⁴ Rem Koolhaas, atraído por la “tecnología de lo fantástico” desde los tiempos de su *Delirious New York*, continuaría persiguiendo este interés por encontrar la relación entre dichas prácticas.³³ ³⁵ En cuanto arquitecto desempeñándose como guionista, Koolhaas ha dicho, a propósito de la arquitectura y el cine, que “sorpresivamente existen muy pocas diferencias entre una actividad y la otra...Creo que el arte del guión se encuentra en gatillar episodios secuenciales que construyan el suspenso y encadenen los eventos (...) La mayor parte de mi trabajo está en el montaje (...) montaje espacial” (Toy, 1994, p.7). En su obra, Koolhaas ha cimentado un puente entre el proceso de guion y el ejercicio de la arquitectura

por medio de una búsqueda que posibilite formar una “escritura” arquitectónico-fílmica capaz de introducir una biblioteca de imágenes. ³⁶

El vínculo entre el proyecto arquitectónico y fílmico involucra una práctica de montaje. Aquí, la esfera cinética no se aleja mucho de la oscilación emocional. Ambas prácticas no solo comparten una textura, sino que también una forma similar de fabricar (e)moción, incluyendo sus modos de producción. Como prácticas artísticas e industriales, cine y arquitectura derivan de su productividad y quedan simultáneamente determinadas por encargo. La fabricación espacial de su (e)moción es un esfuerzo colaborativo que demanda la participación de muchos individuos trabajando en equipo, atravesando diferentes lenguajes y transformando un proyecto en producto, el que finalmente es utilizado y disfrutado por una amplia asamblea de personas que conforman al público. El factor económico no solo está presente en este ensamble, sino que además podría incluso gobernar el pasaje entre los diferentes registros semióticos; por una parte, el de la mesa borrador a la construcción y ocupación de sus inmuebles; y por otra parte, la del guion al estudio de producción cinematográfico y su ocupación en la sala de cine.

Como afirma el arquitecto Jean Nouvel, el conocimiento de la “transversalidad y exterioridad” une al arquitecto con el cineasta, quienes, como productores de espacios visuales, comparten el deseo por “experimentar una sensación –ser movidos–; por ser conscientes y tan perversos como analíticos en su recorrido emocional –memorizándolo–, fabricando una estrategia que simule y amplifique, ofrezca y posibilite, la experiencia emocional –para el placer de los placeres compartidos–” (Nouvel, 1987, p.23). ³⁷ En estos términos, al describir su propio trabajo como arquitecto, Nouvel declararía que “la arquitectura existe, como el cine, en la dimensión del tiempo y el movimiento. Uno concibe y lee el inmueble en términos secuenciales. Erigir una construcción significa predicar y buscar los efectos de sus uniones y los contrastes por los que se atraviesa. (...) En esta constante toma/secuencia propia del inmueble, el arquitecto trabaja con cortes y edición, encuadres y aperturas (...) pantallas, planos legibles desde puntos obligatorios de pasaje” (Nouvel en Rattenbury, 1994, p.35). La interfaz del cine y la arquitectura se intensifica con este recorrido, pues tal como lo manifestara Nouvel, “la noción de la travesía es una nueva manera de composición arquitectónica” (Nouvel en Fillon, 1997, p.119).

Una arquitectura fílmicamente dirigida podría incluso funcionar por medio de la carne, como un sitio visual de modelaje espacial en la escena callejera. En palabras de Diana Agrest, uno podría pensar “la calle como la escena de escenas”, el lugar donde el fenómeno de la moda “transforma a la gente en objetos, uniendo a la calle con el teatro por medio de su aspecto común; la naturaleza ritual” (Agrest, 1993, p.62.63). Incorporando a la arquitectura en la práctica de las artes visuales y performáticas, el trabajo transdisciplinario de Diller + Scofidio, como lo es *Flesh, BAD Press, and Tourisms: suitCase Studies*, trae la moda del viaje y sus movimientos a la vista de la arquitectura.³⁵ ³⁸ *SuitCase Studies*, una exhibición itinerante, provee, a modo de ejemplo, una mediación de la movilidad ficcional en arquitectura que duplica su temática. La instalación viaja en cincuenta maletas *Samsonite* concebidas como “la irreducible unidad portable del hogar.” Duplicadas como maletas monitores, estos dispositivos exhiben dos sitios turísticos: el campo de batalla y la cama, “el sitio más privado de la inscripción corporal en el campo del hogar.” ³⁹ En el mapa del género, el espacio arquitectónico aquí se encuentra con todo un territorio de tours cinematográficos.

Transiti: Hacia un mapa del “transporte”

Cuando el cine y la arquitectura son imaginados geográficamente, se establece una relación forjada por el movimiento, una ruta habilitada por Eisenstein y visualizada por el historiador del arte Erwin Panofsky, quien reconociera que el cine es “un arte visual” cercano a “la arquitectura (...) y al diseño comercial” (Panofsky, 1947, p.234). Este vínculo aún no ha sido articulado adecuadamente por la teoría cinematográfica en la actualidad. Durante la época donde la semiótica predominara en los círculos cinematográficos, la materialidad en la arquitectura y el diseño se habrían interesado por el director Pier Paolo Pasolini como un territorio potencial de indagación. Pasolini argumentaría que “una semiología de la comunicación visual es capaz de construir un puente para las definiciones

semióticas de otros sistemas culturales (aquellos que, por ejemplo, ponen en juego objetos utilizables, como sucede en la arquitectura o en el diseño industrial)” (Passolini, 1988, p.280). A diferencia de otras direcciones teóricas que tomara el cine en aquel entonces, su proyecto hacia una semiología de la “pasión” tuvo la delicadeza de conectar la materialidad del cine con la arquitectura, incluso cuando en la práctica su intento fracasase.

Este “puente” no ha sido una preocupación central en análisis posteriores, y es un territorio que aún debe ser aprehendido. Como observa Steven Shaviro, y a pesar de ciertos esfuerzos, en general queda “mucho trabajo por realizar en la experiencia psicofisiológica del cine: el modo en que el cine vuelve la imagen táctil (...) y restablece una semiótica (...) materialista” (Shaviro, 1993, p.52).⁴⁰ Particularmente, aquí me interesa construir, en los términos imaginados por Pasolini, un puente teórico de “diseño” material que atienda el transporte habitual del cine y la arquitectura. Tal exploración, a un nivel teórico, podría ser extraordinariamente productiva para el crecimiento de ambos campos al crear caminos que converjan, y se intersecten, con la geografía.

De hecho, a lo largo de este libro, un número de intereses articulados desde la perspectiva del cine y su teoría encuentran paralelos en la actual teorización de la arquitectura, especialmente en relación al movimiento sexual.⁴¹ Espero con compasión (esto es, literalmente, desde “una pasión común”) que más cruces en esta dirección sean creados pues, como afirma el geógrafo cultural Michael Dear, a pesar del interés que hay por el cine desde el mundo de la arquitectura, “lo contrario no siempre ha sido cierto para los críticos⁴²” (Dear, 1994, p.9). La energía fílmica presente en el campo arquitectónico puede ser movilizada aún más lejos. Corroyendo las fronteras disciplinarias, incluso en suelo institucional, ambas prácticas debiesen encontrar una zona común: uno solo podría llegar a imaginar cuan interesantes prácticas emergerían si es que el campo de los estudios cinematográficos encontrara su lugar de trabajo dentro de las escuelas de arquitectura, es decir, en una institucionalidad que expanda las tradicionales “locaciones” literarias de la teoría cinematográfica que hoy por hoy tan solo se alojan y utilizan como punto de referencia. Más sinergia debiese incluso ser fomentada con la práctica y la teoría de la historia del arte. Mi esfuerzo por escribir este libro, en momentos que conduzco investigaciones cinematográficas en el departamento de Estudios Visuales y Medioambientales de la Universidad de Harvard, ha sido precisamente para abrir espacios palpables en dicho movimiento transdisciplinario.

Hay indicios que el cine, y por extensión su teoría, no solo ofrece un modo de movilizar el campo arquitectónico, sino también, una forma de conceptualizar su discurso y trabajo en temas de género. Si es que el cine ha sido útil como herramienta teórica para la arquitectura, a la inversa, las vistas arquitectónicas, los encuadres urbanos y los itinerarios del paisaje tienen mucho que ofrecerle a los estudios cinematográficos. Mínimamente, como este capítulo argumenta, tales herramientas pueden servir como un vehículo para el suelo háptico del cine y su teorización como imágenes en (e)moción.

Como veremos, la geografía juega una parte integral en el fomento de dicha articulación. El mapeo es el terreno común donde la unión arquitectónico-fílmica reside –un terreno al que se le puede dar cuerpo en la medida que se reconsidera la práctica cartográfica para culturas en viaje, con conocimiento de su inscripción emocional dentro del movimiento–. De hecho, por medio de su representación fílmica, la misma geografía está siendo transformada y *emocionalmente movilizada*.³⁹
⁴³ El habitante-viajero, quien se mueve a través del espacio, acarrea consigo el itinerario arquitectónico de la ciudad, la actividad del viaje y del cine. Todas estas prácticas involucran formas de movilidad humana por medio de un espacio culturalmente concebido –una forma de *tránsito*–.
⁴⁴ Aquí el tránsito no responde necesariamente a una moción física, más bien, es el resultado de una circulación que incluye pasajes, recorridos, transiciones, estados transitorios, eróticas espaciales y (e)moción. Adoptar este punto de vista emocional para la observación fílmica y arquitectónica, dos actividades en apariencia estáticas, implica transformar nuestros sentidos en la relación que establecemos con su expresión artística. Al intentar forjar una práctica metodológica que se sitúe “entre medio”, lo que buscamos es lograr corroer oposiciones entre inmovilidad-movilidad, dentro-afuera, privado-público, habitante-viajero y soltar así los encasillados sexuales y las leyes que estas oposiciones conllevan. La arquitectura es un mapa tanto del habitar como del viaje, y lo mismo sucede con el cine. Estos espacios, que existen entre el alojamiento y el movimiento, cuestionan precisamente los límites de dichas oposiciones, forzándonos a reflexionar sobre la expresión cultural como un sitio de viaje y habitación.

El espacio del cine “(e)mueve”⁴⁵ la rescritura cartográfica. Capas de espacio cultural, densidades de historias, visiones del tránsito; todas se albergan por la práctica de cognición espacial propia del cine. Como medio de viaje-habitación, el cine diseña la (in)movilidad del periplo cultural, sus recorridos y sus transiciones. Su espacio narrado ofrece planos-rastros para una cultura en viaje y es a la vez un vehículo para la travesía psicoespacial. Como marco de mapeos culturales, el cine es cartografía moderna. Es un mapa en movimiento –un mapa de diferencias; una producción de fragmentos socio-sexuales y viajes interculturales–. El sitio que el cine indaga –un periplo de identidades en tránsito y un complejo tour de identificaciones– es un medio de exploración real: Es simultáneamente albergue y viaje de nuestra narrativa y geografía.

Bibliografía

- Agrest, D. (1993) *Architecture from Without*, Cambridge: MIT.
- Allen, S. (1994) “Le Corbusier and Modernist Movement,” *ANY*, no. 5. (March-April 1994).
- Benjamin, W. (1973) “Fourier or the Arcades,” en *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*. (Harry Zohn, trad.) London: Verso.
- Benjamin, W. (1969) “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction,” en *Illuminations*. (Harry Zohn, trad.). New York: Schocken.
- Choisy, A. (1889) *Histoire de l'architecture*, vol. 1, Paris: Gauthiers-Villars.
- Clifford, J. (1997) *Routes*. Cambridge: Harvard University.
- Cohen, J.L. (1992) *Le Corbusier and the Mystique of the USSR*. (Kenneth Hylton, trad.) Princeton: Princeton University.
- Colomina, B. (1994) *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*. Cambridge: MIT.
- De Certeau, M. (1984) *The Practice of Everyday Life*. (Steven Rendall, trad.) Los Angeles: University of California.
- Dear, M. (1994) “Between Architecture and Film,” *A.D., Architectural Designs*, edición especial “Architecture and Film,” no. 112. (p. 9).
- Doxiadis, C.A. (1972) *Architectural Space in Ancient Greece* (Jaqueline Tywhitt, ed., trad.). Cambridge: MIT Press. (Trabajo original publicado en 1937).
- Eisenstein, S. (1964) “Piranesi, or the Fluidity of Forms,” *Oppositions*, no. 11. (Winter 1977). (p. 98).
- Eisenstein, S. (1942) “Synchronization of Senses,” en *The Film Sense*. (Jay Leyda, ed., trad.) New York: Harcourt.
- Eisenstein, S. (1937-41) “El Greco y el cine”. En *Cinématisme: Peinture et cinema*. François Albera (ed.), trad. Anne Zouboff, Brussels: Editions complexe. (1980). (pp. 16-17).
- Eisenstein, S. (c.1937). “Montage and Architecture”. *Assemblage*, no. 10. (1989). (pp. 11-31).
- Etlin, R. “Le Corbusier, Choisy, and French Hellenism: The Search for a New Architecture,” *Art Bulletin*, no. 2. (June 1987).
- Hollander, A. (1991) *Moving Pictures*, Cambridge: Harvard University.
- Jordanova, L. (1989) *Sexual Visions: Images of Gender in Science and Medicine Between the Eighteenth and Twentieth Centuries*, Madison: University of Wisconsin.
- Le Corbusier & Jeanneret, P. (1964) *Oeuvre complète, vol. II*. (Willi Boesiger, ed.) Zurich: Girsberger.

- Le Corbusier & Jeanneret, P. (1964) *Oeuvre complète, vol. I.* (Willi Boesiger, ed.) Zurich: Girsberger.
- Lynch, K. (1960) *The Image of the City.* Cambridge: MIT.
- Mallet-Stevens, R. (1925) "Le Cinéma et les arts, l'architecture," *Les Cahiers du Mois*, nos. 16-17.
- Marin, L. (1984) *Utopics: Spatial Plays.* (Robert A. Vollrath, trad.) New Jersey: Humanities.
- Michelson, A. (1989) "Reading Eisenstein Reading Ulysses: Montage and the Claims of Subjectivity," *Art and Text*, no. 34. (Spring 1989). (pp. 64-78).
- Nouvel, J. (1987) "Les cinéastes? Sur des choses certaines ils m'ont ouvert les yeux," en *Cités-Cinés*, Paris: Editions Ramsay.
- Nouvel, J. en Fillion, O. (1997) "Life Into Art, Art Into Life: Fusions in Film, Video and Architecture," en François Penz y Maureen Thomas, eds., *Cinema and Architecture: Méliès, Mallet-Stevens, Multimedia.* London: British Film Institute.
- Nouvel, J. en Rattenbury, K. (1994) "Echo and Narcissus," *A.D., Architectural Design*, edición especial "Architecture and Film," no. 112. (p. 35).
- Panofsky, E. (1947), "Style and Medium in the Motion Picture" en Gerald Mast, Marshall Cohen y Leo Braudy, eds. *Film Theory and Criticism*, New York: Oxford University Press, 1992.
- Pasolini, P. (1988) "The Codes of Codes," en *Heretical Empiricism.* (Ben Lawton y Luise K. Barnett, trad.) Bloomington: Indiana University
- Shaviro, S. (1993) *The Cinematic Body*, Minneapolis: University of Minnesota.
- Simmel, G. (1971) "The Metropolis and Mental Life," en *On Individuality and Social Forms: Selected Writings.* (Donald N. Levine, ed.). Chicago: University of Chicago. (pp. 325-35).
- Toy, M. (1994) Edición especial "Architecture and Film" en *A.D., Architectural Design*, no. 112, 1994, p. 7.
- Tschumi, B. (1987) *Cinéma folie: Le parc de La Villette, Paris Nineteenth Arrondissement* Princeton: Princeton Architectural.
- Tschumi, B. (1981) *The Manhattan Transcripts*, New York: St. Marin's.
- Vidler, A. (1996) "The Explosion of Space: Architecture and the Filmic Imaginary," en Dietrich Neumann (ed.), *Film Architecture: Set Designs from Metropolis to Blade Runner.* New York: Pre

Notas

1

Ver, en particular, capítulo 8, *Atlas of Emotions.*

2

Sergei M. Eisenstein. "Montage and Architecture" (c. 1937), *Assemblage*, no. 10, 1989, con una introducción de Yve-Alain Bois, pp. 11-31. Originalmente, este ensayo fue pensado para ser inscrito en un libro.

3

una serie de

4

Este fenómeno también puede ser explorado en diferentes contextos, como muestra Annette Michelson cuando considera la postura de Eisenstein sobre la subjetividad. Ver Michelson, "Reading Eisenstein Reading Ulysses: Montage and the Claims of Subjectivity," *Art and Text*, no. 34, Spring 1989, pp. 64-78.

5

Ver Auguste Choisy, *Histoire de l'architecture*, vol. 1, Paris: Gauthiers-Villars, 1889, p. 413. Para una lectura de la Acrópolis como secuencia visual, ver también C. A. Doxiadis, *Architectural Space in Ancient Greece* (1937), ed. y trad. Jaqueline Tywhitt, Cambridge: MIT Press, 1972.

6

Walter Benjamin creía que cada época sueña la subsiguiente, una idea expresada en su "Fourier or the Arcades," en *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, trans. Harry Zohn, London: Verso, 1973.

7

Ver Tschumi, *Cinégramme folie: Le parc de La Villette, Paris Nineteenth Arrondissement*, Princeton: Princeton Architectural Press, 1987. Al definir el paseo cinematográfico como análogo al guion en el cine, Tschumi nota que "en el cine la relación entre encuadres o secuencias puede ser manipulada a través de dispositivos tales como *flashbacks*, saltos del montaje, disolución, etc. ¿Por qué no en la arquitectura?"

8

Ver el desarrollo en el trabajo de Tschumi, especialmente con su Glass Video Gallery (1990), en Groninga, Países Bajos y su Centro Nacional de las Artes Contemporáneas Le Fresnoy, en Tourcoing, Francia. Este último, un centro para actividades de esparcimiento albergadas en una bodega industrial que sería ingeniosamente transformada por Tschumi en un centro cultural que promueve la interacción entre las artes, incluido el cine.

9

Choisy, *Histoire de l'architecture*, vol. 1, p. 413, citado por Eisenstein en "Montage and Architecture," p. 118

10

Aquí, Le Corbusier habla sobre la Maison La Roche (1922).

11

Anthony Vidler, "The Explosion of Space: Architecture and the Filmic Imaginary," en Dietrich Neumann, ed., *Film Architecture: Set Designs from Metropolis to Blade Runner*, New York: Prestel, 1996. Sobre Eisenstein y la historia de la arquitectura, ver la introducción de Yve-Alain Bois en "Montage and Architecture" de Eisenstein. Sobre Choisy y Le Corbusier, ver Richard A. Etlin, "Le Corbusier, Choisy, and French Hellenism: The Search for a New Architecture," *Art Bulletin*, no. 2, June 1987, pp. 264-78; y Stan Allen, "Le Corbusier and Modernist Movement," *ANY*, no. 5, March-April 1994, pp. 42-47.

12

Esta entrevista, la única que Le Corbusier diera durante su estadía en Moscú en 1928, se cita en Jean-Louis Cohen, *Le Corbusier and the Mystique of the USSR*, trans. Kenneth Hylton, Princeton: Princeton University Press, 1992, p. 49.

13

Le Corbusier, *Ouvre complète*, vol. 2, p. 24. Aquí, Le Corbusier desarrolla la idea del paseo arquitectónico al leer el itinerario de Villa Savoye (1929-31) en relación al movimiento de la arquitectura Arábiga

14

El ensayo, escrito en 1947 y publicado por primera vez en 1964, se centra en las prisiones de Piranesi y comienza con la Carcere Oscura (c. 1745), de la serie *Opere varie di architettura*.

15

Sobre pictorialismo en el cine, ver Jacques Aumont, *L'oeil interminable: cinema et peinture*, Paris: Librairie Séguier, 1989; Angela Dalle Vacche, *Cinema and Painting: How Art is Used in Film*, Austin: University of Texas Press, 1996; Brigitte Peucker, *Incorporating Images: Film and The Rival Arts*, Princeton: Princeton University Press, 1995; Pascal Bonitzer, *Décadrage: Cinéma et peinture*, Paris: Editions de l'Etoile, 1985. Sobre la pintura paisajista y el lenguaje cinematográfico del siglo XIX Norteamericano, ver Scott MacDonald, "Voyages of Life," *Wide Angle*, vol. 18, no. 2, April 1996, pp. 101-26; e Iris Cahn, "The Changing Landscape of Modernity: Early Film and America's Great Picture Tradition," *Wide Angle*, vol. 18, no. 3, July 1996, pp. 85-100. Ambas ediciones están dedicadas a "Movies Before Cinema", editadas por Scott MacDonald. Para una aproximación previa, ver André Bazin, "Painting and Cinema," en *What is Cinema?*, vol. 1, ed. and trad. Hugh Gray, Los Angeles: University of California Press, 1967.

16

La unión entre arte y cine, una preocupación recurrente en este libro, se desarrolla especialmente desde el capítulo 6 hasta el capítulo 10.

17

Nota del Traductor. Correspondiente al capítulo 1, *Atlas of Emotions*.

18

Para un tratamiento extensivo y una referencia bibliográfica de lo pintoresco, ver capítulo 6.

19

Sobre esta mirada y mapa, ver Louis Marin, *Utopics: Spatial Plays*, trans. Robert A. Vollrath, New Jersey: Humanities, 1984, capítulo 10.

20

La literatura sobre la pintura panorámica, un tema que será explorado con mayor profundidad en el capítulo 6, es amplia. Para referencia bibliográfica, ver las actas de la conferencia "Archéologie du paysage" publicada por *Caesarodunum*, vol. 1, no. 13, 1978, bibliografía compilada por Elisabeth Chevallier, pp. 579-613.

21

Nota del Traductor. Original en inglés: "sight/site"

22

Para la inceptión de una teoría del viaje, ver Edward Said, "Travelling Theory," en *The World, the Text and the Critic*, London: Faber and Faber, 1984, pp. 226-47

23

Antes del turismo moderno, formas organizadas de viaje emergieron en tiempos medievales en relación a las peregrinaciones religiosas. Ver Maxine Feifer, *Going Places: The Ways of the Tourist from*

Imperial Rome to the Present Day, London: Macmillan, 1985.

24

Eisenstein

25

Ver Giuliana Bruno, *Streetwalking on a Ruined Map*, Princeton: Princeton University Press, 1993, en especial capítulos 4 y 15 para el tratamiento del teatro cinematográfico en cuanto teatro anatómico. Sobre anatomía, género y genealogía filmica, ver también Annette Michelson, "On the Eve of the Future: The Reasonable Facsimile and the Philosophical Toy," *October*, no. 29, 1984, pp. 1-22; Lisa Cartwright, *Screening the Body: Tracing Medicine's Visual Culture*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995; y Vanessa R. Schwartz, *Spectacular Realities: Early Mass Culture in Fin-de-Siècle Paris*, Los Angeles: University of California Press, 1998.

26

Sobre esta noción, ver Ludmilla Jordanova *Sexual Visions: Images of Gender in Science and Medicine Between the Eighteenth and Twentieth Centuries*, Madison: University of Wisconsin Press, 1989.

27

Para una lectura espacial en Lefebvre, ver Edward W. Soja, *Thirdspace*, Oxford: Blackwell, 1996, especialmente los capítulos "The Extraordinary Voyages of Henri Lefebvre" y "The Trialectics of Spatiality"; y Victor Burgin, *In/different Spaces: Place and Memory in Visual Culture*, Los Angeles: University of California Press, 1996.

28

Aunque en este libro desarrollo esta noción arquitectónica y geográficamente, en términos Lefebvrianos, la fenomenología de Merleau-Ponty provee una base para comprender el nivel primario del cuerpo vivo en el espacio vivido. Ver especialmente Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, trad. Colin Smith, London: Routledge, 1962; y *The Visible and the Invisible*, trad. A. Lingis, Evanston: Northwestern University Press, 1968. Para una reevaluación filosófica del lugar que trata el camino fenomenológico del cuerpo, ver Edward S. Casey, *The Fate of Place: A Philosophical History*, Berkeley: University of California Press, 1997, especialmente capítulo 10. Para una fenomenología del cine, ver Vivian Sobchack, *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*, Princeton: Princeton University Press, 1992

29

El vínculo entre la ciudad y el cine conecta al espectador-habitante extendido en el espacio por medio de un proceso de enriquecimiento perceptivo: El film se asocia a un profundo cambio del aparato aperipectivo –cambios que son experimentados en una escala individual por medio del hombre de la calle en pleno tráfico y en una escala histórica por medio del ciudadano diario-.” (p. 250) Ver también Benjamin, *Immagini di città*, Turin: Einaudi, 1977. En relación a la mirada de Benjamin sobre el radical potencial del cine para una extensión espacio-corporal, ver Gertrud Koch, "Cosmos in Film: On the Concept of Space in Walter Benjamin's 'Work of Art' Essay," trad. Nancy Nenno, en Andrew Benjamin y Peter Osborne, eds., *Walter Benjamin's Philosophy: Destruction and Experience*, New York: Routledge, 1994.

30

es el individuo quien

31

Ver Thomas McDonough, "Situationist Space," *October*, no. 67, Winter 1994, pp. 58-77. Aquí se examina la relación entre *The Naked City* y la *Carte de Tendre*. Este tópico se explorara en mayor detalle en el capítulo 8.

32

Ver, por ejemplo, Jeffrey Kipnis y Thomas Leiser, eds., *Chora L Works: Jacques Derrida and Peter Eisenman*, New York: Monacelli Press, 1997. Una movilización multidisciplinaria del campo arquitectónico ha sido promovida por la Anyone Corporation a través de una serie de conferencias anuales desde 1991, publicación de libros y la revista ANY.

33

Para una narración teórica de la visión mecánica del cine, ver en particular Paul Virilio, *The Aesthetics of Disappearance*, trad. Philip Beitchman, New York: Semiotext(e), 1991; y Virilio, *The Art of the Motor*, trad. Julie Rose, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994; y Virilio, *Open Sky*, trad. Julie Rose, London: Verso, 1997.

34

Para desarrollos recientes, ver Bernard Tschumi, *Architecture and Disjunction*, Cambridge: MIT Press, 1994; y Tschumi, *Event-Cities*, Cambridge: MIT Press, 1994.

35

Ver Rem Koolhaas, *Delirious New York*, New York: Monacelli Press, 1994; y Koolhaas, *S.M.L.XL*, New York: Monacelli Press, 1995.

36

Para una comparación del trabajo de Koolhaas con aquella de directores de cine, incluyendo Jean-Luc Godard, ver Roemer Van Toorn, "Architecture Against Architecture: Radical Criticism Within the Society of the Spectacle," en *film+arc.grazz. International Biennale Film and Architektur*, 1995.

37

Traducción propia

38

Ver Elizabeth Diller y Ricardo Scofidio, *Tourisms: suitcase Studies*, en *Semiotext(e)*, edición especial "Architecture," 1992. Ver también, Diller + Scofidio, eds., *Back to the Front: Tourisms of War*, Basse-Normandie: F.R.A.C, 1994; y Diller + Scofidio, *Flesh*, con un ensayo de Georges Teyssot, New York: Princeton Architectural Press, 1994. Sobre BAD Press, ver Zvi Efrat, "Diller + Scofidio's 'BAD Press': Housework Series," en Deborah Fausch, Paulette Singley, Rodolphe El-Khoury y Zvi Efrat, eds., *Architecture in Fashion*, New York: Princeton Architectural Press, 1994.

39

Diller y Scofidio, *Tourisms: suitcase Studies*, p. 11.

40

Shaviro ofrece su versión del cuerpo cinematográfico apoyado por el trabajo de Deleuze y Guattari.

41

En este tema, ver, entre otros, Beatriz Colomina, ed., *Sexuality and Space*, Princeton: Princeton Architectural Press, 1992; Diana Agrest, Patricia Conway y Leslie Kanes Weisman, eds., *The Sex of Architecture*, Cambridge: MIT Press, 1996. Retorno al discurso arquitectónico en diferentes momentos de este libro, desarrollando el vínculo cinematográfico presentada previamente en mi propia "Bodily Architectures," *Assemblage*, no. 19, 1992, pp. 106-11

42

del cine

43

Nota del Traductor. Original en Inglés: (e)mobilized

44

Desarrollo esta noción de *transito* prestada por la filosofía italiana. Ver Mario Perniola, *Transiti: Come si va dallo stesso allo stesso*, Bologna: Capelli, 1985. Ver también Franco Rella, *Limina: il pensiero e le cose*, Milan: Feltrinelli, 1987.

45

Nota del traductor. Original en Inglés: “emoves”.

Como citar: Bruno, G. (2017). Una Geografía de la Imagen en Movimiento, *laFuga*, 20. [Fecha de consulta: 2021-02-24] Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/una-geografia-de-la-imagen-en-movimiento/850>