

Algunos puntos de vista

FEDERICO SORIANO

El viajero contempla el mar de niebla. ¿Cuál es su rostro? ¿Hacia dónde dirige su mirada? Ha elegido un punto de vista elevado. Alzándose sobre el risco, adelantando ligeramente el peso de su cuerpo hacia adelante, observa unos retazos de nubes que parecen ordenarse del mismo modo que su alborotada cabellera. Sin embargo, hay una inmovilidad extraña que parece fijar la escena. Esta concentración visual nos hace fijar la vista en los detalles más insignificantes que quieren definir aquella perspectiva. Como si ellos nos fueran a dar la clave de tan extraño comportamiento. Su mirada evidentemente se dirige hacia adelante. Mira hacia el horizonte, hacia el frente. Observa el futuro, el paisaje que va a cruzar; del cual desconoce exactamente el borde de las cosas, reconoce tan sólo una difuminada silueta. En los retratos clásicos, o mejor en unas fotografías antiguas, las figuras nos dirigen sus ojos perplejos y asustados desde un pasado que los ha abandonado. En su mayoría ya han desaparecido. Pero los pensamientos que, en el mismo instante de sacar la fotografía cruzaron por sus cabezas siguen resonando, atrapados tal vez en los pigmentos, desde aquel tiempo anterior. El Ángel de la historia también vuelve la cabeza hacia atrás, hacia nosotros, mientras, irremediablemente, el tiempo lo empuja continuo hacia adelante. Los nadadores-constructivistas nadaban hacia adelante para que la piscina flotante se moviera hacia atrás.

El viajero de Friedrich mira hacia su destino. Por aquello del poema de Rilke “esto quiere decir Destino, estar enfrente, y nada más que eso y siempre enfrente” (*Las elegías de Duino*). Sólo los que han partido de la costa y tornan la vista atrás pueden ver el rostro de la estatua egipcia de la villa al borde del acantilado en Capri. Contempla su destino, pero nosotros no discernimos cuál es. Al no ver su rostro no podemos ver escritos en él pensamientos antiguos.

El viajero contempla el mar de piedra. El aire solidificado se ha posado sobre la tierra, pesadamente, conservando su color blanquecino. El viajero se ha sentado. Descansa un momento y mira. La superficie rugosa del terreno hace confundir las piedras del primer término con

Federico Soriano es arquitecto, profesor de proyectos de la Escuela de Arquitectura de Madrid y director y editor de *Arquitectura*. Su artículo “Bauen” fue publicado en el CUADERNO HANNES MEYER, 1926-1930, dirigido por el propio autor, en *Arquitectura*, 288. En este mismo número aparece publicado su artículo “Aprendiendo de A + P S.”, p. 52.

Some Points of View

45

Translated by Deborah Gorman

The traveler contemplates the sea of fog. What does he look-like? Where does he direct his gaze? He has chosen an elevated point of view. Lifting himself over the cliff, lightly pushing the weight of his body forward, he sees some patches of clouds that seem to order themselves in the same way as his mussed hair. Nevertheless, there is a strange immobility that seems to fix the scene. This visual concentration makes us focus on the most insignificant details that want to define that perspective, as if they were going to give us the key to such strange behavior. His gaze is obviously directed forward; it looks towards the horizon, towards the front. He observes the future, the landscape he is going to cross, of which he does not know exactly the outline of things, but only recognizes a blurred silhouette. In classic portraits, or, better, in some old photographs, the figures direct their perplexed, land-startled eyes at us from a past that has abandoned them. Most of them have already disappeared. But the thoughts that, in the same moment of taking the photograph, crossed their minds continue resonating, trapped perhaps in the pigments from that earlier time. The Angel of history also turns its head back, towards us, while, irremediably, time pushes it continuously forward. The constructivist-swimmers swam forward so that the floating pool moved backwards.

Friedrich's traveler looks toward his destiny. Because of Rilke's poem “this means destiny, to be in front, and nothing more than that and always in front” (the *Duino elegies*). Only those who have departed from the coast and turn their view backward can see the front of the town's Egyptian statue at the cliff's edge in Capri. He contemplates his destiny but we don't discern what it is. Not seeing its face, we cannot see old thoughts written in it.

The traveler contemplates the sea of stone. The solidified air has settled heavily over the ground, maintaining its whitish color. The traveler has sat down, rests a moment and looks. The rough surface of the land confuses the stones in the foreground with the incomplete image of the Parthenon. This is, only in that moment, shadows. The traveler fixes his gaze outside of the photo's frame. Towards a place that we think we guess, but that nothing can affirm for us. The traveler also seems like another shadow, nothing more.

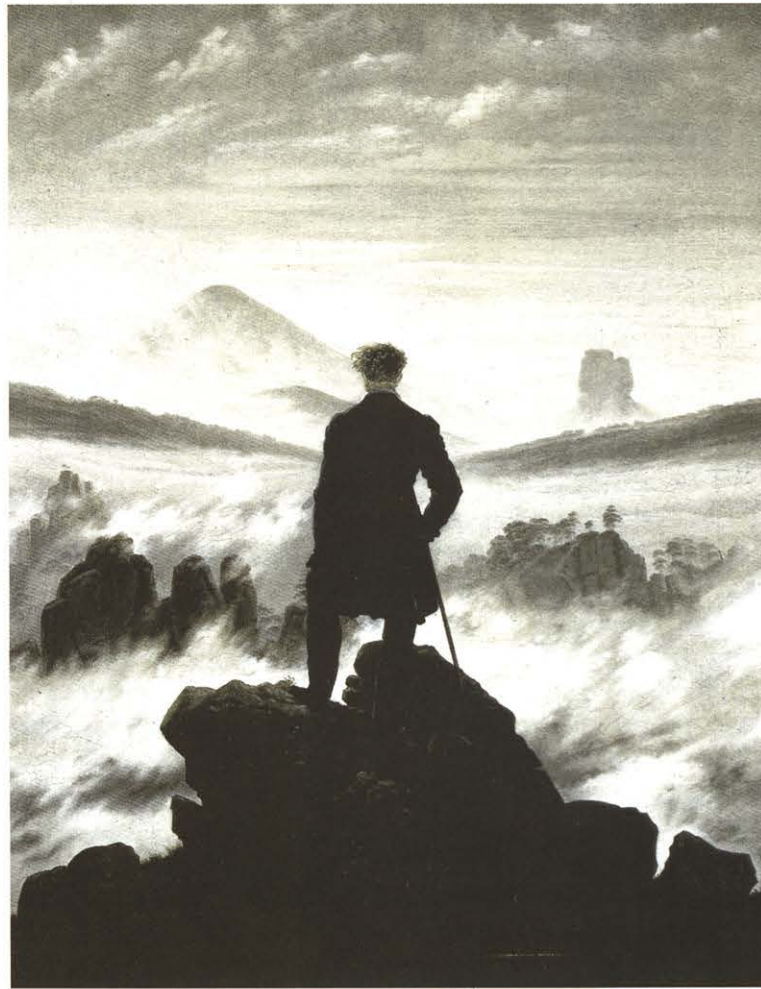
I think that he doesn't have to look. There is a piece of advice from Friedrich

Federico Soriano is an architect, Design Professor at the Madrid School of Architecture and Director and Publisher of *Arquitectura*. His article, “Bauen”, was published in the *NOTEBOOK: HANNES MEYER, 1926-1930*, directed by the author himself, in *Arquitectura*, 288. In this same issue, his article, “Learning from A + P S.”, is published also on p. 52.

la imagen incompleta del Partenón. Éste es, tan sólo, en ese instante, sombras. El viajero fija su mirada fuera del encuadre de la foto. Hacia un lugar que creemos adivinar, pero que nada nos lo puede hacer afirmar. El viajero también parece otra sombra nada más. Pienso que no hace falta que mire. Existe un consejo de Friedrich a los jóvenes pintores que puede tener algo que ver con esta imagen: cerrar los ojos antes de pintar.

La mirada del viajero ha sido definida siempre como una visión romántica. El romántico no ve la verdad de las cosas. Su esencia real. Tampoco ve la verdad de lo que según el filósofo, existe detrás. Los objetos-ideas cuyas sombras es lo que percibimos en el mundo. No es, pues, una mirada realista, ni idealista. El romántico construye un mundo primitivo, que supone el más natural. Pero en el fondo, lo crea basándose en una convención que posee el mismo carácter intelectual que las que intentaba abolir. Se puede hablar así de una visión mentirosa. Es mentirosa por inexistente o irreal; en realidad por ser ilusoria. El Romántico-Moderno vuelve a ese casi no ver las cosas. Por ser romántico confía en usar un lenguaje personal y objetivo. Un lenguaje que no sea discursivo sino evocativo. La expresión natural, del buen salvaje. La expresión de sentimientos o ideas sin necesidad de culturas. Por ser moderno confía en aquel código internacional que, a fuerza de haber sido usado, se ha hecho inconsciente. Y la artificiosa simbología que lo dio origen, de puro familiar, se da por supuesto. La gente piensa en ello, también, naturalmente.

El viajero contempla ahora una superficie de tierra, vacía. Se ha transformado en una figura ambigua; no sabemos si tiene cuerpo, no sabemos si nos da la espalda. Aparece tranquilo y reposado. Ha perdido aquel ténue empuje que exhibía frente al mar de niebla. Casi al contrario, parece echarse ligeramente hacia atrás, precisamente lo que supone apoyar el peso del cuerpo en su pierna trasera. Vuelve a guardar distancia frente al mundo. Los objetos parecen haberse convertido, paralelamente, en fantasmas de sí mismos. Se yerguen sobre el horizonte con la misma impresión de desamparo que la figura transmite. El tiempo también parece solitario. El viajero sigue mirando hacia un punto fuera de la imagen. Ahora ya no podemos imaginar cuál es; ni si existe. El viajero no mira a nada. Más que observar un determinado paisaje, tiene la vista perdida.



Kaspar David Friedrich. El viajero contemplando el mar de niebla.
Kaspar David Friedrich. *The traveler contemplating the sea of fog.*

to young painters that may have something to do with the image: close your eyes before painting.

The traveler's gaze has always been defined as a romantic vision. The romantic doesn't see the truth of things, their true essence, nor does he see the truth of what, according to the philosopher, exists behind. The object—ideas whose shadows are what we perceive in the world. It is not, then, a realistic gaze, nor an idealistic one. The romantic constructs a primitive world, which implies the most natural; but in the background, he creates it relying on a convention that has the same intellectual character as those he tried to abolish. One can speak thus of a deceptive vision. It is deceptive for being not-existent or unreal; in reality for being illusory. The Romantic-Modern returns to that almost

not to see things. Being a romantic, he is confident using a personal and objective language, a language that is not discursive, but rather evocative. The natural expression of the noble savage. The expression of feelings or ideas without the need for cultures. Being modern, he trusts in that international code that, by virtue of being used, has been made unconscious. And the artificial symbology that gave rise to it, being familiar, is assumed. People think about it also, naturally.

The traveller now contemplates an area of land, empty, he has become an ambiguous figure; we don't know if he has a body, we don't know if he turns his back on us. He appears to be calm and rested. He has lost that tenuous drive that he exhibited before the sea of fog. Almost to the contrary, he seems to lean back lightly, implying the support of the weight of his body on his back leg. He goes back to keeping a distance from the world. Objects seem to have turned, in a parallel fashion, into specters of themselves. They stand on the horizon with the same impression of abandonment that the figure transmits. The weather also seems solitary. The traveler continues looking toward a point outside of the picture. Now we already cannot imagine which it is; even if it exists. The traveler doesn't look at anything. More than looking at a determined landscape, he has lost his view.

The gaze of the critic is distant, while the gaze of the reader is near. The critic, or art, of architecture, constructs a landscape in which the objects of history and of the present arrange themselves before us according to a very

La mirada del crítico es lejana mientras que la mirada del lector es cercana. El crítico, de arte, de arquitectura, construye un paisaje en donde los objetos de la historia y del presente se disponen frente a nosotros según una muy calculada disposición; según su propia conveniencia. Es una mirada estática, quieta y libre. Para el crítico todo cobra la misma importancia. No ve una cosa mejor y el resto como fondo de ella. Todos los objetos se establecen homogéneamente sobre una superficie insólida. El perfil de las cosas pierde su rigor. Pierden corporeidad. Se desvanece la masa de sus cuerpos. Han quedado tan sólo figuras fantasmagóricas; un espectro incorpóreo compuesto sólo de luz; un reflejo que el crítico tiende a hacernos confundir con el objeto real. Proyectando sus pensamientos e ideologías sobre los objetos; claro, explica Ortega y Gasset, la distancia visual de esta visión es justo la inversa que su longitud geométrica; al fijarse en todo el campo visual homogéneamente, éste adquiere la condición de un vacío cóncavo, justamente el que acaba en el horizonte, pero que empieza en sus propios ojos. La atención en vez de proyectarse a lo lejos se ha retraído a lo más cercano.

Es curiosa la paradoja que se presenta con la mirada del crítico, la que más se imbrica con los objetos. Él mismo está dentro de su campo visual, forma parte del mundo criticado; la paja en el ojo ajeno. El lector, por el contrario, organiza su campo visual jerárquicamente, elige unos objetos sobre los que hace converger su mirada, dejando al resto como fondo neutro. Su mirada clasifica por estratos subjetivos, desde lo más cercano a lo más lejano. Impone, también a su manera, su personal orden y gusto. Pero ahora las formas aparecen claras en todos sus detalles. Ésta, una visión táctil, perfectamente definida, siente palpar todo el volumen de lo que ve. Siguiendo la misma descripción orteguiana, aquí el lector está fuera del mundo de los objetos. Los observa guardando una cierta distancia. El lector no necesita

calculated arrangement; according to their own convenience. It is a static gaze, quiet and free. For the critic everything has the same importance. He doesn't see one thing as better and the rest as the background of it. All of the objects are established homogeneously upon a surface that is not solid. The profile of things loses its accuracy. They lose corporeality. They make the mass of their bodies disappear. Only phantasmagorical figures remain; an incorporeal specter composed only of light: a reflection that the critic tends to make us confuse with the real object, projecting his thoughts and ideologies about the objects. Of course, explains Ortega y Gasset, the visual distance of this vision is just the inverse of its geometric longitude; on looking at nothing in the whole visual field homogeneously. This acquires the condition of a concave void, precisely that which comes to an end on the horizon but which begins in his own eyes. His attention, instead of projecting itself in the distance, has retreated to what is nearer. It is a curious paradox that is presented with the critic's gaze, that which overlaps most with objects. He himself is within his visual field, he forms a part of the criticized world: the blind spot. The reader, on the contrary, organizes his visual field hierarchically, chooses some objects on which to make his gaze converge, leaving the rest as a neutral ground. His gaze classifies by subjective strata, from

the closest to the most distant. He imposes, also in his own way, his personal order and details. His is a tactile vision, to be clear in all their details. This is a tactile vision, perfectly defined, that feels it touches all the volume of what he sees. Following the same Ortegian description, here the reader is outside the world of objects. He observes them, maintaining a certain distance. The reader doesn't need to overlap with what he reads.

The gaze of the creator is a foreshortening, a quick glance, a quick look from the corner of the eye. The creator eliminates those direct visions of which we have spoken, which create spaces or volumes, to remain only with the shafts

of light that break up all around, and which behave in a very different way. It is scientifically demonstrated that the distribution of the several and specialized visual cells is not homogeneous in the whole eye. As we focus on points in the front or to the sides, different cells will work. The level vision makes the visual plane lose depth, but without coming, as in distant vision, to construct planes of dematerialized shadows. Objects are atomized in such a way that, breaking up into a thousand



Mies van der Rohe ante la Acrópolis, Atenas, 1959.
Mies van der Rohe in front of the Acropolis, Athens, 1959.



René Magritte, Bruselas, Bélgica, 1934.
René Magritte, Brussels, Belgium, 1934.

48 imbricarse con lo que lee.

La mirada del creador es un escorzo, un vistazo rápido, una ojeada por el rabillo del ojo. El creador elimina aquellas visiones rectas de las que hemos hablado, que crean espacios o volúmenes, para quedarse tan sólo con los rayos que parten en derredor, y que se comportan de un modo muy distinto.

Científicamente se demuestra que la distribución de las diversas y especializadas células visuales no es homogénea en todo el globo ocular. Según enfocamos puntos al frente o a los laterales trabajarán distintas células. La visión rasante hace perder profundidad al plano visual, pero sin llegar como en la visión lejana, a construir planos de sombras desmaterializadas. Se atomizan los objetos de tal manera que, saltando en mil pedazos, no queda nada de ellos. Pierden forma, figura y trazas. Tan sólo conservan un "volumen" que parece no tener dimensiones. Es decir, conservan su corporeidad. Así escapamos de intentar distinguir en ellos formas reales, ideales o ilusorias. Lo interesante es que de esta manera percibimos su materia, de lo que están hechos, sin necesidad de influenciarnos por su forma aparente. Su aspecto se compone exclusivamente de sustancia, que no se presenta de forma continua. La realidad es una superficie de materia rugosa. En cierta manera, multitud de capas superficiales que construyen una naturaleza que se comporta como una esponja. La mirada rasante es la única que permite introducirse dentro de los pliegues de la realidad. Esta mirada también tiene una determinada distancia visual, que, evidentemente, debe ser negativa. Los objetos ya están dentro de la cabeza del propio sujeto. En vez de ver las cosas se ve el acto mismo de mirar. El propio sujeto se ve a sí mismo.

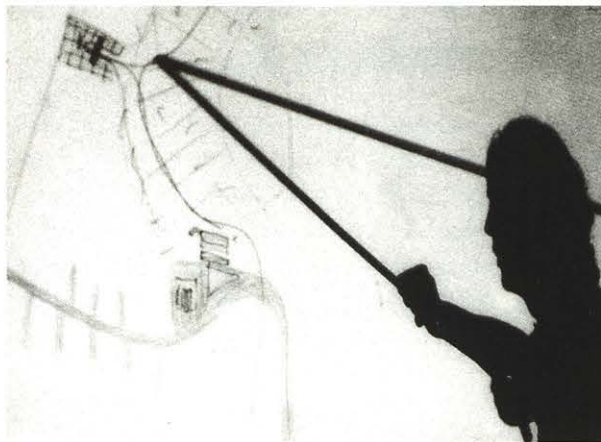
Ahora somos nosotros los que nos hemos colocado de espaldas, mirando un papel de niebla. El viajero se ha desvanecido de la imagen. En este instante comienza a desarrollar los mismos pensamientos que nosotros hemos seguido hasta el momento. Tan sólo su sombra se abalanza hacia el frente. Todos parecemos convivir en un estrecho espacio rasante. Su dedo expresionista, sobresaliendo del plano, deforma nuestro recuerdo de aquella imagen de la creación del hombre en la Capilla Sixtina.

Eduardo Belzunce es arquitecto y colaborador del estudio de Rafael Moneo. Su artículo "Un torbellino en una Naturaleza turbulenta" fue publicado en *Arquitectura* 288. "Ensayo" es una serie fotográfica que toma como pretexto la obra de Richard Serra *Cutting Device, Base Plate Measure* (Nueva York, 1969), según el montaje realizado por el artista para las salas del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid en enero de 1992.

En la realización de visiones parciales de un objeto de dimensiones indeterminadas, desde puntos de vista distintos, muy próximos, y bajo una iluminación difusa de baja intensidad, encontramos como principal problema el de la limitada profundidad de campo. El camino a nuestro alcance para paliar esta carencia, es el empleo de un soporte de extraordinaria sensibilidad. (En este caso, película negativa pancromática de sensibilidad nominal 3200 ASA, forzada a 6400 ASA).

bits, nothing remains of them. They lose form, figure, and design. They only preserve a "volume" that seems not to have dimensions. That is, they preserve their corporeality. Thus, we escape from trying to distinguish in them real, ideal, or illusory forms. What is interesting is that in this way we perceive their matter, that of which they are made, without the need of influencing us by their apparent form. Their appearance is composed exclusively of substance, which does not present itself in a continuous way. Reality is a surface of rough matter. In a certain way, it is a multitude of superficial layers that construct a nature that behaves like a sponge. The level gaze is the only one that can be introduced within the folds of reality. This gaze also has a determinate visual distance which, obviously, must be negative. The objects are already inside the head of the subject himself. Instead of seeing things he sees the act of seeing itself. The subject sees himself.

Now we are the ones who have turned our backs, looking at a sheet of fog. The traveler has disappeared from the image. In this instant the same thoughts that we have followed us to this moment begin to develop. Only his shadow advances towards the front. We all seem to live in a narrow, level space. His expressionist finger, sticking out of the plane, deforms our memory of that image of the creation of man in the Sistine Chapel.



Rem Koolhaas, Barcelona, 1987.
Rem Koolhaas, Barcelona, 1987.

Eduardo Belzunce is an architect and collaborator in the office of Rafael Moneo. His article "A Whirlwind Where Turbulence Is Normal" was published in *Arquitectura*, 288. "Essay" is a photographic series which takes as a pretext the work of Richard Serra *Cutting Device Base Plate Measure*, (New York, 1969), according to the arrangement made by the artist for the installation in the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía of Madrid in January of 1992.

In the execution of partial views of an object of undetermined dimensions, from different, but very close points of view, and under a diffused illumination of low intensity, we find as the main problem the limited depth of field. The path within our reach to soften this deficiency is the use of a support of extraordinary sensitivity. (In this case, a pancromatic negative film of nominal sensitivity 3200 ASA, forced to 6400 ASA).