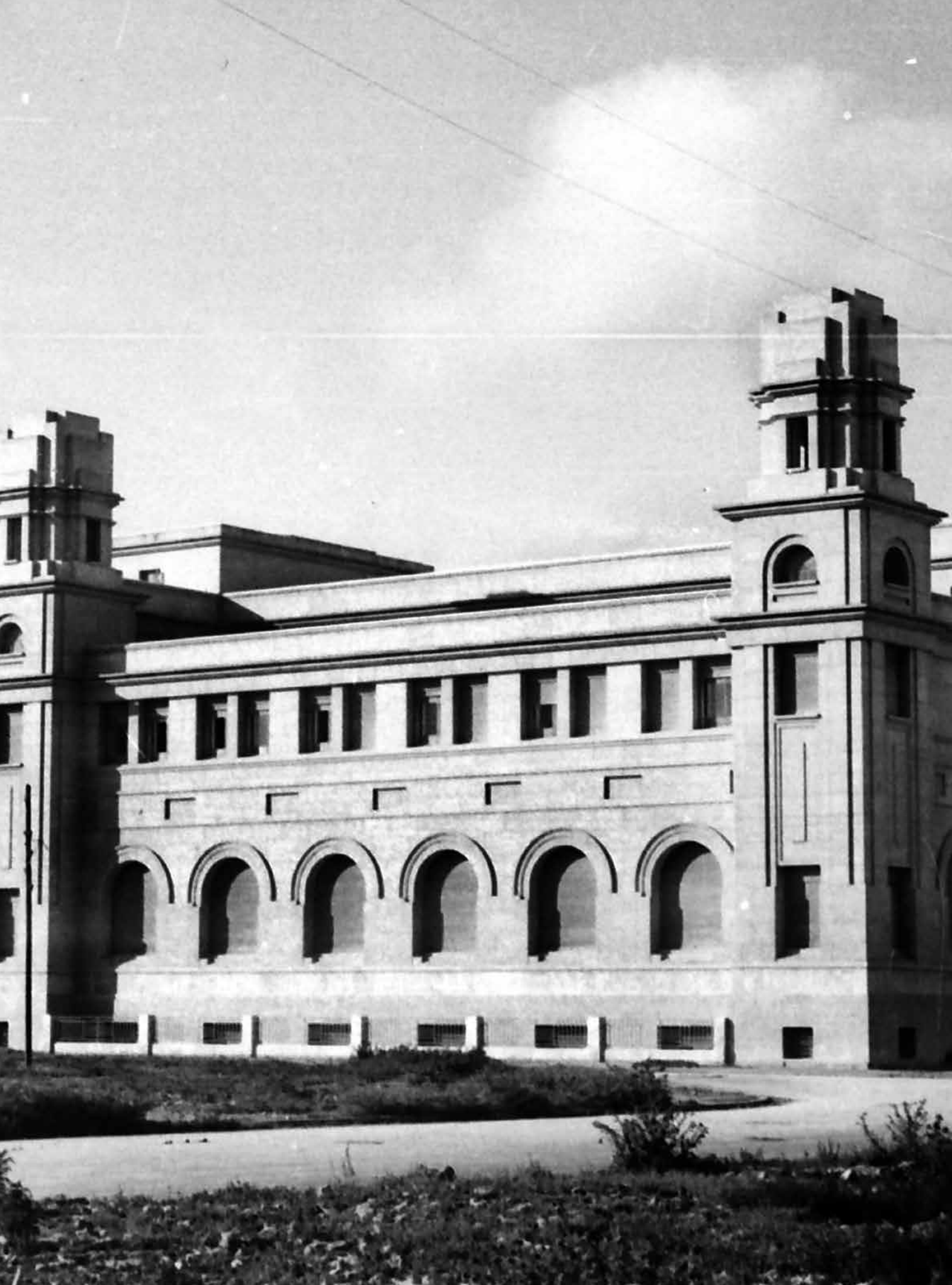




CAMPUS

ARQUITECTURA UNIVERSITARIA
A LA PINTURA CONTEMPORANEA



campus

A LA PINTURA CONTEMPORÀNIA

arquitectura universitària

EXPOSICIÓ

Comissariat

Juan Cuéllar
Roberto Mollá

Coordinació general

Norberto Piqueras Sánchez

Gestió tècnica i registre

Desirée Juliana Colomer

Gestió administrativa

Emilia Arenas
Olga Ibáñez Hervás
Raquel Moret Alfonso

Comunicació

Francesc Bayarri Moreno
Nuria García Cebriá

Muntatge i transport

Art i Clar

Recursos expositius

Art i Clar
Sinergies

Assistència muntatge i il·luminació

Francisco Burguera Pérez
Álvaro David García
Pedro Herráiz Merino

Edició material audiovisual

Ignacio Agote

Assistència en sala

Esfera Proyectos Culturales

Visites guiades

Voluntariat cultural

CATÀLEG

Edita

Universitat de València

Textos

Juan Cuéllar
Roberto Mollá
Santiago Pastor Vila
Vicente Pla Vivas
Paco de la Torre

Coordinació

Desirée Juliana Colomer
Norberto Piqueras Sánchez

Disseny i maquetació

Teresa Tomás/L3C

Traduccions i correccions

Antoni Domènech

Fotografia

Eduardo Alapont
Pepe Caparrós
Joaquín Clares
Juan Cuéllar
Mateo Gamon
Pablo Linés
Roberto Mollá
David Muñiz
Juan Ramón Peiró
Paco Pomet
Fernando Rincón

Impressió

La Imprenta CG
Dipòsit legal: V-1447-2023
ISBN: 978-84-9133-584-9
© Dels textos: els autors
© De les obres: les / els artistes
© De les imatges: els autors
© D'aquesta edició: Universitat de València

Rectora de la Universitat de València

María Vicenta Mestre Escrivà

Vicectora de Cultura i Societat

Ester Alba Pagán

Directora Servei Cultura Universitària

Adela Cortijo Talavera

Organitza

Vicerektorat de Cultura i Societat, Universitat de València

Centre Cultural La Nau, Universitat de València

Col·labora

Ajuntament de València

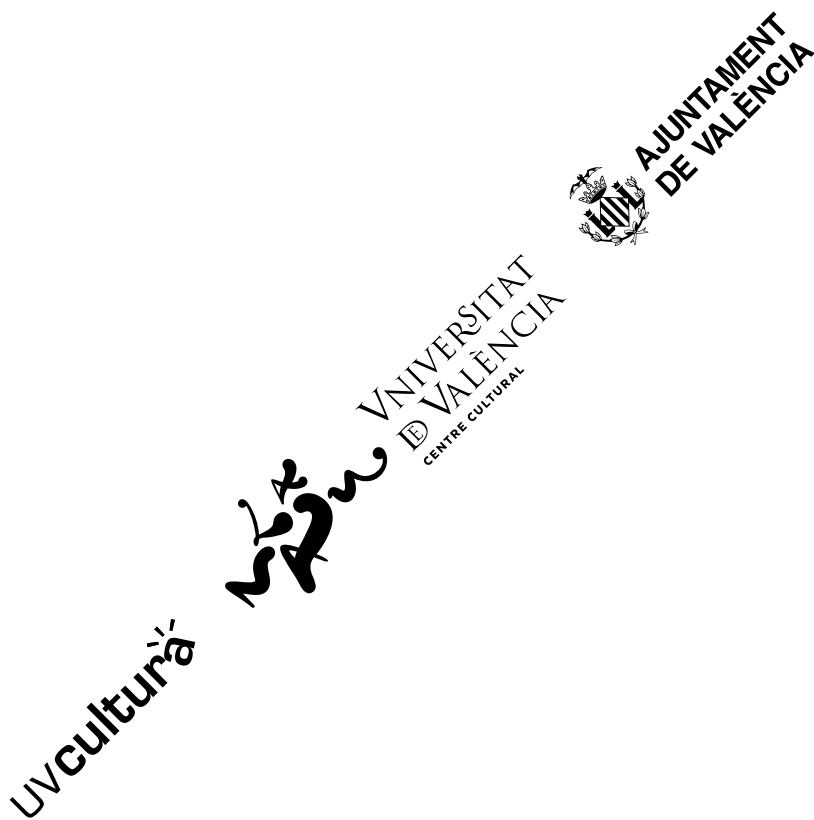
campus.

**arquitectura universitària
a la pintura contemporània**

Del 16 de maig al 3 de setembre de 2023

Centre Cultural La Nau

Sala Acadèmia



elena goñi
FACULTAT DE GEOGRAFIA
I HISTÒRIA

ioèl mestre

FACULTAT DE PSICOLOGIA I LOGOPÈDIA

Paco de la torre

COL·LEGI MAJOR LLUÍS VIVES

carlos garcía-alix

FACULTAT DE MEDICINA
I ODONTOLOGIA

dis berlin
RECTORAT

pamen pereira

FACULTAT DE CIÈNCIES BIOLÒGIQUES

ivan cuéllar

BIBLIOTECA DE CIÈNCIES
SOCIALS GREGORI MAJANS

lorge tarazona

EDIFICI D'INVESTIGACIÓ
JERONI MUÑOZ. DEPARTAMENT
D'ASTRONOMIA I ASTROFÍSICA.
FACULTAT DE FÍSICA

señor cifrián

PALAU DE CERVENO

nelo vinuesa

JARDÍ BOTÀNIC DE LA
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

paco pomet

FACULTAT DE FILOSOFIA
I CIÈNCIES DE L'EDUCACIÓ

teresa tomàs

CENTRE CULTURAL LA NAU

lorena amorós

MUSEU DE LA UNIVERSITAT
DE VALÈNCIA
D'HISTÒRIA NATURAL

roberto mollá

BIBLIOTECA DE CIÈNCIES
EDUARD BOSÇA

índex

010 *Pròleg*

Rectora de la Universitat de València
i vicerectora de Cultura i Societat

014 *Campus (la pintura és un lloc)*

Juan Cuéllar i Roberto Mollá

026 Señor Cifrián

/ Palau de Cerveró

038 Paco de la Torre

/ Col·legi Major Lluís Vives

050 Paco Pomet

/ Facultat de Filosofia i Ciències de l'Educació

062 Carlos García-Alix

/ Facultat de Medicina i Odontologia

074 Joël Mestre

/ Facultat de Psicologia i Logopèdia

084 Elena Goñi

/ Facultat de Geografia i Història

096 Teresa Tomás

/ Centre Cultural La Nau

108 Lorena Amorós

/ Museu de la Universitat de València d'Història Natural

- 120 Juan Cuéllar
/ Biblioteca de Ciències Socials Gregori Maians
- 132 Dis Berlin
/ Rectorat
- 142 Nelo Vinuesa
/ Jardí Botànic de la Universitat de València
- 154 Jorge Tarazona
/ Edifici d'Investigació Jeroni Muñoz
Departament d'Astronomia i Astrofísica. Facultat de Física
- 166 Roberto Mollá
/ Biblioteca de Ciències Eduard Boscà
- 178 Pamen Pereira
/ Facultat de Ciències Biològiques
- 190 *Fotografia i autorepresentació. Imatges dels espais
de la Universitat de València*
Vicente Pla Vivas / Universitat de València
- 208 *Al voltant de pintures d'arquitectures universitàries*
Santiago Pastor Vila
- 228 *Campus de Campus*
Paco de la Torre / Universitat Politècnica de València
- 256 Textos en castellà

Rectora de la Universitat de València
María Vicenta Mestre Escrivà

Vicerectora de Cultura i Societat
Ester Alba Pagán

La arquitectura, com una forma d'art abstracte constituït de plans, cubs i cilindres, ha proporcionat, des del Renaixement als nostres dies, una bona bastida geomètrica als pintors d'arquitectures. Si prenem com a model els treballs d'aquests, podríem edificar una ciutat imaginada completament per pintors. Una ciutat de places metafísiques i cases de te del *món flotant*, una ciutat vibrant travessada pels bulevards pintats per Grosz, amb barris plens de vivendes neoplasticistes i bars nocturns a cada encreuament de carrers il·luminats per Hopper. I als afores d'aqueixa ciutat pintada estarien les presons imaginades per Piranesi i els paradisos suburbials de Rosenquist i Ruscha esquitxats pel blau de les piscines d'Hockney. Una ciutat en constant creixement a la qual hi podríem afegir també, ara, aquest campus pictòric universitari.

A *Campus*, la arquitectura de la Universitat de València ens és presentada com un *camp visual* enquadrat i definit per la mirada dels artistes que reuneix aquesta exposició. Les seues facultats, biblioteques, hivernacles o col·legis majors han sigut, durant el procés de creació de les obres, un material al qual calia donar forma pictòrica. Una forma que, com la de l'arquitectura que compona els campus, ha resultat finalment heterogènia i diversa, tant per les poètiques com per les tècniques emprades. El conjunt de les

obres, realitzades a propòsit per a l'exposició, és la conseqüència derivada d'una manera d'entendre la pintura com a vehicle per a pensar-se ella mateixa, i com un lloc on les idees entren en fricció amb la realitat. Un llenguatge que reivindica l'ús i la contemporaneïtat de les tècniques més tradicionals, alhora que no menysprea les possibilitats que li ofereixen altres suports visuals sobre els quals acaba per expandir-se: el dibuix, l'objecte, el fotomuntatge, el vídeo o la programació en *javascript*.

La arquitectura i la pintura estan embrancades en una conversa que no vol tenir fi. Cadascuna és objecte de reflexió constant per a l'altra. I la pintura, interrogada en aquest cas sobre el patrimoni arquitectònic de la Universitat de València, analitza, trosseja i reconstrueix amb una nova volumetria les architectures del campus, proposant catorze imatges creuades que alternen realitat, abstracció, simbolisme, memòria o narració, catorze conjetures que ens suggereixen un enquadrament del camp diferent. Per altra part, el projecte *Campus* aprofundeix en una de les línies programàtiques fonamentals des de la qual treballa el Vicerectorat de Cultura i Societat: potenciar que artistes actuals s'acosten a l'ampli i divers patrimoni cultural de la Universitat de València per tal de desenvolupar, des de la innovació i la creació, noves lectures i propostes.





campus

[la pintura és un lloc]

JUAN CUÉLLAR

ROBERTO MOLLÀ

1 dues baldufes

La baldufa pictòrica

La pintura es comporta de vegades com una baldufa. Una força externa, quasi qualsevol cosa, pot posar en marxa la baldufa pictòrica: un manoll d'espàrrecs, una muntanya, una colp de vent o una gasolinera. L'arquitectura universitària és, a *Campus*, la mà que llança la baldufa. Aquesta gira aleshores sobre si mateixa i en xocar contra d'altres cossos els rebutja amb *folia centrífuga*¹ i modifica el seu propi gir, el seu angle i la seua trajectòria. Obsessivament pendent del seu eix i amb la mirada fixa en el dibuix que traça la seua punta d'acer, pateix els impactes contra escales, vitrines i marquesines de ciment. Salten diminutes estelles, fragments de vidre i morter. Cada col·lisió li deixa mosses a la superfície, però la baldufa, omnívora i insaciable, les fa seues i les incorpora a la seua rotació. La sola cosa que importa a la baldufa pictòrica és representar-se a si mateixa girant sobre si mateixa, oblidant en ocasions quina corda la va engegar i modificant o absorbint voraçment amb cada xoc, no només els temes que tracta sinó també altres arts veïnes, altres baldufes, les del dibuix, fotografia, objecte o vídeo.

¹ Francis Picabia, *El atleta de las pompas fúnebres*, Alias Editorial, Ciutat de Mèxic, 2011, p. 108.



Paco de la Torre
Meseta. 1997
Técnica mixta sobre tela
40 x 50 cm

El gir és el tema de la baldufa com la poesia és el tema del poema², la pintura és el tema del quadre i el joc el tema del xiquet. I cada tema gira sobre el seu propi centre del món com en aquest poema, amb aire d'*haiku*, d'Octavio Paz:

*NIÑO Y TROMPO*³

*Cada vez que lo lanza
cae, justo,
en el centro del mundo*

Un campus visual i en quadre

Hi ha escriptors malalts de literatura, semiòlegs malalts de llenguatge i pintors malalts de pintura. “Tinc una malaltia: veig el llenguatge”⁴, diu Roland Barthes enmig del renou visual de Tòquio. “Sempre volem veure el que està amagat darrere del que veiem”⁵, diu Magritte davant una finestra que és en realitat un llenç. Són patologies que comporten diferents maneres de mirar, i cada manera de mirar implica una manera d'ésser i d'estar, unes maneres de vida diferenciades. John Berger recorda el seu amic Sven, el

pintor que duia sempre amb ell un ou per si sobtadament li calia mesclar més color⁶. Vila-Matas, el gran antòleg dels malalts de literatura, recorda Dezsó Kosztolány, l'escriptor hongarès que al Sirius de Budapest, en comptes d'encarregar un cafè al cambrer, tenia per costum demanar tinta: —*Garçon, de l'encre s'il vous plaît !*

La mirada construeix i reconstrueix i mai veu el mateix, sinó *transformacions sempre noves del mateix*⁷, doncs canvia al compàs dels nostres canvis. “Tot ho veig des de mi”⁸, diu el cap sense ulls amb què s'autoretrata el dibuixant Juanjo Sáez.

El conjunt d'edificis dels campus de la Universitat de València conforma un important patrimoni urbà. Són campus, imbricats a la ciutat de manera dispar, que han estat part activa en la seua història, en la seua planificació urbana i en la introducció de nous estils arquitectònics. Els artistes aplegats en aquesta exposició hem convertit el campus universitari en un *campus visual* i hem decidit, en termes pictòrics, què era allò que entraria *dins de camp* i què quedaria *fora de camp*⁹. El pintor mira enquadrant, mesurant i relacionant. Fita una frontera pròpia i, com l'iceberg d'Elizabeth Bishop, *talla les seues cares des de dins*¹⁰. A *Campus*, l'esguard del pintor, intencional i inevitablement subjectiu, recorre l'arquitectura i mira cada edifici com un material encara vacil·lant al què cal donar-li forma

2 “La poesia és el tema del poema”. Wallace Stevens, *The Man With the Blue Guitar*, 1937.

3 Octavio Paz, *Libertad bajo palabra*, Fondo de Cultura Económica, Mèxic, 1960.

4 Roland Barthes, *El imperio de los signos*, Seix Barral, Barcelona, 2007.

5 “Everything we see hides another thing, we always want to see what is hidden by what

we see”, René Magritte, sobre la seua pintura *The son of man*, 1964. Harry Torczyner, *Magritte: Ideas and Images*, Harry N. Abrams, Nova York, 1977, p. 172.

6 John Berger, *Fotocopias*, Alfaguara, Madrid, 2000, p. 171.

7 Pablo Palazuelo, citat a Carmen Bonell, *La Geometría y la vida. Antología de Palazuelo*, Cendeac, Múrcia, 2006.

8 Juanjo Sáez, *Yo*, Mondadori, Barcelona, 2010.

9 “El camp s'identifica amb tot allò que veiem, escoltem o intuïm a la pantalla. Conté tot el que el quadre mostra, però també excedeix els seus límits”. Juan Deltell Pastor i José Manuel García Roig, *Cine y Arquitectura*, Abada Editores, Madrid, 2022, p. 101.

10 Elizabeth Bishop, *The Imaginary Iceberg*, 1935.

pictòrica. Transita des de l'exterior a l'interior, i, encara, a l'exterior. Combina alçats, plantes i buits des de diferents punts de vista [I] i, com si mirés a través de una ceba de cristall, fusiona temps i memòries en capes velades [II]. Mitjançant aquests elements combinatoris i temporals la pintura s'ofereix com una *màquina de pensar* l'arquitectura, i proposa imatges situades més enllà del registre fotogràfic d'un lloc i d'un instant concret.

El paper i les carpes són un lloc

En una seqüència de fotografies de l'Arxiu Històric de la Universitat de València podem presenciar com es construeix l'edifici de Moreno Barberá [III] entre Arts Gràfiques i Blasco Ibáñez. Les fotografies mostren un món en construcció, ambiciós però encara polsegós. En quatre d'aquestes fotografies han quedat atrapades la llum d'un dia del 1959 i una persona inclinada al bell mig de la rasa on s'aixecarà l'actual Facultat de Filosofia. Hi destaca la seua figura perquè en aqueixes imatges no hi ha altra presència humana que la seua. Què hi fa? Busca o amaga alguna cosa? Mesura? Es tracta d'un avançament topogràfic d'unes obres que estan per començar? No ho podem saber, però la fotografia ens ubica a un lloc i en un instant intermedi. Un espai entre dos carrers i entre dos temps: el temps del sol i la sargantana i el temps del formigó i la pissarra. El lloc, encara, de les possibilitats i de les decisions, el lloc on ajustar el que és, encara, una indecisa imatge mental. Un lloc sobre el qual la figura comença a cavar¹¹,

l'arquitecte comença a dibuixar i el pintor començarà a enquadrar [IV]. Tots amb l'esquena doblada.

Deien Enric Miralles i Carme Pinós que el paper és un lloc on *el pensament s'entrellaça amb allò real*¹².

¹¹ "Arquitectura que naix d'unes línies, d'un dibuix a terra". Rafael Moneo, *Sobre Ronchamp*, Acanthilado, Barcelona, 2022, p. 32.

¹² "Si un lloc és un d'aquells moments en què el pensament s'entrellaça amb allò real ... en aquest sentit, fins i tot el ma-

teix paper és per un instant un lloc...". Enric Miralles i Carme Pinós a *El Croquis*, 30, Madrid, 1987, p. 22.

¹³ L'escena apareix al capítol *The seven-Beer Snitch*, de la setzena temporada de *Els Simpsons*, 2005.



Un lloc *des del* qual hom va i no un lloc *cap al* qual s'hi va, com defensava Louis Kahn. També un lloc *a través* del qual s'hi va? Pot un lloc arrugar-se i ser llançat com un paper? [V]. Una broma pop persegueix l'arquitecte Frank Gehry: es diu que troba la inspiració per als seus edificis als dibuixos que, rebutjats i arrugats, llança al terra¹³. L'escena recorda molt la llegenda d'un pintor japonès: els seus esbossos de carpes nedant en un estany esdevenien autèntics peixos *koi* en posar-los a l'aigua. Gehry llança els seus esbossos a un solar i esdevenen peixos gegantescos amb escates de titani. El paper llançat per l'arquitecte esdevé edifici. El del pintor només pot aspirar a això si cau a l'estudi de l'arquitecte que cal. Mies van der Rohe mira pintures neoplasticistes i esdevenen un pavelló. Gehry mira els cartons plegats de Rauschenberg i esdevenen una sala de concerts.

La baldufa arquitectònica

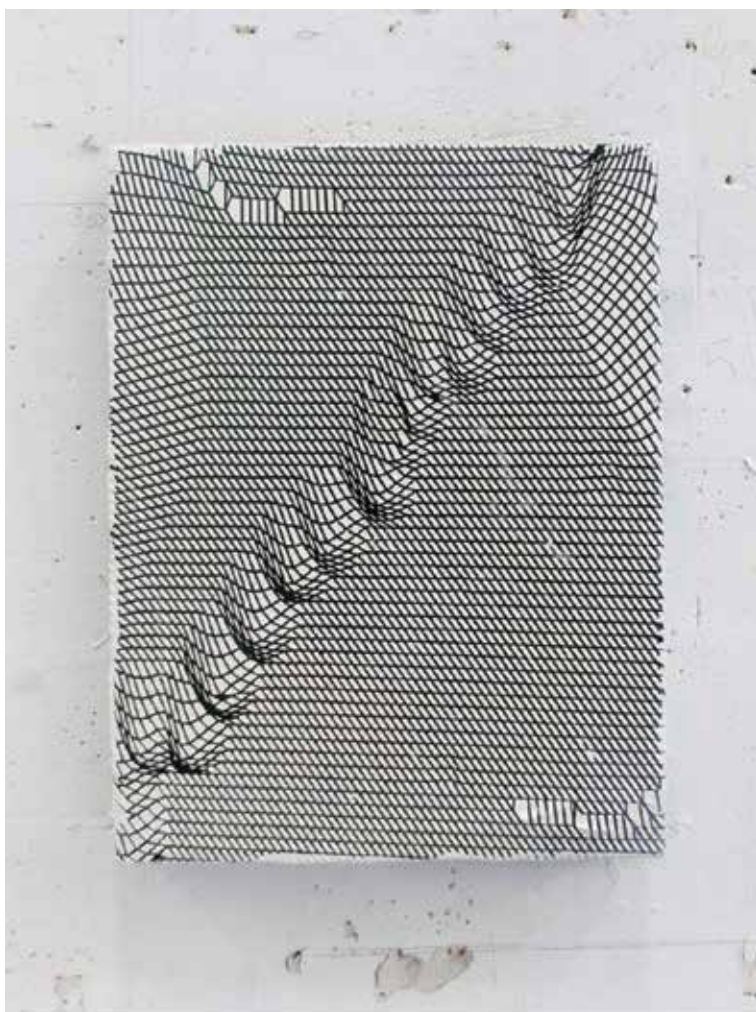
Una força externa, quasi qualsevol cosa, pot també engegar la baldufa arquitectònica: un llac suís, la lluentor del sol sobre les escates d'un peix, un bloc d'ònix granat o un vaixell. De vegades pot ser una pintura el que faça girar la baldufa arquitectònica. Aquesta cau, com sempre, en el centre del seu món i, pendent del seu eix i amb la mirada posada en el dibuix que traça la seua punta d'acer sobre un paper vegetal, sofreix els impactes contra llenços, contra formes suprematistes de colors primaris o contra impossibles perspectives dibuixades amb carbonet. Salten grapes, retalls de lli i esguits de trementina. Cada col·lisió li deixa marques i taques a la superfície, però la baldufa arquitectònica, omnívora i insadollable, les fa seues i les incorpora a la seua rotació. La sola cosa que importa a la baldufa arquitectònica és representar-se a si mateixa girant sobre si mateixa, oblidant de vegades quin cordill la llança al ball de les baldufes. Dues baldufes, arquitectura i pintura, enmig de moltes altres, girant, xocant, mirant-se de reüll i dibuixant òrbites semblants.

Recorreguts i trossos solts

“Mirar cases és un art –diu el ceramista Edmund de Waal. Cal desenvolupar una manera de mirar com s'assenta cada edifici en el seu paisatge natural o urbà [VI]. Cal descobrir quant d'espai li pren al món, quina quantitat de món desplaça”¹⁴. És habitual que els artistes que participen a *Campus* estiguem *mirant cases*. Després, als nostres estudis, les convertim en estructura, escenari i motlle on poder encaixar les nostres imatges. Llurs plantes i alçats són formes geomètriques de primer ordre de les quals extraurem altres formes que se'n derivaran. Dels seus continguts i memòria obtenim símbols, espills [VII] i ruïnes [VIII] amb les quals poder treballar.

Durant la fase de documentació hem visitat junts aules, hivernacles, laboratoris i observatoris astronòmics. En cada visita hem cercat las consonàncies que hi poguessin ha-

¹⁴ Edmund de Waal, *La liebre con ojos de ámbar*, Acantilado, Barcelona, 2012, p. 34.



Nelo Vinuesa. Axis 8. 2017
Oli sobre PVC. 35 x 27 cm

ver entre edificis i artistes, el primer impuls que llancés les nostres baldufes sobre els quaderns d'esbossos. En alguns casos el vincle personal o estètic amb una determinada arquitectura era obvi, gairebé una afinitat d'ordre químic. En d'altres fou més difícil establir una mínima relació. Però, com ja he dit adés, quasi qualsevol cosa pot posar-nos en marxa: uns ossos dins unes caixes i unes caixes dins uns calaixos, un ritme particular de buits, llums i ombres sobre una façana [IX], una maqueta il·luminada teatralment [X] o l'esquelet d'una balena entre bigues cremades.

Finalment agermanats edificis i artistes, comencen a girar el llapis, el carbonet i el pinzell. Dibuixen recorreguts el rato-

lí, les tisores i el paper de vidre. Amb aqueixos instruments hom pensa la arquitectura per a pensar la pintura. I ambdues es fan a trossos, es reconstrueixen i hom els atorga una nova pell. Si com suggereix K. Le Guin¹⁵ el resultat és quelcom que prèviament desconeixiem sobre el tema, haurem fet un ús correcte de les eines.

Un lloc en ondulació perpètua

Artistes tan diferents com Sironi o Ruscha són situats amb freqüència sota una mateixa bandera: la de les *arquitectures pintades*, gènere de llarga tradició en la Història de l'Art. També en aquesta exposició conviuen obres tan distants com les de Pamen Pereira o Carlos García-Alix, perquè *Campus* no obeeix a un codi visual fix¹⁶ sinó que reuneix l'obra d'artistes que han treballat, freqüentment i al llarg de les seues carreres, impulsats per una certa idea de l'arquitectura. A l'igual que hem vist créixer l'edifici de Moreno Barberá a les fotografies de l'Arxiu Històric, també hem vist com anaven conformant-se aquestes *arquitectures universitàries pintades*. "Campus" ha estat, durant el seu plantejament i desenvolupament, un material viu i mutant del qual no era possible tenir-ne una idea prèvia separada de la seua pròpia evolució. L'arquitectura i la pintura lluiten entre ossos i pell, entre estructura i superfície. També entre forma i contingut [XI]. Una tensió constant sobre la qual aquesta exposició afegeix catorze nous punts de pressió. Les *arquitectures pintades* de "Campus" celebren un ballet triàdic entre

15 Ursula K. Le Guin amb David Naimon, *Conversaciones sobre la escritura*, Alpha Decay, Barcelona, 2020.

16 Tampoc obeeixen a un mateix codi visual els artistes que pertanyen, o que són afins, a la figuració postconceptual defini-

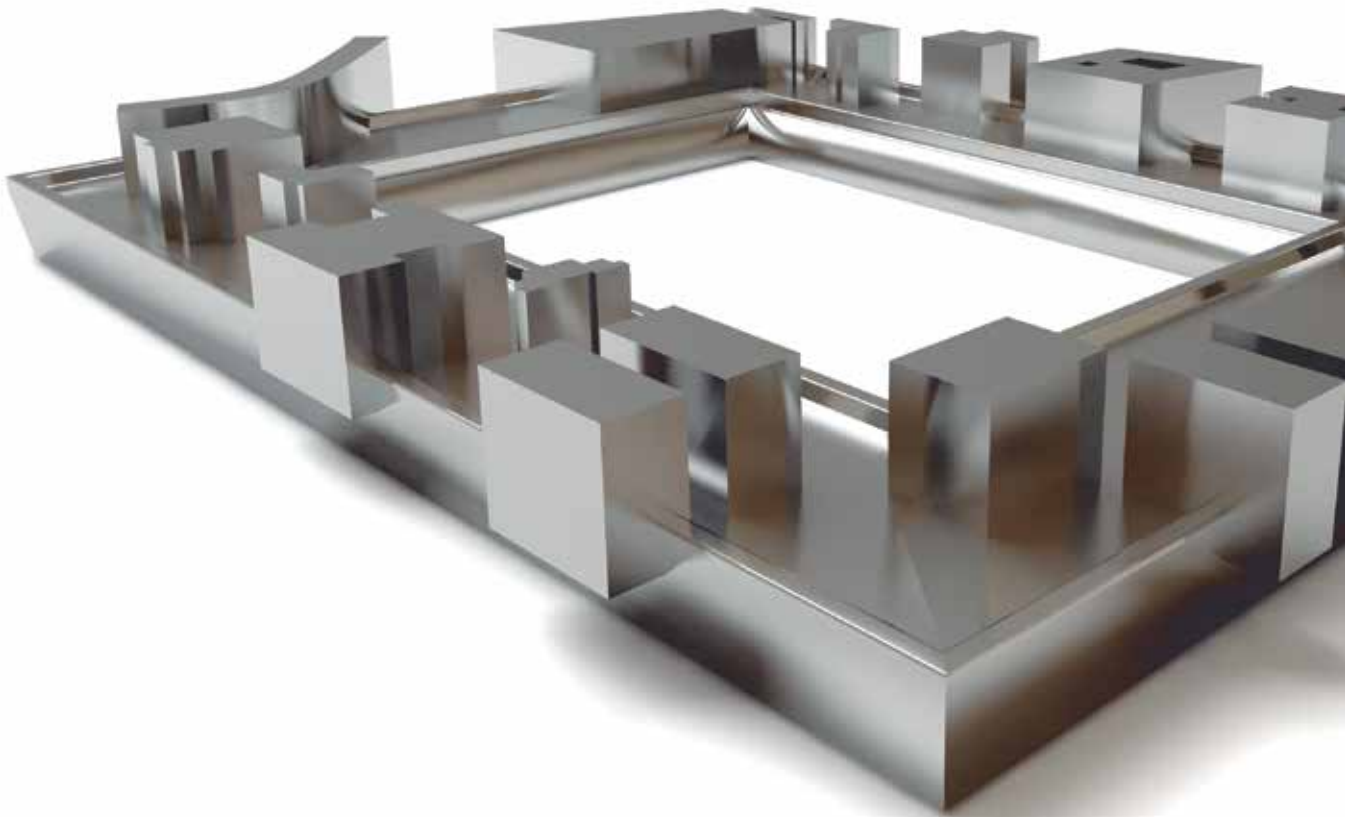
da per Paco de la Torre i presents en aquesta exposició, encara que sí hi comparteixen referents i interessos. Paco de la Torre, *Figuración Postconceptual*, Fire Drill ediciones, València, 2012.

17 Wallace Stevens, *The place of the solitaires*, 1919.

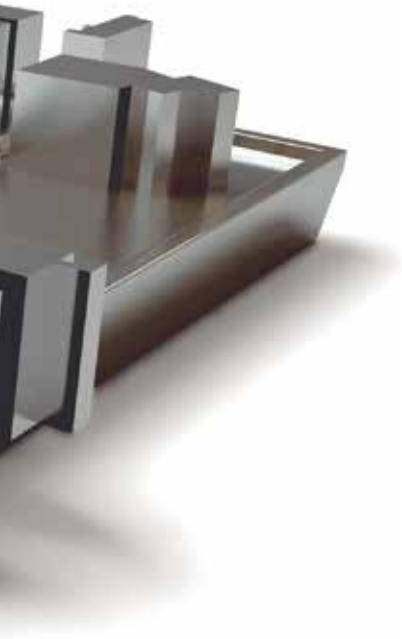
la imatge pictòrica, fotogràfica i cinematogràfica de les avantguardes [XII], viatgen d'allò material a l'immaterial o del buit a la llum [XIII] i fan incisions geomètriques en un ossam sinuós [XIV]. Són



arquitectures pintades que s'aixopluguen baix una pell comuna que embolcalla i difumina els límits entre el figuratiu, l'abstracte i el conceptual. Una pell, un llenç o un paper que són *llocs*, com aquells definits per Miralles, Pinós o Wallace Stevens, amb el so constant del pensament convertit en traç i en *ondulació perpètua*¹⁷.



2 catorze caixes



L'arquitectura del Moviment Modern més ortodox es presenta en caixes. Una xarxa de caixes silencioses de formigó i vidre que es reflecteixen en d'altres caixes paregudes. Són caixes essencials i buides, unes caixes que ofereixen un espai regulat però lliure. Caixes on viuen la ficció, el somni i la memòria. Algunes caixes són una càmera obscura i altres són una piscina. Hi ha caixes que foren ideades amb l'únic objectiu de tenir bones vistes. Caixes Chrysler i Empire que comparteixen llit i que són observades per altres mil caixes novaiorqueses des de la finestra de la seua caixa dormitori¹⁸. Caixes unipersonals o unifamiliars, felices o desgraciades, atrapades en una mateixa malla impassible de caixes adossades o apilades. Caixes a l'interior d'altres caixes. Caixes Cornell que realment són una pintura. Caixes de text, aquesta i les següents, on encaixar diferents enquadres d'una exposició sobre caixes arquitectòniques universitàries.

¹⁸ Madelon Vriesendorp, *Flagrant délit* (1975). Pintura que fou utilitzada com a portada del llibre de Rem Koolhaas *Delirious New York*, 1978.

[I]

Man Ray, inventor del *rayograma* el 1922, col·loca objectes diversos sobre una fulla de paper fotogràfic. De vegades sembla como si, en arribar a casa, hagués buidat simplement les seues butxaques sobre la superfície fotosensible. Claus, monedes, una pinta. Després encén la llum del rebedor i ja té un *rayograma*. Ni la cosa és tan casual ni tampoc importaria que ho fos. Però es nota que compona, construeix i juga. Busca negres, grisos i blancs. Hi ha siluetes nítides, d'altres difuses. Sosté Ray que tot pot ser transformat, deformat o anul·lat per la llum, i que la seua flexibilitat és equivalent a la subtilitat del pinzell.

Cent anys després, Esther i Carmen, Señor Cifrián, confeccionen tres negatius amb retalls de fotografies del Palau de Cerveró. Amb finestres, portes i parets impreses sobre acetat, comencen a construir el seu *fotocollage* fent una dissecció amb les tisores del palau. L'escut d'armes, l'enteixinat i l'escala principal són, a les seues mans, anònims materials de construcció. Deslligats de llur ubicació i funció original, esdevenen formes abstractes, geometries retorçudes que elles superposen creant capes, veladures i espais impossibles. Llocs separats temporal i físicament són col·locats cara a cara en aquest nou palau retallable. Elles edifiquen sense plànol, sense projecte previ. I l'arquitectura fotogràfica que en resulta té ressons surreals i metabòlics d'alegre esperit experimental. Com plaques de vidre que continguessen poemes dadaistes per a la seua observació histològica, aquestes imatges fan olor de cabaret avantguardista i laboratori científic.

Sostenen els matemàtics i els físics que una teoria pot estar més a prop de la veritat si el seu plantejament és elegant. I el plantejament d'aquests fotogrames no ho pot ser més.



señor Cifrián

PALAU DE CERVERÓ

campus

SEÑOR CIFRIÁN

Fotograma 1. 2022

25 fulls de Paper fotogràfic ILFORD MultiGrade RC Deluxe Pearl

24 x 17,8 cm; 47,8 x 35,5 cm

Fotografia: © Eduardo Alapont



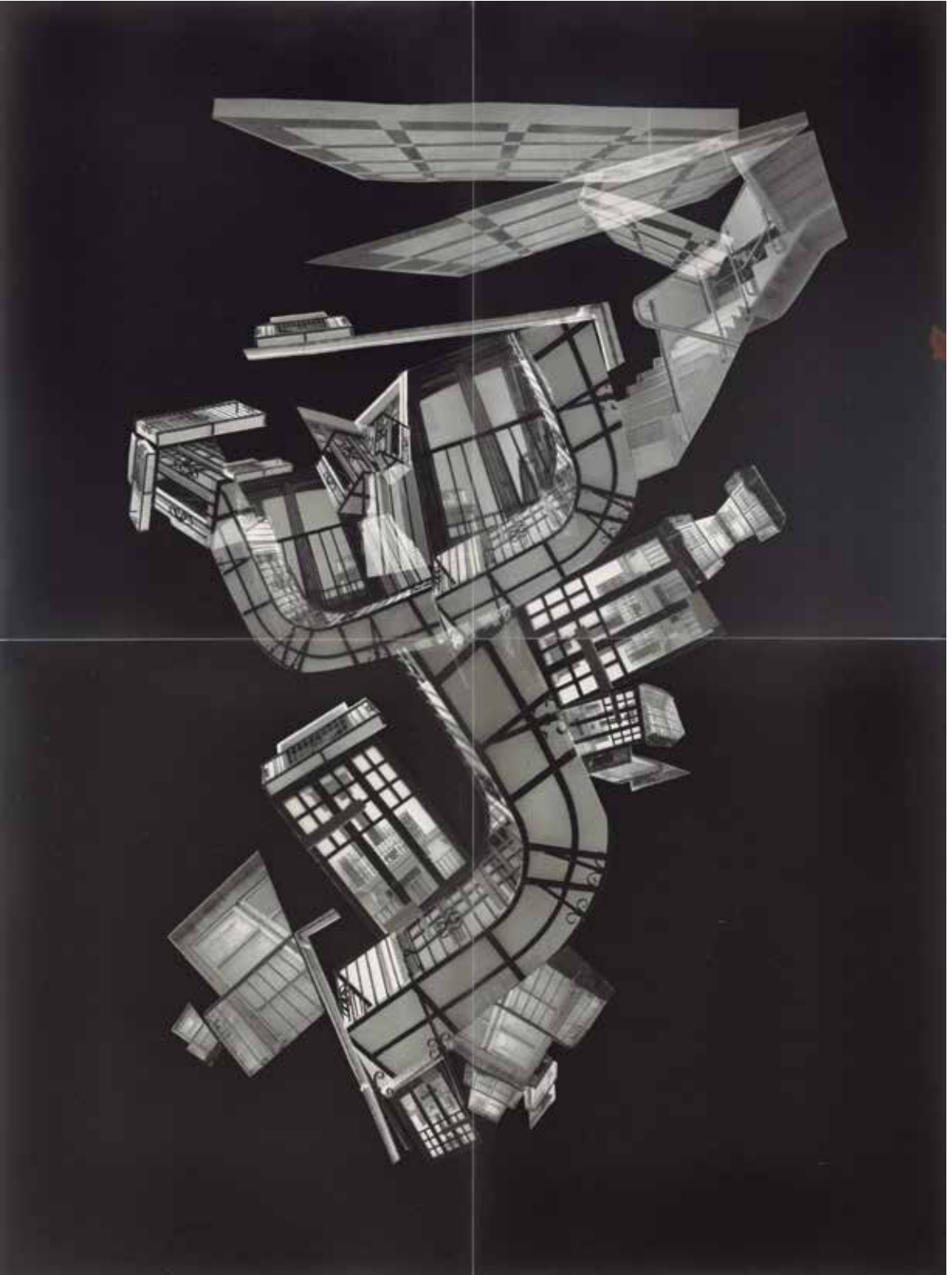
Campus

SEÑOR CIFRIÁN

Fotograma 2. 2022

4 fulls de paper fotogràfic ILFORD MULTIGRAPH RC Warmtone Pearl
24 x 17,8 cm; 47,8 x 35,5 cm

Fotografia: © Eduardo Alapont



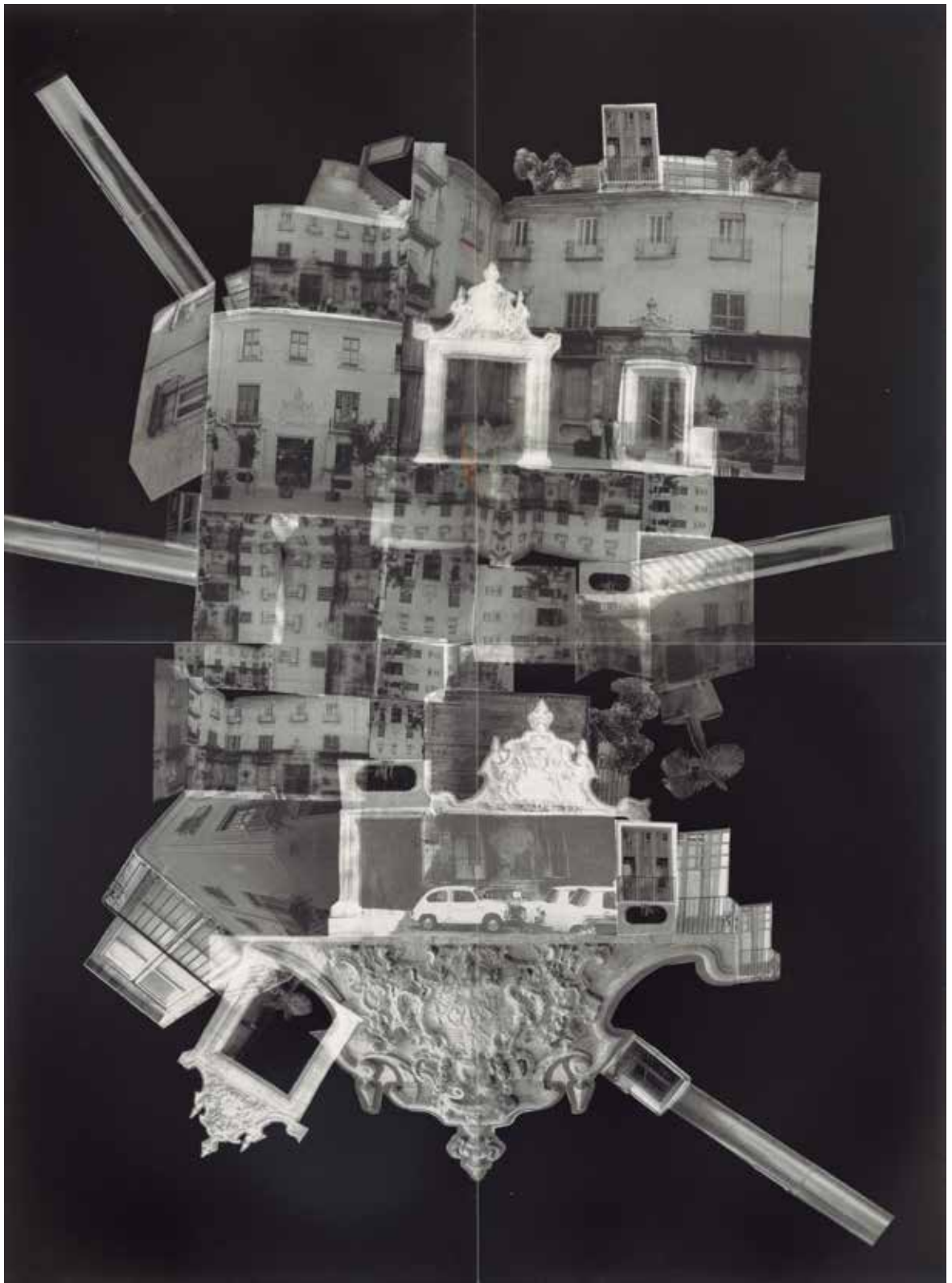
Campus

SEÑOR CIFRIÁN

Fotograma 3, 2022

4 fulls de paper fotogràfic ILFORD MULTIGRAPH RC Warmtone Pearl
24 x 17,8 cm; 47,8 x 35,5 cm

Fotografia: © Eduardo Alapont



procés
SEÑOR CIFRIÁN





procés

SEÑOR CIFRIÁN

Primera prova
Fotocollage de l'escala. 2022
Fotocollage digital



Negativo 2. 2022
Impressió Inkjet sobre acetat
47,8 x 35,5 cm
Fotografia: © Eduardo Alapont

[II]

Hi ha una festa al cap de Paco de la Torre i, com canta David Byrne, esperem que no s'acabe mai. Té lloc en arquitectures poblades de *records que no poden esperar*¹⁹. Podria tractar-se d'un dancing-bar-cafeteria de nom Hoango²⁰, un refugi racionalista de Langle, la casa familiar a Almeria o, com en aquest cas, el Col·legi Major Lluís Vives, on Paco de la Torre residí com a col·legial durant els seus estudis de Belles Arts a València.

A finals del XVIII esdevingué molt popular a Europa un tipus d'espectacles anomenats *fantasmagories* en els quals s'invocava l'aparició de fantasmes i esperits. Etimològicament *fantasmagoria* és "l'art de parlar en públic amb fantasmes". En aqueix sentit, *Partida* és una fantasmagoria feta de records i ombres. Durant el seu procés –dibuix automàtic sobre paper, carbonet sobre tela, grisalla de temple a l'ou, veladures i empastis a l'oli– la conversació és privada. Una vegada acabada, la pintura ens invita a participar al col·loqui.

A *Partida*, l'edifici de Goerlich es retorç en una perspectiva distorsionada on conviuen simultàniament planta i alçat, dia i nit, interior i exterior, el present i el passat. Gràcies a la mal·leabilitat de l'eina pictòrica es posa en moviment el bloc arquitectònic reivindicant la utopia racionalista i la protecció del seu patrimoni. Darrere de les seues finestres, plans oblics i capes de records s'amaga una composició basada en la cinta de Moebius.

Les pintures de Paco de la Torre funcionen com a teletransportadors, portes de somni *manga* o surreal, a espais ondulants on hi ha una clara voluntat de trencament de l'equilibri, d'inquietud. Són arquitectures encantades per fantasmes del passat. Poden provocar vertigen i produir desassossec. Cel o infern, què més dóna? Byrne, Waits, Lynch, Magritte, Hopper, Resnais i Paco de la Torre hi cerquen un peix daurat.

¹⁹ Talking Heads, *Memories can't wait*, 1979.

²⁰ Paco de la Torre, *Imagen en diferido*, Fire Drill ediciones, València, 2022.



Paco de la torre

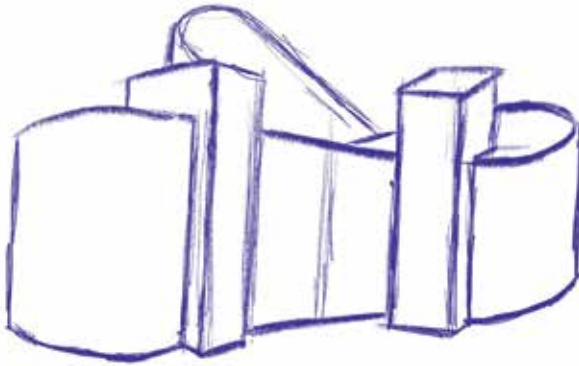
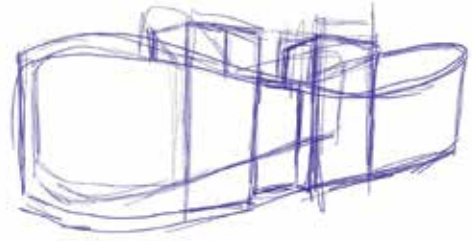
COL • LEGI MAJOR LLUÍS VIVES

campus

PACO DE LA TORRE

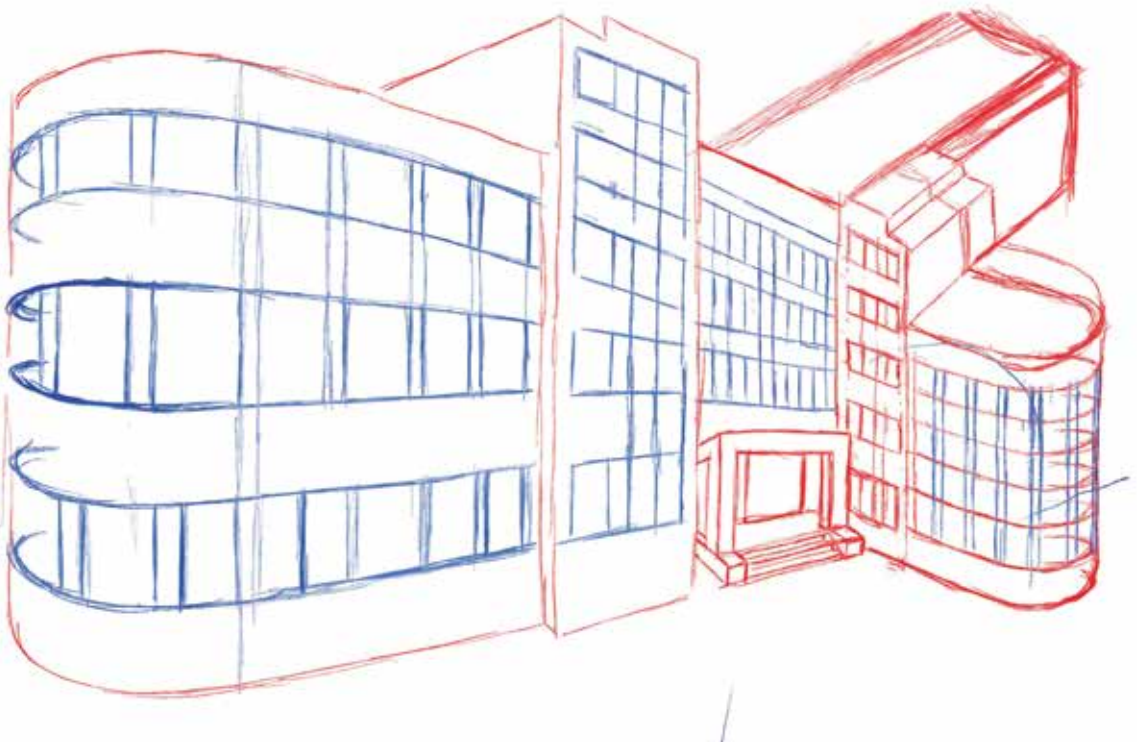
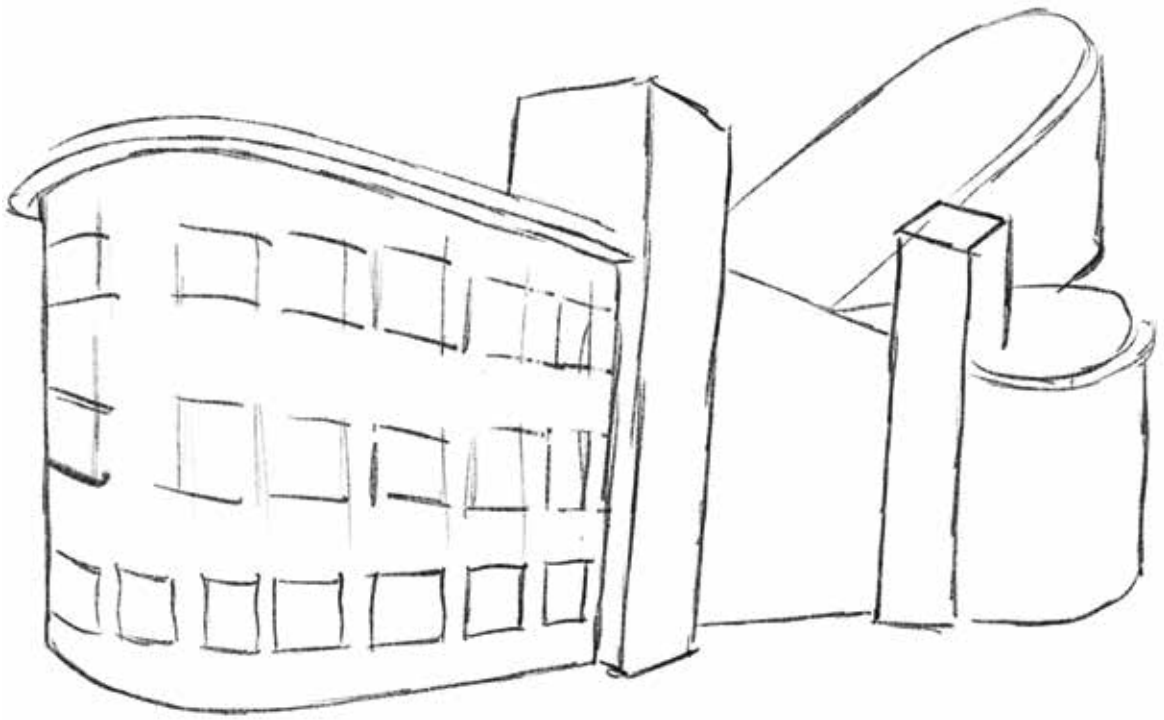
Partida, 2022
Técnica mixta sobre tela
200 x 300 cm
Fotografía: © Eduardo Alapont

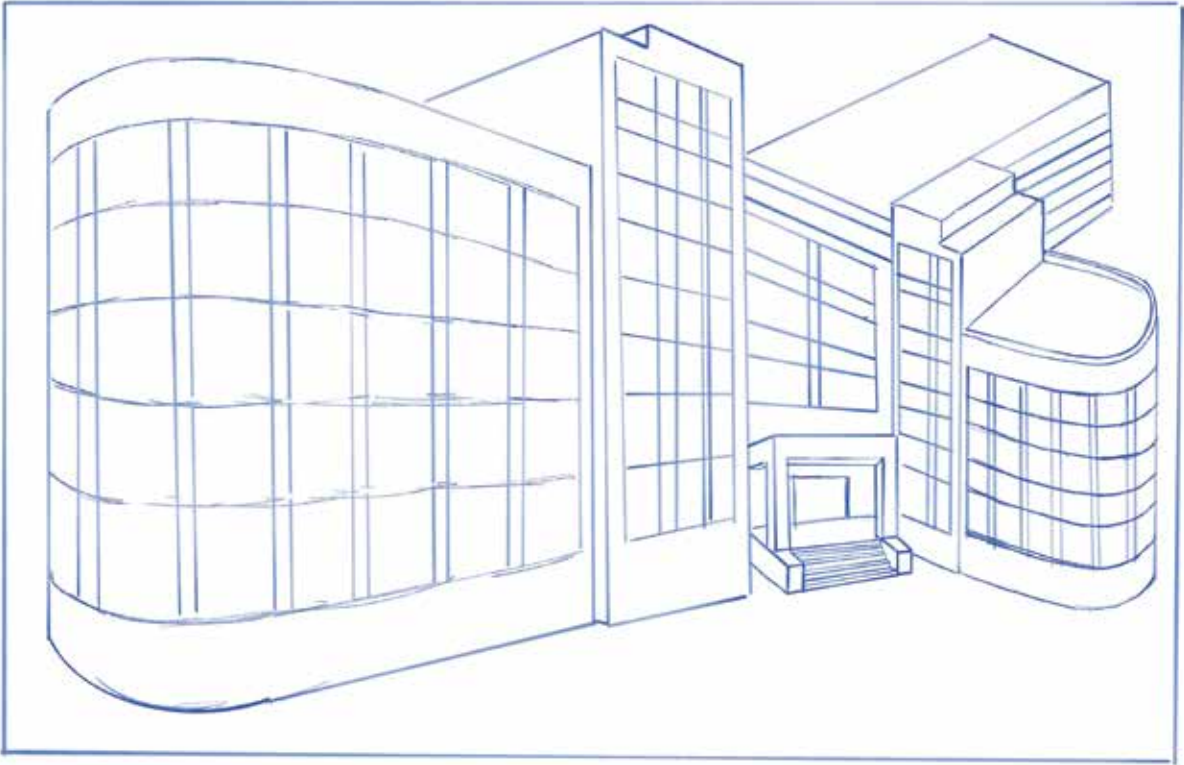




procés
PACO DE LA TORRE

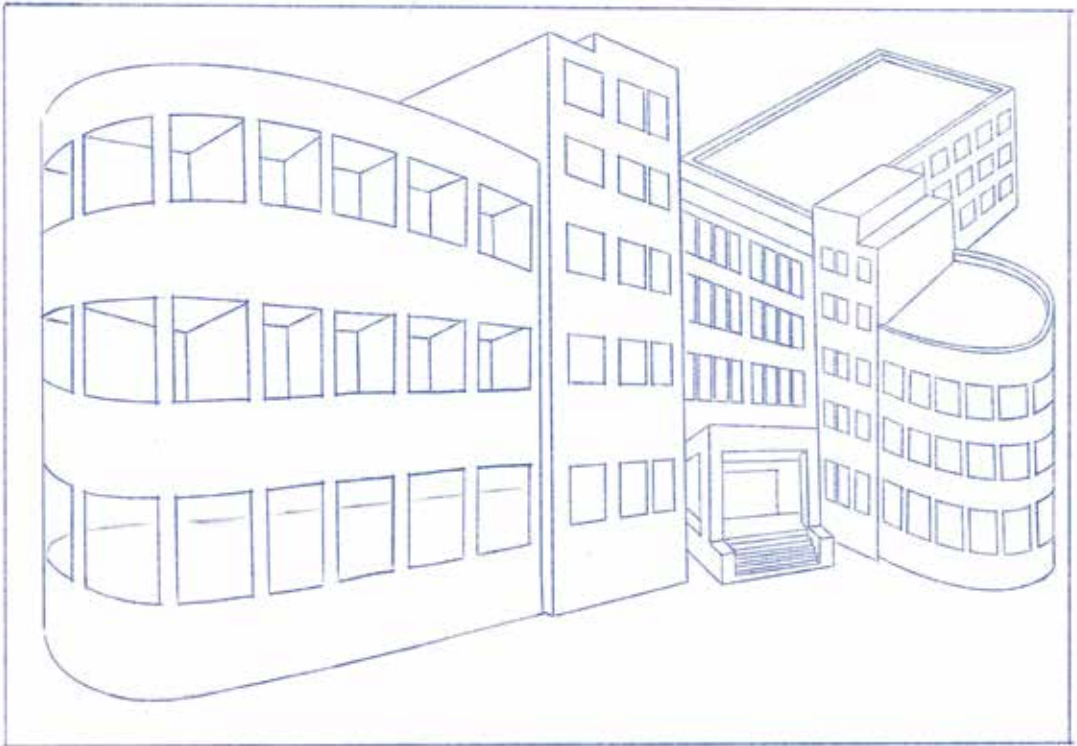
Partida. 2022
Pintura digital





procés
PACO DE LA TORRE

Partida, 2022
Pintura digital





procés
PACO DE LA TORRE

Partida, 2022
Pintura digital





procés
PACO DE LA TORRE

Partida, 2022
200 x 300 cm
Fotografía: © Paco de la Torre

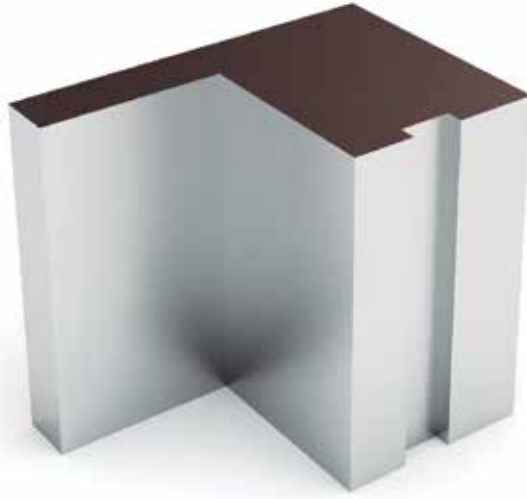


[III]

Transliterar és representar sons o caràcters d'una llengua amb signes de l'alfabet d'una altra llengua. La transliteració no és el mateix que la traducció perquè es basa en la similitud fonètica i no en el significat. Les pintures de Pomet són transliteracions perquè no tradueixen al llenguatge pictòric una imatge fotogràfica, sinó que la fan ressonar, de manera semblant, però dient quelcom de completament distint. La imatge fotogràfica, i no sols en Pomet, es translitera a imatge pictòrica. Una fotografia i una pintura poden ser, en ocasions, imatges homònimes, *falsos amics* com les paraules de dues llengües diferents que tot sent paregudes en la forma tenen un significat distint.

Pomet desfigura amb unions inesperades i distorsions d'escala les imatges fotogràfiques que pinta amb voracitat. Situant-les davant un espill deformant, cerca la trobada incòmoda i el joc de paraules a l'oli que inquieten la nostra manera habitual de llegir una pintura. Cada imatge que s'incorpora al seu arxiu de fotografies demana ser intervinguda. Cada imatge en produeix d'altres.

A *Fraxinus Sophialis* (un freixe, quasi un Giacometti amb cabells de Giacometti) la pintura, a través de la fotografia i el còmic, pensa en l'arquitectura de Moreno Barberá per a pensar-se ella mateixa amb el llenguatge sintètic del còmic i sòlids empastis a l'oli. Baix terra hi ha una xarxa de connexions biològiques –a través d'arrels i fongs– que posen en contacte grups d'arbres generant una comunicació entre ells com si es tractés d'un sol organisme intel·ligent. També cada pintura, baix de la seua capa externa, sembla amagar una sensible xarxa de micorriztes que el connecta i comunica amb tota la matèria pictòrica que el precedeix i l'envolta. El freixe a l'oli davant els para-sols de formigó de la Facultat de Filosofia ben bé podria ser en realitat un born que busca connexió.



Paco Pomet

FACULTAT DE FILOSOFIA
I CIÈNCIES DE L'EDUCACIÓ

campus

PACO POMET

Fraxinus Saphialis. 2022
Oli i acrílic sobre llenç
130 x 130 cm
Fotografia: © Paco Pomet

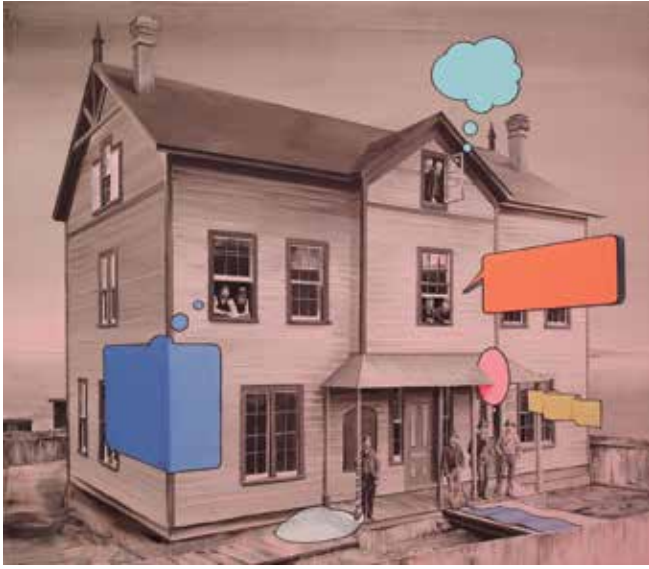


Procés

PACO POMET

Sense títol. 2022
Llapis gras sobre paper
21 x 30 cm





context

PACO POMET

Babel. 2022
Olí sobre llenç
130 x 150 cm



Nótt. 2013
Oli sobre llenç
60 x 80 cm



context

PACO POMÉT

Siège. 2020
Oli sobre llenç
130 x 170 cm



Oasis, 2019
Oli, acrílic i retolador sobre llenç
130 x 170 cm

[IV]

Proyecto medicina

Solemne, robusta, monumental i clàssica malgrat el fer l'ullet *art déco* de l'escultura del seu timpà, la Facultat de Medicina té un aire arrogant que recorda la descripció malvada que Djuna Barnes fa del poeta Harry Kemp i la seua actitud habitual a les tertúlies literàries: "Harry Kemp ha posat per a la immortalització del seu bust, trobant en girar-se que ningú no ho feia"²¹. La Facultat de Medicina, habituada també a posar, ha tingut més sort que Harry Kemp en aquesta ocasió i, en girar-se, s'ha trobat Carlos García-Alix retratant-la i retratant, no se sap molt bé, si un arquitecte o un pintor. Poc importa, és un home que dibuixa, algú que pinta i pensa. *Pintar/Pensar*, com tenia per lema Manolo Quejido. *Proyecto medicina* és el retrat d'un esbós, d'un procés, de la indefinició d'una idea a la que encara no s'ha posat el punt final i que queda suspesa en el seu propi desenvolupament. En Magritte la finestra era un llenç, ací la Facultat és un llenç, i totes dues, finestra i Facultat són algú que pensa. Algú que pinta.

²¹ Djuna Barnes, *Nueva York*, Mondadori, Madrid, 1989, p. 189.



Carlos García-Alix

FACULTAT DE MEDICINA
I ODONTOLOGIA

campus

CARLOS GARCÍA-ALIX

Projecto medicina. 2022
Oli sobre llenç

81 x 100 cm

Fotografia: © Pablo Linés



procés

CARLOS GARCÍA-ALIX

El dibujante. 2022
Tinta i llapis sobre paper
41 x 39 cm



context

CARLOS GARCÍA-ALIX

Hotel Londres, 2013
Oli sobre llenç
100 x 81 cm





context
CARLOS GARCÍA-ALIX

Notreport. 2022
Oli sobre llenç
114 X 146 cm



Colegio de España, 2018
Oli sobre llenç
59 X 76 cm

context

CARLOS GARCÍA-ALIX

Hotel Siam. 2003
Oli sobre llenç
146 X 114 cm



[V]

Sí. Un lloc pot arrugar-se o ser plegat com un paper. A la Bauhaus es plegaven i creaven llocs insospitats amb aquest procediment a diari. L'arquitectura recent, explotant noves eines i materials, construeix plantes que es retorcen i ondulen per a pujar, en suau pendent, des de la cota zero fins al terrat. Són arquitectures que, com aquelles que imaginaren els arquitectes d'Archigram, semblen estar a punt d'eixir a fer un tomb.

Joël Mestre, sent l'objecte de la seua pintura la Facultat de Psicologia, ha imaginat una mena de consciència pampsíquica que s'apropia de l'edifici i fa que aquest es vulga prolongar sobre el seu entorn i el seu paisatge. L'arquitectura esdevé una vegada més un pur material pictòric. Allò rígid esdevé orgànic, dúctil i vulnerable. Reblanit i modelable. Sotmès a tot tipus de tensions però sense arribar a ser destruït. No comença a caminar perquè esta subjecte amb cables o tirants, però sembla voler anar a la cerca d'un espai més gran i en qualsevol direcció, *com impulsada per una ànima barroca*, diu Mestre.

Armat amb ferramentes infogràfiques de modelatge, Mestre li genera un nova closca a l'arquitectura de Barberá i di Carminati. Estirant de nodes com qui maneja un estel acrobàtic se situa en un espai entre el món i el punt de vista del pintor, el lloc on eclosionen les noves imatges i la ment entra en fricció amb la realitat física.



ioèl mestre

FACULTAT DE PSICOLOGIA I LOGOPÈDIA

campus

JOËL MESTRE

La vie dans les Pils. 2022
Temple vinilic sobre llenç
130 x 130 cm
Fotografia: © Eduardo Alapont

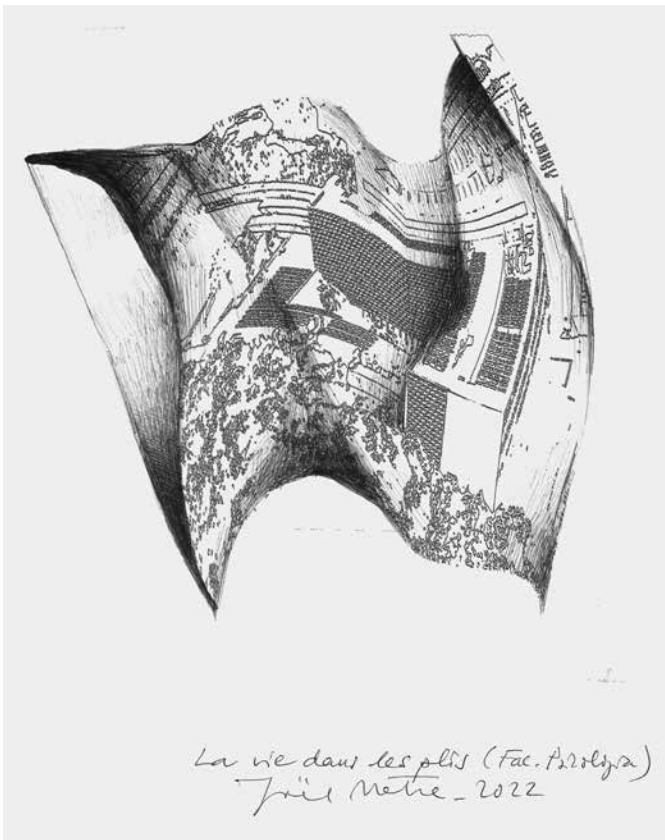


campus

JOËL MESTRE

La vie dans les Plis. 2022
Fotografia: © Eduardo Alapont

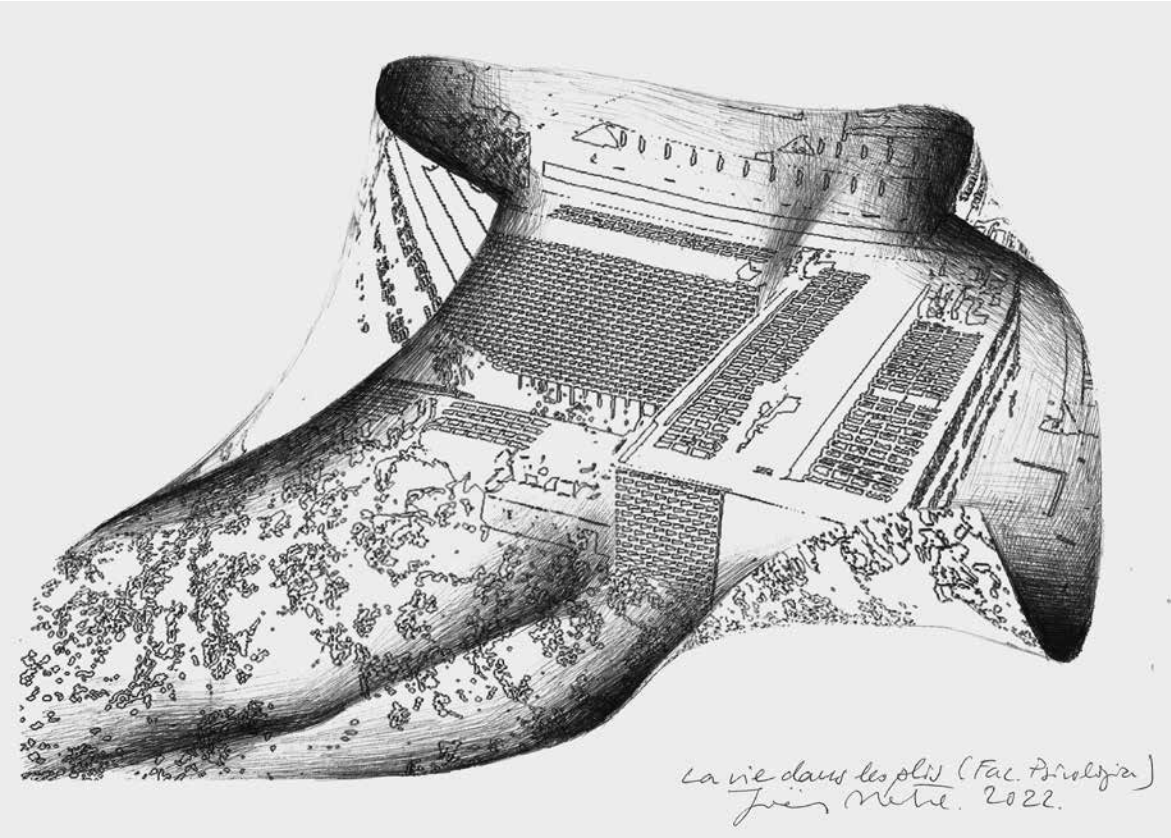




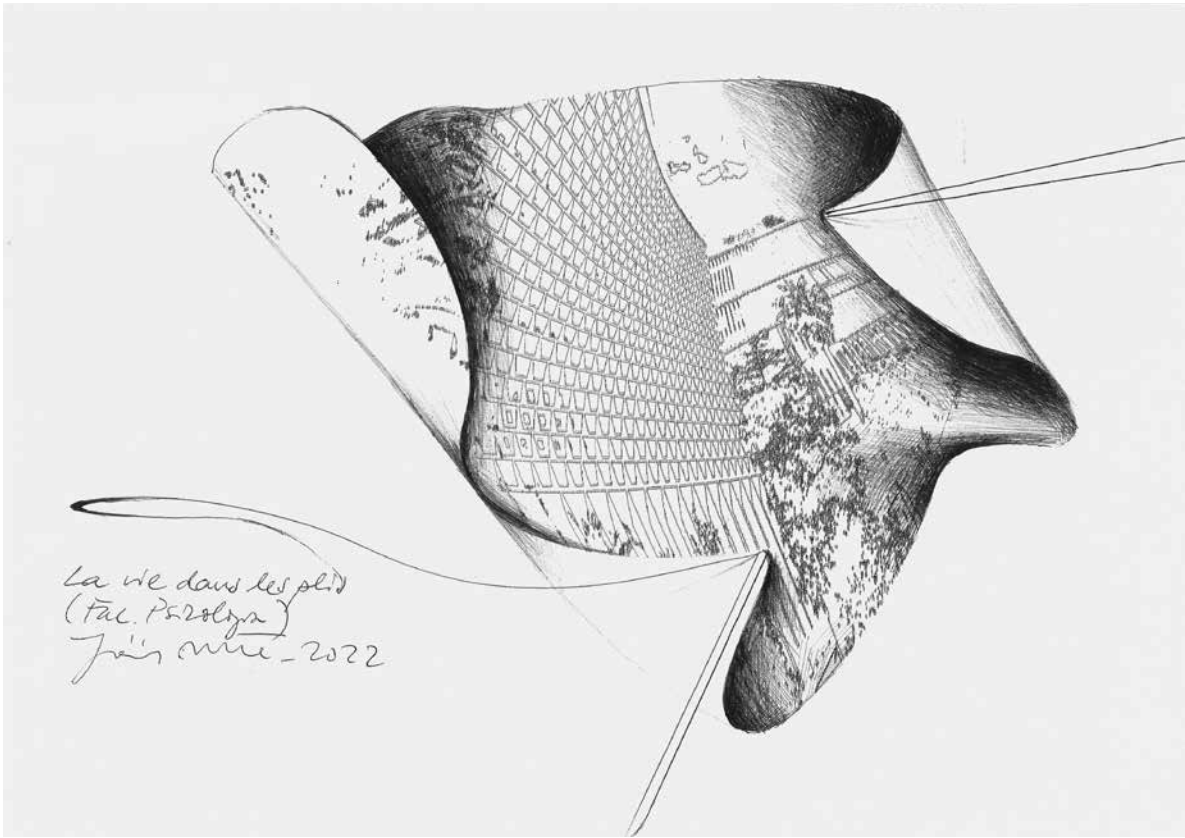
procés

JOËL MESTRE

La vie dans les plis 1. 2022
Bolígraf sobre impressió digital
29,7 x 21 cm



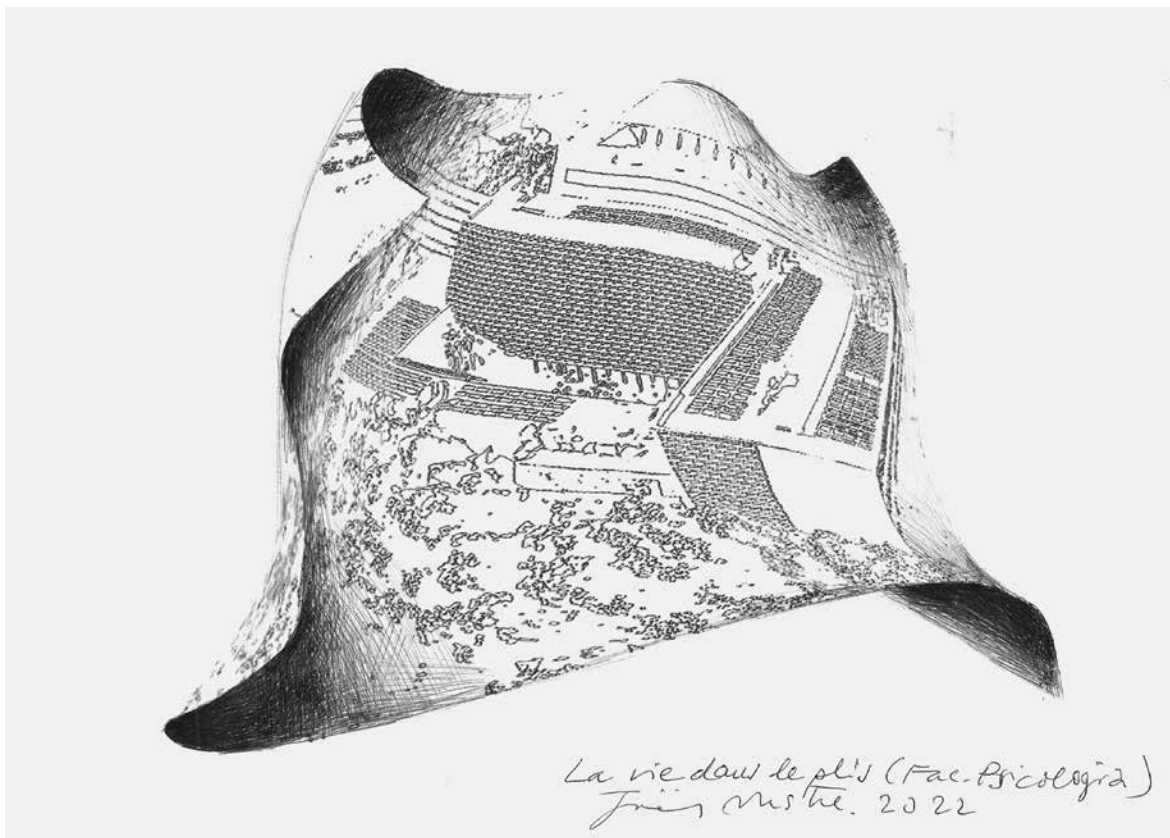
La vie dans les plis 2. 2022
Boligraf sobre impressió digital
21 x 29,7 cm



procés

JOËL MESTRE

La vie dans les plis 3. 2022
Bolígraf sobre impressió digital
21 x 29,7 cm



La vie dans les plis (Fac. Psicologia)
Fins octubre. 2022

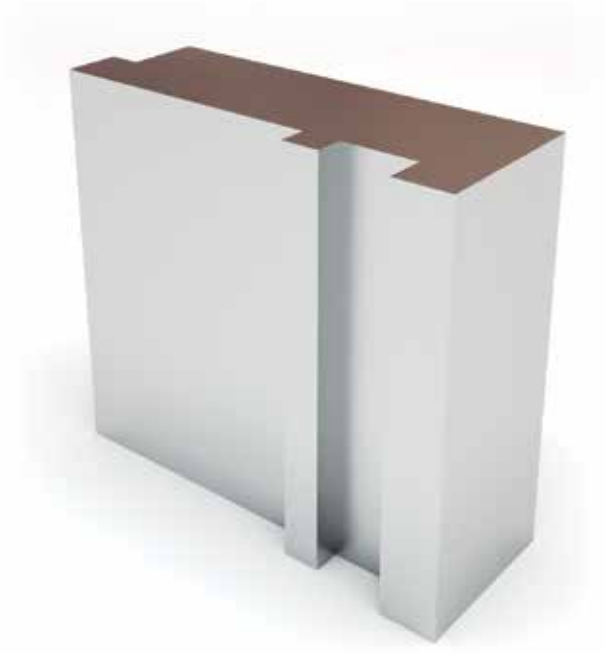
La vie dans les plis 4. 2022
Boligraf sobre impressió digital
21 x 29,7 cm

[VI]

El 1923 Le Corbusier construí a la vora del llac Lemán una casa menuda per als seus pares. Amb unes vistes espectaculars des de tota la parcel·la, l'arquitecte, però, va interposar un mur entre el jardí i el llac. I al mur va incloure una finestra perquè, segons Le Corbusier, per poder mirar el paisatge cal enquadrar-lo.

Elena Goñi, després d'una primera fase d'estudi de l'obra de Moreno Barberá, es traslladà de Pamplona a València per a visitar la Facultat de Geografia i Història. Recorregué l'edifici com una estudiant més, utilitzà la biblioteca, visità les aules i la cafeteria, va fer fotografies i prengué apunts. Al capvespre ja tenia clar el seu enquadrament. Un enquadrament que funciona com la finestra que permet mirar no el llac Lemán, sinó el llac Lemán esdevingut paisatge.

La marquesina de formigó que dóna entrada al vestíbul i la vegetació que l'envolta componen un conjunt que, com ens conta Goñi, *es respecta i subratlla mútuament*. El formigó i el terra polit reflecteixen els arbres i n'acullen les ombres. La vegetació dóna vida i una imatge sempre canviant de l'arquitectura. Des d'un punt de vista lateral, i en una composició que té com a referent el quadre de Piero della Francesca *La flagel·lació de Crist*, dues escenes, tres arbres a la dreta i un embull d'arbustos a l'esquerra, queden separades o reunides, segons com es mire, per l'arquitectura i, ara també, per la pintura.



elena ȡoŃi

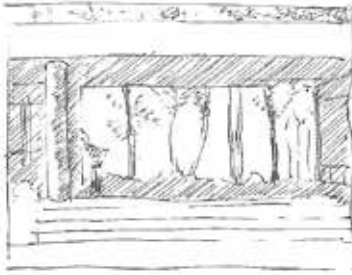
FACULTAT DE GEOGRAFIA I HISTÒRIA

campus

ELENA GONZI

Entre Piero y Moreno Barberá. 2022
Oli sobre fusta
82 x 100 cm
Fotografía: © David Muñoz



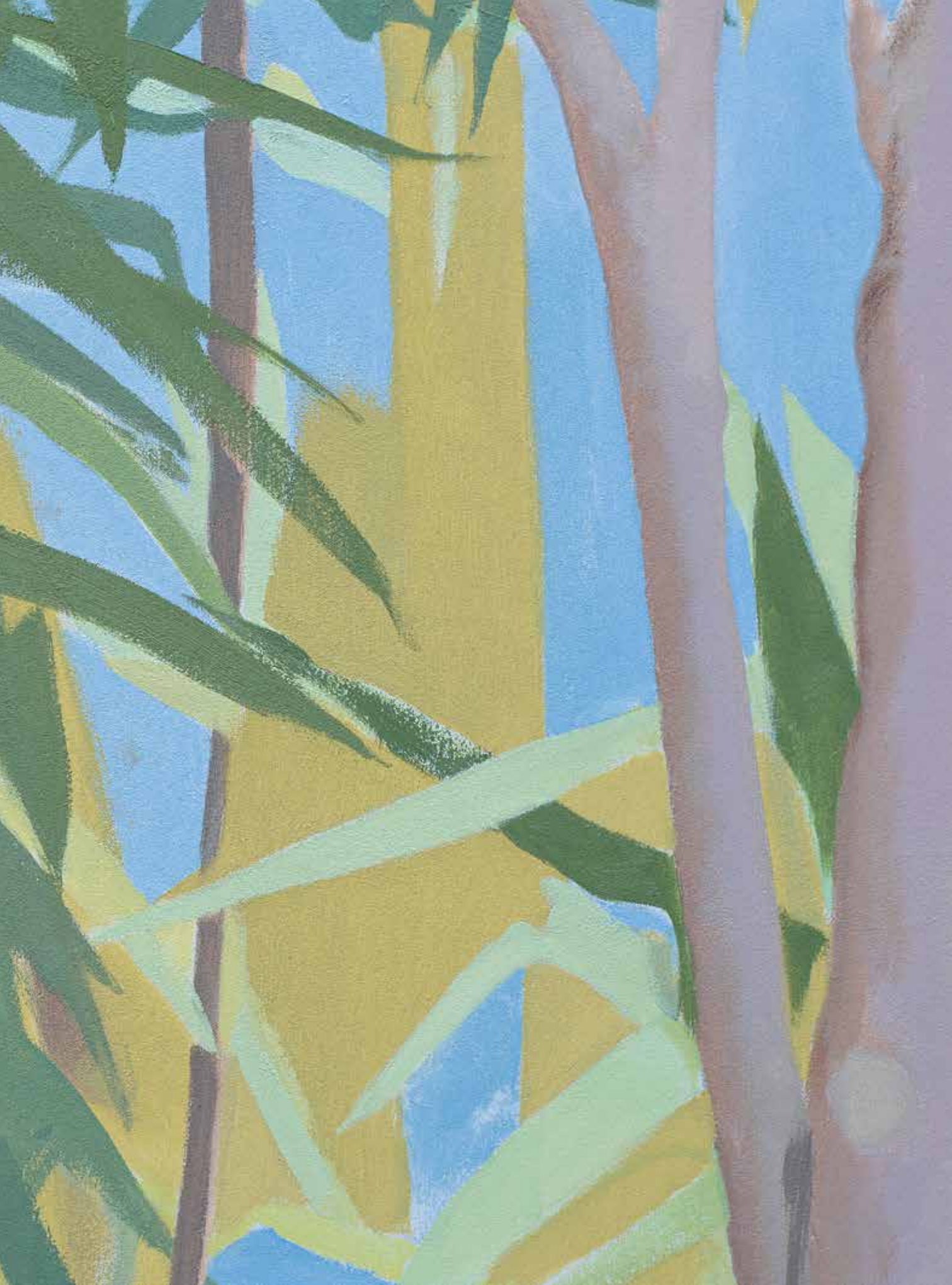


¿Qué árboles son? Japón. Respeto absoluto
por la naturaleza. Columnas. Bóveda de
la primitiva.
Los natural - los artificial modelan
la arquitectura y la terminan dando la
vida, calor.

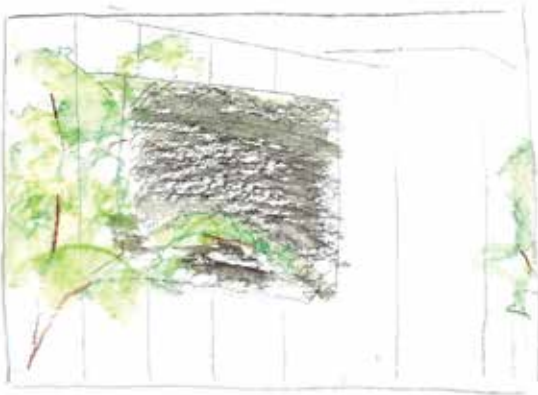
Procés

ELENA GONZI

Japón, 2021
Bolígrafos
10,5 x 15,5 cm



la proporción, la sucesión, la música
Fac. de derecho, filosofía y letras...
(entender los niveles interiores)
Soportes limpios. El pentagrama
Horizontal ↔ Vertical. La medida
de la vida.
La naturaleza se ve entre líneas.
La iluminación artificial de los espacios
de vida a la construcción.



Procés

ELENA GOÑI

Proporción. 2022
Grafit i llapis aquarel. Taula
10,5 x 15,5 cm

CAMPUS: GEOGRAFÍA E HISTORIA.
(MORENO BARBERÀ)

Como si de "la Flagelación"
de Piero della Francesca se tratara

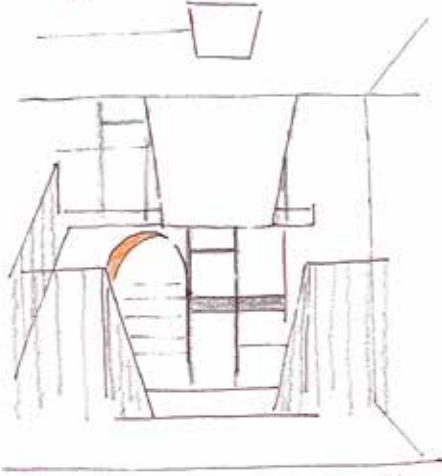


2 escenas en el mismo cuadro separadas por la arquitectura (o revueltas por ellas)
3 personajes a la derecha con distintos tipos de piel hablan entre ellos ajenos a la flagelación que se desarrolla a la izquierda.
La potente estructura de la entrada del edif. de Moreno Barberà y el poblado jardín hacen el resto.

El hormigón se vuelve liviano. Luz valenciana.

Campus. 2022
Grafit i llapis aquarel 1table
10,5 x 15,5 cm

Piezas que evocan un 'tetris' y un sorprendente arco de medio punto ligero en su estructura y con un techo naranja transparente, reforzada con líneas negras.



La escalera superior como un trapezio denso, blanco en sombra, pesada, contrasta con la luz blanca artificial del espacio superior.

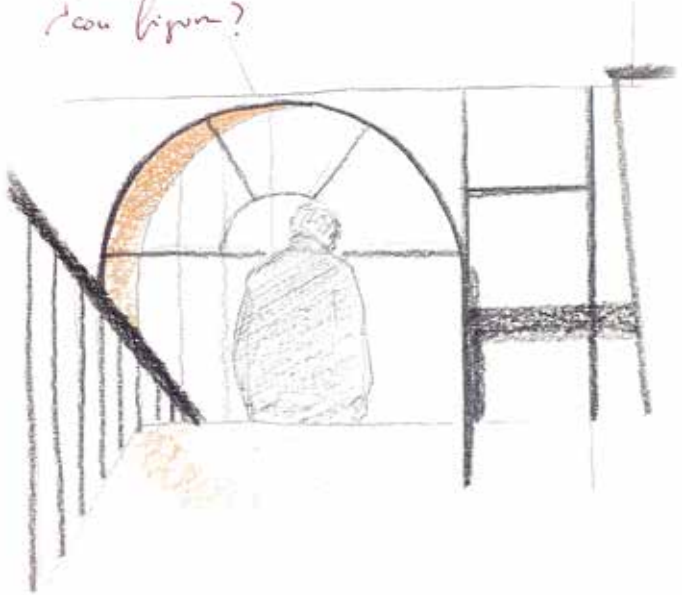
Procés

ELENA GOÑI

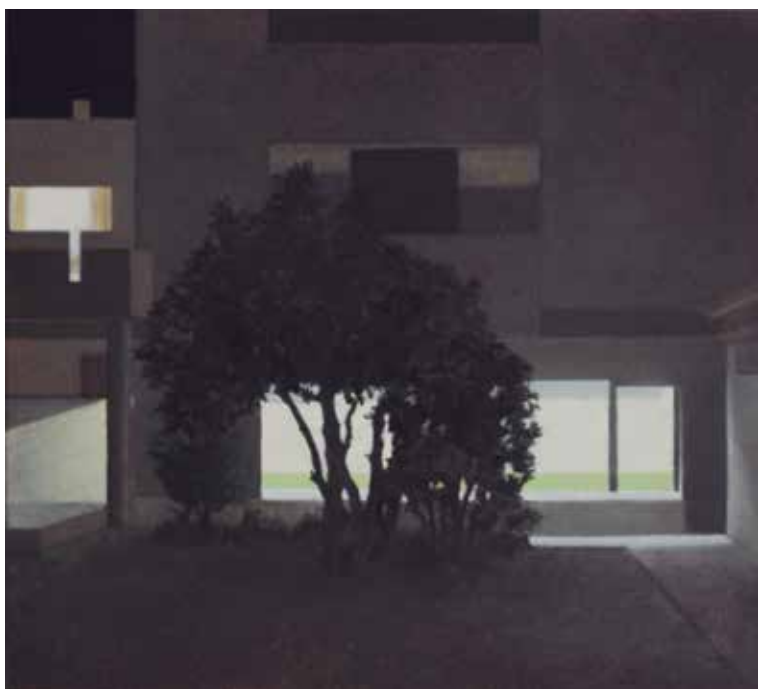
Tetris. 2022

Grafit i llapis aquarel·table
10,5 x 15,5 cm

¿cou lipon?



Con figura. 2022
Grafit i llapis aquarel·lable
10,5 x 15,5 cm



context

ELENA GOÑI

Nocturno en el cardizal, 2016
Oli sobre fusta
22,9 x 25,3 cm



Piscina. 2009
Oli sobre llenç
122 x 100 cm

[VII]

En el ball de baldufes coreografiat per Teresa Tomás xoquen la pintura, l'escultura, l'arquitectura i la poesia. El *Ballet triàdic* d'Schlemmer a la Bauhaus –groc, rosa i negre–, és un *pas de quatre* a La Nau.

A través de l'animació, Teresa Tomás explora i celebra en aquesta peça la seua relació amb l'edifici (on ha exposat en diferents moments de la seua trajectòria), deixant que una vintena de les seues escultures animades ens guien per l'arquitectura digital. Aquests personatges modelats info-gràficament –alguns han estat i són també pintura o escultura– obren portes que funcionen com a espills retrovisors o forats de cucs, ja que reflecteixen el temps que hi ha a les seues esquenes i ens precipiten per la geografia creada per Teresa Tomás tot qüestionant la linialitat temporal.

El recorregut té el seu origen a la Biblioteca Històrica. Allí, els globus celest i terrestre són transformats en escultures animades, *Cel i Terra*, i els incunables fugen de les prestatgeries convertits en *ocells del temps*. Lliures de la seua immobilitat centenària, les *aus de la memòria* transformen la resta de escultures, que s'uneixen, vivificades, a aquesta odissea coral i autobiogràfica. Com en la cèlebre escena de *Bande à part* pel Louvre, *Nadie en Siete pasos más tarde* té també carreres i persecucions contra el temps des del claustre al paranimf (una habitació roja lynchiana). En ser invertit el recorregut al *Laberint*, es provoca un gir en la persecució. Ara són les escultures les que fugen del temps fins quedar atrapades a la sala Estudi General davant la projecció d'aquesta animació; encara un espill.

Com a *Antarctica starts here*²², la bellíssima cançó de John Cale, *Nadie en Siete pasos más tarde* no sembla haver posat finestres a un *cap-arquitectura* al qual s'aboquen belles criatures per a mirar llur propi ball durant un temps desengabiats.

22 “Her schoolhouse mind has windows now / where handsome creatures come to watch / the anesthetic wearing off...”. John Cale, *Antarctica starts here*, 1973.



teresa tomás

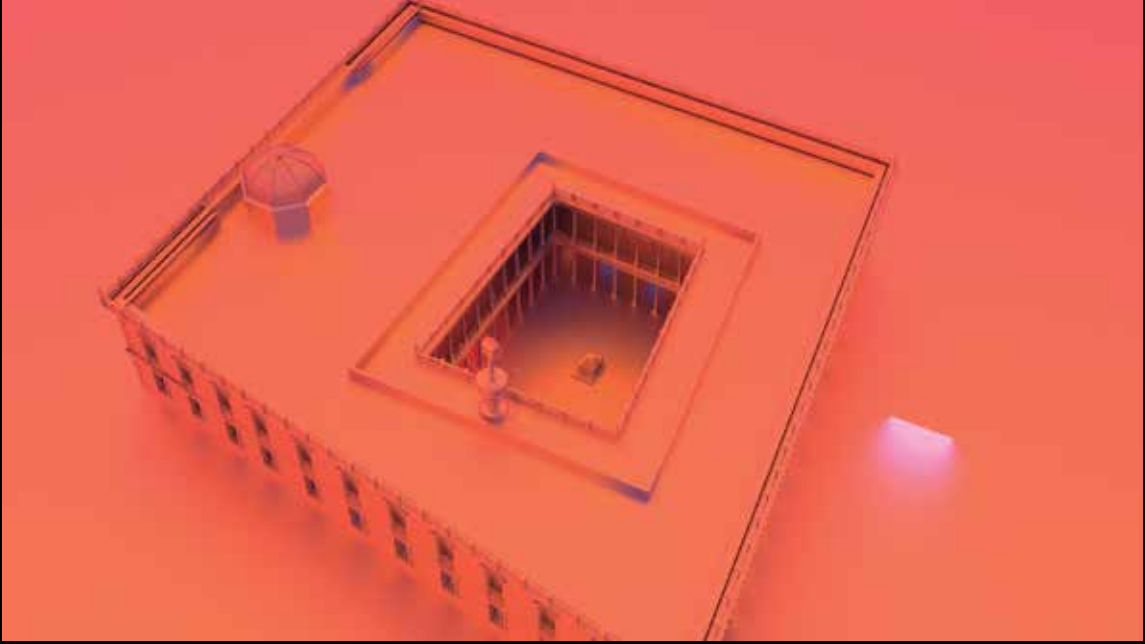
CENTRE CULTURAL LA NAU



campus

TERESA TOMÁS

Nadie en Siete pasos más tarde. 2022
Videoart
02:36 min 16/9





campus

TERESA TOMÁS

Nadie en Siete pasos más tarde. 2022
Videoart
02:36 min 16/9



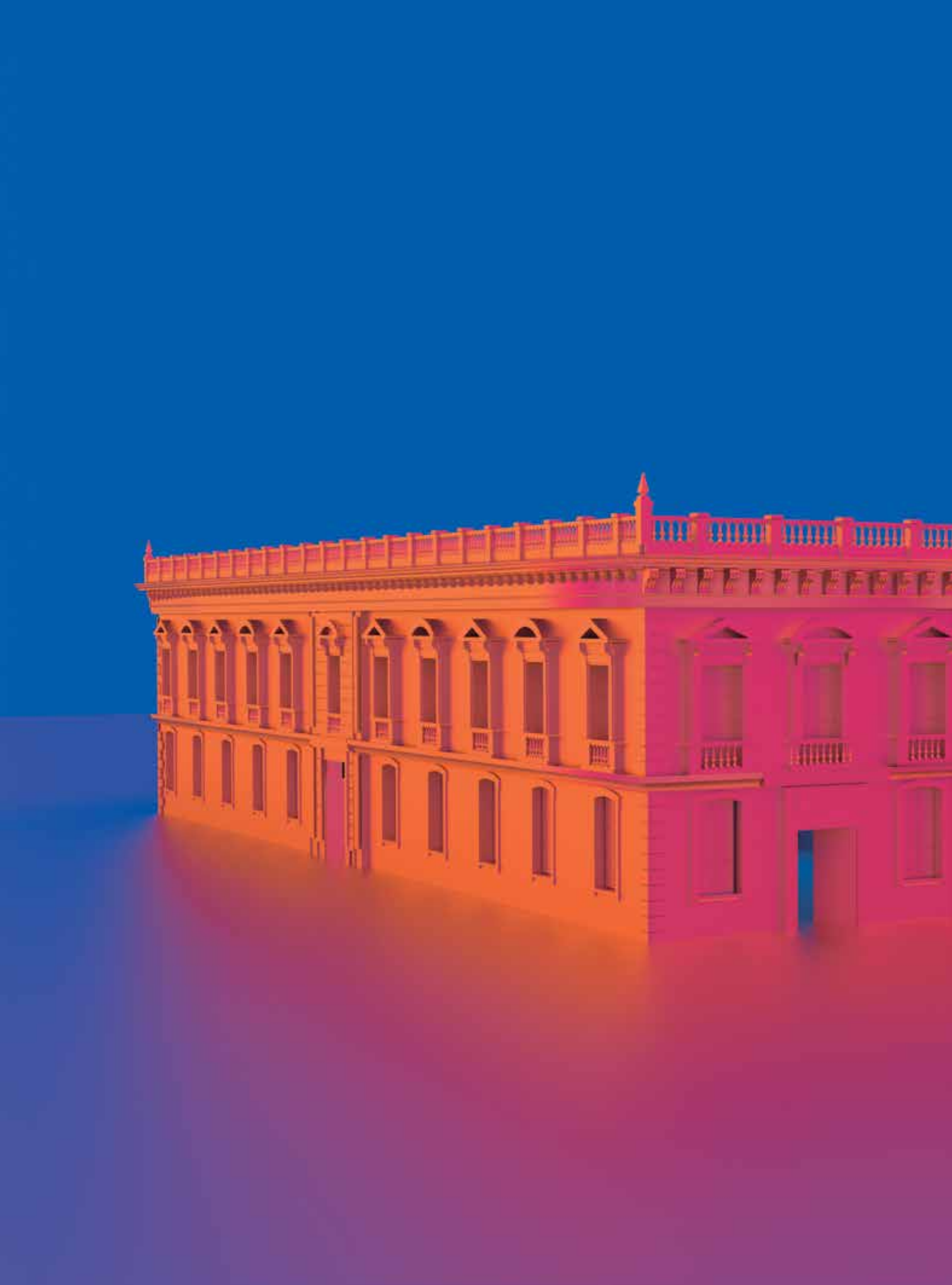


campus

TERESA TOMÁS

Nadie en Siete pasos más tarde. 2022
Videoart
02:36 min 16/9







campus
TERESA TOMÁS

Fusión Pix en la fuente. 2022
PLA, metacrilat i leds
70 x 90 x 30 cm
Fotografia: © Eduardo Alapont





[VII]

Tristan Tzara va dir que Picabia havia destrossat la bellesa i que construïa la seua obra amb les sobralles. El 12 de maig de 1932 un foc declarat a l'edifici de La Nau destruï l'observatori astronòmic, la biblioteca científica i l'antic Museu d'Història Natural de la Universitat. Cremaren milers de peces del museu: ossos de dinosaure, pedres precioses i un herbari que contenia més de trenta mil plecs. A penes si es salvaren tres-centes taxidèrmies, principalment d'aus, mamífers i rèptils, que l'endemà apareixien escampades per la zona enmig d'una caòtica tasca de desenrunament. Avui, el nou Museu d'Història Natural es troba al Campus de Burjassot i, amb peces que es salvaren de les flames i amb documents gràfics de l'arquitectura de l'antic museu, Amorós ha construït un relat de restes, arquitectura i memòria. “No cal morir per a viure sempre –diu un *jaiquí* de Quico Rivas–, les ruïnes duren més²³.

Les peces de *Fuego negro, piel viva* són intervencions pictòriques i serigràfiques sobre llenços de pell reciclada que evocuen processos taxidèrmics. L'arquitectura està feta d'ossos i pell, i a les pells de Lorena Amorós estan representats els ossos de l'arquitectura: el primer plànol amb la distribució del Gabinet d'Història Natural, les seccions longitudinals i transversals d'aqueix primer projecte, l'espai del claustre arrasat i la imatge del gabinet de curiositats de Ferrante Imperato de 1599. Servint-se de l'escenari arquitectònic, Amorós reflexiona sobre la falsa naturalesa que implica la pràctica de la taxidèrmia i es pregunta sobre quins secrets pot revelar-nos el cos exànim d'un animal. Destaca entre les pells una en què es poden veure les restes cremades de l'esquelet d'una balena. I ens recorda el fragment de *Dama de Porto Pim* d'Antonio Tabucchi on es descriu com una balena ens veu, a nosaltres, els homes, “poc redons, sense la majestuositat de les formes consumades i suficients, però amb un minúscul cap mòbil en què pareix concentrar-se tota la seua estranya vida”²⁴.

²³ Quico Rivas, *El poeta sordo [55 jaiquís]*, Huerga y Fierro editores, Madrid, 2019, p. 91.

²⁴ Antonio Tabucchi, *Dama de Porto Pim*, Anagrama, Barcelona, 1984, p. 87.



lorena amorós

MUSEU DE LA UNIVERSITAT DE
VALÈNCIA D'HISTÒRIA NATURAL

campus

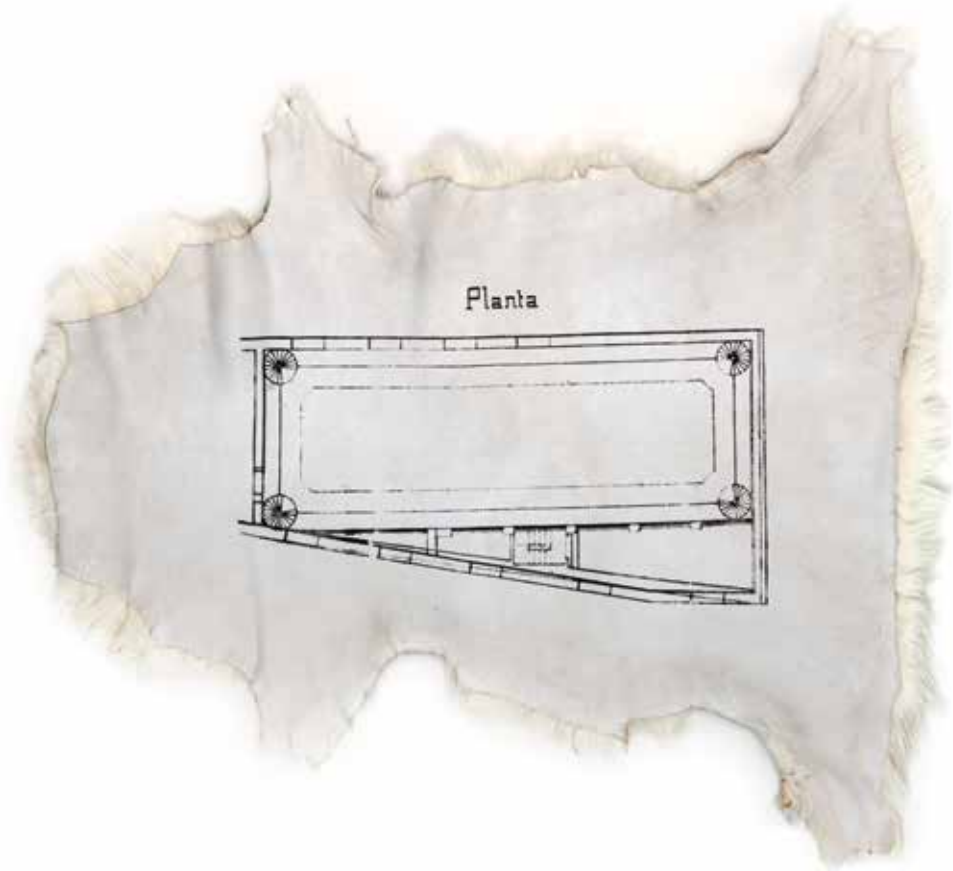
LORENA AMORÓS

Fuego negro, piel viva. 2022
Acrylic sobre pellis reciclades
Dimensions variables
Fotografia: © Joaquin Clarés







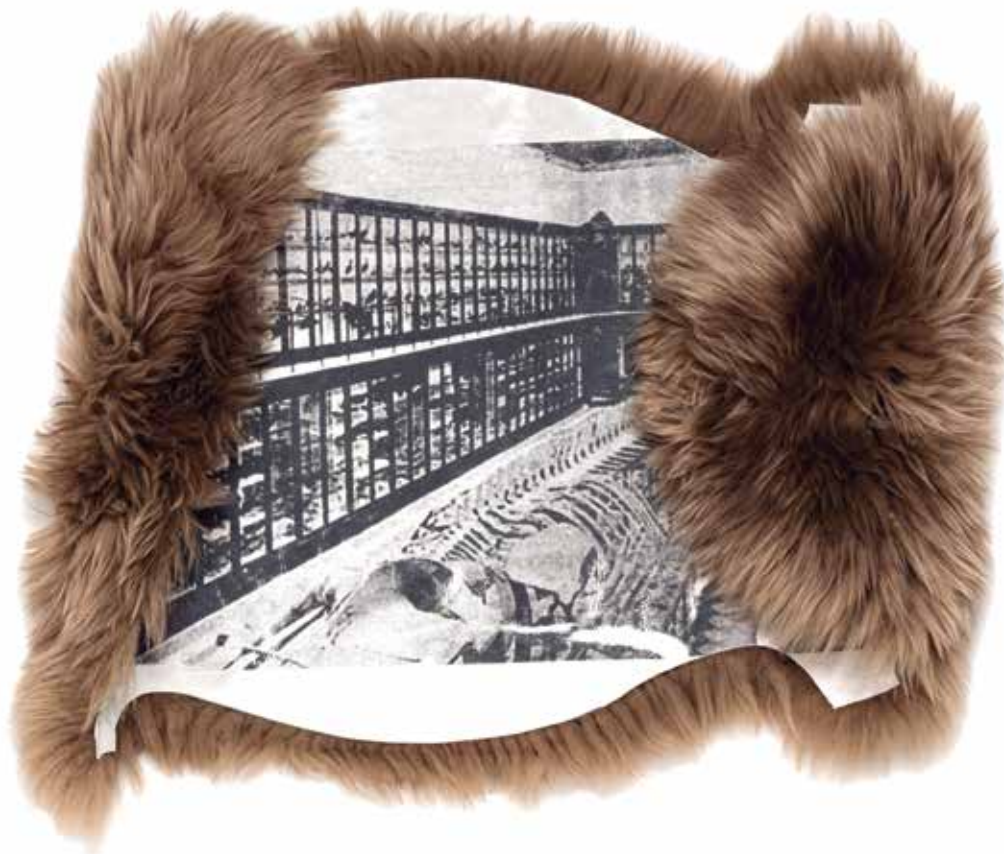


campus

LORENA AMORÓS

Fuego negro, piel viva. 2022
Acrylic sobre pellis reciclades
Dimensions variables
Fotografia: © Joaquín Clarés

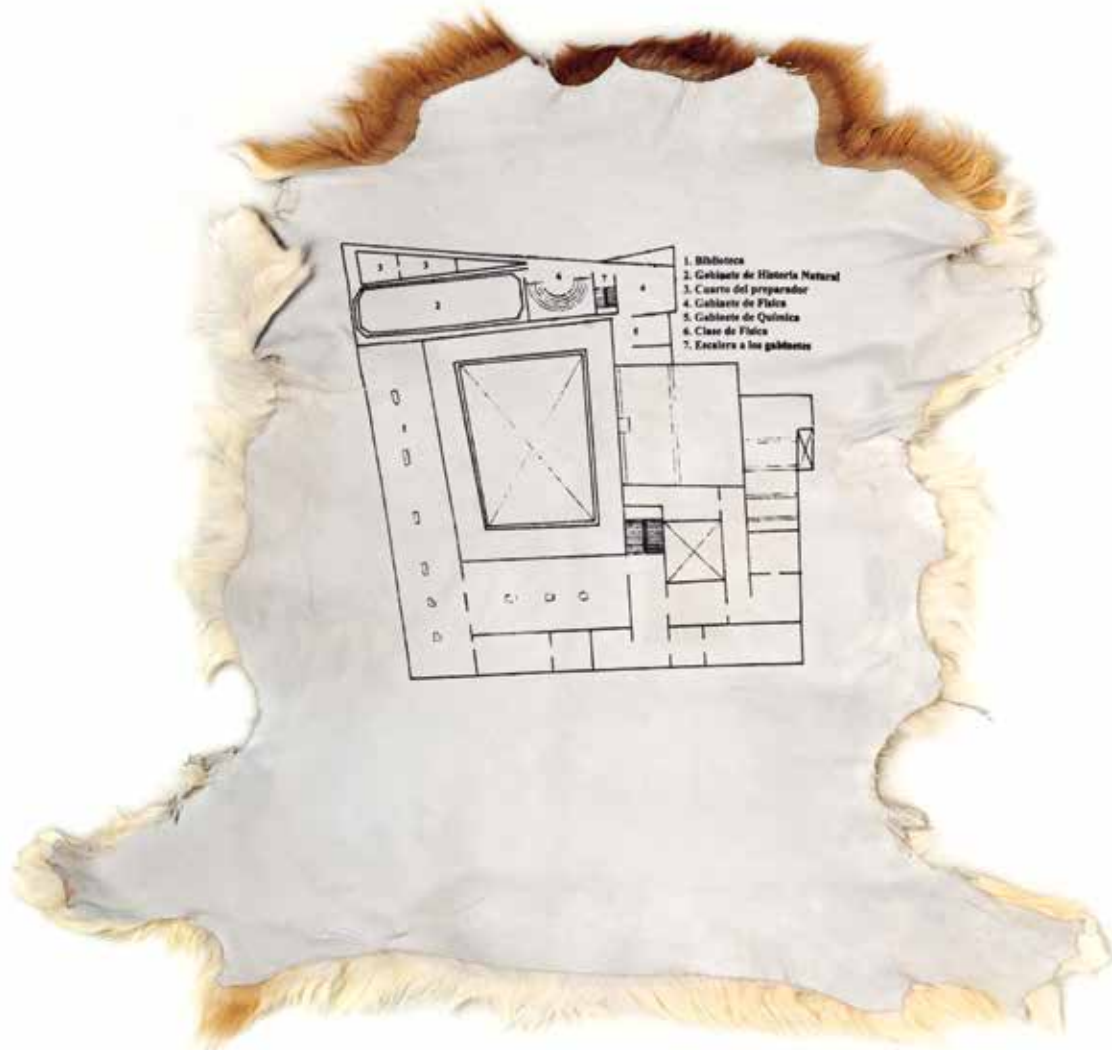


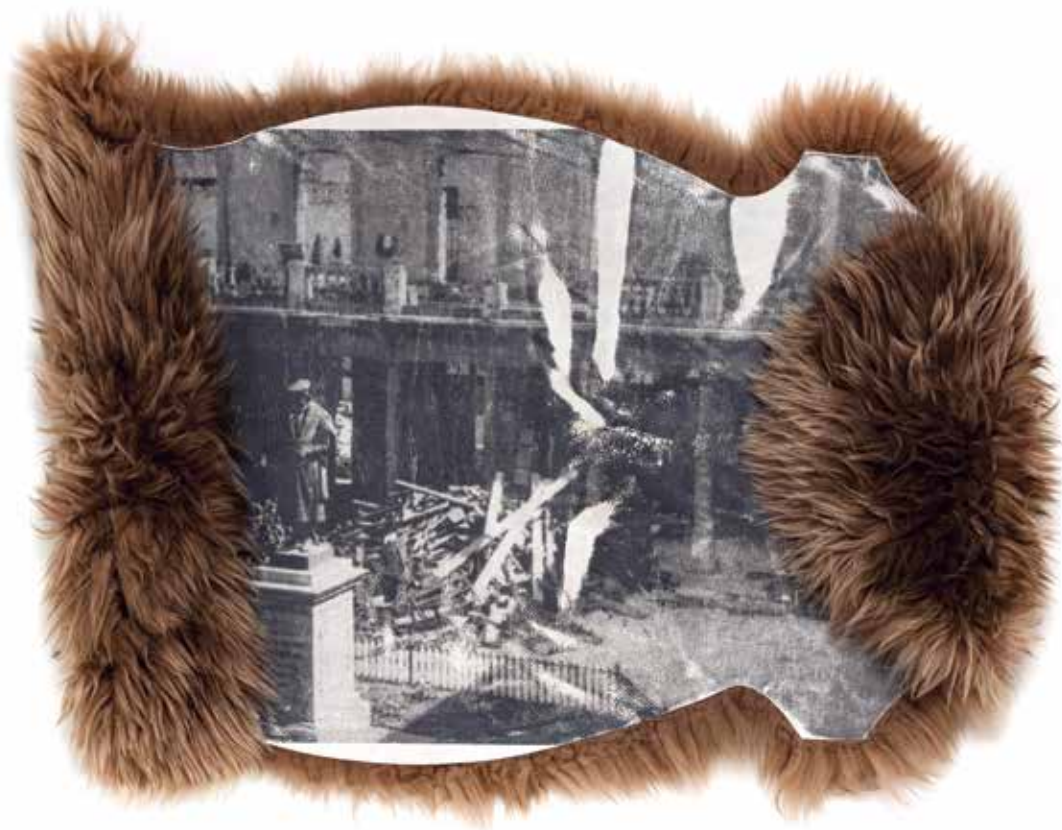


campus

LORENA AMORÓS

Fuego negro, piel viva. 2022
Acrílic sobre pellis reciclades
Dimensions variables
Fotografia: © Joaquín Clarés





campus

LORENA AMORÓS

Fuego negro, piel viva. 2022
Acrylic sobre pellis reciclades
Dimensions variables
Fotografia: © Joaquín Clarés



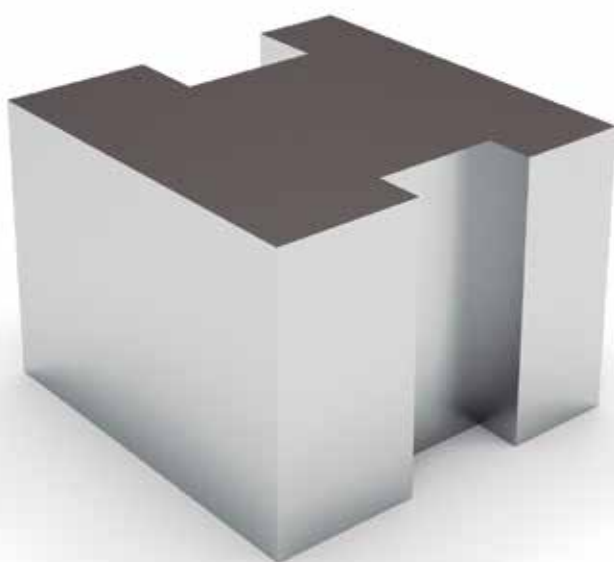
[XI]

Ed Ruscha ha dibuixat paraules, ha editat llibres i ha pintat un gran mural per a la biblioteca pública de Denver. Pintor també de gasolineres, naus industrials i paisatges nevats, no es considera, però, un artista figuratiu. “L’arquitectura és una forma d’art abstracte i jo em considere un artista abstracte”²⁵.

La Biblioteca Gregori Maians de Giorgio Grassi és, sens dubte, una forma d’art abstracte, i la manera en què l’aborda Cuéllar està en consonància amb aqueix llenguatge. Per tal d’associar-se amb elements compatibles amb una *arquitectura pintada*, descarta, en primer lloc, la visió ascendent del monumental interior, aqueix gran buit central on s’aboquen les plantes de l’edifici com les capes d’un coneixement horitzontal. I és en un fragment de la façana principal on troba i conjuga els ingredients que necessita: la reducció formal, l’absència d’ornaments, de simetries i l’austeritat compositiva. Tot partint del color rajola de base, Cuéllar superposa amb plans de color el cel, les ombres, els buits simètrics de les finestres, el pla verd de la jardinera i el marró del terra.

En aqueix joc pictòric de plans superposats, un buit circular a l’edifici ens mostra el que hi ha al darrere: el cel. Un poc més amunt, un altre buit, ara al cel, ens mostra també el que hi ha darrere: el color rajola base de la pintura mateixa. Així, *Huecos* manifesta de manera explícita que la pintura és una acumulació de capes bidimensionals mentre que l’arquitectura ho és de capes tridimensionals. La repetició té idèntica funció a la pintura i a l’arquitectura que a la música o a la poesia. Crear un ritme. La rotunda biblioteca de Grassi és un bloc auster que mostra en el seu alçat una rítmica alineació de buits. *L’arquitectura pintada* de Cuéllar és també un bloc auster que mostra les seues pròpies regles, un mecanisme pictòric per a exhibir la seua condició bidimensional.

²⁵ Fernando Samaniego, “Edward Ruscha expone en un centenar de cuadros su amor-odio por Los Ángeles”, *El País*, Madrid, 18 de juliol de 2002.



ivan cuéllar

BIBLIOTECA DE CIÈNCIES
SOCIALS GREGORI MAIANS

campus

JUAN CUÉLLAR

Huecos. 2022.
Oli i acrílic sobre llenç
130 x 130 cm
Fotografia: © Eduardo Alapont



context

JUAN CUÉLLAR

Gasoline is White / Valencia, 2022
Craft i Oli sobre llenç
50 x 60 cm



context

JUAN CUELLAR

My head. 2022
Oli sobre llenç
60 x 90 cm



context

JUAN CUÉLLAR

Morte. Los olvidados. 2018
Oli sobre llenç
130 x 130 cm



context

JUAN CUELLAR

Meanwhile in Europe. 2022
Oli sobre llenç
120 x 120 cm





No és infreqüent que els artistes treballen amb maquetes, atrets, tal vegada, pel seu aspecte irreal, aïllat i essencial, d'artifici o joguina tancada en una vitrina. La seua petita escala facilita la comprensió del tot en un sol colp d'ull. La seua posició, habitualment no molt elevada, ens permet sobrevolar-la i prendre distàncies. Aqueixa *perspectiva de vol* és la que aplaudien els futuristes al seu manifest dedicat a l'*Aeropintura*. Des de la carlinga d'un aeroplà, l'aeropintor Dottori prenia apunts a tota velocitat i, des d'allà dalt, a *cavall d'aqueix ardent esplendor mecànic*, sentia la necessitat de sintetitzar i de transfigurar-ho tot.

Durant la fase de documentació de *Campus* vàrem viure una escena molt cinematogràfica en un escenari que també ho és. Dins l'edifici de Rectorat fotografiàvem la seua maqueta. Il·luminant-la amb la llum del mòbil seguïem, amb un altre mòbil, les instruccions d'enquadrament que ens anava donant Dis Berlin. *Un poc més a la dreta... un pam més amunt*, ens deia des del seu estudi a Aranjuez. Semblava una escena de teatre de l'absurd pel nostre estrany afany i per l'aire de somni que la llum del telèfon donava a aqueix espai fosc baix l'escala.

Dis Berlin entengué que el repte era d'escometre l'edifici en conjunt, i la fotografia de la maqueta li oferí la seua essència i el seu estat més purament metafísic, amb ombres allargassades i absència de figures. Dis Berlin, *l'equilibrista còsmic*, marcat obsessivament pel cel estelat i les odisees espacials de Bowie, tingué clar des d'un bon començament que el fons del Rectorat havia de ser el cosmos al qual alguns han pogut abocar-se des del seu observatori. Dis Berlin, viatger imaginari, ha pintat en altres ocasions la seua *casa al cel*. Una casa amb mobles *fifties*, llibres, discos i vistes a l'espai. Ara, l'estàtic edifici del Rectorat, lliure de lligams amb el seu entorn, és, com els *pintors primitius* que cantava Felt, una nau surant sobre una mar buida²⁶.

²⁶ "Primitive painters are ships floating on an empty sea", Felt, *Primitive Painters*, 1985.



dis berlin RECTORAT

campus
DIS BERLIN

En algún lugar del cosmos, 2022
Oli sobre Ili
73 x 100 cm
Fotografía: © Pablo Linés





procés
DIS BERLIN



MAQUETA DE L'EDIFICI DE RECTORAT
FOTOGRAFIA: © JUAN CUÉLLAR I ROBERTO MOLLÁ



context

DIS BERLIN

Institución, 2014
Oli sobre lli
34,7 x 54,7 cm



Turno de noche II. 2014
Oli sobre lli
21 x 50,3 cm



context

DIS BERLIN

Atardecer racionalista. 2014
Oli sobre cot6
41 x 33 cm

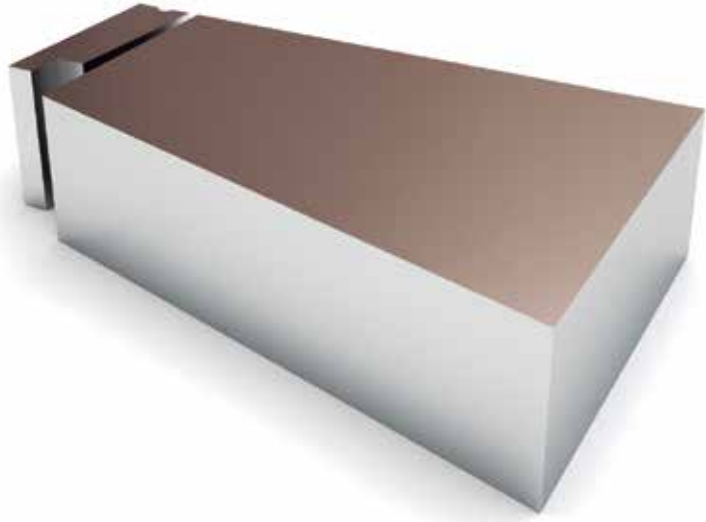


Sábado por la tarde. 2014
Oli sobre lli
41,6 x 53,8 cm

[XI]

Què constitueix en essència l'arquitectura d'un jardí botànic? Els seus edificis administratius i d'investigació? Els seus hivernacles? El seu mur perimetral? O tal vegada els espais, els buits i els corredors definits per les plantes que l'habiten? Nelo Vinuesa ha recorregut amb freqüència el Botànic, ha pres apunts, l'ha estudiat i ha entès que la seua flora, els seus planters, els seus aquaris i rocalls configuren una arquitectura dins d'una altra. Una arquitectura vegetal que seria alhora estructura i revestiment intern d'un exosquelet de rajola. *Jardí secret* és un mur verd i dens, una estratificació d'humus, fullaraca i formes vegetals que es van encobrint i que amaguen els límits físics i constructius del mateix jardí, límits de ciment i vidre que tan sols poden ser entrevistos a través d'aqueix vel. Des d'un plantejament abstracte, la idea de superposició de capes a *Jardí secret* suggereix un ordre de tipus selvàtic amb referències a les palmeres, cactus, flors, nenúfars i altres espècies que li donen forma.

Des de William Kent a Burle Marx s'ha associat la jardineria amb la pintura. El *jardí-pintura* és, segons aquesta analogia, un àmbit de decisions i d'intencions plàstiques. Cada espècie vegetal és un color, una pinzellada o un arabesc. I les ondulacions del terreny i els senders travessats per arrels retorçudes són vibrants traços de carbonet. El pintor i el jardiner ordenen aqueix desconcert viu i canviant fins arribar el moment en què les difícils relacions entre totes les capes i textures del jardí s'entrellacen en la imatge desitjada.



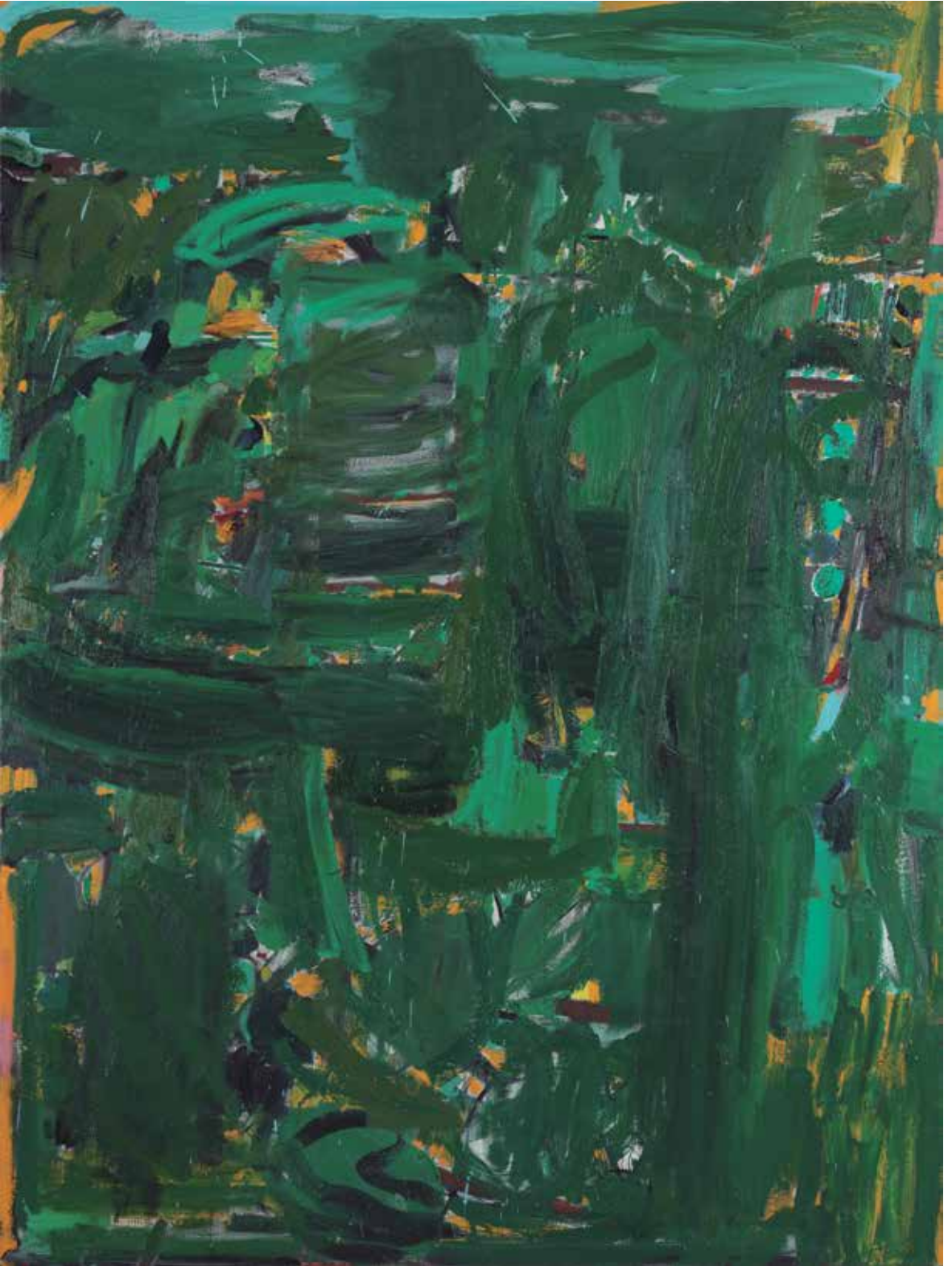
nelo vinuesa

JARDÍ BOTÀNIC DE LA
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

campus

NELO VINUESA

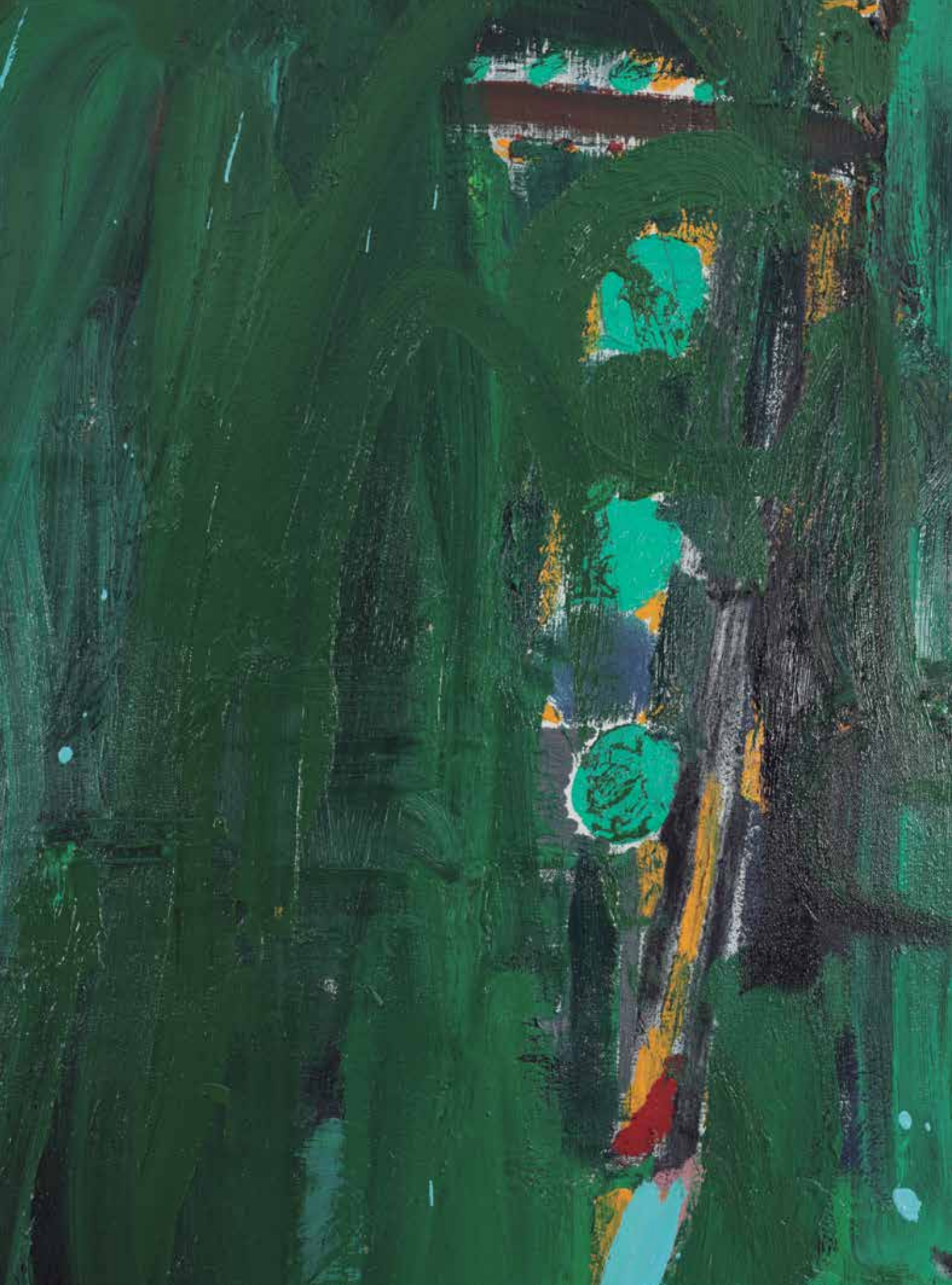
Jardi secret. 2022
Oli i acrílic sobre llenç
250 x 180 cm
Fotografia: © Eduardo Alapont



campus

NELO VINUESA

Jardi secret. 2022
Fotografia: © Eduardo Alapont





procés

NELO VINUESA

Botànic 1, 2021
Llapis conté sobre paper
21 x 14,8 cm



Botànic 2, 2021
Llapis conté sobre paper
21 X 14,8 cm



procés

NELO VINUESA

Jardi secret 1. 2022
Grafit sobre paper
27,8 X 21,2 cm



Jardi secret 2. 2022
Grafit sobre paper
27,8 X 21,2 cm



procés

NELO VINUESA

Encontres selvàtics, 2021
Llapis conté sobre paper
42 x 29,7 cm



Contes de la nit 1. 2021
Llapis conté sobre paper
29,7 X 21 cm

[XII]

Si la concordança entre arquitectura i pintura ha estat constant a través de la història, aquella existent entre arquitectura i cos humà no ha estat menor. Des de les cariàtides ateneses fins al *modulor* de Le Corbusier l'arquitectura ha tingut en compte aqueix vincle i hi ha trobat metàfores anatòmiques per autodefinir-se com un cos. Els arquitectes han somiat amb edificis que pogueren tenir cames i ballar. I al conegut ball de la Societat de Belles Arts i Arquitectura de Nova York, del 1931, set famosos arquitectes hi acudiren disfressats dels seus edificis més coneguts. Al Chrysler i al Waldorf-Astoria els van créixer cames i begueren un *dry manhattan*.

Jorge Tarazona, que coneix bé aqueixa imatge icònica del carnestoltes novaiorquès i d'altres disfresses d'edifici creades per alumnes de la Bauhaus, o els més geomètrics d'Oskar Schlemmer, se les apanya per a posar-nos al cap l'edifici corb on es troba l'observatori del Departament d'Astronomia i Astrofísica. I ho ha fet, a més a més, donant una pell pictòrica a una estructura digital. A la recerca de vincles amb les idees d'exploració i experimentació del món físic, *Física arquitectónica* té alguna cosa de la criatura de Mary Shelley. Una pintura a l'oli amb trossos d'un edifici cobra vida a través d'una *API MediaPipe* amb *javascript* que fa servir intel·ligència artificial per tal de detectar la posició de l'espectador. El resultat és una pintura interactiva que proposa el codi com una forma d'art i que, alhora, exhibeix el canibalisme de la pintura i la seua capacitat, quasi de simbiote de ciència ficció, per a colonitzar altres mitjans.



lorge tarazona

EDIFICI D'INVESTIGACIÓ
JERONI MUÑOZ. DEPARTAMENT
D'ASTRONOMIA I ASTROFÍSICA.
FACULTAT DE FÍSICA

campus

JORGE TARAZONA

Física arquitectónica, 2022
Digital + oli sobre llenç/fusta/paper
Dimensions variables



campus

JORGE TARAZONA

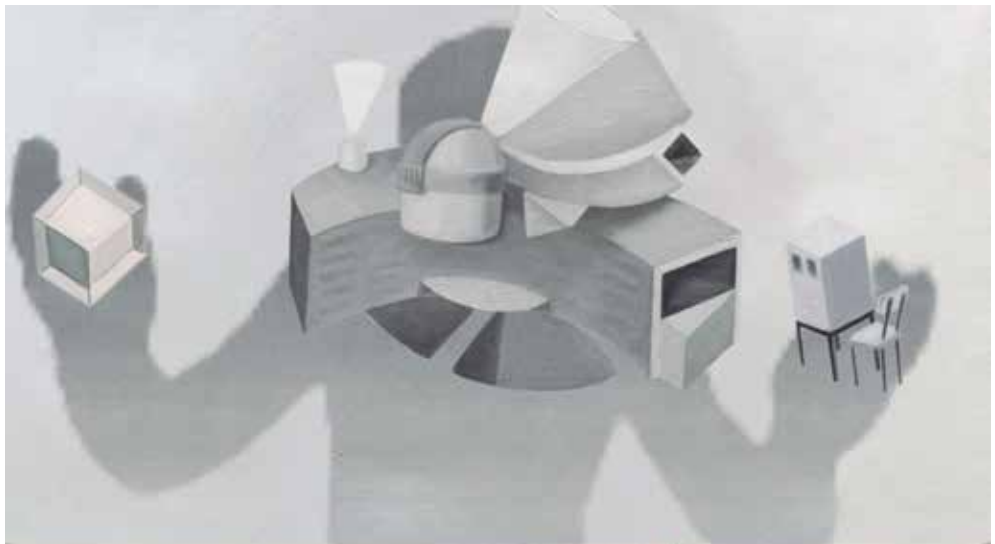




campus

JORGE TARAZONA

Física arquitectónica, 2022
Digital + oli sobre llenç/fusta/paper
Dimensions variables





procés

JORGE TARAZONA

Física arquitectónica
(estudi per a l'obra digital). 2022
Óleo sobre paper
31 x 23 cm
Fotografia: © Eduardo Alapont

Física arquitectónica
(estudi per a l'obra digital). 2022
Oli sobre llenç
55 x 46 cm
Fotografia: © Eduardo Alapont



Física arquitectónica
(estudi per a l'obra digital). 2022
Oli sobre llenç
22 x 16 cm
Fotografia: © Eduardo Alapont



procés

JORGE TARAZONA

Física arquitectónica
(estudi per a l'obra digital). 2022
Oli sobre fusta
27 x 68 cm
Fotografia: © Eduardo Alapont



Física arquitectónica
(estudi per a l'obra digital). 2022
Oli sobre paper
31 x 23 cm
Fotografia: © Eduardo Alapont

[XIII]

Cada dia entra la llum als edificis i hi dibuixa diagonals. Es ceneix a les parets i, en el seu recorregut per portes, mobles i pilars, els seus raigs es trenquen. Els pintors condueixen la llum per tal de dibuixar formes i volums i, amb els seus raigs oblics, assoleixen tensió i dinamisme en llurs composicions. Als *ukiyoe* japonesos les ràfegues de vent, les gotes de pluja i la llum de les llanternes de paper són diagonals. Van Doesburg, Palazuelo i Dan Flavin són diagonals. Fins i tot l'inflexible Mondrian va cedir en alguna ocasió i inclinà les seues teles quaranta-cinc graus.

Tanizaki, a *Elogi de l'ombra*, es detura a analitzar com incideix la llum sobre diferents papers. Els raigs lluminosos reboten en la superfície del paper occidental, mentre que la de l'*hosho*²⁷, semblant a la superfície de vellut de la primera neu, els absorbeix blanament²⁸. Mollá veu suavitat de paper oriental en el formigó de la Biblioteca Eduard Boscà. Miguel Colomina, el seu arquitecte, situa sobre la retícula del campus un quadrat central al qual es connecten altres quatre mòduls quadrats que, a la vegada, es subdivideixen en nou més. Una composició clàssica i estàtica que resulta lleugera, permeable i acollidora gràcies a la seua façana envolupant de para-sols verticals.

Amb la geometria fèrtil d'una planta d'on sorgeixen altres geometries, i amb els para-sols de formigó que, més que aturar, pentinen i ondulen la llum, Mollá proposa quatre variacions sobre el diagonal i l'ortogonal en dibuixos mil·limètrics i en condensades capes de grafit que voldrien beure's la llum com una caixa lacada japonesa.

²⁷ Paper artesanal japonès.

²⁸ Junichirô Tanizaki, *El elogio de la sombra*, Siruela, Madrid, 2005, p. 27. [*Elogi de l'ombra*, Angle, Sant Fruitós de Bages, 2006.]



roberto mollà

BIBLIOTECA DE CIÈNCIES
EDUARD BOSCA

campus

ROBERTO MOLLÁ

Biblioteca y rompesol (I). 2022
Llapis, gouache i retolador sobre paper mil·límetrat
Políptic de 4 peces de 65 x 65 cm cadascuna
Fotografia: © Eduardo Alapont



campus

ROBERTO MOLLÁ

Biblioteca y rompesol (II). 2022
Llapis, gouache i retolador sobre paper mil·límetrat
Políptic de 4 peces de 65 x 65 cm cadascuna
Fotografia: © Eduardo Alapont



campus

ROBERTO MOLLÁ

Biblioteca y rompesol (III). 2022
Llapis, gouache i retolador sobre paper mil·límetrat
Políptic de 4 peces de 65 x 65 cm cadascuna
Fotografia: © Eduardo Alapont



campus

ROBERTO MOLLÁ

Biblioteca y rompesol (IV). 2022
Llapis, gouache i retolador sobre paper mil·límetrat
Políptic de 4 peces de 65 x 65 cm cadascuna
Fotografia: © Eduardo Alapont





procés

ROBERTO MOLLÁ

Diagonales en biblioteca y estudio. 2022
Fotografía: © Roberto Mollá



[XIV]

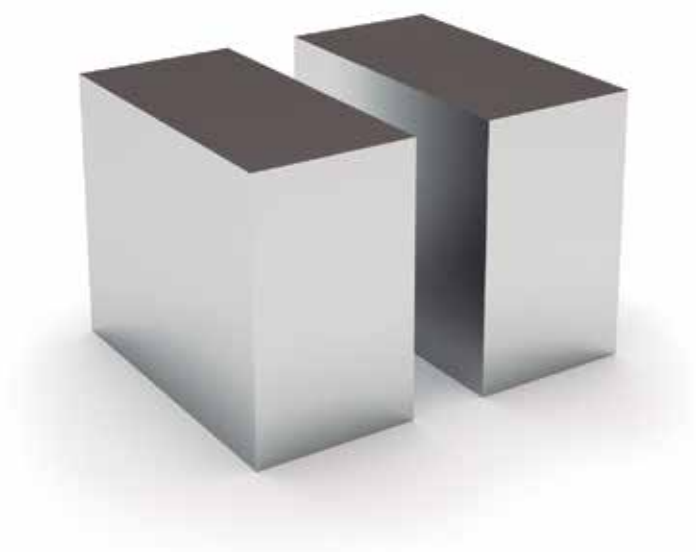
Pamen Pereira cus sabates de pell de salmó amb Oyama-san, una dona *ainu*, a Sapporo. Menja amb els seus propparents, beu té amb ells i, per un dia, forma part d'aqueixa família *ainu*. Les sabates de pell de salmó (*Gran fortuna*, 1997) són una peça magnífica, d'aspecte humil i no obstant això transcendent i poderosa. Però són també, i principalment, una experiència vital de l'artista. Involucrar-se sensitivament és la seua manera d'abordar un treball, i també la de Georgia O'Keefe. Col·leccionista, com Pereira, de pedres i ossos que després pintava, digué que necessitava crear quelcom d'equivalent a allò que sentia quan mirava alguna cosa. Pereira no s'identifica amb l'estètica surreal ni amb el dadaisme, però sí pensa que tot l'art contemporani ve marcat per ells, per la seua barreja i descomposició de mons, i per aqueixa rara força de la qual no li és aliena "aqueixa part emocional que precedeix a una part intel·lectual"²⁹.

A la Facultat de Biologia li mostraren vitrines plenes de caixes que en contenien d'altres, i Pereira sentí que es trobava enmig d'un espai que en contenia d'altres. Un sistema creixent o decreixent de recipients que, com en una ficció metafísica de Borges, segons que s'obrien o es tancaven, apareixien o desapareixien de la seua vista. I en acabar tot allò, a la caixa més menuda, uns ossos. Però... aqueixa era la fi?

L'analogia entre cos i arquitectura ens du des de l'os de Galileu (la relació existent entre la longitud del fèmur d'un animal, la seua grandària i la seua resistència), fins al *modulor* de Le Corbusier i els "ossos de formigó" amb què Fisac construí les seues arquitectures d'aparença orgànica. *Edificis-cos*³⁰. Fèmur o húmer, escala i proporcions. I Pereira decideix aleshores pegar-li la volta al que ha vist i construir l'edifici en un os, en un húmer de cavall. Hi talla un xicotet espai arquitectònic, un cub, una caixa. I, com per a donar a entendre que es tracta d'una sèrie infinita, a dins, d'altres ossos. L'húmer és ara el recipient que conté i que embolcalla un edifici que alberga altres ossos. És os arquitectònic i també és, paradoxalment, pell.

²⁹ Catàleg de l'exposició Pamen Pereira, *Gabinete de trabajo, o encuentro coa sombra*, CGAC, Santiago de Compostella, 2001, p. 46.

³⁰ Juan Antonio Ramírez, *Edificios-cuerpo*, Siruela, Madrid, 2003.



Pamen Pereira

FACULTAT DE CIÈNCIES BIOLÒGIQUES

campus

PAMEN PEREIRA

El hueso de Galileo. 2022

Húmer de cavall intervingut i ossos d'au

12 x 35 x 12 cm

Fotografia: © Pepe Caparrós





campus

PAMEN PEREIRA

El hueso de Galileo, 2022
Fotografía: © Pepe Caparrós





procés

PAMEN PEREIRA

El hueso de Galileo. 2022
Llapis sobre Paper
13 x 20,5 cm



El hueso de Galileo. 2022
Llapis i retolador sobre paper
13 x 20,5 cm



procés

PAMEN PEREIRA

El hueso de Galileo. 2022
Fotografía: © Pepe Caparrós







ESTUDI GENERAL, CLAUSTRE, 1931. ACTUALMENT, CENTRE CULTURAL LA NAU

© ARXIU LUIS VIDAL

**imatges dels espais de la
universitat de valència**

VICENTE PLA VIVAS

fotografia i autorepresentació

La Universitat de València posseeix entre els seus fons arxivístics i llegats un conjunt de fotografies que mostren els espais on s'ha desenvolupat la seua activitat i l'origen de les quals es deu, en bona part dels casos, a iniciatives de la mateixa institució per tal de representar-se. És aquesta doble dimensió de les obres ací estudiades la que atorga a la preposició “de” els sentits de referent i pertinença, ja que la Universitat estigué implicada en aquestes fotografies com a objecte temàtic i com a comitent promotor de les iniciatives de registre visual. En aquest cas, no hem de descartar la intenció de construir una imatge històrica per a les futures mirades receptores i també per a si mateixa. La Universitat estava construint el seu “àlbum de família” amb un material iconogràfic seriat per tal d'inscriure's en el temps. Quasi dues-centes fotografies entre les conservades a l'Arxiu Històric i al Vicerectorat de Cultura de la Universitat constitueixen un cos d'imatges d'espais universitaris travessat per la voluntat de la institució de deixar constància “autobiogràfica”. Amb aquest objectiu, comptà amb el treball de professionals de reconegut prestigi en l'àmbit de la fotografia valenciana, com ara Luis Vidal Corella, Luis Vidal Vidal, Manuel Sanchis “Finezas” o Francisco Pérez Aparisi¹. En tant que institució promotora o compiladora de les fotografies, la Universitat es lliurà, durant bona part del segle XX, a allò que Stuart Franklin ha denominat un

“impuls documental” que aspirà a constatar l'experiència factual tot articulament l'acció de registrar amb la intenció de configurar una “veritat moral”². Ara que donem per fet que sempre hi ha al darrere de les imatges fotogràfiques un esguard conscient que les origina i que s'expres-

¹ Podeu trobar informació sobre tots ells a *Historia de la fotografía valenciana*, Levante-EMV, València, 1990. Sobre els fotògrafs de la família Vidal recomanem *València en blanc i negre III. El Cabanyal 1900-1991. Fotografies de la família Vidal*, catàleg de l'exposició celebrada al Museu Valencià d'Etnologia, Museu Valencià d'Etnologia, València, 2018.

² “The idea of the ‘factual’ in documentary practice raises many issues. On the one hand there is an argument in favour of a ‘moral truth’ an emotional or subjective response to documenting the world... On the other hand there is a tendency towards scientific objectivity...”. Stuart Franklin, *The documentary impulse*, Phaidon, Londres, 2016, p. 29.

sa a través d'elles, els paràmetres de la cultura visual dominant aconsellen una actitud suspicax davant les imatges fotogràfiques documentals³. Matisem el caràcter informatiu d'aquestes imatges quan sabem que ens estan oferint una informació profusa però canalitzada a través de les intencions d'aquells que prenen aqueixos registres, o d'aquells que els encarregaven, o de la combinació de les funcions projectades per a les imatges fotogràfiques per part de tots dos agents. Si ens atenem a les formes històriques de recepció de les imatges d'espais urbans o edificis captades per pioners de la fotografia, aquest mitjà gaudí en els seus inicis de gran credibilitat atesa la seua capacitat per a transmetre la raó de ser dels objectes registrats. Com en el cas d'altres imatges de reproducció de monuments, edificis destacats i vistes urbanes realitzades mitjançant gravats i litografies, es suposava en les imatges fotogràfiques una alta capacitat informativa que els atorgava un considerable poder com a configuradores d'ideologia⁴.

Des d'una perspectiva crítica, som conscients que gran part dels contextos en què foren preses les imatges ens

ha estat escatimada amb la selecció dels objectes⁵.

Així, el residu de veracitat documental que pogué haver sustentat la reverència envers les imatges del món exterior en el passat, ha estat desplaçat per la certesa de prendre part en un joc d'intencions i imaginacions desenvolupat sobre el tauler dels marcs ideològics. Un joc dut a terme entre la voluntat d'aquell que les genera i el, de vegades, caòtic còctel de desig i

³ Nelly Schnaith constata que: "El justificat exercici de suspicax a què ens obliga la nostra actual condició cultural troba menys obstacles front a la pintura o d'altres arts plàstiques... Perquè la seua informació visual és sempre convincent i pot mentir amb veracitat, la fotografia és un art difícil". Nelly Schnaith, *Lo visible y lo invisible en la imagen fotogràfica*, La Oficina, Madrid, 2011, p. 147.

⁴ "Les diferents ideologies, sense importar massa on actuen, sempre han tingut en la imatge fotogràfica un poderós instrument per a la vehiculació de les idees i la consegüent formació

i manipulació de l'opinió pública". Boris Kossoy, *Lo efimero y lo perpetuo en la imagen fotogràfica*, Cátedra, Madrid, 2014, p. 152.

⁵ Un procés selectiu que continua més enllà de l'acte de captura fotogràfica: "Durant la presa, al fotògraf li cal triar un aspecte de la realitat. Sobre les planxes de contacte, ha d'escollir una imatge entre varies. Durant el copiat, deu decidir entre les diferents aparences possibles d'una mateixa imatge". Jean-Claude Lemagny, *La sombra y el tiempo. La fotografía como arte*, la marca editora, Buenos Aires, 2016, p. 37.



Estudiants davant la Facultat d'Agrònoms de la Universitat de València, 1967. Arxiu Luis Vidal

memòria d'aquell que les percep i que atorga a les fotografies una dimensió antropològica, doncs aquestes són enteses "... com a imatges del record i de la imaginació amb les quals interpretem el món"⁶. Aquesta combinació entre agents complementaris disposats en una relació dialèctica conté també una certa forma de domini jeràrquic del primer element sobre el segon, perquè qui promou la captura de fotografies com a documents sol ser conscient que, com afirmava Peter Burke, "... és possible que el nostre sentit del coneixement històric haja estat modificat per la fotografia"⁷.

Objectes, esguards i intencions de l'autorepresentació

Si com ja hem proposat, pensem en la institució universitària exercint el doble paper d'objecte i de subjecte col·lectiu de l'enunciació, en el conjunt de la majoria de les imatges fotogràfiques disponibles i organitzades en fons documentals sobre els edificis i campus de la Universitat de València hi trobem intencions diverses. Aquesta complexitat, que rau tant en les condicions de producció de les imatges com en els seus continguts, autoritza a plan-

⁶ Hans Belting, *Antropología de la imagen*, Katz, Buenos Aires, 2007, p. 263.

⁷ Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Crítica, Barcelona, 2001, p. 26.

tejar-ne l'anàlisi com a representacions plenes, "perquè en l'àmbit de la representació es desvelen formes subjectives de mirar i d'interpretar el món que sols poden manifestar-se com a imatges històriques i que excedeixen de bon tros el mer registre"⁸.

Si diferenciem el total de fotografies segons el criteri temàtic, el grup més abundós és aquell que documenta el procés de construcció dels edificis del campus de l'avinguda de Blasco Ibáñez (coneguda llavors com passeig de València al Mar) a partir del 1959: la Facultat de Dret (actualment de Filosofia i Ciències de l'Educació), l'Escola d'Enginyers Agrònoms (actual Facultat de Psicologia), la Facultat de Filosofia i Lletres (actual de Geografia i Història) i els laboratoris de la Facultat de Ciències (espai destinat avui dia a la Facultat d'Infermeria i Podologia)⁹. Tots els edificis foren assignats a l'arquitecte resident a Madrid Fernando Moreno Barberá¹⁰. Les obres, que duraren tota la dècada dels seixanta, van ser documentades de manera continuada i aparentment sistemàtica a través de fotografies exteriors: algunes captures aèries i una majoria d'angles en lleuger picat presos des de punts elevats d'edificis confrontats, vistes properes des del nivell del terra que magnifiquen els volums i enquadres oberts capturats des de llarga distància que els contextualitzen espacialment. Absolutament totes, amb independència del fotògraf que les produí, encara que predominen les degudes a Pérez Aparisi, transmeten una ineluctable sensació de fredor. Els edificis en construcció són presentats com maquinàries eficients amb desenvolupament autosustentat, on la presència humana és anecdòtica, i posades al servei de la raó

⁸ Vicente Pla Vivas, "La fotografía como representación de la experiencia histórica en el espacio público", en *Foto Monumento*, Ajuntament de Sagunt, Sagunt, 2016, p. 20.

⁹ Sobre el llarg i problemàtic procés de construcció de la concebuda com Ciudad Universitaria de Valencia, vegeu David Sánchez Muñoz, "La Ciudad Universitaria de Valencia: un largo y continuo proceso de construcción (1908-1969)", *Saitabi*, 66, 2016, p. 229-250.

¹⁰ Sobre aquest arquitecte, vegeu: Juan Blat Pizarro (ed.), *Fernando Moreno Barberá. Arquitecto*, Ícaro-CTAV, València, 2006; Aneta Vasileva Ivanova (coord.), *Fernando Moreno Barberá. Un arquitecto para la Universidad*, Universitat de València, València, 2015; Juan Bravo Bravo, "Fernando Moreno Barberá y la configuración de la avenida de Blasco Ibáñez", en Juan Carlos Colomer i Josep Sorribes (coord.), *València, 1808-2015. La història continua...*, Balandra Edicions, València, 2016, p. 115-166.

PEREZ APARIST

1-10-60 13



Derecho. Rda. Formosa - ARTES GRAFICAS



Derecho. Desde Rda. Formosa

urbanística expansiva. La voluntat d'exhibir el poder de la tècnica i l'eficiència del progrés entroncava perfectament amb l'estil internacional imposat per Moreno Barberá, així com l'exercici constant de la mirada inspectora era coherent amb la concepció dels edificis, basada també en les plantes obertes i en els amplis espais que afavoririen l'ideal d'obertura omniòptic. Les construccions, pensades per a que tot fos visible des de diferents perspectives, eren alhora supervisades obsessivament. Tot açò s'inseria en unes estratègies de visibilitat política per tal de transmetre la sensació d'obertura, mitjançant les quals la dictadura pretenia equiparar-se aleshores, encara que de manera prou tardana, a les societats modernes¹¹. L'arquitecte era conscient que la seua aposta per una estètica moderna, inspirada en el racionalisme del període d'entreguerres i que trencava amb historicismes i regionalismes, havia provocat polèmica¹². Per la seua banda, la institució universitària (i per descomptat el Ministeri d'Educació que també la supervisava) reforçà la imatge més estandaritzada, objectiva i homogènia d'un món modern quantificable i inspeccionable, que li permetria així mateix exercir el control sobre les activitats de l'alumnat, part del qual estava molt conscienciat i activat contra el règim¹³.

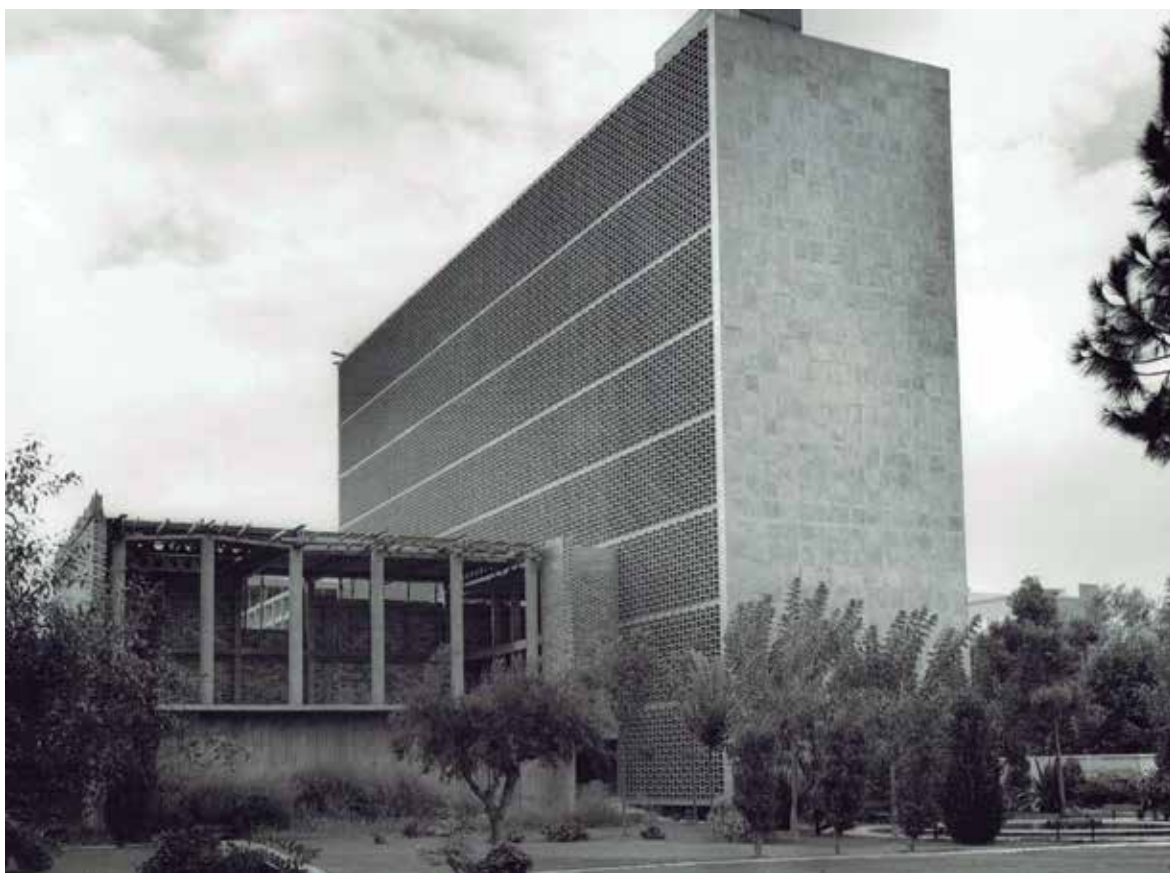
Dues línies intencionals s'alimentaren mútuament: aquella de l'ostentació dels ambiciosos projectes d'adaptació als temps i la de la manifestació objectiva del progrés de les

¹¹ Patrick Joyce fixà l'origen d'aquest ideal en la fase de construcció de les societats liberals des dels inicis del segle XIX: "The open was here equated with the public, and both with the notion of accountability. This new emphasis on the open and the public was also an emphasis on the visual, and on a sort of political visibility". Patrick Joyce, *The rule of freedom. Liberalism and the modern city*, Verso, Londres, 2003, p. 109.

¹² Ell mateix justificà així l'opció que havia pres: "Cal plantejar, al contrari, la construcció actual honrada i valentament, cal crear un edifici d'avui, amb el qual el dia de demà es podrà estar o no d'acord, però al que no es podrà negar l'honradesa d'intencions i el ser expressió de la nostra època". Fernando

Moreno Barberá, "Facultad de Derecho en Valencia", en *Arquitectura*, 67, juliol de 1964, p. 12.

¹³ "Fins a la dècada dels setanta només preocupava, pel que sembla, l'agitació estudiantil, no sempre fàcil de calmar a base de reprimir per la força els esvalots més notoris i de mantenir les 'illes democràtiques' dels campus baix una constant vigilància policial". Equipo Límite (Georgina Cisquella, José Luis Erviti, Maite Goicoechea, José Luis Gómez Mompert i José A. Sorolla), *La agonía de la universidad franquista*, Laia, Barcelona, 1976, p. 39. Sobre les accions d'oposició política a la dictadura en el marc universitari valencià, vegeu Benito Sanz Díaz (dir.), *L'oposició universitària al franquisme. València 1939-1975*, DISE, València, 1995.



obres. Però ambdues relegaren l'element humà. Si bé podem apreciar en alguna imatge l'equip de supervisió tècnica de les obres, aquells que hi treballaven en llocs subordinats quedaren quasi invisibilitzats com a minúscules figures en les immenses moles en construcció. L'absència del component humà resulta més radical als reportatges que Finezas realitzà cap al 1960 sobre les ampliacions i adequacions de les instal·lacions associades a la Facultat de Ciències i a la de Medicina. En aquestes, les aules i laboratoris (malgrat que els edificis als quals s'associaven estaven en ús des de la dècada de 1940) es mostren com uns espais sinistres, materialment equipats però vacants. Quelcom de semblant suggerien els reportatges de Pérez Aparisi, que recollien les obres a La Nau durant el programa de desinsectació de l'edifici amenaçat pels tèrmits, dut a terme en 1959 i 1960. L'estat dels materials i les intervencions quedaren descrits

de manera evident, però aquells que hi treballaven mai no aparegueren a les imatges. Deguem a Luis Vidal Corella algunes fotografies de moments crítics a l'edifici històric de la Universitat. En una d'aquestes va incloure dues persones posant els llibres a assecar al claustre superior per tal d'intentar recuperar-los de les conseqüències de la riuada del 1957. També va captar des del claustre diverses imatges de l'ala sud de l'edifici històric, que dona al carrer de Salvà, abans i després de l'incendi del 12 de maig de 1932. Són esgarrifoses en fer-nos constatar els efectes de la destrucció, però també fa estremir la total despoblació del lloc a les fotografies d'abans de la catàstrofe. L'absència funciona, *a posteriori*, com un efecte d'anticipació de la tragèdia generat a la nostra imaginació, però que el fotògraf no va poder preveure¹⁴.

Altres fotografies sí que atorguen molt de protagonisme a les persones. Són imatges de les instal·lacions universitàries abarrotades de gent quan acullen actes oficials. Són formes ostentoses d'exhibició de la capacitat de domini i control, on els edificis i campus universitaris interessaven per la seua condició d'escenaris on apareixen les masses dirigides i canalitzades per aquells que hi exercien el poder. El poder, l'acadèmic i el polític, representat pel rector José Corts i el ministre Manuel Lora-Tamayo, era mostrat en forma de sobrecarregades epifanies, envoltat i aclamat pels fidels universitaris que li retien culte durant les seues cerimònies d'inauguracions o d'obertures de curs perfectament ritualitzades, que relegaven a la comunitat d'estudiants al paper d'espectadors passius. No obstant això, aquest és el grup humà que ompli un espai significatiu de cert aroma costumista on xicotets grups d'estudiants ocupen plàcidament els espais universitaris com a discrets convidats. Amb la càrrega temporal que afecta la nostra mirada actual, d'aquestes fotografies podem guardar una certa sensació fantasmagòrica d'imatges que hibernen, sense a penes ànima, útils com a procediment d'anamnesi per tal de recrear una vida estudiantil gairebé congelada que fluïa amb dificultat¹⁵.

14 D'aquests efectes catalitzats per les fotografies consistents en la creació de connexions fictícies invertides en el temps, en parla Geoff Dyer a *The ongoing moment. A book about photography*, Canongate Books, Edimburg, 2005.

15 "Not all perceptions are equally suitable to produce the experience of 'flow'. Visual perceptions require too much attention: the focusing of a stationary object fixes the object so powerfully that the flow is felt only weakly or not at all". Eric Voegelin, *Anamnesis*, University of Notre Dame Press, Notre Dame, 1978, p. 19.

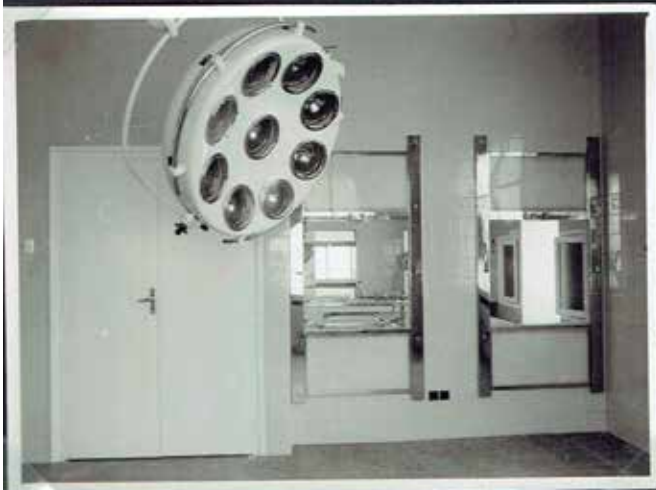


AULA DE PATOLOGÍA MÉDICA.

FINEZAS
Reportajes gráficos



AULA DE PATOLOGÍA MÉDICA.



QUIRÓFANO Y ESTERILIZACIÓN



DETALLE DE QUIRÓFANO.

La intransitivitat de les imatges d'autorepresentació

El 1999, l'exposició "Esguards distants. Estudi General de la Universitat de València" partí d'invitacions prèvies a huit personalitats significatives del món de la creació fotogràfica (Per Barclay, Gabriele Basilico, Koldo Chamorro, Lynne Cohen, Alberto García-Alix, Flor Garduño, Humberto Rivas i Ian Wallace) per a produir, mitjançant imatges fotogràfiques, llurs pròpies interpretacions de la Universitat de València en qual-sevol dels seus aspectes físics o humans. En opinió d'Enric Mira, les obres aconseguiren representar els conceptes abstractes associats a l'essència de la institució i a les seues finalitats¹⁶. Si aquest objectiu fou abastat gràcies a les fotografies capturades en aquell moment i gràcies a aquest mitjà concret, quasi un quart de segle després, un grup d'artistes, fent servir una àmplia diversitat de mitjans plàstics, sembla haver aprofundit en els sentits més opacs i intransitius de les imatges que la institució els ha motivat i els efectes dels quals semblen coincidir tangencialment amb els dels documents fotogràfics autorepresentatius¹⁷.

Per una banda, els densos resultats del nou projecte semblen haver-se agermanat amb les lectures més actualitzades de les imatges fotogràfiques degudes al programa d'autorepresentació emparades sota l'aparença de documents visuals. Per altra banda, és com si el col·lapse de l'ambició documental del fotoreportatge també hagués estat recollit en les creaci-

¹⁶ "A través de la forma documental, del programa crític i conceptual o de la mirada poètica, huit artistes, de diferents procedències nacionals, s'han encarregat de plasmar la seua personal visió de la Universitat de València, tant en la seua realitat física com en la seua realitat humana. Els edificis i dependències que acullen l'activitat del treball intel·lectual i les persones que hi realitzen aquesta activitat han estat els temes que, a les fotografies d'aquests autors, s'han pres com a representació de la idea de universitat i del model de saber vigent en ella". Enric Mira Pastor, "Universitat de València: un recorrido fotográfico por los

personajes, las arquitecturas y las estancias (quinientos años después), en *Esguards distants. Estudi General de la Universitat de València*, catàleg de l'exposició a l'IVAM de València del 29 d'abril al 27 de juny de 1999, p. 22.

¹⁷ "L'efecte informatiu dels documents té sempre un revers inequívocament opac. La seua presumpta autonomia, la seua transparència, la seua capacitat per a parlar per si mateix, són idees tan esteses com falses que contribueixen a ocultar aqueix revers d'opacitat". Víctor del Río, *La memoria de la fotografía. Historia, documento y ficción*, Cátedra, Madrid, 2021, p. 147.



REFORMAS Y TRABAJOS EN LAS AULAS DE LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, COMO CONSECUENCIA DE LA LUCHA CONTRA LAS TERMITES.- 1.959.

ons del projecte *Campus* com una manifestació del procés d'implosió històric de la mateixa idea de *campus*. Aquest terme, en llatí, definia un terreny pla i s'aplicà des del segle XVIII en anglès als recintes universitaris constituïts per un conjunt d'edificis i pels espais oberts que els connectaven. Resulta interessant com a aquesta accepció, que es va estendre durant els segles

XIX i XX a altres idiomes, s'hi pogué anar adherint alhora un espai de sentit tangencial: el de la ciència experimental moderna, que expressava a través d'aquest terme l'espai pel qual transiten i interactuen diverses forces físiques, com ara els camps electromagnètics.

Ja siga a causa de la idea implícita i heretada de productivitat agrària, o per aquella adquirida de canal de corrents d'energia, el terme s'anà carregant d'una pretensió tal de transcendència (la universitat com a espai privilegiat de conreu, de rendibilitat i d'intensificació d'energies) que ha acabat patint una deflexió i interrompent-se en el nou mitjà de la cultura visual del nostre temps¹⁸.

Les imatges resultants del projecte *Campus* són estricta i rigorosament actuals, perquè poden ser interpretades com un símptoma de què certes ambicions, tradicionalment associades a un món universitari que es postulava com un àmbit privilegiat o exclusiu del coneixement, persisteixen avui dia només de forma residual o s'han redirigit envers objectius d'integració i transferència. En el seu conjunt, funcionen plenament com un símptoma clínic, en el mateix sentit que proposà Régis Durand per a la fotografia¹⁹. Les creacions de *Campus* exhibeixen la seua càrrega de temporalitat que

¹⁸ Eduardo Cavada associa el fenomen de deflexió amb l'essència de l'origen i de la percepció de la imatge fotogràfica: "De fet, la llum pot donar lloc a una imatge només quan el seu camí està bloquejat, quan resulta desviada del seu curs. En altres paraules: per a ser el que és, per a ser revelada, la llum ha de ser interrompuda. Com suggereix Bergson, aquest moment de deflexió i interrupció també nomena les condicions generals de la percepció: de la mateixa manera que la llum que la fa possible, la percepció pot

ocórrer sols en la mesura en què és interrompuda, en la mesura en què no pot seguir el seu camí". Eduardo Cavada, *Trazos de luz. Tesis sobre la fotografía de la historia*, Palinodia, Santiago de Xile, 2014, p. 192.

¹⁹ Afirma Régis Durand sobre la funció *clínica* de la fotografia: "... la seua capacitat de revelar, en aquells que la utilitzen o la miren, determinades zones dels mals secrets, de símptomes diversos". Régis Durand, *La experiencia fotográfica*, Ediciones Ve, Oaxaca, 2012, p. 75.



Entrada Museo Valencia al Mar



Autoridades ante la puerta principal



capta el passat en fuga des d'un ara i ací radical, que posa en evidència les ambicions i els límits de l'autorepresentació. Aquest és el punt clau que connecta amb els esguards que avui projectem sobre les fotografies històriques dels espais universitaris, i amb les reaccions que aquestes provoquen en la seua naturalesa d'imatges generades pel projecte de documentació que la institució sostingué persistentment a través dels reportatges fotogràfics.

Les fotografies d'arxiu conviden a constatar l'essència convencional i el caràcter de construcció històrica, de la pretensiosa lògica funcional que sustentà la idea que els campus eren els marcs idonis per a dur a terme els dissenys de les polítiques del control polític del coneixement. Espais suposadament dotats d'un poder intrínsec, eren considerats com a llocs capaços de catalitzar unes experiències que no eren possibles en d'altres i es manifestaven així a través de les contundents arquitectures que colonitzaven els espais agraris i els integraven en les noves lògiques expansives del poder. Ara que l'energia dels espais universitaris flueix també, i principalment, per xarxes externes a ells, les visions dels campus es resignifiquen com a inquietants imatges buidades, quasi esvaïdes, de les idees abstractes i de les voluntats de domini i control que alimentaren bona part dels registres fotogràfics històrics. Recordant les paraules premonitòries de Bertolt Brecht: "La situació s'ha complicat molt, perquè la simple reproducció de la realitat diu menys que mai sobre la realitat. Una fotografia dels productes de Krupp o AEG no revela quasi res sobre aqueixes institucions"²⁰.

²⁰ Brecht va escriure aquesta reflexió al seu text de 1932 *Der Dreigroschenprozeß*. Apareix citada a Frederick J. Schwartz, "Brecht's 'Threepenny Lawsuit' and the Culture of the Case", *Oxford Art Journal*, 41 (2), 2018, p. 222.





FACULTAT DE MEDICINA, 1940
© ARXIU LUIS VIDAL

al voltant

SANTIAGO PASTOR VILA

**de pintures
d'arquitectures
universitàries**

Aquest breu assaig dedicat a la mostra “Campus” es basteix dins de dos dominis diferenciats: un d’abast general però vinculat amb la naturalesa del projecte i altre específicament relacionat amb la seua concreció. El primer està dirigit a una problemàtica ben antiga, quasi tant com la mateixa pintura: la representació de l’arquitectura. El segon incideix en diferents aspectes del recull de producció pictòrica contemporània que s’inclou dins l’exposició.

1. Pintar arquitectura

Que la ciutat està produïda per les seues arquitectures pareix una asseveració incontrovertible. És així en el seu vessant real i, fins i tot, també quan és entesa com un constructe merament conceptual. No hi ha dubtes respecte del fet que l’espai urbà és un buit que es veu determinat per la presència dels objectes arquitectònics. Així doncs, aquest àmbit immaterial es caracteritza i *construeix* per oposició al que es veu i està.

En la història de la pintura són nombrosíssimes les vegades que així han quedat representades les urbs, com la confluència entre els elements que les conformen i l’espai buit que se’n deriva. Així doncs, les construccions que *habiten* la ciutat fan aparèixer més que el que són pròpiament; connoten una existència que és indestruïble d’elles, tot i que de naturalesa oposada, immaterial, i que és exterior als seus límits. Per tal de justificar les anteriors afirmacions, em centraré en diversos exemples canònics de la disciplina pictòrica, en els quals es presenta no sols una imatge determinada d’una ciutat, o millor, de la idea d’una ciutat, sinó que es remet principalment a la consideració del seu espai urbà. Essent aquest darrer un no-res intermedi, *transparent*, a unes peces edificades que, ro tundament, estructuren la composició, encara que no l’informen per complet. I tot funcionant el mateix com l’àrea per excel·lència de l’activitat humana.

En primera instància em referiré a dues obres clarament relacionades entre si, fins i tot pel que fa a una certa concordança figurativa. Constitueixen apropaments distanciats en el temps que suposen, respectivament, els inicis de les visions moderna i contemporània de la ciutat europea. Aquestes són *La ciutat ideal* i *Piazza d'Italia*. És obvi que tant el pintor de la taula renaixentista, fora qui fora, com el mateix Giorgio de Chirico, fan veure amb els edificis quelcom més que només aquests. Defineixen, de fet, pròpiament i veritablement, el que queda enmig d'ells, que és menys aprehensible. Sense els primers, no hi hauria ciutat, és clar. Però no és menys cert que es precisen unes certes relacions entre aquests elements conformadors per tal d'articular un sistema urbà i així definir, amb ell, un espai altre, el negatiu de les masses i els volums, el qual és, tanmateix, inherent a la complexitat urbana.

Que la ciutat opera com un joc de plens –els edificis– i de buits –els carrers, les places, els parcs i la resta d'intersticis–, és cosa que pot semblar trivial. Però des de la disciplina pictòrica ha format una font de reflexió profunda i continuada, raó que atorga un innegable interès si, com és el cas, l'objecte d'aquesta exposició de pintura contemporània és l'arquitectura, concretament la universitària. En pintar l'espai, el pintor necessita evidenciar els elements que el fiten i alhora l'ocupen.

Deixant a banda la clara referencialitat que posseeix la primera escena per a la segona, cal assenyalar determinades qüestions compartides als efectes d'aquesta sucinta anàlisi crítica. La primera és que, malgrat l'aparent homogeneïtat i simetria compositiva, el que d'algun mode es representa, la idea de ciutat (que s'informa necessàriament en la seua doble condició, ple/buit, mitjançant els seus edificis i el sorgiment de l'àmbit eteri intermedi a ells), no pot defugir d'un fort caràcter divers. Semblants, però no idèntiques, són les seues parts.

Però, sobretot i ací rau la segona qüestió, aquestes no deixaran d'entendre's com mutables. El temps (i el moviment)



són clau de volta dels fenòmens urbans. Sense cap mena de dubte, les ciutats es reproduïxen constantment per tal de romandre. La llum que projecta de Chirico sobre el pla del terra al seu quadre, o el tren que passa al fons (com els que es movien sobre aquelles línies ferroviàries entre les estacions que construïa son pare a Grècia), són mostres d'una dinàmica temporal que contrasta amb el suposat ancoratge immòbil de la tradició cultural grecollatina.

La tercera té a veure amb què la dinàmica d'encontre amb els altres (la vida, en definitiva), només es produeix en examplar el llindar civilitzador, tot remarcant que sense urbanització no hi ha progrés social. Així, no estranya que la ciutat siga vista com un organisme divers, canviant per tal de subsistir i destinat a servir de suport a l'activitat humana i a propiciar la seua evolució, el seu progrés. Encara que clarament antropogènica, la idea de ciutat ideal s'ha unit no poques vegades a la d'un nou edèn on s'hi aposta per la possibilitat de bonament viure.

Ara bé, és clar també que en aquestes dues obres es deixa al marge tot rerefons de conflicte social. Es fa palès que la ciutat és el marc de relació amb l'altre, però no s'hi explica que en ella imperen inevitablement les tensions. Els conflictes entre l'ordre i la llibertat i els que resulten

Ambrogio Lorenzetti
Consequència del bon govern a la ciutat,
pintura mural, ca. 1338.
Palazzo Comunale di Siena

de la interacció social són tan propis de les ciutats reals com ho és la seua vocació de superar-los. Per al bon viure, cal un bon govern; o evitar-ne un de dolent. Així ho expliquen magistralment les al·legories dels germans Lorenzetti, al Palau Públic de Siena, posant-nos al davant no tant edificis, malgrat la seua prevalent presència, com carrers i places on conuiu. Altrament, la metròpoli pintada per Grosz és una versió actualitzada d'una nova intensitat quant a l'activitat urbana: aquella que es correspon amb les transformacions de les primeres dècades del segle XX a Europa, la qual regeix com paradigma essencial en certa manera encara avui dia.

Però, si la permanència de la ciutat és fruit del seu constant refer-se, encara que aquest procés estiga dotat d'ínfulas de nou paradís artificial, no es pot admetre de cap manera la seua legitimació en clau adamista. Un il·lustrat com Pannini no podia deixar de tenir-ho clar. Dins l'espai interior d'una galeria es podia figurar tant la Roma *antica* com la *moderna*, i cap de les dues no era sinó l'altra. Les heterogeneïtats temporal i material no eren incoherents amb una homogeneïtat en l'essencial: les dues *romes* eren la mateixa. Era així, doncs, perquè en reunir tantes representacions de les ruïnes antigues que havien perviscut, es recomposava una idea de la ciutat de la qual era indubtablement deutora la nova realitat generada durant els períodes renaixentista i barroc.

I són precisament aquestes dues obres de Pannini les que susciten la principal reflexió d'aquesta primera part de l'escrit. En aquesta exposició es representen majoritàriament edificis de la Universitat de València que poden ser adscrits a diversos corrents d'arquitectura moderna i contemporània. Siguen unes o altres les estratègies compositives seguides en tots ells, hi ha, però, una indicació d'un mateix compromís ciutadà.

En educar durant segles tantes generacions de joves –i no tant joves–, de valencians, i de gent d'altres llocs, la Universitat de València ha estat un punt de referèn-



cia constant. La casa dels sabers, la institució investigadora, l'*alma mater* de tants... ha anat adaptant-se a les circumstàncies i proveint la ciutat continuadament de noves arquitectures educatives.

No obstant l'anterior, mai ha deixat de ser la mateixa institució que era en el seu origen, en el fons; tot i haver estat sempre adaptant-se als diversos esperits del temps. L'edifici històric del carrer la Nau, durant segles transformant-se, no s'ha deixat d'utilitzar mai ni de ser-ne fonamentalment un en concret. És la seua més valuosa connexió amb el passat, però no deixa per això de ser l'element amb què encara el futur de forma més decidida. Però aquesta no és una condició exclusiva de la seua històrica de la Universitat de València.

Així, l'enorme potència volumètrica de l'edifici de Rectorat de Marià Peset, el qual té influxos de l'*art déco* i també de l'arquitectura de l'eclecticisme tardà de Palacios, incorpora trets proracionalistes i ens connecta lingüísticament amb l'afany modernitzador de la Segona República. I cosa semblant ocorre amb les peces ja clarament modernes de Moreno Barberá a l'antic passeig de València al Mar. O amb la biblioteca de Grassi: creació bel·ligerament moderna pel que fa al enfocament projectual de fons, malgrat el que puga suggerir la seua articulació formal mirada superficialment.

Hi ha en totes aquestes obres d'arquitectura un pòsit d'atemporalitat que és fruit paradoxalment de l'acceptació,

Anònim. La ciutat ideal
oli sobre fusta, 1480-1490
Galleria Nazionale del Marche Urbino

Giovanni Paolo Pannini
Roma antiga, oli sobre llenç
1754-1757. Staatsgalerie Stuttgart



més o menys decidida, dels successius canvis i transformacions socials i tècniques que sempre operen. Aquesta és, de fet, la lliçó de la Història: no es pot ser nova i aïlladament modern. La construcció dialèctica dels avanços culturals, vista en perspectiva, atorga un fil de continuïtat. Fins i tot en el cas de les avantguardes més disruptives, pel fet d'autoafirmar-se contra els camins que la tradició ha mamprès en una direcció determinada, la innovació radical ix contradictòriament sempre d'un precedent.

Per tant, sobretot, l'acció artística a partir de l'edifici de La Nau, o els exercicis consistents a pintar tan valuoses obres projectades i construïdes majoritàriament durant el segle XX, ens aporten un coneixement sensible respecte de la història de la modernitat arquitectònica a València. Però no sols ens proveeix d'això: a més, insereix aquest decurs dins d'una tradició de major abast. Aquesta darrera és la de la construcció no sols de la ciutat, sinó de la societat valenciana i la seua cultura durant ja més de cinc segles. Com Pannini, aquests artistes estan explicant ara quina és una bona part de la València moderna, però sense deixar a banda la seua incardinació en l'antiga, com mirant de reüll el millor del passat.

Reunides i articulades, es podria, amb totes les imatges generades, crear una espècie de *València anàloga*. Cantàfora, seguint Rossi, va combinar els elements del cànon de la modernitat amb d'altres de la tradició antiga. I en fer-ho, representava la modulació d'un mateix cànon al llarg de diverses èpoques. El fonament de la proposta subjectiva en la valoració de l'efecte de col·lisió durant el procés continuat de substitució canònica, ben característic de la construcció del fenomen urbà. El que està clar és que no hi ha ciutat europea sense passat; com tampoc, però, sense futur. És a dir, continuarà sent *la mateixa*, només que transformant-se sense fi.

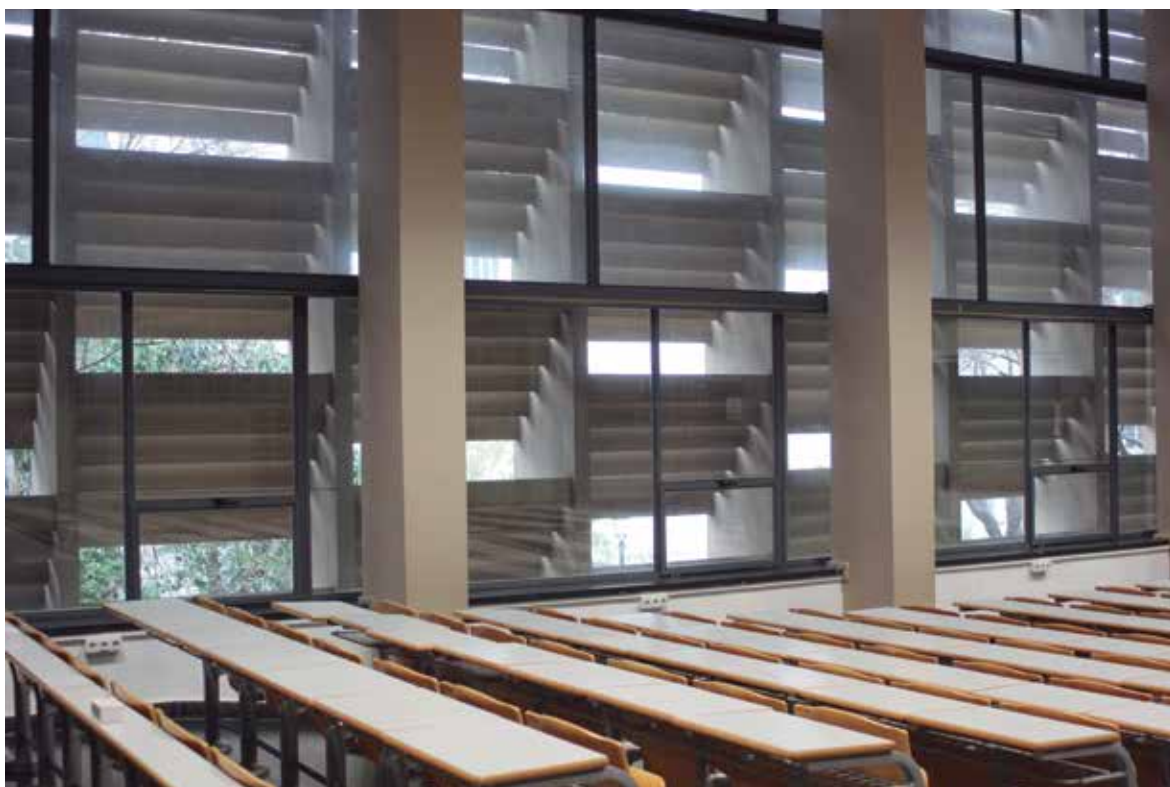
2. Pintures d'arquitectures universitàries

I en aqueixa dinàmica de mutació constant amb la referència de la qual hem tancat l'apartat anterior, els edificis entren i surten del collage que és tota ciutat, com pensava Rowe. I també com pensava aquest historiador i teòric britànic, l'urbs, en tant que ens mutant, es presenta doblement: tant en el que s'afirma (els edificis) com en el que neix en oposició a ells (el buit que els acull i transforma). El paradigma urbà més complex en aquest sentit és Roma. Com Pannini, aquest arquitecte sabia de l'adequació al problema d'evolució urbana d'aquella sentència continguda a *Il Gattopardo*: "que tot canvie per tal que tot segueisca igual". Llevat de qualsevol consideració política, *seguir igual* no significa de cap manera immobilisme en aquest apropament. La (continua re)construcció de la ciutat permet que aquesta mateixa siga reconeguda i no acabe assimilada a una nova entitat aliena al seu caràcter propi. Clar que hi pot haver una reforma radical que canvie de colp i per sempre la seua fesomia. Però aqueixa no és la manera comuna en què van modificant-se amb el pas del temps les ciutats europees. Ans al contrari, són diverses capes d'acció transformadora en punts concrets i distints les que condueixen a variar progressivament la imatge pròpia de la ciutat sense desvirtuar-la mai per complet.

Com *cosa mentale*, la pintura exigeix sempre incórrer en un acte reflexiu. Així, en pintar uns edificis singulars, i aquesta vegada tots els triats pels comissaris ho són, augmenten la intensitat de l'experiència urbana i el grau de coneixement d'una ciutat concreta. De fet, aquestes obres d'arquitectura, en ser pintades, es desnaturalitzen, quedant desproveïdes de la seua corporeïtat i desarrelant-se del seu context. Deixen de ser elles, i al temps segueixen sent-ho. Fins i tot més intensament. Amb la seua representació pictòrica afegixen intencionadament una nova imatge al seu repertori d'aparences. A partir d'ara, totes aquestes arquitectures universitàries que han estat pintades, en ser pensades, passen a ser noves realitats augmentades. Però no pel fet de recórrer a un procés trivial de mediació tecnològica, sinó per ser objecte d'una operació en la qual, mitjançant una aposta d'assimilació sensible, deixen de ser el que són i veuen intensificats els seus valors. Una nova materialització bidimensional seguint una singular orientació poètica serveix per a reinterpretar els edificis en qüestió. Però no solament és així: el tot o les parts d'una obra d'arquitectura, en ser part del tema d'una obra pictòrica, comencen a ser considerades en un pla aliè al propi. La pintura d'una arquitectura es demostra així com un canvi de registre enriquidor, que obri nous horitzons d'apreciació d'un patrimoni. Aleshores, amb l'apropiació transformadora d'un referent conegut augmenten les veritables possibilitats de conèixer-lo.

Molts dels pintors involucrats en aquest projecte expositiu estan incardinats dins d'un corrent hereu de les propostes de Carrà i de Chirico. Integren així una escola de nous metafísics que ha estat molt fecunda a València des dels anys huitanta del passat segle. En els seus plantejaments s'hi detecta l'opció prevalent per la condició enigmàtica, que tant va obsessionar aquests pintors ja des d'abans de la Gran Guerra.

En totes les obres que integren aquesta mostra s'incideix en el vessant enigmàtic. Són representatives d'un culte als



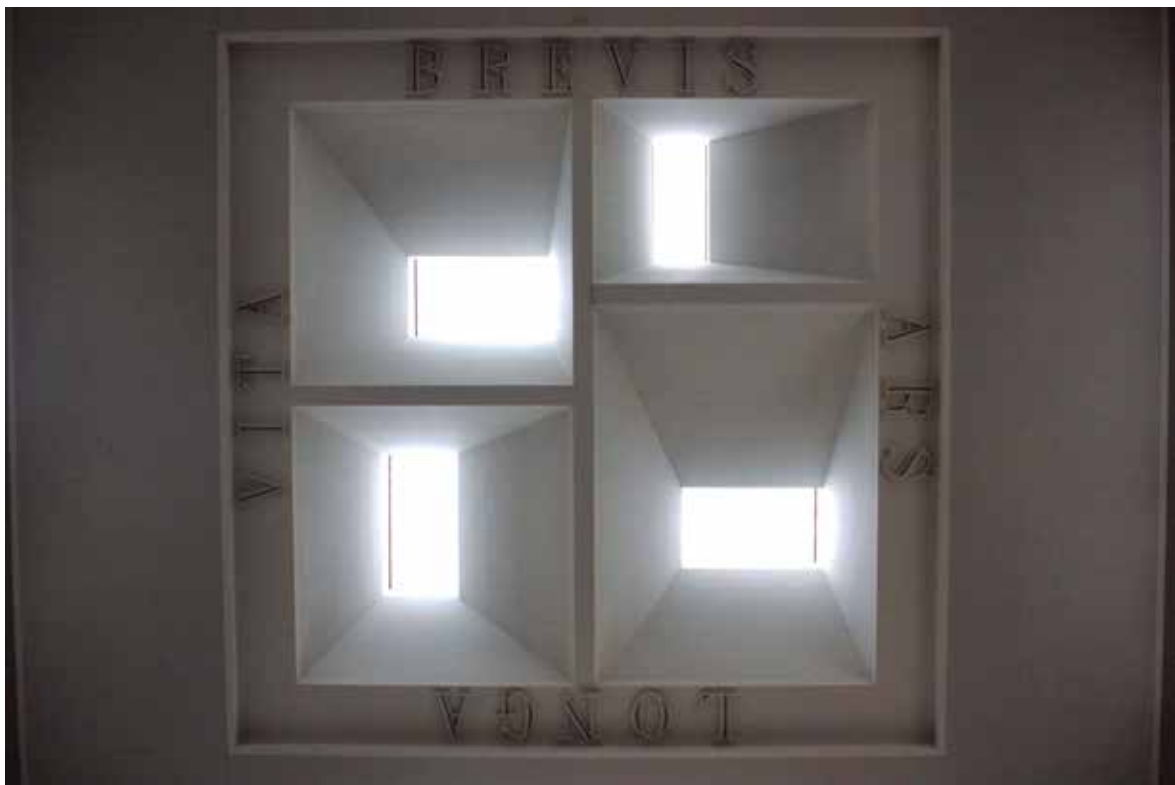
monuments de caire postmodern pel que fa a la seua total discrecionalitat interpretativa. Les architectures universitàries es tornen referents que engeguen una operativa certament disruptiva. El referent mecànic (els comissaris consideren els edificis universitaris “màquines d’ensenyar i investigar” i la pintura com una “màquina de pensar per a generar una imatge de l’arquitectura”) es conjuga amb l’onorisme. Una nova realitat pictòrica sorgeix, a manera de transposició poètica, d’una entitat arquitectònica.

Tot i ser diversos els mitjans emprats en aquestes creacions, el caràcter pictòric impregna totes elles. Aquesta aposta per la pintura és, a la vegada, una aposta per la claredat. Carrà ja havia deixat escrit a *Pintura Metafísica* que calia expressar “una realitat plàstica simple i misteriosa, com un fet de Natura”. Potser siga un tractament adequat de la llum l’eina més eficaç, encara que no l’única, per tal de nodrir de versemblança una representació pictòrica.

Però en aquests casos s'opta per unes altres operacions de caràcter conceptual, per tal de alimentar de realisme o de fer-ne raonable la simbolització. De Chirico pensava que una "pintura havia de ser sempre la reflexió d'una sensació profunda". Aquest sensacionalisme s'enfrontava als usos impressionistes. La revelació era per a ell l'aspecte principal. És a dir, el nus gordià consistia en el mode com es revela la pintura mateixa davant l'observador.

Front a la brusquedat de la sorpresa, la vista d'alguna cosa –un edifici, un carrer, un jardí, una plaça– estimula la revelació, escrivia de Chirico en els seus manuscrits de París (1911-1915). Açò és, amb la mirada sensible es possible reconfigurar mentalment una recepció sobtada. En mirar especialment i curiosament els edificis universitaris que aquests artistes han decidit pintar, els recomposen formant una ressemblança segons "una estranya manera". De Chirico es refereix a les similituds que hi ha entre dos germans, o entre la imatge d'una persona vista en somnis i la mateixa persona en la realitat. Aquest nou estat de les coses semblant a la realitat que es crea amb les obres dels pintors, estableix amb el referent que evocuen una relació emocionalment i racionalment reveladora. I és així perquè aquestes "se'ns apareixen i desperten en nosaltres sensacions desconegudes d'alegria i sorpresa". Així, en totes les obres que consten a l'exposició, la *il·lusió de veritat* resta vinculada sempre a l'assumpció d'irrealitat. Tanmateix, aquesta atmosfera d'estranyesa no impedeix una recepció estètica de les obres que condueix a la fruïció malgrat la decidida voluntat inquietant de moltes d'elles.

Alguns dels pintors neometafísics que participen en aquesta mostra no deixen, però, de construir sistemàticament les seues composicions. James Thrall, en la revisió del seu *The early Chirico* que va servir de catàleg per a la mostra dedicada pel MoMA a l'artista el 1955, va assenyalar un aspecte clau al respecte. Declarava que, mentre que els pintors cubistes havien estat preocupats per l'arquitectura de la pintura mateixa, de Chirico, durant la seua



etapa a París, havia estat dedicat a la pintura de l'arquitectura. En pintar arquitectures es pot, no obstant, reflectir un apropament pròxim als usos d'ordenació racional de l'arquitectura. I, també, a les seues estratègies analítiques de formalització. Així ho fa, metafòricament, Lorena Amorós amb la seua obra dedicada a l'antic Gabinet d'Història Natural de la Facultat de Ciències. El record de la seua existència concreta, anterior a l'incendi de 1932 que el va destruir, es produeix mitjançant el gravat de les plantes d'aquella sala sobre el revés de pells animals. Els plànols d'arquitectura són, en general, una representació analítica d'una concepció espacial prèvia a la seua construcció. Només quan són construccions desconegudes o afecten a un element patrimonial antic, s'enllesteixen en clau interpretativa o amb afany memorialístic. Són, en definitiva, talls de l'objecte arquitectònic projectat o existent, en els quals, de nou, l'espai naix com a conseqüència de la pre-



sència dels elements que el delimiten. La pell de l'arquitectura que se simbolitza en aquest cas es transfereix a un suport propi dels cossos que contenia pretèritament, en una operació d'inversió lògica i temporal.

Pel que fa a la geometria, l'espai interior és part fonamental de la matèria arquitectònica, i també ho és la seua articulació volumètrica, configuradora de la seua imatge exterior. Considerava Le Corbusier l'arquitectura com "el joc savi, correcte i magnífic dels volums sota la llum". No és una apreciació que ens pugua estranyar havent sigut el gran mestre franco-suís un conreador del purisme. Ja s'ha esmentat la importància de la llum per a la pintura, i s'ha remarcat el factor dotador de versemblança que incorpora el seu tractament. No és possible reconèixer els volums a fosques, però tampoc amb un modelat deficient. L'exercici dut a terme per de la Torre, fent palesa la potència d'una obra tan canònicament moderna com el Col·legi Major Lluís Vives, es refereix, precisament, a la tensió derivada del contrast que hi ha entre l'apreciació de la seua aparença il·luminada, en un cas des de fora, i, en altre, des de dins. El dinamisme inherent a un parament vertical amb traçat de directriu corbada només es fa accessible en tota la seua intensitat quan la llum el banya amb força.

La nuesa i elementalitat d'aquesta obra de Goerlich s'oposa a la complexitat dels ordres compostius dels edificis de Rectorat i de la Facultat de Medicina. Quan García-Alix i Dis Berlin els evocuen en les seues obres, s'evidencia la importància del recurs de la insinuació de les operacions de detall. Aquestes arquitectures resulten de la implementació d'unes transformacions sobre els volums que particularitzen la seua imatge. Tant la caracteritzen que es poden resseguir darrere de qualsevol dispositiu oculador, com una taca. Però, més enllà del vessant formal, les obres d'arquitectura responen a una funció i aquesta pot arribar, tot i la seua qualitat de part, a connotar un tot. Així, la presència d'un cel estrellat indica de forma incontrovertible la funció d'observatori. Ja no és, només, un



conjunt de volums, sinó que l'important és que aquesta construcció resta assenyalada gràcies a un dels usos que en ella es desenvolupen. Tampoc és un cos que es deixi de percebre en la foscor de la nit, sinó que llueix amb una intensitat cromàtica plantejada sense prejudicis.

Les architectures, llevat dels *capricis*, estan subjectes sempre i obligadament al caràcter funcional. Però en el pla metafòric ideal, aquesta limitació es pot transgredir. En certa manera, aqueixa és la reflexió que sembla proposar Tomás. En el seu vídeo, s'habita l'edifici de La Nau per uns éssers ociosos, els moviments dels quals semblen propis d'un somni despreocupat. Es desproveeix així l'edifici del rigorisme de les servituds i s'obri un ampli ventall de possibilitats.

Per altra banda, tot considerant com Rossi, i altres que també, encara que ho siga solament en certa manera, plantegen architectures que han estat només dibuixades, el cert és que la materialitat d'una obra d'arquitectura és la seua propietat inherent més òbvia. Un producte humà, artificial, s'insereix en un medi que ja no és en la majoria de casos ni tan sols rural (no diguem, ja, natural) com una nova i aliena peça construïda. Un medi, l'urbà, en el qual conviu amb les que es poden entendre com les restes trasplantades d'una arcàdia naufragada. Els arbres són uns dipòsits de naturalitat que actuen, alhora, com còmplices i enemics de les architectures. Els quadres de Goñi, Vinuesa i Pomet rauen en la indagació d'aquesta coexistència. Remetre a l'arquitectura pel seu contrari és el que fa Vinuesa. Veu el Jardí Botànic com un reducte absent de construccions i autoexpressat només per la força de la natura. Referir-la, en canvi, per la interacció amb el seu complementari, és el que fan Goñi i Pomet.

La condició de sistema és altre tret consubstancial a l'arquitectura, sent aquesta un conjunt orgànicament coordinat d'elements. Pot designar-se una obra per l'estratègia relacional entre ells, com fa Tarazona amb el seu "cap arquitectònic". O presentant una part definitòria, com



demostra l'obra de Mollá. En aquest darrer cas, els *brisse-soleil* de la biblioteca que va projectar Colomina a Burjassot, amb la seua posició, expressen el ritme i l'ordre modular que estructuren tota l'obra. En l'anterior exemple, Tarazona posa en moviment les peces rellevants que informen el conjunt de l'edifici d'investigació Jeroni Muñoz, introduint-lo en el nostre enteniment.

S'ha repassat en certa manera la triada vitruviana, i arriba el moment d'identificar altres vectors d'anàlisi de l'arquitectura de caire més actual. Baudrillard, com també Virilio, van al·ludir a la capacitat d'atorgar un nou estadi perceptiu proveïda per la velocitat. Señor Cifrián plasma visions fragmentàries i aconsegueix amb elles presentar l'entitat unitària que és el Palau de Cerveró. Es dona a veure un procés de reconstrucció dinàmic i plural d'aquest edifici. Aquest no té poc de miratge: l'edifici només sembla que hi és gràcies a aquesta conjunció de *flashes* com radiografiats.

Mestre, per la seua part, pinta una xapa metàl·lica plegada, com formant una escultura dins la qual s'amaga



delineat un plànol arquitectònic. Amb aquesta presentació de la Facultat de Psicologia, sembla suggerir, en primer lloc, que està en la ment de l'arquitecte el que serà més endavant i, en segona instància, que hi ha una complexa voluntat d'art en l'inici de la concepció de les seues obres. El trajecte que defineix és de tipus temporal, ara. No sense ironia, la idea primera del que serà i el que, finalment, acabarà sent (apreciat) són els dos punts que connecta.

Tanmateix, Pereira no pinta una obra. No fa com altres dels artistes seleccionats, els quals, tot i emprar mitjans alternatius desenvolupen la proposta certament influenciats per la disciplina pictòrica. Aquesta artista presenta una escultura consistent en una mena d'os fractal. Conceptualment designa amb això la taxonomia de les espècies (no debades és la Facultat de Biològiques el seu referent).

Demostra que l'estructura de la natura és recurrentment autoreferencial. En certa manera, això passa també sovint en l'arquitectura, i el nucli intencional de l'autor es desenvolupa continuadament a distintes escales, des del detall del tirador d'una porta fins al pla d'ordenació urbanística del conjunt.

Cuéllar ha pintat per a la mostra un quadre ben suggeridor. La Biblioteca Maians, com totes les obres de Grassi, es presenta com un ens arquitectònic que no recorre a cap tipus de mediació impostada. La cerca d'una essencialitat tipològica condueix generalment en les obres de l'arquitecte italià a una extraordinària depuració lingüística. Aquesta línia de treball del corrent de la *Tendenza* es caracteritza per un total rebuig de qualsevol element superflu. Implícitament, però, la mirada de l'artista suavitza en aquest cas la duresa abstracta de la imatge de l'edifici. Ho aconsegueix gràcies a l'elecció d'un marc tonal ben matisat i també amb la tàctica de desmaterialitzar el mateix objecte, sostraint-li una part i enlairant-la. Com ocorre en *A bigger splash*, Cuéllar dona indicis del pas del temps mitjançant una el·lipsi. Si Hockney va parar el temps davant d'una *case study house*, era perquè la seua sensibilitat li permetia comprendre que el modern tenia una clara vocació d'atemporalitat, de ser una construcció racional alliberada de modes. Aquest ha estat sempre el posicionament de Grassi, que magistralment ha captat el pintor en representar la seua obra: la més valuosa de tot el Campus de Tarongers.

Comptat i debatut, aquests catorze artistes pinten l'arquitectura d'un campus i li donen una nova aparença que, paradoxalment, és la seua pròpia. Perquè fan de l'arquitectura universitària l'objecte d'una mena de paisatgisme contemporani, el qual evidencia les qualitats del medi real que ens envolta, l'escena urbana valenciana, però que, simultàniament, ens transporta també al domini de la reflexió sobre les inesgotables possibilitats de la pintura.





COL·LEGI MAJOR LLUÍS VIVES EN OBRES, 1949
© ARXIU LUIS VIDAL

campus

de campus

PACO DE LA TORRE

Recordem dos quadres que en cert sentit representen campus mítics. *Scuola di Atene*, 1509-1511 i *Bauhaus-treppe*, 1932, són dos campus, però també dos mons tan icònics com la Grècia de Plató i la Bauhaus de Dresden representats pel classicisme de Rafael i l'avantguarda d'Schlemmer. Dues maneres de concebre la relació entre l'arquitectura i la pintura.

El campus, com qualsevol element d'un conjunt, representa la identitat de la universitat en el seu context espacio-temporal. Les arquitectures d'aquests dos campus són de naturalesa diversa, fictícia en el cas de l'escola d'Atenes i històrica en el de la Bauhaus. Inspirada en els esbossos de Bramante i en l'obra icònica de Gropius. Dos manifestes arquitectònics, Renaixement i Racionalisme.

La representació dels campus es realitza mitjançant dos edificis programàtics, una tria que ens invita a pensar que a les noves idees els cal sempre un nou marc. El gènere de l'arquitectura pintada, més enllà de registrar edificis, compren les claus de la seua identitat.

Rafael abordarà l'encàrrec del fresc destinat a la secció de filosofia de La Stanza del papa Juli II amb una interpretació de la història d'aquesta disciplina a través d'un retrat col·lectiu dels seus més il·lustres representants reunits a l'Acadèmia d'Atenes, l'escola fundada per Plató vers el segle IV a.C. dedicada a l'ensenyament de la filosofia, les matemàtiques, l'astronomia, la medicina i la retòrica.

La inspiració d'aquesta arquitectura partiria del projecte que Bramante¹ desenvolupava per a la nova basílica de Sant Pere. Més enllà dels possibles significats del programa iconogràfic que conté l'obra, és tracta d'una lliçó magistral que elimina el temps i l'espai per a reunir en una imatge elements que construeixen un món i que han passat a l'imaginari de la humanitat a través de la pintura. Els filòsofs clàssics, liderats per Plató i Aristòtil, aporten el pensament; l'arquitectura i la pintura imprimeixen els valors i les claus del Renaixement italià.



Oskar Schlemmer
Bauhaustreppe. 1932
© 2023 Digital image,
The Museum of Modern Art,
New York / Scala, Florence

L'arquitecte Philip Johnson serà qui, amb la complicitat del seu director, Alfred Barr, comprarà la pintura *Escala de la Bauhaus* d'Oskar Schlemmer per a la col·lecció del Museu d'Art Modern de Nova York (MoMA) a principi del 1933, on és exposada com una peça programàtica i com el llegat de l'escola. D'aquesta manera, la utopia avantguardista representada per l'escala de l'escola que va canviar el futur de les arts en integrar l'art, el disseny i la vida, escapava a la censura nazi². Al quadre, els alumnes transiten l'espai acadèmic dissenyat pel seu fundador, l'arquitecte



Walter Gropius, a Dessau, el 1925, i que defendria al seu manifest del 1919 que “L’objectiu últim de qualsevol art n’és l’edifici!”³.

Plató no és Plató, a diferència d’Aristòtil que representa el retrat del seu bust. Plató és Leonardo da Vinci. Al fresc, Rafael superposa dues realitats, la del seus coetanis amb la dels filòsofs. Ell mateix s’autoretrata al costat de Sòcrates i de Bramante, segons Vasari⁴, dibuixant un cercle amb un compàs a la mà, unint-se d’aquesta manera a un diàleg que transcendeix l’anècdota.

Recordem que al seu *Tractat de la pintura*, da Vinci adverteix que “No llegesca els meus principis qui no siga matemàtic”⁵. Una idea que ens remet a la inscripció que

tradicionalment s’esmenta com gravada sobre la porta d’entrada de l’acadèmia platònica, davant el temple de les Muses: “Que ningú no hi entre que no sàpiga geometria”. En privilegiar el disseny front al color, l’artista renaixentista passarà a la categoria d’ho-

1 Janson H. W. i Janson A. F., *History of art: the western tradition*, Pearson/Prentice-Hall, Hoboken, 2004.

2 John-Paul Stonard, “Oskar Schlemmer’s ‘Bauhaustreppe’ 1932: part I”, en *The Burlington Magazine*, vol. 151, núm. 1276, Londres, juliol de 2009, p. 456-464.

3 Walter Gropius, “Manifiesto

Bauhaus”, *Bauhaus*, Weimar, abril de 1919. (Traducció al castellà: Hernán D. Caro. Goethe-Institut.)

4 Giorgio Vasari, *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores*, Cátedra, Madrid, 2002.

5 Leonardo da Vinci, *Tratado de pintura*, Akal, Madrid, 2004, p. 91.



Dis Berlin
Turno de noche. 2010
Oli sobre llenç
73 x 99,5 cm

me de ciència, connectant la pintura amb l'arquitectura i totes dues amb la geometria gràcies al descobriment i explotació de la perspectiva geomètrica⁶.

La geometria també és la clau del *Timeu* (360 a.C.), el llibre que da Vinci –en el paper de Plató– du a la mà en entrar a escena. El diàleg on el Demiurg construeix el món a partir del caos. L'*Escola d'Atenes* és el *Timeu*, la construcció de la Grècia clàssica visualitzada a la pintura, l'enyor d'un pas-sat arquitectònic que renai a Roma de la mà de Rafael.

A penes si existeix un límit entre el nostre món i els mons que habitem, herència del treball d'escriptors i pintors, en igual mesura que resultat de les ciències, les biografies o la història⁷. En acceptar l'existència de versions de mons que constitueixen mons en si mateixos, ens submergim en un irrealisme⁸ on el mateix món es dissol en les versions i les versions fan mons.

De la filosofia clàssica a la geometria racionalista. Al món alternatiu de la utopia avantgardista hi accedim a través de les escales de l'escola de la Bauhaus. Malgrat el seu

⁶ Juan Antonio Ramírez, *Construcciones ilusorias. Arquitecturas descritas. Arquitecturas pintadas*, Alianza, Madrid, 1983, p. 69.

⁷ Nelson Goodman, *Maneras*

de hacer mundos, La Balsa de la Medusa, Madrid, 1995.

⁸ *Ibid.*, p. 14.

⁹ Mildred Friedman, *De Stijl 1817-1931. Visiones de Utopía*, Alianza, Madrid, 1986, p. 14-15.

Paco de la Torre
Estancia en Bauhaus
(With A Little Help From My Friends). 2017
Tècnica mixta sobre llenç
90 x 65 cm



fracàs, l'obra d'aquests arquitectes i artistes conserva els principis d'una revolució, "guiar la humanitat i preparar-la per a l'harmonia i l'equilibri d'una 'vida nova', servir la humanitat il·luminant-la"⁹.

Habitar els somnis fou el gran anhel surrealista, i l'accés que facilitaren al món oníric en la seua pintura troba ara continuïtat en la partida del videojoc. De l'espai pictòric a l'*space game*, la il·lusió dels mons imaginats es basa en l'arquitectura i la seua geometria. Plató tractarà d'aquestes



Joël Mestre
Campamento gold. 2004
Pigment i làtex sobre llenç
54 x 81 cm

qüestions al *Timeu*, Atlantis com a ciutat ideal. Un concepte desenvolupat durant el Renaixement en quadres com *La ciutat ideal d'Urbino* (1480-1490), on es defineixen les claus de l'arquitectura pintada, estètica, funció i memòria.

Si revisem el *timeline* dels mons imaginaris¹⁰, junt a les illes Atlantis, hi trobarem l'illa d'Utopia de Moro, Barària de Cervantes, Neverland de Barrie, Wonderland de Carrol, Flatland d'Abbot, Oz de Baum, Tomainia de Chaplin. Planetes com ara Krypton de Siegel i Shuster, Solaris de Lem, Galàxia Star Trek de Roddenberry. El continent Middle-earth, la Terra Mitjana de Tolkien, i ciutats com Metròpolis de Lang, Neo-Tòquio d'Otomo, o Los Angeles d'Scott.

L'arquitectura de la pel·lícula *Blade Runner* (1982), com l'escola de Rafael, s'inspira en els projectes d'un arquitecte italià, en aquest cas els del futurista Saint d'Elia. També reconeixerà el seu autor la influència d'un altre dels grans creadors contemporanis de mons com Moebius, i el seu còmic *The Long Tomorrow* (1976). I en les visions pictòriques de la Nova York d'Edward Hopper, després de la digestió de la melancolia metafísica de la Ferrara de de Chirico. Arquitectura i pintura seran també les bases de l'il·lusionisme del cinema i del videojoc, en una evolució contemporània del gènere.

Jorge Tarazona
Casa Tobogán. 2017
Acrílic sobre llenç
81 x 65 cm



Escales per on baixen els filòsofs i per on pugen els estudiants. Un trànsit espaciotemporal que recorre la història del pensament europeu a través d'aquest campus ideal. Rafael recorre a la tècnica de l'arquitectura pintada per a crear una major sensació de profunditat, tal com s'ensenyaria de Perugino¹¹. A *Escola d'Atenes* explota les claus de la imatge il·lusionista que dominarà la visió occidental a través del poder de la imatge mecànica, base del sistema capitalista. La pintura, la fotografia, el cinema, els videojocs i, actualment, la realitat virtual, han basat la seua seducció en la il·lusió. L'il·lusionisme com a principi de la imatge del món com a espectacle¹².

Una troballa feta servir per Giotto segles abans per a traspassar d'una manera inèdita el mur a la basílica de Sant Francesc d'Assís. Amb l'ajuda de l'arquitectura com a trama de l'engany, ens introdueix en la realitat virtual de la pintura. Un gran poder que comporta una gran responsabilitat, com defensen des de l'univers Marvel. Les seues

edificacions, a diferència de les que construiria com arquitecte, només existeixen en l'àmbit bidimensional de la imatge, on constitueixen alhora escenari i

¹⁰ Mark J. P. Wolf, *Building imaginary worlds*, Routledge, Nova York, 2012.

¹¹ Compareu les pintures *Esposos de la Mare de Déu* de Perugino

(ca. 1500-1504) i de Rafael Sanzio (1504).

¹² Guy Debord, *La societat del espectàculo*, Pre-textos, València, 2012.



escena, marc i representació¹³. Des de llavors, l'arquitectura pintada s'ha constituït com un gènere autònom que ens abasteix d'imatges de consum, legitimadores i empoderadores. Un motiu pictòric que expressa metafòricament el nostre anhel utòpic.

“L'arquitectura troba en l'art una via privilegiada per a la seua manifestació, i sembla obvi que l'aspiració al plaer, la delectació pel somni, no necessiten ser justificades per una suposada referència necessària al 'principi de realitat'”¹⁴. A l'igual que en la pintura, o el cinema, la il·lusió

d'un espai tridimensional ha estat un anhel constant en l'evolució històrica dels videojocs. La mateixa denominació d'*arcade* faria al·lusió als espais del passatge, o arcada, que Benjamin analitzà al seu *The Arcades Project*¹⁵ (obra publicada per primera vegada a Frankfurt el 1982 amb el títol de *Das Passagen-Werk*). Un espai d'excepció legal, en no ser considerat com un dins als establiments ni com un fora al carrer, configurant d'aquesta manera un espai entre, l'espai virtual on succeeix el joc i on tot s'hi val amb l'objectiu d'il·lusionar el jugador.

No oblidem que, com ja ens va prevenir Orson Welles a *F for Fake* (1973), realitat i simulacre són dues cares de la mateixa moneda. I les façanes arquitectòniques conformarien l'escenografia d'un decorat que compleix la funció d'escenari, on els estils arquitectònics s'entremesclen en un món de simulació¹⁶.

Rafael recorre al constructe de l'arquitectura pintada per a crear un *fake*, un simulacre. Ens trasllada a un moment històric que, baix l'aparença de realitat que li atorga la imatge pictòrica, esdevé una icona de la història de l'art i de la filosofia mateixa, tan necessitada d'imatges. Tot i comprendre que el que veiem no és real, descobrir la impossibilitat del fet, la nostra percepció convencerà el pensament de la seua veracitat. Una realitat inexistent, materialitzada mitjançant l'il·lusionisme. Com demostrà Arnheim¹⁷, la representació naturalista es basa en la il·lusió creada amb la geometria. La perspectiva evoca la il·lusió de la pròpia vida per la seua proximitat a la projecció òptica. La perspectiva com a concepció del món, com a

forma simbòlica¹⁸.

Des que Griffith edificà amb cartó pedra la seua pròpia Babilònia, per a la filmació d'*Intolerance* (1915-1916), el mitjà cinematogràfic ha sigut el major beneficiari de l'explota-

13 J. A. Ramírez, *op. cit.*, p. 68.

14 *Ibid.*, p. 11.

15 Walter Benjamin, *El libro de los pasajes*, Akal, Barcelona, 2005.

16 Jean Baudrillard, *Cultura y simulacro*, Kairos, Barcelona, 2005, p. 25.

17 Rudolf Arnheim, *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*, Alianza, Madrid, 2005.

18 Erwin Panofsky, *La perspectiva como forma simbólica*, Tusquets, Barcelona, 1973.

ció d'aquesta estratègia. Per bé que al darrere d'aquelles façanes efímeres no hi hagués res, en visionar aquestes imatges la nostra percepció continua creient a l'engany. Un principi que ha evolucionat en paral·lel a les transformacions del mitjà. El mateix truc fet servir als frescs, per tal de convèncer els fidels de la veracitat dels fets contemplats, és explotat actualment pels *concept artists* a la indústria de l'entreteniment. La realitat virtual ha provocat un nou *big bang*.

A videojocs com l'icònic *Assassin's Creed* (2007), l'*space game* es construeix sobre l'arquitectura. Com Canaletto a les seues *vedute*, la saga d'Ubisoft recorre a la ciutat per a poder viatjar en el temps fins al lloc on es desenvolupa l'acció. Podem escalar la façana de la catedral de Florència, enfilar-nos fins a la cúpula i llançar-nos en caiguda lliure des de la llanterna a l'interior de la basílica. L'arquitectura de Brunelleschi com a escenari del relat i element narratiu.

Les escales de la Bauhaus segueixen sent operatives per a viatjar en el temps. Ha transcorregut quasi un segle des de la seua inauguració el 4 de desembre de 1926, i l'edifici de Gropius continua dempeus a la Bauhausstrasse de Dessau. Els estudiants de la nova escola de disseny conviuen amb els turistes que deambulen pels seus corredors a la caça de *selfies* per a publicar a les xarxes socials amb el teló de fons de la història de l'art.

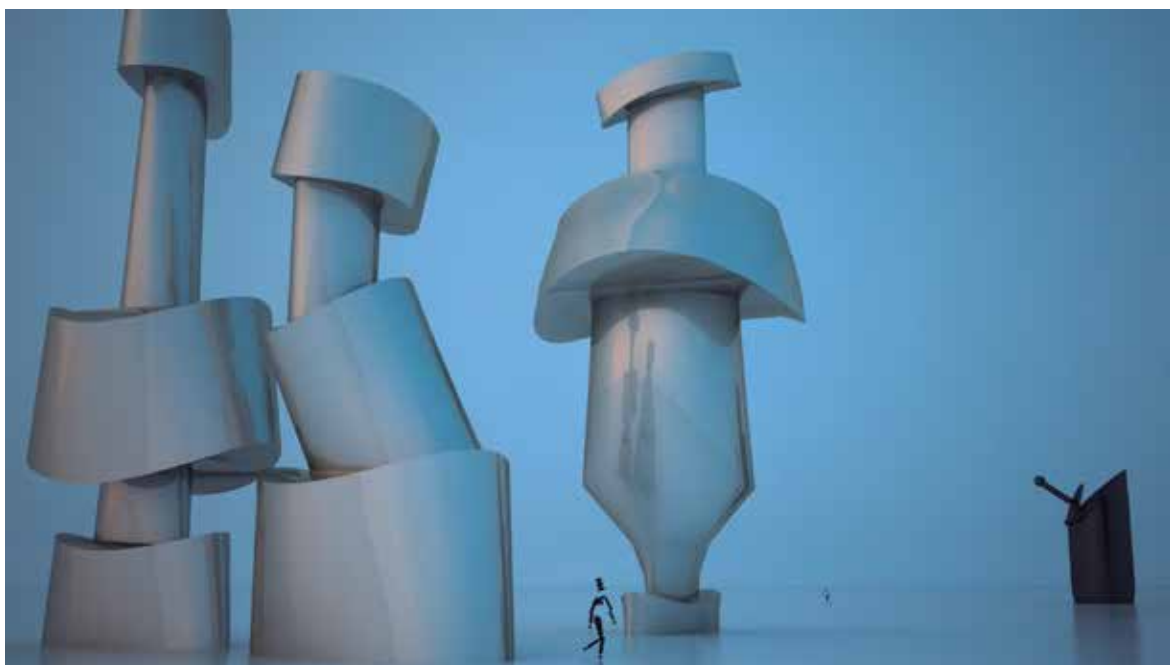
Afortunadament, l'edifici conserva la seua funció, manté íntegra la seua estètica i atresora la memòria de la revolució avantguardista que Schlemmer protagonitzà com a professor i artista. La seua *Escala de Bauhaus* és la memòria de l'escola, de la seua vida a l'edifici de Gropius, i el testimoni de la incomprensió de la utopia avantguardista d'una generació que, malgrat tot, canviaria el món.

19 Marc Augé, *Los no lugares, espacios del anonimato*, Gedisa, Barcelona, 1992.

20 Agustín Fernández, *Teoría general de la basura*, Galaxia

Gutenberg, Barcelona, 2018, p. 103.

21 Simón Marchán, *Del arte objetual al arte de concepto*, Akal, Barcelona, 1986.



L'arquitectura com un lloc antropològic¹⁹, com una topologia en la qual es creuen línies vitals, "punts d'intersecció de diferents trajectòries sociopulsionsals que singularitzen el lloc: alhora que tenen un perquè i un passat, generen molts altres perquès futurs, hi existeix una realimentació passat-futur, creen actualitat"²⁰.

El patrimoni arquitectònic és una representació identitària de primer ordre. Ens ofereix informació fonamental sobre la cultura de la Universitat de València a través de la seua forma i funció, però també de la seua memòria. La de cinc segles d'història que constitueixen una identitat de valor simbòlic. En treballar des de les pràctiques artístiques sobre aquest patrimoni, els autors que participen al projecte *Campus* contribueixen a fonamentar i donar sentit a la seua identitat.

L'arquitectura ha estat objecte de reflexió artística des de l'arquitectura pintada a l'art de concepte²¹, atorgant actualment un paper fonamental a l'arxiu fotogràfic i documental interpretat mitjançant les tècniques de la història,

la antropologia o les ciències socials²². L'arxiu es concebut com una eina complementària que permet preservar l'equilibri entre memòria, present i un possible futur d'aquests espais.

Des dels gabinets de curiositats, on l'Església, la reialesa, l'aristocràcia i la burgesia atresoraven el gènere iconogràfic de l'arquitectura pintada, *architekturmalerei* o *architecturbild*²³, fins a les obres contemporànies de Gordon Matta-Clark, Bernd i Hilla Becher o Labyrinth Project, l'arquitectura és tema d'estudi des de les arts. En aquesta línia, les propostes artístiques com *Campus* serien una clau per a configurar elements identitaris a través del patrimoni arquitectònic.

Com a imatges pictòriques, les obres de Rafael i Schlemmer constitueixen un document històric. Més enllà del seu grau de veracitat, són el registre d'unes idees en un context espaciotemporal. Unes fonts que, com hem comprovat, aporten una informació valuosa i complexa. Imatges elaborades mitjançant la superposició d'idees codificades en capes físiques i conceptuals on s'atresora el coneixement científic.

A través de la cultura, el patrimoni es transforma en un objecte literari i iconogràfic, com succeeix amb *Escola d'Atenes* i *Escala de Bauhaus*. Dues concepcions de l'espai pictòric, clàssic i avantguardista. Front a aquesta disjuntiva, la figuració postconceptual proposa una imatge pictòrica híbrida i heterodoxa, definida com a postabstracta i antirrealista. Recentment, el crític Enrique Andrés Ruiz recordava al suplement *Babelia*²⁴ l'interès d'aquests artistes per la utopia avantguardista fent esment a l'exposició "Arquitecturas pintadas". Un

²² Anna Maria Guasch, *Arte y Archivo, 1920-2010*, Akal, Madrid, 2011.

²³ Delfín Rodríguez, "De arquitectura y ciudades pintadas", en *Arquitecturas pintadas. Del Renacimiento al siglo XVIII*, Fun-

dación Colección Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2011.

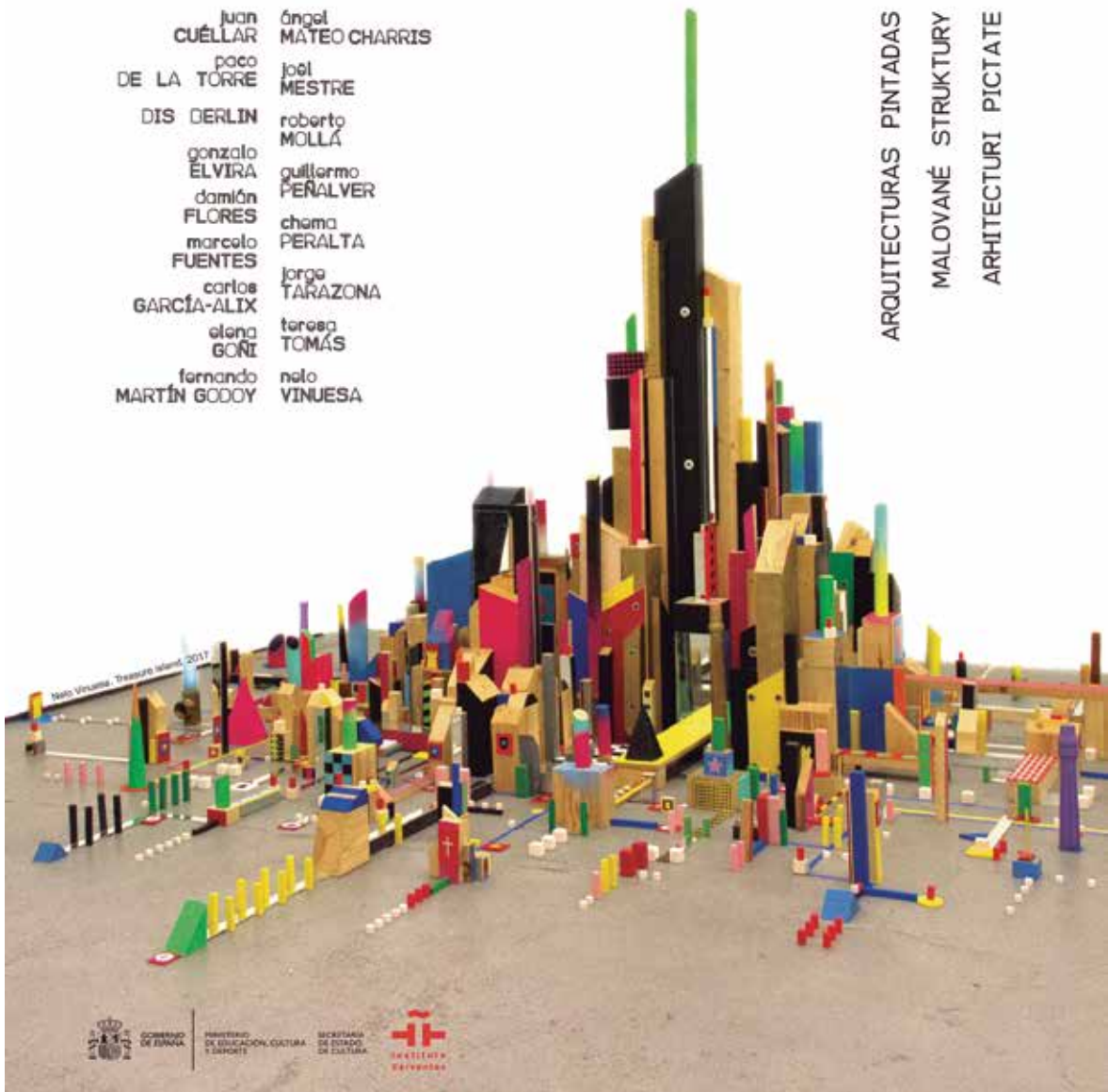
²⁴ Enrique Andrés Ruiz, "Muebles modernos: el interiorismo revolucionó la España de los años treinta", *Babelia, El País*, 23 de juliol de 2022.



projecte que, com *Campus*, estigué comissariat per Juan Cuéllar i Roberto Mollá i que comptà amb la participació d'artistes presents en aquesta nova proposta, com ara Teresa Tomás, Elena Goñi, Dis Berlin, Carlos García-Alix, Joël Mestre o Jorge Tarazona. Aquesta *antologia d'arquitectures en la pintura espanyola del segle XXI* es presentà en una gira europea entre els anys 2017 i 2021, organitzada pel Ministeri d'Educació, Cultura i Esport d'Espanya a la Meinblau Projektraum de Berlín, a la Xanadu Gallery de

Juan	Óngel
CUÉLLAR	MATEO CHARRIS
paco	joel
DE LA TORRE	MESTRE
DIS	roberto
BERLIN	MOLLÁ
gonzalo	guillermo
ÉLVIRA	PEÑALVER
damián	chema
FLORES	PERALTA
marcelo	jorge
FUENTES	TARAZONA
carlos	teresa
GARCÍA-ALIX	TOMÁS
elena	nelo
GORI	VINUESA
fernando	
MARTÍN GODOY	

ARQUITECTURAS PINTADAS
MALOVANÉ STRUKTURY
ARHITEKTURI PICTATE



Varsòvia, als Instituts Cervantes de Praga i Bucarest i a la Fundação Eugénio de Almeida d'Évora.

Encara que no era la primera vegada que l'interès de la figuració postconceptual per l'arquitectura es posés de manifest en una exposició d'aquestes característiques. El col·lectiu Encapsulados de Cuéllar i Mollá, en col·laboració amb les edicions Fire Drill, realitzaren el projecte *Walden* (2015), una especulació al voltant de la cabanya

del llac d'Henry David Thoreau com a unitat mínima de construcció, publicat per l'editorial i exposat a la galeria Walden de València.

Des de "Juego de Arquitecturas" (2008), comissariada pel col·leccionista Álvaro Villacieros a la galeria Guillermo de Osma de Madrid, s'han succeït d'altres projectes en aquesta línia. Com ara "De Arquitectura. Las casas de la vida (Parafraseando a Mario Praz)" (2010), organitzada per Juan Riancho a la seua galeria Siboney, "Laberintos" (2011), comissariada per Dis Berlin per a les galeries sevillanes Félix Gómez i Murnau Art Gallery, i d'altres celebrades a galeries còmplices, com les madrilenyes My Name's Lolita Art o Utopia Parkway.

A l'igual que en l'obra de Rafael o Schlemmer, als mons de la figuració postconceptual l'arquitectura pintada juga un important paper com a element articulador de l'espai pictòric. L'arquitectura com a metàfora i lloc on la idea s'esdevé. Malgrat la diversitat de plantejaments, des de la tradició de la finestra a la pantalla tecnològica, la concepció de l'espai és fonamentalment geomètrica.

Un espai pictòric concebut com a il·lusió i superfície. Front a les noves necessitats representatives derivades dels seus objectius artístics, aquesta pintura entaula un diàleg entre els recursos pictòrics propis de tots dos sistemes per a construir, d'aquesta manera, un espai alternatiu on podran ser revelades plàsticament certes imatges mentals. En determinats aspectes, elabora un espai que és compartit amb els pintors surrealistes, ja que les relacions espaciotemporals utilitzades emulen aquelles que es produeixen als processos mentals. Un plantejament on l'espectador reconeix l'espai pictòric com una ficció en la qual és representada lliurement qualsevol idea.

En contemplar els mons construïts per aquests artistes, resulta significatiu el protagonisme que adquireixen les construccions vinculades al Moviment Modern i l'evoca-



Juan Cuéllar
Hohl. 2017
Oli sobre llenç
81 x 100 cm

ció de la utopia avantgardista. Una circumstància que no hauríem d'ignorar, ja que sospitem que podria aportar noves claus per a comprendre el paper de l'arquitectura en aquesta pintura. Aquesta necessitat de reformular l'espai pictòric els ha dut a desenvolupar estratègies d'inclusió dels principis abstractes en la figuració; de la mateixa manera que de Chirico i Carrà traslladaren els principis cubistes a la pintura figurativa, que Le Corbusier i els arquitectes racionalistes desenvoluparen les claus de l'abstracció del cubisme sintètic a l'arquitectura, o que el neoplasticisme visualitzà les seues primeres construccions arquitectòniques a través de la pintura i el dibuix.

Rafael a *Escola d'Atenes* mitifica el món clàssic, així com *Escala de Bauhaus* el MoMA ho fa amb l'avantguarda. El present transforma el passat en patrimoni. "El patrimoni representa simbòlicament una identitat amb la rotunditat que comporta un passat percebut com immemorial i immutable i uns elements revestits de vertadera autenticitat"²⁵.

Al projecte *Campus* s'aborda la imatge del patrimoni arquitectònic de la Universitat de València, format per un

²⁵ Gil Manuel Hernández i Martí, *La memoria construida. Patrimonio cultural y modernidad*, Tirant Lo Blanch, València, 2005, p. 79.

Carlos García-Alix
Planetario, 2003
Oli sobre llenç
100 x 100 cm



complex conjunt d'edificis, com a metàfora i metonímia de l'essència cultural idealitzada. Amb l'objectiu de salvaguardar l'herència històrica i valorar les noves arquitectures, s'hi aborda una representació de les diferents tipologies de funcions i estils artístics que componen els seus diferents campus. Rectorat, facultat, biblioteca, museu, jardí botànic o residència, dissenyats amb estils que abasten des del neoclàssic al moviment modern i les tendències contemporànies: l'eclecticisme de l'*art déco* valencià de Marià Peset Aleixandre, el racionalisme de Javier Goerlich, les lectures del moviment modern de Fernando Moreno Barberá o la postmodernitat de Giorgio Grassi. Un patrimoni arquitectònic construït al llarg de cinc segles que a *Campus* es conceptualitza en un *CAMPUS DE CAMPUS*, tot eliminant les línies de temps i d'espai, tot concebut un projecte global en què es reflexiona sobre la utopia que representa aquest patrimoni. Un campus compost pels diferents campus que integren la universitat.



Elena Goñi
Frontón. 2017
Oli sobre llenç
88 x 100 cm

La selecció proposada pels comissaris comença a l'edifici de La Nau, convertit en el centre de cultura contemporània on s'exposa el projecte *Campus*. Representa els orígens, el model històric d'edifici-bloc, de tipus compacte, unitari i amb aspecte de palau senyorial que adoptaren les facultats universitàries a Europa, i l'arquetip del qual fou l'Archigimnasio de Bolonya (1563) de Terribilia, amb claustre, pati, capella, paranimf, sala de víctors, biblioteca i el seu famós teatre anatòmic²⁶. I conclou amb el diàleg entre el racionalisme teutó i Piero della Francesca a la Biblioteca de Ciències Socials Gregori Maians de Giorgio Grassi. Oskar Schlemmer i Rafael Sanzio, com a principi i fi.

En presentar el seu patrimoni arquitectònic, la Universitat de València reivindica la seua història, la seua identitat i el seu poder. El projecte *Campus* recull les lectures que el conjunt d'artistes han realitzat d'aquest polièdric patrimoni presentant una imatge compacta, una nova representació de la identitat de la Universitat. "Construir patrimoni o destruir-lo esdevé un exercici de construir o destruir identitat"²⁷. Una capacitat que la Universitat va saber descobrir

²⁶ Antonio Bonet Correa, "La Arquitectura y el urbanismo de las universidades", *Cian*, 17/1, Madrid, 2014, p. 26-27.

²⁷ Albert Moncusí, "La activación patrimonial y la identidad", en *La memoria construida. Patrimonio cultural y modernidad*, Tirant lo Blanch, València, 2005, p. 91-121.

²⁸ Walter Gropius, *op. cit.*

a l'exposició "Arquitectures pintades". En cada cas, els participants han establert un nexa amb l'edifici sobre el qual reflexionen partint de les claus del seu propi treball. L'arquitectura entra al seu món per a, així, passar a aquest CAMPUS DE CAMPUS.

En aquesta ocasió, s'hi sumen a la pintura diferents mitjans, com el videoart, l'escultura, el dibuix, la fotografia, les instal·lacions interactives o els *ready mades*, per a manifestar, amb Gropius, que: "Anhelem, concebem i construïm ensems el nou edifici del futur, que donarà cabuda a tot –a l'arquitectura, a l'escultura i a la pintura– en una sola entitat i que s'alçarà al cel des de les mans d'un milió d'artesans, símbol cristal·lí d'una nova fe que ja ve..."²⁸. En descontextualitzar els edificis, en posar-los en diàleg amb l'espai expositiu, es produeix un acoblament més enllà del temps i de l'espai. El muntatge, estratègia pròpia del mitjà fílmic, permet crear un nou relat d'aquesta història. Un relat actualitzat per la visió de catorze artistes que es projecten en l'arquitectura sobre la qual treballen.

Per a concloure, tornem a *Scuola di Atene* i *Bauhaustreppe*.

Paco de la Torre
Atenes i Dresden, 2023





CAMPUS DE BURJASSOT, 1978
© ARXIU LUIS VIDAL





CAMPUS DE BURJASSOT, 1978
© ARXIU LUIS VIDAL





FACULTAT DE FILOLOGIA I GEOGRAFIA I HISTÒRIA, 1984

ACTUALMENT, FACULTAT DE GEOGRAFIA I HISTÒRIA

© ARXIU LUIS VIDAL



FACULTAT DE DRET, 1967

ACTUALMENT, FACULTAT DE FILOSOFIA I CIÈNCIES DE L'EDUCACIÓ

© ARXIU LUIS VIDAL





ESCUELA INGENIEROS AGRÓNOMOS Y PERITOS AGRÍCOLAS

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA
FACULTAD DE INGENIERÍA Y AGRICULTURA



ESCOLA TÈCNICA SUPERIOR D'ENGINYERS AGRÒNOMS, 1967

ACTUALMENT, FACULTAT DE PSICOLOGIA I LOGOPÈDIA

© ARXIU LUIS VIDAL

textos en castellà

prólogo

La arquitectura, como forma de arte abstracto constituido por planos, cubos y cilindros, ha proporcionado, desde el Renacimiento hasta nuestros días, un andamiaje geométrico a los pintores de arquitecturas. Tomando como modelo sus trabajos podría edificarse una ciudad imaginada enteramente por pintores. Una ciudad de plazas metafísicas y casas de té del *mundo flotante*, una vibrante ciudad atravesada por los bulevares pintados por Grosz, con barrios repletos de viviendas neoplasticistas y bares nocturnos en cada cruce de calles iluminados por Hopper. Y en las afueras de esa ciudad pintada estarían las cárceles imaginadas por Piranesi y los paraísos suburbiales de Rosenquist y Ruscha salpicados por el azul de las piscinas de Hockney. Una ciudad en constante crecimiento a la que ahora podríamos

añadirle también este campus pictórico universitario. En *Campus*, la arquitectura de la Universitat de València se nos presenta como *campo visual* encuadrado y definido por la mirada de los artistas reunidos en esta exposición. Sus facultades, bibliotecas, invernaderos o colegios mayores han sido, durante el proceso de creación de las obras, un material al que dar forma pictórica. Una forma que, como la de la arquitectura que compone los campus, ha resultado ser heterogénea y diversa, tanto en sus poéticas como en sus técnicas. El conjunto de obras, realizadas a propósito para esta exposición, son la consecuencia derivada de un modo de entender la pintura como vehículo para pensarse a sí misma y como un lugar donde las ideas entran en fricción con la realidad. Un lenguaje que reivindica el uso y la contemporaneidad de sus técnicas más tradicionales al mismo tiempo que no desdeña las posibilidades que le ofrecen otros soportes visuales

sobre los que termina expandiéndose: el dibujo, el objeto, el fotomontaje, el vídeo o la programación en *javascript*. La arquitectura y la pintura están enzarzadas en una conversación que no quiere tener fin. Cada una es objeto de reflexión constante para la otra. Y la pintura, interrogada en este caso acerca del patrimonio arquitectónico de la Universitat de València, analiza, despieza y reconstruye con una nueva volumetría las arquitecturas del campus, proponiendo catorce imágenes cruzadas que alternan realidad, abstracción, simbolismo, memoria o narración, catorce conjeturas que nos sugieren otro encuadre del campo. Por otra parte, el proyecto *Campus* profundiza en una de las líneas programáticas fundamentales desde la que trabaja el Vicerectorat de Cultura i Societat: potenciar que artistas actuales se aproximen al amplio y diverso patrimonio cultural de la Universitat de València para desarrollar, desde la innovación y creación, nuevas lecturas y propuestas.

campus (la pintura es un lugar)

JUAN CUÉLLAR

ROBERTO MOLLÁ

I

DOS PEONZAS

La peonza pictórica

La pintura se comporta en ocasiones como una peonza. Una fuerza externa, casi cualquier cosa, puede poner en marcha a la peonza pictórica: un manojo de espárragos, una montaña, una ráfaga de viento o una gasolinera. La arquitectura universitaria es, en *Campus*, la mano que lanza la peonza. Gira entonces sobre sí misma y al chocar contra otros cuerpos los rechaza con *locura centrífuga*¹ y modifica su propio giro, su ángulo y su trayectoria. Obsesivamente pendiente de su eje y con la mirada fija en el dibujo que va trazando su punta de acero, sufre los impactos contra escaleras, vitrinas y marquesinas de cemento. Saltan diminutas astillas, fragmentos de cristal y mortero. Cada colisión le deja muescas en

1 Francis Picabia, *El atleta de las pompas fúnebres*, Alias Editorial, Ciudad de México, 2011, p. 108.

la superficie, pero la peonza, omnívora e insaciable, las hace tuyas y las incorpora a su rotación. Lo único que le importa a la peonza pictórica es representarse a sí misma girando sobre sí misma, olvidando en ocasiones qué cuerda la puso en marcha y modificando o absorbiendo vorazmente con cada choque no solo los temas que trata, sino también otras artes vecinas, otras peonzas, las del dibujo, fotografía, objeto o vídeo.

El giro es el tema de la peonza como la poesía es el tema del poema², la pintura es el tema del cuadro y el juego el tema del niño. Y cada tema gira sobre su propio centro del mundo como en este poema, con aire de *haiku*, de Octavio Paz:

NIÑO Y TROMPO³
*Cada vez que lo lanza
cae, justo,
en el centro del mundo*

Un campus visual y en cuadro

Hay escritores enfermos de literatura, semiólogos enfermos de lenguaje y pintores enfermos de pintura. “Tengo una enfermedad: veo el lenguaje”⁴,

2 “La poesía es el tema del poema”. Wallace Stevens, *The Man With the Blue Guitar*, 1937.

3 Octavio Paz, *Libertad bajo palabra*, Fondo de Cultura Económica, México, 1960.

4 Roland Barthes, *El imperio de los signos*, Seix Barral, Barcelona, 2007.

dice Roland Barthes en medio del bullicio visual de Tokio. “Siempre queremos ver lo que está escondido detrás de lo que vemos”⁵, dice Magritte frente a una ventana que es en realidad un lienzo. Son patologías que conllevan distintos modos de ver, y cada modo de ver implica un modo de ser y de estar, unas formas de vida diferenciadas. John Berger recuerda a su amigo Sven, el pintor que siempre llevaba consigo un huevo por si de repente tenía que mezclar más color⁶. Vila-Matas, el gran antólogo de los enfermos de literatura, recuerda a Dezsó Kosztolányi, el escritor húngaro que en el Sirius de Budapest, en lugar de encargarle al camarero un café, tenía por costumbre pedir tinta:

—*Garçon, de l'encre s'il vous plaît !*

La mirada construye y reconstruye, y nunca ve lo mismo sino transformaciones siempre nuevas de lo mismo⁷ pues cambia al compás de nuestros cambios. “Todo lo veo desde mí”⁸,

5 “Everything we see hides another thing, we always want to see what is hidden by what we see”, René Magritte, acerca de su pintura *The son of man*, 1964. Harry Torczyner, *Magritte: Ideas and Images*, Harry N. Abrams, Nueva York, 1977, p. 172.

6 John Berger, *Fotocopias*, Alfabeta, Madrid, 2000, p. 171.

7 Pablo Palazuelo citado en Carmen Bonell, *La Geometría y la vida. Antología de Palazuelo*, Cendeac, Murcia, 2006.

8 Juanjo Sáez, *Yo*, Mondadori, Barcelona, 2010.

dice la cabeza sin ojos con la que se autorretrata el dibujante Juanjo Sáez.

El conjunto de edificios de los campus de la Universitat de València conforma un importante patrimonio urbano. Son campus, imbricados en la ciudad de modo dispar, que han sido parte activa en su historia, en su planificación urbana y en la introducción de nuevos estilos arquitectónicos. Los artistas reunidos en esta exposición hemos convertido el campus universitario en un *campus visual* y hemos decidido, en términos pictóricos, qué era aquello que entraría *en campo* y qué quedaría *fuera de campo*⁹. El pintor mira encuadrando, midiendo y relacionando. Acota una frontera propia y, como el iceberg de Elizabeth Bishop, *talla sus caras desde dentro*¹⁰. En *Campus*, la mirada del pintor, intencional e inevitablemente subjetiva, recorre la arquitectura y ve cada edificio como un material todavía vacilante al que debe dar forma pictórica. Transita desde el exterior al interior y otra vez al exterior. Combina alzados, plantas y vacíos desde diferentes puntos de vista [I] y, como si mirase a través de una cebo-

9 “El campo se identifica con todo aquello que vemos, escuchamos o intuimos en la pantalla. Contiene todo lo que el cuadro muestra, pero también excede sus límites”. Juan Deltell Pastor y José Manuel García Roig, *Cine y Arquitectura*, Abada Editores, Madrid, 2022, p. 101.

10 Elizabeth Bishop, *The Imaginary Iceberg*, 1935.

lla de cristal, fusiona tiempos y memorias en capas veladas [II]. Mediante estos elementos combinatorios y temporales la pintura se ofrece como *máquina de pensar* la arquitectura, y propone imágenes situadas más allá del registro fotográfico de un lugar y un instante concreto.

El papel y las carpas son un lugar

En una secuencia de fotografías del Archivo Histórico de la Universitat de València podemos presenciar cómo se levanta el edificio de Moreno Barberá [III] entre Artes Gráficas y Blasco Ibáñez. Las fotografías muestran un mundo en construcción, ambicioso pero todavía polvoriento. En cuatro de estas fotografías han quedado atrapadas la luz de un día de 1959 y una persona inclinada en medio del descampado donde se levantará la actual Facultad de Filosofía. Destaca su figura porque en esas imágenes no hay más presencia humana que la suya. ¿Qué hace? ¿Busca o esconde algo? ¿Mide? ¿Es una avanzadilla topográfica de las obras que están a punto de comenzar? No podemos saberlo pero la fotografía nos ubica en un lugar y en un instante intermedio. Un espacio entre dos calles y entre dos tiempos: el tiempo del sol y la lagartija y el tiempo del hormigón y la pizarra. El lugar, todavía, de las posibilidades y de las decisiones, el lugar donde ajustar lo que aún es una indecisa imagen mental. Un lugar

sobre el que la figura empieza a cavar¹¹, el arquitecto empieza a dibujar y el pintor empezará a encuadrar [IV]. Todos con la espalda inclinada.

Decían Enric Miralles y Carme Pinós que el papel es un lugar donde *el pensamiento se entrelaza con lo real*¹². Un lugar desde el que se va y no un lugar *hacia* el que se va, como defendía Louis Kahn. ¿Un lugar también *a través* del cual se va? ¿Puede un lugar arrugarse y lanzarse como un papel? [V].

Una broma pop persigue al arquitecto Frank Gehry: se dice que encuentra la inspiración para sus edificios en los dibujos que, desechados y arrugados, lanza al suelo¹³. La escena recuerda mucho a la leyenda del pintor japonés cuyos bocetos de carpas deslizándose en un estanque se convertían en auténticos peces *koi* al echarlos al agua. Gehry lanza sus bocetos a un solar y se convierten en gigantes peces con escamas de titanio. El papel lanzado por el arquitecto se convierte en edificio. El del pintor solo puede aspirar a ello si cae en el estu-

11 “Arquitectura que nace de unas trazas, de un dibujo en tierra”. Rafael Moneo, *Sobre Ronchamp*, Acantilado, Barcelona, 2022, p. 32.

12 “Si un *lugar* es uno de aquellos momentos en que el pensamiento se entrelaza con lo real ... en este sentido, incluso el mismo papel, es por un momento lugar...”. Enric Miralles y Carme Pinós en *El Croquis*, 30, Madrid, 1987, p. 22.

13 La escena aparece en el capítulo *The seven-Beer Snitch*, de la decimosexta temporada de *Los Simpsons*, 2005.

dio del arquitecto adecuado. Mies van der Rohe mira pinturas neoplasticistas y se convierten en un pabellón. Gehry mira los cartones plegados de Rauschenberg y se convierten en una sala de conciertos.

La peonza arquitectónica

Una fuerza externa, casi cualquier cosa, puede poner en marcha también a la peonza arquitectónica: un lago suizo, el brillo del sol sobre las escamas de un pez, un bloque de ónix granate o un barco. En ocasiones puede ser una pintura lo que haga girar a la peonza arquitectónica. Cae, como siempre, en el centro de su mundo y, pendiente de su eje y con la mirada fija en el dibujo que va trazando su punta de acero sobre un papel vegetal, sufre los impactos contra lienzos, contra formas suprematistas de colores primarios o contra imposibles perspectivas trazadas con carboncillo. Saltan grapas, retales de lino y salpicaduras de trementina. Cada colisión le deja marcas y manchas en la superficie, pero la peonza arquitectónica, omnívora e insaciable, las hace suyas y las incorpora a su rotación. Lo único que le importa a la peonza arquitectónica es representarse a sí misma girando sobre sí misma, olvidando a veces qué cuerda la lanzó al baile de peonzas. Dos peonzas, arquitectura y pintura, entre otras muchas más, girando, chocando, mirándose de reojo y trazando órbitas similares.

Recorridos y despieces

“Mirar casas es un arte –dice el ceramista Edmund de Waal. Hay que desarrollar un modo de ver cómo se asienta cada edificio en su paisaje natural o urbano [VI]. Hay que descubrir cuánto espacio le toma al mundo, cuánto mundo desplaza”¹⁴. Es habitual que los artistas participantes en *Campus* estemos *mirando casas*. Luego, en nuestros estudios, las convertimos en estructura, escenario y molde donde encajar nuestras imágenes. Sus plantas y alzados son formas geométricas de primer orden de las que extraemos otras formas derivadas de ellas. De sus contenidos y memoria obtenemos símbolos, espejos [VII] y ruinas [VIII] con las que trabajar.

Durante la fase de documentación hemos visitado juntos aulas, invernaderos, laboratorios y observatorios astronómicos. En cada visita hemos buscado las consonancias que pudiese haber entre edificios y artistas, el primer impulso que lanzase nuestros trompos sobre los cuadernos de bocetos. En algunos casos el vínculo personal o estético con una determinada arquitectura era obvio, casi una afinidad de orden químico. En otros fue más difícil establecer una mínima relación. Pero, como dijimos antes, casi cualquier cosa puede ponernos en marcha: unos huesos dentro de unas cajas

y unas cajas dentro de unos cajones, un ritmo particular de huecos, luces y sombras sobre una fachada [IX], una maqueta iluminada teatralmente [X] o el esqueleto de una ballena entre vigas calcinadas.

Hermanados al fin edificios y artistas, comienzan a girar el lápiz, el carboncillo y el pincel. Trazan recorridos el ratón, las tijeras y la lija. Con esos instrumentos se piensa la arquitectura para pensar la pintura. Y ambas se despiezan, se reconstruyen y se les da una nueva piel. Si como sugiere K. Le Guin¹⁵ el resultado es algo que previamente desconocíamos sobre el tema, habremos usado las herramientas correctamente.

Un lugar en ondulación perpetua

Artistas tan diferentes como Sironi o Ruscha se sitúan con frecuencia bajo una misma bandera, la de las *arquitecturas pintadas*, género de larga tradición en la Historia del Arte. También en esta exposición conviven obras tan distantes como las de Pamen Pereira o Carlos García-Alix, porque *Campus* no obedece a un có-

14 Edmund de Waal, *La liebre con ojos de ámbar*, Acatilado, Barcelona, 2012, p. 34.

15 Ursula K. Le Guin con David Naimon, *Conversaciones sobre la escritura*, Alpha Decay, Barcelona, 2020.

digo visual fijo¹⁶ sino que reúne el trabajo de artistas que han trabajado, con frecuencia y a lo largo de sus carreras, impulsados por cierta idea de la arquitectura. Igual que vimos crecer el edificio de Moreno Barberá en las fotografías del Archivo Histórico, hemos visto cómo iban conformándose estas *arquitecturas universitarias pintadas*. “Campus” ha sido, durante su planteamiento y desarrollo, un material vivo y mutante del que no era posible tener una idea previa separada de su propia evolución. La arquitectura y la pintura se debaten entre huesos y piel, entre estructura y superficie. También entre forma y contenido [XI]. Una tensión constante sobre la que esta exposición añade catorce nuevos puntos de presión. Las *arquitecturas pintadas* de “Campus” celebran un ballet triádico entre la imagen pictórica, fotográfica y cinematográfica de las vanguardias [XII], itineran de lo material a lo inmaterial o del vacío a la luz [XIII] y tallan incisiones geométricas en una osamenta sinuosa [XIV]. Son *arquitecturas pintadas* que se cobijan bajo una piel común que envuelve y difumina los límites entre lo figurativo, lo abstracto y lo conceptual. Una piel, un lienzo o un papel que son *lugares*,

16 Tampoco obedecen a un mismo código visual los artistas pertenecientes o afines a la figuración postconceptual definida por Paco de la Torre y presentes en esta exposición, aunque sí comparten referentes e intereses. Paco de la Torre, *Figuración Postconceptual*, Fire Drill ediciones, Valencia, 2012.

como los definidos por Miralles, Pinós o Wallace Stevens, con el constante sonido del pensamiento convertido en trazo y en *ondulación perpetua*¹⁷.

II CATORCE CAJAS

La arquitectura del Movimiento Moderno más ortodoxo se presenta en cajas. Una red de cajas silenciosas de hormigón y cristal que se reflejan en otras cajas parecidas a ellas. Son cajas esenciales y vacías, cajas que ofrecen un espacio regulado pero libre. Cajas donde viven la ficción, el sueño y la memoria. Algunas cajas son una cámara oscura y otras son una piscina. Hay cajas que se idearon con la única finalidad de tener buenas vistas. Cajas Chrysler y Empire que comparten cama y son observadas por otras mil cajas neoyorkinas a través de la ventana de su caja dormitorio¹⁸. Cajas unipersonales o unifamiliares, felices o desgraciadas, atrapadas en una misma malla impasible de cajas adosadas o apiladas. Cajas dentro de otras cajas. Cajas Cornell que en verdad son una pintura. Cajas de texto, esta y las siguientes, donde encajar diferentes encuadres de una

17 Wallace Stevens, *The place of the solitaires*, 1919.

18 Madelon Vriesendorp, *Flagrant Délit* (1975). Pintura que fue utilizada como portada del libro de Rem Koolhaas, *Delirious New York*, 1978.

exposición sobre cajas arquitectónicas universitarias.

[I] SEÑOR CIFRIÁN

Fotogramas 1, 2 y 3
Palau de Cerveró

Man Ray, inventor del rayograma en 1922, coloca objetos diversos sobre una hoja de papel fotográfico. En ocasiones parece como si, al llegar a casa, hubiese simplemente vaciado sus bolsillos sobre la superficie fotosensible. Llaves, monedas, un peine. Enciende después la luz del recibidor y ya tiene un rayograma. Ni es tan casual ni importaría que lo fuese. Pero se nota que compone, construye y juega. Busca negros, grises y blancos. Hay siluetas nítidas, otras difusas. Sostiene Ray que todo puede ser transformado, deformado o anulado por la luz, y que su flexibilidad es equivalente a la sutileza del pincel.

Cien años después, Esther y Carmen, Señor Cifrián, confeccionan tres negativos con recortes de fotografías del Palau de Cerveró. Con ventanas, puertas y paredes impresas en acetato comienzan a construir su *photocollage* diseccionando con tijeras el palacio. El escudo de armas, el artesonado y la escalera principal son, en sus manos, anónimos materiales de construcción. Desligados de su ubicación y función original, se convierten en formas abstractas, geometrías retorcidas

que ellas superponen creando capas, veladuras y espacios imposibles. Lugares separados temporal y físicamente se colocan frente a frente en este nuevo palacio recortable. Se edifica sin plano, sin proyecto previo. Y la arquitectura fotográfica resultante tiene ecos surreales y metabólicos de alegre espíritu experimental. Como placas de cristal que contuviesen poemas dadaístas para su observación histológica, estas imágenes huelen a cabaret vanguardista y a laboratorio científico.

Sostienen los matemáticos y los físicos que una teoría puede estar más cerca de la verdad si su planteamiento es elegante. Y el planteamiento de estos fotogramas no puede serlo más.

[II]

PACO DE LA TORRE

Partida

Colegio Mayor Luis Vives

Hay una fiesta en la cabeza de Paco de la Torre y, como canta David Byrne, esperamos que no termine nunca. Tiene lugar en arquitecturas pobladas de *recuerdos que no pueden esperar*¹⁹. Puede tratarse de un dancing-bar-cafetería de nombre Hoango²⁰, un refugio racionalista de Langle, la casa

19 Talking Heads, *Memories can't wait*, 1979.

20 Paco de la Torre, *Imagen en diferido*, Fire Drill ediciones, Valencia, 2022.

familiar en Almería o, como en este caso, el Colegio Mayor Luis Vives, donde Paco de la Torre residió como colegial durante sus estudios de Bellas Artes en Valencia.

A finales del XVIII se hizo muy popular en Europa un tipo de espectáculos denominados *fantasmagorías* en los que se invocaba la aparición de fantasmas y espíritus. Etimológicamente *fantasmagoría* es “el arte de hablar en público con fantasmas”. En ese sentido, *Partida* es una fantasmagoría hecha de recuerdos y sombras. Durante su proceso –dibujo automático sobre papel, carboncillo sobre tela, grisalla de temple al huevo, veladuras y empastes al óleo– la conversación es privada. Una vez terminada, la pintura nos invita a participar en el coloquio.

En *Partida*, el edificio de Goerlich se retuerce en una perspectiva distorsionada donde conviven simultáneamente planta y alzado, día y noche, interior y exterior, el presente y el pasado. Gracias a la maleabilidad de la herramienta pictórica se pone en movimiento el bloque arquitectónico reivindicando la utopía racionalista y la protección de su patrimonio. Tras sus ventanas, planos oblicuos y capas de recuerdos, se oculta una composición basada en la cinta de Moebius.

Las pinturas de Paco de la Torre funcionan como teletransportadores, puertas de ensueño *manga* o surreal, a espacios ondulantes en los que hay una clara voluntad de ruptura de equilibrio, de zozobra.

Son arquitecturas encantadas por fantasmas del pasado. Pueden dar vértigo y producir desasosiego. Cielo o infierno, ¿qué importa? Byrne, Waits, Lynch, Magritte, Hopper, Renais y Paco de la Torre buscan allí un pez dorado.

[III]

PACO POMET

Fraxinus Sophialis

Facultad de Filosofía

Transliterar es representar sonidos o caracteres de una lengua con signos del alfabeto de otra. La transliteración no es lo mismo que la traducción porque se basa en la similitud fonética y no en el significado. Las pinturas de Pomet son transliteraciones porque no traducen al lenguaje pictórico una imagen fotográfica, sino que la hacen resonar, de modo similar, pero diciendo algo completamente distinto. La imagen fotográfica, y no solo en Pomet, se translitera a imagen pictórica. Una fotografía y una pintura pueden ser, en ocasiones, imágenes homónimas, *falsos amigos* como las palabras de dos lenguas distintas que siendo semejantes en la forma tienen un significado diferente.

Pomet desfigura con uniones inesperadas y distorsiones de escala las imágenes fotográficas que pinta con voracidad. Situándolas frente a un espejo deformante busca el encuentro incómodo y el retruécano

al óleo que inquieten nuestro modo habitual de leer una pintura. Cada imagen que se incorpora a su archivo de fotos pide ser intervenida. Toda imagen produce otras.

En *Fraxinus Sophialis* (un fresno, casi un Giacometti con pelo de Giacometti) la pintura, a través de la fotografía y el cómic, piensa en la arquitectura de Moreno Barberá para pensarse a sí misma con el lenguaje sintético del cómic y sólidos empastes al óleo. Bajo tierra hay una red de conexiones biológicas –a través de raíces y hongos– que ponen en contacto a grupos de árboles generando una comunicación entre ellos como si se tratase de un solo organismo inteligente. También cada pintura, bajo su capa externa, parece esconder una sensible red de micorrizas que le conecta y comunica con toda la materia pictórica que le precede y rodea. El fresno al óleo frente a los parasoles de hormigón de la Facultad de Filosofía bien podría ser en realidad un borne buscando conexión.

[IV]

CARLOS
GARCÍA-ALIX

Proyecto medicina
Facultad de Medicina

Solemne, robusta, monumental y clásica pese al guiño *art déco* de la escultura en su tímpano, la Facultad de Medicina tiene

un aire arrogante que recuerda la descripción malvada que Djuna Barnes hace del poeta Harry Kemp y su actitud habitual en las tertulias literarias: “Harry Kemp ha posado para la inmortalización de su busto, encontrándose al girarse con que nadie lo estaba haciendo”²¹. La Facultad de Medicina, habituada también a posar, ha tenido más fortuna que Harry Kemp en esta ocasión y, al girarse, ha encontrando a Carlos García-Alix retratándola y retratando, no se sabe bien, si a un arquitecto o a un pintor. No importa, es un hombre que dibuja, alguien pintando y pensando. *Pintar/Pensar*, como tenía por lema Manolo Quejido. *Proyecto Facultad de Medicina* es el retrato de un esbozo, de un proceso, de la indefinición de una idea a la que aún no se ha puesto punto final y queda suspendida en su propio desarrollo. En Magritte la ventana era un lienzo, aquí la Facultad es un lienzo, y ambos, ventana y Facultad son alguien pensando. Alguien pintando.

[V]

JOËL MESTRE

La vie dans les plis
Facultad de Psicología

Sí. Un lugar puede arrugarse o plegarse como un papel. En la Bauhaus se plegaban y

creaban lugares insospechados con este procedimiento a diario. La arquitectura reciente, explotando nuevas herramientas y materiales, construye plantas que se retuercen y ondulan para subir, en suave pendiente, desde la cota cero hasta la azotea. Son arquitecturas que, como las que imaginaron los arquitectos de Archigram, parecen estar a punto de salir a dar un paseo.

Joël Mestre, siendo el objeto de su pintura la Facultad de Psicología, ha imaginado una especie de consciencia pampsíquica que se apropia del edificio y hace que quiera prolongarse sobre su entorno y paisaje. La arquitectura se convierte una vez más en puro material pictórico. Lo rígido se torna orgánico, dúctil y vulnerable. Reblandecido y moldeable. Sometido a todo tipo de tensiones pero sin llegar a ser destruido. No echa a andar porque se sujeta con cables o tirantes pero parece querer ir en busca de un espacio mayor y en todas direcciones, *como impulsada por un alma barroca*, dice Mestre.

Armado con herramientas fotográficas de modelaje, Mestre genera un nuevo caparazón a la arquitectura de Barberá y di Carminati. Estirando de nodos como quien maneja una cometa acrobática, se sitúa en un espacio entre el mundo y el punto de vista del pintor, el lugar donde eclosionan las nuevas imágenes y la mente entra en fricción con la realidad física.

21 Djuna Barnes, *Nueva York*, Mondadori, Madrid, 1989, p. 189.

[VI]

ELENA GOÑI

Entre Piero
y Moreno Barberá

Facultad de
Geografía
e Historia

En 1923 Le Corbusier construyó a orillas del lago Lemán una pequeña casa para sus padres. Con vistas espectaculares desde toda la parcela, el arquitecto, sin embargo, interpuso un muro entre el jardín y el lago. Y en el muro incluyó una ventana porque, según Le Corbusier, para poder ver el paisaje hay que encuadrarlo.

Elena Goñi, tras una primera fase de estudio de la obra de Moreno Barberá, se trasladó de Pamplona a Valencia para visitar la Facultad de Geografía e Historia. Recorrió el edificio como una estudiante más, utilizó su biblioteca, visitó las aulas y la cafetería, hizo fotografías y tomó apuntes. Al final de la tarde ya tenía claro su encuadre. Un encuadre que funciona como la ventana que permite ver no el lago Lemán, sino el lago Lemán convertido en paisaje.

La marquesina de hormigón que da entrada al vestíbulo y la vegetación que la rodea componen un conjunto que, como nos cuenta Goñi, *se res- peta y subraya mutuamente*. El hormigón y el suelo pulido reflejan los árboles y acogen sus sombras. La vegetación da vida y una imagen siempre

cambiante de la arquitectura. Desde un punto de vista lateral, y en una composición que tiene como referente el cuadro de Piero della Francesca *La flagelación de Cristo*, dos escenas, tres árboles a la derecha y una maraña de arbustos a la izquierda, quedan separadas o reunidas, según se mire, por la arquitectura y, ahora también, por la pintura.

[VII]

TERESA TOMÁS

Nadie en Siete pasos
más tarde

Centre Cultural La Nau

En el baile de peonzas coreografiado por Teresa Tomás chocan la pintura, la escultura, la arquitectura y la poesía. El *Ballet triádico* de Schlemmer en la Bauhaus –amarillo, rosa y negro–, es un *pas de quatre* en la Nau.

A través de la animación, Teresa Tomás explora y celebra en esta pieza su relación con el edificio (donde ha expuesto en diferentes momentos de su trayectoria), dejando que una veintena de sus esculturas animadas nos guíen por la arquitectura digital. Estos personajes modelados infográficamente –algunos han sido y son también pintura o escultura– abren puertas que funcionan como espejos retrovisores o agujeros de gusano, pues reflejan el tiempo que hay a su espalda y nos precipitan por

la geografía creada por Teresa Tomás poniendo en cuestión la linealidad temporal.

El recorrido tiene su origen en la Biblioteca Histórica. Allí, los globos celeste y terrestre son transformados en esculturas animadas, *Cel y Terra*, y los incunables escapan de las estanterías convertidos en *pájaros del tiempo*. Libres de su inmovilidad centenaria, las *aves de la memoria* transforman al resto de esculturas, que se unen, vivificadas, a esta odisea coral y autobiográfica. Como en la célebre escena de *Bande à part* por el Louvre, *Nadie en Siete pasos más tarde*, tiene también carreras y persecuciones contra el tiempo desde el claustro al paraninfo (una habitación roja lynchiana). Al invertirse el recorrido en el *Laberinto* se provoca un giro en la persecución. Ahora son las esculturas las que huyen del tiempo hasta quedar atrapadas en la sala Estudi General frente a la proyección de esta animación, otro espejo más.

Como en *Antarctica starts here*²², la bellísima canción de John Cale, *Nadie en Siete pasos más tarde* parece haber puesto ventanas a una *cabeza-arquitectura* a la que se asoman hermosas criaturas para mirar su propio baile durante un tiempo desenjaulado.

22 “Her schoolhouse mind has windows now / where handsome creatures come to watch / the aesthetic wearing off...”. John Cale, *Antarctica starts here*, 1973.

[VIII]

LORENA AMORÓS

Fuego negro, piel viva

Museo de la Universitat de València de Historia Natural

Tristan Tzara dijo que Picabia había destrozado la belleza y construía su obra con los restos. El 12 de mayo de 1932 un fuego declarado en el edificio de La Nau destruyó el observatorio astronómico, la biblioteca científica y el antiguo Museo de Historia Natural de la universidad. Ardieron miles de piezas del museo: huesos de dinosaurio, piedras preciosas y un herbario que contenía más de treinta mil pliegos. Apenas se salvaron trescientas taxidermias, principalmente de aves, mamíferos y reptiles, que al día siguiente estaban esparcidas por la zona en medio de una caótica labor de desescombro. Hoy, el nuevo Museo de Historia Natural se encuentra en el Campus de Burjassot y, con piezas que se libraron de las llamas y con documentos gráficos de la arquitectura del antiguo museo, Amorós ha construido un relato de restos, arquitectura y memoria. “No es necesario morir para vivir siempre –dice un jaiqué de Quico Rivas–, las ruinas duramos más”²³.

23 Quico Rivas, *El poeta sordo [55 jaiqués]*, Huerga y Fierro Editores, Madrid, 2019, p. 91.

Las piezas de *Fuego negro, piel viva* son intervenciones pictóricas y serigráficas sobre lienzos de piel reciclada que evocan procesos taxidérmicos. La arquitectura está hecha de huesos y piel, y en las pieles de Lorena Amorós están representados los huesos de la arquitectura: el primer plano con la distribución del Gabinete de Historia Natural, las secciones longitudinales y transversales de ese primer proyecto, el espacio del claustró arrasado y la imagen del gabinete de curiosidades de Ferrante Imperato de 1599. Sirviéndose del escenario arquitectónico, Amorós reflexiona sobre la falsa naturaleza que implica la práctica de la taxidermia y se pregunta qué secretos puede revelarnos el cuerpo exánime de un animal. Destaca entre las pieles una en la que se ven los restos calcinados del esqueleto de una ballena. Y nos recuerda al fragmento de *Dama de Porto Pim* de Antonio Tabucchi en el que se describe cómo una ballena nos ve a los hombres, “poco redondos, sin la majestuosidad de las formas consumadas y suficientes, pero con una minúscula cabeza móvil en la que parece concentrarse toda su extraña vida”²⁴.

24 Antonio Tabucchi, *Dama de Porto Pim*, Anagrama, Barcelona, 1984, p. 87.

[IX]

JUAN CUÉLLAR

Huecos

Biblioteca de Ciencias Sociales Gregori Maians

Ed Ruscha ha dibujado palabras, ha editado libros y ha pintado un gran mural para la biblioteca pública de Denver. Pintor también de gasolineras, naves industriales y paisajes nevados, no se considera, sin embargo, un artista figurativo. “La arquitectura es una forma de arte abstracto y yo me considero un artista abstracto”²⁵.

La Biblioteca Gregori Maians de Giorgio Grassi es, sin duda, una forma de arte abstracto, y el modo en que la aborda Cuéllar está en consonancia con ese lenguaje. Para asociarse con elementos compatibles a una *arquitectura pintada*, descarta, en primer lugar, la visión ascendente del monumental interior, ese gran hueco central al que se asoman las plantas del edificio como capas de conocimiento horizontal. Y es en un fragmento de la fachada principal donde encuentra y conjuga los ingredientes que necesita: la reducción formal, ausencia de ornamentos, simetrías y austeridad compositiva. Partiendo del color ladrillo de base, Cuéllar superpone por planos de color

25 Fernando Samaniego, “Edward Ruscha expone en un centenar de cuadros su amor-odio por Los Ángeles”, *El País*, Madrid, 18 de julio de 2002.

el cielo, las sombras, los huecos simétricos de las ventanas, el plano verde de la jardinera y el pardo del suelo.

En ese juego pictórico de planos superpuestos, un hueco circular en el edificio nos muestra lo que hay detrás: el cielo. Un poco más arriba, otro hueco, ahora en el cielo, nos muestra también lo que hay detrás: el color ladrillo base de la propia pintura. De este modo *Huecos* manifiesta de modo explícito que la pintura es una acumulación de capas bidimensionales mientras que la arquitectura lo es de capas tridimensionales.

La repetición tiene la misma función en la pintura y en la arquitectura que en la música o en la poesía. Crear un ritmo. La rotunda biblioteca de Grassi es un bloque austero que muestra en su alzado una rítmica alineación de huecos. La *arquitectura pintada* de Cuéllar es también un bloque austero que muestra sus propias reglas, un mecanismo pictórico para exhibir su condición bidimensional.

[X]

DIS BERLIN

En algún lugar del cosmos
Rectorado

No es infrecuente que los artistas trabajen con maquetas, atraídos, tal vez, por su aspecto irreal, aislado y esencial, de artificio o juguete encerrado en

una vitrina. Su pequeña escala facilita la comprensión del todo en un solo golpe de vista. Su posición, habitualmente no muy elevada, nos permite sobrevolarlo y tomar distancia. Esa *perspectiva de vuelo* es la que aplaudían los futuristas en su manifiesto dedicado a la *Aeropintura*. Desde la carlinga de un aeroplano, el aeropintor Dottori tomaba apuntes a toda velocidad y, desde ahí arriba, *a lomos de ese ardiente esplendor mecánico*, sentía la necesidad de sintetizar y transfigurar todo.

Durante la fase de documentación de *Campus* vivimos una escena muy cinematográfica en un escenario que también lo es. Dentro del edificio de Rectorado fotografiábamos la maqueta del propio edificio. Iluminándola con la linterna del móvil seguíamos, mediante otro móvil, las instrucciones de encuadre que nos iba dando Dis Berlin. *Un poco más a la derecha... un palmo más arriba*, nos decía desde su estudio en Aranjuez. Parecía una escena de teatro del absurdo por nuestro extraño afán y por el aire de ensueño que la luz de la linterna daba a ese espacio oscuro bajo la escalera.

Dis Berlin entendió que el reto era acometer el edificio en su conjunto, y la fotografía de la maqueta le ofreció su esencia y su estado más puramente metafísico, con sombras alargadas y ausencia de figuras. Dis Berlin, *el equilibrista cósmico*, marcado obsesivamente por el cielo estrellado y las odiseas espaciales de Bowie, tuvo claro desde el principio que el fondo del Recto-

rado tenía que ser el cosmos al que algunos habrán podido asomarse desde su observatorio. Dis Berlin, viajero imaginario, ha pintado en otras ocasiones su *casa en el cielo*. Una casa con muebles *fifties*, libros, discos y vistas al espacio. Ahora, el estático edificio de Rectorado, libre de ataduras con su entorno, es, como los *pintores primitivos* que cantaba Felt, una nave flotando en un mar vacío²⁶.

[XI]

NELO VINUESA

Jardí secret

Jardín Botánico

¿Qué constituye en esencia la arquitectura de un jardín botánico? ¿Sus edificios administrativos y de investigación? ¿Sus invernaderos? ¿Su muro perimetral? ¿O tal vez los espacios, los vacíos y los pasillos definidos por las plantas que lo habitan? Nelo Vinuesa ha recorrido con frecuencia el Botánico, ha tomado apuntes, lo ha estudiado y ha entendido que su flora, sus planteles, sus acuarios y rocallas configuran una arquitectura dentro de otra. Una arquitectura vegetal que sería al mismo tiempo estructura y revestimiento interno de un exoesqueleto de ladrillo. *Jardí secret* es un muro verde y denso, una estratificación de

26 "Primitive painters are ships floating on an empty sea", Felt, *Primitive Painters*, 1985.

mantillo, hojarasca y formas vegetales que se van solapando y ocultan los límites físicos y constructivos del propio jardín, límites de cemento y cristal que solo pueden ser entrevistados a través de ese velo. Desde un planteamiento abstracto, la idea de superposición de capas en *Jardí secret* sugiere un orden de tipo selvático con referencias a las palmeras, cactus, flores, nenúfares y otras especies que le dan forma.

Desde William Kent a Burle Marx se ha asociado la jardinería con la pintura. El *jardín-pintura* es, según esta analogía, un ámbito de decisiones y de intenciones plásticas. Cada especie vegetal es un color, una pincelada o un arabesco. Y las ondulaciones del terreno y los senderos atravesados por raíces retorcidas son vibrantes trazos de carboncillo. El pintor y el jardinero ordenan ese desconcierto vivo y cambiante hasta alcanzar el momento en el que las difíciles relaciones entre todas las capas y texturas del jardín se entrelazan en la imagen deseada.

[XII]

JORGE TARAZONA

Física arquitectónica

Edificio de Investigación
Jeroni Muñoz.
Departamento de Astronomía
y Astrofísica.
Facultad de Física

Si la concordancia entre arquitectura y pintura ha sido cons-

tante a través de la historia, la existente entre arquitectura y cuerpo humano no ha sido menor. Desde las cariátides atenienses hasta el *modulor* de Le Corbusier la arquitectura ha tenido en cuenta ese vínculo y ha encontrado metáforas anatómicas para autodefinirse como cuerpo. Los arquitectos han soñado con edificios que pudieran tener piernas y bailar. Y en el célebre baile de la Sociedad de Bellas Artes y Arquitectura de Nueva York, en 1931, siete famosos arquitectos acudieron disfrazados de sus más conocidos edificios. Al Chrysler y al Waldorf-Astoria les salieron piernas y se tomaron un *dry manhattan*.

Jorge Tarazona, que conoce bien esa imagen icónica del carnaval neoyorkino y de otros disfraces de edificio creados por alumnos de la Bauhaus, o los más geométricos de Oskar Schlemmer, se las ha ingeniado para ponernos en la cabeza el edificio curvo donde se encuentra el observatorio del Departamento de Astronomía y Astrofísica. Y lo ha hecho además dándole una piel pictórica a una estructura digital. Buscando vínculos con las ideas de exploración y experimentación del mundo físico, *Física arquitectónica* tiene algo de la criatura de Mary Shelley. Una pintura al óleo con despieces de un edificio cobra vida a través de una *API MediaPipe* con *javascript* que utiliza inteligencia artificial para detectar la posición del espectador. El resultado es una pintura interactiva que propone el código como una forma de arte y que,

al mismo tiempo, exhibe el canibalismo de la pintura y su capacidad, casi de simbiote de ciencia ficción, para colonizar otros medios.

[XIII]

ROBERTO MOLLÁ

Biblioteca y rompesol

Biblioteca de Ciencias
Eduard Boschà

Todos los días entra la luz en los edificios y dibuja diagonales. Se ciñe a las paredes y, en su recorrido por puertas, muebles y pilares, sus rayos se quiebran. Los pintores conducen la luz para trazar formas y volúmenes y, con sus rayos oblicuos, obtienen tensión y dinamismo en sus composiciones. En los *ukiyoe* japoneses las ráfagas de viento, las gotas de lluvia y la luz de las linternas de papel son diagonales. Van Doesburg, Palazuelo y Dan Flavin son diagonales. Hasta el inflexible Mondrian cedió en alguna ocasión e inclinó sus lienzos cuarenta y cinco grados.

Tanizaki, en *El elogio de la sombra*, se detiene a analizar cómo incide la luz en distintos papeles. Los rayos luminosos rebotan en la superficie del papel occidental, mientras que la del *hosho*²⁷, similar a la *aterciopelada superficie de la primera nieve, los absor-*

27 Papel artesanal japonés.

*be blandamente*²⁸. Mollá ve suavidad de papel oriental en el hormigón de la Biblioteca Eduard Boscà. Miguel Colomina, su arquitecto, sitúa en la retícula del campus un cuadrado central al que se conectan otros cuatro módulos cuadrados que, a su vez, se subdividen en nueve más. Una composición clásica y estática que resulta ligera, permeable y acogedora gracias a su envolvente fachada de rompesoles verticales.

Con la geometría fértil de una planta de la que surgen otras geometrías, y con los rompesoles de hormigón que, más que romper, peinan y ondulan la luz, Mollá propone cuatro variaciones sobre lo diagonal y lo ortogonal en dibujos milimétricos y en condensadas capas de grafito que quisieran absorber la luz como una caja lacada japonesa.

[XIV]

PAMEN PEREIRA

El hueso de Galileo

Facultad de Ciencias
Biológicas

Pamen Pereira cose zapatos de piel de salmón con Oyama-san, una mujer *ainu*, en Sapporo. Come con sus parientes, bebe té con ellos y, por un día, forma parte de esa familia *ainu*.

28 Junichiro Tanizaki, *El elogio de la sombra*, Siruela, Madrid, 2005, p. 27.

Los zapatos de piel de salmón (*Gran fortuna*, 1997) son una pieza magnífica, de aspecto humilde, y sin embargo trascendente y poderosa. Pero son también, y principalmente, una experiencia vital de la artista. Involucrarse sensitivamente es su modo de abordar un trabajo, y también el de Georgia O'Keefe. Coleccionista, como Pereira, de piedras y huesos que luego pintaba, dijo que necesitaba crear algo equivalente a lo que sentía cuando miraba algo. Pereira no se identifica con la estética surreal ni con el dadaísmo, pero sí piensa que todo el arte contemporáneo está marcado por ellos, por su mezcla y descomposición de mundos, y por esa fuerza rara de la que no le es ajena “esa parte emocional que precede a una parte intelectual”²⁹.

En la Facultad de Biología le mostraron vitrinas llenas de cajas que contenían otras cajas, y Pereira sintió que se encontraba en medio de un espacio que contenía otros. Un sistema creciente o decreciente de recipientes que, como en una ficción metafísica de Borges, según se abrían o cerraban, aparecían o desaparecían de su vista. Y al final de todo ello, en la caja más pequeña, unos huesos. Pero... ¿era ése el final?

La analogía entre cuerpo y arquitectura nos lleva desde el hueso de Galileo (la relación existente entre la longitud del

29 Catálogo de la exposición *Pamen Pereira, Gabinete de trabajo, o encuentro coa sombra*, CGAC, Santiago de Compostela, 2001, p. 46.

fémur de un animal, su tamaño y su resistencia), hasta el *modular* de Le Corbusier y los “huesos de hormigón” con los que Fisac construyó sus arquitecturas de apariencia orgánica. *Edificios-cuerpo*³⁰. Fémur o húmero, escala y proporciones. Y Pereira decide entonces darle la vuelta a lo visto y construir el edificio en un hueso, en un húmero de caballo. Talla en él un pequeño espacio arquitectónico, un cubo, una caja. Y, como para dar a entender que se trata de una serie infinita, coloca dentro más huesos. El húmero es ahora el recipiente que contiene y envuelve un edificio que alberga otros huesos. Es hueso arquitectónico y también es, paradójicamente, piel.

30 Juan Antonio Ramírez, *Edificios-cuerpo*, Siruela, Madrid, 2003.

fotografía y autorrepresentación. imágenes de los espacios de la universitat de valència

VICENTE PLA VIVAS

La Universitat de València posee entre sus fondos archivísticos y legados un conjunto de fotografías que muestran los espacios donde se ha desarrollado su actividad y cuyo origen se debe, en buena parte de los casos, a iniciativas de la propia institución para representarse. Es esta doble dimensión de las obras estudiadas aquí la que otorga a la preposición “de” los sentidos de referente y de pertenencia, pues la Universitat estuvo implicada en tales fotografías como objeto temático y como comitente que promovió las iniciativas de registro visual. En este caso, no debemos descartar la intención de construir una imagen histórica para las futuras miradas receptoras y también para sí misma. La Universitat estaba construyendo su “álbum de familia” con un material iconográfico seriado para inscribirse en el tiempo. Casi doscientas fotografías de entre las conservadas en el Archivo Histórico y en el Vicerrectorado de Cultura de

la Universitat constituyen un cuerpo de imágenes de espacios universitarios atravesado por la voluntad de la institución de dejar constancia “autobiográfica”. Para ello contó con el trabajo de profesionales de reconocido prestigio en el ámbito de la fotografía valenciana, como Luis Vidal Corella, Luis Vidal Vidal, Manuel Sanchis “Finezas” o Francisco Pérez Aparisi³¹. En tanto que institución promotora o recopiladora de las fotografías, la Universitat se entregó, durante buena parte del siglo xx, a lo que Stuart Franklin ha denominado un “impulso documental” que aspiró a constatar la experiencia factual articulando la acción de registrar con la intención de configurar una “verdad moral”³².

Ahora que damos por hecho que siempre hay detrás de las imágenes fotográficas una mirada consciente que las ori-

31 Se puede encontrar información sobre todos ellos en *Historia de la fotografía valenciana*, Levante-EMV, Valencia, 1990. Sobre los fotógrafos de la familia Vidal se recomienda *València en blanc i negre III. El Cabanyal 1900-1991. Fotografies de la família Vidal*, catálogo de la exposición celebrada en el Museu Valencià d’Etnologia, Museu Valencià d’Etnologia, Valencia, 2018.

32 “The idea of the ‘factual’ in documentary practice raises many issues. On the one hand there is an argument in favour of a ‘moral truth’ an emotional or subjective response to documenting the world... On the other hand there is a tendency towards scientific objectivity...”. Stuart Franklin, *The documentary impulse*, Phaidon, Londres, 2016, p. 29.

gina y que se expresa a través de ellas, los parámetros de la cultura visual dominante aconsejan una actitud suspicaz ante las imágenes fotográficas documentales³³. Matizamos el carácter informativo de tales imágenes cuando sabemos que nos están ofreciendo una información profusa pero canalizada a través de las intenciones de quienes tomaban esos registros, o quienes los encargaban, o de la combinación de las funciones proyectadas para las imágenes fotográficas por parte de ambos agentes. Si nos atenemos a las formas históricas de recepción de las imágenes de espacios urbanos o edificios captadas por pioneros de la fotografía, este medio gozó en sus inicios de gran credibilidad respecto a su capacidad para transmitir la razón de ser de los objetos registrados. Como en el caso de otras imágenes de reproducción de monumentos, edificios destacados y vistas urbanas realizadas mediante grabados y litografías, se suponía en las imágenes fotográficas una alta capacidad informativa que les otorgaba un considerable poder como

33 Nelly Schnaith constata que: “El justificado ejercicio de suspicacia a que nos obliga nuestra actual condición cultural encuentra menos obstáculos frente a la pintura u otras artes plásticas... Porque su información visual es siempre convincente y puede mentir con veracidad, la fotografía es un arte difícil”. Nelly Schnaith, *Lo visible y lo invisible en la imagen fotográfica*, La Oficina, Madrid, 2011, p. 147.

configuradoras de ideología³⁴.

Desde una perspectiva crítica somos conscientes de que buena parte de los contextos en que fueron tomadas las imágenes nos ha sido escatimada mediante la selección de los objetos³⁵. Así, el residuo de veracidad documental, que pudo haber sustentado la reverencia hacia las imágenes del mundo exterior en el pasado, ha sido desplazado por la certeza de estar tomando parte de un juego de intenciones e imaginaciones desarrollado sobre el tablero de los marcos ideológicos. Un juego llevado a cabo entre la voluntad de quien las genera y el, en ocasiones, caótico cóctel de deseo y memoria de quien las percibe y que otorga a las fotografías una dimensión antropológica, debido a que son entendidas "... como imágenes del recuerdo y de la imaginación

34 "Las diferentes ideologías, donde quiera que actúen, siempre tuvieron en la imagen fotográfica un poderoso instrumento para la vehiculación de las ideas y de la consecuente formación y manipulación de la opinión pública". Boris Kossoy, *Lo efímero y lo perpetuo en la imagen fotográfica*, Cátedra, Madrid, 2014, p. 152.

35 Un proceso selectivo que continúa más allá del acto de captura fotográfica: "En la toma, el fotógrafo debe escoger un aspecto de la realidad. Sobre las planchas de contacto, debe elegir una imagen entre varias. Durante el copiado, debe decidir entre las diferentes apariencias posibles de una misma imagen". Jean-Claude Lemagny, *La sombra y el tiempo. La fotografía como arte*, la marca editora, Buenos Aires, 2016, p. 37.

con las cuales interpretamos el mundo"³⁶. Esta combinación entre agentes complementarios dispuestos en una relación dialéctica contiene también una cierta forma de dominio jerárquico del primer elemento sobre el segundo, porque quien promueve la captura de fotografías como documentos suele ser consciente de que, como afirmaba Peter Burke, "... es posible que nuestro sentido del conocimiento histórico haya sido modificado por la fotografía"³⁷.

Objetos, miradas e intenciones de la autorrepresentación

Si, como se ha propuesto, pensamos en la institución universitaria ejerciendo el doble rol de objeto y de sujeto colectivo de la enunciación, en el conjunto de la mayoría de las imágenes fotográficas disponibles y organizadas en fondos documentales sobre los edificios y campus de la Universitat de València encontramos intenciones diversas. Esta complejidad, que reside tanto en las condiciones de producción de las imágenes como en sus contenidos, autoriza a plantear el análisis de estas como plenas

36 Hans Belting, *Antropología de la imagen*, Katz, Buenos Aires, 2007, p. 263.

37 Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Crítica, Barcelona, 2001, p. 26.

representaciones, "porque en el ámbito de la representación se desvelan formas subjetivas de mirar e interpretar el mundo que solo pueden manifestarse como imágenes históricas y que exceden con mucho el mero registro"³⁸.

Si diferenciamos el total de fotografías según el criterio temático, el grupo más abundante es el que documenta el proceso de construcción de los edificios del campus de la avenida de Blasco Ibáñez (entonces conocida como paseo de Valencia al Mar) a partir de 1959: la Facultad de Derecho (actualmente de Filosofía y Ciencias de la Educación), la Escuela de Ingenieros Agrónomos (actual Facultad de Psicología), la Facultad de Filosofía y Letras (actual de Geografía e Historia) y los laboratorios de la Facultad de Ciencias (espacio destinado hoy en día a la Facultad de Enfermería y Podología)³⁹. Todos los edificios fueron asignados al arquitecto residente en Madrid Fernando Mo-

38 Vicente Pla Vivas, "La fotografía como representación de la experiencia histórica en el espacio público", en *Foto Montoro*, Ajuntament de Sagunt, Sagunto, 2016, p. 20.

39 Sobre el largo y problemático proceso de construcción de la concebida como Ciudad Universitaria de Valencia, véase David Sánchez Muñoz: "La Ciudad Universitaria de Valencia: un largo y continuo proceso de construcción (1908-1969)", *Saitabi*, 66, 2016, p. 229-250.

reno Barberá⁴⁰. Las obras, que se extendieron durante toda la década de los sesenta, fueron documentadas de manera continuada y aparentemente sistemática a través de fotografías exteriores: algunas capturas aéreas y una mayoría de ángulos en ligero picado tomados desde puntos altos de edificios colindantes, vistas cercanas desde el nivel de tierra que magnifican los volúmenes y encuadres abiertos capturados desde larga distancia que los contextualizan espacialmente. Todas ellas, con independencia del fotógrafo que las produjo, aunque predominan las debidas a Pérez Aparisi, transmiten una ineludible sensación frialdad. Los edificios en construcción se presentan como maquinarias eficientes en desarrollo autosustentado, donde la presencia humana es anecdótica y puestas al servicio de la razón urbanística expansiva. La voluntad de exhibir el poder de la técnica y la eficiencia del progreso entroncaba muy bien con el estilo internacional impuesto por Moreno Barberá, así como el ejercicio constante de la mirada inspectora era coherente

40 Sobre el arquitecto véase Juan Blat Pizarro (ed.), *Fernando Moreno Barberá. Arquitecto*, Ícaro-CTAV, Valencia, 2006; Aneta Vasileva Ivanova (coord.), *Fernando Moreno Barberá. Un arquitecto para la Universidad*, Universitat de València, Valencia, 2015; Juan Bravo Bravo, "Fernando Moreno Barberá y la configuración de la avenida de Blasco Ibáñez", en Juan Carlos Colomer y Josep Sorribes (coord.), *València, 1808-2015. La història continua...*, Balandra Edicions, Valencia, 2016, p. 115-166.

con la concepción de los edificios, basada también en las plantas abiertas y en los amplios espacios que favorecerían el ideal de apertura omnióptica. Las construcciones pensadas para que todo fuera visible desde múltiples perspectivas eran a su vez supervisadas obsesivamente. Ello se insertaba en las estrategias de visibilidad política para transmitir la sensación de apertura, mediante las cuales la dictadura pretendía entonces equipararse, de manera bastante tardía, a las sociedades modernas⁴¹. El arquitecto era consciente de que su apuesta por una estética moderna, inspirada en el racionalismo del periodo de entreguerras y que rompía con historicismos y regionalismos, había causado polémica⁴². Por su parte, la institución

41 Patrick Joyce fijó el origen de este ideal en la fase de construcción de las sociedades liberales desde los inicios del siglo XIX: "The open was here equated with the public, and both with the notion of accountability. This new emphasis on the open and the public was also an emphasis on the visual, and on a sort of political visibility". Patrick Joyce, *The rule of freedom. Liberalism and the modern city*, Verso, Londres, 2003, p. 109.

42 Él mismo justificó así la opción que había tomado: "Hay que plan-tear, por el contrario, la construcción actual honrada y valientemente, hay que crear un edificio de hoy, con el cual el día de mañana se podrá estar de acuerdo o no, pero al que no se podrá negar la honradez de intención y el ser expresión de nuestra época". Fernando Moreno Barberá, "Facultad de Derecho en Valencia", en *Arquitectura*, 67, julio de 1964, p. 12.

universitaria (y por supuesto el Ministerio de Educación que a su vez la supervisaba) reforzó la imagen más estandarizada, objetiva y homogénea de un mundo moderno cuantificable e inspeccionable, que le permitiría también ejercer el control sobre las actividades del alumnado, parte del cual estaba muy concienciado y activado contra el régimen⁴³.

Dos líneas intencionales se alimentaron mutuamente: la de la ostentación de ambiciosos proyectos de adaptación a los tiempos y la de la manifestación objetiva del progreso de las obras. Pero ambas relegaron el elemento humano. Si bien se puede percibir en alguna imagen al equipo de supervisión técnica de las obras, quienes trabajaban en ella en puestos subordinados quedaron casi invisibilizados, como diminutas figuras en las inmensas moles en construcción. La ausencia del componente humano resulta más radical

43 "Hasta la década de los setenta sólo preocupaba, al parecer, la agitación estudiantil, no siempre fácil de calmar a base de reprimir por la fuerza las algaradas más notorias y de mantener las 'islas democráticas' de los campus bajo constante vigilancia policial". Equipo Límite (Georgina Cisquella, José Luis Erviti, Maite Goicoechea, José Luis Gómez Mompert y José A. Sorolla), *La agonía de la universidad franquista*, Laia, Barcelona, 1976, p. 39. Sobre las acciones de oposición política a la dictadura en el marco universitario valenciano véase Benito Sanz Díaz (dir.), *L'oposició universitària al franquisme. València 1939-1975*, DISE, Valencia, 1995.

en los reportajes que Finezas realizó hacia 1960 sobre las ampliaciones y adecuaciones de las instalaciones asociadas a la Facultad de Ciencias y a la de Medicina. En ellas, las aulas y laboratorios (a pesar de que los edificios a los que se asociaban estaban en uso desde la década de 1940) se muestran como espacios siniestros, materialmente equipados pero vacantes. Algo similar sugerían los reportajes de Pérez Aparisi que recogían las obras en La Nau durante el programa de desinsectación del edificio amenazado por las termitas, llevado a cabo en 1959 y 1960. El estado de los materiales y las intervenciones quedaron descritos de manera evidente, pero quienes operaban en estas intervenciones nunca aparecieron en las imágenes. A Luis Vidal Corella debemos algunas fotografías de momentos críticos en el edificio histórico de la Universitat. En una de ellas incluyó a dos personas poniendo los libros a secar en el claustro superior para intentar recuperarlos de los efectos de la riada de 1957. También captó desde el claustro varias imágenes del ala sur del edificio histórico, recayente a la calle de Salvá, antes y después del incendio del 12 de mayo de 1932. Estremecen cuando constatamos los efectos de la destrucción, pero también la total despoblación del lugar en las tomadas antes de la catástrofe. La ausencia funciona, *a posteriori*, como un efecto de anticipación de la tragedia generado en nuestra imagina-

ción, pero que el fotógrafo no pudo prevenir⁴⁴.

Otras fotografías sí otorgan mucho protagonismo a las personas. Son imágenes de las instalaciones universitarias abarrotadas acogiendo actos oficiales. Son formas ostentosas de exhibición de la capacidad de dominio y control, donde los edificios y campus universitarios interesan en tanto que escenarios donde aparecen las masas dirigidas y canalizadas por quienes ejercían el poder. El poder, el académico y el político, representado por el rector José Corts y el ministro Manuel Lora-Tamayo, se presentaba en forma de sobrecargadas epifanías, rodeado y aclamado por los fieles universitarios que le rendían culto en sus ceremonias de inauguraciones o de aperturas de cursos perfectamente ritualizadas, que relegaban a la comunidad de estudiantes al papel de espectadores pasivos. Este, sin embargo, es el grupo humano que ocupa un espacio significativo de cierto aroma costumbrista donde pequeños grupos de estudiantes habitan apaciblemente los espacios universitarios como discretos invitados. Con la carga temporal que afecta a nuestra mirada actual, de ellas podemos extraer una cierta sensación fantasmagórica, de imágenes en hibernación, sin apenas pulso,

44 Sobre estos efectos catalizados por las fotografías consistentes en la creación de conexiones ficticias invertidas en el tiempo habla Geoff Dyer, *The ongoing moment. A book about photography*, Canongate Books, Edimburgo, 2005.

útiles como procedimiento de anamnesis para recrear una vida estudiantil casi congelada, que fluía con dificultad⁴⁵.

La intransitividad de las imágenes de autorrepresentación

En 1999, la exposición “Es-guards distants. Estudi General de la Universitat de València” partió de invitaciones previas a ocho personalidades significativas en el mundo de la creación fotográfica (Per Barclay, Gabriele Basilico, Koldo Chamorro, Lynne Cohen, Alberto García-Alix, Flor Garduño, Humberto Rivas e Ian Wallace) para producir, mediante imágenes fotográficas, sus propias interpretaciones de la Universitat de València en cualquiera de sus aspectos físicos o humanos. En opinión de Enric Mira, las obras consiguieron representar los conceptos abstractos asociados a la esencia de la institución

45 “Not all perceptions are equally suitable to produce the experience of ‘flow’. Visual perceptions require too much attention: the focusing of a stationary object fixes the object so powerfully that the flow is felt only weakly or not at all”. Eric Voegelin, *Anamnesis*, University of Notre Dame Press, Notre Dame, 1978, p. 19.

y sus finalidades⁴⁶. Si este objetivo se logró gracias a las fotografías capturadas en ese momento y mediante ese medio concretos, casi un cuarto de siglo después, un grupo de artistas, utilizando una amplia diversidad de medios plásticos parece haber profundizado en los sentidos más opacos e intransitivos de las imágenes que la institución les ha motivado y cuyos efectos parecen coincidir tangencialmente con los de los documentos fotográficos autorrepresentativos⁴⁷.

46 “A través de la forma documental, del programa crítico y conceptual o de la mirada poética, ocho artistas, de diferentes procedencias nacionales, se han encargado de plasmar su personal visión de la Universitat de València, tanto en su realidad física como en su realidad humana. Los edificios y dependencias que acogen la actividad del trabajo intelectual y las personas que realizan dicha actividad han sido los temas que, en las fotografías de estos autores, se han tomado como representación de la idea de universidad y del modelo de saber vigente en ella”. Enric Mira Pastor, “Universitat de València: un recorrido fotográfico por los personajes, las arquitecturas y las estancias (quinientos años después), en *Esguards distants. Estudi General de la Universitat de València*, catálogo de la exposición en el IVAM de Valencia del 29 de abril al 27 de junio de 1999, p. 22.

47 “El efecto informativo de los documentos tiene siempre un reverso inequívocamente opaco. Su presunta autonomía, su transparencia, su capacidad para hablar por sí mismos, son ideas tan extendidas como falsas que contribuyen a ocultar ese reverso de opacidad”. Víctor del Río, *La memoria de la fotografía. Historia, documento y ficción*, Cátedra, Madrid, 2021, p. 147.

Por una parte, los densos resultados del nuevo proyecto parecen haberse hermanado con las lecturas más actualizadas de las imágenes fotográficas debidas al programa de autorrepresentación amparadas bajo la apariencia de documentos visuales. Por otra, es como si el colapso de la ambición documental del fotorreportaje hubiera también sido recogido en las creaciones del proyecto *Campus* como manifestación del proceso de implosión histórico de la propia idea de *campus*. Este término en latín definía un terreno llano y se aplicó desde el siglo XVIII, en inglés, a los recintos universitarios constituidos por un conjunto de edificios y por los espacios abiertos que los conectaban. Resulta interesante cómo a esta acepción, que se extendió durante los siglos XIX y XX a otros idiomas, se pudo ir adhiriendo también un espacio de sentido tangencial: el de la ciencia experimental moderna, que expresaba mediante ese término el espacio por el cual diversas fuerzas físicas transitan e interactúan, como los campos electromagnéticos.

Bien sea a causa de la idea implícita y heredada de productividad agraria, o por la adquirida de canal de corrientes de energía, el término se fue cargando de una pretensión tal de trascendencia (la universidad como espacio privilegiado de cultivo, de rendimiento y de intensificación de energías) que ha acabado sufriendo una deflexión e interrumpiéndose

en el nuevo medio de la cultura visual de nuestro tiempo⁴⁸.

Las imágenes resultantes del proyecto *Campus* son estricta y rigurosamente actuales, porque pueden ser interpretadas como un síntoma de que ciertas ambiciones, tradicionalmente asociadas a un mundo universitario que se postulaba como ámbito privilegiado o exclusivo del conocimiento, persisten hoy solo de forma residual o se han redirigido hacia objetivos de integración y transferencia. En su conjunto, funcionan plenamente como un síntoma clínico, en el mismo sentido que propuso Régis Durand para la fotografía⁴⁹. Las creaciones de *Campus* exhiben su carga de tempo-

48 Eduardo Cavada asocia el fenómeno de deflexión con la esencia del origen y de la percepción de la imagen fotográfica: “De hecho, la luz puede dar lugar a una imagen sólo cuando su camino está bloqueado, cuando resulta desviada de su curso. En otras palabras: para ser lo que es, para ser revelada la luz debe ser interrumpida. Como sugiere Bergson, este momento de deflexión e interrupción también nombra las condiciones generales de la percepción: del mismo modo que la luz que la hace posible, la percepción puede ocurrir sólo en la medida en que es interrumpida, en la medida en que no puede seguir su camino”. Eduardo Cavada, *Trazos de luz. Tesis sobre la fotografía de la historia*, Palinodia, Santiago de Chile, 2014, p. 192.

49 Afirma Régis Durand, sobre la función *clínica* de la fotografía, “... su capacidad de revelar, en quienes la utilizan o la miran, determinadas zonas de los males secretos, de síntomas diversos”. Régis Durand, *La experiencia fotográfica*, Ediciones Ve, Oaxaca, 2012, p. 75.

ralidad que capta el pasado en fuga desde un aquí y ahora radical, que pone en evidencia las ambiciones y los límites de la autorrepresentación. Tal es el punto clave que conecta con las miradas que hoy proyectamos sobre las fotografías históricas de los espacios universitarios, y con las reacciones que estas suscitan en cuanto a imágenes generadas por el proyecto de documentación que la institución sostuvo persistentemente mediante los reportajes fotográficos.

Las fotografías de archivo invitan a constatar la esencia convencional y el carácter de construcción histórica, de la pretenciosa lógica funcional que sustentó la idea de que los campus eran los marcos idóneos para llevar a cabo los diseños de las políticas del control político del conocimiento. Espacios supuestamente dotados de un poder intrínseco, eran considerados lugares capaces de catalizar unas experiencias que no eran posibles en otros y se manifestaban como tales a través de las contundentes arquitecturas que colonizaban los espacios agrarios y los integraban en las nuevas lógicas expansivas del poder. Ahora que la energía de los espacios universitarios fluye también, y principalmente, por redes externas a ellos, las visiones de los campus se resignifican como inquietantes imágenes vaciadas, casi desvanecidas, de las ideas abstractas y de las voluntades de dominio y control que alimentaron buena parte de los registros fotográ-

ficos históricos. Recordando las premonitorias palabras de Bertolt Brecht: “La situación se ha complicado mucho, porque la simple reproducción de la realidad dice menos que nunca sobre la realidad. Una fotografía de los productos de Krupp o AEG no revela casi nada sobre esas instituciones”⁵⁰.

50 Brecht escribió esta reflexión en su texto de 1932 *Der Dreigroschenprozeß*. Aparece citada en Frederick J. Schwartz, “Brecht’s ‘Threepenny Lawsuit’ and the Culture of the Case”, *Oxford Art Journal*, 41 (2), 2018, p. 222.

en torno a pinturas de arquitecturas universitarias

SANTIAGO PASTOR VILA

Este breve ensayo dedicado a la muestra “Campus” está construido dentro de dos dominios diferenciados: uno, de alcance general, pero vinculado a la naturaleza del proyecto, y otro específicamente relacionado con su concreción. El primero está dirigido a una problemática ya antigua, casi tanto como la propia pintura: la representación de la arquitectura. El segundo incide en diferentes aspectos del compendio de producción pictórica contemporánea que se incluye en la exposición.

1. Pintar arquitectura

Que la ciudad está producida por sus arquitecturas parece una aseveración incontrovertible. Es así en su vertiente real y también, incluso, cuando esta es entendida como un constructo meramente conceptual. No cabe duda alguna sobre el hecho que el espacio urbano es un vacío que viene determinado por la presencia en él de los objetos arquitectónicos. Así pues, este ámbito inmaterial se caracteriza y *construye* por oposición a aquello que se ve y está.

En la historia de la pintura son numerosas las ocasiones en que han quedado representadas las urbes de esta forma, como una confluencia entre los elementos que las conforman y el espacio vacío que se deriva de estos. Por consiguiente, las construcciones que *habitan* la ciudad hacen aparecer más de lo que propiamente son; connotan una existencia que es inseparable de ellas, aunque de naturaleza opuesta, inmaterial, y exterior a sus límites. Para justificar las anteriores afirmaciones, me centraré en diferentes ejemplos canónicos de la disciplina pictórica, en los cuales se presenta no solo una imagen determinada de una ciudad, o mejor, de la idea de una ciudad, sino que se remite principalmente a la consideración de su espacio urbano. Siendo este último un nada intermedio, *transparente*, a unas piezas edificadas que rotundamente estructuran la composición, a pesar de no informarla por completo. Y funcionando asimismo como el área por excelencia de la actividad humana.

En primera instancia me referiré a dos obras claramente relacionadas entre sí, incluso en lo relativo a una cierta concordancia figurativa. Constituyen acercamientos distanciados en el tiempo que suponen, respectivamente, los inicios de las visiones moderna y contemporánea de la ciudad europea. Estas son *La ciudad ideal* y *Piazza d'Italia*. Es obvio que tanto el pintor de la tabla renacentista, sin importar quién fuera, como el propio Giorgio

de Chirico, nos hacen ver con los edificios algo más que simplemente estos. Definen, de hecho, propia y verdaderamente, lo que queda en medio de ellos, que es menos aprehensible. Sin los primeros no habría ciudad, desde luego. Pero no es menos cierto que son precisas determinadas relaciones entre estos elementos conformadores para articular un sistema urbano, y definir, así, con él, un espacio otro, el negativo de las masas y los volúmenes que es, sin embargo, inherente a la complejidad urbana.

Que la ciudad obra como un juego de llenos –los edificios– y de vacíos –las calles, las plazas, los parques y el resto de intersticios–, es algo que puede parecer trivial. Pero desde la disciplina pictórica ha constituido una fuente de reflexión profunda y continuada, razón que otorga un innegable interés si, como es el caso, el objeto de esta exposición de pintura contemporánea es la arquitectura, concretamente la universitaria. Al pintar el espacio, el pintor necesita evidenciar los elementos que lo limitan y, al mismo tiempo, los que lo ocupan.

Dejando de lado la clara referencialidad que posee la primera escena para la segunda, conviene señalar determinadas cuestiones compartidas al efecto en este sucinto análisis crítico. La primera es que, a pesar de la aparente homogeneidad y simetría compositiva, lo que de algún modo se representa, la idea de ciudad –que se informa necesariamente en su doble condición, lleno/va-

cío, mediante sus edificios y el surgimiento del ámbito etéreo intermedio a ellos— no puede eludir un fuerte carácter diverso. Parecidas pero no idénticas son sus partes.

Pero, sobre todo, y aquí radica la segunda, estas no dejarán de entenderse como mutables. El tiempo —y el movimiento— son la piedra de toque de los fenómenos urbanos. Es indudable, las ciudades se reproducen constantemente con tal de permanecer. La luz que proyecta de Chirico sobre el plano de tierra en su cuadro, o el tren que pasa al fondo —como los que se movían sobre aquellas líneas ferroviarias entre las estaciones que construía su padre en Grecia—, son muestras de una dinámica temporal que contrasta con el supuesto anclaje inmóvil de la tradición cultural grecolatina.

La tercera tiene que ver con que la dinámica de encuentro con los demás —la vida, en definitiva—, solo se produce al ensanchar el umbral civilizador, insistiendo en que sin urbanización no hay progreso social. Así, no es de extrañar que la ciudad sea vista como un organismo diverso, que cambia con tal de subsistir, y destinado a servir de soporte a la actividad humana y a propiciar su evolución, su progreso. Aunque claramente antropogénica, la idea de ciudad ideal se ha unido no pocas veces con la de un nuevo edén donde apostar por la posibilidad de vivir mejor.

Ahora bien, también está claro que en estas dos obras queda al margen cualquier trasfondo

de conflicto social. Es manifiesto que la ciudad es el marco de relación con el otro, pero es inexplicable que en ella imperen inevitablemente las tensiones. Los conflictos entre el orden y la libertad, y los que resultan de la interacción social, son tan propios de las ciudades reales como lo es su vocación por superarlos. Para vivir, hace falta un buen gobierno; o evitar uno malo. Así lo explican magistralmente las alegorías de los hermanos Lorenzetti en el Palacio Público de Siena, enfrentándonos no tanto a edificios, a pesar de su prevalente presencia, como a calles y plazas donde convivir. En otro orden de cosas, la metrópoli pintada por Grosz es una versión actualizada de una nueva intensidad de la actividad urbana: la que corresponde a las transformaciones de las primeras décadas del siglo xx en Europa, y que rige en cierto modo como paradigma esencial aún hoy en día.

Pero si la permanencia de la ciudad es fruto de un constante rehacerse, aunque este proceso aparezca dotado de ínfulas de nuevo paraíso artificial, es completamente inadmisiblesu legitimación en clave adanista. Un ilustrado como Pannini no podía dejar de tenerlo claro. Dentro del espacio interior de una galería se podía figurar tanto la Roma *antica* como la *moderna*, y las dos eran la otra. Las heterogeneidades temporal y material no eran incoherentes con una homogeneidad en lo esencial: las dos *romas* eran la misma. Y era así porque al reunir tantas representaciones

de las ruinas antiguas que habían pervivido, se recomponía una idea de la ciudad de la que era indudablemente deudora la nueva realidad generada durante los periodos renacentista y barroco.

Y son precisamente estas dos obras de Pannini las que suscitan la reflexión principal de esta primera parte del escrito. En esta exposición se representan mayoritariamente edificios de la Universitat de València que pueden adscribirse a diferentes corrientes de arquitectura moderna y contemporánea. Indistintamente de las estrategias compositivas seguidas en todos ellos, hay, sin embargo, una indicación de un mismo compromiso ciudadano.

Al educar durante siglos a tantas generaciones de jóvenes —y no tan jóvenes—, de valencianos, y de gente de otros lugares, la Universitat de València ha sido un punto de referencia constante. La casa de los saberes, la institución investigadora, el *alma mater* de tantos... ha ido adaptándose a las circunstancias y dotando a la ciudad, continuamente, de nuevas arquitecturas educativas.

Y sin embargo, en el fondo, nunca ha dejado de ser la misma institución que era en su origen; a pesar de haber ido adaptándose siempre a los diferentes espíritus de los tiempos. El edificio histórico de la calle de la Nave, transformándose durante siglos, nunca se ha dejado de utilizar, ni ha dejado de ser fundamentalmente uno en concreto. Es su más valiosa conexión con el pasa-

do, pero no deja de ser por ello el elemento con que encara el futuro de forma más decidida. Pero esta no es una condición exclusiva de la sede histórica de la Universitat de València.

Así, la enorme potencia volumétrica del edificio de Rectorado de Mariano Peset, con influjos de *art déco*, y también de la arquitectura del eclecticismo tardío de Palacios, incorpora rasgos protorracionalistas y nos conecta lingüísticamente con el afán modernizador de la Segunda República. Y algo parecido ocurre con las piezas ya claramente modernas de Moreno Barberá en el antiguo paseo de Valencia al Mar. O con la biblioteca de Grassi: creación beligerantemente moderna en cuanto al enfoque proyectual de fondo, a pesar de lo que pueda sugerir, mirada superficialmente, su articulación formal.

Hay en todas estas obras de arquitectura un poso de atemporalidad que es fruto, paradójicamente, de la aceptación, más o menos decidida, de los sucesivos cambios y transformaciones sociales y técnicas que siempre operan. Esta es, de hecho, la lección de la Historia: no se puede ser nuevo y aisladamente moderno. La construcción dialéctica de los avances culturales, vista en perspectiva, otorga un hilo de continuidad, incluso en el caso de las vanguardias más disruptivas; por el hecho de autoafirmarse contra los caminos que la tradición ha emprendido en una dirección determinada, la innovación radical surge

siempre, contradictoriamente, de un precedente.

Por tanto, y en primer lugar, la acción artística a partir del edificio de La Nau, o los ejercicios consistentes en pintar tan valiosas obras proyectadas y construidas en su gran mayoría durante el siglo xx, nos aporta un conocimiento sensible respecto de la historia de la modernidad arquitectónica en Valencia. Pero no solo nos provee de ello: insiere, además, este decurso en una tradición de mayor alcance. La de la construcción, no solamente de la ciudad, sino de la sociedad valenciana y su cultura durante ya más de cinco siglos. Como Pannini, estos artistas están explicando en estos momentos cuál es una buena parte de la Valencia moderna, pero sin dejar de lado su incardinación en la antigua, como mirando de reojo lo mejor del pasado.

Reunidas y articuladas, con todas las imágenes generadas se podría crear una especie de *Valencia análoga*. Cantàfora, siguiendo a Rossi, combinó los elementos del canon de la modernidad con otros de la tradición antigua. Y al hacerlo, representaba la modulación de un mismo canon a lo largo de diferentes épocas. El fundamento de la propuesta subyacía en la valoración del efecto de colisión durante el proceso continuado de sustitución canónica, muy característico de la construcción del fenómeno urbano. Lo que está claro es que no hay ciudad europea sin pasado; como tampoco, sin embargo, sin futuro. Es decir, continuará

siendo *la misma*, solo que transformándose sin fin.

2. Pinturas de arquitecturas universitarias

Y en esa dinámica de mutación constante con cuya referencia hemos cerrado el apartado anterior, los edificios entran y salen del collage que es cualquier ciudad, como pensaba Rowe. Y, también como pensaba este historiador y teórico británico, la urbe, en tanto que ente mutante, se presenta doblemente: tanto en lo que se afirma –los edificios–, como en lo que nace en oposición a ellos –el vacío que los acoge y transforma. El paradigma urbano más complejo en este sentido es Roma. Como Pannini, este arquitecto conocía la adecuación al problema de la evolución urbana de aquella sentencia contenida en *Il Gattopardo*: “que todo cambie para que todo siga igual”. Dejando de lado cualquier consideración política, *seguir igual* no significa, de ninguna de las maneras, inmovilismo en este acercamiento. La (continua re)construcción de la ciudad permite que la ciudad misma pueda ser reconocida y no acabe asimilada a una nueva entidad ajena a su propio carácter. Queda claro que puede haber una reforma radical que cambie de golpe y para siempre su fisionomía. Pero ese no es el modo común en que van modificándose con el paso del tiempo las ciudades europeas. Más bien al contrario, son diversas capas de ac-

ción transformadora en puntos concretos, y distintos, las que conducen a variar progresivamente la imagen propia de la ciudad sin desvirtuarla nunca por completo.

Como *cosa mentale*, la pintura exige siempre incurrir en un acto reflexivo. Así, al pintar unos edificios singulares, y en esta ocasión todos los escogidos por los comisarios lo son, se aumenta la intensidad de la experiencia urbana y el grado de conocimiento de una ciudad en concreto. De hecho, estas obras de arquitectura, al ser pintadas, se desnaturalizan, quedando desprovistas de su corporeidad y desarraigándose de su contexto. Dejan de ser ellas, y al mismo tiempo lo siguen siendo. Más intensamente si cabe. Con su representación pictórica añaden intencionadamente una nueva imagen a su repertorio de apariencias. A partir de ahora, todas estas arquitecturas universitarias que han sido pintadas, al ser pensadas, pasan a ser nuevas realidades aumentadas. Pero no por el hecho de recurrir a un proceso trivial de mediación tecnológica, sino por ser objeto de una operación en la cual, a través de una apuesta de asimilación sensible, dejan de ser lo que son y ven intensificados sus valores. Una nueva materialización bidimensional, siguiendo una singular orientación poética, sirve para reinterpretar los edificios en cuestión. Pero no solamente ocurre esto: el todo o las partes de una obra de arquitectura, al ser parte del tema de una obra pictórica, comienzan a considerarse

en un plano ajeno al propio. La pintura de una arquitectura se demuestra de este modo como un cambio de registro enriquecedor que abre nuevos horizontes de apreciación de un patrimonio. Con ello, con la apropiación transformadora de un referente conocido, aumentan las verdaderas posibilidades de poderlo conocer.

Muchos de los pintores involucrados en este proyecto expositivo están incardinados en una corriente heredera de las propuestas de Carrà y de Chirico. Integran una escuela de nuevos metafísicos que ha sido muy fecunda a Valencia desde los años ochenta del pasado siglo. En sus planteamientos se detecta la opción prevalente por la condición enigmática, que tanto obsesionó a estos pintores ya desde antes de la Gran Guerra.

En todas las obras que integran esta muestra se incide en la vertiente enigmática. Son representativas de un culto a los monumentos de cariz post-moderno con su total discrecionalidad interpretativa. Las arquitecturas universitarias se convierten en referentes que ponen en movimiento una operativa ciertamente disruptiva. El referente mecánico (los comisarios consideran los edificios universitarios “máquinas de enseñar e investigar” y la pintura como una “máquina de pensar para generar una imagen de la arquitectura”) se conjuga con el onirismo. Una nueva realidad pictórica surge, a modo de transposición poética, de una entidad arquitectónica.

Con ser diversos los medios empleados en estas creaciones, el carácter pictórico impregna a todas ellas. Esta apuesta por la pintura es, al mismo tiempo, una apuesta por la claridad. Carrà ya había dejado por escrito en *Pintura Metafísica* que era necesario expresar “una realidad plástica simple y misteriosa, como un hecho de Naturaleza”. Posiblemente sea un tratamiento adecuado de la luz el instrumento más eficaz, aunque no el único, para poder alimentar en verosimilitud una representación pictórica. Pero en estos casos se opta por otras operaciones de carácter conceptual, con el fin de nutrir de realismo o de volver razonable la simbolización. De Chirico pensaba que una “pintura había de ser siempre la reflexión de una sensación profunda”. Este sensacionalismo se enfrentaba a los usos impresionistas. La revelación era para él el aspecto principal. Es decir, el nudo gordiano consistía en la manera cómo se revela la pintura misma delante del observador.

Frente a la brusquedad de la sorpresa, la vista de algo –un edificio, una calle, un jardín, una plaza– estimula la revelación, escribía de Chirico en sus manuscritos de París (1911-1915). Esto es, con la mirada sensible es posible reconfigurar mentalmente una recepción súbita. Al ver de manera especial, y con cuidado, los edificios universitarios que estos artistas han decidido pintar, los recomponen formando un parecido según “una extraña manera”. De Chirico se refiere

a las similitudes que existen entre dos hermanos, o entre la imagen de una persona vista en sueños y la misma persona en la realidad. Este nuevo estado de cosas semejante a la realidad que se crea con las obras de los pintores, establece con el referente que evoca una relación emocional y racionalmente reveladora. Y es así porque estos “se nos aparecen y despiertan en nosotros sensaciones desconocidas de alegría y sorpresa”. Así, en todas las obras de las que consta la exposición, la *ilusión de verdad* queda vinculada siempre con la asunción de irrealidad. Con todo, esta atmósfera de extrañeza no impide una recepción estética de las obras que conduce a la fruición, a pesar de la decidida voluntad inquietante de muchas de ellas.

Algunos de los pintores neometafísicos que participan en esta muestra no dejan, sin embargo, de construir sistemáticamente sus composiciones. James Thrall, en la revisión de su *The early Chirico*, que sirvió de catálogo para la muestra dedicada por el MoMA al artista en 1955, señaló un aspecto clave al respecto. Declaraba que mientras los pintores cubistas habían estado preocupados por la arquitectura de la pintura misma, de Chirico, durante su etapa en París, se había dedicado a la pintura de la arquitectura. Al pintar arquitecturas, es posible, no obstante, reflejar un acercamiento próximo a los usos de ordenación racional de la arquitectura. Y también a sus estrategias analíticas de formalización.

Así lo hace, metafóricamente, Lorena Amorós con su obra dedicada al antiguo Gabinete de Historia Natural de la Facultad de Ciencias. El recuerdo de su existencia concreta, anterior al incendio de 1932 que lo destruyó, se produce mediante el grabado de las plantas de aquella sala sobre el revés de pieles animales. Los planos de arquitectura son, en general, una representación analítica de una concepción espacial previa a su construcción. Solo cuando se trata de construcciones desconocidas, o que afectan a un elemento patrimonial antiguo, estos quedan listos en clave interpretativa o con afán memorialístico. Son, en definitiva, cortes del objeto arquitectónico proyectado o existente, en los cuales, de nuevo, el espacio nace como consecuencia de la presencia de los elementos que lo delimitan. La piel de la arquitectura que se simboliza en este caso se transfiere a un soporte propio de los cuerpos que contenía pretéritamente, en una operación de inversión lógica y temporal.

En cuanto a la geometría, el espacio interior es parte fundamental de la materia arquitectónica, y también lo es su articulación volumétrica, configuradora de su imagen exterior. Consideraba Le Corbusier la arquitectura como “el juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes bajo la luz”. No es una apreciación que nos pueda extrañar, habiendo sido el gran maestro franco-suizo un cultivador del purismo. Ya hemos hablado de la importancia de la luz para la pintura, y hemos

insistido en el factor dotador de verosimilitud que incorpora su tratamiento. No es posible reconocer los volúmenes a oscuras, como tampoco con un modelado deficiente. El ejercicio llevado a cabo por de la Torre, evidenciando la potencia de una obra tan canónicamente moderna como el Colegio Mayor Luis Vives, se refiere, precisamente, a la tensión derivada del contraste existente entre la apreciación de su apariencia iluminada, en un caso, desde fuera y, en otro, desde dentro. El dinamismo inherente a un paramento vertical con trazado de directriz curva solo se convierte en accesible, en toda su intensidad, cuando es bañado con fuerza por la luz.

La desnudez y elementalidad de esta obra de Goerlich se opone a la complejidad de los órdenes compositivos de los edificios de Rectorado y de la Facultad de Medicina. Cuando García-Alix y Dis Berlin los evocan en sus obras, se pone en evidencia la importancia del recurso de la insinuación de las operaciones de detalle. Estas arquitecturas resultan de la implementación de unas transformaciones sobre los volúmenes que particularizan su imagen. Tanto la caracterizan que las podemos intuir detrás de cualquier dispositivo ocultador, como una mancha. Pero, más allá de la vertiente formal, las obras de arquitectura responden a una función y esta puede llegar, a pesar de su cualidad de parte, a connotar un todo. De este modo, la presencia de un cielo estrellado indica de forma incontrovertible

la función de observatorio. No es ya únicamente un conjunto de volúmenes, sino que lo importante es que esta construcción quede señalada gracias a uno de los usos que en ella se desarrollan. Tampoco se trata de un cuerpo que dejemos de percibir en la oscuridad de la noche, sino que reluce con una intensidad cromática planteada sin prejuicios.

Las arquitecturas, salvo los *caprichos*, están sujetas siempre y obligadamente al carácter funcional. Pero en el plano metafórico ideal, esta limitación puede ser transgredida. En cierto modo, esa es la reflexión que parece proponer Tomás. En su vídeo, pasa a ser habitado el edificio de La Nau por unos seres ociosos, cuyos movimientos parecen propios de un sueño despreocupado. Se desprovee así al edificio del rigorismo de las servidumbres, abriéndose un ancho abanico de posibilidades.

Por otro lado, considerando la manera en que Rossi, como otros, aunque sea solamente en cierto modo, plantean arquitecturas que han sido únicamente dibujadas, lo cierto es que la materialidad de una obra de arquitectura es su propiedad inherente más obvia. Un producto humano, artificial, se insiere en un medio, que ha dejado de ser en la mayoría de casos ni siquiera rural (y ya no digamos natural), como una nueva y ajena pieza construida. Un medio, el urbano, donde convive con lo podríamos entender como restos trasplantados de una arcadia naufragada.

Los árboles son unos depósitos de naturalidad que actúan, a un tiempo, como cómplices y enemigos de las arquitecturas. Los cuadros de Goñi, Vinuesa y Pomét inciden en la indagación de esta coexistencia. Remitir a la arquitectura por su contrario es lo que hace Vinuesa. Ve el Jardín Botánico como un reducto ausente de construcciones y autoexpresado únicamente por la fuerza de la naturaleza. Referirla, en cambio, por la interacción con su complementario, es lo que hacen Goñi y Pomét.

La condición de sistema es otro rasgo consubstancial a la arquitectura, siendo esta un conjunto orgánicamente coordinado de elementos. Es posible diseñar una obra por la estrategia relacional entre ellos, como hace Tarazona con su “cabeza arquitectónica”. O presentando una parte definitoria, tal como lo demuestra la obra de Mollá. En este último caso, los *brisse-soleil* de la biblioteca que proyectó Colomina en Burjassot, con su posición, expresan el ritmo y el orden modular que estructuran toda la obra. En el ejemplo anterior, Tarazona pone en movimiento las piezas relevantes que informan el conjunto del edificio de investigación Jeróni Muñoz, introduciéndolo en nuestro entendimiento.

Hemos repasado de alguna manera la triada vitruviana, y llega el momento de identificar otros vectores de análisis de la arquitectura de cariz más actual. Baudrillard, como también Virilio, aludieron a la capacidad de otorgar un nuevo estadio

perceptivo provisto por la velocidad. Señor Cifrián plasma visiones fragmentarias y consigue con ellas presentar la entidad unitaria que es el Palau de Cerveté. Se muestra un proceso de reconstrucción dinámico y plural de este edificio. Este tiene mucho de espejismo: el edificio solo parece estar ahí gracias a esta conjunción de *flashes*, como radiografiados.

Mestre, por su parte, pinta una chapa metálica plegada, como formando una escultura dentro de la cual se esconde delineado un plano arquitectónico. Con esta presentación de la Facultad de Psicología parece sugerir, en primer lugar, que ya está en la mente del arquitecto aquello que será más adelante y, en segunda instancia, que existe una compleja voluntad de arte en el inicio de la concepción de sus obras. Ahora, el trayecto que define es de tipo temporal. No sin ironía, la idea primera de aquello que será y lo que finalmente acabará siendo (apreciado) son los dos puntos que conecta.

Sin embargo, Pereira no pinta una obra. No hace como otros de los artistas seleccionados, quienes, a pesar de utilizar medios alternativos, desarrollan sus propuestas influenciados ciertamente por la disciplina pictórica. Esta artista presenta una escultura consistente en una suerte de hueso fractal. Conceptualmente designa con ello la taxonomía de las especies (pues no en vano la Facultad de Biológicas es su referente). Demuestra que la estructura de la naturaleza es

recurrentemente autorreferencial. En cierto modo, esto ocurre también a menudo en la arquitectura, y el núcleo intencional del autor se desarrolla continuadamente en diferentes escalas, desde el detalle del tirador de una puerta hasta el plano de ordenación urbanística del conjunto.

Cuéllar ha pintado para la muestra un cuadro muy sugerente. La Biblioteca Maians, como todas las obras de Grassi, se presenta como un ente arquitectónico que no recurre a ningún tipo de mediación impostada. La búsqueda de una esencialidad tipológica conduce generalmente en las obras del arquitecto italiano a una extraordinaria depuración lingüística. Esta línea de trabajo de la corriente de la *Tendenza* se caracteriza por un completo rechazo de cualquier elemento superfluo. Sin embargo, implícitamente, la mirada del artista suaviza en este caso la dureza abstracta de la imagen del edificio. Lo consigue gracias a la elección de un marco tonal bien matizado y también con la táctica de desmaterializar el propio objeto, sustrayéndole una parte y elevándola. Como ocurre en *A bigger splash*, Cuéllar da indicios del paso del tiempo mediante una elipsis. Si Hockney paró el tiempo delante de una *case study house*, era porque su sensibilidad le permitía comprender que lo moderno tenía una clara vocación de atemporalidad, de tratarse de una construcción racional liberada de modas. Este ha sido siempre el posicionamiento de Grassi, que

ha captado magistralmente el pintor al representar su obra: la más valiosa de todo el Campus de Tarongers.

En resumidas cuentas, estos catorce artistas pintan la arquitectura de un campus y le dan una nueva apariencia que, como una paradoja, es la suya propia. Porque hacen de la arquitectura universitaria el objeto de una especie de paisajismo contemporáneo, el cual evidencia las cualidades del medio real que nos rodea, la escena urbana valenciana, pero que, de modo simultáneo, nos transporta también al dominio de la reflexión sobre las posibilidades inagotables de la pintura.

campus de campus

PACO DE LA TORRE

Recordemos dos cuadros que, en cierto sentido, representan campus míticos. *Scuola di Atene*, 1509-1511 y *Bauhaustreppe*, 1932, son dos campus, pero también dos mundos tan icónicos como la Grecia de Platón y la Bauhaus de Dresde, representados por el clasicismo de Rafael y la vanguardia de Schlemmer. Dos modos de concebir la relación entre la arquitectura y la pintura.

El campus, como cualquier elemento de un conjunto, representa la identidad de la universidad en su contexto espacio temporal. Las arquitecturas de estos dos campus son de naturaleza diversa, ficticia en el caso de la escuela de Atenas e histórica en el de la Bauhaus. Inspirada en los bocetos de Bramante y en la obra icónica de Gropius. Dos manifiestos arquitectónicos, Renacimiento y Racionalismo.

La representación de los campus se realiza mediante dos edificios programáticos, una elección que nos invita a pensar que las nuevas ideas requieren de un marco nuevo. El género de la arquitectura pintada, más allá de registrar edificios, encierra las claves de su identidad.

Rafael abordará el encargo del fresco destinado a la sección de filosofía en La Stanza del papa Julio II con una interpretación de la historia de esta disciplina, mediante un retrato colectivo de sus más ilustres representantes reunidos en la Academia de Atenas, la escuela fundada por Platón hacia el siglo IV a. C. dedicada a la enseñanza de la filosofía, las matemáticas, la astronomía, la medicina y la retórica.

La inspiración de esta arquitectura partiría del proyecto que Bramante⁵¹ desarrollaba para la nueva basílica de San Pedro. Más allá de los posibles significados del programa iconográfico que encierra la obra, es una lección magistral que elimina el tiempo y el espacio para reunir en una imagen elementos que construyen un mundo, y que han pasado al imaginario de la humanidad a través de la pintura. Los filósofos clásicos, liderados por Platón y Aristóteles, aportan el pensamiento; la arquitectura y la pintura imprimen los valores y claves del Renacimiento italiano.

El arquitecto Philip Johnson será quien, con la complicidad de su director Alfred Barr, adquiera el cuadro *Escalera de la Bauhaus* de Oskar Schlemmer para la colección del Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA) a principios de 1933, donde se expone como pieza programática del museo y legado de la escuela. De este

51 Janson H. W. y Janson A. F., *History of art: the western tradition*, Pearson/Prentice-Hall, Hoboken, 2004.

modo, la utopía vanguardista representada por la escalera de la escuela que cambió el futuro de las artes al integrar el arte, el diseño y la vida, escapaba de la censura nazi⁵². En la pintura, los alumnos transitan el espacio académico diseñado por su fundador, el arquitecto Walter Gropius, en Dessau en 1925, quien defendería en su manifiesto de 1919 que “¡El fin último de todo arte es el edificio!”⁵³.

Platón no es Platón, a diferencia de Aristóteles que representa el retrato de su busto. Platón es Leonardo da Vinci. En el fresco, Rafael superpone dos realidades, la de sus coetáneos con la de los filósofos. Él mismo se autorretrata junto a Sodoma y a Bramante, según Vasari⁵⁴, trazando un círculo con un compás en la mano, uniéndose de este modo a un diálogo que trasciende la anécdota.

Recordemos que, en su *Tratado de Pintura*, da Vinci advierte: “No lea mis principios quien no sea matemático”⁵⁵. Una idea que nos remite a la inscripción que tradicionalmente se cita grabada sobre la puerta de

52 John-Paul Stonard, “Oskar Schlemmer’s ‘Bauhaustreppe’ 1932: part I”, en *The Burlington Magazine*, vol. 151, n.º. 1276, Londres, julio de 2009, p. 456-464.

53 Walter Gropius, “Manifiesto Bauhaus”, *Bauhaus*, Weimar, abril de 1919. (Traducción: Hernán D. Caro. Goethe-Institut.)

54 Giorgio Vasari, *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores*, Madrid, Cátedra, 2002.

55 Leonardo da Vinci, *Tratado de Pintura*, Akal, Madrid, 2004, p. 91.

entrada de la academia platónica, frente al templo de las Musas: “No entre nadie que no sepa geometría”. Al privilegiar el diseño frente al color, el artista renacentista pasará a la categoría de hombre de ciencia, conectando la pintura con la arquitectura y, ambas, con la geometría gracias al descubrimiento y a la explotación de la perspectiva geométrica⁵⁶.

La geometría también es la clave del *Timeo* (360 a. C.), el libro que da Vinci –en el papel de Platón– empuña en su mano al entrar en escena. El diálogo donde el Demiurgo construye el mundo a partir del caos. La *Escuela de Atenas* es el *Timeo*, la construcción de la Grecia clásica visualizada en la pintura, la añoranza de un pasado arquitectónico que renace en Roma de la mano de Rafael.

Apenas existe un límite entre nuestro mundo y los mundos que habitamos, herencia del trabajo de escritores y pintores, en igual medida que el resultado de las ciencias, las biografías o la historia⁵⁷. Al aceptar la existencia de versiones de mundos que constituyen mundos en sí mismos, nos sumergimos en un irrealismo⁵⁸ donde el mundo se disuelve en las versiones y las versiones hacen mundos.

56 Juan Antonio Ramírez, *Construcciones ilusorias. Arquitecturas descritas. Arquitecturas pintadas*, Alianza, Madrid, 1983, p. 69.

57 Nelson Goodman, *Maneras de hacer mundos*, La Balsa de la Medusa, Madrid, 1995.

58 *Ibid.*, p. 14.

De la filosofía clásica a la geometría racionalista. Al mundo alternativo de la utopía vanguardista accedemos a través de las escaleras de la escuela de la Bauhaus. A pesar de su fracaso, la obra de estos arquitectos y artistas conserva los principios de una revolución, “guiar a la humanidad y prepararla para la armonía y el equilibrio de una ‘vida nueva’, servir a la humanidad iluminándola”⁵⁹.

Habitar los sueños fue el gran anhelo surrealista, y el acceso que facilitaron al mundo onírico en su pintura encuentra ahora continuidad en la partida del videojuego. Del espacio pictórico al *space game*, la ilusión de los mundos imaginados se basa en la arquitectura y su geometría. Platón abordará estas cuestiones en el *Timeo*, Atlantis como ciudad ideal. Un concepto desarrollado en el Renacimiento en cuadros como *La ciudad ideal de Urbino* (1480-1490), donde se definen las claves de la arquitectura pintada, estética, función y memoria.

Si revisamos el *timeline* de los mundos imaginarios⁶⁰, junto a las islas Atlantis, encontraremos la isla de Utopía de Moro, Barataria de Cervantes, Neverland de Barrie, Wonderland de Carrol, Flatland de Abbot, Oz de Baum, Tomainia de Chaplin.

59 Mildred Friedman, *De Stijl 1817-1931. Visiones de Utopía*, Alianza, Madrid, 1986, p. 14-15.

60 Mark J. P. Wolf, *Building imaginary worlds. The theory and history of subcreation*, Routledge, Nueva York, 2012.

Planetas como Krypton de Siegel y Shuster, Solaris de Lem, Galaxia Star Trek de Roddenberry. El continente Middle-earth, la Tierra Media de Tolkien, y ciudades como Metropolis de Lang, Neo-Tokio de Otomo, o Los Angeles de Scott.

La arquitectura de la película *Blade Runner* (1982), como la escuela de Rafael, se inspira en los proyectos de un arquitecto italiano, en este caso los del futurista Saint d’Elia. También reconocerá su autor la influencia de otro de los grandes creadores contemporáneos de mundos como Moebius, y su cómic *The Long Tomorrow* (1976). Y en las visiones pictóricas del Nueva York de Edward Hopper, tras la digestión de la melancolía metafísica de la Ferrara de de Chirico. Arquitectura y pintura serán también las bases del ilusionismo del cine y el videojuego, en una evolución contemporánea del género.

Escaleras por donde descenden los filósofos y ascienden los estudiantes. Un tránsito espacio-temporal que recorre la historia del pensamiento europeo a través de este campus ideal.

Rafael recurre a la técnica de la arquitectura pintada para crear una mayor sensación de profundidad, como aprendería de Perugino⁶¹. En *Escuela de Atenas*, explota las claves de la imagen ilusionista que dominará la visión occidental a través del poder de la imagen

61 Compárense los cuadros *Desposorios de la Virgen* de Perugino (ca. 1500-1504) y de Rafael Sanzio (1504).

mecánica, base del sistema capitalista. La pintura, la fotografía, el cine, los videojuegos y, actualmente, la realidad virtual, han basado su seducción en la ilusión. El ilusionismo como principio de la imagen del mundo como espectáculo⁶².

Un hallazgo empleado por Giotto siglos antes, para traspasar de un modo inédito el muro en la basílica de San Francisco de Asís. Con la ayuda de la arquitectura como tramoya del engaño, nos introduce en la realidad virtual de la pintura. Un gran poder que conlleva una gran responsabilidad, como defienden en el universo Marvel. Sus edificaciones, a diferencia de las que levantaría como arquitecto, solo existen en el ámbito bidimensional de la imagen, donde constituyen a la vez escenario y escena, marco y representación⁶³. Desde entonces, la arquitectura pintada se ha constituido como género autónomo que nos abastece de imágenes de consumo, legitimadoras y empoderadoras. Un motivo pictórico que expresa metafóricamente nuestro anhelo utópico.

“La arquitectura encuentra en el arte una vía privilegiada para su manifestación, y parece obvio que la aspiración al placer, el deleite por el ensueño, no necesitan justificarse por una supuesta referencia necesaria

al ‘principio de realidad’⁶⁴. Al igual que en la pintura, o el cine, la ilusión de un espacio tridimensional ha sido un anhelo constante en la evolución histórica de los videojuegos. La propia denominación de *arcade* haría alusión a los espacios del pasaje, o arcada, que Benjamin analizó en su *The Arcades Project*⁶⁵ (publicado por primera vez en Fráncfort en 1982, con el título de *Das Passagen-Werk*). Un espacio de excepción legal, al no ser considerado un dentro en los establecimientos ni un fuera en la calle, configurando de este modo un espacio entre, el espacio virtual donde sucede el juego y donde todo vale con el objetivo de ilusionar al jugador.

No olvidemos que, como nos previno Orson Welles en *F for Fake* (1973), realidad y simulacro son dos caras de la misma moneda. Y las fachadas arquitectónicas conformarían la escenografía de un decorado que cumple con la función de escenario, donde los estilos arquitectónicos se entremezclan en un mundo de simulación⁶⁶.

Rafael recurre al constructo de la arquitectura pintada para crear un *fake*, un simulacro. Nos traslada a un momento histórico que, con la apariencia de realidad que le otorga la imagen pictórica, se convierte en icono de la

historia del arte y de la propia filosofía, tan necesitada de imágenes. A pesar de comprender que lo que vemos no es real, de descubrir la imposibilidad del hecho, nuestra percepción convencerá al pensamiento de su veracidad. Una realidad inexistente, materializada mediante el ilusionismo. Como demostró Arnheim⁶⁷, la representación naturalista se basa en la ilusión creada con la geometría. La perspectiva evoca la ilusión de la vida misma por su proximidad a la proyección óptica. La perspectiva como concepción del mundo, como forma simbólica⁶⁸.

Desde que Griffith levantara en cartón piedra su propia Babilonia, para la filmación de *Intolerance* (1915-1916), el medio cinematográfico ha sido el mayor beneficiario de la explotación de esta estrategia. Aunque detrás de aquellas fachadas efímeras no hubiera nada, al visionar estas imágenes nuestra percepción continúa creyendo en el engaño. Un principio que ha evolucionado en paralelo a las transformaciones del medio. El mismo truco empleado en los frescos, para convencer a los fieles de la veracidad de los hechos contemplados, es explotado actualmente por los *concept artists* en la industria del entretenimiento. La realidad virtual ha provocado un nuevo *big bang*.

64 *Ibid.*, p. 11.

65 Walter Benjamin, *El libro de los pasajes*, Akal, Barcelona, 2005.

66 Jean Baudrillard, *Cultura y simulacro*, Kairos, Barcelona, 2005, p. 25.

67 Rudolf Arnheim, *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*, Alianza, Madrid, 2005.

68 Erwin Panofsky, *La perspectiva como forma simbólica*, Tusquets, Barcelona, 1973.

62 Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*, Pre-textos, Valencia, 2012.

63 Juan Antonio Ramírez, *op. cit.*, p. 68.

En videojuegos como el icónico *Assassin's Creed* (2007), el *space game* se construye sobre la arquitectura. Como Canaletto en sus *vedute*, la saga de Ubisoft recurre a la ciudad para lograr viajar en el tiempo hasta el lugar donde se desarrolla la acción. Podemos escalar la fachada de la catedral de Florencia, trepar hasta la cúpula y arrojarnos en caída libre desde la linterna al interior de la basílica. La arquitectura de Brunelleschi como escenario del relato y elemento narrativo.

Las escaleras de la Bauhaus permanecen operativas para viajar en el tiempo. Ha transcurrido casi un siglo desde su inauguración el 4 de diciembre de 1926 y el edificio de Gropius sigue en pie en la Bauhaus-strasse de Dessau. Los estudiantes de la nueva escuela de diseño conviven con los turistas que deambulan por sus pasillos a la caza de *selfies* para publicar en sus redes sociales con el telón de fondo de la historia del arte.

Afortunadamente, el edificio conserva su función, mantiene íntegra su estética y atesora la memoria de la revolución vanguardista que Schlemmer protagonizó como profesor y artista. Su *Escalera de Bauhaus* es la memoria de la escuela, de su vida en el edificio de Gropius, y el testigo de la incompreensión de la utopía vanguardista de una generación que, a pesar de todo, cambiaría el mundo.

La arquitectura como lugar antropológico⁶⁹, como una topología en la cual se cruzan líneas vitales, “puntos de intersección de diferentes trayectorias sociopsionales que singularizan el lugar: al mismo tiempo que tienen un porqué y un pasado, generan muchos otros porqués futuros, hay una realimentación pasado-futuro, crean actualidad”⁷⁰.

El patrimonio arquitectónico es una representación identitaria de primer orden. Nos ofrece información fundamental sobre la cultura de la Universitat de València a través de su forma y función, pero también de su memoria. La de cinco siglos de historia que constituyen una identidad de valor simbólico. Al trabajar desde las prácticas artísticas sobre este patrimonio, los autores que participan en el proyecto *Campus* contribuyen a fundamentar y dar sentido a su identidad.

La arquitectura ha sido objeto de reflexión artística desde la arquitectura pintada al arte de concepto⁷¹, otorgando actualmente un papel fundamental al archivo fotográfico y documental interpretado mediante técnicas de la historia, la antropología o las ciencias sociales⁷². El archivo se concibe como herramienta

69 Marc Augé, *Los no lugares, espacios del anonimato*, Gedisa, Barcelona, 1992.

70 Agustín Fernández, *Teoría general de la basura*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2018, p. 103.

71 Simón Marchán, *Del arte objetual al arte de concepto*, Akal, Barcelona, 1986.

72 Anna Maria Guasch, *Arte y Archivo, 1920-2010*, Akal, Madrid, 2011.

complementaria que permite preservar el equilibrio entre memoria, presente y un posible futuro de estos espacios.

Desde los gabinetes de curiosidades, donde la Iglesia, la realeza, la aristocracia y la burguesía atesoraban el género iconográfico de la arquitectura pintada, *architekturmalerei* o *architekturvilla*⁷³, hasta las obras contemporáneas de Gordon Matta-Clark, Bernd y Hilla Becher o Labyrinth Project, la arquitectura es objeto de estudio desde las artes. En esta línea, las propuestas artísticas como *Campus* serían una clave para configurar elementos identitarios a través del patrimonio arquitectónico.

Como imágenes pictóricas, las obras de Rafael y Schlemmer constituyen un documento histórico. Más allá de su grado de veracidad, suponen el registro de unas ideas en un contexto espaciotemporal. Fuentes que, como hemos comprobado, aportan una información valiosa y compleja. Imágenes elaboradas mediante la superposición de ideas codificadas en capas físicas y conceptuales donde se atesora el conocimiento científico.

A través de la cultura, el patrimonio se transforma en un objeto literario e iconográfico, como sucede con *Escuela de Atenas* y *Escalera de Bauhaus*. Dos concepciones del espacio

73 Delfín Rodríguez, “De arquitectura y ciudades pintadas”, en *Arquitecturas pintadas. Del Renacimiento al siglo XVIII*, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2011.

pictórico, clásico y vanguardista. Frente a esta disyuntiva, la figuración postconceptual propone una imagen pictórica híbrida y heterodoxa, definida como postabstracta y antirrealista. Recientemente, el crítico Enrique Andrés Ruiz recordaba en el suplemento *Babelia*⁷⁴ el interés de estos artistas por la utopía vanguardista, haciendo referencia a la exposición “Arquitecturas pintadas”. Un proyecto que, como *Campus*, estuvo comisariado por Juan Cuéllar y Roberto Mollá y que contó con la participación de artistas presentes en esta nueva propuesta, como Teresa Tomás, Elena Goñi, Dis Berlin, Carlos García-Alix, Joël Mestre o Jorge Tarazona. Esta *antología de arquitecturas en la pintura española del siglo XXI* se presentó en una gira europea entre los años 2017 y 2021, organizada por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España en la Meinblau Projektraum de Berlín, Xanadu Gallery de Varsovia, Instituto Cervantes de Praga y Bucarest y la Fundação Eugénio de Almeida de Évora.

Aunque no era la primera vez que el interés de la figuración postconceptual por la arquitectura se manifestara en una exposición de estas características. El colectivo Encapsulados de Cuéllar y Mollá, en colaboración con Fire Drill ediciones, realizaron el proyecto *Walden* (2015), una especulación en torno a la

cabaña del lago de Henry David Thoreau como unidad mínima de construcción, publicada por la editorial y expuesta en la galería Walden de Valencia.

Desde “Juego de Arquitecturas” (2008), comisariada por el coleccionista Álvaro Villacieros en la galería Guillermo de Osma de Madrid, se han sucedido proyectos en esta línea. Como “De Arquitectura. Las casas de la vida (Parafraseando a Mario Praz)” (2010), organizada por Juan Riancho en su galería Siboney, “Laberintos” (2011), comisariada por Dis Berlin para las galerías sevillanas Félix Gómez y Murnau Art Gallery, y otras celebradas en galerías cómplices, como las madrileñas My Name’s Lolita Art o Utopia Parkway.

Al igual que en la obra de Rafael o Schlemmer, en los mundos de la figuración postconceptual, la arquitectura pintada juega un importante papel como elemento articulador del espacio pictórico. La arquitectura como metáfora y lugar donde la idea acontece. A pesar de la diversidad de planteamientos, desde la tradición de la ventana a la pantalla tecnológica, la concepción del espacio es fundamentalmente geométrica.

Un espacio pictórico concebido como ilusión y superficie. Frente a las nuevas necesidades representativas derivadas de sus objetivos artísticos, esta pintura entabla un diálogo entre los recursos pictóricos propios de ambos sistemas para así construir un espacio alternativo donde se puedan revelar plásticamente determinadas

imágenes mentales. En ciertos aspectos, elabora un espacio que es compartido con los pintores surrealistas, dado que las relaciones espaciotemporales utilizadas emulan a las que se producen en los procesos mentales. Un planteamiento donde el espectador reconoce el espacio pictórico como una ficción en la que se representa, libremente, cualquier idea.

Al contemplar los mundos contruidos por estos artistas, resulta significativo el protagonismo que adquieren las construcciones vinculadas al Movimiento Moderno y la evocación de la utopía vanguardista. Una circunstancia que no deberíamos ignorar, ya que sospechamos que podría aportar claves para comprender el papel de la arquitectura en esta pintura. Esta necesidad de reformular el espacio pictórico les ha llevado a desarrollar estrategias de inclusión de los principios abstractos en la figuración. Del mismo modo que de Chirico y Carrà trasladaron los principios cubistas a la pintura figurativa, Le Corbusier y los arquitectos racionalistas desarrollaron las claves de la abstracción del cubismo sintético en la arquitectura, o el neoplasticismo visualizó sus primeras construcciones arquitectónicas a través de la pintura y el dibujo.

Rafael en *Escuela de Atenas* mitifica el mundo clásico, del mismo modo que con *Escalera de Bauhaus* el MoMA lo hace con la vanguardia. El presente convierte el pasado en patrimonio. “El patrimonio representa simbólicamente una identidad

74 Enrique Andrés Ruiz, “Muebles modernos: el interiorismo revolucionó la España de los años treinta”, *Babelia, El País*, 23 de julio de 2022.

con la rotundidad que conlleva un pasado percibido como inmemorial e inmutable y unos elementos revestidos de verdadera autenticidad⁷⁵.

En el proyecto *Campus* se aborda la imagen del patrimonio arquitectónico de la Universitat de València, formado por un complejo conjunto de edificios, como metáfora y metonimia de la esencia cultural idealizada. Con el objetivo de salvaguardar la herencia histórica y valorar las nuevas arquitecturas, se aborda una representación de las diversas tipologías de funciones y estilos artísticos que componen sus diferentes campus. Rectorado, facultad, biblioteca, museo, jardín botánico o residencia, diseñados en estilos que abarcan desde el neoclásico al movimiento moderno y las tendencias contemporáneas. El eclecticismo del *art déco* valenciano de Mariano Peset Aleixandre, el racionalismo de Javier Goerlich, las lecturas del movimiento moderno de Fernando Moreno Barberá o la postmodernidad de Giorgio Grassi.

Un patrimonio arquitectónico construido a lo largo de cinco siglos que en *Campus* se conceptualiza en un CAMPUS DE CAMPUS, eliminando las líneas de tiempo y espacio, concibiendo un proyecto global en el que se reflexiona sobre la utopía que representa este patrimonio. Un campus compuesto por los diferentes campus que integran la universidad.

75 Gil Manuel Hernández i Martí, *La memoria construida Patrimonio cultural y modernidad*, Tirant Lo Blanch, Valencia, 2005, p. 79.

La selección propuesta por los comisarios parte del edificio de La Nau, convertido en el centro de cultura contemporánea donde se expone el proyecto *Campus*. Representa los orígenes, el modelo histórico de edificio-bloque, de tipo compacto, unitario y con aspecto de palacio señorial que adoptaron las facultades universitarias en Europa, y cuyo arquetipo fue el Archigimnasio de Bolonia (1563) de Terribilia, con claustro, patio, capilla, paraninfo, sala de vítores, biblioteca y su famoso teatro anatómico⁷⁶. Y concluye con el diálogo entre el racionalismo germano y Piero della Francesca en la Biblioteca de Ciencias Sociales Gregori Maians de Giorgio Grassi. Oskar Schlemmer y Rafael Sanzio como principio y fin.

Al presentar su patrimonio arquitectónico, la Universitat de València reivindica su historia, su identidad, su poder. El proyecto *Campus* recoge las lecturas que el conjunto de artistas ha realizado de este poliédrico patrimonio ofreciendo una imagen compacta, una nueva representación de la identidad de la Universitat. “Construir patrimonio o destruirlo se convierte en un ejercicio de construir o destruir identidad⁷⁷. Una capacidad que la Universitat

76 Antonio Bonet Correa. “La Arquitectura y el urbanismo de las universidades”, en *Cian*, 17/1, Madrid, 2014, p. 26-27.

77 Albert Moncusí, “La activación patrimonial y la identidad”, en *La memoria construida. Patrimonio cultural y modernidad*, Tirant Lo Blanch, Valencia, 2005, p. 91-121.

supo descubrir en la exposición “Arquitecturas Pintadas”. En cada caso, los participantes han establecido un nexo con el edificio sobre el que reflexionan partiendo de las claves de su propio trabajo. La arquitectura entra en su mundo, para así pasar a este CAMPUS DE CAMPUS.

En esta ocasión, se suman a la pintura diferentes medios, como el videoarte, la escultura, el dibujo, la fotografía, las instalaciones interactivas o los *ready mades*, para, con Gropius, manifestar: “Anhelemos, concibamos y juntos construyamos el nuevo edificio del futuro, que dará cabida a todo –a la arquitectura, a la escultura y a la pintura– en una sola entidad y que se alzaría al cielo desde las manos de un millón de artesanos, símbolo cristalino de una nueva fe que ya llega...”⁷⁸.

Al descontextualizar los edificios, al ponerlos en diálogo en el espacio expositivo, se produce un ensamblaje más allá del tiempo y el espacio. El montaje, estrategia propia del medio fílmico, permite crear un nuevo relato de esta historia. Un relato actualizado por la visión de catorce artistas que se proyectan en la arquitectura sobre la que trabajan.

Para concluir, volvamos a *Scuola di Atene y Bauhaustreppe*.

Paco de la Torre

Atenas y Dresde, 2023

78 Walter Gropius, *op. cit.*





UVcultura



VNIVERSITAT
D VALÈNCIA
CENTRE CULTURAL