



## VISTAS DE LA CIUDAD CITY VIEWS

*Montserrat Bigas, Lluís Bravo y Gustavo Contepomi*

La ciudad como escenografía arquitectónica donde transcurre la vida ha sido siempre un tema recurrente en el dibujo y la pintura, y también en otros medios gráficos como el video, el cine o la fotografía. A pesar de los innegables progresos técnicos experimentados por estos últimos con el consiguiente incremento de su capacidad de comunicación, siguen siendo el dibujo y la pintura los soportes que procuran una mejor respuesta a los planteamientos de los artistas gráficos, y especialmente cuando se trata de crear un objeto cuya contemplación permita revivir la experiencia emocionante y a menudo iniciática del descubrimiento de una gran ciudad.

El análisis de unos cuantos ejemplos representativos nos permitirá comprender en qué medida el dibujo y la pintura intentan superar con sus propios recursos estas limitaciones, aprovechando al mismo tiempo

—en algunos casos— las ventajas que ofrecen las tecnologías. El momento cultural en que los trabajos se producen será también determinante en la concreción de cada opción. En todos los casos, una posible lectura de la evolución histórica de este tipo de obras y estrategias de aproximación, las mostraría como intentos diversos de reducir al mínimo la distancia que separa el arte de la vida.

**Palabras clave: Canaletto, Marieschi, Clive Head, David Hockney, Richard Estes, Perspectiva, Dibujo, Venecia, Pintura, Ben Johnson, Dibujos de ciudad, Pintura de Arquitectura**

*The city as the architectural setting where life takes place has frequently been a subject for painters and draughtsmen. While it has also been addressed by other media — such as film, video and photography — which, with*

*technology, have significantly increased their communicative possibilities, drawing and painting remain the ones best capable of supporting the artists' requirements: It is chiefly with drawing and painting that artists are able to revive the moving and initiating experience of the discovering of a great city. Through analyzing the work of a few graphic artists we will understand how drawing and painting overcome the limitations of photography and film, while technical aid opens up a new range of options and enables higher results.*

*In the study of the following cases we shall observe the artists aim is no other than to reduce the gap between art and life.*

**Keywords: Canaletto, Marieschi, Clive Head, David Hockney, Richard Estes, Perspective, Drawing, Venice, Painting, Ben Johnson, City drawings, Architecture painting**





1. Hockney, David. *Gregory leyendo en Kyoto y Gregory viendo la nieve caer*, 1983. Kyoto. Wechsler 1984.Pp. 106 y 107.

1. Hockney, David. *Gregory Reading in Kyoto and Gregory Seeing Snow Fall*, 1983. Kyoto. Wechsler 1984.Pp. 106 y 107.



1

## Canaletto, sus rivales, sus herederos

Con el título “Canaletto and His Rivals”, una muestra reciente en la National Gallery de Londres (Beddington 2010) mostraba la obra de los principales pintores de la Venecia del siglo XVIII junto a los trabajos actuales de dos representantes del realismo fotográfico inglés, Ben Johnson y Clive Head, cuya obra se concentra también, mayoritariamente, en la expresión pictórica de miradas diversas sobre algunas ciudades. Ambos, Johnson y Head, se reivindican como continuadores de la búsqueda de Canaletto. Head, a su vez, se confiesa también deudor del pintor Richard Estes, norteamericano, cuyo peculiar manejo de la perspectiva multifocal ha sido comentado anteriormente en esta misma revista (Bigas, Bravo y Contepomi 2010) jun-

to a otras aportaciones en el mismo sentido como los mosaicos fotográficos de David Hockney (fig. 1).

Veremos como algunas obras de Head, Hockney y Estes, compartirían con los citados venecianos una parte significativa de sus objetivos. El caso de Ben Johnson, aún cuando se coloca también a sí mismo en la misma estela de los italianos, podrá ser entendido como la excepción.

### Escenarios de Venecia

En el siglo XVIII Venecia era el principal destino de los distintos tipos de turismo de la época. Para muchos de los viajeros, el mejor recuerdo de esa vivencia solo podía ser una de las vistas de los impresionantes escenarios urbanos de Venecia realizadas por los artistas establecidos en el lugar.

Suele considerarse como primera de las “vedute” (vistas) la que realizó en

## Canaletto, his rivals, his inheritors

A recent exhibition entitled “Canaletto and His Rivals” at the National Gallery in London (Beddington 2010) displayed the works of the main XVIII Century Venetian painters alongside contemporary pieces of English photographic realists Ben Johnson and Clive Head, all of whom focus on the pictorial expression of diverse city views. Head confesses himself indebted to American painter Richard Estes – his particular command of multi-focal perspective has previously been examined in this magazine (Bigas, Bravo and Contepomi 2010) along with other contributions toward the same point, such as David Hockney’s photographic mosaics (fig.1). We will see how significant common objectives are shared by Head, Hockney and Estes and the aforementioned Venetian artists. Ben Johnson, while he understands himself as part of the same Italian trail, we regard as an exception.

### Venetian Settings

In the XVIIIth Century, Venice was the principal destination for the different types of tourism of its time. For many a traveler, the best souvenir of their

2. Estes, Richard. *Café exprés, 1975 y Murano Glass, 1976*. Arthur 1993. Pp. 79 y 88.

2. Estes, Richard. *Café exprés, 1975 and Murano Glass, 1976*. Arthur 1993. Pp. 79 and 88.

visiting experience could only be that of one of the breathtaking views of the Venetian cityscape manufactured by the established local artists. One of the first views to be considered “vedute” was the one realized in 1697 by Dutch painter Gaspar Van Wittel. The next century saw Canaletto, Carlevarijs, Richter and Marieschi enter the scene and, later, Belotto and Guardi. All of these artists manipulated their subject in favor of a faithful representation of whichever aspect of the city they considered best and, it is no coincidence that, two of the most relevant artists, Canaletto and Marieschi, were set designers. Canaletto is the best known. He was the most popular and successful commercial artist of his time. His works are famed for his sensitive treatment of natural light, for setting the sky as backdrop and for depicting the citizens’ everyday life in their urban settings.

Focusing on the employment of perspective, we see that Canaletto frequently makes use of the frontal view, possibly with the aid of “camera obscura”. It also seems evident that the city views have undergone a set of manipulations to the author’s convenience, including or emphasizing certain elements, yet applied within a degree of subtlety – avoiding obvious discrepancies with reality.

Such treatment of perspective constitutes the most notable difference between the XVIII th

1697 el holandés Gaspar van Wittel. En el siglo siguiente entraron en escena Canaletto, Carlevarijs, Richter, Marieschi y, más tarde, Belotto y Guardi. Todos estos autores manipularon sus temas de trabajo para mostrar –cada uno– con la mayor fidelidad, lo que para ellos era lo mejor de Venecia. No es casualidad que dos de los más relevantes artistas, Canaletto y Marieschi, fueran escenógrafos.

La obra de Canaletto es la más conocida. Fue el pintor más apreciado y de mayor éxito comercial de su tiempo, destacando en sus obras la sensibilidad en el tratamiento de la luz natural, los cielos como fondo y la recreación de la vida de las personas en el espacio público de la ciudad.

Si nos centramos en la utilización de la perspectiva, vemos que Canaletto utiliza con frecuencia la vista frontal, y posiblemente con ayuda de la cámara oscura. También es evidente que las vistas se fuerzan o manipulan convenientemente para incluir o enfatizar

elementos a criterio del autor, aunque siempre evitando que se produzcan discrepancias demasiado evidentes en su correspondencia con la realidad.

Ese tratamiento de la perspectiva es la diferencia más notable entre los venecianos del XVIII y los pintores contemporáneos. Tanto en Head como en Estes, encontramos la evidencia de los múltiples puntos de vista utilizados en una misma imagen, el registro de la mirada sostenida que se mueve en el tiempo. En sus vistas contemporáneas de Londres o de las ciudades norteamericanas no aparecen necesariamente grandes hitos de la arquitectura. Su temática se compone de ambientes correspondientes a vivencias cotidianas como una calle de barrio, una avenida, una tienda o el interior de un local. En la elección de los puntos de vista, se procura que permitan mostrar simultáneamente lo que ocurre en el interior, en la calle y proyectar también al mismo tiempo la mirada hacia la lejanía del espacio urbano (fig. 2).







3. Head, Clive. *South Kensington*, 2009 y *Canary Wharf*, 2008. Paraskos 2010. Pp. 41 y 172.

3. Head, Clive. *South Kensington*, 2009 and *Canary Wharf*, 2008. Paraskos 2010. Pp. 41 and 172.



3



4. Estes, Richard. *Citarella Fish*, 1991. Arthur 1993. P. 53.

4. Estes, Richard. *Citarella Fish*, 1991. Arthur 1993. P. 53.

4



Century Venetians and the contemporary painters. Both in Head and Estes, we find the use of multiple focal points in a single image, tracing the shifting of the gaze in time. Their contemporary views of London and American cities do not necessarily include great architectural landmarks, but revolve around the everyday (a local street, an avenue, a shop) and their choice of focal points acts in function of achieving a simultaneity of three sights: an interior setting, a view of the street and a projection into the distance (fig.2). Head's use of composition, big format (fig.3) and extreme close-ups, which seem to be almost in contact with the observer, show the will to include him in the setting and with this, we reject all possibility of a distanced, objective, balanced view of the elements of the composition. Head's realism originates in a strategy to immerse the spectator in the scene. Photography lends its use as an auxiliary method in the montage of assembling the composition's elements, resizing and repositioning them to a new interpretation of the scene, but painting is the final method of expression and must be closely observed, discerning the quality of its texture and brushstrokes, without mistaking it by a photograph.

As with the distinct authors of the Venetian *vedute*, the differences amongst each contemporary city view will depend on the importance given to their architectural elements, figures of their urban landscape, treatment of light, atmosphere and background. Estes abstains from the atmospheric effect: a uniform level of clarity and definition, not even challenged by distance, is maintained throughout the entire work (fig.4). Here there are none of Canaletto and Guardi's misty atmospheres or general planes of public settings like San Marcos, or brimming with life and characters that Canaletto would individualize and animate in a couple of brush strokes and which Marieschi would prefer to delegate to a specialist (fig.5).

Michele Marieschi, set designer of Canaletto's formation, seems more interested in the definition of an urban setting that projects itself toward the spectator, so turning him into an inhabitant and protagonist of its visual narrative. He made use of dramatic lighting, vivid colors, visible brush strokes and bold, sensational focal points. The view, in many of his paintings, covers an angle that largely surpasses the perceptive possibilities of a fixed focal point. He presents, rather, a sequence of multiple views integrated in one image. The result is the same effect of distortion found in the sequential perspectives of



5



6



7



5. Guardi, Francesco. *Celebración de Giovedì Grasso en la Piazzetta*, 1758. Beddington 2010. P. 133.  
 6. Canaletto. *La plaza de San Marcos hacia el sur y el oeste*, ca. 1731. Beddington 2010. P. 29.  
 7. Marieschi, Michele. *La entrada al Gran Canal hacia el este, con Santa Maria della Salute*, ca. 1735. Beddington 2010. P. 109.

El propio gran formato de los cuadros de Head (fig. 3) junto al tipo de encuadre y la utilización de primeros planos muy cercanos produciendo la sensación de estar casi en contacto con el observador, muestran la voluntad de incluirle en la escena; se renuncia, por tanto, a toda posibilidad de tomar la distancia necesaria para conseguir una observación objetiva y equilibrada de los elementos que articulan la composición. El realismo de la obra de Head procede de una estrategia decidida de facilitar la inmersión del espectador. La fotografía se utiliza como medio auxiliar en la fase de montaje de los elementos, manipulando y modificando su escala y posición para dar lugar a una nueva interpretación de la escena. La pintura es el medio de expresión final y debe ser observada desde cerca, notando el grano y la textura de las pinceladas, sin pretender que se la confunda con una fotografía.

Lo mismo que en el caso de los distintos autores de las *vedute* venecianas, en las vistas de las ciudades que retratan los artistas contemporáneos las diferencias entre ellos dependerán de la mayor o menor importancia que se conceda a la arquitectura o las figuras que pueblan el paisaje urbano, al tratamiento de la luz y la atmósfera o de los propios fondos de las composiciones. Estes prescinde siempre del efecto atmosférico, todo se percibe con la misma claridad y definición; ni la propia distancia se llega a interponer (fig. 4). Las atmósferas vaporosas de Canaletto y Guardi no aparecen aquí, ni tampoco los planos generales de escenarios públicos como San Marcos, repletos de esos personajes que Canaletto individualizaba y animaba con unos pocos trazos y que Marieschi prefería delegar en un especialista (fig. 5).

8. Marieschi, Michele. *El puente de Rialto desde la Riva del Vin*, ca. 1737. Beddington 2010. P. 109.  
 5. Guardi, Francesco. *Festival of Giovedì Grasso in the Piazzetta*, 1758. Beddington 2010. P. 133.  
 6. Canaletto. *Piazza San Marcos Looking South and West*, ca. 1731. Beddington 2010. P. 29.

Michele Marieschi, escenógrafo de formación como Canaletto, parece más bien interesado en la definición de un escenario urbano que se proyecta hacia el observador, al que convierte en habitante y protagonista del relato visual. Utilizaba una iluminación dramática, colores vivos, pinceladas visibles e impactantes puntos de vista.

En muchas de sus pinturas la vista abarca un ángulo que supera ampliamente las posibilidades perceptivas de un punto de vista fijo. Lo que él presenta es más bien una secuencia de diferentes vistas integradas en una sola imagen. Se produce así el mismo efecto de distorsión que en las perspectivas secuenciales de Hockney o de los pintores hiperrealistas, esas que aparecen como resultado del montaje de una serie de fotografías yuxtapuestas. Pero Marieschi no es el único en utilizar este tipo de licencias. *La plaza de San Marcos hacia el sur y el oeste*, de

7. Marieschi, Michele. *Entrance to the Grand Canal Looking East, with Santa Maria della Salute*, ca. 1735. Beddington 2010. P. 109.  
 8. Marieschi, Michele. *The Rialto Bridge from the Riva del Vin*, ca. 1737. Beddington 2010. P. 109.

David Hockney and the hyperrealist painters, attained through a montage of juxtaposed photographs. Marieschi, however, is not the only one making use of this license. Canaletto's *Piazza San Marcos Looking South West* (fig.6) shows a sight which is, in fact, the assemblage of two other views. The bell tower, as the element of articulation belonging to both and situated in the foreground, should show the distortion resulting from the vanishing views at both its sides in simultaneous directions; however, he prefers not to conceal the obvious incoherence between the bell tower's vanishing point and the buildings' faces of the square, before allowing perspective to deform the angles of the famous campanile into appearing oblique, for which he positions this element frontally, giving us no longer two, but three simultaneous focal points.

In *Entrance to the Grand Canal Looking East, with Santa Maria della Salute* (fig. 7), Michele Marieschi benefits from the intermediary position of the church in a corner, which makes it compatible with both focal points. The pier's angle – in the foreground – where it lies, displays the pronounced angular deformity in the meeting point between the two directions defining the canal. Similarly, in *The Rialto Bridge from the Riva del Vin*







(fig.8), he has no inconvenient situating the bridge in the foreground, in a perspective impossible to befit the background – which achieves a reinforcement to the sense of depth and to the contrast effect between the characters inhabiting the foreground and the vanishing view of the buildings facing the Canal.

As we can see, both the painters of the Eighteenth Century and the contemporary hyperrealists make frequent use of artistic licenses at the service of their expressive aims. On the contrary, there are some cases in which we find a desire to translate views onto canvases objectively, avoiding manipulation as much as possible.

### The City and Ben Johnson

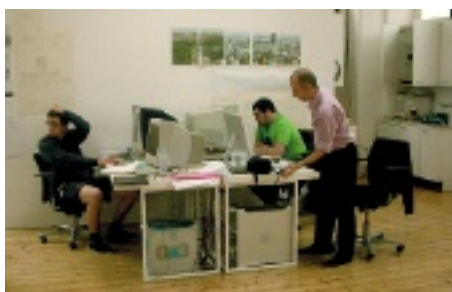
Ben Johnson is a Welsh painter born in 1946, whose thematic specialization in urbanism and architecture and contribution to public knowledge of modern architecture have awarded him an honorary membership to R.I.B.A (Royal Institute of British Architects) – leaving him as the only contemporary painter of such distinction. His paintings focus on visual veracity and attempt an accurate, exhaustive disclosure of the city's architecture – for which he stands at the required distance to avoid distortion. His work is aided by photography (thousands of photographs) since he distrusts his perception and, while his drawing style is what we commonly understand as technical drawing, helped where possible by computers, he will allow himself a certain degree of manipulation: Liverpool's cityscape features buildings which in reality are still in the project phase, and the expanse comprised in the city view is the result of not one, but multiple views added and merged into one vast, single panorama. Paradoxically, these manipulations are but a necessary measure to correct the possible subjectivity of the process.

In his strive to avoid any tendency toward personal interpretation, he entrusts judgment to elements of measurement and perception such as photography, computers and large teams of collaborators. He opts for the flawless texture of the airbrush, systematically assigned numbered colors and adhesive cut-outs fashioned by computer directed knives contouring the areas to be colored.

Upon the impossibility to exhibit the finished work, Ben Johnson shows, instead, at the National Gallery, himself and his team in the midst of its productive process (figs. 10 and 11) rendering the great amount of effort and energy

9. Liverpool Cityscape. Bukantas 2008. P. 69.

9. Liverpool Cityscape. Bukantas 2008. P. 69.



9

Canaletto, (fig. 6) muestra una vista que en realidad resulta de la unión de otras dos; el campanario, como elemento de articulación perteneciente a ambas situado en primer plano, debería mostrar la distorsión resultante de las fugas de sus lados en las dos direcciones simultáneas de la visión; Canaletto, no obstante, prefiere no ocul-

tar la evidente incoherencia entre la fuga del campanario y la fachada de la plaza antes que permitir que los ángulos del famoso campanario se deformen por la perspectiva y aparezcan oblicuos; para ello este elemento, finalmente, es colocado en posición frontal y por lo tanto, no se trata aquí de tres puntos de vista simultáneos en la misma vista, sino de tres.

En *La entrada al Gran Canal hacia el este, con Santa Maria della Salute* (fig. 7), Michele Marieschi sale mejor librado porque la situación en esquina de la Iglesia le permite ubicarla en una posición intermedia, de manera que es compatible con las dos direcciones en que quiere mirar. El ángulo del muelle –en primer plano– sobre el que se asienta exhibe sin complejos la pronunciada deformación angular en el punto de encuentro de las dos direcciones que define el canal. De forma parecida, en *El puente de Rialto desde la Riva del Vin* (fig. 8), no tiene inconveniente en situar el puente en primer plano y en una perspectiva prácticamente imposible de compaginar con el fondo –véase el inverosímil ángulo de apertura entre las dos orillas del canal– con tal de conseguir potenciar la profundidad de la escena y el efecto de contraste de los personajes que pueblan ese primer plano, en contraposición a la vista fugada de las fachadas que dan frente al Canal.

Así pues, tanto en el dieciocho como en los diversos hiperrealismos contemporáneos, encontramos una y otra vez las licencias que los grandes pintores se han concedido siempre al servicio de aquello que quieren expresar. Por el contrario, en algunos casos, se ha intentado trasladar al lienzo la imagen percibida de manera objetiva, con la mínima manipulación.



## La ciudad y Ben Johnson

Ben Johnson es un pintor galés nacido en 1946, especializado en temas relacionados con urbanismo y arquitectura, lo que le ha valido ser nombrado miembro honorario del R.I.B.A. (Royal Institute of British Architects) por su contribución al conocimiento público de la arquitectura moderna, siendo el único pintor contemporáneo que ha merecido esa distinción.

Su forma de representar las ciudades quiere ser una especie de levantamiento notarial objetivo exhaustivo en sentido visual, para lo cual se ubica a la distancia necesaria para evitar toda deformación. Utiliza la fotografía (miles de fotografías) porque desconfía de su propia percepción, y su forma de dibujar es lo que normalmente entendemos por dibujo técnico, ayudado en todo lo posible por el ordenador. Sin embargo, en su vista de Liverpool (Fig. 9), se permite añadir edificios que están aún en fase de proyecto y el conjunto que abarca es también el resultado de un proceso de adición de vistas múltiples para integrarlas en una amplísima panorámica unificada de la ciudad. Pero aunque pueda resultar una paradoja, todas las manipulaciones a que somete al tema tienen como objetivo neutralizar la posible subjetividad del proceso.

Utiliza elementos de percepción y medición como la fotografía y la informática y amplios equipos de colaboradores para evitar toda deriva hacia la interpretación personal; la textura uniforme y neutra del aerógrafo en lugar de la pincelada, los colores numerados y asignados sistemáticamente a cada elemento, la utilización de reservas adhesivas para evitar toda falta de precisión al aplicar el color perfiladas mediante una cuchilla dirigida por ordenador.

Ante la imposibilidad de mostrar el trabajo acabado, lo que exhibe en la



10

National Gallery es a sí mismo y sus colaboradores en pleno proceso productivo (figs. 10 y 11) de manera que el público aprecie en él la gran cantidad de esfuerzo y energía exigidos por esa construcción. El tiempo previsto de duración de la ejecución del cuadro de Liverpool es de 18 años, período que de acuerdo con su autor habría

10 y 11. Ben Johnson trabajando en la National Gallery. Bukantas 2008. Pp. 49 y 45.

10 and 11. Ben Johnson working in The National Gallery. Bukantas 2008. Pp. 49 y 45.



11

that is demanded by the work visible to the public. The execution time for the Liverpool view is estimated at 18 years, a number which would be multiplied by 5, the author surmises, if it were not for the advantages of computer technology. Nevertheless, the result is an inexpressive and deserted urban landscape. A graphic document gathering a high amount of information and whose close inspection will reveal a quasi digital texture which liken it to video games (fig.12). A notable difference between Johnson's work and the aforementioned views of Venice is the total disappearance of human activity. When he speaks about his work, however, Johnson reassures he is obsessed with all that has to do with the life of Liverpool's inhabitants., which give a voice to those surreal, empty spaces. In his interview with Ann Bukantas published in "Cityscape. Ben Johnson's Liverpool", he repeatedly insists that his real interests lies precisely in that which his paintings omit: the people who populate the city, their problems and ambitions, their interaction with the urban frame. Additionally, one of his better known admirers, architect Norman Foster, compares him to Canaletto and Turner – we could not disagree more, unless the comparison is aimed at the object that demonstrates its contraposition.

## Conclusion

As it is often the case, artists – facing the challenge to visually evoke the life experiences produced by architectonic contexts onto their visitors – intuitively developed a set of resources and strategies toward their goals, pushing the possibilities of the technical and intellectual instruments within their reach. Canaletto and Mareschi's vedute – already aware of time as



12. Liverpool Cityscape. Detalle. Bukantas 2008. Pp. 57 y 60.

12. Liverpool Cityscape. Detail. Bukantas 2008. Pp. 57 y 60.



12

an intrinsic dimension to any artistic or scientific approximation to the concept of space – anticipated the images that two centuries later would produce the artistic vanguards of the xxth Century and later characters of our time like the hereby briefly mentioned.

We find the same in the urban compositions of Canaletto, Marieschi, Estes, Hockney as well as in Le Corbusier's forced perspectives: their value and successful communication of their message depend on their "incorrectness" and their infringement of orthodox academic methods in favor of expression.

Johnson's aim at factual objectivity constitutes an impossible feat, since any interpretation of reality must necessarily be a reduction in the first place. The magic in the artists' work lies in their providing a view of reality filtered through personal subjectivity, achieving to widen the spectrum of our perceptual possibilities and opening way to personal growth. The aim in technical drawing is very different: to measure, build, document and define objects according only to certain purposes and criteria. Neither the 18 year long labor done by Johnson to complete the painting, nor the great amount of trivialized visual information recorded in the work, will prevent the result to be insensitive and indifferent and its imagery the most unreal looking of all the hereby examined (fig.13). The main appeal in Johnson's work is, then, in his *performance*: the permanent display of his titanic effort and failure to capture the spirit of the city by means of a mere, huge

que multiplicar por 5 de no contar con las ventajas de la tecnología informática. Aún así, el resultado es la imagen de una ciudad desierta e inexpresiva, un documento gráfico donde se acumula una gran cantidad de información y que en la visión cercana nos muestra una textura que recuerda a la de los escenarios de los video-juegos realizados por ordenador (fig. 12).

A diferencia de las vistas de Venecia, en la pintura de Johnson ha desaparecido todo rastro gráfico de la acción humana.

Sin embargo, al hablar sobre su trabajo, Johnson afirma estar obsesionado solamente con todo lo que tenga relación con la vida de los habitantes de Liverpool que darán voz a esas calles y esos espacios públicos surreales y vacíos. En la entrevista con Ann Bukantas publicada en el libro "Cityscape. Ben Johnson's Liverpool, él insiste una y otra vez en que lo que realmente le interesa es justamente aquello de lo cual en sus lienzos no ha quedado ni rastro: la gente que puebla la ciudad, sus problemas y ambiciones, su inter-

acción con el marco urbano. En el mismo sentido, uno de sus más conocidos admiradores, el arquitecto Norman Foster, le compara con Canaletto y Turner, afirmación con la que no podemos estar más en desacuerdo a menos que se trate de una comparación con el objeto de poner en evidencia su contraposición.

## Conclusión

Como suele ocurrir, los artistas –enfrentados al desafío de evocar en imágenes las vivencias y las sensaciones próximas a las que los contextos arquitectónicos de las grandes ciudades producían en sus visitantes– desarrollaron intuitivamente recursos y estrategias para acercarse a su objetivo, forzando las posibilidades de los instrumentos técnicos e intelectuales a su alcance. Las *vedute* de Canaletto y Marieschi anticipan las imágenes que dos siglos más tarde –ya conscientes de la imposibilidad de ignorar la presencia del tiempo como dimensión inseparable de cualquier aproximación al concepto de





13. *Liverpool Cityscape*. Bukantas 2008. P. 70.

13. *Liverpool Cityscape*. Bukantas 2008. P. 70.

espacio en el arte o la ciencia— producirán las vanguardias artísticas del siglo XX y más tarde personajes de nuestro tiempo como los brevemente comentados aquí.

En las composiciones urbanas de Canaletto, Marieschi, Estes, Hockney o Head ocurre lo mismo que en las perspectivas forzadas de Le Corbusier: su valor y su capacidad de comunicación del mensaje que se proponen depende en buena parte de sus “incorrecciones”, de su vulneración de la ortodoxia del método a favor de la expresión.

En el caso de Johnson, su obsesión por la objetividad y el detalle le hace plantearse objetivos imposibles puesto que al fin y al cabo toda interpretación de la realidad es una reducción. La magia del trabajo de los artistas consiste en que permiten ver la realidad a través de su visión subjetiva, lo cual amplía positivamente el espectro de posibilidades de nuestra percepción, nos permite crecer. El objetivo del dibujo técnico es bien distinto: medir, construir, documentar y definir los objetos en función tan sólo de determinadas características. Los dieciocho años que Ben Johnson dedicará a completar su gran vista de Liverpool, la ingente cantidad de información visual banalizada que acumula el cuadro, no evitarán que el resultado sea sensiblemente plano e inexpresivo y, desde luego, contenga las imágenes tal vez más irreales entre todas las vistas aquí (fig. 13). Lo atractivo de Johnson es su *performance*; la exposición pública permanente del fracaso de su esfuerzo titánico para capturar el espíritu de la ciudad, mediante la acumulación exagerada de mera información reducible a parámetros cuantificables. Esa aplicación a la vez ingenua y brutal de un método “científico” junto a la tenacidad e ilusión que pone en esa empre-



13

sa imposible, despiertan curiosidad y admiración, pero no nos cuenta mucho más sobre las experiencias que nos puede ofrecer una visita a la ciudad de Liverpool de lo que lo consiguen—en el caso de Kyoto— unas pocas fotografías realizadas por Hockney a su amigo sin salir del hotel. ■

accumulation of quantifiable data. While the naïve and so dull application of a “scientific” method and the tenacity and excitement exhibited in an impossible enterprise do awaken the public’s curiosity and admiration, the work itself fails to convey the nature of life experience in the city any more than — in the case of Kyoto — is accomplished by a few photographs taken by Hockney of his friend without exiting the hotel. ■

### Referencias

- *Canaletto and his Rivals*. National Gallery. Londres. Octubre 2010 a Enero 2011.
- BIGAS, M., BRAVO L. CONTEPOMI, G., 2010. Espacio, tiempo y perspectiva en la construcción de la mirada arquitectónica contemporánea. De Hockney a Miralles. *Revista EGA*, no. 15, pp. 128-37.

### Bibliografía

- ARTHUR, John., 1993. *Richard Estes. Paintings and Prints*. New York: Pomegranate Artbooks.
- BUKANTAS, Ann., 2008. *Cityscape. Ben Johnson’s Liverpool*. Liverpool: Liverpool University Press.
- PARASKOS, Michael., 2010. Clive Head. Farnham. Surrey: Lund Humphries.
- BEDDINGTON, Charles., 2010. *Venecia: Canaletto y sus rivales*. Bruselas: Fonds Mercator.
- WECHSLER, Lawrence., 1984. *David Hockney. Camera works*. Londres: Thames and Hudson.
- BIGAS, M., BRAVO L. CONTEPOMI, G. Espacio, tiempo y perspectiva en la construcción de la mirada arquitectónica contemporánea. *De Hockney a Miralles. Revista EGA*, no. 15. Valencia.

### References

- *Canaletto and his Rivals*. National Gallery. London. October 2010 to January 2011.
- BIGAS, M., BRAVO L. CONTEPOMI, G., 2010. Espacio, tiempo y perspectiva en la construcción de la mirada arquitectónica contemporánea. De Hockney a Miralles. *Revista EGA*, no. 15, pp. 128-37.

### Bibliography

- ARTHUR, John., 1993. *Richard Estes. Paintings and Prints*. New York: Pomegranate Artbooks.
- BUKANTAS, Ann., 2008. *Cityscape. Ben Johnson’s Liverpool*. Liverpool: Liverpool University Press.
- PARASKOS, Michael., 2010. Clive Head. Farnham. Surrey: Lund Humphries.
- BEDDINGTON, Charles., 2010. *Venecia: Canaletto y sus rivales*. Bruselas: Fonds Mercator.
- WECHSLER, Lawrence., 1984. *David Hockney. Camera works*. Londres: Thames and Hudson.
- BIGAS, M., BRAVO L. CONTEPOMI, G. Espacio, tiempo y perspectiva en la construcción de la mirada arquitectónica contemporánea. *De Hockney a Miralles. Revista EGA*, no. 15. Valencia.