

Lima 25 de Julio 2019

FOTOGRAFÍA ARQUITECTÓNICA

RELACIONES Y TRADUCCIONES GRÁFICAS

PRESENTADO

*González Meneses, Jana
Santillán Samalvides, Katia
Velarde Castillo, Claudio*

DIRECTOR

Vega Borrego, Daniel



Universidad Internacional de La Rioja
Máster Universitario en Diseño Gráfico Digital

TFM

En portada:

Nicholas Goodden

Minimal Architecture Photography
2016

Agradecimientos

Agradecemos la atención y guía de Daniel Vega Borrego. A nuestros padres por acompañarnos en el proceso. Y a nuestras familias por todo su apoyo, sin el cual no hubiera sido posible la realización de este máster.

Matthias Heiderich
Systems Layers III



ÍNDICE

ABSTRACT	6
1.INTRODUCCIÓN	8
1.1 Justificación	10
1.2 Estructura de la memoria	11
2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA	12
2.1 Objetivo General	14
2.2 Objetivos específicos	14
2.3 Metodología del trabajo	16
3. MARCO REFERENCIAL	20
3.1 Consideraciones y definición del campo de investigación	22
3.1.1 La fotografía arquitectónica y la imagen arquitectónica	
3.1.2 Antecedentes	
3.1.3 Estilos visuales: Fotografía contemporánea	
3.1.4 Fotógrafos	
3.2 Teorías de la percepción, una aproximación conceptual	58
3.2.1 Procesos y características de la percepción	
3.2.1 Teorías de la percepción	
3.3 Morfología y Sintaxis de la Imagen Visual	69
3.3.1 Formas y figuras en el espacio compositivo.	
3.3.2 Organización y proporción en la composición	
3.3.3 Luz, de la profundidad al contraste	
3.3.4 Movimiento, dirección y equilibrio en la fotografía arquitectónica	
4. ANÁLISIS	92
4.1. Metodología de análisis	94
4.2. Análisis	96
CONCLUSIONES	116
BIBLIOGRAFÍA	122
ÍNDICE DE IMÁGENES	126

Mette Bruus
Foto Seleccionada
Misión de EyeEm 2017

ABSTRACT

La fotografía arquitectónica transforma imagen e imaginario arquitectónico convirtiéndolos en una imagen gráfica bidimensional a través del proceso fotográfico. El resultado es una composición con una plástica de gran dimensión gráfica. La realización de esta investigación pretende abordar la fotografía poniendo de manifiesto esa dimensión gráfica que supera la representación mimética de la arquitectura. Nuestro interés parte por entender la sincronía que supone la arquitectura retratada y la fotografía en el proceso de figuración de la imagen hacia la versión gráfica. Cuando la tridimensión de la arquitectura se traduce al plano bidimensional y este manifiesta un minucioso estudio del detalle, de los recursos de composición y del lenguaje visual. La investigación se ha centrado en el análisis de fotografías minimalistas de arquitectura, con la finalidad de descubrir una estructura u orden que señale la traducción de la imagen arquitectónica a la imagen gráfica y sus influencias en el imaginario arquitectónico.

Architectural photography transforms the architectural image and imaginary, turning them into a two-dimensional graphic image through the process of photography. The result is a composition that is highly graphical in nature. This study approaches photography as a way to manifest that graphic dimension which surpasses mimetic representation in architecture. Our interest is to understand the synchrony implied in the photographic depiction of architecture, through the process of depicting an image in its graphic form. When three-dimensional architecture is translated to the two-dimensional plane, and is manifested in a meticulous detail study, with the resources of composition and visual language. Prior research has focused on analyzing minimalist architectural photographs, in order to discover a structure or order pointing to a translation of an architectural image into a graphical one, and its influence on the architectural imaginary. /

Palabras clave: Fotografía, arquitectura, imagen, imaginario, gráfica.
Keywords: Photography, architecture, image, imaginary, graphics



1

INTRODUCCIÓN

Kevin Krautgartner
Concrete Form





1.1

JUSTIFICACIÓN

Hoy en día la fotografía arquitectónica es una disciplina que ofrece mucho más que una imagen aislada en favor de elevar el valor de la arquitectura o hacer un registro documental de ella. Existe una clara tendencia en tomar la arquitectura como motivo para la generación de imágenes y de ser estas apreciadas como piezas de arte. Es lógico, entonces, que la fotografía arquitectónica promueva la creación de imágenes de gran valor y cualidad gráfica con una visión descontextualizada y estética de la obra arquitectónica. El proceso requiere entender conceptos de arquitectura y que el acto fotográfico sea largamente premeditado, fluctuando entre la técnica y los aspectos

discursivos de la imagen. En este sentido muchos historiadores y personalidades del campo han argumentado sobre la técnica y la intencionalidad representativa de este tipo de imágenes.

El presente documento no pretende redundar en la especificidad que deviene de los temas eminentemente fotográficos y retóricos, sino en encontrar, a través del análisis de la imagen, puntos de convergencia que ayuden a abrir nuevos discursos dentro de las artes gráficas. Se considera oportuno desglosar varios aspectos relacionados a ambas disciplinas y dejar, con esta memoria, una constancia de carácter divulgativo. /

ESTRUCTURA DE LA MEMORIA

Los capítulos que se desarrollan a continuación inician con la definición de fotografía e imagen arquitectónica para sentar la base del desarrollo y el enfoque de esta investigación. En este punto se revisan los antecedentes de esta categoría, su producción y evolución a lo largo de la historia. En adelante se presenta una breve descripción de estilos fotográficos, su relación con las corrientes artísticas y la arquitectura. Al término de este capítulo se examina el trabajo de fotógrafos contemporáneos influenciados por el diseño gráfico o la arquitectura. El grupo elegido expone, de manera más precisa, la tipología de la imagen arquitectónica que se desea analizar. Entre ellos se destaca el trabajo de Matthias Heiderich, Mathieu Venot, Paolo Pettigiani, Lino Russo, Mark Lipp, Giorgio Stefanoni y Jon Setter.

En el segundo capítulo, se hace un repaso de

las teorías de la percepción desde un enfoque cognitivo. Se establecen las relaciones de la imagen y la percepción, temas fundamentales para entender la imagen y el imaginario arquitectónico en el proceso de descontextualización hacia una imagen fotográfica.

En la tercera parte, la intención es señalar los conceptos que desde la teoría de la imagen servirán como variables para analizar las fotografías y encontrar similitudes o diferencias respecto a las disciplinas involucradas. Se trata de una revisión de los atributos visuales, de los que se sirve también la fotografía para configurar imágenes.

Finalmente, a través de una herramienta metodológica de análisis desarrollada en base a los criterios previamente definidos, se examina un grupo de fotografías arquitectónicas que corresponde a la tipología estudiada en este documento. /

2

OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Kevin Krautgartners
Foto Seleccionada
Misión de EyeEme 2017





2.1

OBJETIVO GENERAL

El objetivo general de esta memoria se centra en evidenciar las transformaciones que se producen entre la forma arquitectónica y su traducción gráfica a través de la fotografía.

2.2

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

Explorar los antecedentes de la fotografía arquitectónica

Identificar aspectos estéticos de la imagen arquitectónica en la fotografía.

Identificar las relaciones entre el imaginario arquitectónico y su representación gráfica.

Analizar la relación entre la forma arquitectónica y su traducción gráfica a través de la fotografía.

Georgij Dorofeev
Foto Seleccionada
Misión de EyeEme 2017

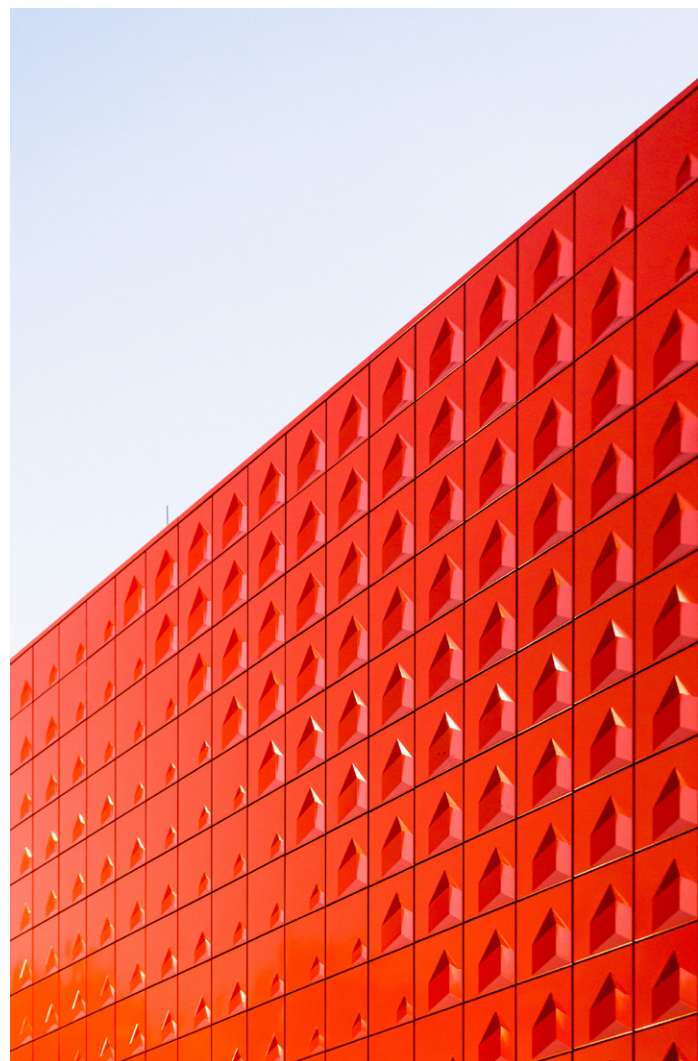
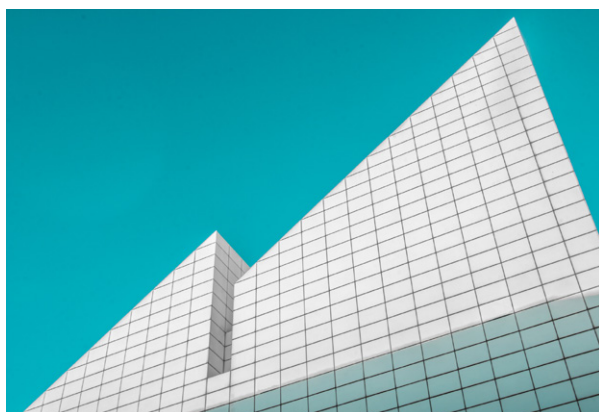
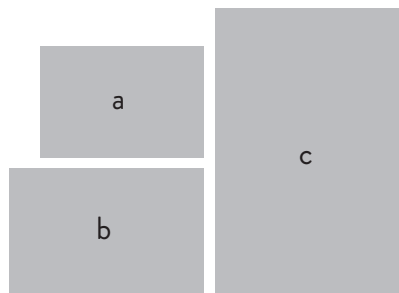
a

Marco Di Stefano
Foto Seleccionada
Misión de EyeEme 2017

b

André Dogbey
Foto Seleccionada
Misión de EyeEme 2017

c



2.3

METODOLOGÍA DEL TRABAJO

Tema y motivación

El planteamiento de la metodología de trabajo, así como de la definición del tema para esta investigación, se estableció en virtud del carácter multidisciplinar del grupo, compuesto por arquitectos y diseñadores gráficos. Es por esto que, en busca de un punto de coincidencia entre las áreas de especialización, se eligió como tema de investigación la fotografía arquitectónica: un producto gráfico que toma como recurso a la arquitectura.

A partir de la definición de la temática del trabajo, se realizó una revisión preliminar de la bibliografía y fuentes referenciales que permitieran perfilar con más claridad la dirección que tomaría la investigación. Entre los autores consultados destacan Walter Benjamin, Pino Parini y Juhani Pallasmaa. El desarrollo llevó a la recopilación de una base de datos general referida tanto a la fo-

tografía y sus procesos, como al análisis de la imagen desde distintas perspectivas. Las coincidencias encontradas entre los temas consultados, permitió encontrar un estilo fotográfico específico sobre el cual sentar la base de la investigación.

Definición del estilo y universo de imagen para la investigación

Teniendo una idea más clara de la definición de fotografía arquitectónica, se procedió a definir una tipología específica sobre qué realizar la investigación. Tras haber descubierto la gran variedad de aproximaciones del fotógrafo a la arquitectura, se decidió trabajar con el estilo minimalista que, por medio de la descontextualización de la imagen, enfocará la atención en las características gráficas de la misma.

Una vez establecida la tipología fotográfica que serviría al trabajo, se inició la delimitación de un universo de estudio basado en los

parámetros definidos anteriormente. El proceso de discriminación de imágenes llevó de forma orgánica al hallazgo de un grupo específico de fotógrafos de arquitectura que cumplieran con las características estéticas y compositivas al que el estudio está orientado. Otro elemento que ayudó con la definición de los fotógrafos a analizar, fueron las reseñas que de ellos se encontró en diferentes revistas digitales, tanto de arquitectura como de fotografía y diseño. En estas, la continua mención de las cualidades gráficas y estéticas de su obra, así como su capacidad de descontextualizar la forma arquitectónica, ayudó a aclarar y delimitar aún más el tema de la investigación.

Lo siguiente en el proceso fue la realización de una reseña para cada uno de los fotógrafos elegidos y una selección de imágenes representativas que mostraran tanto su estilo individual como el que atañe a la investigación. De este grupo de imágenes se tomó una que serviría para el análisis propiamente dicho.

El siguiente paso fue la búsqueda de bibliografía que permitiera el desarrollo de un ins-

trumento de análisis de la imagen. Esta parte, que se ve reflejada en el marco teórico de esta memoria, estableció los conceptos que más tarde se utilizaron en el desarrollo de una metodología de análisis. Para esto se recurrió a diversas tesis de análisis de la imagen arquitectónica y fotográfica como la de Gómez-Blanco (2002), así como documentos de psicología, teoría de la percepción y fundamentos visuales de autores como A. Dondis (2017), Rock (1983), Benjamin (2003) o Casanova (1991). Las publicaciones digitales, encontradas en repositorios como Jstor, entre otros, permitieron ver diferentes aplicaciones de bases teóricas que ayudaron a validar de conceptos que se iban desarrollando, por ejemplo, la que propone Castilla (2006).

Una revisión histórica de la fotografía arquitectónica se llevó también a cabo en esta parte del trabajo. Esto se hizo con el fin de contextualizar y establecer las bases que validaron la delimitación de nuestro universo de estudio. Los fundamentos visuales y semióticos se organizaron de forma lógica desde una perspectiva de aplicación y rela-

ción con la imagen arquitectónica.

Una vez relacionados los conceptos y establecido el orden que el marco teórico debía seguir, se procedió con la redacción organizada del mismo y con la vinculación del contenido con fotografías arquitectónicas que ejemplifican y demostraran la teoría expuesta.

Desarrollo de la metodología de análisis de la fotografía arquitectónica

Se buscó lograr una herramienta de análisis que permitiese una aplicación lógica y consistente en cualquier imagen con las características visuales definidas como foco de la investigación. Para esto se realizó un esquema de tres partes, la primera relacionada al imaginario, la segunda a la morfología y sintaxis de la imagen, y la tercera a la percepción. Para ello, se tomó como base el trabajo de Javier Marzál (2004) y de Pino Parini (2002), dándoles un enfoque específico al estilo fotográfico que nos compete. De esta forma la herramienta de análisis de

la que se partió se modificó dándole prioridad a algunas características que únicamente se perciben en la fotografía arquitectónica minimalista que descontextualiza la imagen arquitectónica y a la transformación que sufren los elementos compositivos y el imaginario arquitectónico en este proceso de traducción visual.

Con la herramienta de análisis desarrollada, se procedió a hacer una comprobación de está aplicándola a una imagen de Matthias Heiderich obteniendo resultados interesantes. Sin embargo, al explicar muchos de los conceptos, estos no quedaban del todo claros con sólo la imagen fotográfica. Se toma entonces la decisión de realizar una deconstrucción gráfica que acompañe al análisis y evidencie con completa claridad todos los elementos que este señala. A partir de allí se desarrollan las versiones vectoriales de todas las fotos que permiten superponer las líneas compositivas, extraer detalles y señalar con claridad los cambios de luz en las fotografías. Este proceso se referenció del trabajo realizado por Nina Band, quien, de forma artística y exploratoria, busca la sim-

Jon Setter
Crows Nest Blue

plificación de imágenes arquitectónicas con cartulinas

Es así como la metodología se compone por la herramienta de análisis esquemática, la deconstrucción y recomposición gráfica de la imagen fotográfica, además del estudio compositivo de la misma. Todo esto dio como resultado una narrativa explicativa sobre cada imagen que permitió hilvanar los ítems de la herramienta de análisis esquemática y dar una visión más completa de los resultados.

Desarrollo de conclusiones

El siguiente paso en la realización de este trabajo es la extracción de conclusiones. Este proceso parte de la comparación de los resultados obtenidos al aplicar el análisis a las imágenes seleccionadas, en busca de patrones y diferencias significativas obtenidas. Además, por supuesto muchos de los elementos contextuales, obtenidos durante el proceso de recopilación y revisión de bibliografía y referentes, permitirán el desarrollo de conclusiones que proceden de la observación de los análisis como conjunto.

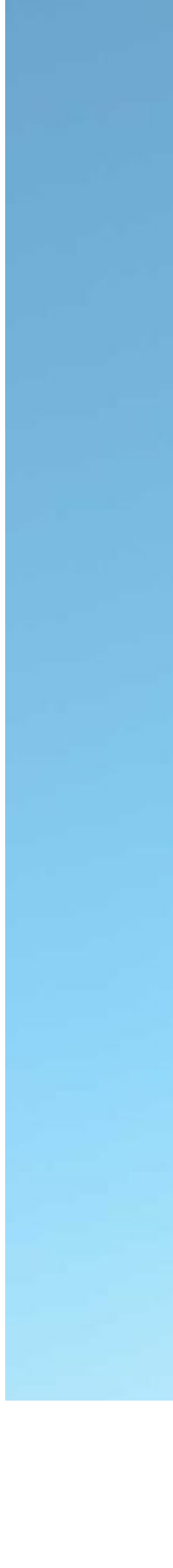




3

**MARCO
REFERENCIAL**

Matthieu Venot
Untitled IV Prism Series
2014





3.1

CONSIDERACIONES Y DEFINICIONES DEL CAMPO DE INVESTIGACIÓN

3.1.1 LA FOTOGRAFÍA ARQUITECTÓNICA Y LA IMAGEN ARQUITECTÓNICA

Definiciones

Existen muchas formas de referirse a la imagen e innumerables son los intentos de englobar el término en un discurso totalizador. Si pensamos en lo que sostiene Belting, en su libro *Antropología de la imagen*, parece lógico desplegar un tipo de imagen mental y un tipo de imagen puramente visual. En su planteamiento el expone: “Todo lo que pasa por la mirada o frente al ojo interior, puede entenderse, así como una imagen o transformarse en una imagen. Debido a esto, si se considera seriamente el concepto de imagen, únicamente puede tratarse de un concepto antropológico.” (Belting, 2007, p.14). Intentaremos, por lo tanto, aproximar los conceptos de imagen y fotografía arquitectónicas como concepciones disímiles.

En la primera parte presentamos la idea de imagen ligada al concepto de percepción, sin embargo, el acto de fotográfico enfrenta-

do al objeto arquitectónico implica otras variables que requieren ser atendidas. La importancia de especificar sobre la imagen, en este documento, radica fundamentalmente en los enlaces que se producen antes, durante y después de configurar una fotografía arquitectónica. Nos referimos en cómo la fotografía, como representación y la imagen como imaginario, cuyos fundamentos explicaremos más adelante, se combinan, evolucionan, o cambian por completo en el proceso fotográfico.

Imagen arquitectónica, el imaginario.

La imagen mental está ligada a la experiencia y la activamos por medio del recuerdo. (Belting, 2007). La arquitectura por su condición habitable tiene un papel activo en la experiencia, capaz de generar imágenes poéticas que modifican nuestra forma de experimentar el mundo. Como

menciona Pallasmaa, "...las experiencias arquitectónicas impactan en nuestra mente mediante imágenes que son formas condensadas de determinadas cualidades arquitectónicas. "(2014, p.8).

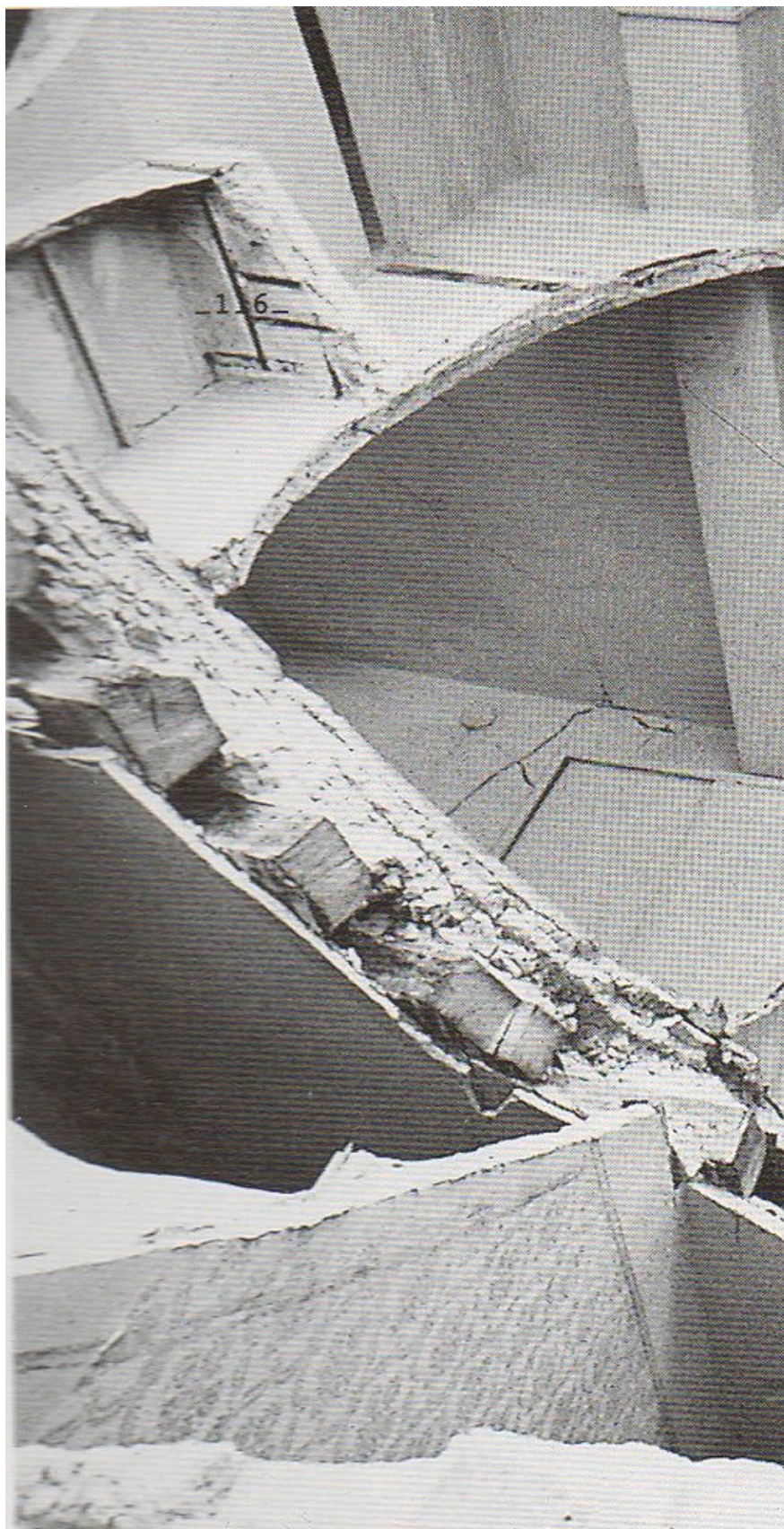
La arquitectura mantiene un alto grado de proyección de imágenes idealizadas de la cultura, forman parte importante de nuestro universo y están colmadas de narrativas. A propósito, Walter Benjamín (en Agamben, 2009, p. 100) comenta "(...) imagen es aquello en lo cual lo que ha sido se une como en un relámpago con el ahora en una constelación. En otras palabras: la imagen es la dialéctica en suspenso".

En este contexto es insostenible pensar en un tipo de imagen puramente visual, fija y pasiva. Las imágenes están siempre acompañadas de vínculos, en palabras de Pallasmaa:

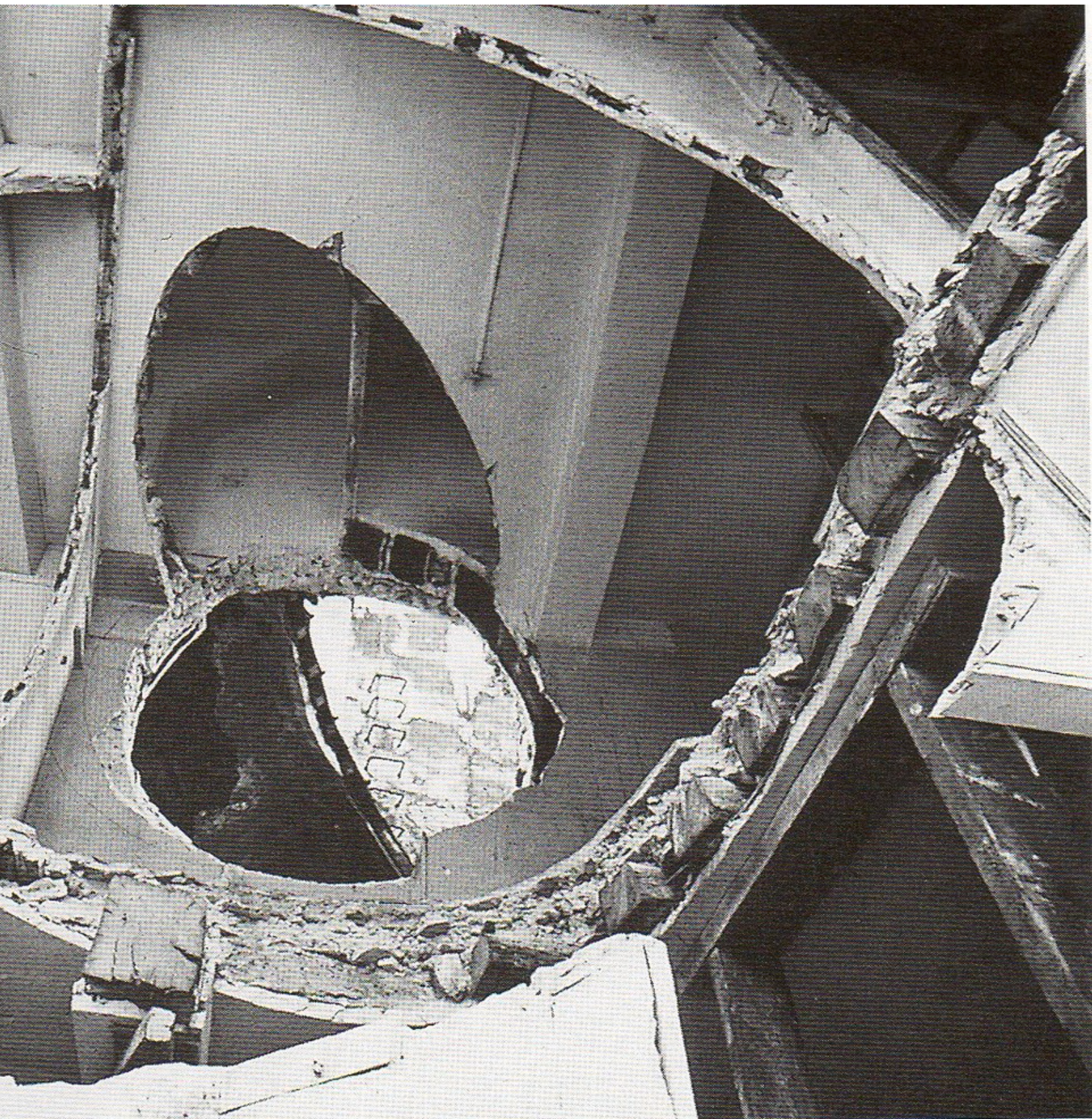
Una característica de los sentidos es su tendencia a mezclarse e integrarse; una imagen visual se encuentra siempre acompañada de repercusio-

nes con connotaciones en experiencias propias de otras modalidades sensoriales. Existen, además, imágenes en los territorios propios de todos los sentidos. La propia imagen visual es una fusión construida de preceptos fragmentados y discontinuos. (2014, p. 59)

La imagen de un edificio tiene relaciones y lenguajes capaces de evocar, o emular situaciones, emociones y sensaciones. Sin embargo, no podemos generalizar o decir que un edificio, por su condición habitable, sólo expresa una situación de estabilidad y cobijo a través de las estructuras que lo componen. Las imágenes de Gordon Matta-Clark ejemplifican esta premisa. Las configuraciones de sus fotografías producen imágenes que cuestionan los parámetros arquitectónicos, al mismo tiempo proyectan sentimientos fatídicos altamente comprometidos con la experiencia de quien las recorre con la mirada. Inmediatamente se producen lecturas inconscientes frente a



Gordon Matta-Clark
Conical Intersect
New York, 1975 (101.9 x 76.2 cm)



lo que nuestros ojos sienten.

Las construcciones arquitectónicas presentes en las imágenes, aquellas que carecen de soporte físico, ya sean poéticas, metafóricas o puramente vívidas, implican siempre una imagen que se relaciona con el habitar.

En consecuencia, tendemos inconscientemente a asociar unidades visuales o formas obtenidas de los atributos arquitectónicos con imágenes o recuerdos que movilizan nuestras emociones. Algunos ejemplos que resultan explicativos son los que presenta Pallasmaa (2014), en su libro *La imagen Corpórea. Imaginación e imaginario en la arquitectura* al referirse al imaginario de la ventana y la puerta:

Una ventana rota, resulta desagradable a la vista, sensación que nace de la asociación inconsciente con un ojo violentado. (...) Una puerta es simultáneamente una señal para detenerse y una invitación a entrar(...)La puerta silencia, pero a la vez es una señal de voces escondidas fuera y dentro. (p.166-167).

Fotografía arquitectónica

Al referirnos a la fotografía arquitectónica pensamos inmediatamente en el acto fotográfico y en el producto que resulta de este. Italo Zannier en su libro *Architettura e fotografia* (1991) escribe:

Fotografiar es una operación cultural, y no técnica, que se aprende con la experiencia intelectual, más que, con la práctica, esta es indispensable para adiestrar al ojo a traducir en imagen, con el instrumento disponible, las sensaciones espaciales de la realidad tridimensional. Esta es táctil, olorosa, ruidosa, transitable, pero que se transcribe en un código que constituye una segunda realidad, aquella que es específica de la fotografía” (1991, pg. 133).

Del mismo modo que en los párrafos anteriores, intentaremos aproximar la noción de fotografía arquitectónica entendida principalmente como imagen visual. Ob-

servar una fotografía arquitectónica nos lleva rápidamente a juzgar la imagen desde su capacidad descriptiva, que se manifiesta por los atributos compositivos de la arquitectura y los que resultan de técnicas fotográficas específicas. Sin embargo, la fotografía de arquitectura tiene ciertas condiciones que la definen. La presencia de los elementos arquitectónicos como la estructura del objeto, su cualidad espacial o la tectónica son la primera condición para reconocerla.

Por otro lado, la elección y captura del referente arquitectónico dentro del encuadre ha de otorgarle muchas veces una categoría tipológica. Con esto nos referimos a la elección dentro del espacio fotográfico, que Dubois llama “el corte espacial”. Al respecto dice: “El espacio fotográfico no está dado. Pero tampoco se construye. Por el contrario, es un espacio para tomar (o dejar), una selección en el mundo, una sustracción que se opera en bloque”. (1994, p. 158). A diferencia de la pintura que parte de un lienzo en blanco, el cual se va completando progresivamente; en la fotogra-

fía, el visor de la cámara no dibuja, sino recorta o toma el fragmento significativo que completa la superficie de un sólo golpe. (Dubois, 1994). Podríamos pensar que, al tratarse de un objeto arquitectónico, la composición girará sólo en torno a las cualidades físicas de este, tratando de abarcar suficiente información que represente la esencia del objeto retratado. Sin embargo, el gesto de corte determina el tipo de fotografía o la enmarca dentro de una categoría.

Finalmente, los procesos de edición de la imagen son otro aspecto relevante, pues aporta otros rasgos que nos hablarán del estilo fotográfico, del referente, de la representación, criterios estéticos, entre otros. Por consiguiente, una aproximación a la definición de fotografía arquitectónica, que mejor se ajusta a la presente investigación es la representación de una forma visual de referente arquitectónico con nivel de iconicidad medio o bajo enmarcado en un soporte fotográfico, con un grado de vinculación con la imagen materialista o el imaginario del referente. /





Gordon Matta-Clark
Window Blow-Out
1976 (406 x 559 mm)

3.1.2 ANTECEDENTES

Fotografía como representación

La historia de la fotografía arquitectónica ha estado guiada, durante un largo tiempo, por la analogía con la representación gráfica en arquitectura y por los avances tecnológicos en materia fotográfica. Históricamente, no se puede dejar de mencionar que el primer proceso fotográfico exitoso, se dio a partir de un motivo arquitectónico; el patio desde la ventana del taller de Nicéphore Niépce en el año 1826. Sin embargo, hay quien afirma que, en aquella imagen, el motivo arquitectónico no se eligió en favor de la arquitectura o lo que se quisiese decir de ella (Gómez-Blanco, 2002).

Como apunta Rodríguez Ruiz (2015):

La manipulación de formas o espacios sobre las imágenes representadas en diferentes soportes (lienzos, papel, etc.) no era ya el objetivo final del artista o del arquitecto, como lo

había sido hasta la aparición de la fotografía, sino que la intencionalidad de la imagen residía en la mirada y en el ojo del fotógrafo (p.23).

En este sentido el nacimiento de la fotografía le otorga un nuevo significado a la imagen arquitectónica. Se entiende por imagen a la síntesis visual que el sujeto obtiene de su entorno. (Villafañe, 1992, p.30)

El dibujo arquitectónico en su representación más visual, como es el alzado o la elevación, ha servido como referencia desde los inicios de la fotografía arquitectónica, para hacer los primeros encuadres de edificios o monumentos. Posteriormente la perspectiva, asociada a la idea de transitar la arquitectura y las tomas angulares van a adquirir mayor presencia. Como menciona González (2010), “El alzado es eminentemente lógico y racional, mientras que la perspectiva es espacial y kinestésica. Para el fotógrafo, la elección entre una y otra no

radica solamente en las limitaciones físicas de la toma, sino en el propósito de su imagen.”(p.95)

Se puede decir que la representación formal canónica y monumental de la arquitectura fue la que primó al inicio, valorando además el encuadre cerrado de motivos limpios. El avance en las técnicas y métodos de impresión fomentaron entre los fotógrafos pictorialistas el desarrollo de otro tipo de imagen, una más subjetiva. (Flores, p.104) que se aleja de las convenciones de la representación arquitectónica para dar paso a imágenes que transmiten la atmósfera del motivo retratado y con ello la visión subjetiva del fotógrafo. Hacia 1898 se destaca el trabajo de Frederick Evans, quien llegó a ser considerado el mejor fotógrafo arquitectónico de su época. Su ideal de representación precisa y perfeccionista se acopló bien a la fotografía de catedrales góticas británicas e iglesias.

Hacia una imagen gráfica

Durante todo este tiempo, el tamaño de la cámara determinó el de la imagen. Es

con la ampliadora que no sólo cambia el formato de la imagen resultante, sino que cambia el modo de entender la fotografía. Nuevas formas de experimentación se dan al transferir las imágenes a otros soportes. Posteriormente llega una ola de incesante experimentación en los encuadres (picado, contrapicado, oblicuo), efectos de sombras y deformaciones que igualmente favoreció la fotografía arquitectónica. Es remarcable la contribución de Edward Steichen que fue uno de los primeros en reconocer el potencial del contenido gráfico en las imágenes. Sin embargo, no es hasta 1920, la época de Man Ray y László Moholy-Nagy, que adquiere otra dimensión. El valor de la fotografía estará en los efectos gráficos generados por exposiciones sin objetivo o en los conocidos fotogramas. Moholy-Nagy emprende sus composiciones de luz utilizando plantillas de formas geométricas u objetos. Apenas existe diferencia formal y compositiva entre los primeros fotogramas y sus pinturas previas. En este momento, el valor de la fotografía radicaré en la posibilidad que ésta otorga para extender la capacidad visual de la percepción.



Edward Steichen
The Maypole – The Empire State Building
1932 (42 x 34.5 cm)



László Moholy-Nagy
Cuadro "Z VII"
1926 (95.3 x 76.2 cm)



László Moholy-Nagy
Fotogramm
1929

A. Rodchenko
Balconies
1925 (29 x 23 cm)

Se da el paso a la abstracción pictórica plana, se produce un distanciamiento del pictorialismo para ir hacia lo abstracto, lo puro y directo. Se transita de los elementos atmosféricos y tonalidades de grises, que añadían estado de ánimo a las imágenes, hacia otras expuestas con precisión de enfoque nítido. La unidad formal y la composición que buscó la representación prolija y poética del motivo arquitectónico es superada por la representación deformante del espacio que busca abrirse hacia la especulación. Como decía Rodchenko, se rechazan las fotos de ombligo, en sus palabras:

En fotografía existe el viejo punto de vista, el ángulo de visión de un hombre que está de pie sobre el suelo y mira en dirección recta hacia adelante, o como lo denomino, hace «planos de ombligo» (...) Combato este punto de vista, y lo seguiré combatiendo, junto con mis colegas de la nueva fotografía. Los planos de án-

gulo más interesante son hoy los de «hacia abajo desde arriba», o «hacia arriba desde abajo» y sus diagonales. (en Hernández, 2013, p. 52).

Como todo hito histórico, este hecho está asociado a importantes cambios en las condiciones de vida de la época, como la invención del avión que posibilitó las fotografías aéreas y nuevas formas de mirar de la arquitectura. La “convergencia de las verticales”, se impone cuando queda claro que es deliberada, cuando es el resultado de una decisión de una voluntad, y no la consecuencia de un error, de una incapacidad. (Laguillo, 2000).

Podríamos hablar de encuadre y composición de una forma nunca vista, las diagonales adquieren protagonismo y se deja el equilibrio o regularidad del horizonte para abrir nuevas discusiones en favor de lo icónico. Las tecnologías permiten en estos años añadir a la perspectiva y el alzado las vistas panorámicas y el detalle.





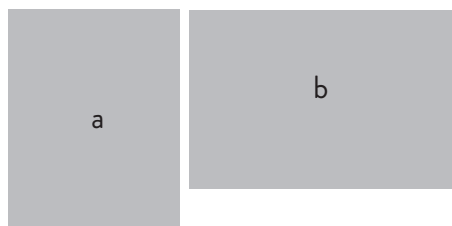


Richard Pare Shábolovka
Radio tower
1988

a

Aleksandr Ródchenko
II
(1891-1956)

b



Albert Renger-Patzsch

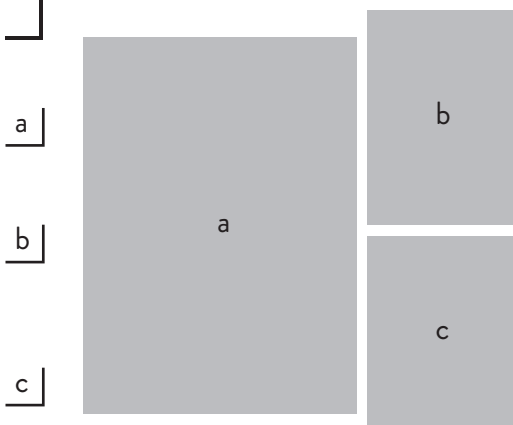
Graf Moltke
Munich 1952-1953

Albert Renger-Patzsch

Un nodo del puente de celosía
de Duisburgo-Hochfeld
1928 (22,7 x 16,7 8 cm)

Albert Renger-Patzsch

Kauper Alto horno Herrenwyk
Lübeck 1927



En 1925, el mismo año que Moholy-Nagy publica el libro *Malerrei, Fotografie, Film*, (donde defiende los encuadres poco convencionales) la fotografía en general demanda imágenes de alta calidad y la difusión se masifica. Cruza una etapa experimental relacionada con las vanguardias que pronto se abre paso hacia la modernidad. Las imágenes de la arquitectura muestran una fuerte expresión de la tridimensionalidad, más objetiva y descriptiva con un riguroso planteamiento formal. El interés estará acentuado en el objeto, alejándose del discurso retórico.

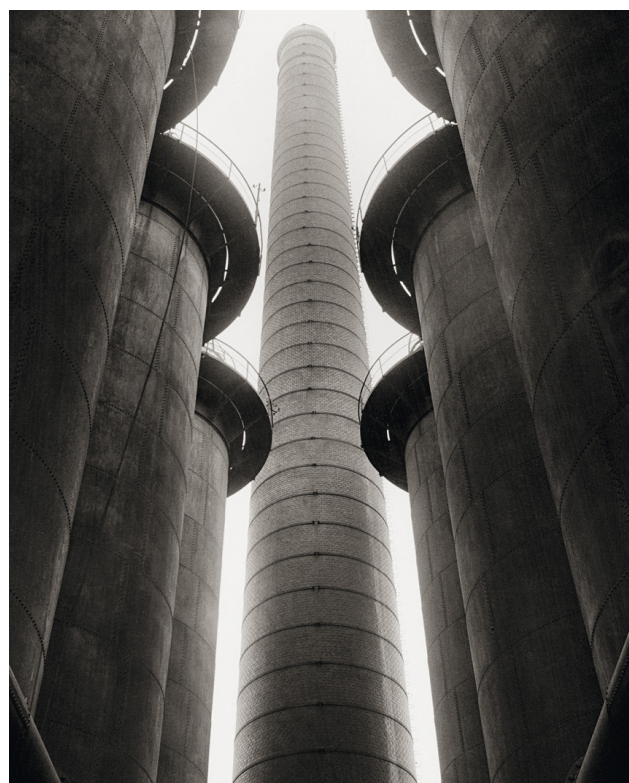
Industria, arquitectura y geometría

Uno de los exponentes que más destacó en esta época es Albert Renger-Patzsch, distinguido por ser uno de los principales representantes de la Nueva Objetividad

alemana. Fue la simplicidad descriptiva de sus imágenes y el alejamiento a toda novedad para mostrar lo objetivo le valió esta posición. En 1937 afirmaba: “La fotografía reduce el mundo en color a un rectángulo en blanco y negro; y como el más modesto arte, requiere buen gusto, capacidad de abstracción, fantasía y concentración” (Renger-Patzsch, p.167).

Nos enfrentamos a una nueva forma de entender la fotografía. La arquitectura de motivos industriales alimenta esa concepción, sus volúmenes imponentes, rígidos y de una neutralidad absoluta promueven imágenes de una composición precisa, definiendo formas casi puras en los objetos retratados. La combinación de los encuadres, planos contrapicados y composición visual van a mostrar aquella situación de poder y grandeza de una arquitectura propia enfrentada a lo vernáculo.





Charles Sheeler

Skycrapers

1922. oil on canvas (20 x 13 in)

En este momento en América el binomio fotografía-arte se pone de manifiesto en su mejor versión a través del trabajo de Charles Sheeler que se sirve de la fotografía para la creación de sus obras pictóricas, enmarcadas dentro del estilo *precisionista*. En su trabajo es que encontramos la evidencia de la combinación y complementación de dos soportes artísticos donde fusiona lo representativo y la abstracción. En sus obras más destacadas busca la traducción de fotografía en pinturas donde la paradoja de acercarse a lo abstracto a través de un realismo extremo.

En el contexto de la Neue Sachlichkeit (Nueva Objetividad) estos “monumentos industriales” tales como fachadas de fábricas, estructuras fabriles, hornos, depósitos de agua, gasómetros, entre otros, fueron de interés por sí mismos y no por la interpretación subjetiva derivada de estos. Es con Bernd y Hilla Becher, en su

primera exposición conjunta en la Galerie Ruth Nohl de Siegen (1964) cuando la fotografía documental se posiciona como un acto meramente intencional a través de una mirada directa y frontal a la arquitectura como objeto. Se hace evidente la singularidad y unicidad de los objetos fotografiados en tanto “informan”. En este punto parece relevante mencionar que ambos fotógrafos, provenientes de la Kunstakademie de Düseeldorf, tuvieron una formación vinculada con las artes gráficas. Bernd Becher estudió pintura, diseño gráfico y tipografía mientras que Hilla Wobester inició sus estudios en fotografía que luego consolidó en fotografía documental (Guasch, 2011).

Mirar como proceso activo y selectivo

La fuerte influencia de la “nueva objetividad”







Charles Sheeler

New York No 1

1950 oil on canvas (13 x 20 in)

que aspiraba a una mimesis con el referente y las mejoras en la precisión técnica significó la superación conceptual de la imagen como espejo del mundo, para devenir en una autónoma producción más ligada a los aspectos artísticos. Estamos frente a un precedente de la fotografía minimalista de arquitectura. Nuevos fotógrafos sintonizados con la fotografía precedente van a provocar a través de las técnicas objetivas distintos efectos estéticos acentuando la consideración artística de la fotografía de arquitectura. A partir de este momento la fotografía de arquitectura será tomada como fotografía o como hecho artístico y por lo tanto sus autores saltarán del campo fotográfico al artístico de manera espontánea. /

3.1.3 ESTILOS VISUALES: FOTOGRAFÍA CONTEMPORÁNEA

Al hablar de la fotografía arquitectónica, es necesario comprender las relaciones que esta puede tener con algunos géneros y subgéneros estilísticos que existen en esta forma fotográfica y en otras artes gráficas. Sin embargo, para no perder el hilo de esta investigación se ha seguido el criterio que ofrece Valérie Picaude: “El género sirve más para dar unos puntos de referencia que para etiquetar, es decir, que sirve más para interpretar que para clasificar.” (Cotton, 2009, p.49)

La visión holística e interdisciplinar será la que guíe este capítulo; no se pretende hacer un repaso conceptual de las categorías estilísticas, por la obviedad que supone la situación actual de coexistencia y mezcla de estilos en la creación artística. Más aún, cuando los límites son cada vez más difusos y los solapamientos interdisciplinarios más profundos. Como señalaba László Moholy-Nagy, para su época “en una era

industrial como la nuestra, la diferencia entre el arte y lo que no lo es, entre la artesanía manual y la tecnología mecánica, ya no es absoluta. La pintura, la fotografía, la cinematografía y los efectos de luces ya no pueden ser celosamente separados unos de otros.”

De este modo nos adentramos a presentar algunas etiquetas que a lo largo del tiempo han servido para delimitar formas estéticas y que apuntan a la imagen elegida para el análisis de esta investigación:

Straight photography: Esta tendencia de comienzos del siglo XX buscó alejarse del pictorialismo con fotografías directas que reflejan las características propias del medio fotográfico. Las imágenes procuran una buena definición y contraste que contribuya a identificar la forma exacta del objeto retratado. Como referente tenemos a Paul Strand.

Impasibilidad (minimalismo): Es un estilo que promueve una estética fría y perfectamente precisa desde la formalidad de los elementos retratados. Como en otros ámbitos artísticos, la búsqueda de la pureza de las formas y la técnica impecable son las cualidades más relevantes. Entre los fotógrafos que circundan este estilo está Andreas Gursky, Thomas Ruff, Candida Höffer, Axel Hütte, Gerhard Stormberg, Simone Nieweg, Rineke Dijkstra.

Fotografía Abstracta: Es un estilo que esconde el objeto retratado y este se confunde entre líneas, colores y formas indefinibles. Promueve la búsqueda para convertirse en un objeto artístico por el valor plástico que le otorga a los elementos fotografiados.

Fotografía construida (maquetas): Es una forma de presentar nuevas realidades a través de fotografías de maquetas

fabricadas a escala. No pretende engañar al observador sino que al generar confusión evidenciar la rapidez con la que observamos las imágenes. Entre los fotógrafos que trabajan estas imágenes están Thomas Demand, Oliver Boberg, Javier Vallhonrat y James Casebere. /

3.1.4 FOTÓGRAFOS

El grupo de fotógrafos que con su trabajo servirán de referencia para esta investigación son contemporáneos con rasgos similares en sus propuestas fotográficas. El formalismo en el detalle y el estudio minucioso de los encuadres es probablemente la particularidad que los aproxima. La arquitectura ha sido motivación y motivo de generación de imágenes germinadas de distintas perspectivas, pero donde los resultados estéticos de estos autores están emparentados.

GIORGIO STEFANONI

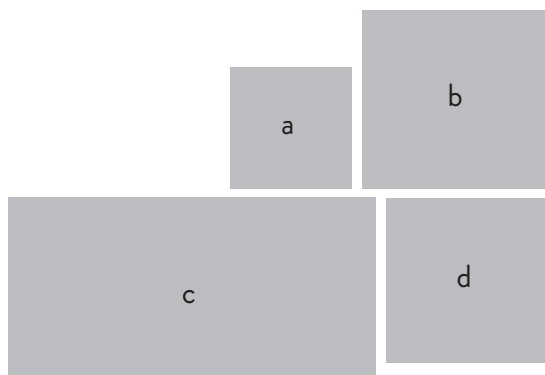
Italiano residente en Milán, director de arte, diseñador digital y fotógrafo minimalista. Graduado como Arquitecto, nos muestra sus obras enmarcados en la metrópoli teniendo foco en los detalles urbanos que encuentra en ella. Utiliza el cielo azul con los degradados propios del paso del tiempo como fondo de su obra que hace resaltar las formas geométricas que captura. Sus favoritos son los elementos planos construidos en concreto impregnados con colores que contrasten con el fondo. /

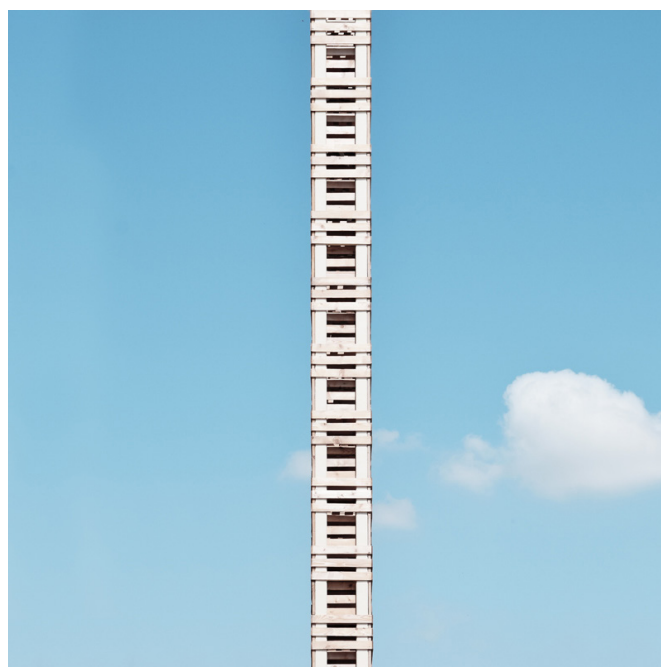
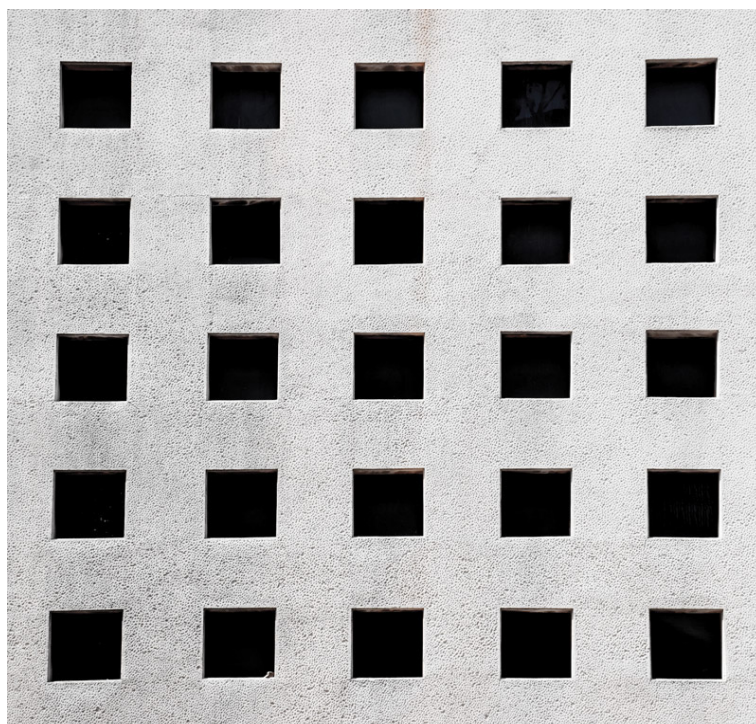
a | **Giorgio Stefanoni**
Unknown-Geometries

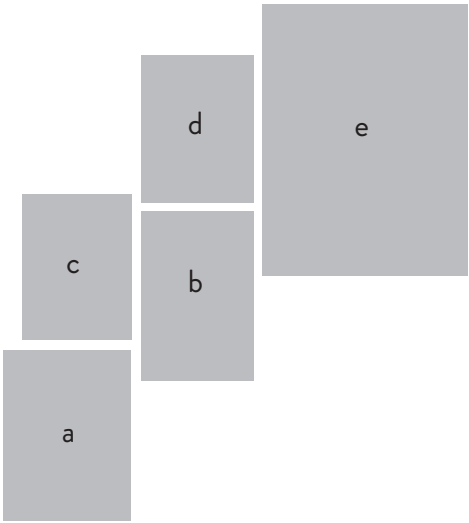
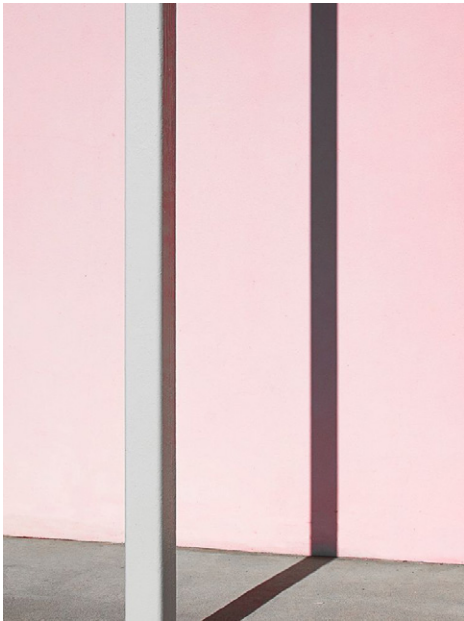
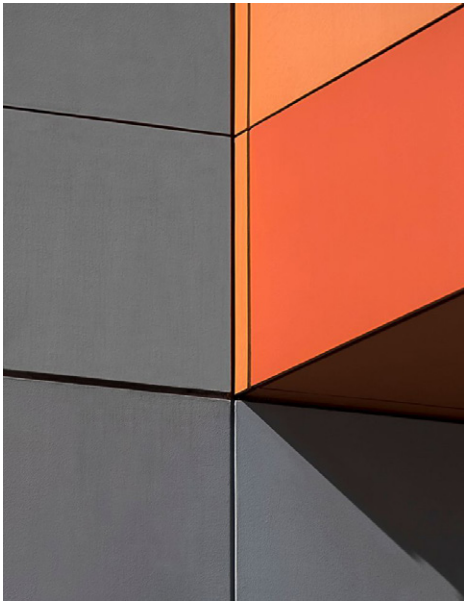
b | **Giorgio Stefanoni**
Unknown-Geometries

c | **Giorgio Stefanoni**
Sunny and cloudy days

d | **Giorgio Stefanoni**
Unknown-Geometries









JON SETTER

Fotógrafo estadounidense residente en Sídney, Australia. Su estilo de fotografía arquitectónica es puramente minimalista y utiliza patrones formales que incluyen meticulosamente el color, el material, la textura y el peso en composiciones marcadamente geométricas. Su trabajo organiza metódicamente los detalles de paisajes urbanos como una expresión abstracta del espacio, enfocándose en la naturaleza cambiante de la arquitectura como práctica artística y social que invita a las respuestas emocionales. /

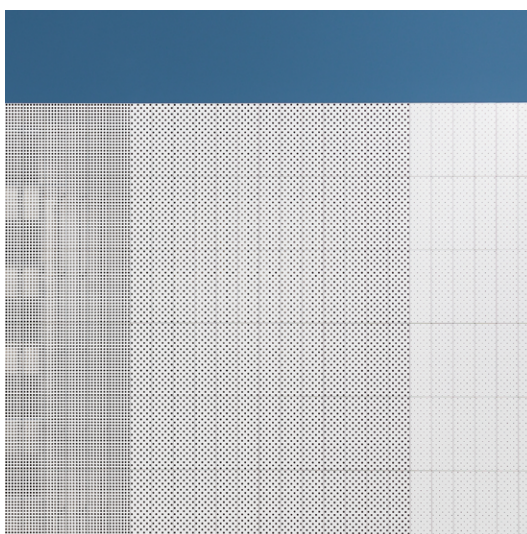
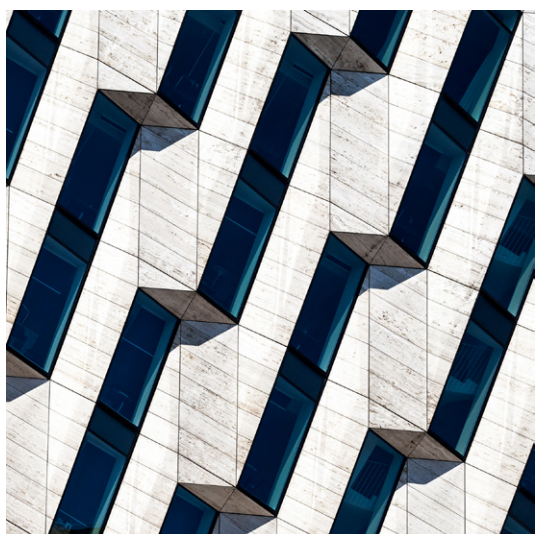
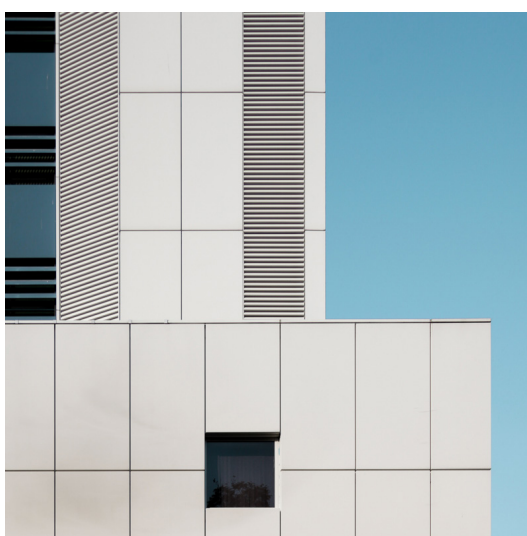
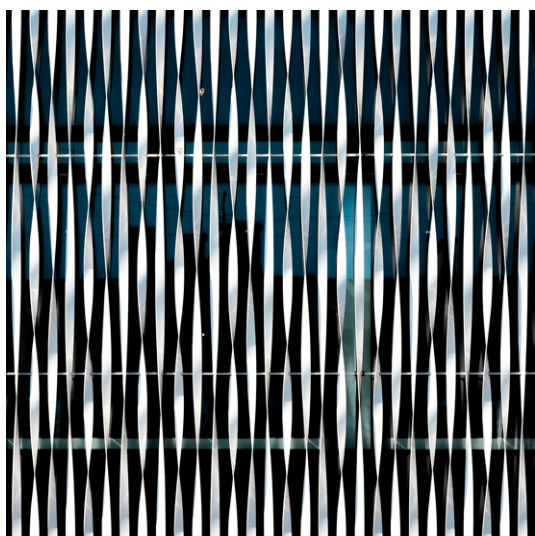
a | **Jon Setter**
Kings Cross Yellow

b | **Jon Setter**
Ballina Pink

c | **Jon Setter**
Crows Nest Blue

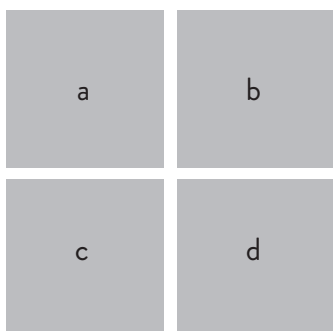
d | **Jon Setter**
South Yarra Orange

e | **Jon Setter**
Rushcutters Bay Green



MAIK LIPP

Fotógrafo alemán con una marcada pasión por la arquitectura. Es conocido por sus fotografías minimalistas y conceptuales, con un cyan marcado en el cielo como fondo. Ha plasmado su obra en diferentes ciudades del mundo siempre con la misma búsqueda de captar con los mínimos elementos compositivos que descontextualizan la arquitectura expuesta. /



- a | **Maik Lipp**
Untitled
- b | **Maik Lipp**
Unknown building
- c | **Maik Lipp**
Median
- d | **Maik Lipp**
Shadow Mask

MATTHIEU VENOT

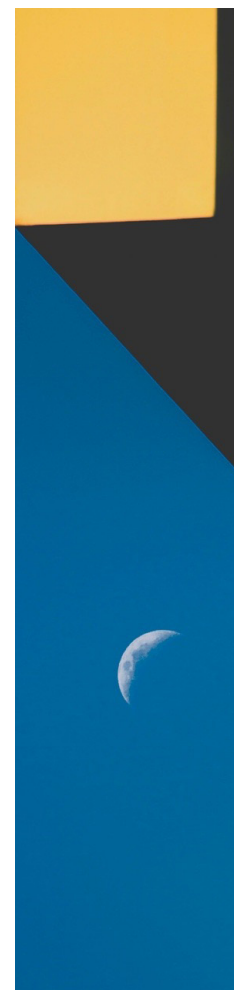
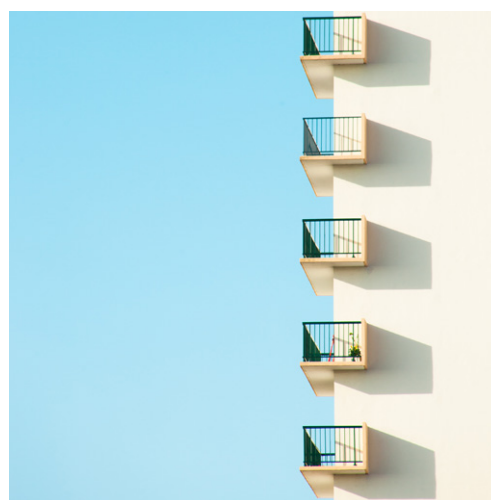
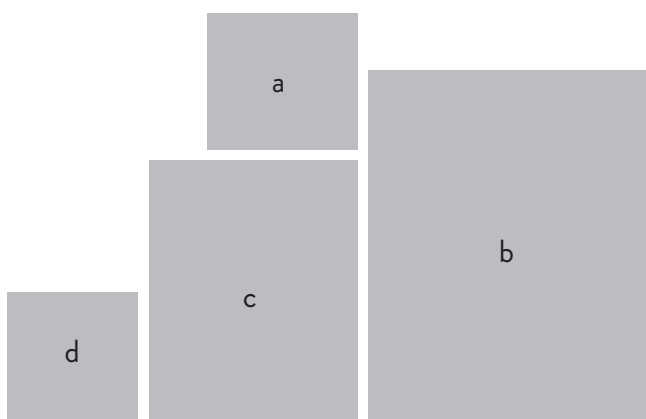
Nacido en Francia, reside actualmente en la ciudad francesa de Brest. Se especializa en la fotografía de elementos arquitectónicos con composiciones de estilo minimalista, tonos pastel y contrastes marcados que convierten cada fotografía en piezas de gran valor visual. Combina lo abstracto con la perspectiva modernista, utilizando los diferentes elementos arquitectónicos como techos, paredes y balcones para crear composiciones muy limpias y de carácter gráfico y geométrico. /

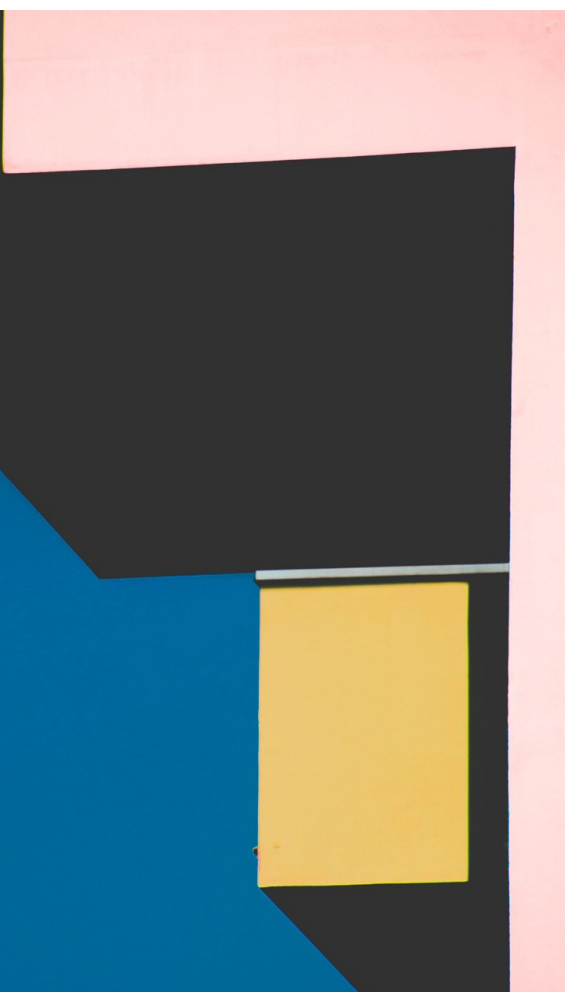
a | **Matthieu Venot**
Untitled IV Prism series.

b | **Matthieu Venot**
N°3, Illusions series

c | **Matthieu Venot**
N°18, Illusions series

d | **Matthieu Venot**
Untitled iii





PAOLO PETTIGIANI

Italiano, estudiante de diseño gráfico y fotógrafo arquitectónico minimalista. Explora el espacio a través de las figuras arquitectónicas. Es célebre por sus recortes y encuadres donde le impregna a la geometría un enfoque emocional apoyado en las sombras y los colores descontextualizando la imagen inicial y desmaterializando lo expuesto en ella. /

Paolo Pettigiani
Geometrie

a

Paolo Pettigiani
Shapeguard 12st

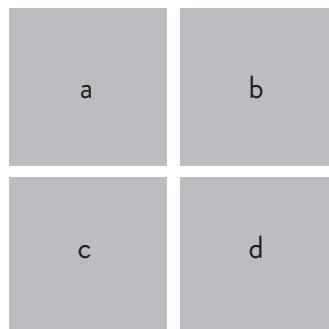
b

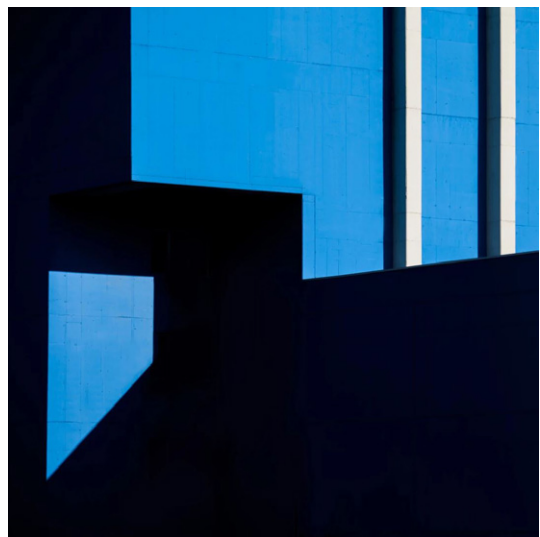
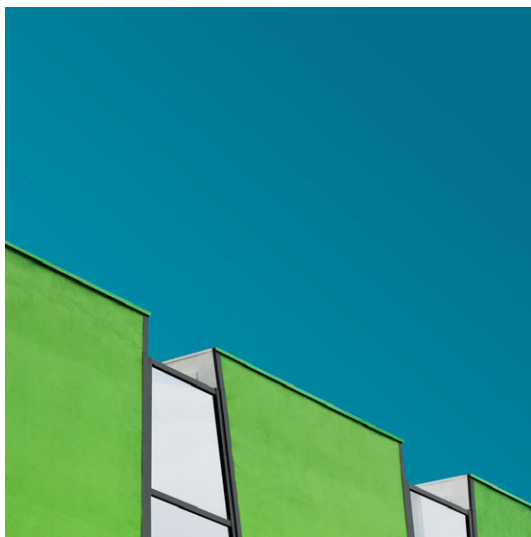
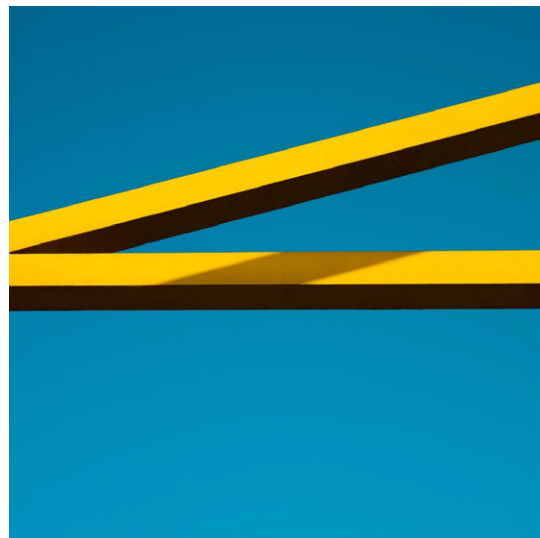
Paolo Pettigiani
Geometrie

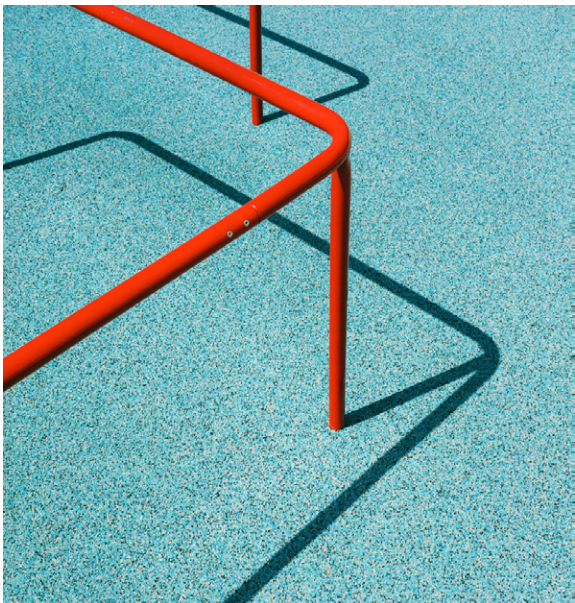
c

Paolo Pettigiani
Geometrie

d

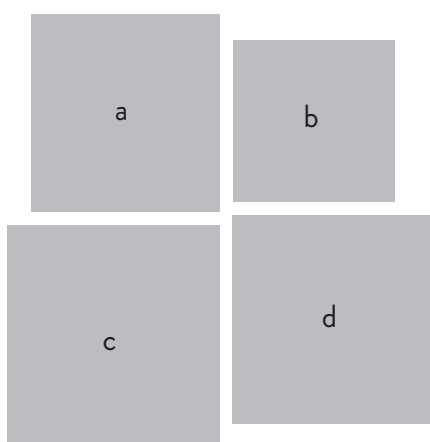






MATTHIAS HEIDERICH

Fotógrafo de arquitectura alemán que vive y trabaja en Berlín. Su estilo abstracto destaca los patrones, líneas, planos y la simetría. Fuertemente influenciado por el diseño gráfico y la música, nos permite apreciar el espacio urbano y la arquitectura en imágenes con paletas cromáticas muy ricas que se contrastan con cielos limpios de turquesas intensos. /



a | **Matthias Heiderich**
ARC1

b | **Matthias Heiderich**
Reflections 15

c | **Matthias Heiderich**
System Layers III

d | **Matthias Heiderich**
Reflections 3

3.2

TEORÍAS DE LA PERCEPCIÓN UNA APROXIMACIÓN CONCEPTUAL

La imagen y la percepción no son, pues distintos objetos de la consciencia; son distintos modos en que los objetos se hacen conscientes. La imagen es la relación de consciencia con el objeto; dicho en otras palabras, es una manera determinada que tiene el objeto de aparecer a la consciencia, o, si se prefiere, una determinada manera que tiene la consciencia de darse a un objeto. (Casey, Edward, en Pallasmaa 2002 p.37)

En la antigüedad se abordó el tema de la exploración de nuestro entorno y cómo se obtiene información de este, Aristóteles enfatizó en los sentidos y Descartes notó que la imagen mental elaborada no corresponde explícitamente a lo que realmente nos rodea.

Surgió entonces el estudio de la percep-

ción, donde como primera aproximación se toma la definición de Barthey (1982) que establece que esta se puede interpretar de tres maneras: en la primera, la percepción es tanto una conducta inmediata como una forma de pensamiento, lo cual hace que sea un sinónimo de consciencia (Castilla, 2006); en la segunda, es un problema sensorial donde de alguna manera se copia la realidad circundante; y la tercera es la mezcla la percepción con la intuición. Por este motivo, cuando apreciamos una imagen captada a través de una fotografía, podemos percibir un momento exacto que describe la realidad circundante, arquitectura, por ejemplo, al mismo tiempo una intencionalidad que ha sido disparada por la intuición del fotógrafo al percibir un encuadre que es asociado conscientemente con su propia experiencia de memoria gráfica.

La definición de Jiménez (en Gómez-Blanco. 2002) sintetiza lo expuesto por

Barthey y es la más adecuada para el caso de estudio que nos compete:

(La percepción es) “un proceso mental complejo, de carácter sintético y activo, gracias al cual el individuo toma conocimiento, sobre todo, de la realidad del mundo exterior. Este proceso engloba tanto los primeros pasos, que sintetizan un cierto número de sensaciones elementales, como los aportes de experiencias archivadas en memoria y la elaboración de hipótesis basadas en esas experiencias contrastándolas con los estímulos aparentes, para finalmente validarlos, comprobarlos, archivarlos y dotarlos de significado.” (p.51)

Por lo tanto, la percepción es insuficiente para comprender y dar sentido o interpretar

un objeto o imagen, ya que debe combinarse con otros procesos como la memoria y la experiencia. Un ejemplo de esto es el punto de vista de un fotógrafo, donde él es consciente de lo que trata de comunicar a través de un encuadre, en comparación al punto de vista del observador de la obra, quien mezcla su propia experiencia alterando la percepción inicial del fotógrafo. /

3.1.4 PROCESOS Y CARACTERÍSTICAS DE LA PERCEPCIÓN

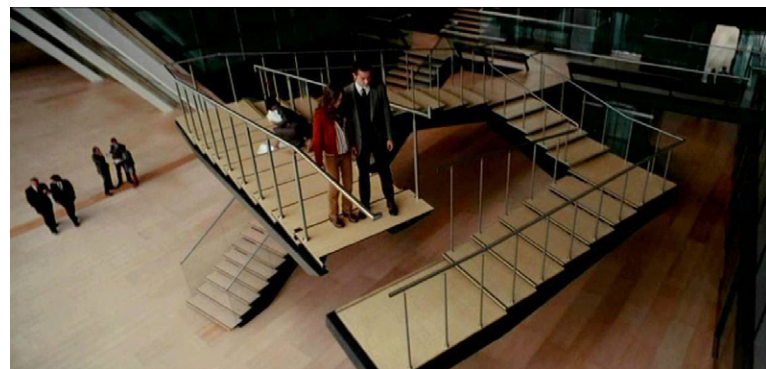
La percepción comprende dos procesos (Bruner y Cols. 1958). Primero, la selección de la ingente cantidad de información que llega del exterior para procesarla reduciendo su grado de complejidad, almacenamiento y facilidad para recuperarla en la memoria. Segundo, el intento de predecir acciones más allá de la información pro-

cesada, con lo cual podríamos resumir las acciones de la siguiente manera: detección, discriminación, reconocimiento e identificación. En este punto, inevitablemente interviene la memoria, guardando la información generada que resulte significativa. Además, la percepción como tal, tiene ciertas características generales que Rock (1983) enlista de la siguiente manera:

Preferencia ante la ambigüedad: Se pueden tener diferentes percepciones ante un mismo estímulo, además de este puede variar en el tiempo. Por lo tanto, tiene reversibilidad.

Una toma que simule la ilusión óptica de la escalera de Penrose, donde por el encuadre este elemento parece contradictorio en su función, siendo percibido como infinito.

Christopher Nolan
de la película Inception
2010



Constancia y veracidad perceptual: Donde los objetos físicos se perciben como invariables, pese a los cambios de apariencia y ambiente físico. El material de un muro de piedra en una imagen siempre nos da una sensación de fortaleza.

Martín Chambi
Chullpa de Sillustani
1935



Efectos del contexto en la percepción: Se refiere a que un objeto puede ser interpretado de diferentes maneras según el contexto en que se encuentre. Una toma aérea a una ciudad puede percibirse, de-

pendiendo del lente de la cámara con que es captado, como una maqueta o una ciudad muy grande. Esto afecta su escala según la intencionalidad del fotógrafo que hace la toma.

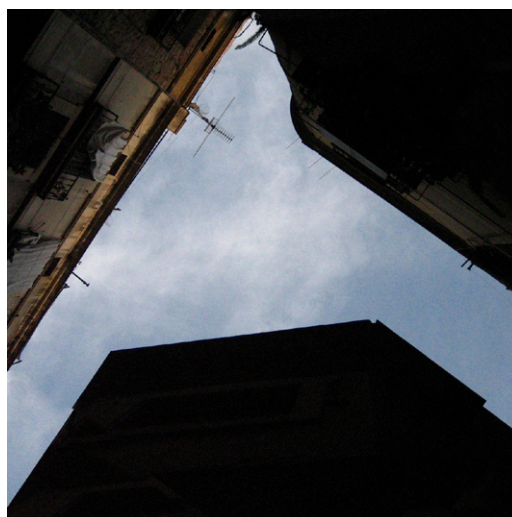
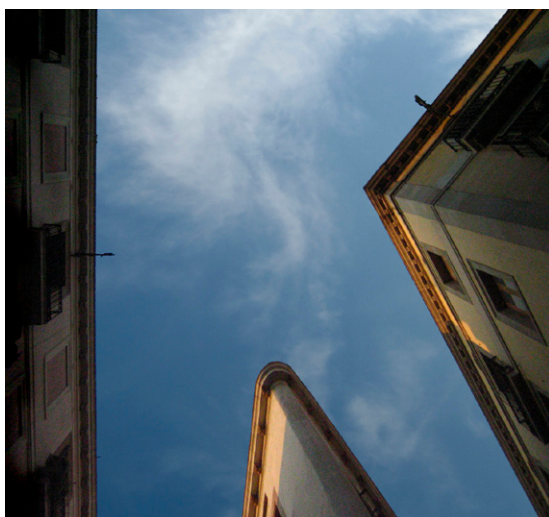


Mark Galer

Tilt-Shift Toy Town Miniature Effect
(965x644 px.)

Organización y estructura perceptiva:

Se refiere a que tendemos a formar figuras, unidades y agrupamientos, pero con la contingencia de que no siempre en percepción el todo es igual a la suma de sus partes. Por ejemplo, una fotografía de un edificio en el cual el ángulo enfocado configure una letra del abecedario.



Interacción sensorio - cognitiva: Donde lo percibido se enriquece con la experiencia previa y la memoria a largo plazo del observador. Esa relación hace que, por ejemplo, rellenemos información ausente en lo observado. Es así que cuando vemos una fotografía de dos elementos compositivos muy cercanos entre sí, creándose tensión entre ellos, tendemos a unirlos y cerrarlos configurando una forma geométrica, tal como lo plantea la Gestalt.

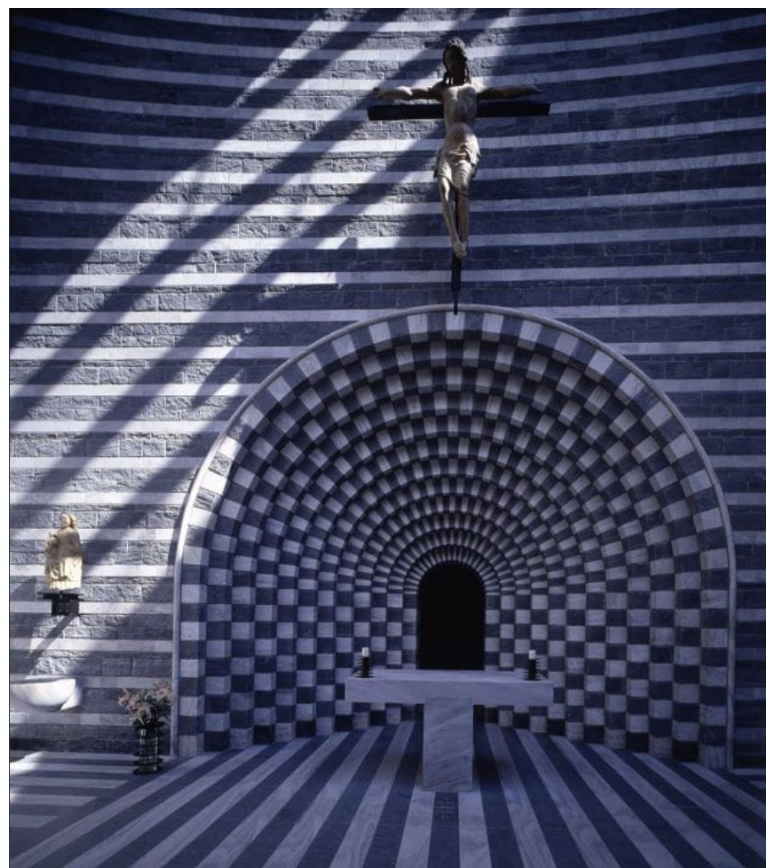
Palmanova
dailyoverview
2015





Percepción demorada: Es el lapso que demoramos en identificar y organizar lo percibido hasta que surja un percepto. Una fotografía donde se pueda apreciar una luz volumétrica bañando el altar de una iglesia. En un sentido más profundo evoca la espiritualidad de un recinto que se considera sagrado.

Asher hardt
Church San Giovanni Battista
2018



Interdependencias perceptuales: Referido a que un resultado perceptual, en muchos casos depende de otro previo que funciona, a su vez, como estímulo. Una fotografía mostrando un elemento cotidiano y reconocible, como son unos binoculares, sacados totalmente de escala y siendo utilizado como pórtico de entrada de un edificio institucional en Los Ángeles. /

Luca Massaro
Binocular Building
2019



3.2.2 TEORÍAS DE LA PERCEPCIÓN

Estas características presentadas se suman a la clara diferenciación entre los conceptos de percepción y otras formas cognitivas, como pensamiento e imaginación. Rock (1983) propone que sólo tres teorías pueden abordar y dar explicación al concepto de percepción que Casanova (1991, p.125) agrupa de esta manera:

Las que son consideradas “teorías de estímulos”, las cuales especifican los tributos de los estímulos relacionados a la percepción en sus diferentes aspectos. Las que son consideradas “teorías constructivas”, que postulan procesos constructivos sobre los estímulos.

Dichas construcciones internas pueden ser de dos clases:

Las que se fundamentan en las interacciones entre representaciones de estímulos, a las que Rock (1983) denomina “teorías de

la interacción espontánea”.

Las que se basan en la inferencia u otro proceso cognitivo similar, conocidas por el epígrafe de “teorías cognitivas”.

Dentro de esta clasificación se encuentran las teorías más desarrolladas, como la Estructuralista y la de Gestalt. Esta última tiene gran impacto debido a la formulación de leyes que son aplicables en diferentes ámbitos.

El desarrollo de las teorías de la percepción es biocultural (Vargas Melgarejo, 1994) ya que depende de sensaciones y estimulación física, además de mecanismos vivenciales que implican el consciente e inconsciente de la psique humana. Es consciente cuando el individuo se da cuenta de que percibe ciertos acontecimientos, es decir, cuando repara en el reconocimiento de tales eventos. Por otro lado, en el plano inconsciente se llevan a cabo los procesos de selección y organización de las sensaciones.

Walter Benjamin propone el concepto de inconsciente óptico, refiriéndose a “(...)las dimensiones que pasan desapercibidas al ojo consciente educado en la civilización de la representación” (2003, p 13) en su libro *La Obra de Arte en la Era de su Reproductibilidad Técnica* (1936). De acuerdo con esto, las cámaras fotográficas, así como otros dispositivos que captan imágenes, permiten percibir aquello que no puede ser visualizado de otra forma debido a los ángulos de enfoque. Es por estas capacidades técnicas propias de dichos dispositivos que “(...)se hace visible lo invisible y lo no visto se integra al imaginario” (Castro 2013, p12).

Sobre la estética experimental

Es de interés mencionar el trabajo de los investigadores del campo de la estética experimental, como Ross o Arheim, donde vemos ejemplos de cómo las propiedades estéticas influyen en nuestras acciones diarias. Esto se da tanto para el observador como para el artista, debido a que lo bello

es generalmente considerado bueno.

Las teorías donde se afirma que lo bello es útil y funciona mejor (Fischer, 2006), crean el agregado subjetivo de que la belleza o atractivo estético motiva el análisis de imágenes, así como su agrupación y clasificación.

Una propiedad fundamental en este sentido es el equilibrio visual. Es decir, lo bien que una imagen se compone (Ross, 1907; Arnheim, 1971, 1982) Los conceptos relativos a este tema son la distribución espacial de la percepción de peso o masa (Wilson y Chatterjee, 2005) y la ubicación de esta (Bauerly y Liu, 2006), ambas aplicadas a diferentes modelos geométricos, al arte y la fotografía.

En el caso de la fotografía según Thömmes y Hübner (2018), se identifican tres aspectos que permiten un análisis desde el sentido estético de la obra fotográfica. Estos son: El contenido, referido a lo que se está representando; el contexto, referido a lo que acompaña a la imagen; y la composición de la fotografía. /

3.3 MORFOLOGÍA Y SINTÁXIS DE LA IMAGEN VISUAL

Hablar de imagen visual es hablar de sus fundamentos, el entramado de conceptos y elementos que permiten la creación de una imagen en el espacio, más allá del significado que esta pueda adquirir en su contexto. Es decir, la sintaxis de la imagen.

Este nivel de análisis, aplicable sobre cualquier composición visual, sea una obra de arte, arquitectura o diseño gráfico, nos permite comprender la estructura base detrás de la imagen, las relaciones existentes entre sus formas y la organización de su composición. Diferentes autores, como Panofsky (1972), lo definen como el primer e ineludible paso en un correcto análisis de la obra, denominándose nivel iconográfico por estar centrado exclusivamente en las formas y no en sus significados.

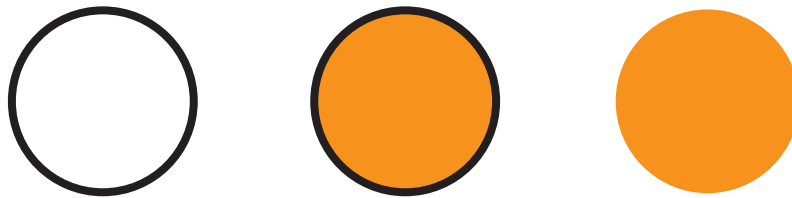
Los conceptos definidos por Wong, Dondis, Scott y Lupton, recogidos y reinterpretados por diferentes autores, serán la base de desarrollo de este capítulo que, a su vez, per-

mitirá la creación de un marco de análisis claro para las imágenes fotográficas foco de esta investigación. /

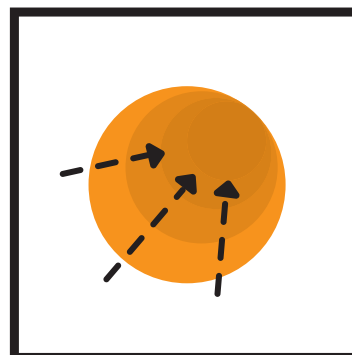
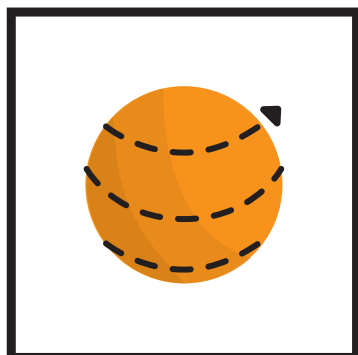
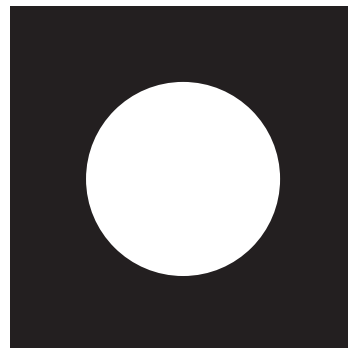
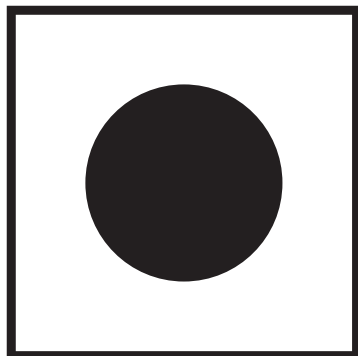
3.3.1 FORMAS Y FIGURAS EN EL ESPACIO COMPOSITIVO

Partiendo de los elementos básicos del diseño bidimensional, donde el punto es la mínima expresión posible, la línea es unidimensional y el plano o contorno está conformado por una línea o serie de líneas enlazadas y cerradas, la figura se define como el área contenida dentro de dichos contornos, ya sea que estos sean visibles o no (Parini, 2002).

Ante la tridimensión, la figura adquiere volúmenes y profundidades que no son perceptibles en un espacio compositivo bidimensional y que la convierten ya no en una figura, sino en una forma capaz de ser



La figura es visible, no solo por la línea de contorno, sino por su contraste



se muestra la posibilidad de una figura negra sobre un fondo blanco, es decir positivo sobre negativo. Al invertir la forma se transforma en negativo o ausente pudiendo ser un agujero.

percibida desde distintas direcciones. Sin embargo, la cara visible de dicha forma vista por ejemplo a través de la lente de una cámara vuelve a presentarse como figuras, contornos delimitando áreas que contrastan y se relacionan entre sí dentro de un espacio compositivo. El espacio circundante es necesario para la definición y delimitación de las figuras, así como su relación y contraste con otras con características de color, saturación, textura o valor lumínico diferente. El espacio bidimensional como elementos en la composición, se presenta como un área activada por otros elementos que en ella se colocan. Esta acción puede dar resultados perceptiblemente distintos, muy sutiles o dinámicos, dependiendo de los elementos que se introduzcan en él (Samara, 2012). La relación que se establece entre ambos: figura y espacio, además de definir la situación que tendrá cada uno, positivo sobre negativo o inverso y determinar la

interacción entre forma y fondo.

En el caso de lo tridimensional, se trataría de un espacio físico en el que tanto el ambiente como la estética y contexto que él mismo espacio provee deben ser considerados pues afectarán la relación que se establezca entre este y las formas que lo habiten. Es así como arriba y abajo, por ejemplo, no son situaciones ilusorias sino claramente definidas por el entorno. En cambio, cuando trasladamos los elementos a una composición bidimensional, como es el caso de la fotografía, la dirección de las figuras y el orden en que se perciben cambia, pudiendo resultar en composiciones ambiguas en las que los elementos pierden su posición, profundidad y relaciones originales al mismo tiempo que cambia la del espectador con la forma retratada (Parini, 2002). La fotografía de Jeanette Hägglund pone en evidencia esta situación, mostrando una imagen tomada en contrapicado,





Jeanette Hägglund
Serie Temptations
Copenhagen (925 x 617 px)

que será vista frontalmente, perdiendo así las formas su situación ascendente para mostrar una serie de figuras que al estar organizadas de manera modular y en gradación de tamaño y posición da la impresión de profundidad.

La relación entre espacio y los elementos contenidos en él, también posee la capacidad de alterar la percepción que tenemos de la composición, creando un balance y contra peso para los elementos, o produciendo tensión y movimiento (Jakoubě, 2013). Como menciona Samara (2014), la misma forma o figura contenida en dos espacios distintos, produce una impresión completamente diferente que dependerá de la canti-

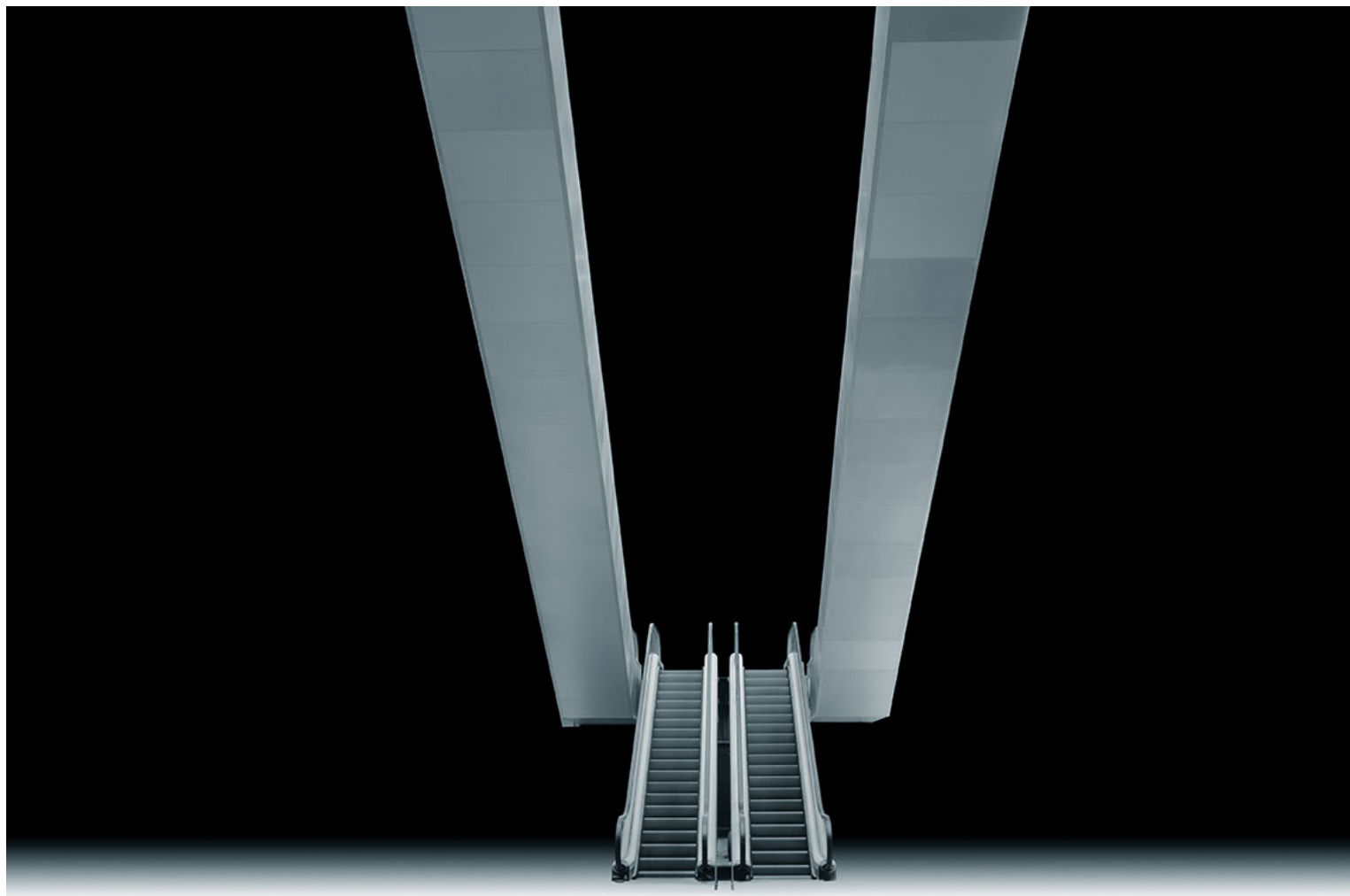
dad de vacío que rodea los elementos, de la posición que estos ocupan o incluso de los límites que rodean dicho espacio. La serie de fotos Nueva Escalera Mecánica, de José Manuel Ballester muestra cómo tanto la proporción de la escalera, como la dirección de la composición varía dependiendo del espacio circundante. Es decir, del formato que lo contiene.

Wong (1995) define el formato como la delimitación del espacio compositivo dentro de un marco de referencia que señala los límites dentro de los cuales se construirá la composición. El término formato puede ser comprendido entonces como los contornos exteriores de lo que percibimos en una composición. Al respecto Leborg (2006) comenta “...Si no pudiésemos relacionar las señales visuales con el formato- en otras palabras, la superficie, el espacio, o la limitación en el tiempo- nuestro cerebro no sería capaz de interpretar ninguna de esas



José Manuel Ballester

Serie Nueva esclaera mecanica
2015 (123,8 x 186,9 px)



Sebastian Weiss

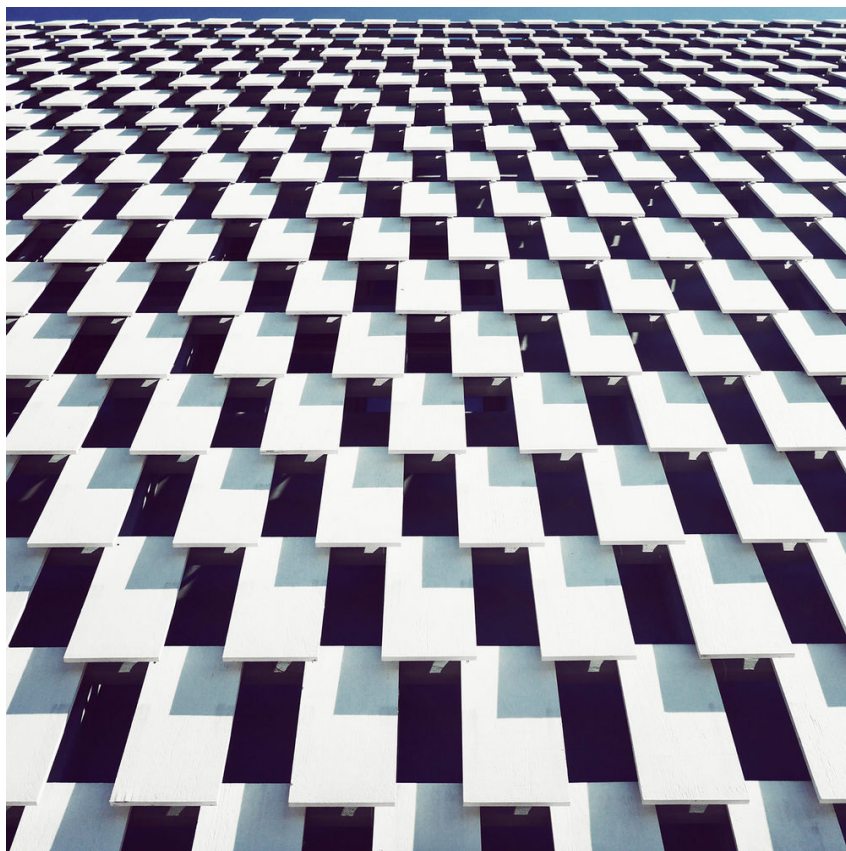
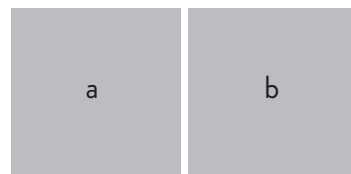
Intesa Sanpaolo Pavilion Expo
2015 (615x615 px.)

a

Lielaine

Barcelona from above
2019 (478x464 px.)

b





impresiones.” (p. 16).

La estandarización de los formatos permite la creación de sistemas de producción y reproducción de las imágenes, por ejemplo, los formatos A del Deutsches Institut für Normung (Leborg. 2006), sin perder de vista el concepto de contorno delimitador de la composición. Sin embargo, en la fotografía, se parte de las posibilidades técnicas de sus inicios, presentando formatos relacionados tanto con el tamaño del soporte final como del filme sobre el que se capturará la imagen (Gonzalez, 2004). Con la digitalización y a pesar de las posibilidades de manipulación del formato que esto implica, estos se han heredado de su versión analógica manteniéndose como un estándar estético, aunque su calidad de inamovible ha sido ciertamente superada.

En su publicación *The Function of Open Space in Architecture Versus the Function of White Space in Graphic Design*, Jakoubě (2013) establece una relación entre el espacio bidimensional delimitado por el formato y el espacio arquitectónico tridimensional. Para él, el formato juega un rol de

gran importancia en la jerarquización y definición de las formas que contiene, permitiendo centrar la atención en las formas al enmarcarlas. Esto permitiría al observador una percepción clara de la composición. En el caso de composiciones con gran cantidad de elementos y poco espacio vacío, establece un interesante paralelismo con las grandes ciudades y la saturación del espacio tridimensional de las mismas, así como de la impresión similar de *horror vacui* que se obtiene en ambas situaciones. /

3.3.2 ORGANIZACIÓN Y PROPORCIÓN EN LA COMPOSICIÓN

En fotografía arquitectónica específicamente se parte de algo previamente diseñado por el arquitecto. Por lo tanto, la representación estará limitada a las configuraciones preexistentes de los elementos fotografados sin posibilidad a realizar variaciones. Será la organización y la posición desde la que el fotógrafo captura el index lo que permitirá una percepción distinta de las figuras

kevin Krautgartner
The Long Journey
(1200x900 px)

y sus proporciones (Dubois, 1986). En una composición, la proporción se refiere a la relación de correspondencia de tamaños que existe entre los elementos, unos con otros o con el formato compositivo (Evans y Thomas, 2012). Las comparaciones entre la estructura de las formas ayudan a establecer un orden visual interno en la composición, por lo que una forma podrá percibirse como grande o pequeña al ser contrastada con las que hay a su alrededor. La bidimensionalidad de la fotografía altera la percepción de los elementos que en ella aparecen al restringir la visión del espectador a solo un pequeño pedazo de lo que el entorno tridimensional muestra. Esto cambia también la percepción sobre la proporcionalidad de los elementos fotografiados (Gómez-Blanco, 2002). Al fotografiar dos elementos de diferentes tamaños en profundidades totalmente distintas, el más grande lejos y el pequeño muy próximo,

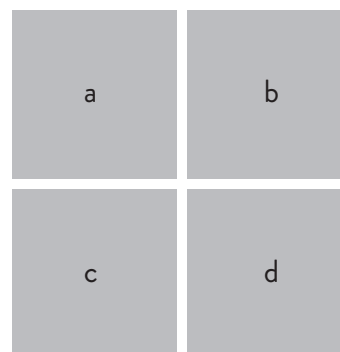
sus proporciones originales se alteran y transforman en lo que de la imagen se percibe. Este resultado podría ser incluso contrario a la proporción de los elementos en la realidad.

La proporción del formato en relación con los elementos compositivos altera también la percepción que tenemos de los mismos, es así como la misma forma aparecerá más grande o pequeña dependiendo del tamaño del formato en el que se encuentre (Samara, 2014). En la fotografía, el encuadre permite ejemplificar esta relación pudiendo enfocarse en un detalle, maximizando y acercando la figura al espectador, o planteando una toma amplia en la que los elementos se sientan empequeñecidos por el entorno que los rodea. En la serie de fotografías *The Long Journey*, Kevin Krautgartner nos muestra amplias imágenes cenitales en las que el elemento principal, un auto, se ve reducido en proporción al resto de la imagen.





Yener Torun Facades - Expose 2018	a	
Yener Torun Facades - Futil Devices 2018	b	
Yener Torun Facades - The Divide 2018	c	
Yener Torun Facades - Double or nothing 2018	d	



La forma en la que organiza el espacio compositivo permite enmarcar las interrelaciones de los elementos que lo componen y cambia la lectura sobre la composición completa. La subdivisión proporcional del espacio ayuda a encontrar ejes de tensión que sirvan para atraer la atención del espectador. Un ejemplo de esto muy usado en la fotografía es el de la regla de tercios que divide el espacio compositivo en tres franjas iguales. Este, además de señalar los ejes de tensión visual, juega con la posibilidad de la simetría creada por dichos ejes y la asimetría que se obtiene de la comparación de dos franjas contra una (Samara, 2014). Los espacios posteriores obtenidos de esta división por ejes ayudan a generar composiciones organizadas y rítmicas, así como patrones espaciales que podrían traducirse en la repetición de un elemento de forma modular (Wong). Esto puede verse al representar de manera frontal una serie de ventanas en la fachada de un edificio, como

la que nos presenta Yener Torum en su serie fotográfica Facades. Sin embargo, esta estructura regular puede alterarse al variar la forma en que los ejes estructurales que la componen se organizan para generar, por ejemplo, una sensación de gradación que se perciba como profundidad.

La organización del espacio utilizada para componer una fotografía con motivos arquitectónicos puede o no corresponder a la que el mismo edificio genera. Es decir, el edificio, como cualquier forma, contiene una serie de ejes propios que no necesariamente definirán la composición fotográfica. Sin embargo, la organización planteada por quien diseña esta composición si definirá el segmento del edificio que quede dentro del encuadre. En este sentido la regla de tercios, por ejemplo, podría utilizarse para encontrar la mejor posición desde la que se hará la toma de una edificación simétrica, ya sea que se apoye en dicha simetría, o no. /



3.3.3 LUZ, DE LA PROFUNDIDAD AL CONTRASTE

La capacidad de percibir el entorno está definida por la presencia o ausencia de la luz y su relación con los elementos. El rebote de la luz sobre los objetos o la parcial carencia de luz de los espacios cerrados marcan no sólo los límites de las formas, sino también la impresión de profundidad (Scott, 2013). Sin embargo, la luz no es siempre igual y depende tanto de su foco de emisión como de la distancia que tiene el elemento con ella, así como de los obstáculos que pudiesen interponerse entre ambos (Scott, 2013). Por lo tanto, el valor lumínico no es uniforme en los objetos tridimensionales. Aunque sí lo suele ser en la representación bidimensional que depende tanto del pigmento, como de la sensibilidad visual de quien crea la obra (Dondis, 2017).

Una transición de valor lumínico gradual en tridimensión podría suponer múltiples puntos de luz, un alejamiento gradual del plano o el resultado de la reflexión de la luz

sobre múltiples superficies. En la composición bidimensional la traducción de este cambio gradual se representa normalmente en una escala de grises que contiene nueve tonos entre el blanco y negro como representación de la luz absoluta o carencia total de la misma (Scott, 2013). Sin embargo, cuando se trata de un plano de color con gradación de valor lumínico, este cambio no dependerá de las variaciones de luz que reciba la composición bidimensional, sino de los cambios en el pigmento. Por lo tanto, podríamos hablar no solo de una variación lumínica sino también de saturación o incluso un cambio tonal.

La percepción de la luz en el entorno y su traducción a la representación bidimensional pueden producir diferentes resultados visuales. Mientras que una sombra bien definida en la tridimensión nos señala puntos de profundidad o salientes de las formas, en la bidimensionalidad se puede descon-

textualizar y ser perceptible como un plano más, una figura con contornos claros que se yuxtaponen a los elementos de los que proviene en tridimensión. Un ejemplo de ello es el trabajo fotográfico de Nina Band, quien parte de una forma tridimensional fotografiada para luego traducirla a planos de cartulina superpuestos. Su trabajo también evidencia las posibilidades compositivas que permite la traducción de la luz al soporte bidimensional dependiendo del tipo de sombra que se plasma en la pieza fotográfica. Así pues, mientras la sombra de contornos bien delimitados permite la sensación coplanaria en la composición, una sombra proyectada en degradé resalta la profundidad y por ende, el escalonamiento o superposición de los elementos (Parini, 2002). La percepción de color que obtenemos de una composición está definida por la cantidad de luz que rebota sobre el pigmento utilizado. Dos colores en la misma valoración

lumínica se sentirán poco contrastantes sin importar cuán distintos son el uno del otro y al pasar a blanco y negro la traducción resultará en el mismo tono de gris (Edwards, 2006). Para el fotógrafo, esto es de gran relevancia al momento de elegir el cómo y cuándo se tomará la imagen. La iluminación podría causar, por ejemplo, en un día nublado, la sensación de aplanamiento al perderse el contraste de valor lumínico de los elementos fotografiados. Por otra parte, la dirección de la que proviene la luz y por tanto hacia donde se proyecta la sombra, puede crear en la composición bidimensional resultante, zonas de mayor o menor densidad, contraste y peso. /

Nina Band

Pensive Dimensions
Photo and Paper 2016





3.3.3 MOVIMIENTO, DIRECCIÓN Y EQUILIBRIO EN LA FOTOGRAFÍA ARQUITECTÓNICA

Esta serie de elementos abstractos (Leborg, 2006) están referidos a la forma en que nuestros ojos recorren la composición y la sensación que transmite dicho recorrido. La situación de tensión y peso que se establece entre los elementos crea interacciones que, a su vez, producen caminos y momentos de observación de la pieza gráfica. Al descontextualizar un elemento a través de la fotografía, estos recorridos que se sucedían de cierta manera en un espacio tridimensional son alterados para producir nuevas lecturas. En estas, las figuras extraídas de la forma original nos demarcan un ritmo compositivo propio. El movimiento, dirección y equilibrio, dejan de ser entonces posibilidades espaciales para convertirse en sensaciones visuales (Wong, 1995).

La esteticidad de las figuras no impide que

la composición se nos presente de forma dinámica si se apoya, por ejemplo, en el uso de líneas diagonales. Estas tientan al ojo a seguir cierto recorrido, que define la dirección en la que la composición, o las figuras en ella contenidas, serán observadas. La posición en la que convergen estas líneas y la dirección que toman, producen mayor sensación de movimiento cuando este punto se aleja de los ejes centrales. Además, esta sensación se intensifica si se aproximan a los puntos de tensión, como lo son los que genera la regla de tercios. La fotografía de la serie *Landscapes* de Kim Høltermand, muestra con claridad este concepto. En esta se puede apreciar como todas las líneas de la composición dirigen la mirada a una sola dirección, marcando no solo el recorrido visual sino también el punto focal de la composición.

Kim Høltermand
The Beach Stations Series
2008

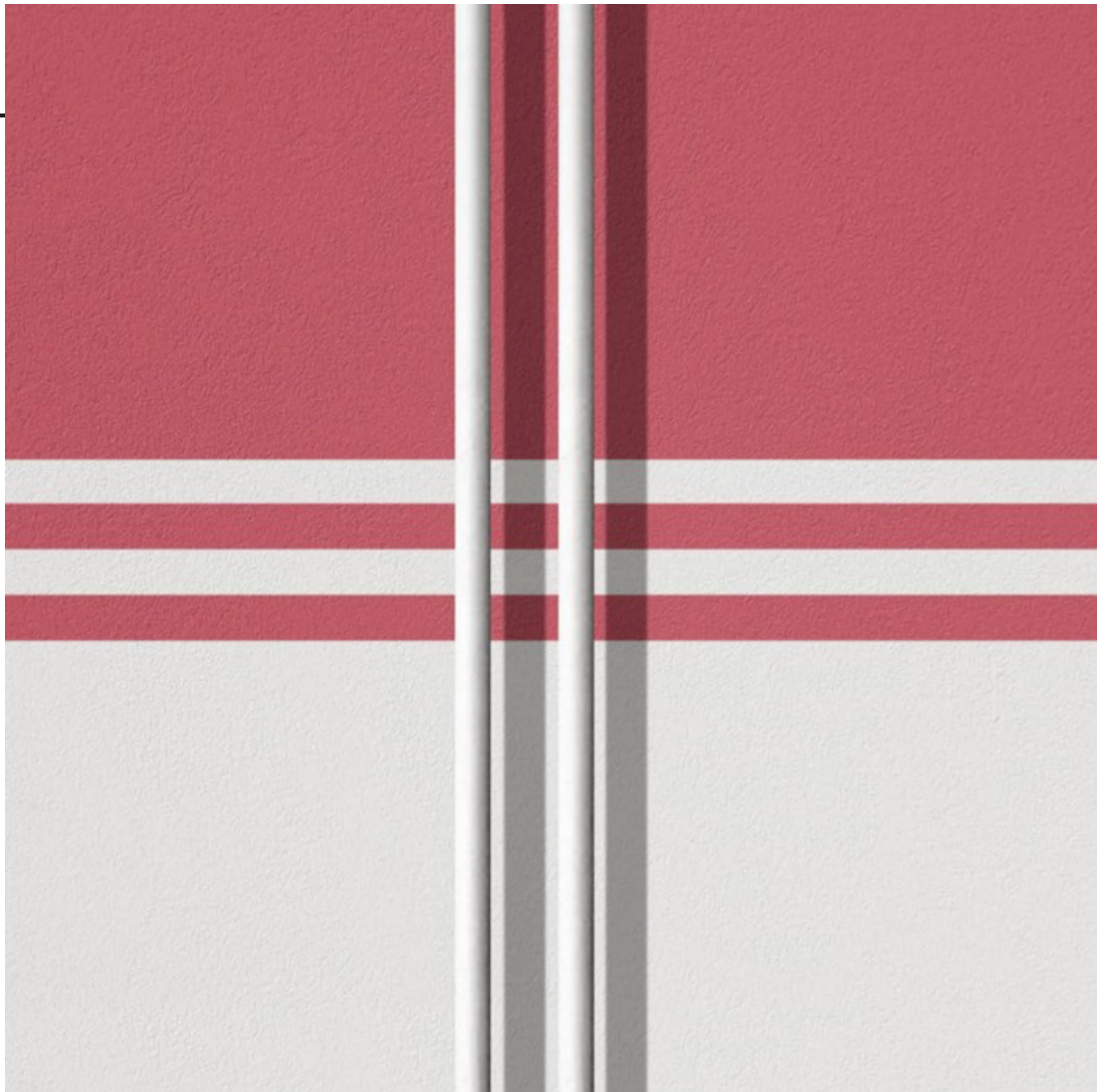


Stefano Cirillo
Sin título
2018

En otros casos, la cantidad de líneas verticales y horizontales llaman a sensaciones de quietud o firmeza que, mientras más cerca estén a los ejes axiales de la composición, se perciben más equilibrados y con menos movimiento. Un ejemplo de esto es la imagen de Stefano Cirillo en la que se aprecia una serie de líneas verticales en contraposición a otras tantas horizontales, todas cerca o sobre los ejes axiales. La firmeza de la composición se ve reforzada por lo sólido del color y lo definido de la sombra, que terminan de cerrar la impresión de ausencia total de movimiento. El recorrido visual se dirige automáticamente al centro de la composición, punto en las

líneas convergen.

La inestabilidad visual, por tratarse una situación fenomenológica, está fuertemente relacionada a la experiencia de pérdida de equilibrio en la tridimensión (Dondis, 2017). Por tanto, su representación gráfica suele estar ligada a recorridos visuales y líneas diagonales, así como a pesos visuales desbalanceados en los que la distribución de los elementos se percibe como desigual. *La fotografía Circus or The Caribbean Orange* de Gordon Matta-Clark, ejemplifica esta situación mostrando no sólo figuras reconocibles en ángulos no convencionales, sino también líneas diagonales que muestran gran movimiento y dinamismo. /



Gordon Matta Clark
Circus or The Caribbean Orange
1978

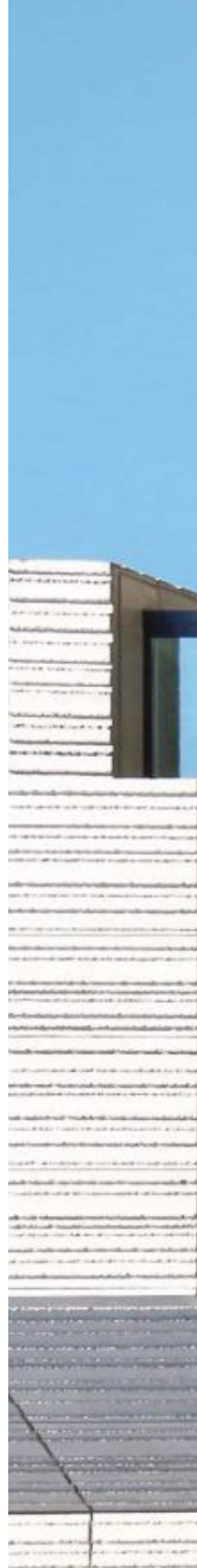


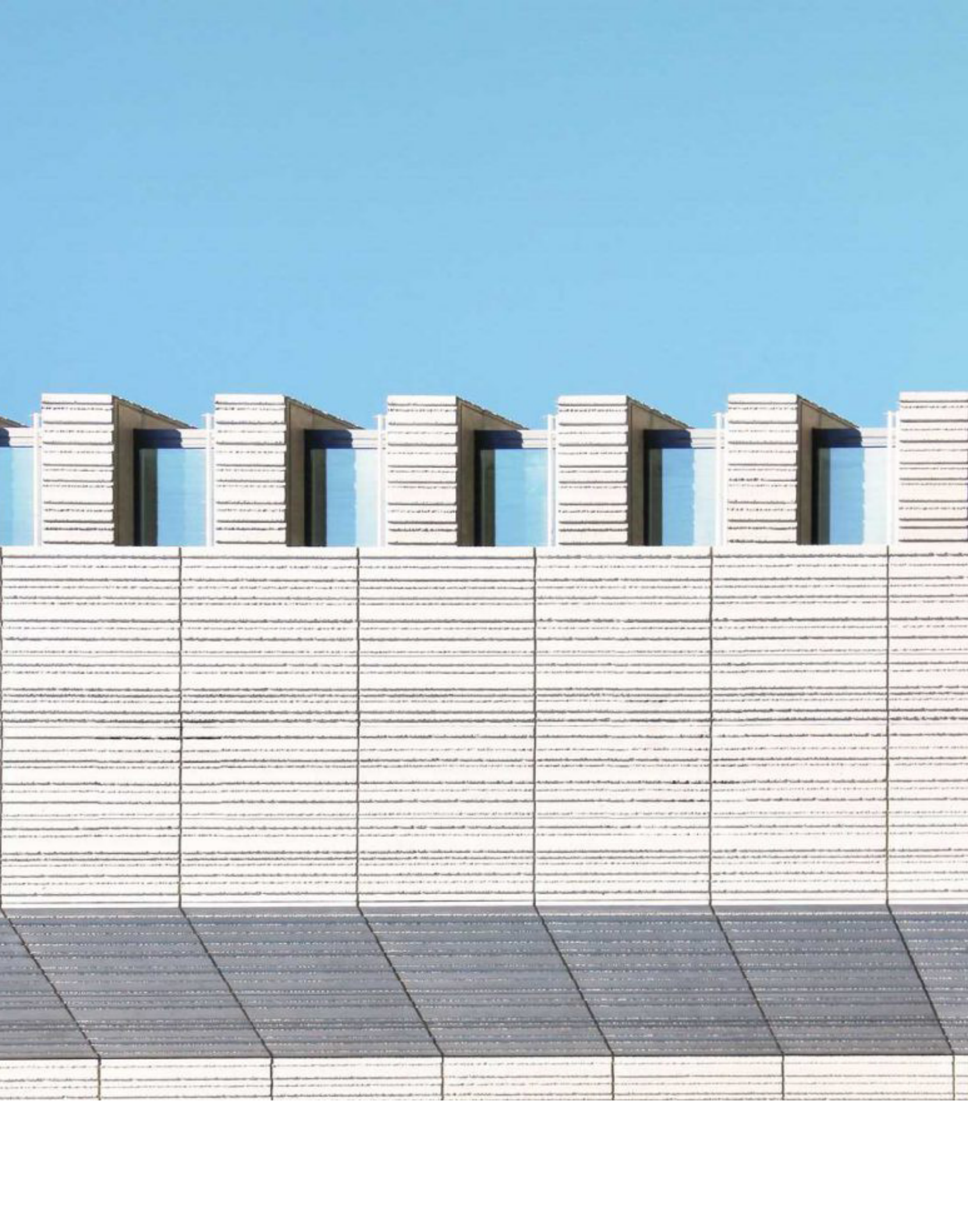


4

ANÁLISIS

BirgitSchlosser
RHYTHM II
2018





4.1

METODOLOGÍA DE ANÁLISIS

No sería posible iniciar un análisis sin antes determinar el modo en que observaremos las fotografías escogidas para este estudio. Pino Parini, en su libro *Los Recorridos de la Mirada* (2002) pone en manifiesto las diferencias entre la observación que se da a través de una actitud estética y la que se obtiene de una observación práctica o descriptiva:

La observación estética requiere un juego perceptivo extremadamente más rico. (...) La observación estética, se caracteriza también por la selectividad perceptiva que lleva a distinguir los componentes fundamentales de la figuración: líneas, volúmenes, colores etc., para construir con estos, relaciones de simetría, asimetría, equilibrio, proporción, ritmo, etc. (Parini, p 103.)

A fin de establecer las relaciones entre la forma arquitectónica y su traducción gráfica a través de la fotografía, no pretendemos hacer un análisis sistemático de la imagen,

pues este adquiere proporciones excepcionales en relación con el objetivo de esta investigación, nos interesa pasar una visión más ilustrativa y topológica, que se revise a partir de las cualidades estéticas de la imagen.

La perspectiva contextual se centra en la relación de la pieza fotográfica con la obra arquitectónica y su nivel de producción. La sensorial busca analizar los estímulos visuales y la percepción que se obtiene de ellos, tanto en la imagen fotográfica, como en la relación que se establece con la pieza arquitectónica. La perspectiva plástica analiza la imagen fotográfica desde un nivel morfológico y compositivo para encontrar las transformaciones visuales que sufren los elementos fotografiados al cambiar de dimensión.

Con la finalidad de ilustrar el análisis, se seguirá un proceso de deconstrucción fotográfica hasta llegar a una posterior construcción gráfica. Intentaremos mostrar las traducciones que sufren las formas e imaginario arquitectónico al pasar a un soporte fotográfico de cualidades gráficas. /

ESQUEMA DE ANALISIS DE LA FOTOGRAFÍA ARQUITECTÓNICA

A	IMAGINARIO ARQUITECTÓNICO	Nivel interpretativo	Icónico	Presente
				Difuso
				Ausente
		Nivel contextual (Contexto)	Fotógrafo	Nombre
	Datos biográficos			
	Nacionalidad			
	Estilo			
Imagen	Año			
	Formato			
	Nivel de retoque			
	Otro			
B	FOTOGRAFÍA ARQUITECTÓNICA	Nivel morfológico y compositivo (Percepción estética)	Figura y espacio	Valoración de la línea
				Configuración del plano
				Geometría
			Composición	Simetría/Asimetría
				Dirección
				Estaticidad/Dinamismo
			Luz y color	Contraste/Armonía
				Valor
				Saturación

4.1

ANÁLISIS

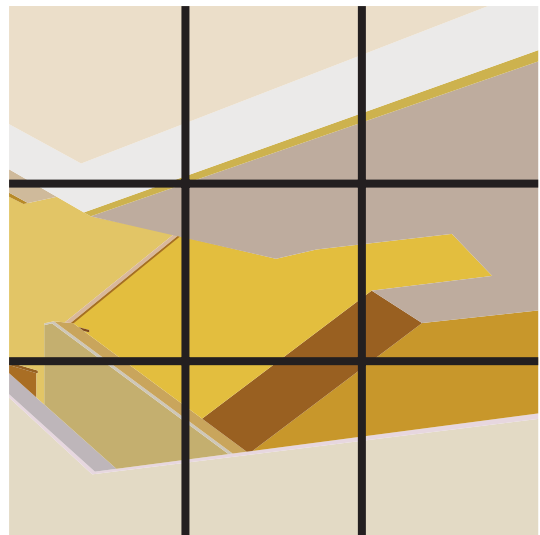
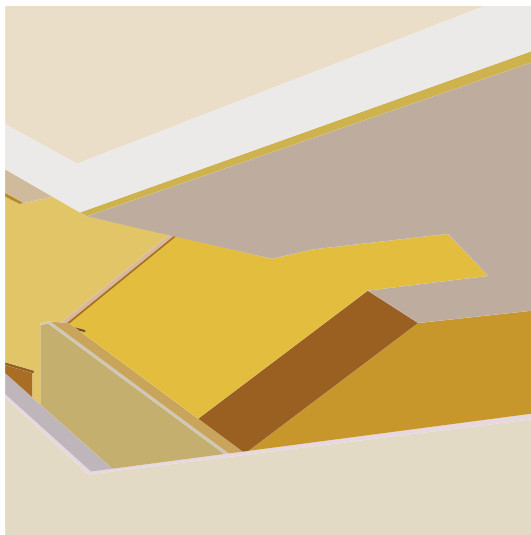
FOTOGRAFÍA 1

En la imagen se observa el perfil de una escalera, reconocible por el particular zig-zag de las pendientes. El encuadre perfila un segmento de losa, muro y parapeto que se confunden entre ellos. La forma visual está vinculada a un concepto o idea de circulación vertical que tiene como función generar conexiones entre distintos puntos de un recorrido. En su traducción a la imagen 2D, el referente desaparece, no existe la idea de tránsito y acto de ascender o descender como parte de un viaje por el edificio se ha perdido. La posición casi frontal en la que se hizo la fotografía no hace posible entrever la dirección que toma el recorrido y tampoco si se la escalera como expresión arquitectónica contrasta con la totalidad de la obra o se esconde.

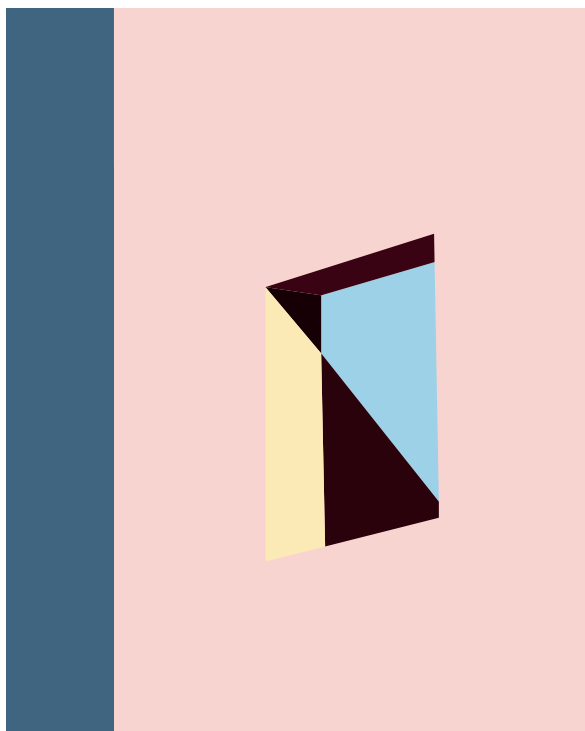
La imagen, compuesta en su totalidad por formas rectilíneas, se nos presenta en un formato de una verticalidad casi imperceptible, atravesada horizontalmente por las dos líneas principales formadas por el cielo raso y parapeto. Sin embargo, el recorri-

do visual, marcado por las diagonales de la composición crean una lectura de abajo arriba. La composición dinámica y abierta, se ve reforzada por los colores cálidos que la componen y las diagonales que separan los diferentes valores lumínicos del amarillo, primando el alto.

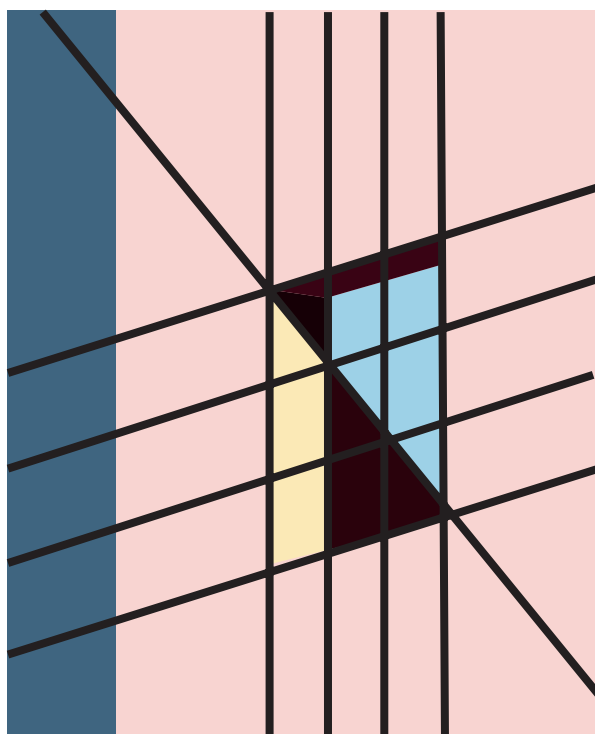
La movilidad inherente propia del transitar se ve fragmentada por la división del espacio, marcada no por ejes compositivos, sino por la forma arquitectónica. La longitud del recorrido desaparece al registrarse sólo un fragmento. Esta división crea a su vez tres franjas que jerarquizan la central, tanto por su posición como por ser la única con color. La profundidad se evidencia por la gradual pérdida de saturación tanto de grises como de amarillos. Estos permiten la representación de volúmenes que se hace más perceptible en el bloque derecho, donde la duplicidad de la figura da la sensación de cóncavo o convexo según como se observa, perdiendo la cualidad estructural de la forma arquitectónica de la que procede. /







Matthieu Venot
 Illusions series N°7
 2018



FOTOGRAFÍA 2

La imagen muestra un objeto singular que prefigura lo que se reconoce como una ventana enfrentada al sol. La ventana como elemento arquitectónico es en el imaginario la abertura, la extensión de la visión, la idea de conexión entre el exterior y el interior. Los ejes verticales y las líneas paralelas revelan la estabilidad del elemento retratado.

La ventana es un elemento protagonista en cualquier fachada que generalmente se inserta en el orden estructural del edificio. Sin embargo, el encuadre no elige mostrar la

fachada del edificio, sino hablarnos de esa ventana en particular. Su traducción gráfica a una imagen 2D transforma el vano en un elemento geométrico donde las formas poligonales se insertan en un contenedor. Es así que la idea de ventana se confunde con la geometría y sólo permanece la huella de aquella perforación en el muro. El elemento ventana en esta imagen, ha perdido su coordenada espacial, dificultando predecir dónde se ubica con relación al edificio.

La imagen expuesta nos declara cómo el autor anula la profundidad de la toma a través de la eliminación de evidencias que la percepción necesita para poder entender esta condición. Desaparece la fuga y las

sombras produciendo una situación ambigua que se equilibra con la experiencia y la memoria, gracias a las que podemos asumir que está vacía y que lo que vemos a través de ella es la sombra arrojada sobre un plano que está detrás.

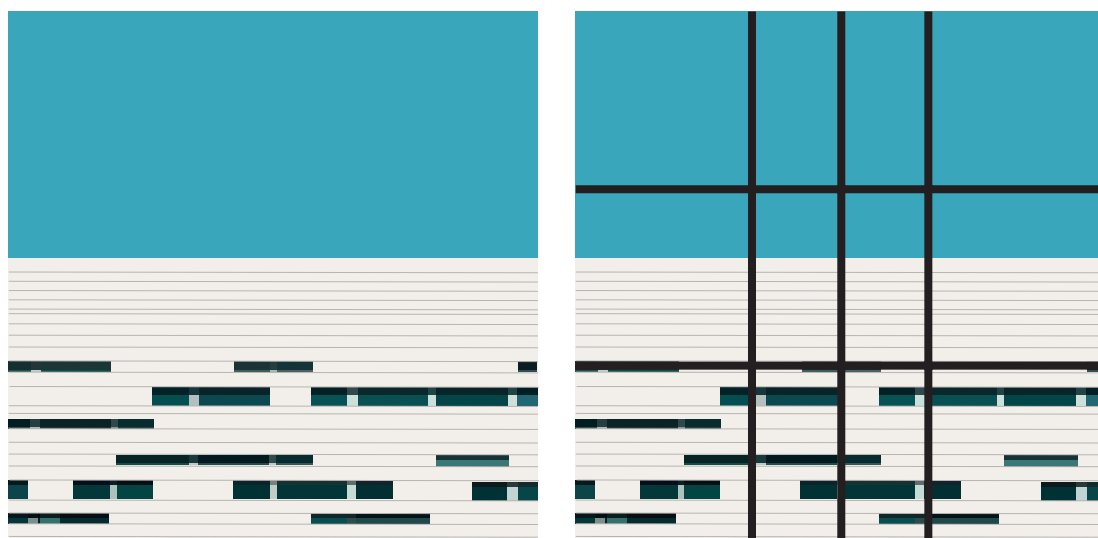
Al mismo tiempo tenemos que recurrir a la interdependencia perceptual para explicar que en un primer nivel los elementos arquitectónicos que se observan, en una relación compositiva, se transforman en figuras y geometrías planas en la medida que la percepción se vuelve más profunda. Si seguimos analizando el aspecto perceptivo, la imagen es un claro ejemplo de figura y fondo, los elementos de primer plano, que son

los muros, y el fondo que se ve a través del vano, crean este efecto. Pero llama la atención cómo el autor descubre un elemento que puede conectar a ambos, es la sombra que entrelaza ambas figuras generando un efecto interesante en la composición.

La disposición de los elementos plantean dos espacios bien definidos. El fondo, apenas una franja contrastante por su valoración lumínica y la forma, que está organizada con la regla de tercios para dar la sensación de equilibrio centrado por la disposición de la ventana. La falta de sombras degradada asevera la tendencia coplanar de la imagen que está reforzada por el tratamiento liso de las figuras. Las líneas

de la composición lejos de converger en un solo punto, lo cual llevaría a percibir con claridad la profundidad. continúan al infinito abriendo la composición y marcando un recorrido visual de izquierda a derecha. El punto de tensión y por tanto de mayor atención está definido por el cruce de los ejes diagonales, resaltados por el contraste de color y valor de los elementos del marco de la ventana y su posición central en relación en la composición. La figura rectangular que se delimita virtualmente, es proporcional al espacio sustraído de la ventana, lo que marca un ritmo armónico en la composición. /





FOTOGRAFÍA 3

La imagen muestra un patrón lineal que evidencia una porción de fachada. El ritmo y la relación que existe entre el lleno (la masa) y el vacío (los vanos), nos acerca a la idea de ver y ser visto. El patrón que se figura nos recuerda las cualidades arquitectónicas de las celosías, elementos de separación y disimulo, donde la intriga está siempre presente. Los elementos se dispo-

Matthias Heiderich
Reflexiones 06
2015

nen en un orden rítmico, con un diseño que se relaciona con la noción de dinamismo y ligereza. La imagen arquitectónica en su traducción hacia la imagen gráfica, potencia el imaginario de celosía por encima de la imagen de frontis; en virtud de las cualidades de ésta que delimita, aísla, divide y hasta decora. Se establece, además, una dialéctica con el cielo, que adquiere igual protagonismo y contrasta por su rotunda pureza frente al hecho arquitectónico.

Sumado a estas resoluciones del imaginario, nos enfrentamos a los aspectos perceptivos de la imagen. La primera descripción estará referida a la horizontalidad que domina visualmente. La organización de los elementos y los detalles arquitectónicos

enfatan esa percepción. Si observamos los elementos más delgados, por ejemplo, veremos que se trata de bruñas, un detalle que, en este caso, no sólo acentúa la horizontalidad, si no que funciona como una guía donde disponer las ventanas. La memoria y experiencia relaciona este gesto con la representación del dibujo arquitectónico o el trazo regulador que el arquitecto utiliza como guía antes de componer.

Por otro lado, se puede percibir, de forma casi inmediata, que la fachada está totalmente desentendida de la estructura del edificio, donde los elementos verticales no corresponden con los espacios entre vacíos. Del mismo modo, la variabilidad en la dimensión de las ventanas elimina el rastro

que hace posible determinar la escala real de la estructura. Ambos aspectos condicionan nuestra noción dimensional del espacio circundante y nos limitan en la comprensión del objeto retratado.

Desde una mirada plástica, la repetición modular de esta imagen, organizada en forma de gradación, plantea un contraste entre el ritmo visual de la figura en la parte inferior, y la amplitud del fondo celeste. La organización de las líneas paralelas que se juntan gradualmente en la parte superior de la figura blanca juega con el efecto visual de cóncavo o convexo. El alto horizonte, así como las líneas verticales y horizontales definen lo estable de la imagen, carente de movimiento. La profundidad, dada única-

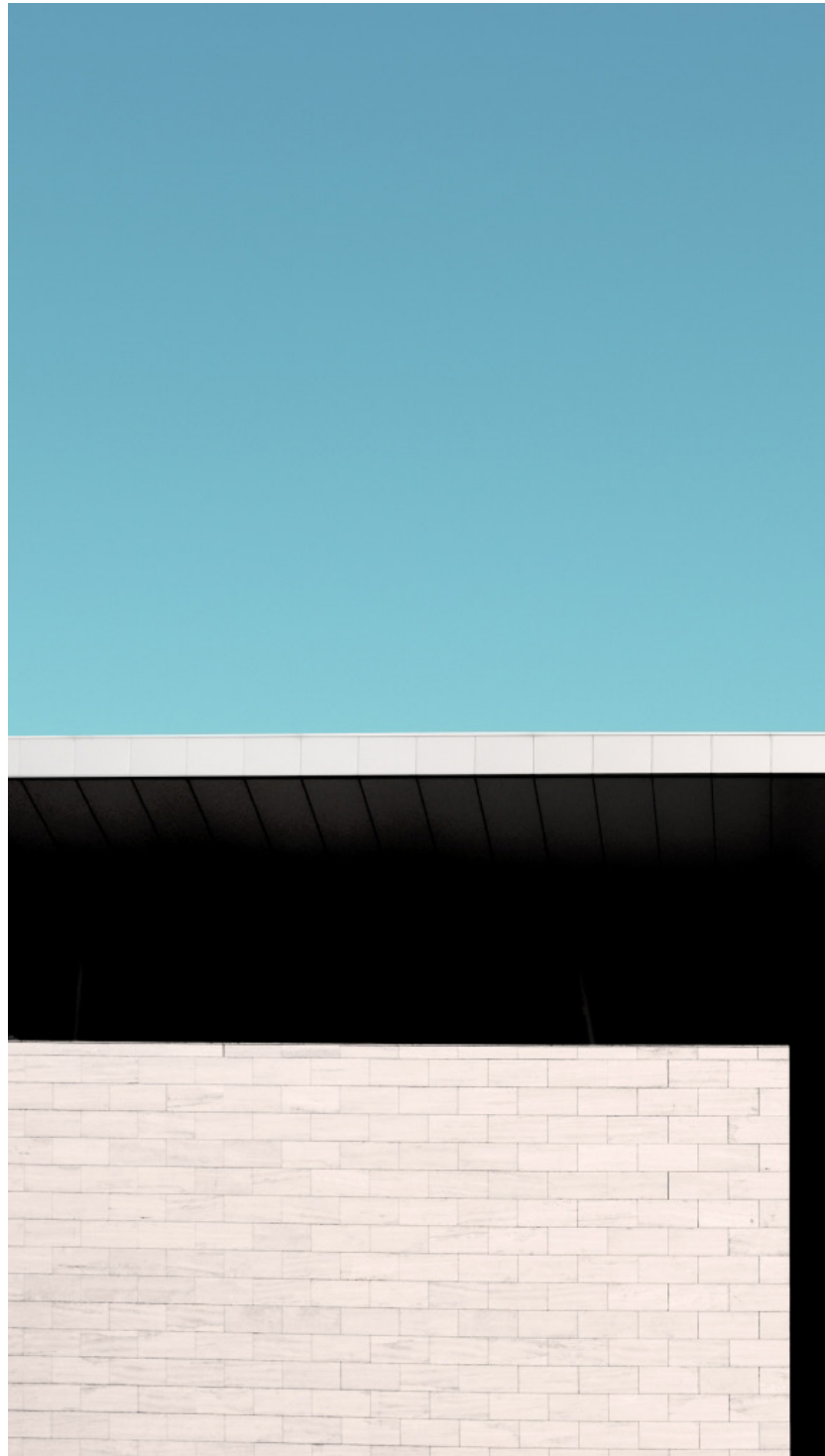
mente por las sombras en el interior de las ventanas y el degradé de valor lumínico en el cielo, rompe con la coplanaridad de las formas yuxtaponiendo los elementos y estableciendo interrelaciones de sustracción en las ventanas

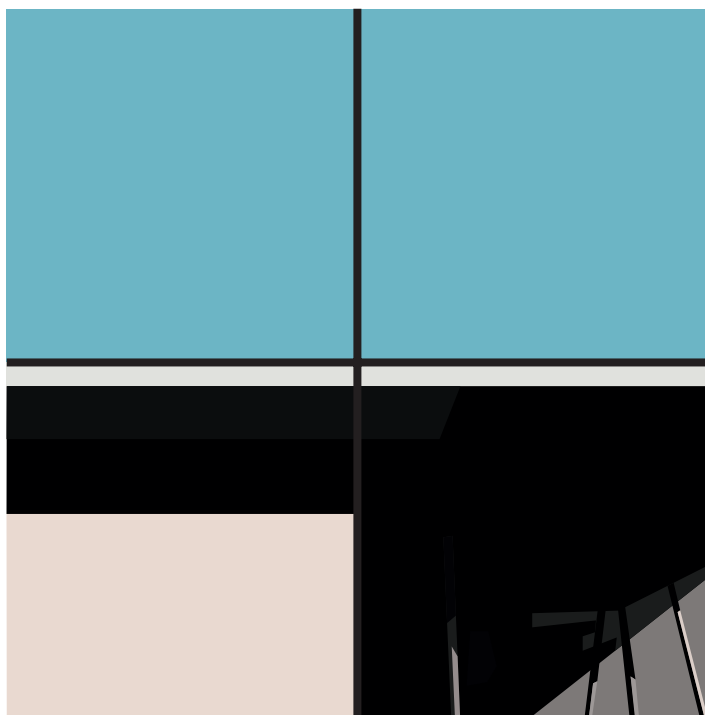
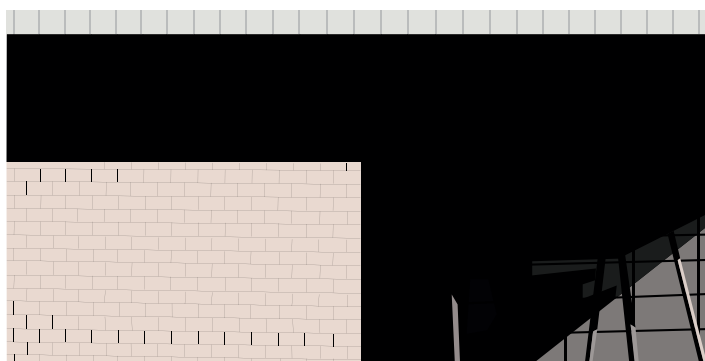
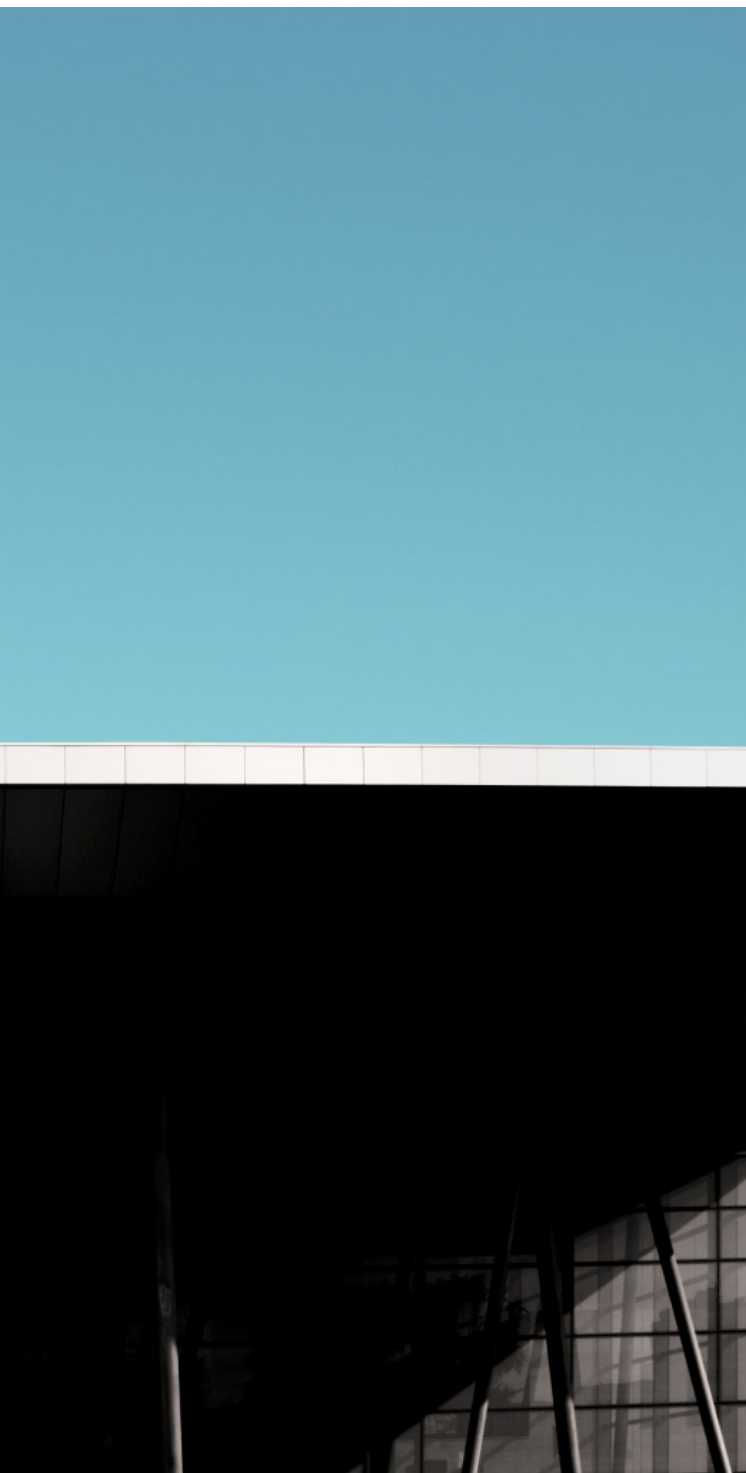
A su vez se observa que se aplica el principio de ritmo ya que podemos percibir que hay un compás establecido, DELGADO-GRUESO-DELGADO, en los elementos horizontales, que decanta en el principio de agrupamiento, por lo cual es posible percibir dos paquetes de elementos en la composición. /

Giorgio Stefanoni
Unknown Geometries
2015

FOTOGRAFÍA 4

La imagen muestra un conjunto de elementos arquitectónicos, entre los que destaca una losa, o cobertura y un segmento importante de muros en dos planos. En esta estructura que deja entrever la relación interior-exterior; nuestro imaginario nos conecta inmediatamente con la idea de cobijo o protección y es que la idea más básica de protección es siempre debajo de o dentro de. Las sombras que discurren sobre estos muros nos dan otras pistas que no llegan a mostrar con claridad lo que se esconde en el interior. En su traducción gráfica hacia la composición bidimensional, el muro y la losa se transforman en geometrías básicas que componen la imagen gráfica.





La imagen estimula la interacción sensorial cognitiva ya que al analizarla podemos rellenar la información faltante en lo que se aprecia del edificio, tanto en la losa horizontal superior donde podemos afirmar que no termina estructuralmente en lo que se ve en el encuadre, sino que prosigue como el edificio. Además de la imagen emerge una organización y estructura perceptiva, ya que el formato cuadrado y los dos elementos que se muestran (edificio y cielo) hacen que los agrupemos y formemos organizaciones de figuras geométricas que en este caso son rectangulares, y si vamos a un análisis más profundo podríamos

identificar figuras geométricas cuadradas. También podemos apreciar la figura y el fondo en los dos elementos que son el cielo y el edificio. A pesar de la posible intención del autor de querer anularlos y dejarlos en un sólo plano, sólo son configurables gracias a la aparición de la sombra difuminada que crea la profundidad del edificio, diferenciándose del resto.

También podemos apreciar la figura y el fondo en los dos elementos que son el cielo y el edificio. A pesar de la posible intención del autor de querer anularlos y dejarlos en un sólo plano, sólo son configurables gracias a la aparición de la sombra difuminada

que crea la profundidad del edificio, diferenciándose del resto.

La forma en que la luz se pierde en el cuadrante derecho inferior nos permite ver elementos yuxtapuestos entre sí, que anula la sensación de coplanaridad. La temperatura fría de la parte superior se enfatiza con el alto contraste de la inferior. La textura, existente en diferentes partes de los cuadrantes inferiores, se presenta en todos los casos como repeticiones modulares. En el caso de la textura del techo, resaltando la profundidad y contrastando con la del muro que, compuesta sólo por verticales y horizontales da solidez a la masa blanca

sobre la que se muestra. La composición es claramente estática por la abundancia de líneas horizontales y verticales que la definen, rotas sólo por el elemento triangular del cuadrante inferior izquierdo. Esto hace que la composición se abra a la posibilidad de continuar en el espacio marcando el recorrido visual de arriba abajo y con fuga a la izquierda. /

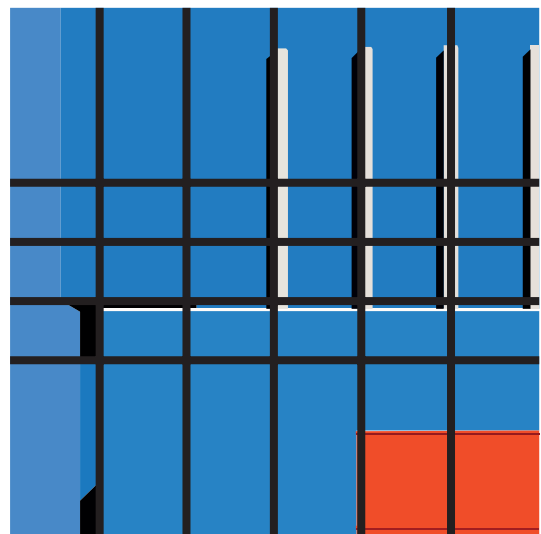
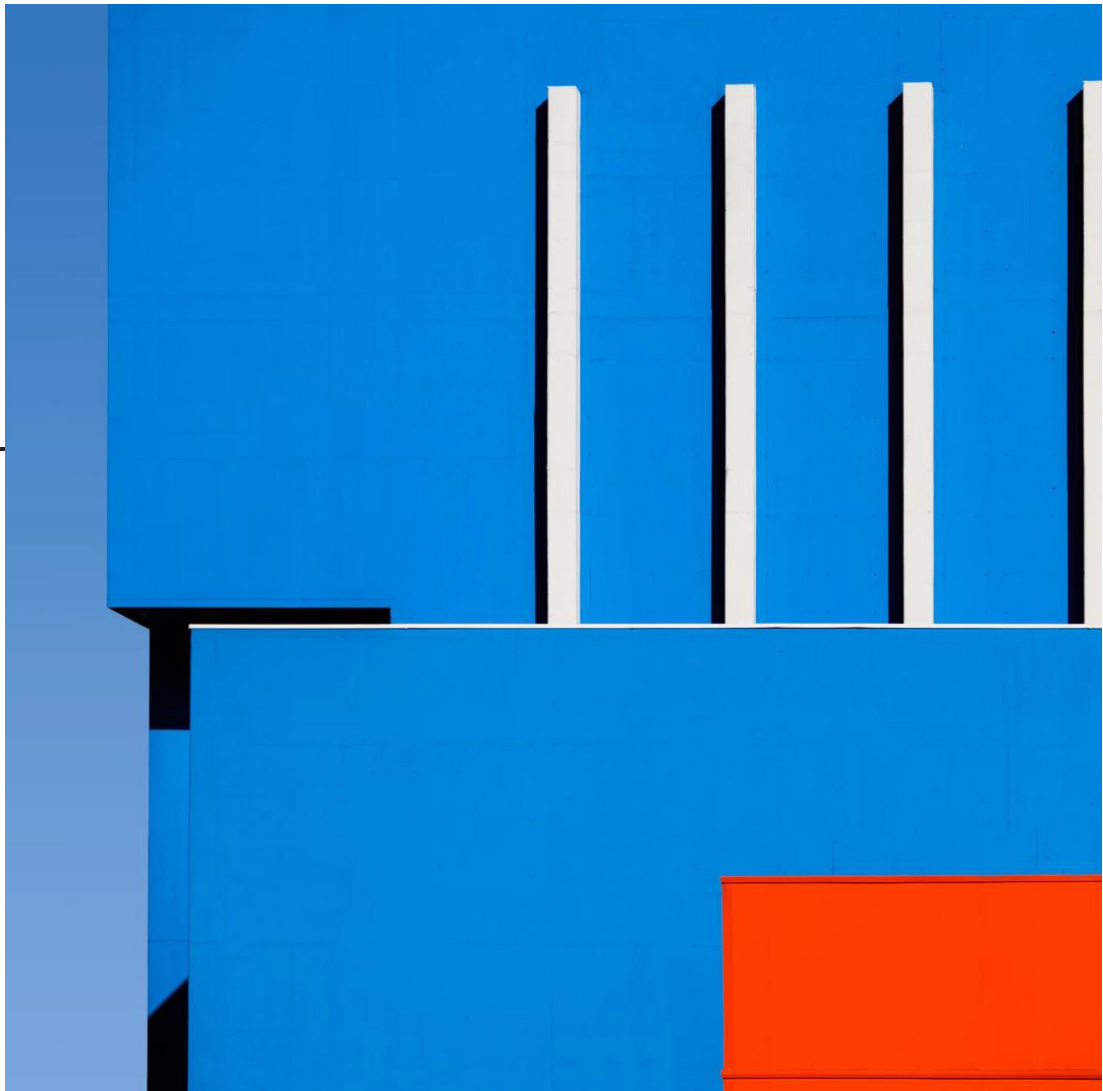
FOTOGRAFÍA 5

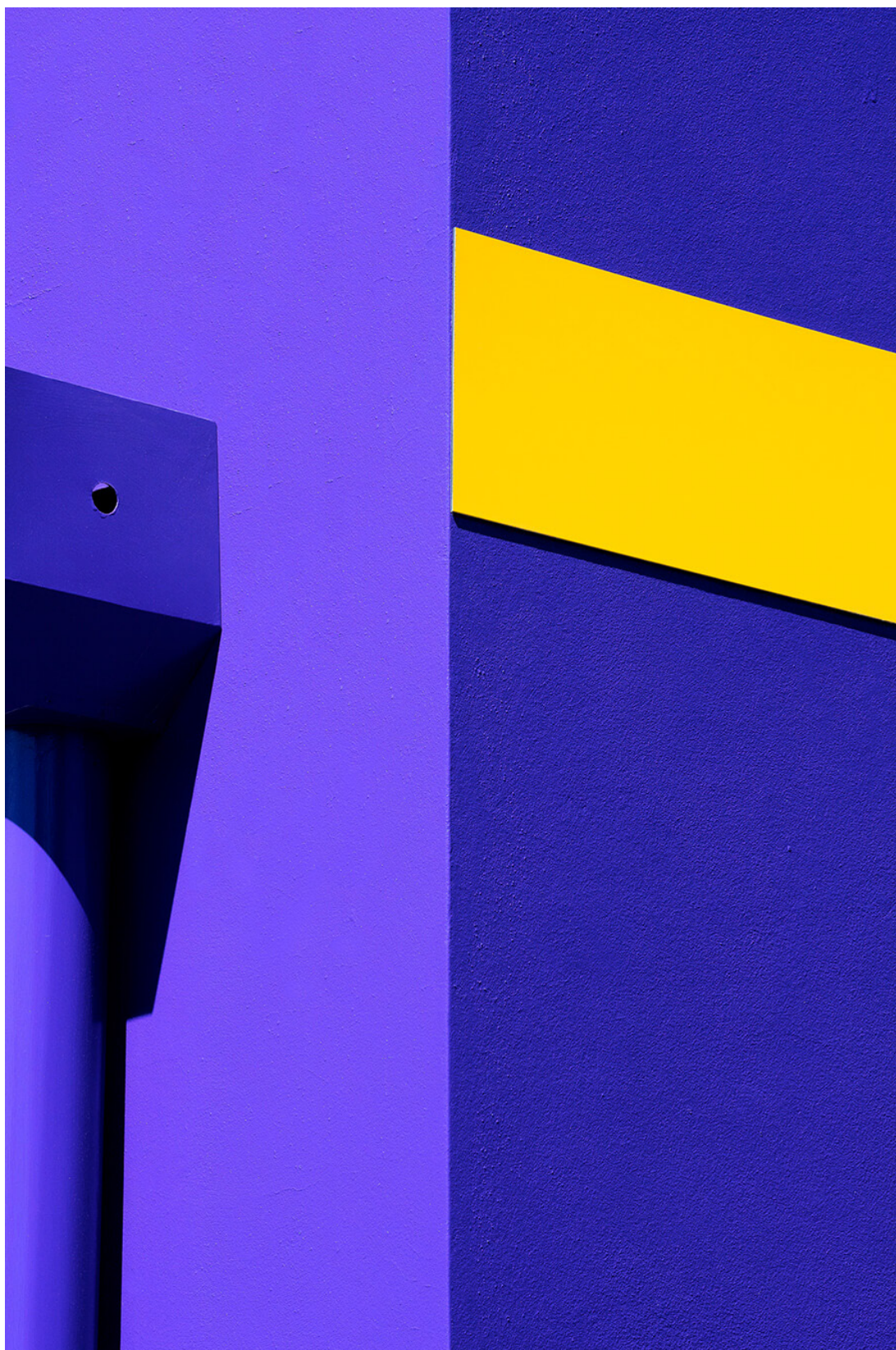
La imagen muestra una porción del objeto arquitectónico con elementos rítmicos que infieren la idea de niveles. Es una porción que poco o nada deja entrever de la obra misma. Nuevamente el juego de las formas geométricas adquiere relevancia. La condición del color intenta referirse a la arquitectura pero se confunde con el color de la sombra y el cielo que aparecen como sólidos o como parte del edificio. En este caso la ambigüedad no deja referirnos a elementos aislados, por el contrario nos habla del conjunto. Observamos las jerarquías que es dan entre los elementos, en un intento de entender cual está delante, cual está detrás, cual es parte de la estructura o cuerpo o cual es un elemento decorativo.

La imagen debido al color parecido del cielo con los muros del edificio, estimulan nuestra preferencia a la ambigüedad ya que podría mimetizarse y unirse a él, teniendo

a los elementos blancos verticales como columnas que no tienen apoyo como percepción errada, esto también puede ser una intención del fotógrafo al querer anular la diferencia entre figura y fondo de los elementos arquitectónicos con el cielo a través del color.

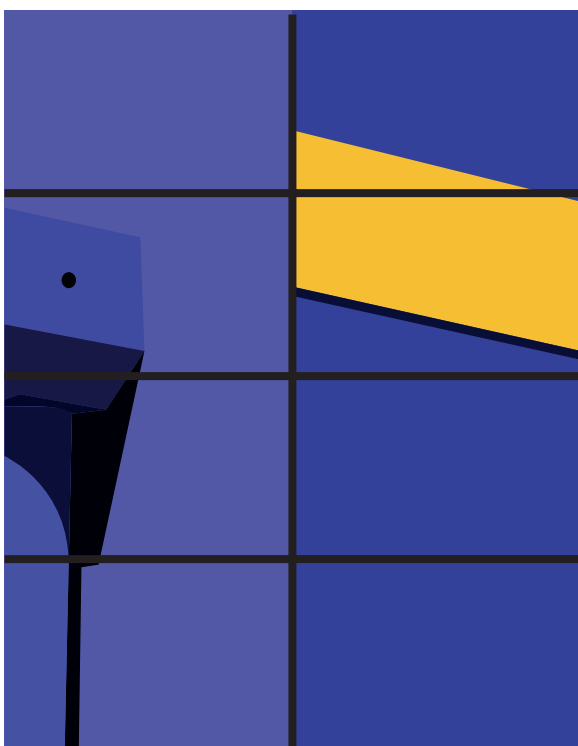
La composición tiene una fuerte tendencia a lo coplanar. Lo monócromo de los planos más amplios contrasta con el naranja, su opuesto complementario, para jerarquizar sobre el resto de elementos. Las líneas en blanco marcan un ritmo que rompe con la monotonía de azules presentándose como una repetición modular. Las líneas verticales y horizontales hacen que la composición tenga una fuerte tendencia a lo estático. Sin embargo, el mayor peso está en el elemento naranja, creando un punto de tensión que resta equilibrio a la composición. /







Jon setter
Belmain Purple
2018



FOTOGRAFÍA 6

La imagen muestra lo que puede leerse como una esquina, un doblez que se produce en la fachada con un elemento estructural de soporte o adosado a esta. La porción tomada, hace casi imposible conectarnos con el imaginario arquitectónico, pues el nivel de abstracción supera el débil vínculo que existe con la arquitectura retratada o los arquetipos arquitectónicos. Esta vez las sombras juegan un papel importante en la comprensión de los elementos que participan en la imagen, hablándonos de

elementos contiguos pero independientes. En el imaginario la esquina es aquella que potencia la tridimensionalidad y la idea de robustez del objeto arquitectónico.

La composición, perfectamente dividida en su eje central vertical, crea una lectura en dos tiempos. Casi como si se tratase de dos composiciones adyacentes. El contraste entre la absoluta monocromía y por tanto armonía del lado izquierdo, contra los opuestos complementario y líneas diagonales cargadas de dinamismo del lado derecho, hacen de la composición una contradicción. La primera mitad de la composición, la de-

recha, muestra sombras que figuran volúmenes y que resaltan la yuxtaposición de los elementos. En cambio el lado derecho se muestra completamente coplanar. Como resultado, ambos lados juntos plantean la sensación de una perspectiva irreal compuesta por líneas paralelas, como si se tratase de una ilustración isométrica.

La saturación del amarillo hace que sea este el elemento jerárquico de la composición. Su inclinación crea un recorrido hacia fuera de la composición, forzando a hacer un salto hacia la mitad derecha donde el círculo negro se resalta sobre el resto de

figuras por su valor lumínico. Desde allí la figura casi triangular creada por la sombra proyectada dirige la mirada hacia la base de la composición.

Por la sombra arrojada que se puede apreciar, podemos deducir que las tonalidades de morado que se ven son producidas por el efecto de la luz, teniendo la sombra arrojada, la sombra propia y el área iluminada, lo que perceptivamente crea una configuración ambigua ya que anula la tridimensionalidad real de los elementos, ya que es una esquina de una estructura arquitectónica la que está en la toma. /

5

CONCLUSIONES

Stuart Allen
Lilac Minimal
2018

一	一
二	二
三	三
四	四
五	五
六	六
七	七
八	八
九	九
十	十
十一	十一
十二	十二
十三	十三
十四	十四
十五	十五
十六	十六
十七	十七
十八	十八
十九	十九
二十	二十

El análisis de las imágenes elegidas desencadena una serie de modos semejantes o patrones para enfrentarse al objeto arquitectónico en su paso hacia la figuración de una imagen fotográfica:

Se refleja una clara tendencia a la búsqueda de encuadres de carácter gráfico que supera la técnica fotográfica arquitectónica y la intencionalidad documental de la obra. Es así, que si el encuadre supone la primera medida que modifica nuestra percepción de la imagen, se comprueba que observar estas fotografías nos empuja hacia la construcción gráfica abstracta que destaca por encima de la arquitectura. En este proceso, los atributos arquitectóni-

cos se alteran y pierden su valor natural. En otras palabras, pierden su connotación matérica (perteneciente o relativo a los materiales utilizados en la obra) y funcional; dejan de ser elementos estructurales, de cerramiento o fachadas, para transformarse en elementos puramente plásticos, como líneas, figuras o formas geométricas

Las relaciones compositivas en arquitectura, que han motivado la generación de esta imagen, resultan ser la huella sobre la que se superponen nuevas composiciones gráficas. Es interesante destacar que en el proceso de figuración de la imagen bidimensional o lo que llamamos fotografía arquitectónica, pasa

por un “tamiz” que produce una síntesis del hecho retratado. Esto afecta no sólo la imagen fotográfica arquitectónica, sino también el imaginario arquitectónico. El camino hacia la abstracción no sólo se produce en el nivel formal sino en el de las ideas, transformando los arquetipos más arcaicos que derivan de nuestro inconsciente.

Perceptivamente, se crea una nueva sintaxis visual, donde se hace uso de las particularidades formales de la arquitectura, de modo que el recorrido de la mirada ya no sigue el orden lógico que tendría la arquitectura retratada al ser recorrida, sino que la fragmenta en trozos para que quien observa consiga

recomponer la obra abstracta, pues se reconoce sutilmente el vínculo arquitectura-fotografía.

Mediante los encuadramientos estudiados, las correcciones y las alineaciones ópticas, se establece un modelo metódico de hacer fotografía arquitectónica. La elección de las partes a retratar es el valor primordial en el acto fotográfico, de cual derivan los otros aspectos. La elección de dejar o incluir cualquier elemento arquitectónico busca mostrar la mejor cara gráfica de la arquitectura en su afán por tomar aquello que mejor se ajuste a la composición plástica de la imagen. /

André Dogbey
Foto Seleccionada
Misión de EyeEm 2017

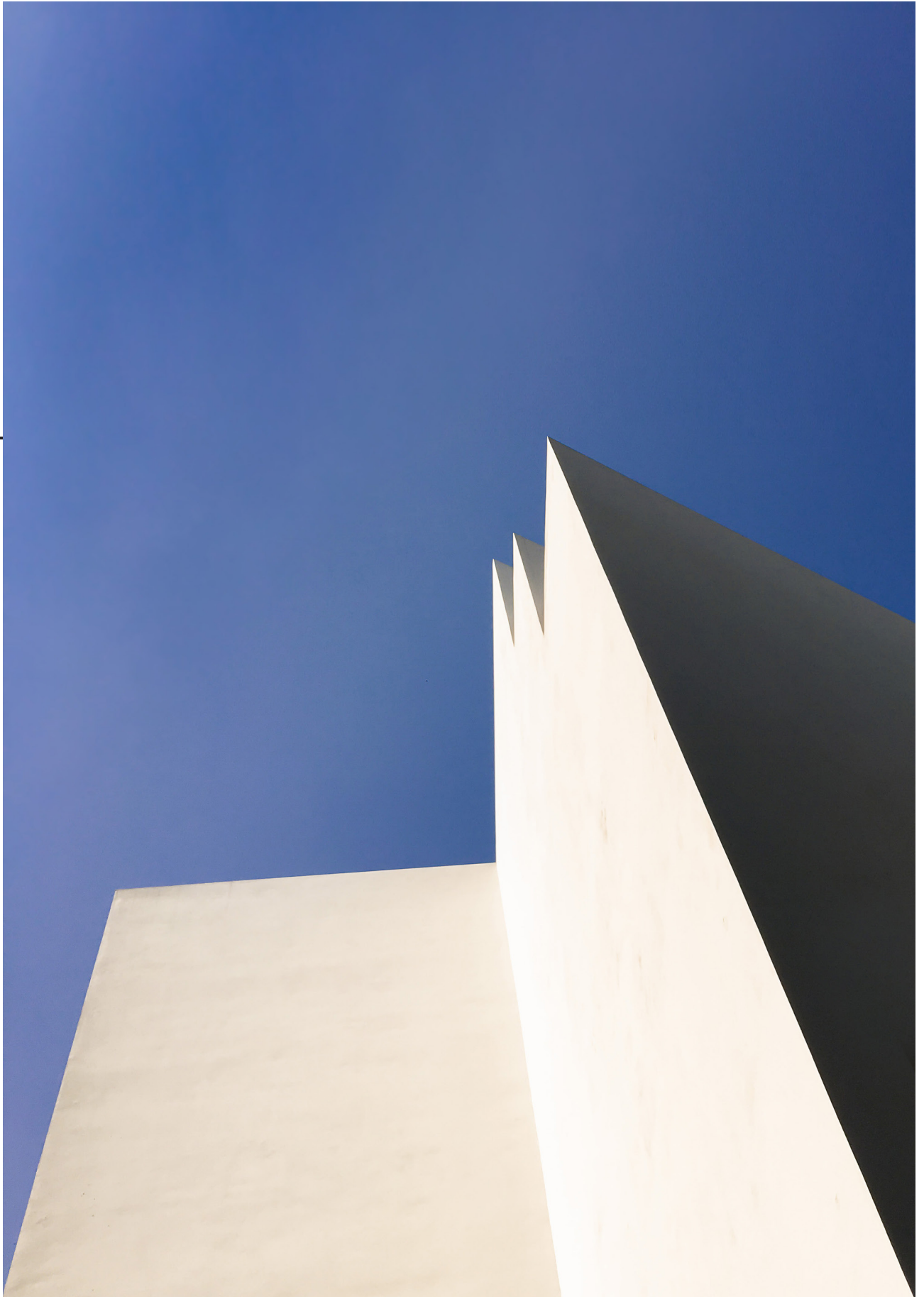
Reflexiones finales

Se requiere de conocimiento básico de los códigos arquitectónicos y su lenguaje compositivo para comprender las contribuciones que estas imágenes aportan al ámbito de la estética o del arte. Nuestras tendencias perceptivas con todas sus implicaciones, permiten asignar paradigmas fundamentales al enfrentar la mirada a la particularidad de estas imágenes consideradas abstractas. En este contexto, es evidente la preferencia hacia la arquitectura contemporánea y de estilo minimalista, tomada como motivo por fotógrafos relacionados o atraídos por las artes gráficas y la arquitectura. No resulta pues una casualidad, que el hecho fotográfico que promueve esta práctica se sirve de la extrema simplicidad de las formas, de su alto nivel de contraste y la elección de arquitecturas con colores vibrantes.

Si en la mayoría de casos, el análisis de la imagen se construye desde la técnica foto-

gráfica, la decodificación entendida desde la psicología o las convenciones heredadas del arte pictórico; entonces, podemos decir que este documento motiva el análisis de las mismas variables con una visión holística y unificadora. El desarrollo a profundidad de estos temas contribuye a una nueva forma de ver y entender la realidad arquitectónica, de valorar el arte gráfico y hacer uso de la fotografía arquitectónica.

Desde la fotografía, como acto creativo, se puede vislumbrar una nueva especificidad que supera la categoría llamada fotografía minimalista o abstracta, por otra que fluctúa entre disciplinas afines. Se contraponen nuevas ideas que permiten la especulación de paradigmas y abren discursos sobre la propuesta gráfica y la imagen fotográfica en una dimensión creativa. Nos encontramos frente a un nuevo tipo de práctica que redefine las relaciones, convergencias o divergencias, complementariedad o necesidad mutua entre las artes o saberes mencionados. //



BIBLIOGRAFÍA

1. **Agamben, G.** (2009). *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapeco: Argos.
2. **Arnheim, R.** (1971). *Entropy and Art: An Essay on Disorder and Order*. California: University of California Press.
3. **Arnheim, R.** (1982). *The Power of the Center: A Study of Composition in the Visual Arts*. California: University of California Press.
4. **Bartley, S. H., & Traductor de la obra: Serafín Mercadi Domenech.** (1969). *Principios de percepción*. Mexico D.F. : Trillas.
5. **Benjamin, W.** (2003) *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*. Colonia del Mar: Itaca.
6. **Belting, H.** (2007). *Antropología de la imagen*. Madrid: Katz editores.
7. **Bauerly, M., & Liu, Y.** (2006). *Computational modeling and experimental investigation of effects of compositional elements on interface and design aesthetics*. *International Journal of Human-Computer Studies*, 64(8), 670-682. Recuperado de <https://doi.org/10.1016/j.ijhcs.2006.01.002>
8. **Bruner J. S.** (1958). *Social Psychology and perception*. En: E.E. Maccoby T.M. New Comb, & E. L. Hartley eds, *Readings in social psychology* (3era edición). New York: Holt, Rinehart & Winston.
9. **Casanova, J. A. A.** (1991). *Alternativas teóricas en percepción: raíces, orígenes y actualidad*. Valencia: Nau llibres.

10. **Castilla, C. A. A.** (2006). *Enfoques teóricos sobre la percepción que tienen las personas*. Horizontes pedagógicos, 8(1). Recuperado de <https://revistas.iberamericana.edu.co/index.php/rhpedagogicos/article/view/08101>
11. **Català Doménech, J. M.** (2012). *La forma de lo real: introducción a los estudios visuales*. La forma de lo real, Barcelona: Editorial UOC.
12. **Cotton, C.** (2009). *The photograph as contemporary art*. Londres: Thames & Hudson.
13. **Dondis, D. A.** (1992). *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*. Barcelona: Gustavo Gili.
14. **Dubois, P.** (1986). *El acto fotográfico: de la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós.
15. **Edwards, B.** (2006). *El color: un método para dominar el arte de combinar los colores*. Barcelona: Urano.
16. **Evans, P., & Thomas, M. A.** (2012). *Exploring the elements of design*. Boston: Cengage Learning.
17. **Gómez-Blanco Pontes, A.** (2002). *Un análisis sistémico de la imagen fotográfica de arquitectura*. (Tesis doctoral). Universidad de Granada, Granada. Recuperada de <http://hdl.handle.net/10481/4407>
18. **González, L. F.** (2010). *Técnica e imagen: la fotografía de arquitectura como concepto*. ArtCultura: Revista de Historia, Cultura y Arte, 12 (21), 91-109.

19. **Guasch, A. M.** (2011). *Arte y archivo, 1920-2010: genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal.
20. **Hernández, H.** (2013). *Más allá del instante decisivo: notas sobre fotografía documental y manipulación*. Lima: El Ojo Ajeno.
21. **Janzen, T., & Wilde, A.** (1997). *Albert Renger-Patzsch: photographer of objectivity*. New York: Thames and Hudson.
22. **Krohn, W.** (2006). *Ästhetik in der wissenschaft, interdisziplinärer diskurs über das gestalten und darstellen von wissen*. Hamburgo: Felix Meiner Verlag.
23. **Laguillo, M.** (2000). *El gran formato: la cámara descentrable y la gestión del espacio*. Barcelona: GrisArt.
24. **Leborg, C.** (2006). *Visual grammar*. New York: Princeton Architectural Press.
25. **Marzal, J.** (2004). *Propuesta de modelo de análisis de la imagen fotográfica*. Universidad Jaume I, Valencia. Recuperada de <http://xurl.es/cjqhb>
26. **Melgarejo, L. M. V.** (1994). *Sobre el concepto de percepción*. *Alteridades*, (8), 47-53.
27. **Parini, P., Terradellas, R. J., Biagi, M. L. A., Belli, G., Celli, G., Maragliano, R., ... & Tonti, S.** (2002). *Los recorridos de la mirada: del estereotipo a la creatividad*. Barcelona: Paidós.
28. **Pallasmaa, J., & Muro, C.** (2014). *La imagen corpórea: imaginación e imaginario en la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.

29. **Panofsky, E., Fernández, B., & Ferrari, E. L.** (1972). *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza.
30. **Ribalta, J. (Ed.).** (2004). *Efecto real: debates posmodernos sobre fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
31. **Rock, I.** (1983). *The logic of perception*. Massachusetts: MIT Press.
32. **Ross, D. W.** (1907). *A Theory of Pure Design: Harmony, Balance and Rhythm*. Massachusetts: Boston, Houghton, Mifflin
33. **Ruiz, D. R.** (2015). *Fotografía y arquitectura: ideas e historias de un encuentro anunciado* (pp. 14-31). Biblioteca Nacional de España.
34. **Samara, T.** (2012). *Drawing for graphic design: Understanding conceptual principles and practical techniques to create unique, effective design solutions*. Massachusetts: Rockport Pub.
35. **Scott, R. G.** (2002). *Fundamentos del diseño*. México D.F.: Limusa.
36. **Villafañe, J.** (1992). *Introducción a la teoría de la imagen*. Madrid: Pirámide.
37. **Wilson, A., & Chatterjee, A.** (2005). *The assessment of preference for balance: Introducing a new test*. Empirical Studies of the Arts, 23(2), 165-180.
38. **Wong, W.** (1995). *Fundamentos del diseño*. Barcelona: Gustavo Gili.
39. **Zannier, I.** (1991). *Architettura e fotografia*. Roma: Laterza.

ÍNDICE DE IMÁGENES

ORDEN DE APARICIÓN

- Fig. 1. Goodden, N.** (2016). *Minimal urban photography* [Foto]. Recuperado 10 julio, 2019, de <https://www.nicholasgooddenphotography.co.uk/minimal-urban-photography/mountains>
- Fig. 2. Heiderich, M.** (2014) *Systems layers series III* [Foto]. Recuperado 10 julio, 2019, de <http://www.matthias-heiderich.de/systems-layers-iii/4na6hihvj0bsx8fa6es2rn3k088mz>
- Fig. 3. Bruus, M.** (2017). *Imagen seleccionada Misión EyeEm* [Foto]. Recuperado 10 julio, 2019, de <https://www.eyeem.com/p/100986113>
- Fig. 4. Krautgartner, K.** (2016) *The Eye* [Foto]. Recuperado 10 julio, 2019, de <https://www.kevinkrautgartner.com/architecture/southbound-tntap-8ahw7-wb-bz6-m2as2-7abdc-ydmz7-tph6y>
- Fig. 5. Krautgartner, K.** (2016) *Amsterdam colors* [Foto]. Recuperado 10 julio, 2019, de <https://plainmagazine.com/kevin-krautgartner-reduced-max/>
- Fig. 6. Dorofeev, G.** (s.f.) *Imagen seleccionada Misión EyeEm 2017* [Foto]. Recuperado 10 julio, 2019, de <https://www.eyeem.com/p/101163213>
- Fig. 7. Di Estefano, M.** (s.f.) *Imagen ganadora Misión EyeEm 2017* [Foto]. Recuperado 10 julio, 2019, de <https://www.eyeem.com/p/100849266>
- Fig. 8. Dogbey, A.** (s.f.) *Imagen seleccionada Misión EyeEm 2017* [Foto]. Recuperado 10 julio, 2019, de <https://www.eyeem.com/p/94475293>

- Fig. 9. Setter, J.** (2017) *Crows nest black* [Foto]. Recuperado 10 julio, 2019, de <https://www.life-framer.com/jon-setter/>
- Fig. 10. Venot, M.** (2017) *Serie Safer* [Foto]. Recuperado 10 julio, 2019, de <https://www.artwort.com/2016/11/03/speciali/series-of-the-week/safer-mat-thieu-venot/>
- Fig. 11. Matta-Clark, G.** (1975). *Conical Intersect* [Foto]. Recuperado 10 julio, 2019, de <https://frieze.com/article/open-house>
- Fig. 12. Matta-Clark, G.** (1976). *Window Blow-Out* [Foto]. Recuperado 10 julio, 2019, de <https://www.arquine.com/espacismo-gordo>
- Fig. 13. Steichen, E.** (1932). *The Maypole* [Foto]. Recuperado 10 julio, 2019, de <https://exitmedia.net/EXIT/es/exit/33-EXIT-37-Arquitectura-II-La-mirada-del-artista.html>
- Fig. 14. Moholy-Nagy, L.** (1926). *Cuadro "Z VII"* [Ilustración]. Recuperado 10 julio, 2019, de <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.133102.html>
- Fig. 15. Moholy-Nagy, L.** (1929). *Fotogramm* [Foto]. Recuperado 10 julio, 2019, de https://fss.e-pics.ethz.ch/index.jsp?category=835#1562788425527_1
- Fig. 16. Rodchenko, A.** (1925). *Balconies corner of the house* [Foto]. Recuperado 10 julio, 2019, de https://www.moma.org/collection/works/56391?artist_id=4975&locale=es&page=1&sov_referrer=artist

- Fig. 17. Pare R.** (1988). *Shábolovka Radio tower* [Foto]. Recuperado 10 julio, 2019, de https://www.german-architects.com/de/pages/page_item/ppp_1216_moderne
- Fig. 18. Rodchenko, A.** (s.f.) II [Foto]. Recuperado 10 julio, 2019, de <http://ohp-cop.blogspot.com/2013/08/homage-to-alexander-rodchenko.html>
- Fig. 19. Renger-Patzsch, A.** (1952). *Graf Moltke* [Foto]. Recuperado 10 julio, 2019, de <https://artblart.com/tag/from-vernacular-landscape-to-the-modern-city/>
- Fig. 20. Renger-Patzsch, A.** (1928). *Nodo del puente de celosía de Duisburgo-Hochfeld* [Foto]. Recuperado 10 julio, 2019, de <https://artblart.com/tag/from-vernacular-landscape-to-the-modern-city/>
- Fig. 21. Renger-Patzsch, A.** (1927). *Alto horno Herrenwyk, Lübeck* [Foto]. Recuperado 10 julio, 2019, de <https://artblart.com/tag/from-vernacular-landscape-to-the-modern-city/>
- Fig. 22. Sheeler, C.** (1922). *Skyscraper* [Óleo sobre lienzo]. Recuperado 10 julio, 2019, de <https://fineartamerica.com/featured/skyscraper-charles-sheeler.html>
- Fig. 23. Sheeler, C.** (1950). *New York No. 1* [Óleo sobre lienzo]. Recuperado 10 julio, 2019, de <https://www.alexandregallery.com/notable-sales>
- Fig. 24. Stefanoni, G.** (2016). *Unknown geometries* [Foto]. Recuperado 10 julio, 2019, de <https://www.behance.net/gallery/21526443/Unknown-Geometries>
- Fig. 25. Stefanoni, G.** (2016). *Unknown geometries part 2* [Foto]. Recuperado 10 julio, 2019, de <https://www.behance.net/gallery/33312141/Unknown-Geometries-Part-2>
- Fig. 26. Stefanoni, G.** (2016). *Unknown geometries part 2* [Foto]. Recuperado 10 julio, 2019, de <https://www.behance.net/gallery/33312141/Unknown-Geometries-Part-2>

- Fig. 27. Stefanoni, G.** (2016). *Sunny and cloudy days during Universal Exposition of Milan 2015* [Foto]. Recuperado 10 julio, 2019, de <https://www.behance.net/gallery/29464715/Expo-2015-Mix>
- Fig. 28. Setter, J.** (2018). *King cross yellow* [Foto]. Recuperado 10 julio, 2019, de <https://www.lensculture.com/jon-setter>
- Fig. 29. Setter, J.** (2017). *Bellina pink* [Foto]. Recuperado 10 julio, 2019, de <https://www.lensculture.com/jon-setter>
- Fig. 30. Setter, J.** (2017). *Crows nest blue* [Foto]. Recuperado 10 julio, 2019, de <https://www.lensculture.com/jon-setter>
- Fig. 31. Setter, J.** (2017). *South yarra orange* [Foto]. Recuperado 10 julio, 2019, de <https://www.lensculture.com/jon-setter>
- Fig. 32. Setter, J.** (2018). *Rushcutters bay green* [Foto]. Recuperado 10 julio, 2019, de <https://www.lensculture.com/jon-setter>
- Fig. 33. Lipp, M.** (2018). *Helix* [Foto]. Recuperado 10 julio, 2019, de <https://www.behance.net/gallery/44754675/Mathematics-of-CPH>
- Fig. 34. Lipp, M.** (2012). *Unknown building* [Foto]. Recuperado 10 julio, 2019, de http://www.usrdck.com/ud_mixed_minimal.html
- Fig. 35. Lipp, M.** (2016). *Median* [Foto]. Recuperado 10 julio, 2019, de <https://www.behance.net/gallery/44754675/Mathematics-of-CPH>
- Fig. 36. Lipp, M.** (2016). *Shadow mask* [Foto]. Recuperado 10 julio, 2019, de <https://www.behance.net/gallery/44754675/Mathematics-of-CPH>

- Fig. 37. Venot, M.** (2017) *Serie Safer* [Foto]. Recuperado 10 julio, 2019, de <https://www.artwort.com/2016/11/03/speciali/series-of-the-week/safer-matthieu-venot/>
- Fig. 38. Venot, M.** (2018) *Nº3 illusions series* [Foto]. Recuperado 10 julio, 2019, de <https://www.artsy.net/artwork/matthieu-venot-n-degrees-3-illusions-series>
- Fig. 39. Venot, M.** (2017) *Nº18 illusions series* [Foto]. Recuperado 10 julio, 2019, de <https://www.artsy.net/artwork/matthieu-venot-n-degrees-18-illusions-series>
- Fig. 40. Venot, M.** (2015) *Untitled III* [Foto]. Recuperado 10 julio, 2019, de <https://www.artsy.net/artwork/matthieu-venot-untitled-iii-1>
- Fig. 41. Pettigiani, P.** (2014) *Geometry #1 series* [Foto]. Recuperado 10 julio, 2019, de <https://www.paolopettigiani.com/geometrie-1>
- Fig. 42. Pettigiani, P.** (2016) *Shapeguard series* [Foto]. Recuperado 10 julio, 2019, de <https://www.paolopettigiani.com/shapeguard>
- Fig. 43. Pettigiani, P.** (2015) *Expo series* [Foto]. Recuperado 10 julio, 2019, de <https://www.paolopettigiani.com/expo>
- Fig. 44. Pettigiani, P.** (2014) *Geometry #1 series* [Foto]. Recuperado 10 julio, 2019, de <https://www.paolopettigiani.com/geometrie-1>
- Fig. 45. Heiderich, M.** (s.f.) *Material series, ARC1 19* [Foto]. Recuperado 10 julio, <http://www.matthias-heiderich.de/material-i/irgjtuyoieo768nlavyrkrtjot8h6>
- Fig. 46. Heiderich, M.** (s.f.) *Reflections series 15* [Foto]. Recuperado 10 julio, <http://www.matthias-heiderich.de/reflections-1/nlqhgent52x6t6kw9oxvl7ks3iectso>

- Fig. 47. Heiderich, M.** (s.f.) *Systems layers series III* [Foto]. Recuperado 10 julio, <http://www.matthias-heiderich.de/systems-layers-iii/4na6hihvj0bsx8fa6es2rn3k088mz>
- Fig. 48. Heiderich, M.** (s.f.) *Reflexionen Drei series 003* [Foto]. Recuperado 10 julio, <http://www.matthias-heiderich.de/reflexionen-drei/n2vx99uh9iilpqrecy1alxsmrkt0d4>
- Fig. 49. Nolan, C.** (2010). *Escalera de Penrose* [Foto]. Recuperado 10 julio, 2019, de <https://cinemania.20minutos.es/noticias/pintame-una-pelicula-12-cuadros-que-hicieron-historia-del-cine/>
- Fig. 50. Chambi, M.** (1935). *Chullpa de Sillustani* [Foto]. Recuperado 10 julio, 2019, de <http://joseportugalcatacora.blogspot.com/2015/>
- Fig. 51. Galer, M.** (s.f.). *Tilt-Shift toy Town miniature effect*. Recuperado 10 julio, 2019, de <http://www.markgaler.com/product/tilt-shift-toy-town-miniature-effect>
- Fig. 52. Reinermann, L.** (2015). *Type the sky* [Foto]. Recuperado 10 julio, 2019, de <https://lisarienermann.com/post/74051720684/index-php-project-type-the-sky>
- Fig. 53 Daily overview** (2018). *Palmanova* [Foto]. Recuperado 10 julio, 2019, de https://www.reddit.com/r/europe/comments/8046w2/palmanovathe_star_city_renaissance_ideal_city_and/
- Fig. 54. Hardt, A.** (2018). *Iglesia San Giovanni Battista* [Foto]. Recuperado 10 julio, 2019, de <https://thehardt.com/church-of-san-giovanni-battista-1996-by-mario-botta-2212/#.XTdJ5ehKiUk>

Fig. 55. Massaro, L. (2019). *Binocular Building* [Foto]. Recuperado 10 julio, 2019, de <https://thehardt.com/church-of-san-giovanni-battista-1996-by-mario-botta-2212/#.XTdJ5ehKiUk>

Fig. 56. Gráfica propia

Fig. 57. Gráfica propia

Fig. 58. Hägglund, J. (2015). *Serie Temptations, Copenhagen* [Foto]. Recuperado 10 julio, 2019, de <https://www.behance.net/gallery/29339619/Temptations>

Fig. 59. Ballester, M. (2015). *Nueva escalera mecánica* [Foto]. Recuperado 10 julio, 2019, de <http://www.josemanuelballester.com>

Fig. 60. Ballester, M. (2015). *Nueva escalera mecánica 3* [Foto]. Recuperado 10 julio, 2019, de <http://www.josemanuelballester.com>

Fig. 61. Weiss, S. (2015). *Intesa Sanpaolo Pavilion Expo* [Foto]. Recuperado 10 julio, 2019, de <https://www.langweiledich.net/fotografie-sebastian-weiss-2/>

Fig. 62. Lielaine. (2019) *Barcelona from above* [Foto]. Recuperado 10 julio, 2019, de <https://www.scoopnest.com/user/spectatorindex/1145314751632662530-image-barcelona-from-above-credit-lielaine-more-on-instagram-/>

Fig. 63. Krautgartner, K. (2019) *The long journey* [Foto]. Recuperado 10 julio, 2019, de <https://www.kevinkrautgartner.com/prints/the-long-journey>

Fig. 64. Torun, Y. (2015) *Facades series, expose* [Foto]. Recuperado 10 julio, 2019, de <https://www.yenertorun.net/facades?lightbox=dataltm-iv6r803t1>

Fig. 65. Torun, Y. (2015) *Facades series, futile devices* [Foto]. Recuperado 10 julio, 2019, de <https://www.yenertorun.net/facades?lightbox=dataltm-iv6r8049>

- Fig. 66. Torun, Y.** (2015) *Facedes series, the divide* [Foto]. Recuperado 10 julio, 2019, de <https://www.yenertorun.net/facades?lightbox=dataitem-iv6r803u1>
- Fig. 67. Torun, Y.** (2015) *Facedes series, double or nothing* [Foto]. Recuperado 10 julio, 2019, de <https://www.yenertorun.net/facades?lightbox=dataitem-iv6r803s>
- Fig. 68. Band, N.** (2016) *Pensive dimensions (1)* [Foto]. Recuperado 10 julio, 2019, de <https://morewithlessdesign.com/en/pensive-dimensions/>
- Fig. 69. Høltermand, K.** (2016) *The beach stations series* [Foto]. Recuperado 10 julio, 2019, de <https://www.itsnicethat.com/articles/400-kim-holtermand>
- Fig. 70. Cirillo, S.** (2018) *Sin título* [Foto]. Recuperado 10 julio, 2019, de <https://blog.clicher.fr/the-art-place-pastel-city-8900f21dc7b0>
- Fig. 71. Matta-Clark, G.** (1978) *Circus* [Foto]. Recuperado 10 julio, 2019, de <https://www.arquine.com/espacismo-gordon-matta-clark-y-las-politicas-del-espacio-compartido/>
- Fig. 72. Schlosser, B.** (2018) *RHYTHM II Living Building - unknown to me – Munich* [Foto]. Recuperado 10 julio, 2019, de <https://www.behance.net/gallery/72720271/FEEL-THE-RHYTHM>
- Fig. 73. Heiderich, M.** (2015) *Reflexiones Dos 06* [Foto]. Recuperado 10 julio, 2019, de http://www.victorlope.com/wp/wp-content/uploads/2016/06/CATALOGO-ES_EN-MATTHIAS-HEIDERICH.pdf
- Fig. 74. Vectorización:** reflexiones dos 06 de Heiderich
- Fig. 75. Análisis gráfico:** reflexiones dos 06 de Heiderich

Fig. 76. Venot, M. (2018) N°7, *Illusions series* [Foto]. Recuperado 10 julio, 2019, de <https://www.artistics.com/en/ndeg7-illusions-0>

Fig. 77. Vectorización: N°7, *Illusions series* de Venot

Fig. 78. Análisis gráfico: N°7, *Illusions series* de Venot

Fig. 79. Lipp, M. (2015) *Universidade Nova de Lisboa* [Foto]. Recuperado 10 julio, 2019, de <https://www.behance.net/gallery/30992513/Mixed-Minimal-1>

Fig. 80. Vectorización: Universidade Nova de Lisboa de Lipp.

Fig. 81. Análisis gráfico: Universidade Nova de Lisboa de Lipp.

Fig. 82. Stefanoni, G. (2015) *Unknown Geometries* [Foto]. Recuperado 10 julio, 2019, de <https://morewithlessdesign.com/unknown-geometries/>

Fig. 83. Vectorización: Unknown Geometries de Stefanoni.

Fig. 84. Análisis gráfico: Unknown Geometries de Stefanoni.

Fig. 85. Pettigiani, P. (2017) *Geometrie N°1* [Foto]. Recuperado 10 julio, 2019, de <http://www.diedrica.com/2017/03/geometrie-1.html>

Fig. 86. Vectorización: Geometrie N°1 de Pettigiani.

Fig. 87. Análisis gráfico: Geometrie N°1 de Pettigiani.

Fig. 88. Setter, J. (2018) *Belmain Purple* [Foto]. Recuperado 10 julio, 2019, de <https://www.lensculture.com/jon-setter?modal=project-569521-spectrum-of-colours>

Fig. 89. Vectorización: Geometrie N°1 de Pettigiani.

Fig. 90. Análisis gráfico: Geometrie N°1 de Pettigiani

Fig. 91. Allen, S. (2018) *Lilac minimal* [Foto]. Recuperado 10 julio, 2019, de <https://pixels.com/featured/1-lilac-minimal-stuart-allen.html>

Fig. 92. Dogbey, A. (2017). *Imagen seleccionada Misión EyeEm* [Foto]. Recuperado 10 julio, 2019, de <https://www.eyem.com/p/98065618>

FOTOGRAFÍA ARQUITECTÓNICA

RELACIONES Y TRADUCCIONES GRÁFICAS

Universidad Internacional de La Rioja
Máster Universitario en Diseño Gráfico Digital

TFM

