



UNIVERSIDAD  
**Finis Terrae**

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE  
FACULTAD DE ARTES

**MINIMAL MYKONOS: fotografía arquitectónica y sus influencias.**

Isadora Beatriz Concha Freire

Memoria de Obra para optar al grado de  
Magíster en Investigación y Creación Fotográfica

Profesora Guía: Carolina Castro Jorquera

Santiago, Chile

Enero, 2022

*A mis padres.*

*Con especial agradecimiento a Max, Constanza y Carolina.*

*“No es lo mismo mirar una cosa que verla. No vemos un objeto hasta que no apreciamos su belleza; sólo entonces cobra existencia. En la actualidad la gente ve la niebla no porque haya niebla, sino porque los poetas y los pintores han mostrado el misterioso encanto de tales efectos. Tal vez haya habido niebla en Londres desde hace siglos. Pero nadie la veía y por eso no sabíamos nada de ella. No existió hasta que el arte la inventó”* <sup>1</sup>.

La decadencia de la mentira (1898). Oscar Wilde

---

<sup>1</sup> V. (2016). *Fotografía como arquitectura. Click 1*. Prensas de la Universidad de Zaragoza. P. 14.

## Índice

- i. Introducción
- ii. Aportaciones artísticas: Fotografías realizadas entre 2016 - 2020
- iii. Introducción a la arquitectura modernista: sus principales representantes y elementos
  1. Bauhaus
  2. Minimalismo
  3. Le Corbusier
  4. Blanco
- iv. Introducción a la fotografía
  1. Fotografía de Arquitectura
  2. Fotografía Arquitectónica
  3. Referentes fotográficos
    - 3.1 Thomaz Farkas
    - 3.2 Lucía Gorostegui
- v. Análisis de aportaciones artísticas
- vi. Conclusiones

Bibliografía

## i. Introducción

La premisa que abarca este escrito, es que todo proceso creativo siempre es subjetivo. El acto de mirar y de crear una obra a partir de un interés propio. Obra en la cual influyen, no sólo aquellos elementos que el propio autor quiere destacar, sino que también aquellos que aparecen sin intención, pudiendo reflejar así su historia o experiencias determinadas.

Esta memoria busca entonces hacer una revisión de mi propia obra artística fotográfica a través de las influencias provenientes del Modernismo que han ido apareciendo a lo largo de esta investigación.

Movimientos artísticos que están directamente relacionados con el área de creación en la que se desempeña esta obra, pero de los cuales durante mi época en la academia, nunca fueron conocimientos adquiridos de manera formal. Más bien mis conocimientos sobre la arquitectura, por ejemplo, han sido hasta ahora no formales, en el sentido que me he interesado por ésta disciplina por motivos estéticos. La arquitectura se transformó en mi objeto de estudio y creación desde que inicié mi camino con la fotografía. Por esta misma razón, he pasado mucho tiempo observándola, integrando sus elementos en mi imaginario y finalmente logrando que el acto de mirar, sea utilizado como una experiencia estética y de conocimiento para el proceso fotográfico de creación.

La primera parte de esta memoria presenta las fichas técnicas y respectivas imágenes de lo que son todas mis aportaciones artísticas, realizadas entre 2016 - 2021.

Luego en una segunda parte se escribe sobre cuatro aristas que confluyen en la obra: la Bauhaus, el Minimalismo, Le Corbusier y el color blanco. Siendo cada una de ellas parte importante no sólo del proceso creativo, si no que también de la obra final que involucra esta memoria.

La tercera parte habla sobre el medio utilizado; la fotografía. También muestra algunos referentes fotográficos importantes para comprender este proceso creativo. Para ello

este capítulo hace una distinción entre fotografía de arquitectura y fotografía arquitectónica. Siendo ésta última aquella a la que le daremos más importancia, ya que su naturaleza puramente artística y creativa es lo que nos interesa.

En una tercera instancia, se podrán ver los análisis de las aportaciones artísticas previas, las cuales evidencian los resultados de cada proceso de investigación y sus respectivas influencias, desde el año 2016 en adelante.

Como resultado, las conclusiones serán una comprensión de todo lo analizado en base a los referentes teóricos-artísticos y sus contextos históricos, las cuales podrían eventualmente, traducirse una vez más en nuevos caminos para seguir desarrollando un cuerpo de obra fotográfico.

## ii. Aportaciones artísticas: Fotografías realizadas entre 2016 - 2021

Durante todo el escrito, hablaré sobre mis aportaciones artísticas y cómo en estas se han visto reflejadas esas cuatro aristas que confluyen en toda esta investigación, será entonces, en este capítulo en el que les mostraré cada una de las obras que considero importantes en el proceso creativo pues las influencias del modernismo revisadas en los capítulos anteriores son claras y precisas.

Influencias que al momento de llevarse a cabo estas obras (2016 - 2020) no parecían existir y menos aún que en cada una de ellas hubiese al menos alguna de las cuatro influencias del modernismo que he expuesto anteriormente. Transformando, sin intención alguna, a las obras previas en un hilo conductor hacia la obra final.

A continuación, podrán ver las fichas técnicas de las obras, para luego encontrarse con sus respectivas imágenes.

### 1. *“Acero Inoxidable”*

6 fotografías de 10 x 15 cm

Fotografía digital impresa en papel fotográfico

2016

### 2. *“Acero / Concreto”*

Libro de 30 x 30 cm

Fotolibro

2016

### 3. *“Es tanto un simulacro, como una construcción”*

128 x 77 x 13 cm

Foto-escultura

2017

4. "Volumen I"

160 x 99 x 72 cm

Foto-escultura (impresión digital sobre aluminio de 4mm y hormigón)

2017

5. "Mykonos"

20 x 30 cm c/u

Fotografía digital impresa en papel fotográfico

2020

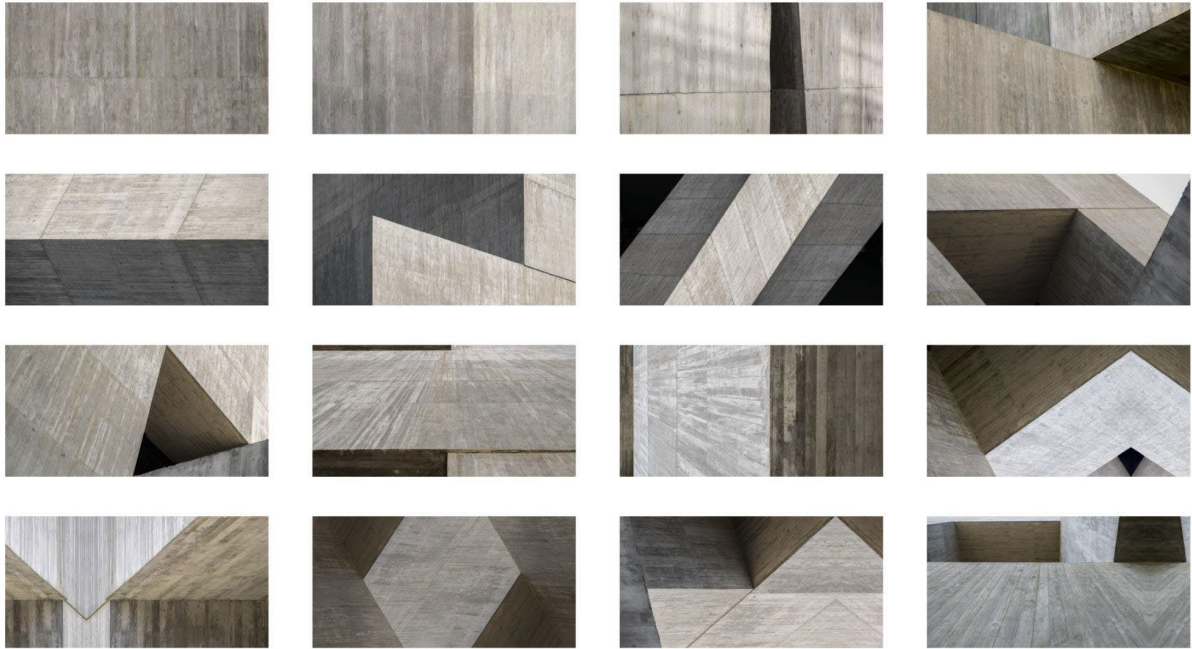
Acero Inoxidable



Acero / Concreto







Es tanto un simulacro, como una construcción



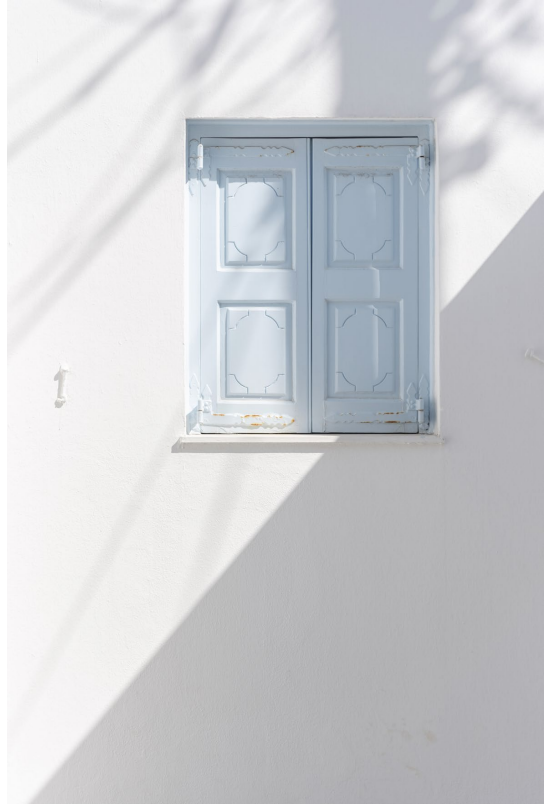


## Volumen I



## Mykonos





### iii. Introducción a la arquitectura modernista: sus principales representantes y elementos

A lo largo del tiempo que llevo fotografiando mi alrededor, la arquitectura siempre ha sido recurrente en mis tomas, ya sea clásica o moderna, antigua o nueva, siempre aparece. Y como vivimos en un mundo en el que nos encontramos rodeados de construcciones, objetos, naturaleza y ambientes, la arquitectura es una de las cosas en las que nos vemos envueltos, tanto en el paisaje urbano como en el paisaje rural, y es por esta razón que la arquitectura está relacionada directamente al ser humano, no sólo mediante el uso que éste le da, sino que también mediante la percepción, mediante lo táctil y lo óptico, lo que se genera es “una relación subjetiva entre el hombre y el medio en el que vive, relación que se establece a través de la mirada”<sup>2</sup>, por esta misma razón, la arquitectura, al estar inserta en la ciudad y el paisaje urbano, está “contaminada de cultura”<sup>3</sup>.

Como plantea la arquitecta británica Farshid Moussavi en *La Función del Ornamento*, la arquitectura necesita mecanismos que permitan que se vincule con la cultura, esta vinculación se logra mediante las fuerzas que conforman la sociedad y éstas son utilizadas como material de trabajo. Por lo mismo, su materialidad es compleja, “la arquitectura evoluciona en base a nuevos conceptos que le permiten vincularse con esas fuerzas y manifestarse en nuevas composiciones estéticas y nuevos afectos. Son estos afectos los que nos permiten establecer nuevas relaciones con la ciudad”<sup>4</sup>, relaciones que se dan gracias al paisaje entendido como un fenómeno cultural, y que por lo mismo, son vínculos que varían de una cultura a otra. Por ende hay distintos factores que influyen la apreciación de la arquitectura, los cuales incluyen cada una de las experiencias vividas por aquel que la observa o utiliza a diario. Su formación, tanto académica como de crianza y también el ambiente cultural en el que se ve envuelto el ser, como lo mencioné anteriormente. Por otra parte, es

---

<sup>2</sup> Maderuelo, J. (2005). *El paisaje*. Abada. P. 12

<sup>3</sup> Moussavi, F. (2008). *La Funcion del Ornamento* (Spanish ed.). Actar. P. 8|9

<sup>4</sup> Ibid. P. 4|5

debido a nuestra relación e interacción diaria con la arquitectura que ésta produce afectos en nosotros, entendiendo la definición de afecto como algo de lo que uno es partidario, y siente aprecio o afición.

Tomando en cuenta lo anterior, es en la época moderna donde los artistas, arquitectos y diseñadores logran marcar un precedente en la historia para definir así nuevas maneras de entender el diseño, el arte y la arquitectura. Maneras que al día de hoy siguen vigentes y que por esa misma razón han influido en todo el proceso creativo expuesto en estos párrafos. Es preciso entonces mostrar un poco más en profundidad las cuatro aristas del modernismo que aparecen a lo largo del proceso creativo, tanto de la obra presentada como de mis aportaciones artísticas, como lo son: la escuela Bauhaus, el Minimalismo, Le Corbusier -el arquitecto- y el color blanco.

## 1. Bauhaus

Fue gracias a la Bauhaus y sus exponentes que la geometría se transformó en el objeto artístico de los distintos creadores de la época. La escuela instauró un nuevo lenguaje dentro del diseño, la arquitectura y las artes, dejando en evidencia que las influencias del movimiento moderno en la actualidad son claras y se pueden observar al día de hoy en estas distintas disciplinas artísticas. Este lenguaje nace como una lucha de resistencia ante el escenario mundial en el que estaban envueltos los artistas - y todo el mundo-, el de entreguerras. Y en el que una vez más, se utilizan las formas de expresión creativa como una manera de resistir ante la adversidad.

“El lenguaje geométrico nació con un espíritu de renovación; luchó y resistió. La Bauhaus recogió y aglutinó otros movimientos; fue orientada hacia lo social y superó contradicciones. Si en su momento miró hacia la artesanía como único modo de preservar la inocencia y virtud del artista, más adelante hallaría en la producción industrial el mejor camino para ser fiel a su época. Y la Bauhaus se orientó hacia la industria, viendo en la producción en serie un compromiso social”<sup>5</sup>.

Traducido literalmente como “casa de la construcción” (Bau -de la construcción- y Haus -casa-) fue una escuela de arquitectura, diseño, artesanía y arte que nace a partir de la unión de la Academia de Artes Figurativas y la Academia de Artes y Oficios de Weimar. Fundada a principios del siglo XX, específicamente en 1919, por el arquitecto, urbanista y diseñador alemán, Walter Gropius en Weimar (Alemania), fue concebida con el objetivo de conformar un nuevo grupo de personas que pudieran dejar de lado las clases sociales y la división que aquellas causaban entre los artistas, diseñadores, arquitectos o todo aquel artesano que quisiera iniciarse en los estudios. Incorporando un nuevo modelo educativo, basado en enseñar las disciplinas en el taller, experimentando los materiales y practicando con ellos. Con la idea final de crear una

---

<sup>5</sup> Prieto Pérez, S. (2005). *La Bauhaus: Contexto, evolución e influencias posteriores*. Universidad Complutense de Madrid. P. 13

visión general que pudiese ser compartida por todas las artes, “la Bauhaus encarnó en varios aspectos el cambio hacia la modernidad”<sup>6</sup>.

Dado el momento histórico -entre las dos Guerras Mundiales- en el que se fundó esta escuela, termina teniendo tres sedes en Alemania. Weimar, donde se mantuvo hasta 1925, año en el que trasladaron la escuela a Dessau, para finalmente en el año 1932 acabar siendo ubicada en la ciudad de Berlín.

En Weimar, la escuela logró sentar las bases para la Bauhaus de los años siguientes. Fue así como en los primeros años desde su fundación que se establecieron los ideales, tanto de su director, cómo de sus profesores, quiénes formaron parte importante del círculo artístico de la época, entre los que podemos mencionar a los artistas Paul Klee, Wassily Kandinsky, Laszlo Moholy-Nagy, Piet Mondrian, Josef Albers y Kazimir Malevich. Siendo uno de los ideales emblemáticos de la Bauhaus el “*Gesamtkunstwerk*”, conocido como “*obra de arte total*”, acuñado por el compositor alemán Richard Wagner quien se refería al tipo de obra que integra todas las artes (música, danza, poesía, pintura, escultura y arquitectura), sentando la idea de reunir a todas las artes existentes para crear nuevas manifestaciones artísticas.

En estos años, el pintor y profesor de la Bauhaus, Johannes Itten, le dio gran importancia al cuadrado, usándolo a menudo en su curso sobre el color y sus interacciones. Obteniendo la atención de Kandinsky o Klee, que también lo incorporaron a sus talleres y trabajos en distintas medidas, pero siendo Josef Albers quién desarrolló de mejor forma sus enseñanzas sobre esta figura.

Luis Monreal, historiador de arte español, afirma que Josef Albers fue el que “puso la primera piedra de su creación abstracta y geométrica en Weimar, Dessau y Berlín. Con sus obras, que cuestionan la legibilidad del medio pictórico (y con ello nuestra

---

<sup>6</sup> Prieto Pérez, S. (2005). *La Bauhaus: Contexto, evolución e influencias posteriores*. Universidad Complutense de Madrid. P. 13



capacidad de percepción en general), fue uno de los precursores del arte minimalista americano”<sup>7</sup>.

En 1925, luego de que por causas políticas la escuela en Weimar tuviera que cerrar, ésta se trasladó a Dessau, siendo este período el que se considera el apogeo del movimiento, donde sus miembros emprendieron en el diseño de productos industriales, introduciendo así, materiales tales como el vidrio, acero y hormigón al quehacer artístico. Defendiendo lo vanguardista que podía ser -y efectivamente era- la idea de que tanto arte como arquitectura tendrían la responsabilidad de responder a la necesidad del ser humano y el mundo industrial moderno, tomando en consideración que un buen diseño, era aquel que técnicamente resultaba satisfactorio pero que además era agradable de ver. Como decía Louis Sullivan “*la forma sigue a la función*”, valor fundamental de la escuela, que consiste en que al diseñar algo, siempre debe primar la función por sobre el atractivo estético, dicho en otras palabras funcional primero, bonito después.

Fue en Dessau, donde Gropius diseñó y construyó el famoso edificio de la Bauhaus, dedicándose también a la construcción de varios edificios rectangulares, de cristal y hormigón, transformando en aún más funcional el estilo del movimiento y haciendo aún más hincapié en que los materiales debían ser honestos, convenientes y sin ningún tipo de adorno, desechando así toda ornamentación innecesaria, con el fin de satisfacer las necesidades básicas del ser humano y no priorizando el lujo.

Considerando siempre, que la Bauhaus no fue el único movimiento que había hecho de la geometría su principal característica, hasta se hace pertinente mencionar que ya en el siglo XV, Leonardo Da Vinci la utilizaba como un elemento crucial en sus creaciones. Podríamos entonces decir que el enfoque geométrico y la utilización de la geometría no se le atribuye a nadie, pero es de todos al mismo tiempo.

---

<sup>7</sup> Feierabend, P. (2000). *La Bauhaus*. Konemann. P. 168

Esto, no es más que la confirmación de lo que habían enunciado en algún momento Paul Klee, o Vassily Kandinsky. En palabras de éste último: “El trabajo de la Bauhaus es sintético.

El método sintético incluye, naturalmente, el analítico.

[...]La cuestión de la forma en general debe dividirse en dos partes:

- 1.- la forma en sentido estricto: superficie y espacio.
- 2.- la forma en sentido amplio: el color y la relación a la forma en el sentido estricto.

En ambos casos los trabajos deben pasar, de un modo programático, de las configuraciones más simples a las más complicadas.

Así en la primera parte del problema de la forma la superficie es reducida a los elementos fundamentales -triángulo, cuadrado, círculo- y el espacio a los elementos fundamentales de aquí resultantes: pirámide, cubo y esfera”<sup>8</sup>.

La realidad es que, la unión entre geometría y color, no se reduce simplemente a la unión de los elementos geométricos con los colores primarios, la Bauhaus impuso con sus ideales una nueva imagen, todo gracias a la gran exposición de 1923, tomando como otro elemento clave a la tipografía.

Bajo la influencia “*De Stijl*” y el constructivismo ruso, los nuevos grabados de la Bauhaus gritaban a los cuatro vientos “modernidad”. Incluyendo en sus obras el blanco, negro y rojo como su gama cromática principal (tal y cómo se puede ver en la imagen de la exposición de 1923). Así mismo, bajo esta exacta premisa, se



Figura 1: Póster para la exposición de la Bauhaus de 1923 en Weimar, Alemania. Diseñado por Joost Schmidt y producido en la imprenta Bauhaus.

<sup>8</sup> Kandinsky, W. *Los elementos fundamentales de la forma*. En Staatliches Bauhaus 1919-1923. P. 26.

observa la vinculación entre la línea, la geometría y los colores planos, coincidiendo en que había que poner “énfasis por la claridad, la ortogonalidad y la geometría en una composición basada en el equilibrio asimétrico”<sup>9</sup>.

De esta manera, queda en evidencia aquello que venía desarrollándose desde principios de siglo, la recuperación de la figura geométrica elemental. Siendo la geometría “el lugar de encuentro de un arte nuevo”<sup>10</sup>. Ésta procedía *de Stijl*, los constructivistas rusos y el Movimiento Moderno, basándose en la implementación de formas lineales y geométricas, haciendo del “cuadrado uno de sus pilares fundamentales”<sup>11</sup>. Y de las tonalidades puras (colores primarios) su elección cromática para así simplificar todo a lo más básico y elemental posible.

Y fue así como la Bauhaus se transformó en sinónimo de simplicidad y diseño, racionalidad y funcionalidad, su estilo se caracterizó por haber instaurado el interés por la producción en masa, por la ausencia de ornamentación y sencillez de sus formas, las cuales se caracterizan por ser geométricas, abstractas y limpias. Lo que hoy en día conocemos como minimalismo, nació a partir de la inspiración cubista y la abstracción, con ese afán de intentar dejar en el olvido a cualquier convencionalismo que se había desarrollado hasta aquel momento. “La geometría encarnaba esa ancestral aspiración”<sup>12</sup> de hallar un nuevo lenguaje internacional.

---

<sup>9</sup> Prieto Pérez, S. (2005). *La Bauhaus: Contexto, evolución e influencias posteriores*. Universidad Complutense de Madrid. P. 84.

<sup>10</sup> Ibid. P. 109.

<sup>11</sup> Ibid.

<sup>12</sup> Ibid. P. 29.

## 2. Minimalismo

Como mencioné en el último párrafo del capítulo anterior, los artistas de la época dejan en evidencia el interés por simplificar la forma a lo más elemental posible, fue gracias a eso que surgió el movimiento Minimalista.

El término *minimal* (mínimo), apareció por primera vez en 1965, en un artículo de la revista *Arts Magazine*<sup>13</sup> escrito por el crítico británico Richard Wollheim, titulado *Minimal art*. En éste el crítico se refirió a las pinturas monocromáticas de Ad Reinhardt, pintor abstracto y artista conceptual, conocido como neodadaísta que creaba arte radicalmente minimal, desmantelando cualquier semejanza de composición, gesto o imagen en sus pinturas casi monocromas (1961 - 1963). Wollheim consideró que el método propio de negación en ellas, el apenas perceptible gesto horizontal o vertical en primer plano contra el fondo era un rasgo identificable de lo minimal en el arte de Reinhardt. Considerando así a los casi monocromos del artista como los objetos más minimal capaces de ser considerados arte y dejando en evidencia lo que otros críticos ven como el carácter conceptual que tiene el minimalismo.

Fue así como los artistas plásticos del momento cuestionaron el arte de su época, considerando al expresionismo abstracto una corriente obsoleta y demasiado académica, rechazando categóricamente al pop art por considerar al arte como un producto y al artista como un vendedor adaptable a su audiencia. Wollheim pone en la balanza a dos prácticas artísticas que se apropian de objetos industriales, de consumo o prefabricados, las cuales son aparentemente diferentes pero que tienen el mismo objetivo: oponerse al formalismo, superar el expresionismo abstracto y el contenido emocional de Pollock o Kooning. Reducir al máximo la obra de arte como lo hizo Malevich en su *Cuadrado Negro*, o apropiándose de cualquier objeto común para que éste se considere un objeto artístico, cual ready-made de Duchamp. Finalmente lo que buscan es minimizar lo artístico de las obras para eliminar toda

---

<sup>13</sup> Wollheim, R. (1965, 4 enero). Minimal Art. *Arts Magazine*. P. 23.

significación y contenido emocional en ellas, poniendo el foco en el interés por el proceso creativo y las hipótesis que se utilizan en su concepción.

Donald Judd, artista nortamericano y padre del minimalismo, menciona que el objeto minimalista es un objeto específico, con capacidad de no significar nada, y de estar desnudo de toda organización interna de signos y formas, sin esconder misterio alguno que develar. Llevando a cabo objetos que se basan en la máxima claridad, inexpresividad, simplicidad y objetividad, teniendo como cohesivo las estructuras geométricas puras, con el propósito final de establecer con el espectador una experiencia perceptiva concreta, la de despertar su percepción en un espacio determinado y específico, generando así una interrelación entre obra - espacio - espectador.

Es por esta misma razón que una de las principales características del *Minimal Art* es lo geométrico o también reconocido por los propios minimalistas como “geometría primaria”, en palabras de Javier Maderuelo, doctor en Arquitectura e Historia del Arte, en su libro *El espacio raptado*, éstas son geometrías que parten de las figuras más elementales, especialmente del cuadrado. La idea entonces, giraba en torno a “cuanto más simples son, corresponden mejor al orden ideal de las ideas de carácter matemático”<sup>14</sup>. Esto quiere decir que si consideramos la sencillez de la forma como elemento primordial, éstas tienen la posibilidad “de ser pensadas sin tener que asignarles ningún material ni ninguna escala determinada (...) consiguen que nuestro cerebro les asigne la función de representar precisamente ese mundo matemático inmaterial, ese orden superior a la materia”<sup>15</sup>. Y lograr que esa sencillez se traduzca visualmente en geometría. Donald Judd menciona suponer que una de las razones por las que su obra es geométrica, es el deseo que tiene de que resulte “simple, sencilla”<sup>16</sup> y con resultados “no-naturalísticos, no-imaginativos y no-expresionistas”<sup>17</sup>. Evitando a

---

<sup>14</sup> Maderuelo, J. (1990). *El espacio raptado*. Mondadori España. P. 43-44.

<sup>15</sup> Ibid.

<sup>16</sup> Tuchman, P. (1981). *Minimal Art*. Fundación Juan March.

<sup>17</sup> Tuchman, P. (1981). *Minimal Art*. Fundación Juan March.

propósito el atractivo estético convencional en las obras, demostrando claridad estructural y simplicidad máxima.

“La sencillez de la forma, no implica la simplicidad de su experiencia”.

Robert Morris

Finalmente, se hizo pertinente mencionar al minimalismo, proveniente de la Bauhaus, sus componentes e intereses principales, ya que la obra presentada considera a la geometría, como elemento estructural a raíz de la cual es creada la imagen. Tomando así, un papel principal dentro de todo el proceso creativo, ya que sin su existencia, no habrían directrices que seguir más que el instinto u ojo fotográfico, dejando a merced de lineamientos arbitrarios todo un cuerpo de obra que finalmente lo que pretende es abstraer lo más posible a la arquitectura, pero donde se pueda permitir aparecer elementos fundamentales, o no, de ésta. Como lo son las líneas ortogonales y la geometría.

### 3. Le Corbusier (1887 - 1965)

Al ser la arquitectura el objeto de investigación de la obra, concierne hablar sobre el arquitecto y teórico suizo Charles-Édouard Jeanneret-Gris, más conocido como Le Corbusier. Quien es considerado uno de los arquitectos más influyentes del siglo XX, y cuyas influencias llegaron también a Chile.

Sus investigaciones teóricas son partes fundamentales en este escrito. En especial la influencia mediterránea en su obra, los materiales que utilizaba en sus construcciones, su necesidad de hacer del orden aquel elemento regulador de las formas, y considerar la línea como elemento integrador del todo.

Así, como las otras dos aristas ya mencionadas -Bauhaus y Minimalismo-, Le Corbusier también aparece en las aportaciones artísticas y en la obra final.

Este arquitecto, se caracterizó por su constante innovación teórica, la cual cambió la forma en la que se razonaban las construcciones y espacios en ese entonces. Fue de esta manera, que el arquitecto sentó las bases de la arquitectura a lo largo del siglo XX, siendo considerado el “padre de la arquitectura moderna”.

En 1907 L'Eplattenier, pintor y arquitecto suizo -quién Le Corbusier describe como su único maestro-, le sugirió a su pupilo que se convirtiera en arquitecto, para así lograr convencerlo también de viajar con el fin de buscar nuevas y distintas fuentes de inspiración. Fue así como Le Corbusier hizo una serie de viajes por Europa Central y el Mediterráneo que sirvieron de influencia clave en su creación, fue ahí donde se encontró con tres grandes descubrimientos arquitectónicos que se convirtieron en sus construcciones más admiradas.

Visitando Italia, fue el Monasterio de Galluzzo (*“Florence Charterhouse in Galluzzo”*) en Florencia, el que sentó las bases para Le Corbusier sobre la concepción de los edificios residenciales, proporcionando información sobre el contraste entre los amplios espacios colectivos y las habitaciones individuales de la abadía.

También la arquitectura del renacimiento tardío (siglo XVI) en Veneto, Italia y el Partenón de Grecia, fue donde aprendió todo sobre la proporción clásica, siendo estas

construcciones consideradas por el arquitecto como odas a la geometría. Gracias a esto, Le Corbusier se refirió al Partenón como un monumento excepcional, una escultura y no un edificio, como el lugar de todos los matices.

Fue en este mismo viaje, que la arquitectura Mediterránea y Balcánica hizo que el arquitecto se hiciera de un repertorio de formas geométricas, que no sólo le enseñaron de figuras si no también sobre la luz y el uso del paisaje como una herramienta arquitectónica. En 1911 desde la ciudad de Pisa en Italia, el arquitecto le envía una carta a William Ritter -pintor, crítico y novelista suizo- en la que escribe:

“Tartamudeo ante la geometría elemental con la codicia de saber y de poder un día. En su carrera loca, rojo, azul y amarillo se han vuelto blancos. Estoy loco por el color blanco del cubo, la esfera, el cilindro y la pirámide y el disco todos juntos y una gran extensión vacía. Los prismas se elevan, el equilibrio, el ritmo, se disparan”<sup>18</sup>.

Luego, pasó por París, donde trabajó junto a Auguste Perret, pionero en la construcción de hormigón armado. Y tiempo después, a sus 30 años volvió para quedarse en la ciudad francesa donde, luego de un año, conoció al pintor y diseñador francés Amédée Ozenfant, quién lo introdujo al arte contemporáneo y finalmente lo inició en el Purismo. Juntos escribieron, en 1918, el *Purist manifesto, Après le cubisme* (Manifiesto Purista, Después del cubismo). Movimiento que quería retornar a las formas puras, simples y geométricas de los objetos del diario vivir.

Para que finalmente, ambos artistas se unieran con el escritor y crítico literario belga, Paul Dermée y crearan el diario purista “*L’Esprit Nouveau*” (El nuevo espíritu), donde publicaron numerosos artículos sobre sus teorías arquitectónicas, defendiendo así el nuevo estilo funcionalista de Le Corbusier.

Pero para hablar de funcionalismo, es necesario hablar antes de Racionalismo, siendo éste último considerado una de las principales tendencias arquitectónicas de la primera mitad del siglo XX, la cual busca mantener lo sencillo y hacer desaparecer cualquier

---

<sup>18</sup> Carta de Le Corbusier a William Ritter, Pisa, noviembre 1911. En JENGER Jean, *Le Corbusier. L’architettura come armonia*, Universale Electa, Milán 1997. P. 116.



ornamentación innecesaria, haciendo uso de materiales prefabricados, como el antes mencionado hormigón armado. Dándole así la fundamentación teórica al funcionalismo. Este movimiento, lo podemos resumir como “menos es más”, y consiste en simplificar las estructuras de lo que ya existía en arquitectura, para llegar a la función utilitaria del espacio recurriendo sólo a formas geométricas simples, en palabras del arquitecto la casa debía ser “una máquina para vivir”.

Al mismo tiempo, surge el *Movimiento moderno*, o también conocida por su corriente menos ideológica como *International Style*, corriente que apareció en las primeras décadas del siglo XX y de la cual Le Corbusier fue parte en conjunto con Walter Gropius -antes mencionado como fundador de la Bauhaus-, y los arquitectos Mies van der Rohe y J.J.P Oud.

Éste movimiento, marca un quiebre sustancial con las formas compositivas que se habían visto en la arquitectura hasta ese momento. El movimiento moderno, no dudó en aprovechar las posibilidades presentadas por los nuevos materiales industriales, como el hormigón armado, vidrio plano en grandes dimensiones y el acero laminado. Generando así que Le Corbusier considerara necesario crear una ‘nueva arquitectura’, la cual fue fundada bajo cuatro puntos básicos:

1. Pilotis (elementos de sustentación)
2. Jardines en el tejado (libre crecimiento de plantas)
3. Ventanales continuos (alargados)
4. Fachadas libres

Todo esto bajo un estricto orden geométrico como creador único de ‘volúmenes puros’, siendo éstas soluciones las que se convertirían en las características fundamentales del racionalismo arquitectónico de Le Corbusier y sus compañeros.

En 1923, escribe “*Hacia una Arquitectura*”, donde el teórico reconoce, una vez más, la importancia de la geometría en otras construcciones que admiraba, una de ellas es la Catedral de Notre Dame de París, en cuya fachada son reiterados el cuadrado y el círculo. Es en este libro, donde el arquitecto sienta las bases que guiarán su carrera: la

necesidad del orden como regulador de las formas y la línea como elemento integrador.

“El arquitecto, por el ordenamiento de las formas, obtiene un orden que es una pura creación de su espíritu; por las formas, afecta intensamente nuestros sentidos provocando emociones plásticas; por las relaciones que crea, despierta en nosotros profundas resonancias, nos da la medida de un orden que se siente de acuerdo con el del mundo, determina reacciones diversas de nuestro espíritu y de nuestro corazón, y entonces percibimos la belleza”<sup>19</sup>.

Para Le Corbusier, las matemáticas aportaban razón a la obra mediante el cálculo, mientras que la geometría daba sensibilidad al artista. Así como Javier Maderuelo menciona en el espacio raptado, el arquitecto también menciona que la sensación de orden es de calidad matemática. “Guiándose por el cálculo, los ingenieros utilizan las formas geométricas, satisfacen nuestros ojos mediante la geometría y nuestro espíritu mediante la matemática; sus obras marchan por el camino del gran arte”<sup>20</sup>.

Según Elsa Gutiérrez Labory, profesora de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, entre todos los elementos geométricos, al que más importancia le da el artista es el ángulo recto<sup>21</sup>, por eso la preferencia de Le Corbusier por el hormigón armado ya que éste le permitía diseñar obras basadas en la ortogonalidad, ósea utilizando siempre los ángulos rectos. Para él, “los grandes problemas de la construcción moderna tienen que ser solucionados mediante la geometría”<sup>22</sup>. “Porque los ejes, los círculos, los ángulos rectos, son las verdades de la geometría, son los efectos que nuestros ojos miden y reconocen, de modo que otra cosa sería azar, anomalía arbitrariedad. La geometría es el lenguaje del hombre”<sup>23</sup>.

---

<sup>19</sup> Corbusier, L., & Alinari, J. M. (2006). *Hacia una arquitectura*. Ediciones Apóstrofe, S.L. P. 29.

<sup>20</sup> Ibid.

<sup>21</sup> Autores, V. (2017). Reseñas. *EGA Revista de expresión gráfica arquitectónica*, 22(31), 4. <https://doi.org/10.4995/ega.2017.8974>

<sup>22</sup> Corbusier, L., & Alinari, J. M. (2006). *Hacia una arquitectura*. Ediciones Apóstrofe, S.L. P. 30.

<sup>23</sup> Corbusier, L., & Alinari, J. M. (2006). *Hacia una arquitectura*. Ediciones Apóstrofe, S.L. P. 53.

Años más tarde, cuando en 1951, Le Corbusier empezó a relacionarse con la India, pudo finalmente proyectar y realizar el Complejo del Capitolio de Chandigarh. Una ciudad que debía simbolizar a la India moderna, inspirada en el cuerpo humano, cada una de las partes de la ciudad representa un fin, la cabeza es el capitolio, el corazón el área central, los pulmones el valle del placer, el sistema circulatorio las vías peatonales y el sistema digestivo, la industria. Fue aquí, donde el arquitecto dio un salto hacia una arquitectura intensa y emotiva llamada brutalismo (del francés, *béton brut*, que significa hormigón a la vista). Alejándose definitivamente del *International Style*, ya que a medida que pasaban los años, éste último perdía reputación ante las nuevas tendencias como el posmodernismo o el deconstructivismo. Y se acercaba cada vez más hacia el movimiento moderno, el cual sigue siendo hasta el día de hoy, una referencia fundamental de la arquitectura contemporánea.

Dicho todo esto, creo pertinente mencionar, que me sorprende y fascina el trabajo de Le Corbusier, no por su obra arquitectónica per sé, sino que más bien por sus intereses y motivaciones. Cuales ciudades lo inspiraron, qué materiales disfrutaba utilizar, su color predilecto o qué formas le llamaban la atención. El mediterráneo, el hormigón, el blanco y la geometría. Cuatro respuestas para Le Corbusier, cuatro respuestas que representan mis propios intereses también.

#### 4. Blanco

Así como fue utilizado por Le Corbusier y tantos otros artistas más, el Blanco es utilizado en este proceso y obra final también. Es por eso, que es en este apartado que dedicaré reflexiones alrededor del color blanco, sus aportaciones en el quehacer artístico e interpretaciones posibles, ya que éste se transformó en un elemento crucial en la obra.

Pero ¿por qué es un elemento crucial? Pues porque el color, en sentido general, fue tomando importancia durante el proceso creativo. Esto porque en todo momento, tanto en la obra final como en las aportaciones artísticas, se utilizó una gama de colores monocromática. Siempre con la idea de que el color pasase más bien al plano de ayudar a entender la materialidad de lo que se fotografía por sobre lo que realmente representa el color en sí mismo. Pero no pudiendo dejar esto atrás, porque finalmente el color sí proyecta y sí nos entrega información. No por nada se ha teorizado sobre esto una y otra vez. No por nada es el blanco uno de los colores más utilizados por los modernistas.

*“El color contribuye a la belleza, pero no es en sí la belleza, sino que la realza. Dado, pues, que el color blanco es el que más rayos de luz devuelve, o sea que aparece más sensible, veremos que un cuerpo resulta más hermoso cuanto más blanco”.*

Johann Joachim Winckelmann  
Historia del arte en la antigüedad

Fue gracias a la filosofía que se empezó a reflexionar sobre el color, siendo Empédocles de Agrigento, filósofo presocrático griego, quien fue el primero en razonar sobre éste, creía que todos los elementos (agua, tierra, aire y sol) están relacionados directamente con el color. Bajo su teoría, por ejemplo, el agua corresponde al color negro y el fuego al color blanco.

Pero aún cuando la idea y posibles razonamientos que rondaban alrededor del color, específicamente del blanco, ya existían, al que consideramos autor de la invención es a

Johann Joachim Winckelmann (1717 - 1768), arqueólogo e historiador del arte alemán, quién a los 46 años publicó la Historia de las Artes, “dictando los ideales estéticos neoclásicos inspirados en «noble simplicidad y serena grandeza» de la escultura griega”<sup>24</sup>. Winckelmann fue el primero en codificar el uso del blanco, “establecer su valor, motivarlo históricamente”<sup>25</sup>.

Las teorías de Johann, en las que define la belleza y cómo el color contribuye a ella, aún cuando hablan específicamente sobre escultura, repercuten directamente en la arquitectura, ya que como he mencionado anteriormente en este escrito, en la época, todas las artes convergen y se influyen mutuamente. Pudiendo detectar “las cualidades creativas que, aunque compartidas con otras disciplinas, nos permiten relacionar diferentes arquitecturas, como la egipcia, la griega, la romana, la bizantina...hasta aquellas producidas por las vanguardias del siglo XX, concebidas entre abstracción y

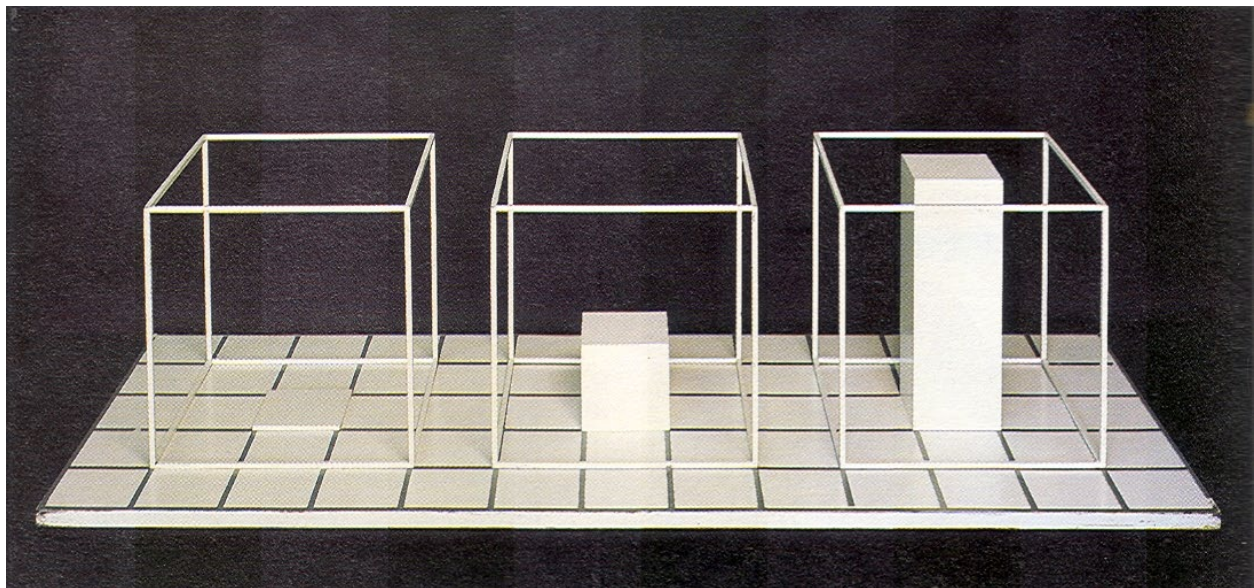


Figura 2: “3 part set 789”, Sol Lewitt - 1970

<sup>24</sup> Winckelmann, J. J., & Mielke, C. J. (2011). *Historia del arte de la Antigüedad (Fuentes de arte)* (1.ª ed.). Ediciones Akal, S.A. P. 117.

<sup>25</sup> de Marco, P. (2020, septiembre). *Arquitectura Blanca: Mito, poética, ciencia. El color blanco en la arquitectura contemporánea*. Universidad Politécnica de Valencia. P. 37.

tradición popular mediterránea”<sup>26</sup>.

Desde el siglo XVIII que ya se había reivindicado una arquitectura pura, geométrica y blanca, repercutiendo directamente en algunos de los artistas del siglo XX, quienes en sus obras dejan en evidencia esa relación. Un ejemplo claro son las esculturas del artista estadounidense Sol Lewitt<sup>27</sup>.

O Blanco sobre blanco (1918), de Kazimir Malevich. Quién ya había hablado sobre esto, haciendo una asociación al infinito: “Ante nosotros se extiende el abismo blanco y libre. Ante nosotros se extiende el infinito”<sup>28</sup>.

Contribuye a esto que el arquitecto austriaco, Adolf Loos, en 1908 haya publicado un ensayo y conferencia llamada *Ornamento y delito*, donde critica el ornamento:

“Cada época tiene su estilo, ¿carecerá la nuestra de uno que le sea propio? Con estilo se quería significar el ornamento. Por tanto, dije: ¡No lloréis! Lo que constituye la grandeza de nuestra época es que es incapaz de realizar un ornamento nuevo. Hemos vencido al ornamento. Nos hemos dominado hasta el punto de que ya no hay ornamentos. Ved, está cercano el tiempo, la meta nos espera. Dentro de poco las calles de las ciudades brillarán como muros

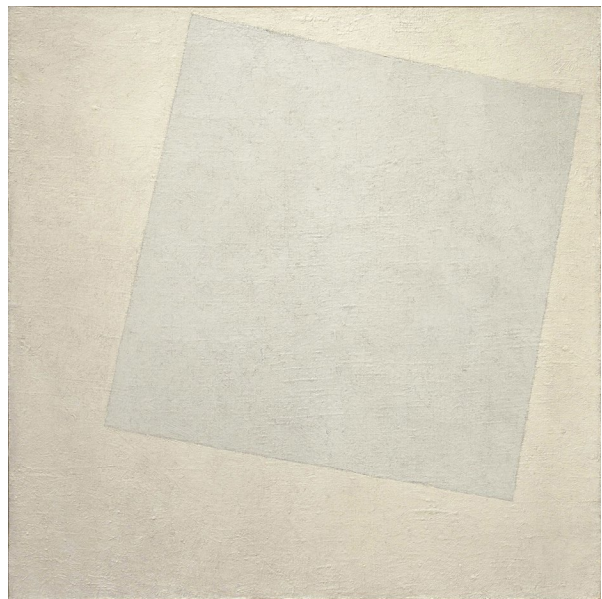


Figura 3: “Blanco sobre blanco”, Kazimir Malevich - 1918

---

<sup>26</sup> Trillo De Leyva, J. L. (1999). *Frammenti di un «architettura possibile»*. Lybra Immagine. P. 96.

<sup>27</sup> Prieto Pérez, S. (2005). *La Bauhaus: Contexto, evolución e influencias posteriores*. Universidad Complutense de Madrid. P. 134.

<sup>28</sup> Texto de Kazimir Malevich en *Suprematismo*. 34 dibujos. De El Lissitzky, 1919 - 1920.

blancos. Como Sión, la ciudad santa, la capital del cielo. Entonces lo habremos conseguido”<sup>29</sup>.

Iniciando así un discurso que el mismo Le Corbusier continuaría más adelante<sup>30</sup> el de la pérdida del ornamento y por ende la difusión, popularidad y propagación del color blanco, ya no sólo en el arte, sino que también como elemento significativo en la arquitectura. Y cuando hablamos de blanco, debemos dejar en claro que no es que nos refiramos a ‘el Blanco’ si no que a ‘un Blanco’<sup>31</sup>. Al día de hoy, tan sólo en la pintura nos podemos encontrar con, blanco de titanio, de zinc, transparente, perla, básico, etc. Existen una infinidad de ellos, ya sea observándose en su relación con el entorno, o con sus características propias de brillo o transparencia, si desarrollamos nuestra propia capacidad de percepción y reconocimiento o todas ellas juntas. Aún así, “prevalece la impresión de un blanco único, ligado a otros conceptos paralelos, como es el de la pureza”<sup>32</sup>.

Cuando el pintor ruso, Vassily Kandinsky habla de esto, obviamente lo hace tomando en consideración sus propios fines artísticos, pero siempre con el fin de poder atender a esa pureza que tanto soñaba, que era casi imposible de alcanzar, refiriéndose al blanco como “un silencio que, de repente, podría ser comprendido. Es un ‘nada’ lleno de alegría juvenil o mejor aún, un ‘nada’ previo a todo inicio”<sup>33</sup>.

Pero, “a pesar del amplio uso del color blanco en las artes de la época, la arquitectura del Movimiento Moderno no es monocromática sino que, por el contrario, considera el uso del color como un elemento compositivo fundamental, la pregunta sigue siendo por

---

<sup>29</sup> Loos, A. (1980). *Ornamento y delito y otros escritos*. Gustavo Gili. P. 44.

<sup>30</sup> de Marco, P. (2020, septiembre). *Arquitectura Blanca: Mito, poética, ciencia. El color blanco en la arquitectura contemporánea*. Universidad Politécnica de Valencia. P. 61.

<sup>31</sup> Prieto Pérez, S. (2005). *La Bauhaus: Contexto, evolución e influencias posteriores*. Universidad Complutense de Madrid. P. 137.

<sup>32</sup> Ibid.

<sup>33</sup> Kandinsky, W. (1999). Cit. en *El arte del s. XX 1900-1949*. Ed. Salvat, Barcelona. P. 529

qué hoy es recordada como esencialmente blanca”<sup>34</sup>. En palabras del arquitecto italiano, Paolo Angeletti, “la arquitectura moderna ha hecho del blanco su color. Y sobre todo su manifiesto para propagar sus ideas innovadoras”. Aún cuando, sin que exista una pintura blanca, permanezca el concepto de blanco como sinónimo de pulcritud.

En este mismo sentido, se entiende por qué a menudo se emplea el uso del hormigón, el cual de cerca se muestra de tonalidades grises, pero que a una distancia determinada la luz directa lo revela como un blanco resplandeciente<sup>35</sup>.

Podemos inferir así el por qué la cultura mediterránea ha influido significativamente en algunos acontecimientos del Movimiento Moderno, sobre todo en la figura del arquitecto Le Corbusier<sup>36</sup>, quién en sus obras revela que el blanco es una elección comunicativa, que “demuestra ser eficaz en el mensaje”<sup>37</sup>, porque “parece facilitar con su esplendor la fuerza de impacto, la facilidad de comprensión”<sup>38</sup>. Dejando en evidencia, que la esencia del “muro blanco, liso y sin adornos, parece ser el elemento lingüístico de convergencia de las tendencias progresistas y de las conservadoras, que en él encuentran un feliz compromiso. El blanco, sin embargo, revela una vez más sus múltiples naturalezas y participa en la búsqueda de un ideal de pureza, universalidad, atemporalidad”<sup>39</sup>.

Demostrando que este color siempre termina relacionándose con el término de pureza. Tanto en el sentido más simple, como el de que el blanco es blanco. Como en los más complejos donde la pureza representa no sólo la castidad, sino que también la simplicidad y facilidad para entender aquello que se ve envuelto en el color blanco, es directo, sin rodeos.

---

<sup>34</sup> de Marco, P. (2020, septiembre). *Arquitectura Blanca: Mito, poética, ciencia. El color blanco en la arquitectura contemporánea*. Universidad Politécnica de Valencia. P. 71.

<sup>35</sup> Prieto Pérez, S. (2005). *La Bauhaus: Contexto, evolución e influencias posteriores*. Universidad Complutense de Madrid. P. 142.

<sup>36</sup> de Marco, P. (2020, septiembre). *Arquitectura Blanca: Mito, poética, ciencia. El color blanco en la arquitectura contemporánea*. Universidad Politécnica de Valencia. P. 55.

<sup>37</sup> Ibid.

<sup>38</sup> Angeletti, P. (2006). *I colori del bianco*. Palombi Editori. P. 19.

<sup>39</sup> de Marco, P. (2020, septiembre). *Arquitectura Blanca: Mito, poética, ciencia. El color blanco en la arquitectura contemporánea*. Universidad Politécnica de Valencia. P. 167.



El blanco es considerado por costumbre como el color de la luz, y en el mediterráneo hace referencia directa al ambiente en el que está inmerso la construcción, como también esta referencia existe derechamente porque el color mencionado pertenece a esa tradición constructiva. Liberar a la arquitectura de su cromatismo, es de por sí una abstracción de la realidad, “que devuelve el edificio a la dimensión de la hoja de papel, a lo ideal”<sup>40</sup>.

Podríamos decir que tanto Roma como Atenas, con sus arquitecturas y culturas, son ciudades blancas en el manifiesto de Le Corbusier. De ellas, el arquitecto “extrae las lecciones de la atemporalidad”<sup>41</sup>, ya que el blanco “en su no ser un color, revela la esencia de la forma, asume valores y connotaciones históricas que simultáneamente rechaza: no significa nada, luego significa todo. Blanca es la arquitectura moderna libre e inclusiva, arcaica y vanguardista, utópica y construida”<sup>42</sup>. Tal como lo habló Goethe en su teoría, nos referimos al blanco como el ‘no color’, aunque a veces también es aquel color que contiene a todos los otros colores, el de la forma pura.

Se hace evidente que el blanco se había introducido a las artes, y no sólo en su faceta histórica de iluminar colores, si no también como un elemento en sí mismo, que permitía reflexionar -entre otros- sobre la pulcritud, el detalle y la pureza.

En palabras de Richard Meier para el discurso de aceptación del premio Pritzker de 1984:

“El blanco convencionalmente siempre se ha visto como un símbolo de perfección, pureza y claridad. Si preguntamos por qué es así, nos damos cuenta de que cuando otros colores tienen valores relativos que dependen de su contexto, el blanco conserva su carácter absoluto. Al mismo tiempo, puede funcionar como un color en sí mismo. Es contra una superficie blanca que uno

---

<sup>40</sup> Ozenfant, A., Corbusier, L., Pizza, A., & Albir, A. H. (1994). *Acerca del purismo*. El Croquis. P. 58.

<sup>41</sup> Angeletti, P. (2006). *I colori del bianco*. Palombi Editori. P. 19.

<sup>42</sup> de Marco, P. (2020, septiembre). *Arquitectura Blanca: Mito, poética, ciencia. El color blanco en la arquitectura contemporánea*. Universidad Politécnica de Valencia. P. 88.

aprecia mejor el juego de luces y sombras, sólidos y vacíos". (Meier, Richard. The Pritzker Architecture Prize, Ceremony Acceptance Speech. 1984)

#### iv. Fotografía

Así como el objeto de investigación es la arquitectura, el medio utilizado es la fotografía. Este medio, permite al autor crear un vasto cuerpo fotográfico, no sólo de aquellas imágenes que después podrían ser seleccionadas para la obra final, si no que a veces también éstas funcionan como ejemplos claros de lo que el autor está, o no está buscando en el ejercicio de fotografiar.

Esta disciplina, permitió que en esta investigación -de principio a fin, junto con las aportaciones artísticas y sus referentes- una de las principales fórmulas de exploración fuese la observación. Durante y después de llevar a cabo las imágenes, es el ejercicio de observar lo que finalmente permite generar un método a seguir. En el cuál se elegirá a qué elementos prestar más atención y cuál o cuáles componentes podrían funcionar como directrices para una determinada imagen.

Es en la fotografía donde confluyen todas aquellas aristas que han sido mencionadas a lo largo de este escrito, y por ende también se hace pertinente hablar un poco más en profundidad de esta disciplina.

La fotografía, que vio sus inicios en 1839, obviamente ha evolucionado a lo largo de los años. Tanto así, que se transformó en uno de los medios más influyentes en el desarrollo del arte como lo conocemos hoy en día. Ésta tiene la capacidad y facilidad de representar lo que vemos de la manera más fiel, por lo mismo es que la cámara fue considerada en algún momento como una 'máquina milagrosa', haciendo eventualmente inevitable la unión entre fotografía y arquitectura debido a la excelente referencia que el medio fotográfico le podía otorgar a cada uno de los espectadores.

Durante el siglo XX, la fotografía impresa en papel, fue uno de los medios de comunicación más importantes. Tomando una labor aún más relevante en la difusión de la arquitectura de la época, fueron las imágenes en blanco y negro las que se responsabilizaron de darle a la arquitectura moderna ese poder comunicativo. Fue tanto así, que "Le Corbusier prefirió su uso a expensas de las de color". Porque "la práctica de la reproducción en blanco y negro traduce la toma fotográfica en luz pura,

elimina los medios tonos, reduce el ruido visual y enfatiza la esencialidad de las formas”<sup>43</sup>. Usando la técnica fotográfica a su favor para así abstraer las formas y de esta manera centrarse una vez más en la pureza de éstas.

La fotografía y la arquitectura son “dos lenguajes expresivos que presentan muchas características en común, y no es extraño que hayan experimentado una evolución similar en el tiempo. Formal y conceptualmente, ambas técnicas ponen especial énfasis en el espacio señalado por la luz, con sus contrastes claroscuro que invitan a la percepción de las diferentes texturas materiales, etc”<sup>44</sup>. Por lo mismo, no es extraño que el estudio de la arquitectura contemporánea se facilite gracias a las fotografías e imágenes existentes de los edificios.

Gracias a que la invención de la fotografía llegó a reemplazar los apuntes, los pintores y dibujantes pudieron al fin dejar ir la representación fiel de la realidad para así dar paso a nuevas experimentaciones, dejando la responsabilidad de la referencia directa a este nuevo medio. Pero por esta misma razón, la fotografía se volvió meramente documentalista y de registro, lo artístico en el medio fue relegado a un segundo plano, el registro finalmente no tenía ninguna intención autoral. Fue hasta que apareció el fotógrafo francés Eugène Atget, cuyas fotografías “no eran representativas del modo de hacer entre los fotógrafos de arquitectura”, que esta idea de la fotografía como mera representación fue perdiendo valor y popularidad entre los artistas del medio. Sus fotografías –y las de tantos otros fotógrafos como él– dieron paso a las nuevas tendencias fotográficas que se desarrollaron en el auge de la industrialización y el modernismo.

---

<sup>43</sup> de Marco, P. (2020, septiembre). *Arquitectura Blanca: Mito, poética, ciencia. El color blanco en la arquitectura contemporánea*. Universidad Politécnica de Valencia. P. 98.

<sup>44</sup> Alcolea, R. A. (2012, 17 octubre). DADUN: Cuatro pioneros: Fotografía y Arquitectura moderna. *Da - Arquitectura*. <https://dadun.unav.edu/handle/10171/23403>. P. 100

Al día de hoy, la fotografía es utilizada, tanto en blanco y negro como a color, pero ésta sigue siendo “la herramienta descriptiva más utilizada en arquitectura”<sup>45</sup>, a esto, se suma que se propaga todos los días digitalmente, vía redes sociales o aplicaciones especializadas, lo que acerca la arquitectura y la visión de sus autores a aquellos espectadores que por motivos de localización no pueden acceder a visitarlas. Ayudando así, a que la fotografía de arquitectura cumpla con su “valor heurístico, de descubrimiento” que “permite revelar y conocer aspectos de la arquitectura, de su historia, de su carácter, de su tradición, sin tener que recurrir al discurso verbal”<sup>46</sup>.

Es debido a la época que aparecen ‘nuevas’ arquitecturas, dándole a la ingeniería, el diseño y la industria grandes posibilidades de creación, paralelamente a esto la Bauhaus le dio a la fotografía estos nuevos horizontes de creación y la representación fotográfica quedó atrás para así difundir estos nuevos ideales artísticos. Difusión que llegó hasta los Estados Unidos gracias a algunos fotógrafos alemanes que viajaron al país para buscar nuevos objetos de inspiración, siendo fruto de este viaje la creación de muchas imágenes que tenían como objeto de estudio a la arquitectura, y es aquí donde se diferencia la fotografía de arquitectura –“profesión especializada y destinada a la difusión de las imágenes en libros o revistas”<sup>47</sup>–, de la fotografía arquitectónica – voluntariamente artística–.

Es justamente por el papel tan importante que ejerce la fotografía en la difusión de la arquitectura contemporánea que es necesario tomar en cuenta que siempre la fotografía será una representación, referencia o interpretación de la realidad. La mirada es del fotógrafo, por ende nunca es objetiva, propone una idea propia.

Y aquí es donde debemos tener mayor cuidado, ya que es en la difusión de la arquitectura que podemos confundir a la obra arquitectónica con su representación (la

---

<sup>45</sup> de Marco, P. (2020, septiembre). *Arquitectura Blanca: Mito, poética, ciencia. El color blanco en la arquitectura contemporánea*. Universidad Politécnica de Valencia. P. 102.

<sup>46</sup> V. (2016). *Fotografía como arquitectura. Click 1*. Prensas de la Universidad de Zaragoza. P. 12.

<sup>47</sup> Alcolea, R. A. (2012, 17 octubre). DADUN: Cuatro pioneros: Fotografía y Arquitectura moderna. *Da - Arquitectura*. <https://dadun.unav.edu/handle/10171/23403>. P. 106.

fotografía)<sup>48</sup>. Cabe decir que el mismo Le Corbusier además de utilizar la fotografía en blanco y negro, también las adaptaba para que funcionaran a favor de su obra, evidenciando que hasta los mismos arquitectos, empleaban a su conveniencia, la subjetividad que les ofrecía el medio fotográfico.

De ahí, es que se hace necesario hacer una distinción explícita entre lo que son dos tipos o formas de fotografiar la arquitectura. Las ya mencionadas fotografía de arquitectura y fotografía arquitectónica, son completamente opuestas. La primera pretende ser lo más objetiva posible, mientras que la segunda deja en evidencia el carácter subjetivo del medio fotográfico. Y como la premisa de este escrito es que todo trabajo de arte es subjetivo, se hace pertinente diferenciarlas para así poder identificar en las aportaciones artísticas y proceso de obra cuando aparece cada una de ellas.

---

<sup>48</sup> de Marco, P. (2020, septiembre). *Arquitectura Blanca: Mito, poética, ciencia. El color blanco en la arquitectura contemporánea*. Universidad Politécnica de Valencia. P. 102.

## 1. Fotografía de arquitectura

*“La fotografía, entendida como el arte de mirar para que otros vean, opera decisivamente en el modo en que los arquitectos y la sociedad en general ven y conocen el mundo: sus paisajes, sus ciudades y sus edificios”.*

*Cristina Gastón*

*El modo en que miramos*

No podemos olvidar, que toda fotografía es subjetiva, porque supone la mirada de un autor. Pero dentro de la fotografía, es la de arquitectura la que pretende ser lo más objetiva posible. Ésta se encarga de capturar espacios y elementos creados por el ser humano, tanto el entorno en el que se emplaza la edificación, como lo que pasa entre los muros y la materialidad de éstos en uno, o más, edificios. Entregando mediante imágenes la información más fidedigna de lo que el fotógrafo observa, intentando darle el mejor contexto posible al receptor y dejando de lado su mirada de autor. “Se consagró la figura del fotógrafo de arquitectura como el técnico especializado en dar forma a ese particular relato visual”<sup>49</sup>.

Si consideramos la teoría y la crítica de arquitectura, la fotografía sería nuevamente un mero instrumento para documentar, estudiar y difundirla, un medio “tan necesario como los planos de los edificios”<sup>50</sup> para poder entender en su totalidad el proyecto. “Sin embargo, recientemente y en consonancia con la necesidad de entender la arquitectura como una realidad mucho más permeable a las solicitudes pluridisciplinarias, se justifica que la fotografía sea capaz de aportar por sí misma datos a la construcción del discurso arquitectónico, amén de consolidar de vuelta, su propia naturaleza”<sup>51</sup>.

---

<sup>49</sup> V. (2016). *Fotografía como arquitectura. Click 1*. Prensas de la Universidad de Zaragoza. P. 50

<sup>50</sup> Ibid.

<sup>51</sup> Ibid.

Naturaleza que es descriptiva y que por más que el fotógrafo pretenda obtener un resultado lo más neutral posible, siempre va a estar él detrás, encuadrando y seleccionando sólo aquello que en su propio imaginario es lo objetivo.

Es este afán de objetividad el que finalmente hace que la mirada de autor pase a un segundo plano, no se pretende nada más que dotar de información al espectador.



## 2. Fotografía Arquitectónica

*“Al proyectar el arquitecto coordina los complejos sistemas técnicos que conciernen a la configuración material del edificio al mismo tiempo que consigna la estructura de relaciones visuales apreciable. Al elaborar la imagen el fotógrafo convoca técnicas, recursos y criterios inherentes a su disciplina para obtener una impresión plana referida a un marco ortogonal, cuadrado o rectangular. El arquitecto prevé todas las visiones posibles y dispone, precisa, las que predominarán ante el marco indefinidamente variable del mundo. El fotógrafo reconoce, selecciona, aísla e intensifica, también desvela otras imprevistas. Ambos ponen en juego la intelección visual: la dimensión constructiva y cognoscitiva de la mirada. El espectador de las imágenes participará activamente después como tercer agente del sistema. Como Ernst Gombrich dijo, en cuestión de arte, no hay ojo inocente”* <sup>52</sup>.

Es la fotografía arquitectónica, aquella que abarca completamente la subjetividad del medio y lo hace propio. “A través de la experiencia misma de mirar, que siempre es una experiencia creativa” <sup>53</sup>.

El fotógrafo opera la cámara, la fotografía es *el instante decisivo*.

El acto de fotografiar te obliga a reflexionar con la mirada, a crear tu propio orden mental y por ende un orden visual. Como lo dijo José Quintanilla, la fotografía es el acto de lo oportuno y opera por sustracción o selección: encuadra, enmarca, fragmenta, revela.

Dicho esto, el hacer el ejercicio de comparar fotografías de distintos autores pero del mismo edificio es la forma más fidedigna de demostrar que siempre la fotografía es subjetiva y que “permite reconocer las distintas apreciaciones de cada uno y distinguir lo que caracteriza sus modos de mirar. Se trata de una comparación y contraste donde

---

<sup>52</sup> V. (2016). *Fotografía como arquitectura. Click 1*. Prensas de la Universidad de Zaragoza. P. 18.

<sup>53</sup> Ibid. P. 34-36.

destaca la individualidad de la mirada hacia la arquitectura”<sup>54</sup>. Pues dos autores diferentes, tienen dos modos de ver diferentes, y por ende dos fotografías diferentes.

Es esta mirada individual lo que finalmente aparece a lo largo de todo este proceso. Pero esto es así para todos los procesos creativos, finalmente siempre es el autor el que aparece en la obra, sus intereses y motivaciones. Los cuales se muestran mediante la imagen, la cual “puede servir de base a muy distintas construcciones visuales. Ello que pone en evidencia la complejidad y la capacidad constructiva del acto de mirar al mismo tiempo que contradice la creencia en la transparencia y objetividad de la técnica fotográfica”<sup>55</sup>.

---

<sup>54</sup> Ibid. P. 70-71.

<sup>55</sup> Ibid. P 14-15.

### **3. Referentes fotográficos**

Al ya haber hablado, sobre el medio utilizado, la fotografía. Se hace pertinente escribir sobre mis referentes fotográficos. Ellos también utilizan a la arquitectura como su objeto de estudio y por ende están directamente relacionados a lo que aquí nos convoca. En ellos encontré referentes no sólo por el hecho de que todos fotografiamos la arquitectura, sino también porque encontré en su obra, la definición de fotografía arquitectónica. Aquella que fue mencionada en capítulos anteriores y que permite ver en la imagen la visión autoral, el ojo fotográfico propio que nos muestra un modo de ver la arquitectura y que finalmente dejan en evidencia la subjetividad de la obra.

Sirven entonces de referentes por ser dos fotógrafos que trabajan con la arquitectura pero de dos maneras diferentes que evidencian cuáles serían sus manifiestos e intereses, y que por ende, demuestran la premisa de este escrito de que todo proceso creativo es subjetivo.

En adelante, hablaré sobre cada uno de ellos, y cuales son sus respectivas influencias tanto en la obra que presento en esta memoria como en mis aportaciones artísticas.

## Thomaz Farkas (1924 - 2011)

Thomaz Farkas fue un fotógrafo, docente y productor de cine brasileño, nacido en Budapest pero que se mudó muy pequeño a Brasil, donde llevó a cabo la gran mayoría de su cuerpo fotográfico siendo considerado en el país carioca como uno de sus grandes exponentes de la fotografía moderna. Con registros constantes de la conformación de la ciudad de Brasilia, o de la transformación del paisaje urbano de Sao Paulo, Farkas persigue los ideales de la llamada Fotografía Directa (Straight Photography), la cual buscaba reivindicar la fotografía como medio

artístico, sin llevar a cabo ninguna intervención posterior al registro para así hacer desaparecer la idea de la fotografía escenificada y planificada. No existen las poses, sólo la naturalidad del momento, el fotógrafo ahora trabaja de manera directa para darle al espectador una experiencia lo más objetiva posible, sin la existencia de una mirada creativa de su parte.



Figura 4: "Fachada lateral do Ministério da Educação e Saúde – circa 1945"



Figura 5: "Bailarina", Thomaz Farkas - 1950

Podrán pensar, por qué entonces considero a Thomaz como un referente fotográfico en este cuerpo de obra, y es que su fotografía, a pesar de tener el objetivo de ser directa, demuestra esa nueva estética, que permite puntos de vistas poco usuales resultando en las abstracciones geométricas que tanto me llaman la atención. "Su producción denota cierto rigor métrico y encuadres muchas veces parciales. En la serie 'Recortes' demuestra una mirada abstracta, intentando

extraer de las fachadas de los edificios la expresión del orden interno que pauta las obras, cómo incide la luz y cómo se dibujan las sombras”<sup>56</sup>.

Dejando en evidencia una vez más, que a pesar de existir el propósito de ser objetivo, el cuerpo fotográfico es sumamente subjetivo.



Figura 6: “Fachada interior do edifício São Borja

---

<sup>56</sup> Ibid. P. 26.

## Lucía Gorostegui (1986)

Lucía Gorostegui terminó sus estudios en Física en el año 2015, y tan sólo un año antes empezó su recorrido como fotógrafa freelance. Para Lucía, la fotografía de arquitectura posee una dualidad, la posibilidad de ser descriptiva y objetiva como lo pretende ser un reportaje, y la posibilidad de ser expresiva, subjetiva así como lo es el retrato. Tal como ella menciona en su manifiesto:

“El reportaje es fiel a la intención del arquitecto. Manteniendo la carga monumental y estética de las obras, mi oficio es plasmar el concepto. Escala, funcionalidad, transiciones, integración en el entorno físico y en el contexto conceptual, son herramientas del arquitecto para moldear el efecto del espacio sobre las personas. Si una imagen cambia la percepción del edificio, cambia, en esencia, el concepto original del arquitecto.

El retrato descubre las evocaciones del espacio. Las líneas y la luz son mis herramientas narrativas; mi labor, que la mirada se mueva por las imágenes con una intención imperceptible. Estampar la acción, la experiencia, el ritmo.



Figura 7: “Esenciales”, Lucía Gorostegui - 2021

Todo encargo tiene esta dualidad. Integrarla es mi motivo”.

Dualidad que he mencionado a lo largo de este escrito, quizás de una manera completamente distinta, pero que finalmente refiere a lo mismo. Donde la experiencia y el acto de mirar, tanto para el autor como para el espectador, toman profunda importancia. Lucía, con sus fotografías -de la exposición *Esenciales*- pretende que la línea se difumine, que desaparezca el color y que aparezca

el minimalismo en su máxima expresión. Esto obliga al receptor a mirar con más detenimiento, más de cerca, haciéndolo reflexionar sobre lo que está observando, las imágenes lo sumergen en una experiencia más sensorial, de emoción por encontrar algún detalle, una experiencia propia y subjetiva. Tal como Lucía lo menciona en un reportaje, lo que pretende es que el espectador le de créditos “a sus percepciones más fugaces y lograr que palpe la abstracción”<sup>57</sup>.



Figura 8: “Esenciales”, Lucía Gorostegui - 2021

Abstracción que se ve reflejada en los materiales que elige al exponer sus obras, materiales poco utilizados en la fotografía como lo son los papeles reflectantes e iridiscentes que además incluyen a la luz como un elemento disruptor, poco usual en las fotografías donde uno pensaría que se busca el menor reflejo posible para no ‘molestar’ a la obra. O como lo es un marco cubierto de mortero de arena, a veces convierte en soporte los materiales presentes en el espacio expositivo, materiales usualmente ajenos a la práctica fotográfica, pero que a la vez

pertenecen a la práctica arquitectónica.

Evidenciando una vez más la idea de que fotografía y arquitectura se entrelazan de las maneras más finas posibles. De esa forma, la artista “establece un diálogo delicado entre la casa construida y el retrato fotográfico, mucho más allá de la mera representación de un espacio proyectado”<sup>58</sup>.

---

<sup>57</sup> Sánchez, M. (2021, 13 octubre). «Esenciales». Las fotografías de Lucía Gorostegui reinterpretan el trabajo de la arquitecta Patricia Bustos. Alejandra de Argos.

<https://www.alejandradeargos.com/index.php/es/noticias-arte/41887-esenciales-las-fotografias-de-lucia-gorostegui-reinterpretan-el-trabajo-de-la-arquitecta-patricia-bustos>

<sup>58</sup> Ozuna, V. (2021, 7 octubre). *Mirada fotográfica sobre la Arquitectura. Esenciales por Lucía Gorostegui*. Metalocus. <https://www.metalocus.es/es/noticias/mirada-fotografica-sobre-la-arquitectura-esenciales-por-lucia-gorostegui>

Usando así la ventaja que tienen estas dos disciplinas de utilizarse entre sí para su propio beneficio, en este caso Lucía las utiliza para lograr que sus imágenes sean sugerentes, con elementos originales (como es el papel iridiscente) que pretenden recrear la experiencia fotográfica para el espectador, llevándolo a un nivel donde éste se pueda sumergir en la fotografía, identificar sus detalles y crear su propia idea de espacio a partir de un cuerpo de obra abstracto que nos revela el encuentro entre, “formas, materiales y planos”<sup>59</sup>.



*Figura 9: “Esenciales”, Lucía Gorostegui - 2021*

---

<sup>59</sup> Sánchez, M. (2021, 13 octubre). «Esenciales». Las fotografías de Lucía Gorostegui reinterpretan el trabajo de la arquitecta Patricia Bustos. Alejandra de Argos.  
<https://www.alejandradeargos.com/index.php/es/noticias-arte/41887-esenciales-las-fotografias-de-lucia-gorostegui-reinterpretan-el-trabajo-de-la-arquitecta-patricia-bustos>



#### v. Análisis de aportaciones artísticas

Cinco obras que conforman un proceso creativo que se viene llevando a cabo desde el año 2016, para terminar con una obra final llamada Minimal Mykonos.

Con *Acero Inoxidable*, obra que consiste en 6 fotografías de 10 x 15 cm cada una, quise presentar las primeras aproximaciones hacia la captura de espacios arquitectónicos y sus posibles abstracciones. Bajo la premisa de una mirada constante, que observa la arquitectura, su materialidad, y prioriza las formas geométricas cada vez que se visita el lugar que será fotografiado. Siendo la mirada constante aquello que me permitía conocer -y reconocer- el lugar y su arquitectura, para que así cada nueva vez que éste se fotografía, se considere el material del que está hecho la construcción fotografiada. Que tal y como lo dice el título de esta serie, es acero inoxidable. Material que finalmente provee una gama monocromática, sin necesidad de ser una fotografía en blanco y negro propiamente tal. Esta gama monocromática permite -tanto en la imagen final, como en el proceso de registro- que la mirada se concentre en las formas y las líneas, sin que haya una distracción que pudiese ser generada por el color. Tanto para mi como fotógrafa, como después para el espectador.

Una mirada constante refiere a la metodología de ir, fotografiar el objeto de estudio e irse. Para luego volver al mismo lugar, fotografiar nuevamente e irse. Descubriendo en cada una de las visitas, nuevos detalles y composiciones posibles que pudiesen ser fotografiadas -y que finalmente lo fueron- para así generar un vasto portafolio que permitiría posteriormente seleccionar las fotografías “donde la composición tiene una estructura”<sup>60</sup> específica, la cual es guiada por la línea y la geometría que proporciona la misma construcción.

---

<sup>60</sup> Calvo, M. (2015, 21 enero). *Arte Abstracto*. HA! <https://historia-arte.com/movimientos/arte-abstracto>

*Acero / Concreto*, dos construcciones y dos materialidades que se enfrentan entre sí. Consiste en un fotolibro que contiene 16 fotografías de cada materialidad, que se contraponen entre sí mediante el tipo de encuadernación elegido para el libro. Esta obra, podría considerarse una continuación de *Acero Inoxidable*, ya que la metodología para registrar el proyecto fue la ya mencionada, 'mirada constante', permitiendo así generar más conciencia de lo que buscaba, al momento de enfrentarme a la construcción. Sólo que esta vez, la fotografía y la composición elegida en ese momento, serían el punto de partida para crear una nueva imagen compositiva en postproducción, la cual no pretende hacer desaparecer, -o que no sea reconocible- la arquitectura en sí misma, si no que busca perder la perspectiva fotográfica original, transformando la imagen en un conjunto de líneas y diagonales que dialogan, no sólo entre sí, sino también con la respectiva materialidad de la construcción. Materialidad que aporta información al espectador y que por ende deja en evidencia que lo que se fotografió fue un edificio, cumpliendo con la expectativa de crear esa nueva imagen sin que desaparezca el objeto de estudio.

Fue un año después, en el 2017 que llevé a cabo *Es tanto un simulacro como una construcción*. Ésta consiste en una foto escultura compuesta por un bloque de hormigón de 128 cm de alto, por 77 cm de ancho y 12 cm de grosor, el cual está situado en el piso y se sostiene con su propio peso. Este bloque, tiene por su anverso un plano de hormigón, y por su reverso una fotografía impresa en metacrilato, de un edificio hecho con el mismo material. Entonces, el espectador al entrar y enfrentarse a la obra, lo primero que verá, será un bloque de hormigón. Y al recorrer la estructura, en el otro lado de ésta, podrá observar una fotografía de lo que se puede reconocer, es un edificio con fachada de hormigón, del mismo tamaño que su anverso, el plano de hormigón -128 x 77 cm-.

Aquí es donde el camino se complejiza un poco, pues fue la arquitectura misma la que fijó el material a utilizar, cobrando mucha importancia en la obra, ya que es el hormigón armado, lo que genera la monumentalidad de la obra y la curiosidad que puede llegar a generar el que ésta se mantenga en equilibrio aún a pesar de su poco grosor.

Dicho lo anterior, son los materiales los que “tienen una carga que les permite dar la posibilidad de generar una composición. Las formas, texturas, colores, entre otros aspectos que pueden parecer simples detalles, pueden llevar a la creación de objetos en escalas más grandes y cargados de significados”<sup>61</sup>

En este caso, es ese interés por la materialidad del hormigón lo que me lleva a observarlo y finalmente fotografiarlo. Porque por una parte, el hormigón, me permitía seguir con el monocromatismo antes mencionado y por otra la arquitectura me permitía obtener esa simplicidad en las formas que llevaba tiempo fotografiando. Es “la interacción entre profundidad (forma, estructura, pantalla o superficie) y material (programa, imagen o color)” la que genera el ornamento”<sup>62</sup>.

Farshid Moussavi define ‘ornamento’ como lo que se ve en el exterior del edificio que no necesariamente tiene que estar relacionado con lo que hay al interior de éste, el ornamento “es la figura que surge del sustrato material, la expresión de las fuerzas inherentes a los procesos de construcción y desarrollo”<sup>63</sup>.

Esta relación entre arquitectura y sujeto se genera porque la arquitectura está diseñada para ser utilizada por los seres humanos, siendo éstos últimos los que se ven afectados directamente por los ornamentos, los cuales pretenden generar en el ser humano una sensación de bienestar. Este bienestar se crea gracias a estructuras ordenadas, “ya que si el edificio carece de estas estructuras ordenadas es percibido como visualmente incoherente por los seres humanos (...), porque es parte de la naturaleza humana el ordenar nuestro mundo y establecer relaciones de escala de manera de entender mejor nuestra relación con éste”<sup>64</sup>.

Es entonces, esta idea de ordenar nuestro mundo la que aparece al momento de fotografiar el edificio, ordenarlo a partir de la materialidad para así lograr encontrar en la abstracción esa estructura deseada. La materialidad habla sobre la construcción, sobre el arquitecto y dialoga con su alrededor, ésta nos permite saber si un objeto es frágil, si

---

<sup>61</sup> D. (2012, 19 octubre). *La materialidad y la obra de Louis Kahn*. El Cafetín de las 5. <https://elcafetindelas5.wordpress.com/2012/10/09/la-materialidad-y-la-obra-de-louis-kahn/>

<sup>62</sup> Moussavi, F. (2008). *La Funcion del Ornamento* (Spanish ed.). Actar. P. 10|11

<sup>63</sup> Moussavi, F. (2008). *La Funcion del Ornamento* (Spanish ed.). Actar. P. 8|9

<sup>64</sup> Ibid.

debemos ser cuidadosos, o si es firme y podemos manipularlo con más libertad. “La materialidad no trata simplemente de un aspecto en la arquitectura; es verdad que lo es, pero al mismo tiempo posee un poder aún más grande: tiene la capacidad de expresar lo que el arquitecto no puede decir. En síntesis, trata de un camino por el cual el mensaje del arquitecto puede expresarse en su totalidad. Tratar los aspectos materiales de la arquitectura como un paso secundario o trivial, implica la pérdida de ese canal de transmisión entre el autor y los usuarios”<sup>65</sup>.

El hecho de que el material investigado sea uno industrial, permite crear una relación directa entre el objeto presentado y la arquitectura. Ya que éste es utilizado prácticamente en todas las construcciones arquitectónicas creadas. Esta relación, también se crea a partir de la fotografía que se sitúa en el anverso del bloque de hormigón, la cual es del edificio del Centro de Innovación UC – Anacleto Angelini creado por el arquitecto chileno Alejandro Aravena. Lo primordial es el material, la investigación y manipulación de éste.

El artista Richard Serra habla del material utilizado en sus obras en una entrevista para la revista *Casa del Tiempo*, en ésta dice “no me gusta interferir en el material, no sólo en el hierro, tampoco en mis obras en papel. El material tiene su propio tipo de oxidación o gestación... No me interesa tocarlo, ni mucho menos pintarlo en el caso de mis esculturas, ya que jamás las he pintado. No me interesa la verdad del material, pues no creo que sea un axioma. Es simplemente mi forma de verlo y descubrirlo. Con esto quiero decir que se puede impedir que un tronco de madera respire cubriéndolo con pintura, y eso es algo que siempre he evitado. Es más que una cuestión de moral o estética, es una cuestión de preferencia”<sup>66</sup>.

En este caso, el material se utiliza, siguiendo todos los pasos de producción para que el proceso sea lo más cercano a la producción industrial de éste, a una escala mucho

---

<sup>65</sup> D. (2012, 19 octubre). *La materialidad y la obra de Louis Kahn*. El Cafetín de las 5. <https://elcafetindelas5.wordpress.com/2012/10/09/la-materialidad-y-la-obra-de-louis-kahn/>

<sup>66</sup> Muñoz, M. Á. (2006). *Los límites de un espacio vacío y poético. Entrevista con Richard Serra*. Casa del Tiempo. P. 42-45.

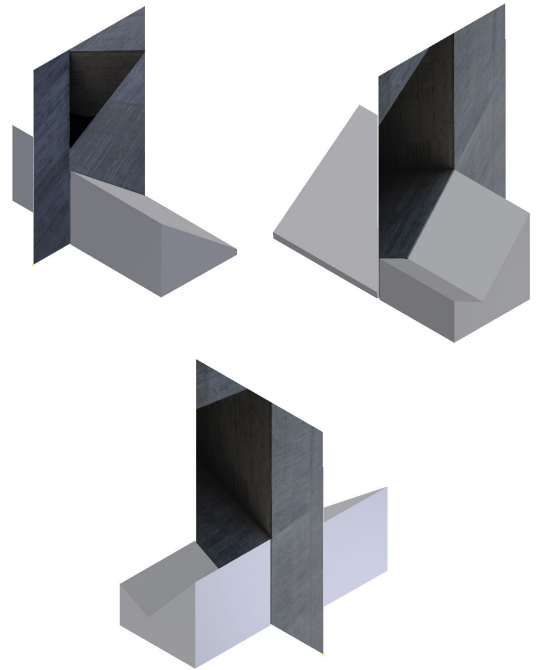
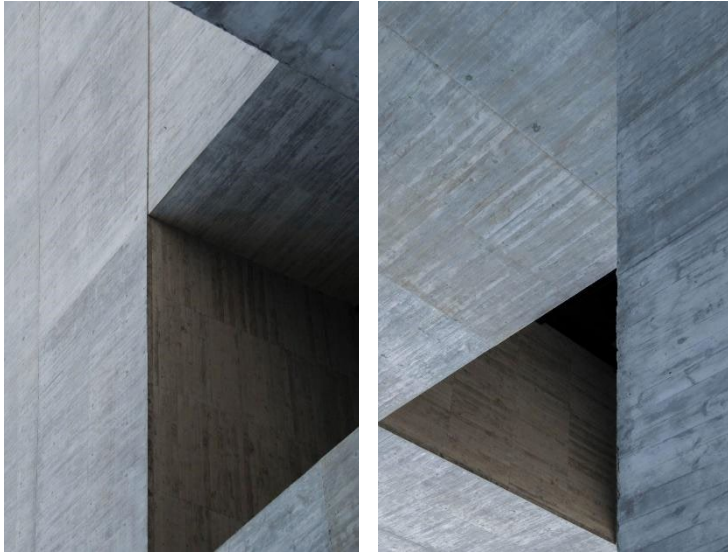
más pequeña, por cierto, y de manera manual. Entendiendo la figura final -el bloque de hormigón-, como algo que simula la idea de construcción, pues los actuales simulacros, “intentan hacer coincidir lo real, todo lo real, con sus modelos de simulación”<sup>67</sup>. Siendo el simulacro una forma de lograr que el objeto se relacione de una manera directa con la arquitectura, y que de esta forma, el espectador pueda hacer la conexión entre ambas disciplinas y pueda pensar la obra a partir de la unión de éstas.

*Volumen I*, es la primera de un total de 3 foto-esculturas que contraponen la materialidad y peso del hormigón, con la de una fotografía en gran tamaño impresa en aluminio de 4mm. Éstas nacen a partir de la investigación fotográfica de un edificio en la ciudad de Santiago, en la cual se crea un registro extenso de la edificación. Registro donde nuevamente se le da importancia a la simplicidad de las formas, para que de esta manera, las imágenes resultantes, permitan visualizar una fotografía que se concentra en la abstracción y deja en evidencia la materialidad de la construcción. Siendo ésta la que una vez más, va a marcar la pauta del material a utilizar para hacer la contraposición entre fotografía y volumen. Dichos volúmenes, se crean tomando como punto de partida las directrices, líneas y diagonales que presenta cada una de las fotografías que ha sido seleccionada para cada una de las foto-esculturas:

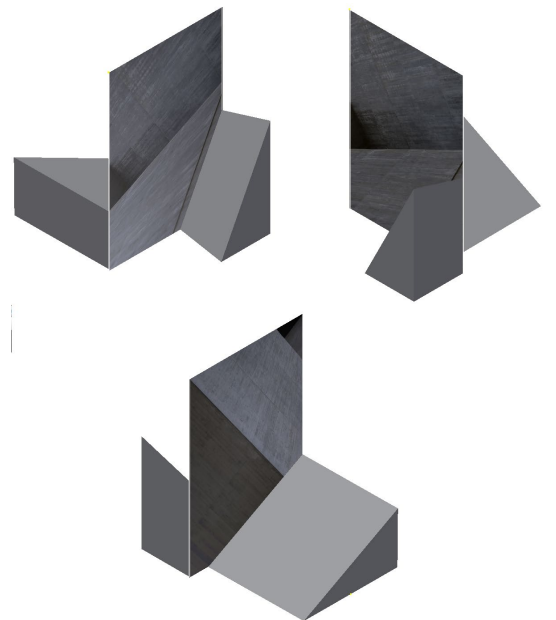
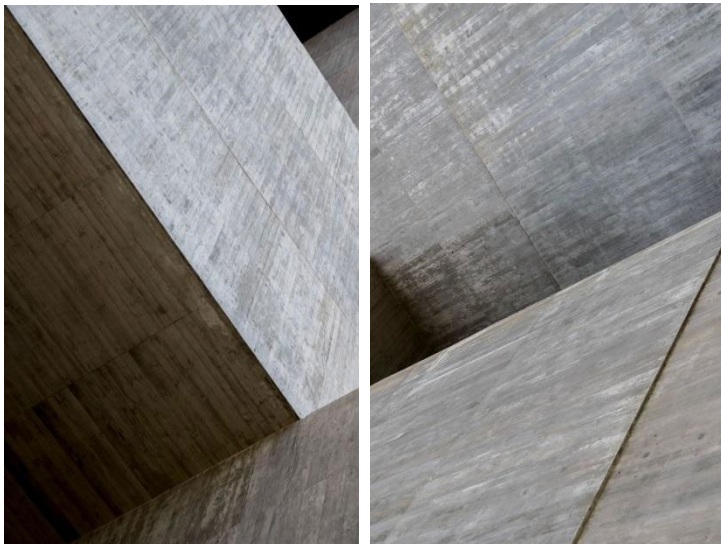
---

<sup>67</sup> Baudrillard, J. (2002). *Cultura y Simulacro* (1.ª ed.). Nirvana Libros, S.A. de C.V. P. 5-6

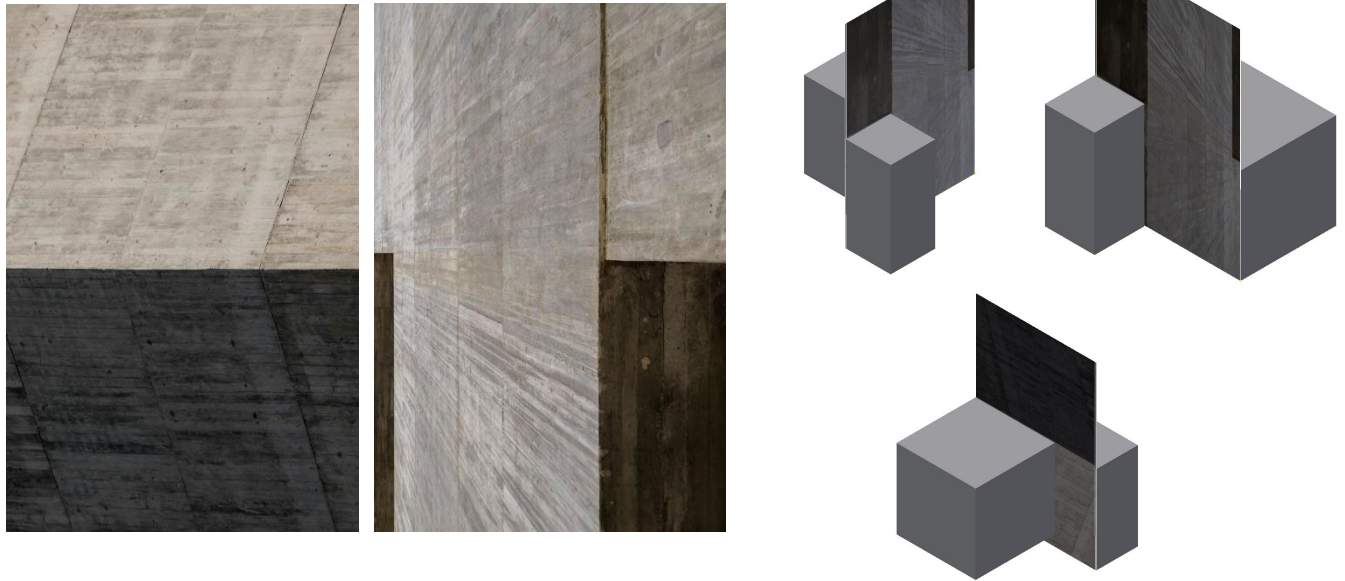
Pareja 1 - Volumen I



Pareja 2 - Volumen II



### Pareja 3 - Volumen III



Éstos volúmenes, se llevan a cabo utilizando hormigón armado, ya que éste en cuanto a sus posibilidades constructivas, “establece un cambio radical, porque la obra pasa a ser continua, de una sola pieza, aún cuando esta continuidad se funde en sucesivas operaciones de ensamble de piezas discontinuas”<sup>68</sup>, es un “material capaz de una gran plasticidad escultórica por su ductilidad formal”<sup>69</sup> puede adaptarse a un molde con formas antojadizas, los cuales finalmente nos dan la posibilidad de crear grandes volúmenes macizos y de bastante peso. Es a partir de estos moldes y la versatilidad del material, que es posible llevar a cabo la obra, la posibilidad de crear un volumen a partir de la bidimensionalidad de la fotografía, y que sea factible en la tridimensionalidad, es una idea que me fascinaba del material, pues “los materiales industriales -ligados a la construcción- tienen posibilidades que a menudo se extienden más allá de los usos para los cuales fueron creados”<sup>70</sup>.

---

<sup>68</sup> Aravena, A. (2003). Material de Arquitectura. ARQ Ediciones. p.129

<sup>69</sup> Maderuelo, J. (1990). El espacio raptado. Interferencias entre Arquitectura y Escultura. Biblioteca Mondadori. p.32

<sup>70</sup> Aravena, A. (2003). Material de Arquitectura. ARQ Ediciones. p.104

De hecho, “en el contexto de un objeto arquitectónico, los materiales pueden adquirir cualidades poéticas”<sup>71</sup>. Como en este caso lo es la idea de que todo está estructurado de tal manera que se transforma en un todo completo, donde la fotografía nace a partir de la arquitectura y un nuevo volumen arquitectónico nace a raíz de esa fotografía arquitectónica. Se entiende como un círculo sin fin, porque la fotografía nace de la arquitectura y lo arquitectónico nace de la fotografía, entrelazando nuevamente, de la manera más intrínseca a estas dos disciplinas que han estado ligadas desde hace tanto tiempo.

Tiempo después, en 2020, fueron llevadas a cabo las fotografías de *Mykonos*. En un momento en el que aún no sabía que estos registros serían literalmente un antecedente directo a la obra. Pues aún a pesar de que la abstracción en ellas no es uno de los puntos más importantes, fueron el puntapié inicial para lograrla. Aquí es donde aparece por primera vez en las aportaciones artísticas, el color blanco, color que en estas fotografías tiene que dialogar con algún otro pastel o azul presente, pero que siempre nos termina otorgando esa sensación de luz, del blanco más limpio, el que resalta a los demás colores.

Finalmente, se hace necesario mencionar, que el proceso creativo culminó con la intención de fotografiar -bajo la misma lógica que la obra final- el conjunto arquitectónico Virginia Opazo, aquí en Santiago de Chile. Con la finalidad de obtener resultados, por decirlo de alguna manera, ‘parecidos’ con aquellas fotografías tomadas en Mykonos, pero que pudieran contrastar entre sí, dejando en evidencia el distinto referente arquitectónico de ambas obras fotográficas.

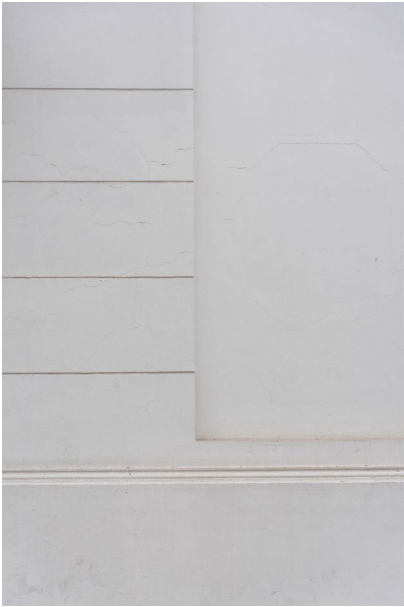
En específico, el conjunto Virginia Opazo, está compuesto por casas de estilo neoclásico con fachadas de color blanco. Éste, fue el primero que se me vino a la cabeza cuando pensé en replicar la metodología acá en Santiago, justamente por el color blanco de sus fachadas, elemento que pensé podría aglutinar ambas series pero que finalmente sólo resultó ser un color en común.

---

<sup>71</sup> Zumthor, P. (2004). *Pensar la arquitectura*. Editorial Gustavo Gili, p.10

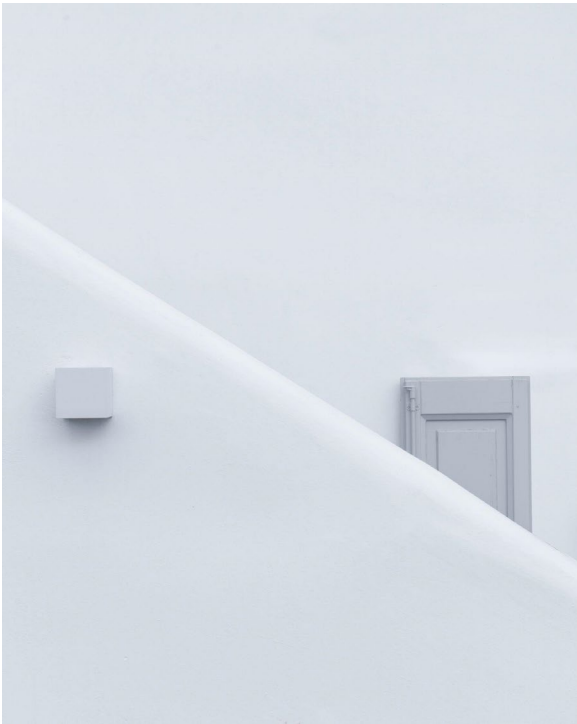


Fotografias conjunto Virginia Opazo



**OBRA FINAL**

Minimal Mykonos



## v. Conclusiones

Como señala José Quintanilla no se trata de ver algo más del mundo, sino de volver a verlo. Las fotografías que realicé entre 2016 y 2020 han sido el tema central de esta memoria. Cuando éstas fueron hechas, en especial las más tempranas, no existía en mí, una conciencia clara de las influencias que habían ejercido los movimientos artísticos de la vanguardia de comienzos del siglo XX en mi obra.

¿Cómo es que sucede, que tanto la obra final, creada especialmente para esta memoria, así como las propias aportaciones artísticas se vieron influenciadas por movimientos artísticos de principios de siglo?

El mirar / observar es nuestra mayor forma de sintetizar la información como seres humanos. Información que varía en interpretación a medida que el ejercicio de observar lo hacen distintas personas. Es entonces el poner en práctica el acto de mirar, o como diría Le Corbusier “ver lo que se mira”, lo que me permite ir integrando distintos elementos a mi imaginario.

¿Puede ser entonces, que las ciudades visitadas a lo largo de mi vida hayan servido como influencia arquitectónica involuntaria en mi propia fotografía? ¿Son los lugares per sé, los que influyen la obra?

La respuesta es sí, es de esta manera que se entiende el por qué de aquellas influencias, que nacen gracias a la experiencia y el camino recorrido. La experiencia de viajar y observar otras culturas, otras ciudades y arquitecturas. Pero no son sólo los lugares los que influyen la obra, es también el interés propio del autor, esa premisa de que todo proceso creativo es completamente subjetivo aquí es importante. Pues no se podría haber logrado este resultado con cualquier otra arquitectura o cualquier otro movimiento artístico. Eso queda demostrado en el intento fallido de fotografiar el conjunto de casas Virginia Opazo, aquí en Santiago de Chile, el cual se llevó a cabo bajo las mismas directrices de la geometría como elemento estructural de la imagen que en las fotografías de Mykonos.

La arquitectura neoclásica del conjunto, contiene demasiada información, y ésta última, bajo mi apreciación personal, es la que finalmente contamina la imagen. Si bien, a lo largo de esta investigación he demostrado mi interés por la ortogonalidad y la geometría, el 'exceso' de líneas de la fachada neoclásica no es el objetivo deseado, pues la simplicidad buscada se ve mermada gracias a tanta información.

Dicho todo esto, creo necesario mencionar que al observar ambas fotografías (Conjunto Virginia Opazo y Minimal Mykonos) no puedo evitar pensar en la fotografía de arquitectura y la fotografía arquitectónica.

Pareciera ser que cada una representara a cada tipo de fotografía.

Siendo Virginia Opazo la fotografía que podría presentarse como la que nos entrega información, como aquella que nos muestra los detalles de la construcción con el fin de representarla de una manera más fiel.

En cambio, Minimal Mykonos sería aquella que pretende olvidar un poco a la arquitectura y hacer aparecer las formas geométricas, de cierta manera abstraer la construcción pero sin que ésta desaparezca en su totalidad, que la arquitectura aparezca lo suficiente como para interpretar la imagen como "fotografía arquitectónica", dándole la importancia que se merece a la ortogonalidad de la arquitectura.

¿Es posible entonces que las cuatro aristas estudiadas del modernismo hayan tomado importancia dentro de mi modo de mirar la arquitectura y también la fotografía y hayan cambiado esa manera de ver?

Si bien al realizar gran parte de las fotografías que forman parte de esta memoria, mi conocimiento sobre los movimientos como la Bauhaus o el Minimalismo no eran exhaustivos, de forma inconsciente estos ya habían ejercido una influencia en mi modo de mirar a través de la cámara.

Finalmente, a raíz de toda esta investigación, pude identificar desde dónde nacieron esas influencias, de los viajes, de recorrer ciudades, de observar la arquitectura y fotografiarla una y otra vez, donde sólo bastó llevar a cabo una investigación para dejar

en evidencia aquello que ya existía en mi imaginario, como lo son las cuatro aristas del movimiento moderno que hemos revisado a lo largo de esta memoria.

## Bibliografía

**Alcolea, R. A.** (2012, 17 octubre). DADUN: Cuatro pioneros: Fotografía y Arquitectura moderna. *Da - Arquitectura*. <https://dadun.unav.edu/handle/10171/23403>

**Angeletti, P.** (2006). *I colori del bianco*. Palombi Editori.

**Battcock, G.** (ed.) [1968]: *Minimal Art. A critical Anthology*, E. P. Dutton, Nueva York. Reed.: University of California Press, Berkeley 1995.

**Baudrillard, J.** (2002). *Cultura y Simulacro* (1.<sup>a</sup> ed.). Nirvana Libros, S.A. de C.V.

**Blancarte, D.** (2012, 19 octubre). *La materialidad y la obra de Louis Kahn*. El Cafetín de las 5. <https://elcafetindelas5.wordpress.com/2012/10/09/la-materialidad-y-la-obra-de-louis-kahn/>

**Calvo, M.** (2015, 21 enero). *Arte Abstracto*. HA! <https://historia-arte.com/movimientos/arte-abstracto>

**Corbusier, L., & Alinari, J. M.** (2006). *Hacia una arquitectura*. Ediciones Apóstrofe, S.L.

**de Marco, P.** (2020, septiembre). *Arquitectura Blanca: Mito, poética, ciencia. El color blanco en la arquitectura contemporánea*. Universidad Politécnica de Valencia.

**Eisenman, P.** (2004). *Eisenman Inside Out: Selected Writings, 1963–1988*. Yale Univ Pr.

**Farshid Moussavi, M. K.** (2006). *The function of Ornament*. Harvard Graduate School of Design.

**Feierabend, P.** (2000). *LA Bauhaus*. Konemann.

**Fiedler, J., Feierabend, P., & Ackermann, U.** (2000). *Bauhaus*. Trucatriche.

**Gastón, C.** (2016). *Fotografía como arquitectura. Click 1*. Prensas de la Universidad de Zaragoza.

**Jenger, J.** (1997). *L'architettura come armonia*. Universale Electa.

**Kandinsky, W.** (1919 - 1923). *Los elementos fundamentales de la forma*. En Staatliches Bauhaus.

**Loos, A.** (1980). *Ornamento y delito y otros escritos*. Gustavo Gili.

**Maderuelo, J.** (1990). *El espacio raptado*. Mondadori España.

- Maderuelo, J.** (2005). *El paisaje*. Abada.
- Malevich, K.** (1919 - 1920). *Suprematismo. 34 dibujos*. De El Lissitsky.
- Martí Arís, C.** (2019). *Laboratorio di luce*. Libria.
- Moussavi, F.** (2008). *La Funcion del Ornamento* (Spanish ed.). Actar.
- Muñoz, M. Á.** (2006). *Los límites de un espacio vacío y poético. Entrevista con Richard Serra*. Casa del Tiempo.
- Navarro, M.** (2003, 4 diciembre). El Cultural. *El Cultural*, 34.
- Ozenfant, A., Corbusier, L., Pizza, A., & Albir, A. H.** (1994). *Acerca del purismo*. El Croquis.
- Ozuna, V.** (2021, 7 octubre). *Mirada fotográfica sobre la Arquitectura. Esenciales por Lucía Gorostegui*. Metalocus. <https://www.metalocus.es/es/noticias/mirada-fotografica-sobre-la-arquitectura-esenciales-por-lucia-gorostegui>
- Prieto, S.** (2005). *La Bauhaus: contexto, evolución e influencias posteriores*. Universidad Complutense de Madrid.
- Sánchez, M.** (2021, 13 octubre). «*Esenciales*». *Las fotografías de Lucía Gorostegui reinterpretan el trabajo de la arquitecta Patricia Bustos*. Alejandra de Argos. <https://www.alejandradeargos.com/index.php/es/noticias-arte/41887-esenciales-las-fotografias-de-lucia-gorostegui-reinterpretan-el-trabajo-de-la-arquitecta-patricia-bustos>
- Trillo De Leyva, J. L.** (1999). *Frammenti di un «architettura possibile»*. Lybra Immagine.
- Tuchman, P.** (1981). *Minimal Art*. Fundación Juan March.
- V.** (2016). *Fotografía como arquitectura. Click 1*. Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Winckelmann, J. J., & Mielke, C. J.** (2011). *Historia del arte de la Antigüedad (Fuentes de arte)* (1.a ed.). Ediciones Akal, S.A.
- Wollheim, R.** (1965, 4 enero). *Minimal Art. Arts Magazine*.
- Zumthor, P.** (2014). *Pensar la arquitectura*. Editorial Gustavo Gili.