

UNIVERSIDAD AUSTRAL DE CHILE
VICERRECTORÍA ACADÉMICA
ESCUELA DE ARTES VISUALES
TESIS

Formas Esenciales, visiones minimalistas

Paola Andrea Romero Ojeda

Prof. patrocinante: Rodrigo Torres B.

Laboratorio de Investigación Fotográfica

Valdivia - 2010



Universidad Austral de Chile
Conocimiento y Naturaleza

ÍNDICE

Agradecimientos	3
Introducción	4
1. La fotografía de Arquitectura	14
1.1. Aspectos técnicos de la fotografía de arquitectura.....	22
1.2. El redescubrimiento de la arquitectura, nuevas formas de representación.....	24
2. La Visión Minimalista	30
2.1. Síntesis minimalista.....	35
3. Formas Esenciales, visiones minimalistas	37
Conclusiones	56
Bibliografía	60

AGRADECIMIENTOS

A la Universidad Austral de Chile, a los docentes y personal de la Escuela de Artes Visuales, en especial a los profesores: Rodrigo Torres (patrocinante), Carlos Fischer (informante) e Iñaki Ceberio (responsable). A Vicerrectoría Académica por el aporte otorgado para el financiamiento de la exposición de la obra del proyecto.

A la presidenta de la Corte de Apelaciones de Valdivia, señora Ruby Alvear y al administrador del Mall Plaza de Los Ríos, señor Ronald Kurz, por los permisos otorgados para la realización de las fotografías.

A mis familiares, amigos y a todos quienes de manera directa e indirecta colaboraron en el desarrollo de este proyecto.

INTRODUCCIÓN

La geometría de las formas establece un diálogo de líneas y ángulos autónomos para cada fotografía. El recinto reúne la visión parcial con la periferia y sublima a la arquitectura como experiencia perceptiva (Moure 2000:19).

Se ha realizado un registro fotográfico de las construcciones arquitectónicas contemporáneas de la ciudad de Valdivia, para crear imágenes que develen el potencial estético que tales edificaciones portan en sí mismas, ello realizado desde una mirada que busca la síntesis minimalista en los objetos. Fue necesario indagar dentro del espacio arquitectónico, para conocer la estructura a nivel de funcionamiento y su relación con el espacio, lo cual permitió analizar la forma en que se articula la imagen visual que ésta transmite. Tal análisis ha comprendido la observación meditativa y analítica de los medios de expresión utilizados por la arquitectura, vale decir, color, línea, plano, volumen, luz, textura y espacio.

Una vez acabado el proceso de reconocimiento, identificación y familiarización con la estructura, se pasó a la construcción de imágenes, unificadas por la estética minimalista, ya que lo que articuló la propuesta fue realizar una búsqueda introspectiva, a través del ordenamiento de los detalles en el mundo físico y de esta manera transmitir, una mirada particular de la arquitectura como experiencia estética, deteniéndome en los detalles. Mis fotografías se transformaron en objetos de contemplación; son el resultado de una mirada que reflexiona y expresa los acelerados cambios que experimenta la sociedad.

La originalidad como eje principal del despliegue de formas, resulta la evidencia más notoria en la evolución en la arquitectura contemporánea, que se advierte en la tendencia de los arquitectos, desde el paso de un camino menos formalista a la consecuente adopción de una tendencia vitalmente constructiva. Si bien, ésta es una tendencia que demuestra criterios similares en las construcciones a nivel internacional, su justificación radica directamente en el proceso de globalización. Sin embargo, a pesar de las influencias, que se advierten en las construcciones, se ha reconocido a nivel mundial, una identidad propia en la arquitectura chilena, hecho que permite

reafirmar la existencia de una autonomía del discurso arquitectónico local en diálogo constante con construcciones propias de la globalización.

La visión constructiva da mayor importancia a la técnica, ya que los impedimentos, principalmente por características de suelo, encuentran ahora solución. Se han reducido los obstáculos para edificar; lo cual implica el abandono de la durabilidad como condición de la obra, una tensión y tectónica, pero por sobre todo, un énfasis en la utilización de materiales constructivos, ello posible por el auge del desarrollo en la invención de materiales y técnicas para la construcción, los cuales se transforman en la clave para el desarrollo de la obra. La fijación por el carácter constructivo, adoptado en la arquitectura, ha tenido para el proyecto mayor preponderancia, ya que son precisamente las edificaciones contemporáneas, su consecuente individualidad y desarmonización con el entorno, el objeto de análisis en cuestión.

La dispersión temática ha provocado que cada obra se construya de forma independiente, advirtiéndose una clara desconexión con el entorno. La ciudad crece, evoluciona y desarrolla, pero a cambio pierde su unidad estructural, las construcciones no dialogan, se convierten en entes independientes, ajenos al entorno. Esta independencia elude, a la vez, la necesidad de representatividad, pues da mayor énfasis a la originalidad y a la novedad, lo que implica el abandono de la continuidad.

En el caso particular de la ciudad de Valdivia, las construcciones han desarticulado la "imagen" de ciudad provincial, alejada de las grandes urbes, reconstituyendo una nueva, que incluye desconexión e individualidad. Por ello, se ha planteado, por medio de la observación del entorno valdiviano, una obra reflexiva sobre sus nuevas construcciones, desde una mirada minimalista, pues ésta sugiere una visión contemplativa con respecto a la forma en que se articula el espacio, por lo tanto, es proponer la concentración en el detalle de la imagen, y su reducción a lo esencial, a partir de la observación de un contexto local, en el cual, la utilización de materiales industriales, que estructuran formas "monumentales", comienzan a invadir la ciudad. La estética minimalista, se transformó en el método más óptimo para lograr una suerte de "limpieza", de la cual surgen como resultado imágenes que demuestran un estado de contemplación personal, alcanzado a través de una búsqueda en el espacio, aislando las partes del todo y desconstruyendo la imagen del edificio por la fijación del detalle a

modo de antítesis. El minimalismo apela, por tanto, a la individualidad de la obra e intenta mantener una relación reflexiva con el espectador, por medio de la expresión de emotividad a partir del espacio, el que se vuelve visualmente evocador. Lo minimal se deshace de todo ornamento, depurándolo para manifestar la pura esencia, evita lo irrelevante para enfatizar lo importante, así la máxima expresividad, es conseguida con pocos medios. Se advierte de esta manera, la importancia que adquiere la concepción espacial propia del artista, su concepción de mundo, y por ende, un determinado entendimiento de la realidad, que surge desde el ensimismamiento, por medio de un impulso que evade toda forma real objetiva, para sobreponer la abstracción, en dónde es posible encontrar una posibilidad de descanso visual, ante un panorama invadido por un exceso de forma.

Con las imágenes apelo a una interpretación personal de la arquitectura, a través de una visión subjetiva, interpretativa y valórica, por consiguiente, no es una visión funcional, ni práctica, ni objetiva. Es mostrar una “construcción visual”, como resultado de una búsqueda introspectiva y exhaustiva de la forma. Demostrando que la finalidad de fotografiar edificios, va más allá de un registro de su estructura, es construir una realidad por medio de detalles que a simple vista no logran ser percibidos, siendo ésta una interpretación estética del espacio. Así, cada fotografía es el resultado de un proceso deconstructivo, término introducido por el filósofo francés Jacques Derrida, para realizar una lectura de las obras posmodernas.

El análisis realizado de las obras arquitectónicas contemporáneas, presentes en el contexto valdiviano, ha tenido como fin, componer imágenes mediante la utilización de los medios expresivos presentes en éstas: color, línea, forma, textura, luz y espacio; cuyas relaciones, logran configurar una estética particular, a partir de un juego de imágenes que se constituyen de forma independiente en cada construcción. Independencia ligada estrechamente a una lógica proyectual, fundamentada en la creatividad e innovación, proceso que ha podido llevarse a cabo, por la evolución de la industria técnica, en cuanto facilita la creación de nuevos materiales, que posibilitan la versatilidad de la obra arquitectónica contemporánea.

De esta manera, la utilización de la fotografía ha permitido componer imágenes a partir de la estética de las construcciones, para transmitir la experiencia perceptiva e introspectiva del sujeto creador, quien previamente ha observado su entorno y

descubierto el potencial artístico de las edificaciones. Tales descubrimientos son una clara manifestación de la necesidad de ver más allá de la pura forma; ver ciertos detalles que se ocultan en el diario transitar.

La problemática que motiva el presente proyecto es advertir los cambios estéticos manifestados en la arquitectura contemporánea de la ciudad de Valdivia. Ello se ha demostrado por medio de una búsqueda introspectiva, que reinterpreta la arquitectura a través de una experiencia perceptiva, adoptando para dichos fines la estética minimalista, la cual postula un vaciamiento del exceso de lo ornamental, una reducción que lleva a representar lo puramente esencial de la forma, transmitiendo, por medio de la imagen fotográfica, una visión particular de su entorno. Para llevar a cabo la propuesta, se han realizado imágenes a partir del análisis de los medios expresivos, de las nuevas edificaciones arquitectónicas contemporáneas de Valdivia; aislando las partes del todo, adoptado para ello la aplicación de los conceptos y supuestos sugeridos por la estética minimalista. Se ha considerado, la forma arquitectónica desde un punto de vista estético, aplicado a la forma, realizando una búsqueda introspectiva que tiene como fin, transmitir al espectador una visión estética y contemplativa particular del espacio arquitectónico. Para la obra ha sido vital analizar de forma exhaustiva sus componentes: color, línea, forma, textura, luz y espacio, lo que ha permitido encontrar una representación pura y completamente abstracta, ello ha sido una consecuencia que surge desde la necesidad personal de alejarse de las primeras impresiones de los objetos, para capturar imágenes abstractas y geométricas de carácter purista, que representen la estética minimalista, a la cual se apela, capturando fotografías que evitan en parte, la tradicional estética descriptiva que caracteriza a la fotografía de arquitectura.

La arquitectura en Chile ha logrado ganar una posición importante a nivel latinoamericano, fruto de sus aportes a la arquitectura como disciplina. Representa diversidad por medio del tamaño, complejidad, escala e inserción. Cada construcción ha asumido un carácter constructivo y en ello radica su particular originalidad, lograda por cierto, gracias a la experimentación material generada a partir de las nuevas tecnologías industriales. Se configuran obras diversas, cada una transformada en un espacio óptimo para investigar sus infinitas cualidades estéticas, las cuales dependen de la lógica proyectual o fundamento particular con que se crea la obra.

El proyecto, al estar relacionado con el área de la fotografía artística, considera la lógica proyectual, desde un punto de vista estético, ya que lo que se ha pretendido, durante su desarrollo ha sido componer en base a sus elementos expresivos fundamentales.

Las lógicas operan como sistemas generativos, con cierta autonomía. Independiente de muchas de las circunstancias, particulares de los temas, las localizaciones, el programa, el entorno, etc. Tienden a asumir el influjo creativo, de modo que fluya en el proyecto, porque más que contención buscan diferencia y originalidad (Torrent 2000:16).

A partir de esta cita, se explica en parte la independencia que adquieren las obras dentro de un contexto local, comprender además que la pérdida de la armonía surge por la necesidad de los arquitectos de plantear un proyecto innovador, creativo, que sobrepasa toda lógica, en cuanto no se considera del todo al medio local, para el cual se piensa y construye.

Los referentes considerados en la presente propuesta son fotógrafos dedicados a la fotografía de arquitectura, pero como práctica artística. Así como también, artistas cuyas obras han contribuido al desarrollo de la estética minimalista.

La obra de Balthasar Burkhard (ver fig. 1-3), se ha utilizado como referente con la finalidad de comprender e interiorizar su cuestionamiento con respecto a la forma. Éste considera que tanto superficie como forma se relativiza mutuamente, de manera tan poderosa que ya nada es susceptible de una única interpretación. Las imágenes de Günther Förg (ver fig. 4-5), se transforman en un retrato emocional, más que un tratamiento de la arquitectura como objeto. Es esta intención, que busca transmitir una noción privada y emocional, lo que le ha llevado a ser considerado como uno de los referentes para el proyecto en cuestión, pues éste, también considera transmitir al espectador, una visión subjetiva e introspectiva de la arquitectura, por medio de la imagen. En el caso del fotógrafo Andreas Gursky (ver fig. 6), extrae de la arquitectura, el potencial estético, para construir sus imágenes; atraído por la versatilidad de ésta, realiza un tratamiento a partir de la técnica fotográfica que explora hasta su máxima expresividad. Al igual que los demás fotógrafos también rehúye, de las ya clásicas imágenes de arquitectura, intentando también, transmitir una postura personal que hace reconocible su trabajo.

En una época cada vez más separada de la escritura, las imágenes adquieren nuevos significados. En este contexto, las fotografías de Gursky suponen un lujo especial: en ellas se guardan momentos, que nosotros, en passant, no estaríamos en situación de apreciar. Nos permiten arrojar una mirada escrutadora y sorprendida hacia los estratos ocultos de nuestro mundo (Moure 2000:53).

Para justificar la adopción de la estética minimal, será necesario tratar a grandes rasgos, la forma en que se configura la mirada occidental. Ésta centra su atención en lo inmediatamente visible, lo diáfano de las cosas, aceptándolas a partir de ello como reales. Obvia, por tanto, todo detalle ínfimo y sutil, perdiendo un buen número de valores estéticos. A diferencia de Occidente, la mirada oriental posee una notable diferencia, en cuanto se expresa un interés por la esencia. “En Oriente, el tiempo marca el paso del vacío y la energía hacia la materialidad concreta de los objetos. Por eso valoran más la huella, la sombra y el deterioro, y prefieren aproximarse a la realidad por su reverso” (Moure 2000:20). Como referente, la visión oriental en la fotografía de arquitectura está dada por Hiroshi Sugimoto (ver fig. 7), quien mediante la técnica fotográfica, logra captar el aura y el alma de la Arquitectura, recogiendo de esta manera hasta el detalle más ínfimo para plasmarlo en su obra. Sugimoto ha intentado captar el vacío, un tema a la vez esquivo y omnipresente. Como tema obliga a una búsqueda laboriosa y exhaustiva, pues no se manifiesta directamente. El vacío establece la posibilidad de la vida, del cambio del movimiento. “Para la Creación, Dios tuvo que contraerse, que encogerse sobre sí mismo; tuvo que crear el vacío a fin de crear, a continuación la existencia” (Moure 2000:108).

En consideración a los antecedentes de la estética minimalista, la obra visual ha tomado como referentes los postulados de las obras arquitectónicas y escultóricas, ya que al ser éstas las iniciadoras, han realizado una mayor investigación de la estética del vacío.



Figura 1
Sin título, 1991, Balthasar Burkhard



Figura 2
Sin título, 1991, Balthasar Burkhard



Figura 3
Sin título, 1991, Balthasar Burkhard



Figura 4

Cesar Carlos II, Alejandro de la Sota, 1999,
Günter Förg



Figura 5
CENIM V, Alejandro de la Sota, 1999,
Günter Förg

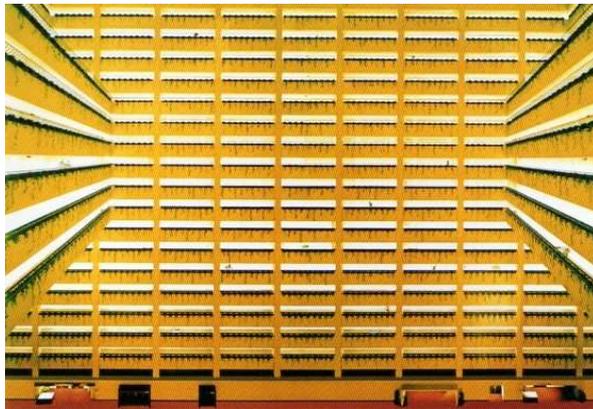


Figura 6
Times Square, 1997, Andreas Gursky

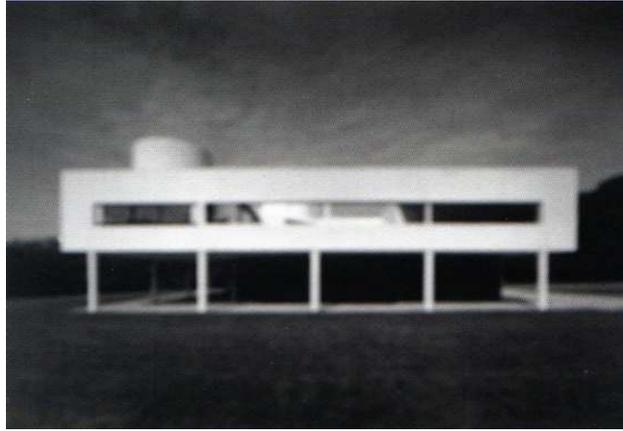


Figura 7

Villa Savoye, 1998, Hiroshi Sugimoto

Esta obra considera también los supuestos de Heidegger en relación a la estética de la mirada, desarrollada en su libro “Arte y poesía” publicado el año 1949, se explica así la forma en que lo minimal, para mi propuesta, no está en el objeto de estudio, sino en mi forma de ver y de resignificar los objetos mediante una mirada estética y poética. Heidegger pone de manifiesto la forma en que un objeto común al ser captado con un sentido estético, la mirada del artista, puede convertirse en objeto de arte y ser puesto a disposición de los receptores para ser contemplado como tal.

El proyecto se relaciona con un ejercicio deconstructivo, método utilizado para la lectura de las obras posmodernas. Para el deconstructivismo la filosofía es considerada una estrategia de lectura/escritura, su fin no es tratar un conjunto de problemas para llegar a la certeza, ya que analiza cada elemento de forma independiente. El concepto de texto es generalizado al punto que no debe seguir oponiéndose, el texto a la palabra o bien el texto a la realidad. Para Derrida la generalización de la realidad no escriturada también posee la estructura de texto. La deconstrucción funciona como una operación que no pretende acercar los objetos al presente, para pensar la diferencia temporal, la distancia que hay entre la interpretación y los objetos que se interpretan, lo que sucede entonces es la disolución de la comprensión en una serie heterogénea de discontinuidades.

1. La fotografía de Arquitectura

La forma de la ciudad y la ebullición constante de la vida proporcionan también valiosas oportunidades para obtener fotografías únicas que captan momentos inesperados y series de tomas que documentan con detalle determinados lugares. La vista ágil capta rápidamente los sucesos centrales, los continuos espectáculos secundarios y los momentos de calma y de soledad que coexisten durante las veinticuatro horas del día en cualquier ciudad del mundo (Martin, Colbek 1990:77).

La cita que inicia este primer capítulo alude a cómo la ciudad es fuente de inspiración para todos quienes la observan y la perciben reflexivamente, dando cuenta de sus cambios estructurales y sociales. La ciudad es un ente vivo que se adecua al tiempo y al espacio, en constante tránsito, evolución y refugio para todos los que la habitan. Entendiendo la necesidad de reflexionar en torno a ella, se ha presentado esta propuesta, que no tiene más pretensiones que detenerse por un instante para observar, reflexionar y plasmar, por medio de la fotografía, los cambios estructurales que experimenta nuestra ciudad.

El proyecto se inicia con una serie de imágenes de arquitectura, reunidas bajo el título de “Exploraciones Urbanas, una mirada hacia la esencialidad de la forma”. En un principio, fueron imágenes, cuya intención era componer abstracciones geométricas, a partir de los infinitos detalles de las estructuras, que se combinaban perfectamente con las luces y sombras, elementos que según una apreciación personal, daban vida a imágenes que resultaron ser muy atractivas, dinámicas y expresivas. Este trabajo, fue un “encuentro” con la nueva imagen de la ciudad, estableciéndose una conexión con la arquitectura contemporánea de Valdivia. En el proceso creativo, la obra tuvo dos vertientes bastante distintas, por un lado un grupo de imágenes que incluían mucho detalle, pero que aun así no perdían la armonía, por otro lado un grupo de imágenes, un tanto austeras pero que aun así, eran evocadoras o por lo menos no quedaban en la indiferencia. Es a partir de este grupo de imágenes que surge el proyecto “Formas Esenciales”, visiones minimalistas”, es una postura personal, en que convergen en la imagen: estética, reflexión y una crítica “encubierta”, pues no se manifiesta de forma evidente en la imagen.

El capítulo “La fotografía de arquitectura” mostrará antecedentes generales en la forma en que surgió esta rama de la fotografía; se tratarán los requerimientos técnicos claves que fundamentan su estética, hasta llegar a una fotografía que evade completamente los patrones tradicionales técnicos y compositivos, obteniendo como resultado imágenes que más que describir estructuras de forma literal, buscan expresar una postura crítica-reflexiva, pero por sobre todo personal en torno a éstas.

Los primeros antecedentes que se tienen de las imágenes de arquitectura, coinciden con el crecimiento de las principales ciudades en Europa, durante la segunda mitad del siglo XIX. Se implementaron amplios planes de remodelación urbana cuya consecuencia directa fue la demolición de algunas construcciones de gran importancia histórica. A partir de este hecho, se hizo necesario iniciar un registro para documentar las construcciones más emblemáticas de las distintas ciudades europeas.

Charles Marville – que había utilizado el calotipo cuando captó los edificios medievales para el Comité de Monumentos Históricos, diez años atrás- utilizó, durante 1864-1865, las placas de colodión. Sus fotografías fueron minuciosamente detalladas, impresionando la textura misma de las calles empedradas, los muros castigados por el tiempo, los letreros y las mercancías de las tiendas (Newhal 2002:103).

Desde Europa, el interés por la fotografía de arquitectura, se trasladó hasta Estados Unidos, bajo la lente de Charles Sheeler, quien en 1914 se maravilló con la arquitectura nacional norteamericana. Capturó imágenes que describían claramente la textura de la madera pintada de blanco y dañada por el paso del tiempo, dejándose seducir también, por las formas rectangulares muy bien proporcionadas de las granjas de Pensylvania.

Con el tiempo, las imágenes dejarán su finalidad puramente descriptiva y de registro para adoptar un uso puramente comercial. Se descubrió en la imagen, su capacidad para atraer a personas interesadas en conocer los lugares retratados, estableciéndose una relación directa con la publicidad y en algunos casos con el turismo.

Se realizaron millones de fotografías sobre sitios familiares – ciudades, pueblos, aldeas, recuerdos históricos, antiguas iglesias, nuevos edificios públicos- sin otro propósito que el de venderlas a los turistas. En los días previos a la cámara rápida y a la tarjeta postal impresa, los viajeros coleccionaban copias a la albúmina de todas las vistas que deseaban recordar, y luego las pegaban en álbumes (Newhall 2002:103).

De esa manera, quienes sólo se habían dedicado a documentar, descubrieron una profesión bastante rentable. Surgió así, toda una cultura en torno a la fotografía de arquitectura, que llevó a los fotógrafos a especializarse en confeccionar tales imágenes, para satisfacer la gran demanda. Fueron los mismos fotógrafos, quienes crearon compañías editoras, que incluían profesionales para realizar el trabajo en terreno (producción) y un equipo encargado de las tareas de impresión (postproducción).

Actualmente, aún convergen ambas fórmulas, la finalidad descriptiva y comercial, sobre todo considerando la forma en cómo a evolucionado la arquitectura, en cuanto a despliegue de formas, facilitadas por los avances técnicos y constructivos, lo que supone cantidad y un ahorro considerable de tiempo, configurando, a corto plazo, un nuevo y atractivo paisaje urbano, que logra no sólo acaparar la mirada de quienes son entendidos en el tema, que siguen aun siendo mayoría, sino también, de quienes se dejan seducir por la infinidad de formas que reestructuran el paisaje urbano. Teniendo en cuenta ese panorama, no es de extrañar el auge de la circulación de imágenes en catálogos, periódicos, libros, Internet y revistas especializadas, que se apoyan en la fotografía para documentar los diferentes estilos de arquitectura, existentes en el mundo. “Desde un punto de vista actual también podremos entender la fotografía como un medio fundamental para la circulación de mercancías y bienes en la distribución global” (Moure 2000:31). Hoy en día, se conocen más obras por fotografías que por haberlas visto directamente.

El objetivo de la fotografía de arquitectura profesional, durante mucho tiempo, ha sido dar a conocer un tipo particular de arquitectura, inserta en un país también particular. En un comienzo la finalidad no era otra que mostrar la obra de un arquitecto, por lo que, quienes se dedicaban a este tipo de fotografías eran generalmente arquitectos, y la razón era simple, sus conocimientos en el área les permiten leer la obra y capturar lo más esencial de ésta.

Como quedó manifiesto en la introducción del proyecto, el objeto de este estudio ha sido la arquitectura contemporánea de Valdivia; las obras elegidas como objeto de estudio fueron tres: Mall Plaza de los Ríos, Corte de Apelaciones y Casino Valdivia (ver fig. 8 -11). En primer lugar por su carácter rupturista con el entorno, en segundo lugar como una forma de acotar el tema, tomando como base, que se trata observaciones personales, que han desencadenado una serie de reflexiones al modo en cómo se articula el diseño urbano. Su carácter rupturista es lo más relevante para el proyecto, ya que las edificaciones en cuestión resultan totalmente ajenas al lugar en el que han sido instaladas. De alguna manera las imágenes del proyecto han buscado revertir por medio de la mirada reflexiva personal, en el mismo espacio, una construcción de imágenes con un acento minimalista, a modo de generar un descanso visual de nuestro entorno. De lo ya expresado, se entiende entonces que la fotografía de arquitectura ha sido tratada considerando, por sobre todo, su esencia expresiva. A partir del análisis, se ha intentado representar y comunicar, una visión personal de ésta.

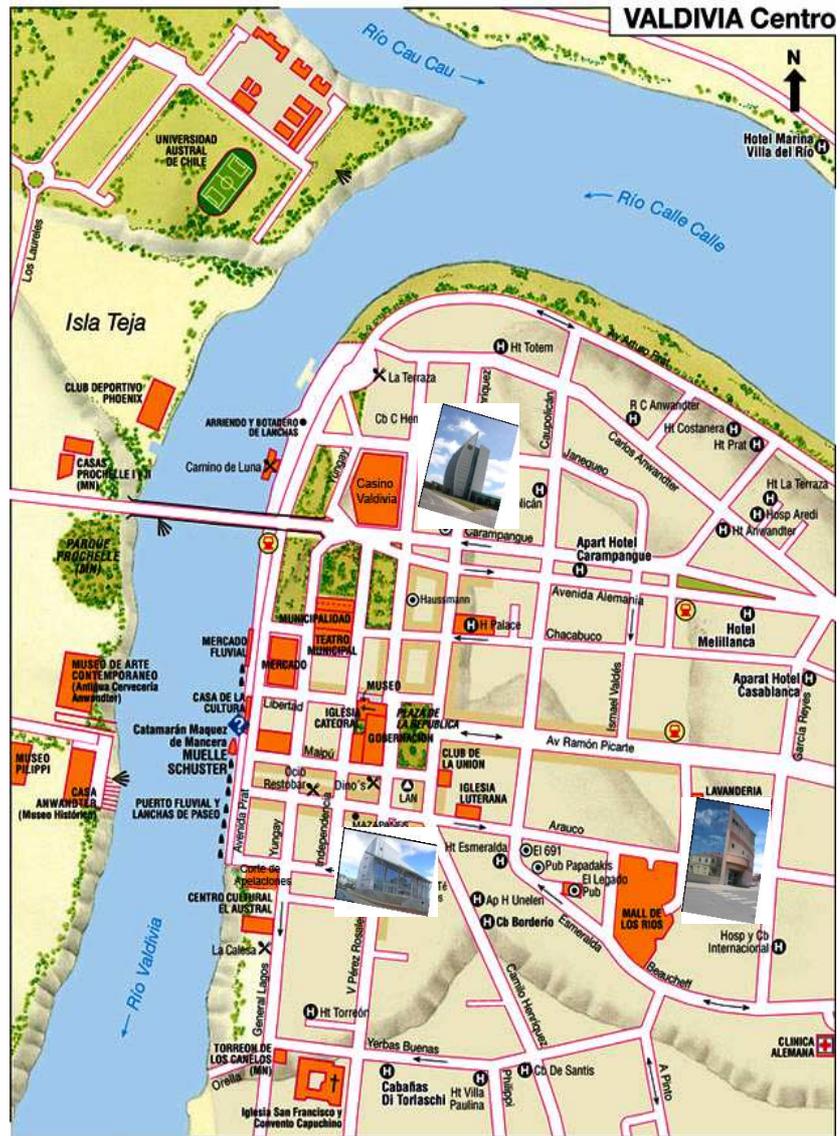


Figura 8

Mapa de Valdivia, ubicación de las construcciones



Figura 9

Mall Plaza de Los Ríos



Figura 10
Corte de Apelaciones



Figura 11
Casino Valdivia

El fotógrafo de arquitectura tradicional, entendiéndose por esta denominación, quien retrata la arquitectura a modo descriptivo y con fines generalmente comerciales, basa su labor en la lectura, comprensión y presentación de las ideas de otro, ideas que el arquitecto ha querido representar por medio de su obra. Por ello, generalmente, el fotógrafo no ha de intervenir con grandes pretensiones, o sea, debe intentar realizar un registro lo más apegado a la realidad posible, considerando siempre que su trabajo tendrá como fin dar a conocer una obra, por lo mismo, el gesto creativo, debe ser concordante y adecuarse a la realidad. Por ello es evidente que los impactos visuales vacíos de contenidos, que falsean y distorsionan la realidad, son instancias creativas que rompen con los esquemas de la fotografía de arquitectura tradicional, pues impiden el objetivo principal, que es dar a conocer una construcción determinada en un lugar determinado. Se debe evitar todo tipo de interferencia que impida leer el mensaje, que

tanto la obra como el autor intentan transmitir. La imagen debe ser capaz de captar, por sobre todo el interés del público. El fotógrafo debe percibir y racionalizar, la casualidad, así cómo también actuar con pretensiones minimalistas, seleccionar, limpiar y potenciar en la imagen, la arquitectura a presentar.

Se ha de entender esta rama de la especialización de la fotografía como un medio que registra visualmente la arquitectura mostrando aspectos estéticos, sociales y funcionales de su diseño. Atendiendo a ello resulta necesario que para documentar estructuras exista una investigación previa, que incluya un conocimiento de las intenciones del arquitecto, los materiales y las técnicas de construcción.

El fin de narrar la forma en que opera la fotografía de arquitectura, no se ha hecho con la intención de criticar dicha especialidad, sino para demostrar que las imágenes del proyecto, a pesar de que obedecen a los criterios técnicos, no buscan transformarse en una fotografía de arquitectura tradicional, en este caso es expresión por medio de la deconstrucción, la abstracción y la estética minimalista. Resultado al que se ha llegado no por una lectura profesional de cada obra, sino por motivaciones estéticas, que han desencadenado todo un proceso creativo, fundamentado en la observación analítica de cada construcción y su entorno. A partir de ello, las fotografías del proyecto evidencian un carácter “artístico”, que las hace diferentes del común entendido de fotografía de arquitectura.

1.1. Aspectos técnicos de la fotografía de arquitectura

Las imágenes de arquitectura obedecen a un código estético que las unifica. Se trata de una mirada experta, detallar los espacios, las formas, los objetos y el color, con un sentido estético y comercial, ya que la finalidad es facilitar la percepción real de un inmueble o proyecto. Es a su vez, una herramienta fundamental de ventas y promoción para la industria de bienes raíces, hotelera y el sector de la construcción.

Los temas arquitectónicos de interés son generalmente arquitectura local, estaciones ferroviarias, complejos industriales, viviendas urbanas y rurales, plazas, patios, parques, centros culturales, entre otros.

La técnica en la fotografía no puede estar ausente, por ello, se tratarán algunos de los elementos técnicos primordiales para componer una imagen. A grandes rasgos,

la fotografía obedece a una serie de reglas de composición que consideran aspectos como volumen, forma, ritmo, textura e iluminación, los cuales definen el tipo de imagen que se quiere obtener, definiendo éstos, el carácter físico de los objetos.

El volumen representa solidez en los objetos, su modelado es sobre todo el juego de luces y sombras, es vital entonces, que la calidad y dirección de la luz sean óptimas a la hora de enfrentarse a la captura de una imagen. Con respecto a la forma, ésta es considerada la más importante, ya que regularmente, para reconocer un objeto, nos basta su silueta. En el caso del ritmo, es posible encontrarlo en diversos motivos, pueden ser éstos naturales, por ejemplo las plantas o artificiales, en este caso estructuras creadas por el hombre, asociándose el ritmo a los detalles arquitectónicos, por ejemplo, la repetición de una estructura particular. En el caso de la textura, el desarrollo técnico de la fotografía, permite representarla muy fiel a la realidad, ello sin embargo, dependerá siempre de la iluminación, pues es éste uno de los aspectos más importantes, ya que de ésta, como se ha visto, dependerán siempre los demás.

Junto a los aspectos técnicos, es importante enfatizar una de las finalidades de la imagen fotográfica, y que para el proyecto resulta por sobre todo lo más relevante, es en este caso, la expresión de emociones, ideas y sentimientos. Cada vez que se hace una fotografía hay que preguntarse qué es lo que se quiere decir, y la forma en que se ha de representar una idea ya que, lo que se ve y lo que se quiere expresar, es una parte vital del proceso de exploración, el que finalmente determinará la concreción de la obra visual.

La arquitectura independientemente de su estilo, posee diferentes materiales de construcción que proporcionan diseños interesantes para componer imágenes, además de esta diversidad hay que considerar los efectos que producen los distintos tipos de iluminación, difusa, directa, natural o artificial. Tales variables hacen necesario realizar un previo estudio analítico de la obra, y así evaluar las posibilidades de expresión que porta cada construcción en sí misma.

Es necesario observar hasta qué punto el juego de luces y sombras del edificio, la ubicación de las aberturas, la orientación del edificio y la posición del sol forman parte de los planteamientos que el autor hizo al concebir su obra. Generalmente se debe respetar la calidad de la luz, su distribución y el ambiente que crea. A menudo el problema técnico para la fotografía de arquitectura es que la cámara ve de una forma

totalmente distinta a la visión humana. El trabajo de los fotógrafos consiste en corregir la diferencia que se produce, valiéndose de los efectos logrados por el tratamiento de la iluminación, para acercar la obra fotográfica producto de la obra arquitectónica a la obra arquitectónica real.

Como ha quedado de manifiesto, la luz es uno de los factores más importantes, no sólo, porque es lo que permite capturar imágenes, sino que además determina el tipo de imagen que queremos obtener: las diferentes horas del día y las condiciones del cielo producen efectos muy distintos.

1.2. El redescubrimiento de la arquitectura, nuevas formas de representación

En este apartado se presentarán nuevas formas de ver y de representar la arquitectura. Los fotógrafos que se han tomado como referentes, corresponden a una nueva generación, que ha intentado demostrar que el significado de la arquitectura es la conjunción de la expresión de su autor y de sus traductores. Se trata, por lo tanto, de un redescubrimiento, generado por la mirada reflexiva de fotógrafos que durante las últimas décadas, se han interesado por dar una nueva intencionalidad a las imágenes, llegando en muchos casos, a no considerar la estética habitual y profesional que por tradición ha caracterizado a la fotografía de arquitectura, vale decir, “imágenes documentales objetivas que siguen un modelo estilístico determinado: brillantes tomas exteriores iluminadas con luz natural e interiores uniformemente iluminados por medios artificiales”(Moure 2000: 9).

El fotógrafo Balthasar Burkhard (ver fig. 1-3) comienza su trabajo como artista en la documentación de obras de arte, transformándose en un creador de arte. Su obra se constituye, a partir de la síntesis de la fotografía e instalación, dos actividades que ha desarrollado a lo largo de su carrera profesional: “la manera en que Burkhard cuelga sus fotografías adaptándose al lugar hay que entenderla en relación directa con su trabajo como fotógrafo documental de instalaciones y con su larga experiencia como fotógrafo del grupo de arquitectos Atelier 5”. (Moure 2000:30). La mirada de este artista se adecua a una lectura que trasciende la literal representación:

Siempre fiel al blanco y negro expande agresivamente la imagen, pero simultáneamente utiliza toda su habilidad para manejar la iluminación, el ángulo de enfoque y el tiempo de exposición, y así tratarla con extrema sensualidad, magnificando los detalles más ínfimos e inadvertidos (Moure 2000:17).

Su forma de interpretar y representar la obra, queda explícita en el siguiente caso: en la Bienal de Arquitectura de Venecia, Burkhard fue invitado a participar por Herzog y de Meuron. Sus fotografías se apartaban claramente de la estética tradicional de la fotografía de arquitectura y por consecuencia demostraban un claro distanciamiento de la finalidad publicitaria; lo que mostró fueron fragmentos de vigas de hierro del alero “puente” del almacén de Ricola en Laufen. Además eligió un montaje (instalación), en el que apelaba a conceptos de percepción de espacio y tiempo en donde el interior se convierte en exterior y la superficie se convierte en espacio.

La influencia del artista para el proyecto no radica en sus imágenes, es más bien, el fundamento que establece para su obra, referido a la forma en que se diferencian sus imágenes de lo que se conoce como fotografía de arquitectura tradicional. Con la instalación se redimensiona la relación arte, fotografía y arquitectura, otro de los objetivos, que el proyecto ha buscado durante la ejecución de la obra.

Ya no nos resulta sorprendente que, los por aquel entonces <<jóvenes>> arquitectos internacionales, escogiesen artistas para representar su trabajo: <<Siempre nos ha gustado más el arte que la arquitectura. No es una actitud pasajera. Nada hay más aburrido que el arte sobre el arte o la arquitectura sobre arquitectura>> (Moure 2000:31).

Se advierte aquí el origen de esta nueva tendencia, a que no sólo los entendidos en arquitectura, pueden dedicarse a documentarla en forma profesional, se vuelve necesaria una nueva mirada que exprese una postura particular, pero siempre desde un punto de vista expresivo, recordando que en estas imágenes se unen más de un modo de expresión.

El trabajo de Günther Förg parte de una contemplación meditada de la arquitectura, sus imágenes reflejan claramente esa actitud, constituyendo un retrato más bien emocional de la arquitectura moderna. Sus imágenes generalmente se caracterizan por su evidente desenfoque, lo que obedece a su intención de no plasmar

la obra tal cual es, se trata de un reportaje personal, sin fines documentales, es además una postura crítica, ante la tendencia de los fotógrafos profesionales de arquitectura a monumentalizar sus temas. Para él es importante, por sobre todo, transmitir la noción de intimidad que caracteriza al arte plástico; como él mismo lo dice: “yo intento siempre extenderla a mis fotografías de arquitectura, intento transmitir una visión privada, emocional- no pasional-, de las arquitecturas que me interesan” Moure 2000: 42). Al igual que como sucede con el fotógrafo Balthasar Burkhard, no se trata de un referente en imágenes, lo importante son sus fundamentos. En este caso es la intención de transmitir una visión subjetiva e introspectiva de la arquitectura.

Las imágenes del fotógrafo Andreas Gursky (ver fig. 6) representan una reflexión del contexto social. En algunas de ellas presenta la fusión entre el ser humano y las magníficas arquitecturas contemporáneas; es la masificación de la sociedad y la consecuente pérdida de identidad, lo que expresa por medio de una repetición de formas, las imágenes se transforman en una suerte de “masa” homogénea y seriada a la vez. Él presenta sus fotografías en amplios formatos intentando someter al espectador a una experiencia sublime. El ser humano al enfrentarse a ellas, se siente pequeño.

Sus imágenes de arquitectura, representan un estilo muy personal, fruto del análisis de las potencialidades que ofrece la fotografía. Para él, las fotografías guardan momentos que a simple vista no se aprecian, tales imágenes permiten develar los estratos más ocultos de nuestro mundo. Es precisamente este develar, la influencia más directa para la propuesta, ya que se transforma en una búsqueda analítica de la estructura, llegando hasta sus rincones menos explorados; es el encuentro con la esencialidad de la forma, que como lo expresa Gursky no agota sus potencialidades. Otra de las influencias del fotógrafo radica en su capacidad de elección de las imágenes:

Hacer comprensible la opulencia del mundo en pocas y escogidas fotografías. Bajo la premisa de este reto encontramos una explicación plausible para la fascinante y siempre reiterada mirada de Andreas Gursky sobre la arquitectura, en la siguiente afirmación de Mies van der Rohe: “la arquitectura es el auténtico campo de batalla del espíritu (Moure 2000: 58).

Para el fotógrafo Hiroshi Sugimoto (ver fig. 7) el objeto de estudio es la arquitectura del siglo XX (moderna y contemporánea). Lo interesante en sus imágenes es que intentan captar el vacío, pero no es un vacío literal, ya que no trata de mostrarlo determinando una zona específica “está en el grano de la imagen en general, impregnándola de algún modo y erosionándola desde su interior” (Moure 2000: 105). Sus imágenes han sido comparadas con las fotografías de los dioramas, incluso con el museo de cera, los temas están cargados de una cierta irrealidad, un juego casi onírico, lo que generalmente hace dudar de la existencia de los espacios fotografiados:

Deshabitados, no parecen edificios sino más bien maquetas e incluso juguetes, al menos cuando se les muestra aislados de sus contextos urbanos, lo que suele ocurrir-, y sin embargo su fuerza expresiva aumenta debido al hecho de que son, a pesar de todo, fotografías de edificios reales. El sentido de la imaginativa penetración del artista respecto a sus temas, y no de la selección de ningún tipo especial de objetos simulados o artificiales (Moure 2000:105)

En cuanto a la técnica, Sugimoto, la explora hasta su máxima eficiencia, para poder captar el aura y el alma de la arquitectura. “Tan sólo un dibujo de sombras, un juego de claro oscuros. De ahí que se trate de aprovechar las infinitas gradaciones tonales del blanco y negro, y que extienda al máximo el tiempo de exposición para poder recoger el devenir más infinitesimal” (Moure 2000:20). Sus imágenes, representan un claro contraste, respecto a la representación tradicional de la arquitectura, caracterizada por un estilo, resuelto, seco y lineal. Sugimoto capta la energía del espacio arquitectónico, la que proyecta sobre el vacío, logrando una fusión casi perfecta entre ambas.

Es importante destacar la influencia directa de la obra del fotógrafo francés Guy Petermann (ver fig.12 y 13), quien explorando rincones olvidados por el continuo tránsito, planteó una profunda observación del entorno arquitectónico de la ciudad de Santiago de Chile. Fue un ejercicio realizado durante el año 2008, presentándolo en su primera muestra en el país, la que se tituló “Transitar en el Arte”, conformada por obras que representaban un íntimo diálogo con la fría modernidad, revelando los aspectos más ocultos del movimiento urbano. Las estructuras retratadas se despojan de su asociación con el progreso, para develar su potencial artístico, el fotógrafo mediante su

lente se adueña del espacio, en que conviven bloques de concreto, andamios y edificaciones, para capturar la efímera belleza de los objetos.

Los artistas, a pesar de partir de un motivo extremadamente denso en términos signícos, pues la arquitectura –y más la de autor- es un prístino residuo material y formal de los códigos lingüísticos, no lo transfieren neutra y fidedignamente, sino que su configuración oscila en menor o mayor grado, pero siempre voluntariamente, entre el documentalismo frío y elemental y la creación de una composición de imágenes llena de acentos y relaciones nuevas, en otras palabras desarrollan una poética y una crítica de la imagen por medio de la imagen (Moure 2000:17).



Figura 12

Sin título, 2008, Guy Petermann



Figura 13

Sin título, 2008, Guy Petermann

Todos los fotografías presentados, configuran una visión personal y analítica de la evolución urbanística de los últimos años. Sus obras no son sólo documentaciones de lugares, ellas representan un pensamiento muy profundo sobre la evolución de la ciudad. Por lo mismo, plantear los cambios como problemática, resulta pertinente, si se considera la rápida y exigente transformación de la vida. Si bien en el proyecto se ha planteado a nivel local, éste es un problema que afecta a muchas ciudades en el mundo, en donde por la falta de espacio, la necesidad de implementar nuevas tecnologías, por remodelaciones, etc. ha sido necesario cambiar la imagen de la ciudad, poniendo en jaque muchas veces el aspecto creativo, frente a la tradición urbanística. A partir de ello se propone reflexionar por medio de imágenes, que intentan reconstruir el orden y la continuidad que alguna vez existió, estas palabras portan en sí una carga melancólica, pero en ningún momento ha sido ese el objetivo, simplemente es detenerse e interactuar con una imagen que sugiere ser contemplada, es la transmisión de una necesidad personal de ordenar el entorno, por medio de la estética minimalista, que será tratada en el próximo capítulo.

2. La visión minimalista

En el presente capítulo se abordará el desarrollo de la estética minimalista en el arte en disciplinas como la escultura y la arquitectura, ya que en éstas radican las primeras experimentaciones formales de síntesis, evidenciando la forma en que tales fundamentos estéticos se han considerado para la composición de las fotografías del proyecto. Es importante antes que nada, dejar claro, que no se ha tratado en profundidad la estética minimal desde el vacío oriental, en este caso el vacío se considera desde el proceso de síntesis, para eliminar todo contenido que resulte ser un impedimento para la lectura de la imagen. Es un gesto de “limpieza”, una manera de generar el orden de ciertos elementos por medio de relaciones que inducen a un juego de percepción, en el cual se evidencia y resalta, por cierto, la disposición ordenada de tales elementos en el espacio. El orden viene dado a través de un gesto particular, que surge de la contemplación personal de objetos (obras de arquitectura) que si bien no se corresponden con la estética minimal en cuanto a fundamentación histórica, contextual y política de origen, el énfasis minimal se ha puesto en la mirada, en la forma de ver e interpretar, apelando por sobre todo a la contemplación del espacio arquitectónico.

El minimalismo surge a comienzos de los años sesenta en Estados Unidos de Norteamérica, iniciándose con la escultura, que en ese entonces se caracterizó por la búsqueda del mínimo irreductible. En un principio tuvo otras denominaciones como: *Cold Art* o Pintura Sistemática. El término “minimal” fue recién empleado por Richard Wolheim el año 1965, para referirse a obras reduccionistas, que surgían en un contexto en el cual el paisaje urbano se estaba volviendo altamente estandarizado por el uso de rascacielos. Desde el punto de vista de los artistas, el minimal fue la forma en que éstos expresaron su visión analítica del entorno. Consideraron como principios fundamentales la unidad como base y la noción de estructura, en función de un proyecto mental y reductivo que transformaba a la obra en formas elementales y geométricas. La utilización de la geometría permitió hacer evidente la estructura en sentido espacial y temporal. El espacio estaba determinado por la imagen, que se definía por distintos elementos combinados entre sí; la configuración del tiempo se daba a partir de la posibilidad de intercambiar y desplazar los objetos.

Como principios elementales se distingue su tendencia impulsada por una búsqueda hacia la máxima emoción estética y el máximo impacto intelectual con los mínimos medios.

El *minimal* tuvo como principios fundamentales: continuar con la tradición geométrica norteamericana y su postura reaccionaria en contra del *Pop Art* en particular. Sin embargo, a pesar de su aparente oposición, el Minimalismo y el *Pop Art* compartieron el interés por una realidad más palpable, la repetición del motivo y la neutralidad en la representación.

Las obras del *minimal art* se relacionan con diversas experimentaciones escultóricas y pictóricas en las que se da una fuerte base geométrica, el uso de colores industriales planos y las formas elementales. Por ejemplo, en Norteamérica las estructuras minimalistas se caracterizaron por la acumulación y la ocupación concreta del espacio, por la búsqueda de lo geométrico y de la repetible unidad aritmética. Supuso la última etapa del Reduccionismo inaugurado por Malevich, los constructivistas rusos (Vladimir Tatlin) y los componentes del grupo holandés De stijl. Los minimalistas abogan por un máximo nivel de abstracción, una geometría estricta, basada en el orden, la simplicidad, literalidad (el objeto es el objeto), la claridad y un acabado industrial que borre cualquier huella de manualidad. Las obras minimalistas tienen como antecedentes el Constructivismo, la Pintura Abstracta, el Racionalismo Reduccionista de la Bauhaus y el Arte Concreto.

Durante la década de 1960 surge otro grupo de artistas, que vieron en la escultura un medio para plasmar sus ideas, entre ellos Judd (ver fig. 14 y 15), Robert Morris (ver fig. 16), Carl Andre, Dan Flavin, Sol LeWitt y Richard Serra (ver fig. 17). Sus obras se definían como estructuras o sistemas en donde predominaban las formas geométricas y el uso de materiales rudimentarios. El propósito era realizar una síntesis de volumen y de color creando formas elementales capaces de imponerse en el abigarrado y aun tiempo desolado paisaje de las megalópolis industriales. En sus obras ya se advertía, la noción de reducción estructural y máxima minimización. Para los artistas minimalistas, sus referentes creativos pasan por una fijación en el objeto artístico, y no consideran las interferencias externas a éste, manifestándose de esta manera el gesto característico de depuración. La obra minimalista se manifiesta a través de un estilo puro y estricto, despojado de todo principio ornamental; establece relaciones con

el espacio circundante, que se manifiestan, por ejemplo, a través de los efectos específicos de incidencia de la luz sobre la materia lo que produce la expansión del volumen. Una obra minimalista, por tanto, es reducción lograda mediante el encuentro de lo esencial, síntesis de color y volumen; tridimensionalidad, formas geométricas rectilíneas y regulares, sin efectos de composición y sin ornamentación. Tales características son apreciables en la obra de Judd (ver fig. 14 y 15), para quien el orden se relaciona con la continuidad, una cosa detrás de otra. Para entender como se logra este vaciamiento de la imagen, es necesario buscar los referentes más directos de esta estética, el primero de ellos es la abstracción geométrica, cuya finalidad consistía en reducir el objeto y así revelar la forma esencial oculta en él.



Figura 14

Sin título, 1965, Donald Judd



Figura 15
Sin título, 1966, Donald Judd



Figura 16
Sin título, 1965, Robert Morris

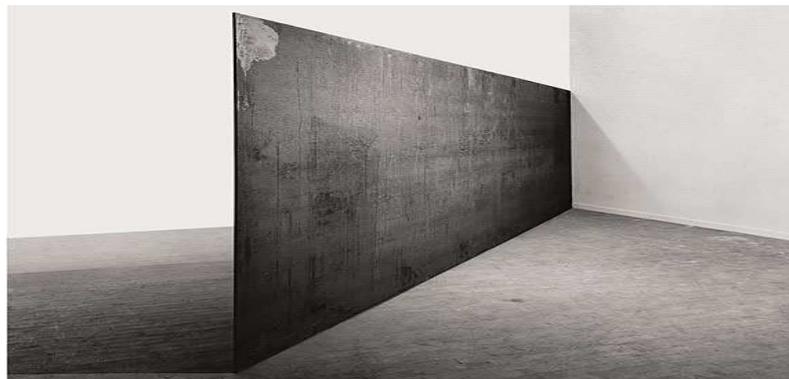


Figura 17
Richard Serra, Strike



Figura 18

Circuit II, hot rolled steel, 1972-86, R. Serra

Los principios de la estética minimalista han sido aplicados en el proyecto, en cuando resultan óptimos para analizar exhaustivamente las partes, ya que la idea fue capturar imágenes puras, libres de todo ornamento excesivo, que resulte ser un impedimento para la lectura de la imagen, reiterando que surge en un medio en el que se ha aplicado, un exceso el potencial constructivo. Es además un rechazo al exceso que plantea la lógica constructiva actual, caracterizada por la originalidad y apoyada en la ornamentación. Al igual que lo hicieran las artes ante la aparición revolucionaria de la industria a finales del siglo XIX. Lo minimal rechaza precisamente la ornamentación que comienza a apoderarse de las manifestaciones artísticas, reduciendo la obra a una pura esencia, para obtener la forma elemental, en este caso, vivir la arquitectura como experiencia satisfactoria, y reflexiva, mediante la exaltación del espacio mismo.

Son características las obras a gran escala, que reestructuran y recualifican el paisaje, el artista es quien da el significado estético al espacio, a partir del análisis y el replanteamiento del signo signifiante: “un signo que se concreta en formas realizadas con materiales industriales; es decir, con los mismos elementos que el hombre emplea para fabricar el ambiente de la existencia y urbanizar el territorio” (Argan 1998:526). De esta manera, la obra implicaba una relación entre espectador y el lugar en que ambos habitaban. Para ello era necesario eliminar las relaciones internas del objeto o llevando tales relaciones a una situación de repetición estructural (una cosa detrás de otra). La relación dependía del movimiento temporal del espectador en el espacio compartido

con el objeto. Éste pertenecía a su espacio; si cambiaba también lo haría la interrelación entre objeto, contexto y espectador.

2.1. Síntesis minimalista

Para el proyecto, el proceso de síntesis es imprescindible, ya que frente al exceso de formas, del cual ya se ha hablado anteriormente, la reducción implica “limpieza” y especificidad en los principios de elección:

El camino hacia lo mínimo pasa por la reducción y, por lo tanto supone una selección, una búsqueda de la esencia de un espacio cuyos componentes quedarían esquemáticamente imitados sin quedar aminorados, circunscritos hacia los bordes de la nada (Zabalbeascoa, Rodríguez 2000:75).

De forma implícita la síntesis supone abstracción, para separar y poner en primer plano aquello que es esencial, tanto en los componentes como en la estructura de un fenómeno de análisis. Supone además una concentración de la información por medio de los datos que han sido depurados hasta lo esencial, pero sin mutilarlos de su identidad, ni de sus interrelaciones, ni de su contexto. Se organiza “didácticamente” a partir de la jerarquización de los elementos.

Históricamente han sido diversas las culturas que han visto la reducción una forma válida de composición; en el caso de las culturas primitivas ésta se dio por la necesidad de inmediatez y la falta de medios; las culturas clásicas practicaron una selección de contenidos destinada a purificar las formas que, naturalmente, limitó también sus opciones. En la modernidad su carácter racional llevó también a un principio de elección basado en lo mínimo, transformando en un concepto y revolución de intenciones. Ello queda de manifiesto con la idea de *menos es más* del arquitecto Mies van der Rohe (ver fig.19), una de las expresiones que mejor definen el gesto de síntesis minimal. Éste sugería que lo importante no consistía en un principio de inclusión, al contrario, era lo que no se incluía, concibiéndose el espacio como un espacio de ausencias, esencialmente estructural y de volúmenes puros, siendo éste uno de los puntos base de la estética. Se elimina todo accesorio, con el fin de conseguir un máximo de legibilidad. Y un mínimo de retórica, con la intención de alcanzar una

economía de recursos que hiciera que los escasos elementos presentes adquirieran un alto grado de significación.



Figura 19

Pabellón nacional de Alemania, Exposición Internacional de
Barcelona 1929

Ludwing Mies van der Rohe

Se ha planteado el minimalismo como una forma de ver el mundo, que era la forma en que el escultor, Donal Judd construyó su obra reduccionista. Así como también, para el arquitecto, Mies van der Rhoe la sencillez se transformó en una opción más que en una limitación:

Abstracción, geometría elemental rectilínea, estandarización industrial, precisión de los acabados, literalidad en el uso de los materiales, austeridad y ausencia de ornamento son características comunes al minimalismo escultórico y al ideario del movimiento moderno arquitectónico” (Zabalbeascoa, Rodríguez 2000:70).

El minimalismo se inclina hacia la búsqueda de una cierta verdad, una autenticidad de los lugares y de los objetos, una desnudez alejada del expresionismo para llegar a la expresividad. Más que añadir, hay que aprender a elegir, omitir; ello resultó ser para algunos artistas un modo de componer sus obras.

3. Formas esenciales, visiones minimalistas

Pensar la realidad de la ciudad, desde el punto de vista estético, puede llevarnos por diversos caminos. En el transitar nos seducen diversas situaciones, objetos y formas, que siempre han estado ahí. Nuestros sentidos las descubren o mejor dicho las redescubren, se convierten en pequeñas instancias de reflexión, inofensivas tal vez, pero también son potenciales generadoras de discursos que marcarán un antes y en después en el encuentro entre el sujeto y su realidad circundante. Con este párrafo he querido ilustrar la forma en que un día cualquiera, comencé a caminar de forma diferente por la ciudad, ya no era la acostumbrada mirada fija en un objetivo, que por cierto no debe haber sido otro que llegar a la hora a un determinado lugar, creo que fue en el momento en que volteé la cabeza que me di cuenta de lo que estaba sucediendo en Valdivia. Al pasar por la calle Picarte, ya no vi más un sitio cubierto por un cerco de latas bastante desgastadas y rotas, que irónicamente reguardaba un recinto privado, una casona antigua de estilo colonial que aun lograba sobrevivir. Y también recuerdo una estación de servicio, a un costado de ese mismo lugar que me llamaba la atención porque no era ni Copec, ni Shell, ni Esso; debe haber sido una tan desconocida que por más que intento recordar su nombre no lo logro (Mall Plaza de los Ríos). Continuo con mi recorrido, desde pequeña siempre acostumbraba con ansias llegar hasta el final de la costanera para ir a visitar una feria artesanal, que en esos tiempos era una de las máximas atracciones del verano en la ciudad (Corte de Apelaciones). Termine mi viaje nostálgico en uno de los lugares más recordados por los valdivianos, el espacio que actualmente ocupa el Casino y que por muchos años albergó al Hotel Pedro de Valdivia.

Antes de comenzar la descripción de la obra, he sentido la necesidad de contextualizar, en parte, la historia que acompaña a las arquitecturas en las que realicé mi trabajo fotográfico, ya que fue en la ausencia y en la “sobrepresencia” que encontré el objeto de análisis, para generar un discurso que reflejara la interpretación privada del espacio. Fue además la manera de advertir la forma en que la ciudad ha ido progresivamente cambiando su estructura, para dar paso a la reestructuraciones que exigen las constantes renovaciones, que por supuesto, deben acomodarse a las nuevas tecnologías y a las nuevas planificaciones del diseño urbano.

El primer acercamiento con las estructuras tuvo lugar en una investigación fotográfica previa realizada en una zona rural (ver fig. 20-21), en la cual me encontré con una serie de galpones negros utilizados para almacenar fertilizantes, maquinarias y diversas herramientas. En ese lugar logré componer diversas imágenes a partir de las estructuras, cuyas características me llevaron paulatinamente al encuentro con la abstracción geométrica. Los resultados que ahí obtuve me llevaron a continuar componiendo imágenes en base a estructuras y ahí fue donde aprendí a observar las relaciones y juegos que se podían establecer entre luz y estructuras, lo que en un principio había sido una investigación “realista” del espacio, terminó acabando en composiciones puramente abstractas. Seguí insistiendo en el tema, y por diversas circunstancias mi investigación comenzó a desarrollarse en Valdivia. Fue un proceso en el cual todo tipo de construcción o estructura me era útil, pues siempre la realidad me sorprendía (ver fig. 22-23). Sin embargo, como toda investigación debe tomar una dirección, era necesario comenzar a elegir, porque el querer abarcarlo todo no me permitía sacar conclusiones y menos encontrar una justificación para mi trabajo. En el proceso de elección, encontré más cercanía con la arquitectura, por lo que las estructuras (ruinas generalmente) que encontraba las descarté. Sentía la necesidad de encontrar un objeto de estudio en el cual pudiese concentrar mayor tiempo y analizarlo a cabalidad. Me dediqué a observar la arquitectura de la ciudad presente en los lugares que comúnmente transitaba (ver fig, 24- 28); el color, los materiales utilizados para su construcción, los reflejos que se producían en los vidrios, la forma en que las fachadas interactuaban con la incidencia de la luz, etc. Fue así como me encontré de casualidad con una nueva realidad en la arquitectura de la ciudad, resulta irónico referirse a un encuentro casual, considerando lo imponentes que son tales estructuras y es difícil no advertirlas; lo que sucedió es que antes de poner atención en su magnitud, primero me encontré con algunos de sus detalles. En ellos encontré mi objeto de estudio y desde ahí se ha gestado toda esta propuesta artística, basada, reitero en ejercicios de observación constante.

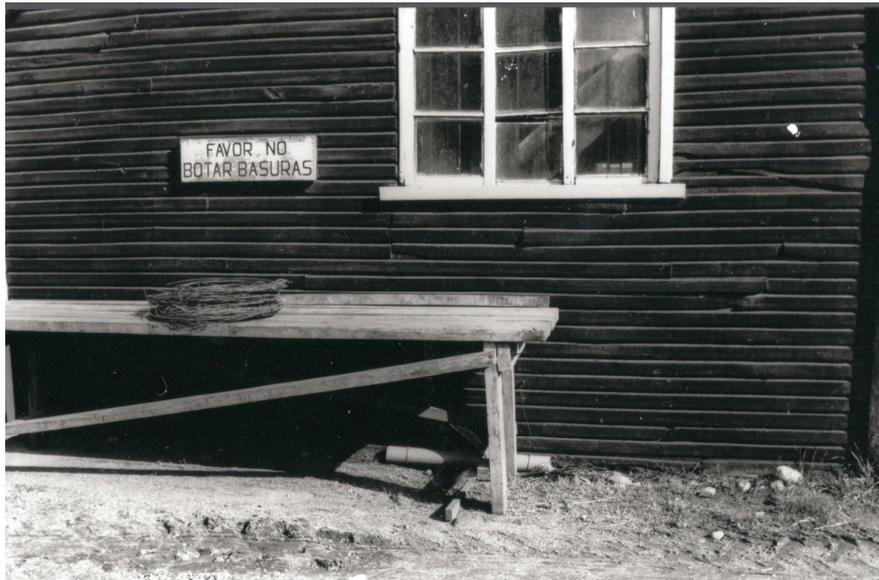


Figura 20
Galpones 2007



Figura 21
Galpones 2007



Figura 22

De los primeros registros de arquitectura 1 (Corte de Apelaciones)



Figura 23

De los primeros registros de arquitectura 2 (Edificio Socovesa)

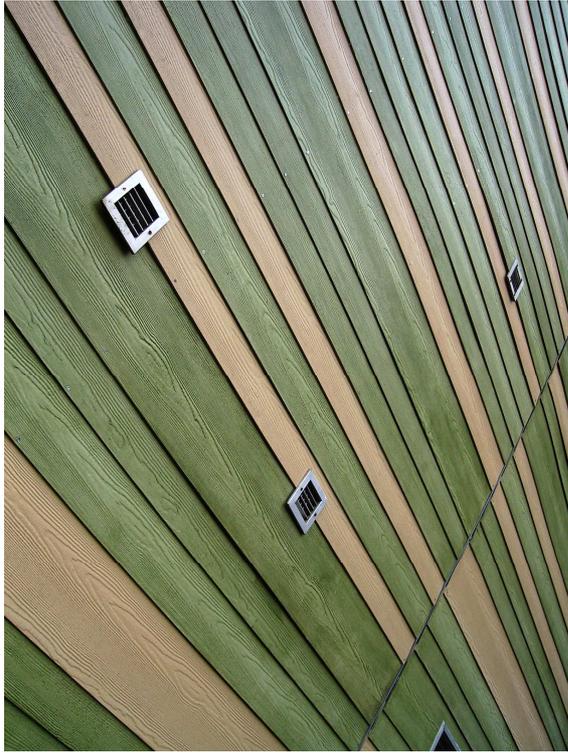


Figura 24



Figura 25



Figura 26



Figura 27



Figura 28

La arquitectura como temática comienza a interesarme a partir del ya mencionado encuentro, pero después de eso me surgieron ciertas inquietudes, la primera de ellas asociada al exceso, a mi juicio, de detalles decorativos y poco funcionales; la segunda el tamaño que en la mayoría de los casos desarmonizaba con su entorno, por ejemplo el Mall y en especial el Casino que podían ser vistos desde diferentes sectores de la ciudad. Me molestaba el hecho de ver cómo el espíritu provincial de la ciudad se desvanecía, entonces me interesé en averiguar sobre el tema y así salir un poco de la realidad local. En resumidas cuentas, comprendí que la desarticulación de la ciudad es un fenómeno global; que el exceso del potencial constructivo se asocia a que los arquitectos han adoptado lógicas bastante cercanas al diseño. Otra situación a destacar es que ya no se prioriza construir en base a una unidad, pues importa más lo impactante y original de una construcción que lo funcional, ello apoyado por supuesto, en el “exceso” de formas. Atrás ha quedado la política del arquitecto Mies van der Rohe “que lo sencillo impacte”, pues sencillez es lo que menos encontramos. Otro punto importante es el protagonismo que la tecnología posee en esta situación, ya que crea los métodos necesarios para construir prácticamente todo lo que a la imaginación del hombre se le ocurra. Durante mi investigación pude comprender, en parte, la justificación de las complejas arquitecturas que se han “tomado” las ciudades actuales. En este caso, autores como Jencks (1984), han dado respuesta a este fenómeno, citado por Harvey en el libro “La condición de la

posmodernidad”, Jencks asocia, en primer lugar, la transformación de la ciudad y en consecuencia de la arquitectura, a las nuevas tecnologías, éstas han borrado las fronteras entre “espacio y tiempo”: “Han producido un nuevo internacionalismo y fuertes diferencias en el interior de las ciudades y sociedades, fundadas en el lugar, la función y el interés social” (Harvey 2008: 95). La tecnología fragmenta no sólo la estructura física de la ciudad, también ha logrado manejar la interacción social. Así la arquitectura y el diseño urbano poseen la capacidad de diversificar las formas urbanas, las que dispersas, descentralizadas y desconcentradas son tecnológicamente más viables que antes. Otro de los factores, también desde la visión tecnológica, se relaciona con la reproducción masiva flexible de “productos casi personalizados” que expresan una gran diversidad de estilos. “Hoy puede conseguirse a muy bajo precio una gran cantidad de materiales de construcción, algunos de los cuales permiten imitar casi exactamente los antiguos estilos (desde tablonés de roble hasta ladrillos descoloridos)” (Harvey 2008: 95). Este último punto es importante, porque de él surgen las primeras observaciones que tuve de la transformación urbana y es una de las respuestas, a mi juicio, más clarificadoras para entender los cambios actuales.

Generé a partir del potencial constructivo una serie de imágenes, que respondían a mis primeras intenciones, la abstracción geométrica. La Corte de Apelaciones, El Casino y El Mall se convirtieron en espacios muy atractivos, porque la multiplicidad de formas que podía encontrar en ellos, hacía posible realizar un “estudio” más completo. Obtuve mis primeras imágenes en blanco y negro, en fotografía análoga (ver fig. 22), pero la falta de materiales, y también por cuestiones de tiempo, comencé a experimentar en soporte digital, un cambio que significó, pasar directamente al color (ver fig.23). Ese cambio marcó un punto importante en el proceso creativo, porque a partir de ello la carga nostálgica que poseían la fotografía en blanco y negro, junto a todo lo que sentía respecto de cada lugar había quedado atrás. El nuevo estilo de la arquitectura contemporánea, sus transparencias, líneas rectas, las formas entrantes y salientes, eran todos elementos que se transformaban de acuerdo a la incidencia de la luz creando atmósferas bastante versátiles y atractivos, que animaban a seguir investigando. Siento necesario dejar claro que el hecho de haber trabajado a partir del potencial constructivo, no significa que esté de acuerdo con él, ni con la reestructuración acelerada e individualizada de la ciudad, al contrario, yo opto por la armonía en la

renovación de ésta. Por lo mismo, mis fotografías no se interesan en hacer evidente la “monumentalidad”, ni sus características más singulares dentro de su contexto; son imágenes que rehúyen de la generalidad, muestran planos cerrados de sus segmentos, un proceso en cual se aíslan las partes del todo, para mostrar una reinterpretación de la arquitectura. Y al igual que el fotógrafo Andreas Gursky, mi trabajo se basa en una búsqueda de formas más que en una invención de éstas.

Una vez elegido el objeto de estudio y el soporte digital, para el análisis de las fachadas de cada construcción, me di cuenta que podía dividir mi trabajo en dos grupos: uno compuesto por imágenes que incluían bastantes detalles y un dinamismo “dual”, lo denominé así porque se daba por medio del ritmo de la composición, basado exclusivamente en la geometrización una característica de las imágenes; un segundo dinamismo lo descubrí cuando revisaba las imágenes en el computador, ya que al girarlas muchas de ellas funcionaban en cualquier sentido. El otro grupo de fotografías también poseía ese dinamismo “dual”, la diferencia era que la composición se lograba con muy pocos elementos, lo entendí como una “limpieza” de la imagen y elegí ese grupo porque me fue más interesante; además si se trataba de analizar el objeto, encontrar el vacío en el exceso era todo un desafío. Ello también coincidió con mis primeras visiones de la arquitectura actual, mi fijación en formas, a mi parecer, injustificadas, y sin quererlo encontré en éstas la forma de generar composiciones armónicas, algo que en el contexto de la ciudad ya no encontraba.

Las características del minimalismo me permitieron encontrar la justificación para la obra, sin embargo no era imposible considerarlo fielmente a partir de sus fundamentos de origen, asociados por cierto, a la arquitectura y a la escultura, menos aun podía adoptar el minimalismo zen, porque de él más distante me sentía. Tuve entonces que adaptar mi obra a ciertas características que sentí podía compatibilizar. De la escultura y la arquitectura, fue el análisis del contexto urbano, recordando que el minimalismo para ambos casos parte de una unidad modular como objeto de estudio, que es la ciudad. El material de construcción, en el caso de la escultura, se utilizaba en su forma primaria, sin borrar sus características originales, en mi caso también hay un análisis de material implícito, pero en él ya no existen sus huellas de origen, pues ha sido tratado y adaptado a la estética del lugar.

Traté el minimal como proceso de síntesis, porque en definitiva era lo que yo pretendía realizar al analizar con detención cada construcción, sacar el máximo partido a los escasos recursos disponibles, una escasez por supuesto determinada por mí. Para aspirar a la unidad en la composición, era necesaria la síntesis y la búsqueda de lo esencial, y así generar la experiencia del vacío, entendido en este caso como limpieza, en búsqueda de una realidad que manifiesta nítida y directa. Una realidad que surge desde un espacio condensado de formas, la nueva realidad de la arquitectura. En un acto de exclusión me deshago de lo que para mí es irrelevante y reinterpreto el espacio, buscando simplicidad, armonía, repetición y unidad; en los volúmenes, la superficie, el color y la luz.

El minimalismo se dirige a un sujeto que ha de adoptar una nueva actitud de acción e involucrarse en el espacio y de realizar un esfuerzo para interpretarlo. Acogerse a tales principios ha dado como resultado, una obra fotográfica que surge en un contexto que se renueva constantemente para dar cabida a la satisfacción de las necesidades de la sociedad.

Las fotografías obedecen a composiciones con pocos elementos, se trata ante todo, de un retrato emocional de la arquitectura que responde a una visión subjetiva e introspectiva, generada por la necesidad de ver en las estructuras algo más que puras formas decorativas. Ello implica además tratar las imágenes, no como las fotografías tradicionales de arquitectura, pues la idea nunca fue plasmar la obra desde un punto de vista descriptivo.

Como toda imagen, las fotografías se componen a partir de un proceso didáctico ligado a la percepción, que resulta del aislamiento de las diferentes partes que componen la estructura arquitectónica. Es cómo se ha reiterado, el resultado de un análisis de la forma que implica una división de las partes por el todo y de ésta manera mostrar las cualidades del todo. Apelando a esta didáctica se sugiere: “la imagen didáctica es siempre una esquematización de la mente –esto es, una sucesión de abstracciones que cristalizan en una síntesis-, concretada finalmente en formas visuales”. (Costa, Moles 1992:41). Didactismo que además implica observación, sensibilidad y razonamiento, herramientas que son utilizadas para comprender el entorno.

He encontrado también relación con criterios perceptivos, pues han sido los que me han permitido comprender, en parte, la necesidad de aislar elementos de su totalidad. La mente tiene una tendencia a encontrarse en primer lugar con esquemas complejos, sin embargo ese mismo enfrentamiento obliga a desnudar la estructura y fijar la atención en ciertos detalles, pasando espontáneamente a estructuras más simples. Se ha visto que la complejidad de la totalidad posee una riqueza de información que muchas veces supera la capacidad de aprehensión de nuestra mente. Es necesario entonces estructurar la información, pues a partir del orden mejora la calidad de comprensión:

El supersigno no es más que un artificio empleado por la mente, que se enfrenta a una cantidad de información inicial que supera sus posibilidades de integración; es un intento de reagrupar ciertos elementos del esquema de manera que surja de esta agrupación o de esta descomposición una forma que se reconozca como perceptivamente pertinente. (Costa, Moles 1992:100).

La obra al igual que todo proceso de comunicación pone en marcha una dialéctica de las partes y el todo, lo que pone en evidencia la relación de los elementos aislados con su totalidad y viceversa.

La reducción, la búsqueda de lo esencial pasa pues por la selección, y en esa criba, los detalles que caracterizan los espacios mínimos son detalles invisibles que se ven porque se echan en falta o se encuentran sólo cuando se buscan. Así, lejos de los obstáculos visuales y las ornamentaciones aparatosas en los espacios minimalistas se admiran una entrega por la naturalidad de su unión, y un zócalo por el efecto flotante que produce su ausencia en la pared. El espacio minimalista es el lugar de lo sutil, y tanto es así, que a sus críticos llega a parecerles el reino del vacío (Zabalbeascoa Rodríguez 2000:80).

Una propuesta fundada en la contradicción, en donde la arquitectura y lo minimal, se unen a través del efecto de la mirada, los espacios tratados en nada se corresponden con la estética minimal, y sin embargo lo minimal se hace presente en mi forma de ver, una visión que dignifica los objetos extrayendo de ellos su valor como formas, otorgándoles un carácter estético. Para ello me baso en Heidegger quien trata el concepto de la mirada del artista en el libro "Arte y poesía". He centrado la investigación en el capítulo *El Origen del arte*. Heidegger

analiza un cuadro de Van Gogh (ver fig.29), en donde se representan un par de botas de campesino, un motivo que carece de sentido estético, y sin embargo es capaz de adquirirlo cuando el artista que lo plasma y el observador que lo contempla lo hace de un modo especial, atribuyéndole un cierto interés por sobre lo que pudiera parecer a simple vista; así un objeto carente de sentido estético al ser redescubierto por la mirada de un artista, quien le ha dado el valor de un objeto digno de despertar una experiencia estética en el observador, consigue que éste se acerque a la obra con una postura receptiva. De esta manera un objeto común se dignifica a través de la mirada estética combinada con la técnica del artista.



Figura 29

Para entender cómo el artista, en este caso Van Gogh, pone especial atención en un par de botas, se citará el capítulo sobre " *El Origen del arte*

Todo el mundo sabe en qué consiste un zapato. A no ser que se trate de unos zuecos o de unas zapatillas de esparto, un zapato tiene siempre una suela y un empeine de cuero unidos mediante un cosido y unos clavos. Este tipo de utensilio sirve para calzar los pies. Dependiendo del fin al que van a ser destinados, para trabajar en el campo o para bailar, variarán tanto la materia como la forma de los zapatos". (...) La labradora se sostiene sobre sus botas y anda con ellas. Así es como dichas botas sirven realmente para algo. Es en este proceso de utilización del utensilio cuando debemos toparnos verdaderamente con el carácter de utensilio (...).

En este caso el artista, observa y plasma a través de un sentido poético y estético este par de botas, para él no sólo se trata de un objeto de carácter ordinario, representa el trabajo agobiante que realiza la labradora que los calza, alude al sacrificio del trabajo que éstas portan en sí, las descontextualiza y les da un nuevo significado. Se advierte que todo lo que el artista ve y plasma en el par de botas es una interpretación personal, ya que para la labradora sólo representan un objeto cotidiano, pues ésta las considera a partir de su carácter utilitario. Es posible llegar a la idea de crear, entendida como ese dejar que algo emerja convirtiéndose en algo traído delante, producido. Por ello, la obra no debe ser considerada como un objeto dado, sino que tendemos a representarla como un objeto capaz de provocar en nosotros determinados estados. La obra ha de estar relacionada con su entorno, y según Heidegger, surge desde una relación con la tierra y la naturaleza, por lo mismo su relación directa con el espacio en cual ha sido plasmada. Alberto Durero dice: "Pues, verdaderamente, el arte está dentro de la naturaleza y el que pueda arrancarlo fuera de ella, lo poseerá" (Heidegger 1996:35). Al emplear el término arrancar, Durero se refiere a extraer el rasgo y trazarlo con una determinada técnica, construyendo así una obra que surge desde el descubrimiento del artista, de su encuentro con los objetos, por medio de una mirada: No cabe duda de que en la naturaleza se esconde un rasgo, una medida, unos límites y una posibilidad de traer algo delante ligada a ellos: el arte.

La verdad como claro y encubrimiento de lo ente acontece desde el momento en que se poetiza. Todo arte es en su esencia poema en tanto que un dejar acontecer la llegada de la verdad de lo ente como tal. La esencia del arte, en la que residen al tiempo la obra de arte y el artista, es el ponerse a la obra de la verdad. Es desde la esencia poética del arte, desde donde éste procura un lugar abierto en medio de lo ente en cuya apertura todo es diferente a lo acostumbrado (Heidegger 1996:35).

Las imágenes del proyecto son el resultado de un ejercicio deconstructivo, método introducido por el filósofo Jacques Derrida para una lectura de la sociedad y sus productos. En el deconstructivismo la filosofía es considerada una estrategia de lectura/escritura, su fin no es tratar un conjunto de problemas para llegar a la certeza, se basa en un análisis de textos, es un trabajo que consiste en experimentar que el sentido no es accesible. En este caso, el concepto de texto es generalizado al punto que no debe seguir oponiéndose texto y palabra o texto y realidad. Citado por Harvey

en “La Condición Posmoderna”, Derrida afirma entonces que a partir de esta generalización la realidad no escriturada también posee la estructura de texto. La deconstrucción funciona como una operación que no pretende acercar los objetos al presente, para pensar la diferencia temporal, la distancia que hay entre la interpretación y los objetos que se interpretan, la comprensión del texto aparece como una serie heterogénea de discontinuidades, en donde la idea general se fragmenta y surgen nuevas y divergentes interpretaciones.

En la operación deconstructiva el signo se desarticula, puesto que no hay univocidad entre significado y significante, el signo se sustituye por el “gram”, término introducido por Derrida y relacionado con la gramatología, un procedimiento por el que materiales ya formados y provenientes de otros contextos se diseminan en un nuevo emplazamiento que queda, así lleno de citas discontinuas y heterogéneas. La gramatología, entendida además como serie de montajes vendría a ser la teoría de escribir como cita, en la que cada elemento se constituye sobre la huella de los otros elementos de la cadena, así se forma un texto, en el que sólo hay huellas y diferencias. Como todo signo puede ser citado y puesto en el montaje, todos los contextos son susceptibles de ser rotos, generándose a la vez una infinidad de contextos.

En el caso de mi obra, el texto es la arquitectura, compuesta a partir de diferentes signos (componentes expresivos), cada imagen es el resultado de una lectura, interpretación personal, por lo que cada fotografía se comporta de forma independiente, de esta manera se desarticula el significado de la estructura como totalidad y la producción del sentido se da de forma fragmentaria en cada fotografía (ver fig. 20-34). Este criterio marca además el distanciamiento entre la fotografía de arquitectura tradicional, ya que en la desarticulación se ha perdido el sentido de unidad de cada estructura, las imágenes se transforman en citas, entendiéndose así su independencia. Mediante el adentramiento en el texto (arquitectura) ha sido posible descubrir sus elementos en cuanto diferencias y huellas según la contextualización.

Derrida a partir del deconstructivismo crea una línea de argumentación, para la problemática de la arquitectura, fue una reacción contra la arquitectura popularizada, lujuriosa e indulgente generada por el posmodernismo. A partir del deconstructivismo se intenta recuperar los altos fundamentos de la práctica de la elite y de la vanguardia arquitectónica mediante una activa deconstrucción del modernismo de los

constructivistas rusos de la década de 1930. El movimiento interesa, en parte, por haber intentado fusionar el pensamiento deconstructivista de la teoría literaria con las prácticas arquitectónicas posmodernistas que, a menudo, parecen haberse desarrollado según una lógica absolutamente propia. Se reconoce en él, su interés por la exploración de la forma y el espacio puro, propio de la modernidad. Este interés puede llevar a realizar la lectura de un edificio como textos y partes desiguales, se concibe a modo de citas y no como un ente unificado, pudiendo tener asimétricas e irreconciliables lecturas. Con el posmodernismo comparte el deseo de reflejar un mundo ingobernable sometido a un azaroso sistema moral, político y económico. Sin embargo, su modo de representarlo es desorientador y confuso, rompiendo con la percepción habitual de la forma y del espacio.

Una obra que habla de minimalismo en espacios llenos, que se justifica finalmente en una visión estética del espacio y en una lectura deconstructiva de éste, es ante todo contradictoria, sin embargo, analizada desde el posmodernismo es aceptable, ya que cumple con una de las características que lo definen el “sincretismo cultural” y el fragmento, así una actitud subversiva contra los valores modernistas da paso libre al eclecticismo cultural, tendencia natural de una cultura libre en sus elecciones. Fundado en una crítica a la obsesión por la innovación y a la revolución a cualquier precio; trae de vuelta lo rechazado por el modernismo: la tradición, lo local y la ornamentación. Ya no se trata de crear un estilo sino de integrar todos los estilos, incluidos los más modernos. “el posmodernismo se rebela contra la unidimensionalidad del arte moderno y reclama obras fantasiosas, despreocupadas, híbridas” (Lipovetzky 2003:123), porque su fin es la coexistencia pacífica de estilos, adaptado a una sociedad en que las ideologías duras ya no imperan, en donde el proceso de personalización es una de las características más visibles.

Volviendo nuevamente a la diferenciación urbana, asociada al consumo, me encuentro con otro concepto “capital simbólico”, acuñado por Pier Buordieu y citado por Lipovetzky, este refiere “el acopio de bienes de lujo que garantizan el gusto y la distinción del propietario” (Lipovetzky 2003:97). En definitiva es el dinero (capital), que permite a cada individuo adquirir ciertos bienes y satisfacer sus “necesidades”. La posibilidad de satisfacción del gusto personal trae como consecuencia la fragmentación, puesto que cada cual posee la capacidad de generar objetos que sólo a él satisfacen y

como ya se ha explicado, el proceso de personalización no hace más que fomentar y acrecentar esta fragmentación. Así es posible entender como en el contexto posmoderno se mezclan tipo de referencias a los estilos del pasado, siendo esta su característica más generalizada. Y ahí se encuentra finalmente la explicación, a mi juicio, más certera, ya que la arquitectura contemporánea tiene la libertad para transitar y citar las formas a gusto, posee un vasto espectro de información e imágenes y también la forma para hacerlo. El proceso de personalización como lo expresa Lipovetzky: “favorece y aumenta el deseo de liberación personal, produciendo un cambio de prioridad en las aspiraciones, así el ideal de autonomía individual se convierte en el gran ganador de la condición posmoderna.

El narcisismo en el arte se presenta también bajo el modelo de personalización. A partir de los cambios sociales vinculados al capitalismo el arte comienza a realizarse y a interpretarse sin considerar los cánones establecidos, durante la modernidad, ello porque se abren las fronteras, tanto a nivel interpretativo como creativo. El posmodernismo, en donde se gesta lo narciso, democratiza el hedonismo, la consagración generalizada de lo nuevo, el triunfo de la anti-moral y de institucionalismo. Así las obras de arte no se interesan por la búsqueda de nuevos lenguajes con fines rupturistas, se vuelve subjetivo y menos se interesa por lo nuevo, imita modelos pasados; integra estilos, obras híbridas. Surge desde esta perspectiva el concepto de democratización del arte, debido a la proliferación de éste y de su práctica, ello asociado además a la personalización de la cultura, que considera a la posmodernidad como una fase de expresión abierta a todos los individuos.

La arquitectura en un principio tuvo como objetivo organizar la realidad, sin embargo, a medida que la era de la información asume el protagonismo en la sociedad, las expresiones culturales se desmaterializan. El efecto directo, es el protagonismo que ha adquirido la cultura del simulacro en las sociedades actuales, lo concreto pierde importancia frente a lo representativo, y lo real a lo simulado. Vivir en la cultura del simulacro obliga a adoptar los valores de apariencia y superficie, al parecer esta es la lógica que ha adoptado la estructura urbana en la posmodernidad, de esta manera, lo simbólico es desplazado por la apariencia. A partir de ello justifico el uso formal del minimalismo en la obra, ya que en ningún momento pretendí atender a sus fundamentos de origen y menos aun al minimal y su relación con culturas orientales. Lo

minimal aparece en la imagen, pero como resultado de mi forma de ver, convirtiéndose en un simulacro del estilo.

En este caso la obra ha de ser el modelo de algo hiperreal, Al presentar tanto obra como individuo a través del simulacro se aniquilan todos los referentes, presentado una realidad, dentro del contexto de la obra, a través de signos simulados, que sustituyen lo real. Al tratarse de un simulacro lo verdadero y lo falso, entran en complicidad, por lo que al presentarse ante un público, éste no debe entrar en una contradicción en la interpretación, en definitiva los signos que articulan el mensaje de la obra, deben ser siempre un símil de la realidad y no presentarse como objetos reales. En este caso el signo aniquila al referente. Por tanto, no se trata de una falsa representación de la realidad, sino de ocultar el hecho de que lo real, ya no es real. Salvando así el principio de realidad.



Figura 30



Figura 31



Figura 32

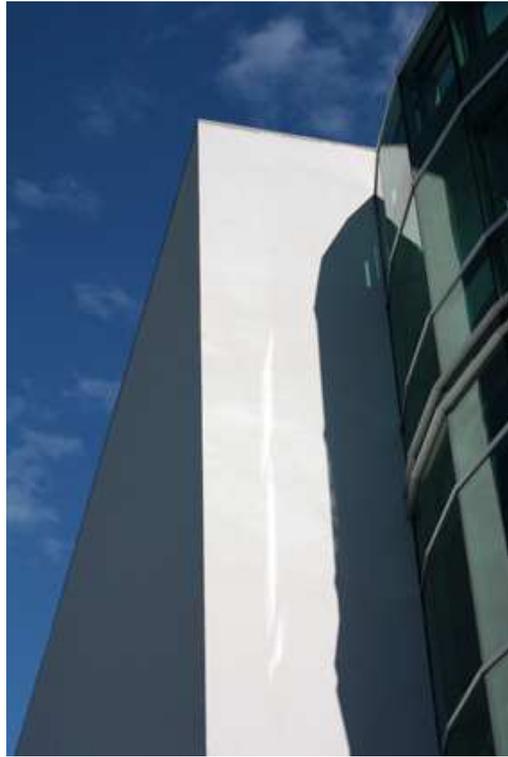


Figura 33



Figura. 34

CONCLUSIÓN

Formas esenciales, visiones minimalistas surge, desde un encuentro casual con la forma, sin embargo, lo que nunca imaginé fue lo trascendente que se ocultaba en los detalles, en un principio, puramente estéticos. La investigación me ha llevado al encuentro con una problemática urbana profunda, la descontextualización de la ciudad actual, un efecto directo de la posmodernidad. Aquí se ha tratado de comprender en parte el por qué de la nueva imagen que ha adquirido la ciudad de Valdivia.

Para la arquitectura contemporánea la invención formal parece no tener límites, la tecnología industrial puede hacerlo todo, se dice incluso que es posible convertir en realidad la utopía y la ciencia ficción. Antes, el racionalismo arquitectónico había identificado la ciudad ideal con la ciudad funcional, sin embargo, la tendencia actual privilegia la satisfacción de deseos personales, fundado esto, en el proceso de personalización “cultural”, en donde una de las consecuencias que más ha importado al proyecto ha sido: la ciudad disfuncional y fragmentada.

A través de mi investigación he dado respuesta a mis primeras interrogantes con respecto a la desarmonización de Valdivia, la forma en cómo en los lugares que he descrito pierden el significado que la comunidad les había otorgado, para dar paso a arquitecturas que los resignifican al punto de romper con la estructura urbana característica. Es precisamente ésta la problemática desde donde surge la obra: las imágenes que intentan liberarse del ornamento son una respuesta al exceso. El potencial constructivo es un vacío, pues desde mi punto de vista, no ofrece nada, es disfuncional, literalmente un vacío de contenido, fundado en la mayoría de los casos en el diseño. Lo que las imágenes intentan es dar a conocer el resultado de un análisis reflexivo, pertinente exclusivamente a una reinterpretación de la arquitectura, mostrar mediante la utilización de la estética minimal una imagen, que además guarda relación con los planteamientos de Heidegger en relación a la estética de la mirada, apelando de esta forma al carácter reflexivo en que se fundamenta la obra.

De la hipótesis se cumple el hecho de advertir, por mi parte, los cambios en la arquitectura de la ciudad, se ha realizado una búsqueda introspectiva como en un principio se planteó, que llevó incluso a dejar de fotografiar sólo las fachadas, esto a modo de realizar un trabajo de campo que me permitiera conocer mayormente las

estructuras. Lo que pude advertir durante el proceso de investigación, fue la forma en cómo también los interiores responden a las lógicas constructivas, en la que conviven diversos estilos, un *pastiche*, término que define a la posmodernidad. En lo que se difiere, es en el hecho de sublimar la arquitectura, ya que este término sugiere a mi parecer distintas connotaciones, que dependen del contexto en que los autores lo han planteado, a partir de ello me di cuenta que es más un análisis que responde a criterios estéticos y perceptivos, de esta manera llegué a la relación que mi trabajo posee con lo que Heidegger plantea sobre la estética de la mirada, en donde el creador se encuentra con los objetos “cotidianos”, siendo capaz de aislarlos y ver en ellos más que sus cualidades utilitarias; con su sentido estético el creador resignifica los objetos dándoles la cualidad de obra. En consideración a ello he podido finalmente aclarar mis ideas y demostrar que el sentido estético de cada una de las imágenes lo determina mi actitud, mi forma de ver y pensar la arquitectura. Por lo mismo para esta tesis, lo minimal finalmente como se ha planteado, no se encuentra en el objeto de estudio, la arquitectura; es un minimalismo que se advierte en la forma de ver, y que se plasma en imágenes, que responden a esta estética, de la que se han considerado solamente sus cualidades formales, a modo de síntesis. Así, al plantear la estética minimalista en el proyecto, apelo a su concepción formal, en mi caso lo minimal viene dado en la mirada, mis objetos de estudio se caracterizan precisamente porque son lo opuesto a esta estética, por lo mismo la necesidad de observar y encontrarse con imágenes que sean totalmente opuestas. Reitero: la “pureza” se advierte en la imagen, que es el resultado de la observación y no en el objeto. Y es esta contradicción la que mayor complejidad presenta la propuesta, porque al momento de plantear lo minimal yo no me basé en la problemática de origen, relacionada con una respuesta a la industria y en buscar nuevos modelos de representación. Este proyecto es desde la fotografía, una reducción de los componentes expresivos de la arquitectura, para dar una respuesta serena a los excesos, sugiriendo la calma ante el bombardeo de los estímulos propios de la vida moderna.

Lo posmoderno, dentro de su indefinición rompe con el progreso, utiliza la cita y el fragmento como principios discursivos. Mi obra al surgir desde la posmodernidad se funda entonces en la contradicción y de ahí que es posible conjugar elementos tan distintos como una arquitectura ornamentada y el concepto minimal.

En cuanto a la obra se ha cumplido, casi para gran parte del trabajo, el ideal de imagen abstracta y geométrica por medio de la síntesis de los componentes expresivos de la arquitectura, lo que responde a la necesidad, que fue desde un principio, alejarse de las primeras impresiones de los objetos. Durante el proceso de trabajo, las mayores dificultades con las que me encontré, para lograr el ideal de imagen minimal, fueron los malos acabados y el temprano estado de deterioro de las construcciones que muchas veces hacían imposible conseguir las fotografías, más aun cuando las condiciones de luz no eran las mejores, situación que se presentó prácticamente durante los dos meses de trabajo en terreno. En cuanto a aspectos técnicos, la complejidad mayor la encontré en el color, porque para las estructuras se utilizaron paletas de color limitadas: blancos, verdes, grises y rosas; por lo que dependía mucho de los tonos del cielo, ya que al integrarlos en la imagen podía terminar con la monotonía de cada edificio.

El planteamiento de este análisis, que parte en un principio tímidamente como observación del potencial constructivo de la arquitectura, concluye en una problemática de carácter global: la fragmentación de la ciudad en la posmodernidad. Así el posmodernismo se caracteriza por la heterogeneidad y la diferencia, y se manifiesta en la ciudad actual, creando lo que ha sido denominado por autores como *ciudad collage*, que surge en un proceso de renovación urbana en donde el proceso se vuelve incontrolable y a veces caótico.

En la modernidad la ciudad se diseñaba en base a una forma cerrada, apoyada en una planificación de proyectos urbanos eficaces y racionales; una arquitectura que además privilegiaba funcionalidad y rechazaba la ornamentación. Ahora la ciudad se controla por partes, atendiendo a necesidades particulares generando una arquitectura "individualizada". Siendo éste el principal factor que ha llevado a la desarticulación de la ciudad, construyendo espacios independientes y autónomos, que no van en función de objetivos sociales sino que sólo se construyen con un fin en sí mismos. Arquitectos y diseñadores aceptan fácilmente el desafío de tratar con grupos de clientes diferentes, de forma personalizada, conciben productos para diferentes situaciones, funciones y "gustos culturales". De esta manera se entiende la tendencia de la arquitectura hacia la búsqueda de la satisfacción del gusto personal, más que al intento de dar soluciones de carácter urbanístico.

Es importante relacionar la situación actual de los procesos de urbanización con una tendencia posmoderna, el narcisismo, que se sostiene precisamente en una estrategia de mercado y consumo, en donde cada individuo posee libertad plena para la satisfacción de sus gustos personales. El narcisismo como lo expresa Lipovetsky designa el perfil de un individuo social, que adopta características hedonistas, superficiales; falta de valores sociales y morales; privilegia el cumplimiento de las necesidades personales sin importar lo que suceda a su alrededor. Considerando tales teorías y entendiendo esta realidad, he podido llegar a explicaciones más certeras sobre el proceso urbano, permitiéndome guiar la investigación del proyecto y dar argumentos para aclarar la problemática de la obra.

Desde el punto de vista social, el proyecto evidencia la crisis de la ciudad, en cuanto a desarticulación y la “superficialidad” en la práctica arquitectónica, pasando desde un contexto local a uno global para entenderla. De esta manera la propuesta fotográfica es el resultado de un ejercicio reflexivo en donde se unifican conceptos que implican contradicción, lo posmoderno entendido desde una arquitectura desunificada y que desunifica, lo minimal remitido a un nivel estético-formal y el proceso deconstructivo aplicado a la lectura de la arquitectura para componer imágenes. Fue un ejercicio de carácter reflexivo, de observación, de encuentro y de resignificación de la forma arquitectónica, en una serie de imágenes se resume precisamente el resultado de la búsqueda que terminó en la problemática que enfrentan las ciudades actuales. Con este proyecto, no he pretendido proponer soluciones, pero sí entender el problema urbano actual y desarrollarlo a través de una reflexión que se manifiesta en la imagen fotográfica. Esta obra me permitió además abrir los ojos y observar que es lo que sucede a mi alrededor y desde ahí generar un discurso propio, así como también conocer a otros artistas y teóricos que con sus críticas y entrega de bibliografía, me ayudaron a dar forma a este trabajo que doy ya por finalizado.

BIBLIOGRAFÍA

- Argan, Gulio. 1998. *El Arte Moderno del Iluminismo a los Movimientos Contemporáneos*. Madrid: Akal.
- Baker, Geoffrey. 1998. *Análisis de la forma*. México: Gustavo Gili.
- Bendeck, Mario. 2009. *Arquitectura Minimalista: Espiritualidad, reducción y exaltación del espacio mismo*. En internet:
<http://teoriasuperiorunah.blogspot.com/2009/01/arquitectura-minimalista-espiritualidad.html>. Visitado última vez 25 de mayo de 2009
- Costa, Moles. 1992. *Imagen Didáctica*. Barcelona: CEAC.
- Furuyama, Masao. 2000. *Tadao Ando*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Golden, Reguel. 2003. *Fotografía del Siglo XX*. Madrid: Lisma.
- Harvey, David. 2008. *La condición de la posmodernidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Heidegger, Martin. 1996. "El Origen de la obra de arte." En Heidegger, Martin. *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza. En Internet:
http://scholar.google.cl/scholar?hl=es&q=+el+origen+de+la+obra+de+arte&lr=&as_ylo=&as_vis=0. Visitado última vez 13/12/2009
- Lipovetzky, Gilles. 2003. *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama
- Martin Judy, Colbek, Anni. 1990. *Colorear Fotografías*. Madrid: Celeste.
- Meissner, Eduardo. 1993. *La Configuración Espacial*. Concepción: Universidad del Bío-Bío facultad de Arquitectura.
- Moure, Gloria. 2000. *La arquitectura Sin Sombra*. Barcelona: Polígrafa.
- Newhall, Beaumont. 2002. *Historia de la Fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Petermann, Guy. 2008. "Exploraciones Urbanas". *Al Límite* año 4 número 39 agosto: 18.
- Puente, Moisés. 2000. *Cien Años, Pabellones de Exposición*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Raposo, Alfonso; Valencia, Marco. 2005. "Posmodernidad. Hacia un nuevo marco crítico para la comprensión de la Arquitectura." *Revista de diseño urbano y paisaje*, vol II, 5. En Internet: <http://www.ucentral.cl/dup/pdf/00004.pdf>. Visitado última vez 13-12-09.
- "El destino de una época..." (Max Weber Cit en Harvey 2008: 15)
- Torrent, Horacio. 2000. *Arquitectura Reciente en Chile*. Santiago: ARQ.

Velázquez, Manuel. 2009. *Forma Mínima*. En internet:

<http://manuelvelazqueztorres.blogspot.com/2009/01/bibliografía-sobre-minimalismo-y-arte.htm/>. Visitado última vez 13 de mayo de 2009.

Venturi, Robert. 1978. *Aprendiendo de las vegas, el simbolismo olvidado de la arquitectura*. Barcelona. Gustavo Gili.

Zabalbeascoa, Rodríguez. 2000. *Minimalismos*. Barcelona: Gustavo Gili.