5

La forma visual en la fotografía de la arquitectura moderna en Medellín (1940-1970)

Felipe Villa Montoya
Lina María González Correa
Leonardo Correa Velásquez

No cabe duda, pues, que la mirada es el instrumento relevante para cualquier discurso de arquitectura: sin contemplación aguda e intensa, no hay motivo realmente arquitectónico para el comentario, no hay pregunta a la que la reflexión teórica pueda responder. (Piñon, 2008)

Introducción

En las últimas décadas hemos encontrado un variado número de publicaciones que tratan el tema de la arquitectura moderna en Colombia, a través de la fotografía (Leguizamón, 2000). Esta investigación, indaga en la fotografía de arquitectura moderna en Medellín, analizando la estructura formal de su contenido, es decir, esta investigación se ocupa de la fotografía como producto.

Figura 1. Compañía Colombiana de Tabaco-Autor Carvajal-
Fuente: Biblioteca Pública Piloto, (BPP)-1967.

Organizaciones como Vízta¹⁹ o el archivo fotográfico de la Biblioteca Pública Piloto,²⁰ ponen en primer plano la relevancia cultural que tiene la memoria visual de la ciudad o de una zona en particular y de la necesidad de analizar el trabajo del autor con herramientas gráficas y teóricas afines a su disciplina: la fotografía.

Antecedentes

La fotografía y la arquitectura moderna

El nacimiento de la época moderna a partir de los descubrimientos tecnológicos gestaría en el ser humano una nueva mirada; como lo decía Le Corbusier en el *espíritu moderno*. “Acaba de comenzar una gran época. Existe un nuevo espíritu. Existe una multitud de obras concebidas en el nuevo espíritu; se encuentran particularmente en la producción Industrial” (Le Corbusier, 1958, p. 14)

Esta evolución técnica determina un cambio en la fotografía. Si antes las cámaras fotográficas representaban ciertas restricciones de acuerdo con las dimensiones y características tecnológicas del aparato, ahora con la invención de la cámara compacta de lentes intercambiables, el fotógrafo tiene la oportunidad de construir encuadres, capturando imágenes con un trasfondo compositivo singular. En los primeros años de la historia de la fotografía, autores como William Henry Fox

19 Puede verse la página web: <http://www.vizta.com.co/>

20 Puede verse la página web: <http://www.bibliotecapiloto.gov.co/index.php/buscadores/bpp-digital>

Talbot tomaban sus fotografías a partir de los principios básicos del dibujo y la pintura. A principios del siglo xx, esta característica se iría transformando como herramienta hacia una nueva objetividad. Una mirada que se construiría a partir de la búsqueda y construcción de un concepto; como lo menciona la fotógrafa y crítica Laura González Flores en su artículo “Técnica e imagen: fotografía de arquitectura”: “En consecuencia, lo que define a una foto de arquitectura es la intención del autor con respecto al motivo, manifestada en el proceso de edición (qué entra o no entra en el encuadre) y en la interpretación de la imagen (uso expresivo intencional de la técnica fotográfica)”. (2010, p. 93).

En el trabajo de fotógrafos como Aleksandr Ródchenko (1891-1956), puede apreciarse cómo los encuadres ya no serían los convencionales y estarían por tomas en contra-picado, en los cuales los objetos y el contexto se verían totalmente transformados a través de una mirada que ya no deseaba plasmar la realidad, si no construirla a través de una lente. Esta nueva “opción” le daría a la fotografía una categoría de arte independiente

Esta búsqueda le daría al fotógrafo de arquitectura un estatus de creador que lo relacionaba con el trabajo del arquitecto moderno. Fotógrafos como Julius Shulman (1910-2009) construyen su punto de vista apoyados en una relación profesional con arquitectos como Richard Neutra (1892-1970) y Pierre Koenig (1925-2004), y fueron sus fotos las que catapultaron el quehacer de estos arquitectos, mediante la escenificación del concepto de *vida moderna*

El principal aporte de la fotografía a la arquitectura, consistiría en darle visibilidad y difusión a las obras, y de esta manera propiciar el desarrollo de una gran cantidad de publicaciones. Estos documentos exponían los proyectos por medio de su impronta visual como lenguaje formal, como lo indica Helio Piñón en su artículo “No hay discurso sin mirada”(2008), la fotografía hace un aporte innegable a la elaboración de un contenido que

Figura 2. Aleksander Rodchenko, Sin título- 1927

Fuente: MoMA <http://www.moma.org/collection/works/48876?locale=en>

Figura 3. Pierre Koenig, *Case Study House 22*-1960.

Fuente: Martínez, D. D. (2004). La fotografía de Julius Shulman y la construcción de la imagen de la arquitectura del sur de california. Rita, 62-67.

Figura 4. *Malokas*, fotógrafo Paul Beer, 1979.

Fuente: Beer, P. (2009). Paul Beer, Santiago Rueda, Luis Carlos Colón, Juan Pablo Fajardo. Bogotá: La Silueta ediciones. P. 67

va más allá de la simple descripción del objeto. “No cabe duda, pues, que la mirada es el instrumento relevante para cualquier discurso de arquitectura: sin contemplación aguda e intensa, no hay motivo realmente arquitectónico para el comentario, no hay pregunta a la que la reflexión teórica pueda responder” (Piñón, 2008, p. 107)

La fotografía de arquitectura en Colombia

A finales del siglo *xix* y principios del *xx*, algunos de los más relevantes pintores colombianos de la época iniciarían la Fotografía como oficio en Colombia. El caso de Fermín Isaza (1809-1887) (Londoño Vélez, 2005), pionero de las técnicas del daguerrotipo en Colombia, y Melitón Rodríguez (1875-1942) (ganador del concurso de fotografía en New York) (Mejía, 1985), le darían a la fotografía un papel protagónico en el acontecer cultural del país. Estos primeros fotógrafos tendrían su campo de acción en medio de la transformación de un país que pasaba de ser rural a urbano. Con un crecimiento desbordado, las ciudades colombianas serían el campo de trabajo para expresar esta transición. De acuerdo con lo anterior, es importante mencionar el papel del fotógrafo Alemán Paul Beer (1904-1979), ya que su obra registra esta transformación en Bogotá. Su trabajo (2009), compuesto por más de 20.000 documentos entre negativos y fotografías, plasma la mirada de un fotógrafo que llega al país a finales de la década de los cuarenta como etnógrafo, captando la vida de las comunidades indígenas de Vichada y Guainía (ver figura 4) para después convertirse en uno de los principales fotógrafos de arquitectura del país.

Las fotografías de Beer representan para la arquitectura en Colombia la narración exhaustiva de cómo el edificio moderno se emplaza en el contexto colonial bogotano. Los cambios producidos por esta primera generación de arquitectos colombianos estarían apoyados por las imágenes de Beer, que presentaban una ciudad dispuesta a ofrecer las condiciones necesarias para que edificios, en su gran mayoría de carácter institucional, se destacaran como los emisarios de un cambio urbano-arquitectónico en todo el país (ver figura 5).

La fotografía de arquitectura en Medellín

[...] la fotografía en Colombia pasó de ser un pasatiempo lujoso y una novedosa herramienta técnica de la cual se valieron numerosos pintores colombianos a finales del siglo XIX y a comienzos del XX, para convertirse en nuevo lenguaje que utilizan no sólo los fotógrafos sino también los artistas que hacen de ella un valioso medio expresivo (Molano, 2011)

En el caso de Medellín, los primeros fotógrafos llevaron a cabo su formación académica en la Escuela de Artes y Oficios. Sus seguidores más relevantes —Gabriel Carvajal (1916-2008), Diego García (1912-1985), Francisco Mejía (1899-1979), Horacio Gil Ochoa (1930)— compartieron elementos comunes en lo concerniente a la técnica fotográfica, la estructuración de la mirada y la construcción conceptual de las imágenes, como lo menciona Luis Fernando Molina Londoño en su libro *Fotografía de arquitectura en Medellín, 1870-1960*.

Figura 5. Edificio Avianca Carrera 7a- calle 16-autor Paul Beer-1968

Fuente: Beer, P. (2009). Paul Beer, Santiago Rueda, Luis Carlos Colón, Juan Pablo Fajardo. Bogotá: La Silueta ediciones.

Figura 6. Estudio arquitectura y fotografía-Autor fotografía Rodríguez 1920-

Fuente: BPP.

La Escuela de Artes y Oficios fue decisiva en la formación de los Artistas y artesanos. Desde 1872, ofreció cátedras de dibujo lineal, topográfico y arquitectónico, además de ornato, perspectiva, Geometría del espacio, nociones de arquitectura. Personajes que luego apoyarían con su trabajo a los arquitectos y constructores profesionalizados mediante la práctica. Los mejores ejemplos fueron los Rodríguez, Francisco Mejía y Gabriel Carvajal (Londoño, 2001, p. 12)

Estos conocimientos les dieron a los primeros fotógrafos la posibilidad de establecer un diálogo con los arquitectos, incluso de compartir el mismo espacio físico de trabajo, como en el caso de Melitón Rodríguez (1875-1942). La actividad de este fotógrafo se iniciaría en la oficina H&M Rodríguez e Hijos, una de las principales firmas arquitectónicas de la ciudad, responsables de edificios tan importantes como el Palacio Municipal de Medellín, proyectado y construido entre 1931 y 1937. La vida profesional de los primeros fotógrafos antioqueños se desarrollaría con especial atención a los cambios y transformaciones urbanas de la ciudad, alternándola con el periodismo gráfico y la fotografía social o deportiva; a diferencia de sus colegas extranjeros, que se dedicaron a temáticas específicas, entre otras a la arquitectura

Marco teórico

Conceptos del análisis formal en el estudio de la imagen

El análisis de las fotografías se relaciona directamente con el análisis de las imágenes que ha construido la historia del arte en Occidente con relación a la pintura. El crítico de arte Javier Marzal Felici, en su libro *Cómo se lee una Fotografía. Interpretaciones de la mirada* (2007) clasifica algunos de estos métodos: formal, histórico, contextual, psicológico, sociológico, metafórico, etc.

[...] la exhaustividad del modelo analítico de la fotografía que presentamos, con la inclusión de unos sesenta conceptos a tomar en consideración, se ofrece como un abanico de herramientas que sirva de guía y orientación a la hora de articular una interpretación coherente de un texto fotográfico (Marzal Felici, 2003, p. 21)

De acuerdo con lo anterior, esta investigación elige el análisis formal, teniendo en cuenta la importancia de la forma en la arquitectura, a través de la implementación de los planteamientos teóricos de la corriente psicológica Gestalt. El psicólogo argentino Guillermo Leone, define en su artículo “Leyes De La Gestalt” las estructuras y definiciones con las que esta investigación se plantea el análisis fotográfico.

El cerebro transforma lo percibido en algo nuevo, algo creado a partir de los elementos que percibe para hacerlo coherente aun pagando a veces el precio de la inexactitud. Así, las tareas del cerebro consisten en localizar contornos y separar objetos (figura y fondo) unir o agrupar elementos (similitud, continuidad, destino común) en comparar características de uno con otro (contraste - similitud) en destacar lo importante de lo accesorio (figura y fondo) en rellenar huecos en la imagen percibida para que sea íntegra y coherente (Ley de Cierre) (Leone, 1998, p. 1)

A partir de lo anterior, es deducible que la percepción de la forma en disciplinas afines a la producción bidimensional, como el caso de la arquitectura y la fotografía, debe asumir un campo de análisis que construya reflexiones más allá de lo que ópticamente es visible para el ojo, y centrarse en las recomposiciones mentales del individuo; en consecuencia, debe operar desde los aspectos que derivan de la percepción visual de la forma.

La percepción de la forma visual en las fotografías

Teniendo en cuenta que esta investigación plantea su análisis en las condiciones que definen la forma a través de la percepción propia del individuo (el fotógrafo) y de su capacidad para entender el objeto, en el caso que nos compete, comprender la obra arquitectónica, es importante aclarar la validez de este proceso y resultado, como un producto que en su multiplicidad de temáticas y técnicas (fotográficas) es equiparable a la obra arquitectónica. El crítico de arte John Berger se refiere a esta condición en su texto *Modos de ver* (2000):

Las imágenes se hicieron al principio para evocar la apariencia de algo ausente. Gradualmente se fue comprendiendo que una imagen podría sobrevivir al objeto representado; por tanto, podría mostrar el aspecto que había tenido algo o alguien, y por implicación como lo habían visto otras personas. Posteriormente se reconoció que la visión específica de hacedor de imágenes formaba parte también de lo registrado. (p. 16)

Es preciso aclarar que es en esta categoría de análisis donde se plantea la importancia de las fotografías de arquitectura, ya que estas son, en sí mismas, elaboraciones subjetivas que se soportan en el conocimiento previo de una obra; es decir, para fotografiar un edificio es necesario contar con mucha más información de la que el ojo del fotógrafo puede captar de manera inmediata a través de la obturación de su cámara. Esta condición, que se presenta para el fotógrafo como un requerimiento, plantea circunstancias relativas a la posición y medio para observar el objeto; es decir, requiere en todos sus casos una mirada espacio-temporal de la pieza y su contexto. El catedrático de psicología del arte Rudolf Arnheim plantea en su texto *La forma visual de la Arquitectura* (1978) lo siguiente:

Una obra escultórica solo puede mirarse completa si se camina a su alrededor y lo mismo sucede en arquitectura. A través de la multiplicidad de visiones la mente sintetiza una imagen de la forma objetiva tridimensional de la escultura o edificio. Se contribuye a la síntesis por el hecho de que estas distintas perspectivas no carecen de relación, como sucedería con una serie de fotografías a través de las cuales uno intenta formarse idea de un edificio. (p. 90)

El medio de la forma visual

La invención en el renacimiento de la perspectiva propone un método para representar la experiencia cotidiana del espacio interior a través de técnicas bidimensionales. Por medio del dibujo, el individuo traza la orientación para comprender no solo la temática, sino además la técnica, es decir, de dónde se observa y cómo se observa. El historiador Erwin Panofsky (2003) menciona lo siguiente:

[...] Perspectiva del espacio, allí y sólo allí donde, no sólo diversos objetos como casa o muebles sean representados “en escorzo”, sino donde todo el cuadro — citando la expresión de otro teórico del Renacimiento— se halle transformado, en cierto modo, en una “ventana”, a través de la cual nos parezca estar viendo el espacio, esto es donde la superficie material pictórica o en relieve, sobre la que aparecen las formas de las diversas figuras o cosas dibujadas o plásticamente fijadas, es negada como tal y transformada en un mero “plano figurativo” sobre el cual y a través del cual se proyecta un espacio unitario que comprende todas las diversas cosas. (p. 11)

Figura 7. Autor- Durero. *Dibujo de la mandolina*.
Fuente: www.unam.mx

El proceso de ver a través de un medio físico, como lo indica la cita anterior: ver a través de una ventana, sugiere las posibilidades y la importancia de los medios con los que se observa. La fotografía presentará, varios siglos adelante, los mismos fundamentos teóricos de la perspectiva, pero estos serán implementados a través, ya no de una ventana, sino de un objeto mecánico. Un objeto llamado cámara fotográfica. Esa condición transformará sin duda la manera de entender la realidad y afectar directamente los métodos de construcción de las imágenes. A partir del siglo xx, los fotógrafos pasarán de ser valorados como técnicos operadores de un objeto, a convertirse en los creadores de una nueva visión del mundo. Así lo afirma la escritora y crítica Susan Sontag (2006) en su texto *Sobre la Fotografía*:

El inventario comenzó en 1839 y desde entonces se ha fotografiado casi todo, o eso parece. Esta misma avidez de la mirada fotográfica cambia las condiciones del confinamiento en la caverna, nuestro mundo. Al enseñarnos un nuevo código visual, las fotografías alteran y amplían nuestras nociones de lo que merece la pena mirar y de lo que tenemos derecho a observar. Son una gramática y, sobre todo, una ética de la visión. Por último, el resultado más imponente del empeño fotográfico es darnos la impresión de que podemos contener el mundo entero en la cabeza, como una antología de imágenes. (p. 15)

Figura 8. Autor- Weegee (Arthur Fellig) *The First Murder* 1941.
Fuente: <http://www.getty.edu/art/collection/objects/54622/weegee-arthur-fellig-the-first-murder-american-negative-october-9-1941-print-about-1950/>

Metodología

La investigación se plantea desde un enfoque histórico hermenéutico interpretativo. Se pretende comprender el sentido de las acciones (encuadres fotográficos), para ubicar la mirada fotográfica en el contexto de la década de los cuarenta hasta los setenta. Teniendo en cuenta que, en este periodo, se identifican los elementos formales de composición del cuadro fotográfico por parte de los principales fotógrafos de arquitectura de Medellín.

El desarrollo metodológico de esta investigación utiliza el concepto de *investigación total*, desarrollado por el investigador Hugo Cerda Gutiérrez. Esta aproximación metodológica consiste en la triangulación de diferentes teorías que se pronuncian sobre uno a más temas o aspectos de un mismo estudio:

En el proceso de la praxis investigativa, hemos ido descubriendo que la mayoría de las contradicciones que se dan entre los paradigmas en conflicto, no son tales, sino diferencias de tipo secundario, las cuales tienen un origen más teórico que práctico u operativo. En la actualidad, en el trabajo de campo, los investigadores tienden a la articulación y complementación de los diversos métodos, instrumentos y técnicas que utilizan libremente en su labor investigativa, independientemente pertenezcan o se asocien con uno u otro paradigma (Cerda Gutiérrez, 1997, p. 11)

Figura 9.-Esquema de relaciones entre arquitectos y fotógrafos,

De acuerdo con lo anterior, el enfoque metodológico se centra en la búsqueda y análisis de las reiteraciones de la historia de la arquitectura moderna en Medellín, con elementos de análisis de la forma visual, derivados de la corriente psicológica de la Gestalt

(ver figura 9). Esta estrategia permite estudiar la fotografía de arquitectura en Medellín y sus relaciones compositivas con las fotografías de László Moholy-Nagy (1895-1946), Julius Shulman (1910-2009), Lucien Hervé (1910-2007), Ezra Stoller (1915-2004), Balthazar Korab (1926-2013). La comparación entre las categorías formales usadas en los encuadres fotográficos y las herramientas y conceptos propios de la disciplina arquitectónica deja relacionar estas imágenes a través del lenguaje visual de la fotografía de arquitectura moderna (ver figuras 10 y 11).

El desarrollo de la investigación se plantea en dos etapas. La primera corresponde a la revisión bibliográfica y elección de las categorías de análisis en la muestra elegida (1500 fotografías del archivo de la Biblioteca Pública Piloto en relación con el tema de arquitectura moderna en Medellín). Para este análisis se tomaron los planteamientos derivados del esquema de propuesto por Harold Laswell²¹ a mediados del siglo anterior, porque aporta otros elementos para el análisis de las fotografías.

Siguiendo a Marzal Felici (2007), podemos decir que

Dicho esquema de comunicación permite destacar una serie de elementos o fuentes básicos de la comunicación:

21 Harold Dwight Lasswell (1902-1978). Reconocido investigador en el campo de la interpretación de las imágenes en los periodos de entreguerras. Entre sus principales trabajos se destacan: director de investigaciones sobre comunicación en tiempo de guerra, en la Biblioteca del Congreso Norteamericano (1939-45) y trabajó en el Institute for Propaganda Analysis (1937-41), encargándose de la edición de una revista mensual, en la que se recogieron numerosos trabajos de análisis de contenido sobre textos propagandísticos aparecidos en el periodo de entreguerras mundiales. Perteneció a la prestigiosa Comisión Hutchins (1946), que estudió la libertad de prensa en Estados Unidos y desarrolló la doctrina sobre la responsabilidad social de la prensa. Profesor de la Fundación Ford; concluyó su vida académica como emérito del Bramford College (1970-76) (puede verse: <http://www.infoamerica.org/teoria/lasswell1.htm>).

Figura 10.- Estadio Atanasio Girardot -Autor Carvajal-
Fuente: BPP

Figura 11.- Autor Ezra Stoller Whitney Museum
Fuente: Whitney Museum 1966

- Un emisor, que llamaremos polo productor, que identificaremos con la instancia creadora, el autor empírico, en nuestro caso, el fotógrafo.
- Un mensaje, que denominaremos texto audiovisual o texto fotográfico, dado el contexto concreto en el que nos hallamos.
- Un receptor, que se corresponde con la instancia receptora, el público, la audiencia o el espectador, y que llamaremos polo receptor.
- Un canal de comunicación, que afecta directamente a los elementos anteriormente distinguidos, que en nuestro caso se refiere al campo de la fotografía. Estas se pueden observar en una sala de exposiciones, pero también en una valla publicitaria, en las marquesinas de las paradas de autobús, en el andamiaje de un edificio, en un soporte electrónico o en un libro, catálogo o folleto impreso, lo que determina los modos de recepción, así como la utilización de ciertas técnicas y tecnologías de producción.
- Finalmente, cabe destacar la importancia del contexto sociológico, histórico o cultura, que afecta los factores anteriormente citados. En este sentido, dicho contexto influye en forma decisiva en la interpretación del texto fotográfico, desde los procesos de producción de las fotografías hasta la recepción de las mismas. (p. 99)

Para esto se elaborarán fichas de análisis entre los encuadres de los fotógrafos más relevantes en el panorama de la arquitectura moderna en el contexto centroeuropeo y Estados Unidos (20 fotos, archivos 10 %, 200 correspondencias de la muestra): László Moholy-Nagy, Julius Shulman, Lucien Hervé, Ezra Stoller, Balthazar Korab.

En la segunda etapa se abordó el análisis desde el enfoque metodológico, que propone destacar los elementos gramaticales y sintácticos por analizar en las fotografías seleccionadas para realizar el análisis formal:

Lenguaje visual: carácter universal y código directo (intencional o casual)

Figura 12. Autor Digar Banco Industrial, años cincuenta.

Fuente: BPP.

Tipo y dirección de fuentes luminosas.

Figura 14. Autor Francisco Mejía, La sombra del fotógrafo 1932.

Fuente: BPP.

Encuadre, enfoque, ángulo, perspectiva.

Figura 13. Autor Carvajal Aeropuerto Olaya Herrera años cincuenta.

Fuente: BPP.

Composición: simétrica, asimétricas, líneas, regla de los tres tercios.

Figura 15. Autor Carvajal-Panorámica de Medellín 1947.

Fuente: BPP.

Figura 16. Equilibrio, ritmo. Autor Horacio Gil Ochoa, Jardines Club Unión Fecha desconocida.

Figura 17. Centro de interés. Autor Digar Fabricato, 1960.

Forma y volumen

Figura 18. Autor Francisco Mejía,
Colegio La Presentación, años treinta.

Fuente: BPP.

Tono y contraste.

Figura 19. Autor-Francisco Mejía,
panorámica nocturna de Medellín, 1941.

Fuente: BPP.

Conclusiones

El paisaje, el territorio

Figura 20. Tres tercios y ley del horizonte, esquema.

Figura 21. El Paisaje.

Créditos de arriba hacia abajo:

Autor: Horacio Gil Ochoa.

Fuente: BPP-F-006-0397-1961.

Autor: Benjamín de la Calle Muñoz.

Fuente: BPP-F-011-0521-1923.

Autor: Gabriel Cavajal-

Fuente: BPP-F-015-0772, años sesenta.

Autor: Francisco Mejía.

Fuente: -BPP-F-017-0978-1926.

La construcción de imágenes fotográficas seleccionadas según los autores elegidos para el análisis expone la tendencia a fotografiar la ciudad desde el grupo de montañas situadas a los costados occidental y oriental del valle. También es frecuente encontrar fotografías desde los dos cerros ubicados en el costado occidental (el cerro El Volador y el cerro Nutibara). Este punto de vista expone la norma compositiva en fotografía, que distribuye en tres tercios, situando la línea de horizonte en el encuentro, la superficie en la que se extiende del valle y se encuentra con el grupo de montañas. Esta reiteración formal se apoya a través de las tonalidades de los grises que surgen de la profundidad de campo de cada fotografía.

El aprovechamiento comercial de los ríos y quebradas del valle, junto con los trabajos ingenieriles en la rectificación del río Medellín a principios de la década de los cuarenta constituyen una impronta determinante en la forma compositiva de las fotografías panorámicas de la ciudad. El trabajo de los fotógrafos Francisco Mejía y Gabriel Carvajal presenta semejanzas en este tema. El encuadre y punto del observador en dirección norte sur, sur norte se apoya en encuadres a un punto de fuga con tendencia simétrica al centro de la fotografía. Las fugas de las perspectivas en estas fotografías acentúan un carácter formal del río como una vía sin uso, frente a las fotografías del siglo XIX, cuando la mayoría de fotografías encontradas en el archivo presentan encuadres frontales, donde se expone la configuración formal de los meandros y orillas.

Figura 22. Río-un punto de fuga.
Créditos de arriba hacia abajo.
Autor: Rodríguez.
Fuente: BPP-F-008-0901-1920.
Autor: Francisco Mejía.
Fuente: BPP-F-014-0100- 1941.
Autor: Gabriel Carvajal.
Fuente: BPP-F-016-0171-Carvajal-1965.

Figura 23. Río frontal.
Créditos de arriba hacia abajo.
Autor: Paulo Emilio Restrepo.
Fuente: BPP-F-002-0105 -1895.
Autor: Paulo Emilio Restrepo.
Fuente: BPP-F-002-0166 -1895.
Autor: Jorge Obando.
Fuente: BPP-F-002-0455, años treinta.

Figura 24. Plano General y línea del Horizonte. Esquemas

El entorno urbano, la ciudad

Planos Generales-Encuadre Natural

La densificación de la ciudad en altura facilita nuevas estrategias compositivas, por cuanto la cercanía entre los nuevos edificios y su altura les brinda a los fotógrafos la posibilidad de componer imágenes usando la arquitectura como plataforma para variar el punto del observador. En este caso, es preciso mencionar que las distancias en las que se toman las fotografías por parte de cada uno de los fotógrafos se asemejan, puesto que la forma de edificio no se presenta a través de punto de fugas pronunciadas. Para esto los fotógrafos se sitúan a no menos de 30 metros; esta distancia les ofrece a los fotógrafos la posibilidad de encuadrar el objeto con el contexto justo para que el centro de interés (el edificio) no presente aberraciones formales. De acuerdo con esto, podríamos asegurar que el fotógrafo busca una imagen que se aproxime a la visualización del edificio en su proporción. Sin embargo, esta característica encontrada en el grupo de fotógrafos elegidos se transformaría con la construcción de nuevos edificios cada vez más altos, donde el plano contrapicado aparece con más frecuencia desde finales de la década de los setenta.

Figura 25. Sistemas de composición plano base.

Créditos de arriba hacia abajo.

Autor: Gabriel Carvajal

Fuente: BPP-F-015-0003, años cincuenta.

Autor: Francisco Mejía.

Fuente: BPP-F-009-0576.1955.

Autor: Digar

Fuente: BPP-F-005-0740.1958.

Autor: Horacio Gil Ochoa.

Fuente: BPP-F-012-0981.1973.

Figura 26. La industria como tema fotográfico.

Créditos de arriba hacia abajo.

Autor: Francisco Mejía

Fuente: BPP-F-014-0137 -1937.

Autor: Horacio Gil Ochoa

Fuente: BPP-F-014-0752-1963.

Autor: Gabriel Carvajal

Fuente: BPP-F-019-0353 -1960.

Autor: Digar

Fuente: BPP-F-019-0661-1963.

Figura 27. Encuadre natural.

Créditos de arriba hacia abajo.

Autor: Francisco Mejía

Fuente: BPP-F-004-0648 -1933

Autor: Gabriel Carvajal.

Fuente: BPP-F-014-0842 -1967

Autor: Horacio Gil Ochoa.

Fuente: BPP-F-006-0314 -1961

Autor: Digar.

Fuente: BPP-F-004-0957 -1955.

Vías y accesibilidad

El plano base como motivo compositivo.

Aparece el tema de la aviación y la fotografía aérea, la curva como motivo de composición. El loteo, las vías y las grandes infraestructuras hacen su aparición en universidades, desarrollos urbanísticos y empresas.

La industria e ingeniería

Simetría y repetición.

Las fotografías que presentan los paisajes industriales muestran, por parte de los fotógrafos elegidos, composiciones con punto de vista fugado a otro punto. Existe por parte de los fotógrafos el interés en componer la fotografía a través de un solo punto de fuga. Esta condición se expone a través de un manejo simétrico de los elementos que definen la composición.

El encuadre natural

Esta estrategia utiliza la forma contrastada en primer plano para enmarcar lo que se va a fotografiar. Aunque esta característica no es común en todos los fotógrafos, presenta interés por su escasez en la muestra. Los fotógrafos Gabriel Carvajal y Horacio Gil Ochoa son los que exponen en la muestra más fotografías a través de esta estrategia compositiva; sin embargo, esta no llega al 5 % del total.

La sombra como motivo compositivo

El tratamiento de la luz y la sombra como estrategia para mostrar la masa horadada y socavada en los objetos (edificios) exige, de acuerdo con las condiciones geográficas del valle donde se emplaza la ciudad, la captura de imágenes con la fuente luminosa, casi perpendicular al plano base. El manejo de la luz y la sombra en las fotografías de los autores elegidos expone un gran contraste entre el blanco y negro. Esta característica, propia en las fotografías de todos los autores locales, muestra un gran conocimiento de las propiedades formales de los edificios y su relación con la fuente luminosa, por cuanto se elige la hora del día, de acuerdo con la exposición del sol en las superficies que conforman las fachadas.

La realización de las fotografías elegidas para la muestra, en relación al concepto de la forma visual expuesto previamente en el documento, expone una mirada, que sin alejarse de los objetivos acordados por los clientes institucionales y particulares quienes hacen los encargos, recomponen la imagen visual de la ciudad a través de sus fotografías. Los temas entorno a la transformaciones urbanas y sociales, que generó la entrada de la modernidad en la ciudad de Medellín, denotan el interés de construir visualmente una idea que apunte a una renovación física espacial, más que una exposición espacial de su dinámica social. El habitante, entendido como un transeúnte del espacio urbano, no figura como protagonista en los encuadres fotográficos elegidos. En este caso, son la ciudad y su geografía, los temas que componen sus dinámicas. La ciudad deja de ser el telón de fondo de la escena, y pasa a ser el centro de interés de la misma.

Figura 28. Manejo de la fuente luminosa.

Créditos de arriba hacia abajo.

Autor: Francisco Mejía

Fuente: BPP-F-004-0744- 1937.

Autor: Digar.

Fuente: BPP-F-005-0255-1965.

Autor: Francisco Mejía

Fuente: años cincuenta.

Autor: Gabriel Carvajal.

Fuente: BPP-F-014-0997. Años cincuenta.

Autor: Horacio Gil Ochoa.

Fuente: BPP-F-006-0367, fecha desconocida.

Referencias

- Arnheim, R. (1978). *La forma visual de la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Arnheim, R. (1985). El pensamiento visual. Buenos Aires: Eudeba
- Beer, P. (2009). *Paul Beer*. Bogotá: La Silueta.
- Berger, J. (2012). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Cerda Gutiérrez, H. (1997). *La investigación total. La unidad metodológica en la investigación científica*. Bogotá: Segunda.
- Fontana, M. P., Henao, H., Llanos, I. y Mayorga, M. Y. (septiembre de 2008). Ciudad y arquitectura moderna en Colombia 1950-1970. Presencia y vigencia del patrimonio moderno. Recuperado de <https://upcommons.upc.edu/bitstream/handle/2117/9702/Gaceta%20definitiva%20PDF%20sept%2021%20El%20Tiempo%20corr.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Fundación Vítaz. (2010). Las primeras cámaras de gran formato para exteriores. *Museo Vítaz*. Recuperado de <http://www.vitzaz.org/museo/expo/granformato.html#all>
- González Flores, L. (2010). Técnica e imagen: la fotografía como concepto. *ArtCultura*, 12(21), 91-109. Recuperado de http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF21/l_flores.pdf
- Le Corbuiser, (1958). *Hacia una arquitectura*. Barcelona: Ediciones Apóstrofe.
- Leguizamón, J. E. (2000). *Barranquilla y la modernidad. Un ejercicio histórico*. Bogotá: Proa.
- Leone, (1998), *Leyes de la gestalt*. Leone, G. (08 de 10 de 1998). <http://www.guillermoleone.com.ar>. Obtenido de <http://www.guillermoleone.com.ar/LEYES%20DE%20LA%20GESTALT.pdf>
- Londoño Vélez, S. (01 de 06 de 2005). *Pioneros de la fotografía en Antioquia*. Obtenido de <http://www.banrepcultural.org>: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/credencial/marzo1996/marzo1.hth>
- Marzal Felici, J. (2007). *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*. Madrid: Cátedra.
- Mejía, J. L. (1985). "La fotografía". En: *Historia de Antioquia*. . Medellín: Suramericana de Seguros.
- Molano, A. (2011). Historia de la fotografía en Colombia. *Colombia Digital*. Recuperado el 10 de agosto de 2014, de <http://colombiadigital.net/actualidad/articulos-informativos/item/929-la-fotografia-en-colombia.html>
- Molina, L. F. (2001). *Fotografía de arquitectura en Medellín, 1870-1960*. Medellín: Universidad de Antioquia.

- Panofsky, E. (2003). *La Perspectiva Como Forma simbólica*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Piñon, H. (2008). No hay discurso sin mirada. *DPA*, (24), 106-109.
- Sontang, S. (2006). *Sobre la fotografía*. México, D. F.: Santillana.
- Vélez Ortiz, M. C. (2010). *Arquitectura moderna en Medellín 1947-1970* Medellín: Universidad Nacional de Colombia.