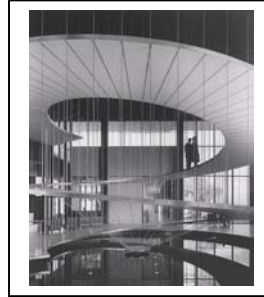


BANCO DE DATOS ANÁLISIS DE LA IMAGEN FOTOGRÁFICA



REGISTRO NÚMERO	0701
------------------------	-------------

1. NIVEL CONTEXTUAL

DATOS GENERALES	
TÍTULO	“Edificio de la General Dynamics Astronautics, San Diego, Charles Luckman, William Pereira”
AUTOR	JULIUS SHULMAN
NACIONALIDAD	ESTADOS UNIDOS
AÑO	1964
PROCEDENCIA	Libro: <i>L.A. Obscura. La fotografía arquitectónica de Julius Shulman</i> . Club Diario Levante, Universidad Politécnica de Valencia y Museo de la Universidad de Alicante. 2001.
GÉNERO	Foto arquitectónica
GÉNERO 2	No procede
GÉNERO 3	No procede
MOVIMIENTO	No procede
PARÁMETROS TÉCNICOS	
B/N / COLOR	Blanco y negro
FORMATO	Información no disponible
CÁMARA	Información no disponible
SOPORTE	Reproducción en libro impreso. Información no disponible
OBJETIVO	Información no disponible. El tipo de fotografía y su composición apuntan hacia la utilización de un gran angular
OTRAS INFORMACIONES	Se inscribe en la línea de fotografías de edificios y arquitectura del autor, quien es uno de los grandes artistas de la fotografía arquitectónica emergente en California durante los años 50 y 60. A través de su trabajo se transmite todo un estilo de vida. <i>Webs de interés:</i> http://www.usc.edu/dept/architecture/shulman/ http://www.arcspace.com/tours/shulman/

DATOS BIOGRÁFICOS Y CRÍTICOS

HECHOS BIOGRÁFICOS RELEVANTES

Julius Shulman nació en Brooklyn, Nueva York, en 1910. Pasó sus primeros años en una granja de Connecticut, donde desarrolló su interés por la naturaleza y la luz. Se interesó desde muy temprano por la fotografía. Trasladado a California, tuvo contacto con Richard Neutra y la cultura fotográfica que rodeaba el mundo de la arquitectura e interiorismo urbano. Realizó múltiples instantáneas de edificios y de casas de famosos en Hollywood; destacan las fotos que hizo para Raphael Soriano, quien después sería el arquitecto de su estudio en Los Angeles.

Apadrinado por Neutra, con una vieja cámara de negativos de 4x5, hizo una serie de fotografías para importantes arquitectos de Los Angeles: R.M. Chindler, Gregory Ain, Frank Lloyd Wright y Pierre Koenig.

En 1960 ya era reconocido como el más importante fotógrafo arquitectónico de todos los tiempos. Siguió su profesión compaginándola con docencia en Berkeley, de donde saldrían importantes fotógrafos formados por él.

Shulman ha fotografiado más recientemente locales de arquitectura contemporánea, por la que se interesó vivamente. A partir de 1987 viene recibiendo homenajes y han sido publicados varios libros sobre su obra. Destacan en esta fase las fotografías del J. Paul Getty Center. Frank Gehry le invitó a que fotografiara el Centro Guggenheim en Bilbao.

COMENTARIOS CRÍTICOS SOBRE EL AUTOR:

Aparecido en el Semanario Cultural de ABC:



La mirada del fotógrafo

La producción fotográfica de Julius Shulman está ligada al trabajo de los grandes arquitectos estadounidenses californianos de toda una época. Este año se suceden las series de ciclos y conferencias que se dedican a sus imágenes y a la arquitectura de su tiempo, vinculada a nombres como el de Pierre Koenig.

Julius Shulman nació en Brooklyn en 1910. A los diez años su familia se trasladó a California donde creció y adoptó la profesión de fotógrafo. Por casualidad coincidió con Richard Neutra, quien le introdujo en la fotografía de arquitectura. Su obra desde entonces está ligada a muchos de los grandes arquitectos californianos y particularmente también a toda una rica tipología de ejemplos construidos en los años cincuenta y sesenta. La manera de ver de este gran artista es el manifiesto de una época. No es de extrañar, por tanto, la serie de conferencias que este año se dedican a su obra y a la arquitectura de su tiempo. El libro de J. Rosa publicado por Rizzoli se llama *A constructed View* que hace referencia a su solidez interpretativa, a su manera de fotografiar haciendo de su trabajo un manifiesto, a sus sabios silencios y a su amor por los grandes espacios. Existe otra publicación última de la editorial Taschen, *Modernism Rediscovered*, dedicada a Shulman, con textos de P. Serraino en donde se reproduce una gran parte del material de este gran fotógrafo.



Una de sus más interesantes fotografías es la de la casa Stahl proyectada por Pierre Koenig en 1960, dentro de una larga experiencia de prototipos, *Case Study House*, desarrollados

por otros tantos famosos arquitectos, entre ellos los Eames, Saarinen, Blake y el mismo Neutra. Pierre Koenig es un increíble arquitecto, con una capacidad notable para manejar los materiales industriales ligeros. En su monografía publicada por Phaidon, Norman Foster reconoce en la introducción su interés y admiración por este arquitecto a quien califica de «piedra angular en su formación». Alison y Peter Smithson describen en *Changing the Art of Inhabitation* la revolución que Charles & Ray Eames, contemporáneos de Koenig, introdujeron en la cultura moderna. Según estos autores, antes de los Eames los muebles en los edificios fotografiados pertenecían rígidamente al edificio; con estos arquitectos, los muebles se hacen piezas libres del espacio y pertenecen ya a sus ocupantes. Esta idea de libertad e independencia de los objetos y las personas es clave a la hora de interpretar las diferencias entre el momento actual y la visión de aquellos años.

El mensaje de libertad y optimismo que se genera en aquél momento histórico se refleja en la fotografía de la casa Stahl y en las fotografías de otros autores sobre otras dos obras de Koenig me refiero a la casa Seidel de 1961 situada en la playa fotografiada por R. Fish, y la casa Oberman de 1962 en Palos Verdes, fotografiada por L.Y. Lee. En estos tres ejemplos sus ocupantes desarrollan una actividad particular. En la casa Stahl dos mujeres hablan entre sí sentadas «volando» sobre la vista de Los Ángeles. En la casa Seidel un niño apoyado en la barandilla recorta su figura sobre el mar al fondo. En la casa Oberman un hombre mira el horizonte infinito y su cuerpo da la escala de la fotografía. En todas las fotografías la cámara se sitúa en un plano bajo para proporcionar una mayor sensación de vuelo o una línea más contrastada con el horizonte. En la casa Seidel la cámara parece estar a la altura de la cabeza de la madre que transmite tranquilidad frente al riesgo de los movimientos del niño que deja caer su mano relajada en un juego perpendicular con la barandilla.

Nadie mira a la cámara y sus miradas o su actividad crean una dimensión espacial. Existe otra versión de la misma



fotografía de la casa Stahl en la que un hombre de espaldas mira hacia la ciudad de Los Ángeles. Las mujeres hablando entre sí establecen la distancia del espacio interior, «vuelan» mientras hablan cargadas de *glamour* a lo Grace Kelly. Los muebles en las dos versiones son los mismos; sólo han cambiado los autores, pero las dos mujeres parecen los personajes de un cuadro de Velázquez, una representación que ocurre frente a nosotros.

M. Foucault en su estudio de *Las Meninas* intenta descifrar las claves de la representación: las miradas de las figuras, el papel del espejo al fondo y el del cuadro que reproduce todo de nuevo como en otro gran espejo. La geometría de las miradas hace desaparecer el espacio arquitectónico encerrado en las paredes de la habitación y crea un espacio propio entre los cuerpos de la escena. En las fotografías realizadas sobre las casas de Koenig, todo contribuye a reforzar la existencia del espacio infinito, la poesía del exterior, la ciudad, el mar o el desierto. La arquitectura es bella porque proporciona otra belleza, y su papel está al servicio del espacio exterior o de un espacio libre que tampoco pertenece a la casa, como los muebles de los Eames. En el cuadro de Velázquez se representa libremente; en la casa Stahl la representación explica la realidad.

Si comparamos estas imágenes con la reproducción de la casa Gaspar de un gran arquitecto español, Campo Baeza, fotografiada por H. Suzuki, nos damos cuenta de que en esta fotografía el espacio es creado por medio de mecanismos simbólicos; el agua y un árbol plastificado sirven para reforzar la presencia de la arquitectura, de los volúmenes contruidos. El vidrio, por acción del ordenador, adopta el color del agua, y lo vertical puede ser horizontal. La presencia del objeto arquitectónico, incluso sin escala, ni personajes, lo invade todo. El juego de reflejos y la solidez de los muros convierten el espacio en un ámbito apto para un ballet de rebotes, como un juego de ordenador. La mano del niño en la casa Seidel de la playa refleja la ley de la gravedad; los edificios de Koenig vuelan, flotan en el agua o trepan sobre las colinas de California.

Anthony Vidler analiza en libro reciente *Warped Space* las patologías de la personalidad relacionadas con el espacio. Claustrofobia, agorafobia, vértigos, angustia por la proximidad... Son muchas las teorías que relacionan el nacimiento de la agorafobia con el de las ciudades modernas, la necesidad de evitar la mirada hacia las grandes distancias. Vidler describe el espacio *bunker* del museo judío de Libeskind en Berlín, o los espacios modernos de Koolhaas cargados de ansiedad, por su falta de transparencia, el aumento patológico del juego de espejos y la presencia de materiales translúcidos. La fotografía y los ordenadores refuerzan esta experiencia, pero todos, fotógrafos y arquitectos, permanecen presos entre sus propios muros.

Volviendo a Koenig, tengo que mencionar el último y brillante libro de Iñaki Ábalos, *La buena Vida*, publicado por Gustavo Gili. Iñaki llama a las casas Koenig casas del pragmatismo. Hay en este trabajo, sin embargo, un excesivo y obsesivo paralelismo entre Filosofía y Arquitectura. La Arquitectura está más relacionada con la Psicología, la Antropología, la Sociología, la Política o con la edad de sus ocupantes.

Las casas definen un lugar cuando el entorno está presente, pero la esencia de una casa puede ser su desaparición en el lugar. Hay una actitud esencial de ahorro energético a partir de una cierta edad. Los halcones volando sobre Heidegger en la Selva Negra hacen desaparecer su refugio. Sólo la mirada del fotógrafo puede volver a relacionar casa y lugar, aunque esta relación sea intrascendente para un Heidegger maduro que no siquiera necesitaba libros.

Salvador Pérez Arroyo

arte

Imágenes para un sueño

Julius Schulman

ÁLVARO DE LOS ÁNGELES

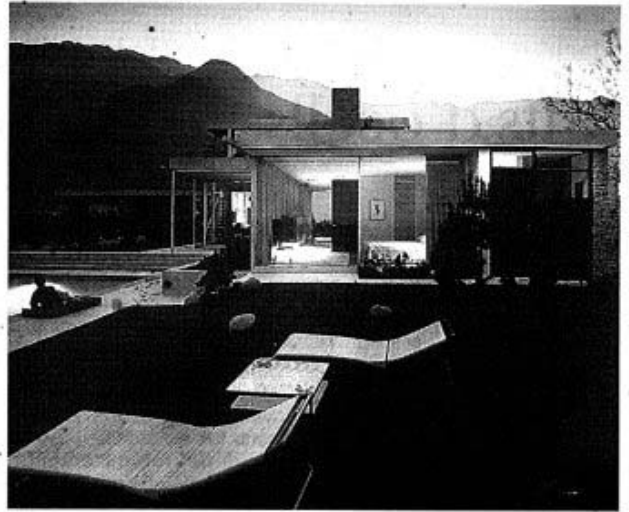
Club Diario Levante / Sala d'Exposicions de la Universitat Politècnica de València

DESPUÉS de exhibirse en la Fischer Gallery-University of Southern California y en el MUA-Museu de la Universitat d'Alacant, la exposición itinerante *Los Angeles Obscura: la fotografía arquitectónica de Julius Schulman* recae en la Universitat Politècnica a medias con el **Club Diario Levante**. Ambos espacios muestran varias docenas de excelentes vistas del gran sueño americano que, si bien ya desvelado no tanto como sueño para unos como pesadilla para otros muchos, ahora con la distancia que ofrece el tiempo y la nostalgia de lo erróneo resulta un documento sociológico y un aporte cultural de gran calibre. El conjunto de fotografías de J. Schulman plasma con gran precisión no ya un estilo arquitectónico (una sutil variante del racionalismo europeo amoldado al sistema de vida y características climáticas de la incipiente urbe de Los Angeles) sino que, por encima de cualquier otro logro, consigue registrar todo un estilo de vida. Son, así pues, fotografías de una ejecución extremadamente fina y elegante: relatan parte de la reciente historia de un país en continuo cre-

cimiento y eminentemente moderno, que supo asumir las ideas y acoger a sus ideadores para hacerlas propias. Siendo, sobre todo, grandes ideas para la creación de un gran sueño.

Principalmente, Schulman fotografió residencias privadas, lugares de ensueño donde la naturaleza parece convivir en perfecta armonía con las formas geométricas de una arquitectura de volúmenes limpios y paredes de cristal, de interiores habitables que ofrecen un perfecto recorrido visual por las obras maestras del diseño industrial del siglo XX. Estas imágenes de las grandes obras de arquitectos como Richard Neutra, Pierre Koenig, Charles Eames, Raphael Soriano o R. M. Schindler, ofrecen algo más que el mero registro arquitectónico; aportan la visión de un fotógrafo observador que sabía esperar que la mejor luz del día inundara la casa o que la noche más estrellada resaltara su palidez. Todo esto, además de saber retratar el espacio con la impronta de sus dueños: pequeños detalles de vida cotidiana que hacían el sueño más creíble.

Cuando Schulman fotografiaba espacios públicos, bloques de apartamentos, grandes edificios de oficinas o incipientes supermercados del



más puro estilo Streamline, conseguía plasmar, igualmente, el sistema de vida americano extendido hoy en día hasta la globalización. Y aún en estos casos su enfoque era propio, aportaba una visión personal con imágenes repletas de datos, ángulos que empujaban a la escena a todos los objetos, a cualquiera de sus detalles. Instantes repletos de información que, por sí mismos, podrían resultar las pruebas fehacientes que demostrarían que una época concreta existió: lo que vemos —aunque parezca un sueño— ha existido.

Sin embargo, algo existe en las imágenes de Schulman que hace que no las podamos observar sólo como fotografías de arquitectura, mucho menos, pues, de decoración. Existe en sus enfoques casi épicos el reverso del tiempo transcurrido y

de la experiencia; el conocimiento y el resultado de sus principios. Algo nos dice que observar estas imágenes sólo desde el análisis de su excelente formalidad, sería cómo conformarse con el resumen del libro que aparece en su contraportada, evitando abrirlo por miedo a que nos defraude el desarrollo de su sinopsis. La vida real poco tiene que ver con la perspectiva imposible de estas fotos o con los finales felices de las mejores comedias de Hollywood, aunque —realmente— ayuden a la evasión. Nada de lo aquí mostrado es gratuito; como parte de un gran engranaje, cada pieza desarrolla una función de sutil y espléndida propaganda; el último gran imperialismo vigente conquistó a sus adeptos no sólo con las armas bélicas, sino también con las del deseo del sueño materialista. □



2. NIVEL MORFOLÓGICO

DESCRIPCIÓN DEL MOTIVO FOTOGRÁFICO

La fotografía corresponde a un espacio arquitectónico urbano, concretamente el hall del edificio de la General Dynamics, visto desde su interior y aprovechando al máximo las entradas de luz natural. La inscripción en la imagen de un hombre y una mujer, en aparente actitud contemplativa, contribuye a calibrar los volúmenes y perspectivas del conjunto.

ELEMENTOS MORFOLÓGICOS

PUNTO

Elemento privilegiado sobre el que se engarzan los rectilíneos. En la parte inferior, absolutamente centrado, una base circular parece emitir hacia el resto de la imagen la dimensión concéntrica que la preside y que es reforzada por:

- La circularidad de la pendiente en espiral, cuya utilización de curvas concéntricas es evidente
- Su reflejo en el suelo, que, al tratarse de una superficie plana, convierte la espiral en plano y dibuja una serie de semicírculos (correspondencia exacta de la parte superior)

Además, multitud de puntos luminosos (reales y reflejados) corresponden a las luces del interior, que están todas encendidas, evitando las zonas en sombra.

Esta reiteración puntual está en consonancia con la presencia de un centro de interés evidente en la imagen, que conduce la mirada hacia la espiral como *leitmotiv* y que se sitúa con mayor relevancia en el tercio superior de la imagen. Obsérvese asimismo la presencia de la pareja como punto de atención en la confluencia de la línea de tercios.

El grano fotográfico, que también nos remitiría al concepto de punto, es apenas perceptible.

LINEA

Si el punto nos ha parecido el primer elemento privilegiado de la imagen, en tanto que dispositivo sobre el que parece construirse la superficie, la línea es el segundo y casi al mismo nivel de relevancia. Su presencia es, incluso, mayor:

- Elementos en diagonal que parten de un círculo central y se encadenan con la espiral
- Elementos en vertical, continuidad de los diagonales, que ascienden hasta la parte superior como guías de la espiral y de todos y cada uno de sus fragmentos
- Líneas que definen lo que podríamos entender como sectores de la espiral (en una escalera serían los escalones), a su vez ligadas por contacto a las ascendentes en vertical y cruzándose con ellas.
- Pilares sobre los que se sustenta el edificio y la espiral central, absolutamente desprovistos de curvas, que parecen confundirse con sus continuidades lineales para formar los pasillos, entradas y salidas
- Pasillos de las dependencias, totalmente rectangulares (ligeramente deformados por la perspectiva)
- Accesos, que son también rectangulares, y cristaleras
- Sillones, formados por líneas rectangulares, que están de espaldas a la estructura espiral, lo cual es muy significativo porque la refuerzan
- Reflejo en el suelo de todo lo antedicho

En todos los casos, las líneas rectas se cruzan entre sí perpendicularmente. La excepción la constituyen los elementos diagonales, perfectamente ensamblados en el conjunto por la predisposición fijada por los ejes curvilíneos.

PLANO(S)-ESPACIO

Se pueden distinguir tres planos:

- Elemento central inferior, en primer término. Círculo del que nace la estructura, una de cuyas partes está muy cerca del objetivo de la cámara pero no constituye una zona de primer nivel, sino que queda un tanto difuminada debido al punto de vista adoptado que parece invisibilizarla.
- Estructura de la espiral en ascenso, con la pareja detenida a media altura. En realidad se trata de una sensación óptica, porque la espiral está lógicamente centrada sobre el círculo emisor, pero es la perspectiva la que construye una multiplicidad espacial que nos hace pensar en un segundo término, lo cual se refuerza por el lugar que ocupa la pareja y por la presencia al fondo de otros espacios.
- Espacios, al fondo, en profundidad que, a su vez, se dividen en dos subespacios: las dependencias (pasillos, despachos) y el exterior (árbol)

ESCALA

Hemos de hablar de un plano general muy amplio, tomado en gran angular y con la cámara en posición vertical. Las dimensiones del hombre y la mujer, perdidos en el resto del cuadro, dan idea de los tamaños.



<p>FORMA</p> <p>Formas geométricas regulares que presiden toda la composición. Ya hemos hablado del punto y la línea; a su vez se combinan entre sí y generan con sus cruces dos grandes vectores: elementos rectilíneos, básicamente rectangulares, no poliédricos (accesos, pasillos, ventanales) y elementos curvilíneos (espiral, que parece formar un enorme signo de interrogación). Las confluencias entre ambos son nítidas, allá donde se construye una curva, una recta da pie a su evolución.</p>
<p>TEXTURA</p> <p>La ausencia de grano, elimina una marca de textura específica.</p>
<p>NITIDEZ DE LA IMAGEN</p> <p>Todos los elementos son nítidos, incluso los más alejados. Hay una gran profundidad de campo y sólo permece en penumbra el techo superior.</p>
<p>ILUMINACIÓN</p> <p>La presencia de luz natural es evidente, así como el hecho de que todas las luces en pasillos y despachos estén conectadas. Podemos suponer que el conjunto de la superficie que se está fotografiando se conecta con el exterior mediante el tipo de ventanales que vemos en el fondo; de esta forma, la incidencia de luz frontal, por la izquierda y la derecha del encuadre, puede suponerse natural. Ahora bien, nada en la fotografía indica que esta hipótesis sea correcta, toda vez que la elección del punto de vista no permite ver más que el fondo reflejado. En tal caso, sería posible que hubiera un refuerzo frontal y lateral con luz artificial; de ser así, se trataría de luces potentes que simularían la entrada de luz natural.</p>
<p>CONTRASTE</p> <p>Solamente entre las partes iluminadas y las que aparecen en penumbra (en este caso, la pareja es un elemento significativo, ya que permanece en contraluz). En realidad, la fotografía es tan nítida que no puede hablarse de contrastes luminosos sino más bien de zonas.</p>
<p>TONALIDAD / B/N-COLOR</p> <p>Fotografía en blanco y negro, con fuerte predominancia de tonos intermedios.</p>
<p>OTROS</p> <p>No se observan otros aspectos relevantes</p>

REFLEXIÓN GENERAL

Imagen muy compleja, exquisitamente elaborada, que aprovecha al máximo todos los resortes compositivos

3. NIVEL COMPOSITIVO

SISTEMA SINTÁCTICO O COMPOSITIVO
<p>PERSPECTIVA</p> <p>La importante profundidad de campo y el punto de vista adoptado consiguen una fuerte perspectiva que tiene una múltiple vía:</p> <ul style="list-style-type: none"> • La confluencia de las líneas de fondo (pasillo), cuya nitidez nos permite calibrar una importante continuidad de esa parte del edificio y que, a su vez, se equilibra con el exterior, paralelo. • La confluencia de todas las líneas en el reflejo que se produce en el suelo, que reproducen esa sensación de profundidad y, además, referencian la parte del fondo, como si se tratara de una continuidad, cuando, en realidad, el hecho de que las veamos en primer término es consecuencia del punto de vista adoptado por la cámara. • La continuidad de la espiral, que marca perfectamente una zona cercana y otra lejana al objetivo • La sensación perceptiva de que hay otra perspectiva perfectamente delimitada: la que se genera mediante el enraizamiento a partir del círculo de todos los vectores sobre los que parece sustentarse la espiral. Esta perspectiva no es la de la fotografía sino la de la captación sensorial por parte de quien la mira, ya que intuye una construcción de líneas y curvas que es en sí misma una generación en perspectiva.
<p>RITMO</p> <p>La sucesión de elementos que se repiten, confiere un ritmo insólito a la imagen, lo cual es mucho más importante si consideramos que se trata de una fotografía arquitectónica. Podemos enumerar:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Líneas rectas trazadas y líneas rectas reflejadas • Líneas diagonales • Elementos curvilíneos
<p>TENSIÓN</p> <p>Consecuencia de lo anterior, todos los cruces entre los elementos rectos y curvos, generan tensión. Esta se multiplica por la existencia de líneas en diagonal. Hay una continuidad exquisita entre todos los parámetros pero no se ha evitado en modo alguno el conflicto, aunque este sea fruto de confluencias que generan nuevos elementos geométricos. La espiral, concretamente, parte del círculo en la base, sustentada en líneas diagonales, pero no se construye sobre una línea plana sino que esta sufre una evolución que permite su subida en abanico, casi imperceptible al principio, pero muy acusada al final.</p>
<p>PROPORCIÓN</p> <p>El tamaño de la fotografía permite que se guarden las proporciones de todos los elementos. El uso del gran angular deforma muy poco la primera curva de la espiral, que queda cercana a nuestra mirada e incluso casi desaparece porque coincide con el eje de la visión</p>
<p>DISTRIBUCIÓN PESOS</p> <p>Hay un gran equilibrio. La aparición de una zona limítrofe por la parte izquierda del encuadre, que otorga mayor capacidad espacial a esa mitad, queda compensada por la presencia del hombre y la mujer en la parte derecha. Del mismo modo, desde el punto de vista vertical, el techo –incluso siendo un vacío– y el reflejo en el suelo se compensan mutuamente.</p>
<p>LEY DE TERCIOS</p> <p>La imagen genera una estructura en forma de cono invertido en el que confluyen las líneas de fuga. La ley de tercios se cumple como consecuencia de las diferentes masas que se privilegian y que, como hemos dicho antes, tienen un punto esencial en el justo espacio del tercio superior, coincidiendo plenamente con la línea imaginaria que traza el tercio.</p>
<p>ESTATICIDAD / DINAMICIDAD</p> <p>Gran dinamismo, fruto de un constante flujo de direccionamiento de la mirada, encaminada por las líneas y curvas, sus confluencias y divergencias.</p>
<p>ORDEN ICÓNICO</p> <p>Organización muy estudiada que, como hemos dicho, sugiere una especie de interrogante. Los elementos son directamente una representación referencial, pero el juego de líneas y curvas profiere modelos visuales muy diversos que otorgan al conjunto una entidad icónica muy potente, pero, además, también a sus partes. Como ejemplo, la pareja en contraluz parece suspendida en el aire, o la espiral no parece tener un punto de destino concreto. Podemos hablar de equilibrio dinámico.</p>



<p>RECORRIDO VISUAL</p> <p>Es múltiple y depende de las características del observador. Proponemos:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Inicio en el círculo de la parte inferior y ascenso a través de las líneas diagonales que sustentan la espiral para, a continuación, seguir el recorrido de esta a su incierto destino • Inicio en el círculo y ascenso a través de las líneas rectas en que parece sustentarse la espiral • Inicio en lo alto de la espiral y descenso hasta el círculo, vía curva o directamente lineal • Mirada de conjunto.
<p>POSE</p> <p>La pareja ha sido colocada estratégicamente, por lo que se puede asegurar que está posando para la fotografía. Ahora bien, no hay gesticulación alguna: mira hacia el exterior (continuidad de nuestra mirada y de las diagonales inferiores) y permanece a contraluz.</p>
<p>OTROS</p> <p>No se observan otros aspectos relevantes</p>
<p>COMENTARIOS</p> <p>La fuerza más exquisita de esta fotografía es precisamente el aspecto compositivo, aquí no se trata de narrar una acción o hacer una instantánea sobre un acontecimiento, lo importante es el edificio, pero todos los elementos se han compuesto de una forma que es única y probablemente irrepetible.</p>

ESPACIO DE LA REPRESENTACIÓN

<p>CAMPO / FUERA DE CAMPO</p> <p>Aunque, en principio, el conjunto representado parece contenerse explícitamente en el campo, cuyo encuadre es nítido y encierra perfectamente los componentes que se pretenden privilegiar, la presencia del fuera de campo tiene especial interés:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Estamos viendo el interior del edificio, por lo que solo podemos hacernos una idea de su exterior. Este es un fuera de campo contiguo que funciona como contraparte del encuadre que vemos • Hay una zona en la oscuridad, que se corresponde con el techo. Aquí nos vemos imposibilitados de establecer si hay o no una continuidad hacia arriba; no sabemos las plantas que tiene el edificio ni de donde cuelga esa espiral, cuyos soportes parecen venir de un lugar siniestro (¿se suspende en el aire?) • Hay un dato contextual importante: la presencia de la naturaleza en el exterior del edificio • Los pasillos nos hacen perceptible la existencia de otras estancias que no vemos, en profundidad. Arriba, al final de la espiral, también parece verse un despacho que sobresale, suspendido quizás en el aire. • La propia espiral, que parece no conducir a lugar alguno, pues muere en el vacío, nos permite aventurar que a lo largo de su recorrido hay salas laterales que permanecen ocultas a nuestra mirada
<p>ABIERTO / CERRADO</p> <p>Espacio cerrado pero que permite intuir el contexto que le rodea.</p>
<p>INTERIOR / EXTERIOR</p> <p>Interior, con la misma matización, por el árbol que nos llega a través del ventanal.</p>
<p>CONCRETO / ABSTRACTO</p> <p>Absolutamente concreto, puesto que se trata de un espacio interior urbano. El hecho de que las estructuras remitan a un cierto nivel de abstracción artística no debe afectar a la lectura de la fotografía que, en sí misma, no pretende abstracción alguna.</p>
<p>PROFUNDO / PLANO</p> <p>Gran profundidad.</p>
<p>HABITABILIDAD</p> <p>La mirada espectral queda un tanto distante por la frialdad general, que es buscada. La pareja en la espiral parece inmóvil, contemplativa, como una continuidad de las líneas ascendentes (o descendentes, según sea nuestro recorrido visual)</p>
<p>PUESTA EN ESCENA</p> <p>Sólo la debida al punto de vista y probablemente la pareja estática.</p>
<p>OTROS</p> <p>No se observan otros aspectos relevantes</p>
<p>COMENTARIOS</p> <p>El espacio es aquí el elemento esencial, toda vez que la foto es arquitectónica. La espiral permite promover concepciones centrífugas pero, en realidad, el encuadre aprisiona el conjunto, lo muestra todo de esa espiral. Lo ajeno se encuentra en el nivel de la sugerencia.</p>



TIEMPO DE LA REPRESENTACIÓN	
INSTANTANEIDAD	Tal como hemos indicado, pensamos que la imagen ha sido muy estudiada e incluso se ha dispuesto la presencia de la pareja en la espiral. Desde este punto de vista, lo que hemos de concebir como una instantánea del espacio en cuestión, queda un tanto cuestionada.
DURACIÓN	No hay presencia de este parámetro. Ni siquiera podemos contar con el movimiento de los personajes presentes.
ATEMPORALIDAD	En cuanto espacio interior arquitectónico hay una cierta atemporalidad, pero siempre vinculada a la presencia de una construcción de carácter contemporáneo, muy avanzada. La época es manifiesta, aunque no pueda centrarse en fechas.
TIEMPO SIMBÓLICO	No parece un aspecto relevante
TIEMPO SUBJETIVO	Tampoco lo hay
SECUENCIALIDAD / NARRATIVIDAD	Hay secuencialidad de elementos en la imagen pero no en cuanto a la construcción de un mecanismo de carácter narrativo. La fotografía refleja un lugar y no pretende envolverlo en otro tipo de conjeturas.
OTROS	No se observan otros aspectos relevantes
COMENTARIOS	El tiempo no es aquí un factor esencial

REFLEXIÓN GENERAL	
Tal como hemos venido diciendo, la fotografía permite la contemplación de un espacio muy concreto. El tiempo no es un factor relevante, pero sí la composición, basada fundamentalmente en la construcción de un punto de vista, como inmediatamente comentaremos.	

4. NIVEL INTERPRETATIVO

ARTICULACIÓN DEL PUNTO DE VISTA
<p>PUNTO DE VISTA FÍSICO</p> <p>El encuadre está hecho desde la posición relativa de un punto de vista humano a una altura media, es decir, a 1,30/1,60 m. aproximadamente. De esta forma se consiguen una serie de ventajas:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Apariencia de ligero contrapicado por el volumen de la espiral, acrecentado por la utilización del gran angular • Desvío perceptivo de la altura por el reflejo en el suelo de toda la parte frontal posterior del espacio • Igualación de la “mirada” con el primer paso de la espiral, que queda en línea perfecta y contribuye de esta forma a acrecentar el volumen superior sin hacer excesivamente perceptible el inferior.
<p>ACTITUD DE LOS PERSONAJES</p> <p>Inmóvil. Han sido dispuestos en ese lugar. Hay también un personaje sentado al fondo, a la derecha, que la espiral nos impide ver (sólo tenemos como referencia sus pies)</p>
<p>CALIFICADORES</p> <p>No los hay, toda vez que sus rostros permanecen en el contraluz. Sí parece que miran hacia un punto exterior.</p>
<p>TRANSPARENCIA / SUTURA / VEROSIMILITUD</p> <p>La intervención enunciativa está en el punto de vista. Pese a la complejidad del encuadre, estimamos que el autor ha querido significar que esa es una posición humana posible, que desde ese punto la visión es la que nos otorga. Por lo tanto la mirada es la de un testigo ocular y, por lo tanto, transparente y verosímil (la deformación por el gran angular es muy pequeña)</p>
<p>MARCAS TEXTUALES</p> <p>No las hay, salvo aquella que tiene que ver con la elección del punto de vista que ha hecho el fotógrafo. Evidentemente, el juego de líneas y diagonales está presente en el espacio arquitectónico pero solamente una “posición” concreta las privilegia de la forma que aquí acontece.</p>
<p>MIRADAS DE LOS PERSONAJES</p> <p>No las hay. Ya hemos dicho que se intuye una mirada perdida hacia el exterior, pero los personajes no son relevantes salvo para el equilibrio de la composición</p>
<p>ENUNCIACIÓN</p> <p>No se explicita. Sólo el punto de vista.</p>
<p>RELACIONES INTERTEXTUALES</p> <p>Evidentemente, con el resto de la obra del autor, pero también hay un doble flujo hacia la fotografía arquitectónica en general y hacia la arquitectura contemporánea en particular, que conecta con una concepción funcional del arte y con algunas experiencias icónicas de las vanguardias.</p>
<p>OTROS</p> <p>No se observan otros aspectos relevantes.</p>
<p>COMENTARIOS</p> <p>La articulación del punto de vista deviene aquí esencial, pero está en relación con la composición y no con una voluntad enunciativa de mostrar la presencia de un ente autoral. En nuestro criterio, se trata de posibilitar “la mejor visión posible” de un espacio arquitectónico de gran relevancia.</p>

INTERPRETACIÓN GLOBAL DEL TEXTO FOTOGRÁFICO
<p>Como ya hemos dicho, la voluntad es testimonial, se trata de plasmar “lo que hay” desde el mejor de los puntos de vista posible. El juego de líneas y curvas está en el espacio que Julius Shuman fotografía, pero lo aprovecha a la perfección mediante la instauración de un punto de vista privilegiado. Aquí no caben interpretaciones que apunten a relatos.</p>
<p>Análisis realizado por: <i>Dr. Francisco Javier GÓMEZ TARÍN (Grupo ITACA-UJI)</i></p>