

# LA SIGNIFICACIÓN DE LA TEXTURA

## THE MEANING OF TEXTURE

Inés García Clariana

Universidad Europea de València. ines.garcia@universidadeuropea.es

Revista EN BLANCO. Nº 28. Texturas en Hormigón. Año 2020.

<https://doi.org/10.4995/eb.2020.13509>

No hay imagen sin imaginación y forma sin formación, así comienza Georges Didi-Huberman en *Cuando las imágenes tocan lo real*.<sup>1</sup> Parafraseando a Huberman e invadiendo el ámbito tectónico a escala de detalle – quizá – cabría preguntarse si existe textura sin intención y textura sin significación. La respuesta sería no, no existe. Las imágenes significan y las imágenes representan, de manera figurativa, *un algo*. Las texturas están llenas de intenciones, en mayor o menor medida, y dotadas de significado. Como define Marzal en sus reflexiones sobre la comunicación visual de la imagen, “la textura es un elemento visual que posee, al tiempo, cualidades ópticas y táctiles. Este último aspecto es el más sobresaliente, ya que la textura es un elemento visual que sensibiliza y caracteriza materialmente las superficies de los objetos.”<sup>2</sup>

Señala Kevin Lynch en *La Imagen de la Ciudad* que, “todo ciudadano tiene largos vínculos con una u otra parte de su ciudad, y su imagen está embebida de recuerdos y significados.”<sup>3</sup> Y, aunque Lynch lo asimila a la gran escala de la ciudad, a la suma de elementos fijos y móviles y a las personas que la habitan, también habla de cómo la percepción de ese conjunto se transforma en otra imagen, dependiendo del momento y del tiempo histórico en el que se viva una ciudad. Por lo tanto, “no hay un resultado definitivo, sino una sucesión ininterrumpida de fases”<sup>4</sup> en la fabricación de una imagen. Y todo esto tiene que ver con cómo se construye una imagen, el viaje que hay entre lo que se ve y la percepción que se filtra hasta construir nuestro imaginario de imágenes sobre una ciudad, un edificio, un objeto o una textura. De esta percepción habla también Steven Holl en *Cuestiones de percepción, fenomenología de la arquitectura*, en donde considera “el espacio, la luz, el color, la geometría, el detalle y el material (la textura) como un continuum experiencial,”<sup>5</sup> a la vez que, “el paso del tiempo, la luz, la sombra, la transparencia; los fenómenos cromáticos, la textura, el material y los detalles, participan en la experiencia total de la arquitectura.”<sup>6</sup>

Peter Zumthor en *Atmósferas: entornos arquitectónicos, las cosas a mi alrededor* hace un análisis del espacio arquitectónico fragmentándolo en nueve cualidades perceptivas;<sup>7</sup> la idea del cuerpo de la arquitectura, de la presencia material de las cosas; la consonancia de los materiales, la vibración entre el brillo del plomo del suelo y las texturas de las paredes del hormigón en la capilla Bruder Klaus; el sonido; la temperatura del espacio y la luz sobre las cosas, entre otras. Estas cualidades tienen que ver con cuestiones físicas y mentales. La atmósfera para Zumthor es la fusión de ambos elementos, las emociones y los placeres mentales que despierta el espacio físico, y, como señala Franz Frenet –maestro de la filosofía de la fenomenología– en su teoría sobre psicología de la intencionalidad: los fenómenos físicos captan nuestra percepción exterior y los fenómenos mentales constituyen nuestra percepción interior.

Otros factores determinantes en la construcción de la imagen son, la cultura visual y el consumo de la imagen. La *iconosfera* que define Gubern,<sup>8</sup>

There is no image without imagination and no shape without form. This is how Georges Didi-Huberman begins in his book *When Images Take Position*.<sup>1</sup> Paraphrasing Huberman, and invading the tectonic field on a detailed scale - perhaps - one might wonder if there is texture without intention and texture without meaning. The answer would be no, it does not exist. Images have meaning and images figuratively represent *something*. The textures are to a greater or lesser extent, full of intentions and are given meaning. As defined by Marzal in his reflections on the visual communication of the image, “texture is a visual element that simultaneously has optical and tactile qualities. This last aspect is the most outstanding, since texture is a visual element that materially sensitises and characterises the surfaces of objects.”<sup>2</sup>

Kevin Lynch points out in *The Image of the City* “every citizen has long ties to one part or another of their city, and the image is steeped in memories and meanings.”<sup>3</sup> And, although Lynch assimilates it to the large scale of the city, to the sum of fixed and mobile elements and to the people who inhabit it, he also talks about how the perception of that set is transformed into another image, depending on the moment and historical period in which a city is lived. Therefore, “there is no final result, but an uninterrupted succession of phases”<sup>4</sup> in the making of an image. And all this is related to how an image is built, the journey between what is seen and the perception that filters down to build our imagery of a city, a building, an object or a texture. Steven Holl also speaks of this perception in *Questions of Perception. Phenomenology of Architecture* where he considers “space, light, color, geometry, detail and material (texture) as an experiential continuum,”<sup>5</sup> while, “the passage of time, light, shadow, transparency; the chromatic phenomena, the texture, the material and the details, participate in the total experience of architecture.”<sup>6</sup>

Peter Zumthor in *Atmospheres: Architectural Environments, Surrounding Objects* analyses the architectural space dividing it into nine perceptual qualities;<sup>7</sup> the idea of the body of architecture, of the material presence of things; the harmony of the materials, the vibration between the shiny lead floor and the textures of the concrete walls in the Bruder Klaus chapel; the sound; the temperature of space and light shining down on things, among others. These qualities deal with physical and mental issues. The atmosphere for Zumthor is the merging of both elements, the emotions and the mental pleasures that the physical space arouses, and, as Franz Frenet - master of the philosophy of phenomenology - points out in his theory on the psychology of intentionality: physical phenomena capture our outer perception and mental phenomena makes up our inner perception.

Other determining factors in the construction of the image are, the visual culture and the consumption of the image. The *iconosfera* that Gubern,<sup>8</sup> defines, the hyper-production of images and uncontrolled consumption of these images, has led to multiple imaginations and diverse perceptions.

la hiper-producción de imágenes y consumo incontrolado de las mismas, ha desembocado en imaginarios múltiples y en percepciones diversas. Hal Foster, en un capítulo de su libro *El complejo arte-arquitectura* titulado “La construcción de imágenes,” expone la *era del pop* como ejemplo de un tiempo en el que la imagen significó en la arquitectura, debido a la demanda de las masas y a los avances tecnológicos. Tanto en Londres como Estados Unidos, tras la segunda Guerra Mundial se despertó una necesidad imperiosa por participar del *negocio de la imagen*.<sup>9</sup> Las imágenes eran capaces de dar visiones de futuro y de mostrar los avances de la tecnología - como Plug-In City de Archigram - lo que ayudó a construir imaginarios posibles. Del mismo modo, el lema postmodernista *Less is Bore* y la idea de *tinglado decorado* o el paradigma de *pato* de Venturi en *Learning from Las Vegas*, potenciaban el símbolo a través de la imagen. Y si bien, todo este período estuvo estimulado por la presencia de signos y símbolos imaginarios, fue una etapa en la que el lenguaje y la cultura visual de masas provocaron un cambio de paradigma en nuestro modo de mirar. Como nos enseña Berger en *Modos de Ver*, hemos de ser conscientes de que *mirar* constituye un proceso complejo a la vez que enriquecedor, ya que la construcción de la imagen está relacionada con nuestra particular *forma de mirar* el mundo, salpicada -consciente o inconscientemente- por el contexto social y cultural que nos acontece.<sup>10</sup>

Teniendo presente los inputs que despierta la imagen - al igual que Huberman se pregunta sobre qué tipo de conocimiento puede dar lugar una imagen - y partiendo de la idea que una textura es una imagen, ¿a qué tipo de conocimiento puede dar lugar una textura? Si de manera clásica la idea arquitectónica y su construcción a escala 1:1 desembocan en una toma de decisiones en torno al programa, la implantación, el sistema estructural, la luz, la composición, hasta llegar al calor, color, rugosidad o nitidez de su materialidad -quizá- a través del análisis de la textura como imagen (imagen-textura), se pueda alcanzar otro conocimiento sobre una arquitectura.

#### UNA METODOLOGÍA PARA EL ANÁLISIS DE LA IMAGEN-TEXTURA. SIETE ARQUITECTURAS

La investigación llevada a cabo por Lynch en *La Imagen de la Ciudad*, despliega todo un proceso metodológico en el que fragmenta, elemento a elemento, la ciudad (barrios, sendas, bordes, etc.). Todo ello con objeto de, posteriormente, interrelacionar estos elementos y encontrar -a otro nivel de significado- la imagen de una ciudad concreta. Lynch insiste en que la formación de la *imagen ambiental* debe ser analizada desde tres niveles: la identidad, la estructura y el significado. De igual modo, la investigación llevada a cabo por Javier Marzal - *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada* -<sup>11</sup> estructura a través de cuatro niveles de aproximación el conocimiento más profundo de la imagen fotográfica: análisis morfológico, compositivo, contextual y enunciativo.

En ambos métodos encontramos similitudes y aproximaciones. Las dos investigaciones confieren un proceso metodológico en torno a la imagen; bien sea de la ciudad, o de la fotografía. Los dos, previamente, fragmentan los elementos de análisis en tres y cuatro niveles. El análisis de la identidad y el nivel contextual nos permitirán conocer los parámetros técnicos, el autor y el momento de ejecución de la imagen-textura. El nivel morfológico y compositivo, Marzal lo enfoca desde la operación proyectiva, desde las leyes perceptivas de su geometría y el motivo de la textura, teniendo siempre presente que “el texto icónico tiene una naturaleza holística.”<sup>12</sup> Cuando Lynch habla de estructura se refiere a la relación espacial o pautal de la imagen con otros objetos y, Marzal, lleva el nivel morfológico al análisis de elementos escalares de la imagen, al dinamismo de la textura, la tensión y el ritmo. Por último, el nivel enunciativo, el significado de la imagen en Lynch, tiene que ver con la visión del mundo que trasmite la imagen-textura

Hal Foster, in a chapter of his book, *The Art-Architecture Complex* titled “The Construction of Images,” presents the *pop era* as an example of a time when the image had meaning in architecture, due to the demand of the masses and technological advances. Both in London and in the United States, after the Second World War, there was an urgent need to participate in *the business of image*.<sup>9</sup> They were able to give visions of the future and to show the advances in technology such - as Archigram’s Plug-In City - which helped to build possible imageries. Similarly, the postmodernist slogan *Less is Bore* and the idea of *decorated shed* or Venturi’s *duck* paradigm in *Learning from Las Vegas*, enhanced the symbol through the image. And although this entire period was stimulated by the presence of imaginary signs and symbols, it was a stage in which the language and the visual culture of the masses caused a paradigm shift in how we saw things. As Berger shows in *Ways of Seeing*, we should be aware that *to look* is a complex and enriching process, since the construction is related to our particular structure of *looking at* the world - splattered - consciously or unconsciously - by events of social and cultural context.<sup>10</sup>

Taking into consideration the inputs that arise from the image and, like Huberman, asks himself what kind of knowledge can an image give rise to, starting from the idea that a texture is an image, what kind of knowledge can a texture provoke? If in a classical way the architectural idea and its construction at a 1:1 scale lead to decision-making around the program, the implantation, the structural system, the light, the composition, until reaching the heat, color, roughness or sharpness of its materiality - perhaps - through the analysis of texture as image (image-texture), other knowledge about an architecture can be achieved.

#### A METHODOLOGY TO ANALYSE THE IMAGE-TEXTURE. SEVEN ARCHITECTURES

The research carried out by Lynch in *The Image of the City* unfolds an entire methodological process in which he fragments, element by element, the city (neighborhoods, paths, edges, etc.). All this in order to subsequently interrelate these elements and find - at another level of meaning - the image of a specific city. Lynch insists that the shaping of the environmental image must be analysed from three levels: identity, structure and meaning. Likewise, the research done by Javier Marzal - *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada* -<sup>11</sup> a structure through four levels of the deepest approach to knowledge: morphological, compositional, contextual and enunciative.

We find similarities and approximations in both methods. The two research projects confer a methodological process around the image; either from the city, or from photography. Both previously fragmented the analysis elements into three and four levels. The analysis of the identity and the contextual level will allow knowing the technical parameters, the author and the moment of carrying out the image-texture. At the morphological and compositional level, Marzal approaches it from the projective operation, from the perceptual laws of its geometry and the motif of the texture, always taking into account that “the iconic text has a holistic nature.”<sup>12</sup> When Lynch talks about structure, he refers to the spatial or pautal relationship of the image with other objects and, Marzal, takes the morphological level to the analysis of scalar elements of the image, to the dynamism of texture, tension and rhythm. Finally, the illustrative level, the meaning of the image in Lynch, relates to the worldview that the texture-image transmits and the production conditions that may have affected it (social, political, economic, cultural, aesthetic context, etc.).

Could we then, understanding the texture as an image in itself, develop a method of analysis on the image of a texture? In order to carry out the analysis of seven architectural works by various authors, through their image-texture, a hybrid method will be established between the guidelines

y las condiciones de producción que le han podido afectar (contexto social, político, económico, cultural, estético, etc.).

¿Podríamos entonces, entendiendo la textura como una imagen en sí misma, desarrollar un método de análisis en torno a la imagen de una textura? Con objeto de llevar a cabo el análisis de siete obras de arquitectura de diversos autores, a través de su imagen-textura, se procede a establecer un método híbrido entre las pautas que dispone Lynch y la que propone Marzal. Esto ayudará a entender y obtener otro nivel de conocimiento de las arquitecturas analizadas y conocer el mensaje de la imagen-textura.

El primer nivel de aproximación al conocimiento de la imagen-textura es el “nivel contextual” y el análisis de la identidad, el cual obliga a “recabar la información necesaria sobre la técnica empleada, el autor, el momento histórico del que data la imagen,”<sup>13</sup> la arquitectura y el contexto global de la obra del arquitecto. Si bien es cierto que, de cada una de las siete obras publicadas en este número de *EN BLANCO. Revista de Arquitectura* se aporta una ficha de identidad de la obra y la imagen de la textura - conformando así el nivel contextual de análisis - la intención es complementarlo desde una perspectiva global en el conjunto de las siete obras. Con ello, se fundamenta el porqué de la elección de estas siete imágenes-textura y la riqueza que ofrece cada una de ellas. Al analizar las fechas de construcción, se observa que todas ellas se concluyen entre los años 2011 - fecha de la que data la inauguración del *Museo Clifford Still* - y 2017 - año de finalización de la sede de la Orquesta Filarmónica de Boca del Río, el *Foro Boca* de Veracruz. Todas las obras son fruto del resurgir de la crisis económica que sucumbió en el año 2008 tras la caída de Lehman Brothers y las hipotecas subprime. Son obras geo-localizadas en **Denver, Vietnam, Veracruz, Minusio, Tolcsva, Béziers y Saint-Nazaire**, seis países distintos que suman diversidad cultural, así como una respuesta técnica diferente afianzada por cada uno de sus autores. El nivel de análisis contextual, en resumen, tiene por objeto *mejorar la competencia lectora* hacia estos impactos visuales dispares, o lo que es lo mismo, hacia la imagen-textura de cada arquitectura.

Por el contrario, la operación proyectiva es parte del “nivel morfológico y compositivo,” como bien describe Marzal, y tiene que ver con el análisis de la estructura que lleva a cabo Lynch. La composición, el despiece y la confección técnica de la textura, forman parte de la percepción visual de la misma. De las siete texturas analizadas, varias de ellas optan por patrones predefinidos desde la tecnología promovida por empresas especializadas, como es el caso de la *Planta Embotelladora de Vino en Tolcsva*, diseñada por el arquitecto Peter Kis. A través de uno de los diseños de matrices formadas por elastómeros de poliuretano reutilizables de RECKLI, se establecen las líneas compositivas de la imagen-textura que definirán las fachadas de la planta. En cambio, el trabajo técnico en la fabricación de encofrados del *Museo Clifford Still*, abarca todo un proceso de modulación desde la creatividad compositiva, generando ocho tipos de tableros distintos que se combinan desde una exhaustiva disposición de líneas verticales con espesores de madera de entre 2 y 4 cm. La repetición y el ritmo son empleados como herramientas de composición en las fachadas del *Museo Clifford Still*. Hay que tener presente que la percepción de los planos en una imagen-textura depende de la profundidad de la figura y de las formas, así como de la distancia a ellas del observador y, sobre todo, del aspecto proyectivo, el cual está muy vinculado a la forma arquitectónica. Es por ello que, las formas arquitectónicas puras y regulares, como las del *Museo Clifford Still* de Denver o el *Palacio de Justicia de Béziers*, al contar con una textura continua –desde la verticalidad en el primer caso y desde la horizontalidad en el segundo–, ésta se ve potenciada por la frontalidad de los planos y ángulos rectos de la arquitectura. En contraposición, la disposición de la textura del *Foro Boca* se expande sobre los volúmenes de hormigón dejados caer, como si estuviera aparentemente impregnada sobre ellos sin control alguno. En este sentido y como recuerda Marzal, no se debe

outlined by Lynch and the one proposed by Marzal. This helps to understand and acquire another level of knowledge of the analyzed architectures and to recognise the message of the image-texture.

The first step in approaching the knowledge of the image-texture is on the “contextual level” and the analysis of identity, which obliges to “collect the necessary information on the technique used, the author and the historical moment from which the image dates imagen,”<sup>13</sup> architecture and the global context of the architect’s work. Although it is true that, from each of the seven works published in this issue of *EN BLANCO. Revista de Arquitectura*, a data sheet is provided for the work and the image of the texture - thus forming the contextual level of analysis - the aim is to complement it from a global perspective in the set of the seven works. With this, the reason is substantiated for choosing these seven texture-images and the richness that each one offers us. Analyzing the construction dates, all of them were completed between 2011 - date of the opening of the *Clifford Still Museum* - and 2017 - the year of completion of the headquarters of the Boca del Río Philharmonic Orchestra, the *Foro Boca* of Veracruz. All works are the result of the resurgence of the economic crisis that took place in 2008 after the fall of Lehman Brothers and sub-prime mortgages. If we locate them geographically, we will see works in **Denver, Vietnam, Veracruz, Minusio, Tolcsva, Béziers and Saint-Nazaire**, six different countries that add cultural diversity as a different technical response consolidated by each of its authors. The level of contextual analysis, in short, aims to *improve the reading skills* towards these disparate visual impacts; in other words, towards the image-texture of each architecture.

On the contrary, the projective operation is part of the “morphological and compositional level” as Marzal describes well, and relates to the analysis of the structure carried out by Lynch. The composition, the modulation and the technical preparation of the texture are part of its visual perception. Of the seven textures analysed, several of them aim for pre-defined patterns based on the technology promoted by specialised companies, such as the case of *Tolcsva Wine Bottling Plant* designed by the architect Peter Kis. Through one of the matrix designs formed by RECKLI reusable polyurethane elastomers, the compositional lines of the image-texture that define the facades of the plant are established. On the other hand, the technical work in the manufacture of formworks of the *Clifford Still Museum*, covers a whole process of modulation from compositional creativity, generating eight different types of boards that are combined from an exhaustive arrangement of vertical lines with wood thicknesses of between 2 and 4 cm thick. Repetition and rhythm are used as compositional tools on the facades of the *Clifford Still Museum*. Consider that the perception of the planes in a texture-image depends on the depth of the figure and the shapes, as well as on the distance from the observer and, above all, on the projective aspect, which is closely linked to the architectural form. That is why, pure and regular architectural forms such as those of the *Clifford Still Museum* in Denver or the *Courthouse Béziers*, having a continuous texture –from verticality in the first case and from horizontality in the second–, this is enhanced by the frontality of the plans and right angles of the architecture. In contrast, the layout of the *Foro Boca* texture expands on the dropped concrete volumes, as if it were apparently impregnated on them without any control. In this sense and as Marzal recalls; we must not forget that any composition defines a place from which the representation is shown (be it pictorial, architectural or photographic). On the other hand, the depth in the impression of the texture and the game of voids and perforations that can generate several levels of perception awakening the phenomenon of Gestaltism of figure-background, as is the case of the floral pattern of the *Theater Saint-Nazarine*, also becomes important (**Figs. 1, 2, and 3**).

The “enunciative level” of Marzal and the meaning of which Lynch speaks, is perhaps the one that arouses the most interest, given that it transfers

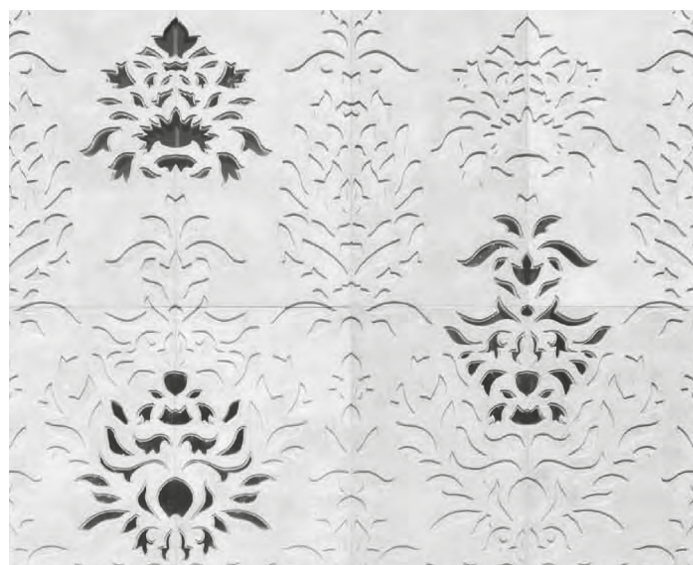
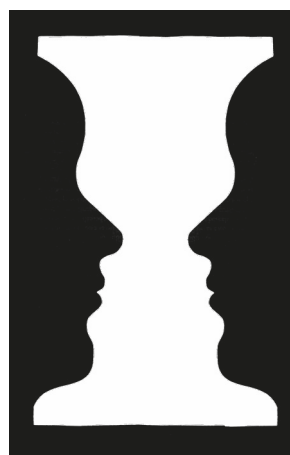
olvidar que cualquier composición define un lugar desde el que se muestra la representación (sea ésta pictórica, arquitectónica o fotográfica). Por otro lado, también cobra importancia la profundidad en la impresión de la textura y el juego de vacíos y perforaciones que, pueden llegar a generar varios planos de percepción despertando el fenómeno gestaltiano de figura-fondo, como es el caso del patrón floral del *Teatro Saint-Nazarine* (Figs. 1, 2 y 3).

El “nivel enunciativo” de Marzal y el significado del que habla Lynch, es quizá el que despierta mayor interés, dado que traslada la parte técnica de la arquitectura al lado más emocional. En este aspecto Marzal habla de la mirada enunciativa de la imagen como una mirada más emancipadora, y la visión que transmite, tendrá que ver con otras condiciones de su fabricación, ya no sólo la técnica, sino su contexto político, social, histórico, cultural, etc. Lynch hace una apreciación en cuanto al término de análisis del significado y diferencia entre, *significado práctico y emotivo*. La imagen (la textura) tiene signos claros de expresión que tienen que ver con lo material y con la técnica, pero igualmente, ese significado, se implementa con lo que el mismo Lynch denomina *imaginabilidad*: “esa forma, de ese color o de esa distribución que facilita la elaboración de imágenes mentales (...)”<sup>14</sup> En palabras de Lynch, “la creación de la imagen ambiental es un proceso bilateral entre observador y observado, lo que él ve se basa en la forma (textura) exterior, pero la manera en cómo interpreta y organiza esto, y cómo orienta su atención, influye a su vez en lo que ve.”<sup>15</sup>

Las siete imágenes-textura de esta publicación originan un efecto *punctum* en el observador, o lo que es lo mismo, como señala Barthes de las fotografías:<sup>16</sup> un cierto movimiento de conciencias y de estados del pasado que vuelven a través de un efecto visual al presente. En alguna de ellas como puede verse, se muestra un enorme esfuerzo técnico en obtener una imagen *aparentemente fácil* desde la estética arquitectónica, como es el caso de la imagen-textura diseñada por el estudio estadounidense Allied Works para *Museo Clifford Still*, en donde la imagen de la textura se convierte en pincelada de homenaje solemne a la obra del pintor, en torno a la cual, se desenvuelve el programa de necesidades. La textura en este caso genera un efecto de cobertura total –como si de un lienzo se tratase– que abarca toda la arquitectura, tanto por dentro como por fuera. El espacio arquitectónico no tiene límites y la imagen-textura diseñada se presta a ello como pinceladas de un expresionismo abstracto.

Si la textura del *Museo Clifford Still* se genera, a través de una técnica rigurosa, modulada y controlada que da respuesta a las emociones artísticas del programa que contiene; la obra del *Teatro Saint-Nazaire* en Francia conecta con la emoción del lugar, la historia, la cultura y las personas. Con un efecto de sobre escalado, la imagen-textura del teatro remonta hasta el siglo XVII, con motivos y estampados propios de tejidos y tapices de una aristocracia francesa en la que se procuraba la transformación y difusión del lujo. Este tejido floral envuelve a su vez la imagen de otra época, la de los pasajeros que llegaban a la estación de tren de Saint-Nazaire (inaugurada en 1867) que, tras ser rehabilitada, queda integrada en el conjunto arquitectónico del teatro como puerta de acceso al mismo. El efecto de aumento de la textura conduce a la construcción de nuevas formas visuales, a tamaños provocadores que, como señala Walter Benjamin en la reseña que escribe en torno al libro de Karl Blossfeldt *Urformen der Kunst (Las formas primordiales del arte)*: “hasta el observador más desapasionado le hará reflexionar el hecho de que aquí la ampliación de lo grande (por ejemplo, de la planta o yemas, o bien de la hoja) conduce a un reino de formas totalmente distinto.”<sup>17</sup> Esto es lo que el propio Benjamin llama *la variante*, lo cual hace explorar *formas insondables de la creatividad* (Fig.4).

Y si la imagen-textura de Saint-Nazaire remite a la aristocracia francesa del siglo XVII a través del bordado de motivos florales sobre-escalados en las placas de hormigón, la imagen-textura de la obra del arquitecto Peter Kis, la *Planta Embotelladora de Vino en Tolcsva*, preserva un paisaje



FIGS. 1, 2 Y 3

the technical part of architecture to the more emotional side. In this aspect, Marzal speaks of the enunciative gaze of the image as a more emancipatory gaze, and the vision that he transmits will have to do with other conditions of its manufacture, not only the technique, but its political, social, historical and cultural context, etc. Lynch makes an assessment regarding the term of analysis of *meaning* and the difference between, *practical and emotional meaning*. The image (the texture) has clear signs of expression related to the material and technique, but equally, that meaning is implemented with what Lynch himself calls *imaginability*: “that shape, that color or the distribution that facilitates the elaboration of mental image (...)”<sup>14</sup> In the words of Lynch, “the creation of the environmental image is a bilateral process between the observer and the observed, what he sees is based on the external form (texture), but the way in which he interprets and organises this, and how he directs his attention, in turn influences what you see.”<sup>15</sup>

The seven texture-images in this publication create a *punctum* effect on the observer, in other words, as Barthes points out in the photographs:<sup>16</sup> a certain movement of consciousness and states of the past that return through a visual effect to the present. In some of them an enormous technical effort is shown in obtaining an *apparently easy* image from the architectural aesthetic, as is the case of the image-texture designed by the American studio Allied Works for the *Clifford Still Museum*, where the image

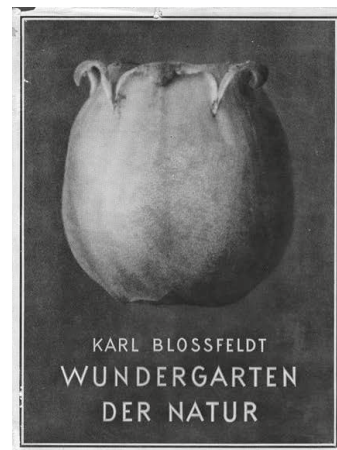


FIG. 4

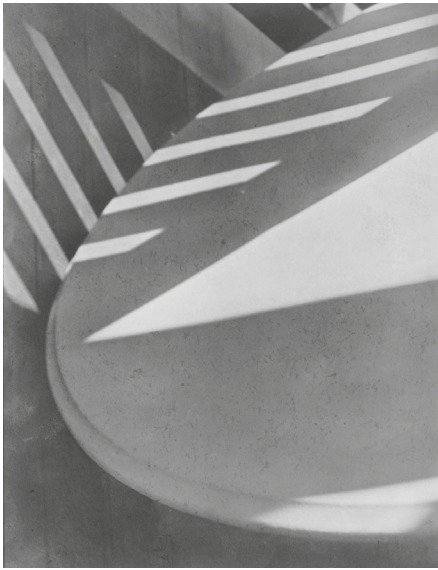
de tradición vinícola en su textura. El propio proceso de proyecto es una búsqueda sensible por extraer una porción de paisaje y plasmarla en la fachada. El trabajo minucioso del arquitecto por entender la construcción de un patrimonio en estratos, en capas, se extrapola también a la verticalidad rayada de la textura. La imagen-textura se convierte en símbolo de la tradición húngara de la vinificación, y protectora de un paisaje que el tiempo ha convertido en Patrimonio de la Humanidad. Del mismo modo, la cuidada obra del estudio Inches Geleta Architeti, la *Ampliación del Museo en Minuso* en Suiza, trabaja la imagen-textura como respeto hacia el lugar del que forma parte, intentando en cierta medida pasar desapercibido y aceptando la preservación hacia el lugar. El esfuerzo de la arquitectura reside en ser partícipe de los valores del lugar, no desde los acontecimientos o hechos históricos, y sí desde los valores que el lugar ya posee y que ha consolidado con el paso del tiempo. Por otro lado, la imagen-textura de la *Casa para Árboles* del arquitecto Vo Trong Nghia, se enfrenta a la ciudad construida desde un posicionamiento crítico de la propuesta. El ritmo de la textura que imprimen los troncos de bambú en el hormigón, sella la vegetación inexistente en una ciudad que ha crecido sin control y se ha olvidado del paisaje que la rodeaba. La implantación de los tres bloques habitables impregnados en bambú se cierra a la ciudad mostrándole la textura y abriéndose el programa a un patio interno.

Si las tres obras anteriores tienen la capacidad de - a través de su imagen-textura - despertar el significado emotivo del lugar, del paisaje, de la obra de un artista o, de integrarse en espacios preservados, hay otras texturas que se deben a la función más noble del edificio y al impacto y respuesta social que puedan despertar; es el caso del *Foro Boca de Veracruz* en México, del arquitecto Michel Rojkind y el *Palacio de Justicia de Béziers* en Francia del grupo de arquitectos Ateliers 2/3/4. Estas dos imagen-textura acompañan al orden y al compás de la música y muestran la fortaleza de la justicia. El *Foro Boca* busca prolongar la vida útil del edificio frente al mar y que la música de su textura perdure en Veracruz. La textura se diseña como un manto repetitivo de imagen entablada que se va adaptando a la forma de los encuentros y de los paramentos de interior y exterior, con mayor o menor ángulo de verticalidad. La imagen-textura proyecta resistencia, tanto técnica como social. La implantación del edificio cambia la imagen y la vida de la ciudad a través de la música, y en este caso, la imagen-textura acompaña con una solidez técnica majestuosa a la función y a la arquitectura. De igual modo, la imagen-textura del *Palacio de Justicia de Béziers* se presenta limpia de emociones, resolviendo una función y acompañando con respeto máximo al programa del que forma parte. La imagen-textura es homogénea, monocromada, con una superficie arenada

of the texture becomes a brushstroke of solemn homage to the painter's work, around which a program of needs unfolds. The texture in this case generates a full coverage effect - as if it were a canvas - that covers the entire architecture, both inside and out. The architectural space has no limits and the designed image-texture lends itself to it as brushstrokes of an abstract expressionism.

If the texture of the *Clifford Still Museum* is generated, through a rigorous, modulated and controlled technique that responds to the artistic emotions of the program it contains; the work of *Theatre Saint-Nazaire* in France connects with the emotion of the place, history, culture and people. With an over-scaled effect, the image-texture of the theatre dates back to the 17th century, with motifs and prints typical of fabrics and tapestries of a French aristocracy in which the transformation and diffusion of luxury was sought. This floral fabric in turn envelops the image of another era, that of the passengers arriving at the Saint-Nazaire train station (opened in 1867), which, after being restored, is integrated into the architectural ensemble of the theatre as an entrance to the station. The effect of increased texture leads to the construction of new visual forms, to provocative sizes that, as Walter Benjamin points out in the review he writes about Karl Blossfeldt's book on *Unformen der Kunst (The primordial forms of art)*: "even the most dispassionate observer will make a reflection on the fact that here the enlargement of the great (for example, of the plant or buds, or of the leaf) leads to a totally different kingdom of forms."<sup>17</sup> This is what Benjamin himself calls the variant, which explores unfathomable forms of creativity (Fig. 4).

If the image-texture of Saint-Nazaire transports refers to the French aristocracy of the 17th century through the embroidery of over-scaled floral motifs on the concrete plaques, the image-texture of the work of architect Peter Kis, *Tolcsva Wine Bottling Plant*, preserves a landscape of wine tradition in its texture. The project process itself is a sensible search to extract a portion of the landscape and capture it on the facade. The painstaking work of the architect to understand the construction of a heritage in layers is also extrapolated to the striped verticality of the texture. The image-texture becomes a symbol of the Hungarian tradition of winemaking, and protector of a landscape that in time has become a World Heritage Site. Like this, the careful work of the Studio Inches Geleta Architeti, the *Extension in the Minuso Museum* in Switzerland, works the image-texture respecting for the place of which it is a part, trying in a certain way to go unnoticed and accepting preservation towards the place. The effort of the architecture resides in being a participant in the values of the place, not from the historical events or facts, but rather from the values that the place



FIGS. 5, 6 Y 7

que muestra rasgaduras y golpes que podríamos extrapolar a gestos de resistencia social, al igual que el *Foro Boca*. La textura mancha el edificio acompañándolo hasta el interior de las salas, desplegándose por mobiliario y envolviéndolo desde ese carácter de respeto que merece el espacio.

La mirada a estas siete obras de arquitectura desde la distancia y la proximidad es lo que Marzal denomina *contexto visual*. Esta especie de zoom fotográfico, de percepción de sobre-escalado de la imagen-textura como por ejemplo en el *Teatro Saint-Nazarine*, provoca que, vista desde la proximidad, genere un conocimiento más íntimo de la imagen-textura y que, vista desde la distancia, se produzca el reconocimiento de la imagen floral que representa. En palabras de Marzal: "la utilización de cada uno de estos tipos de tamaño del sujeto fotográfico (tamaños de textura) tiene una determinada significación, dependiendo del contexto visual,"<sup>18</sup> y añade Marzal, que "cuando más cercana es la vista del objeto o sujeto fotografiado, mayor es el grado de aproximación emotiva o intelectual del espectador hacia el motivo de la imagen (...) y cuanto más general es la escala del motivo fotográfico, más habitual es su distanciamiento."<sup>19</sup> Este distanciamiento es fácilmente perceptible en obras como el *Palacio de Justicia de Bézier* y el *Museo Clifford Still* de Denver, que hacen que la homogeneidad de la textura se entienda como parte de la forma arquitectónica.

Todo el significado emotivo de estas siete obras de arquitectura a través de sus siete imagen-textura, no es casual, como señala Marzal en el análisis de la fotografía a nivel enunciativo "podemos reconocer que a pesar de hallarnos en un supuesto plano objetivo de análisis (el poder físico de la textura), no es posible disociarlo del universo de las significaciones, cuya naturaleza es en gran medida proyectiva y, por tanto, bastante subjetiva."<sup>20</sup>

Como conclusión a esta aproximación metodológica en tres niveles de análisis sobre la imagen-textura y su significado, se enuncian las palabras que el fotógrafo Paul Strand dirige a sus estudiantes de fotografía orientándolos hacia la búsqueda de un nuevo estado del mundo en la ciudad de Nueva York en 1923, momento en el que el pictorialismo se desplazaba hacia nuevas visiones generando imágenes que fueran *aventuras de la ciudad*: "Sobre todo mirad las cosas que os rodean, vuestro mundo inmediato. Si estáis vivos significará algo para vosotros, y si os interesáis lo suficiente por la (arquitectura) y sabéis cómo usarla querréis (diseñar) ese significado"<sup>21</sup> (Figs. 5, 6 y 7).

already possesses and that has consolidated over time. On the other hand, the image-texture of the *House for Trees* by the architect Vo Trong Nghia, faces the city built from a critical position of the proposal. The rhythm of the texture that prints on the bamboo trunks on the concrete, seals the nonexistent vegetation in a city that has grown uncontrollably and that has forgotten the surrounding landscape. The implementation of the three habitable blocks covered in bamboo closes the city showing the texture and opening the program to an internal courtyard.

If the three previous works have the capacity to - through their image-texture - awaken the emotional meaning of the place, the landscape, the work of an artist or, to integrate into preserved spaces; there are other textures that are a consequence of the noblest function of the building and the impact and social response they may arouse, such as the *Foro Boca* of Veracruz in Mexico, by the architect Michel Rojkind and the *Courthouse Béziers* in France from the group of architects Ateliers 2/3/4. These two texture-images accompany the order and rhythm of the music and show the strength of justice. The *Foro Boca* seeks to extend the life of the building facing the sea and that the music of its texture endures in Veracruz. The texture is designed as a repetitive layer of boarded image that adapts to the shape of the joints and the interior and exterior walls, with a greater or lesser angle of verticality. The image-texture shows both technical and social resistance. The implantation of the building changes the image and the life of the city through music, and in this case, the image-texture accompanies the function and architecture with a majestic technical solidity. Likewise, the texture-image of the *Courthouse Béziers* is presented clean of emotions, solving a function and accompanying with maximum respect the program of which it is part. The image-texture is homogeneous, monochrome, with a sandblasted surface that shows tears and dents that we could extrapolate to gestures of social resistance, like the *Foro Boca*. The texture stains the building until it reaches the interior of the rooms, unfolded by furniture and surrounding the building from that character of respect that the space deserves.

Observing these seven works of architecture from a distance and proximity is what Marzal calls *visual context*. This kind of photographic zoom, of perception of over-scaling of the image-texture as in the *Theatre Saint-Nazarine*; seen up close creates a more intimate knowledge of the image-texture and that, seen from the distance, the recognition of the floral

## Figuras / Figures

**FIG. 1.** Ley de figura y fondo 1. / Figure and background 1. Fuente y autor / Author and source: Teoría de la Gestalt. / Gestalt Theory.

**FIG. 2.** Ley de figura y fondo 2. / Figure and background 2. Fuente y autor / Author and source: Teoría de la Gestalt. / Gestalt Theory.

**FIG. 3.** Textura del Teatro de Sant-Nazarine. / Texture Theater of Saint-Nazarine. Fuente y autor / Author and source: K-Architectures.

**FIG. 4.** Fotografías del libro de Karl Blossfeldt. *Las formas primordiales del arte, Imágenes fotográficas de planta*, 1928. / Photographs of the book by Karl Blossfeldt. 1928. Fuente y autor / Author and source: Autor. / .

**FIG. 5.** Twin lakes. Connecticut. 1916. / Twin lakes. Connecticut. 1916. Fuente y autor / Author and source: Paul Strand.

**FIG. 6.** Driftwood Maine. 1928. / Driftwood Maine. 1928. Fuente y autor / Author and source: Paul Strand.

**FIG. 7.** Iris. 1928. / Iris. 1928. Fuente y autor / Author and source: Paul Strand.

## Notas y referencias bibliográficas / Notes and bibliographic references

- 1 George Didi-Huberman, *Cuando las imágenes tocan lo real* (Madrid: Área de Edición CBA, 2013), 9. [Título original: *When Images Take Position*]
- 2 José Javier Marzal Felici, *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada* (Madrid: Ediciones Cátedra, 2008), 187.
- 3 Kevin Lynch, *La imagen de la ciudad* (Barcelona: Gustavo Gili, 2013), 9. [Título original: *The Image of the City*]
- 4 Lynch, *La Imagen de la Ciudad*, 10.
- 5 Steven Holl, *Cuestiones de percepción, fenomenología de la arquitectura* (Barcelona: Gustavo Gili, 2004), 15. [Título original: *Questions of Perception. Phenomenology of Architecture*]
- 6 Holl, *Cuestiones de percepción*, 9.
- 7 Peter Zumthor, *Atmósferas: entornos arquitectónicos, las cosas a mi alrededor* (Barcelona: Gustavo Gili, 2006), 22-34. [Título original: *Atmospheres: Architectural environments, Surrounding Objects*]
- 8 Román Gubern, *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea* (Barcelona: Gustavo Gili, 1994).
- 9 Hal Foster, *El complejo arte-arquitectura* (Madrid: Turner Publicaciones S.L., 2013). [Título original: *The Art-Architecture Complex*]
- 10 John Berger, *Modos de ver*. Barcelona, Gustavo Gili. 1974. [Título original: *Ways of Seeing*]
- 11 José Javier Marzal Felici, "El análisis de la imagen fotográfica," en *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada* (Madrid: Ediciones Cátedra, 2008), 97-229.
- 12 Marzal, "El análisis de la imagen fotográfica," 175.
- 13 Marzal, "El análisis de la imagen fotográfica," 174.
- 14 Lynch, *La Imagen de la Ciudad*, 19.
- 15 Lynch, *La Imagen de la Ciudad*, 159.
- 16 Ronland Barthes, *La cámara lúcida* (Barcelona: Paidós, 1989). [Título original: *La Chambre Claire*]
- 17 Walter Benjamin, *Sobre la fotografía* (Valencia, Pre-textos. 2004), 13.
- 18 Marzal, "El análisis de la imagen fotográfica," 185.
- 19 Marzal, "El análisis de la imagen fotográfica," 185.
- 20 Marzal, "El análisis de la imagen fotográfica," 186.
- 21 Ver: <http://www.metalocus.es/es/noticias/paul-strand-manhatta-109>

image that it represents occurs. In Marzal's words: "the use of each of these types of photographic subject size (texture sizes) has a certain meaning, depending on the visual context,"<sup>18</sup> and he adds, "when the view of the object or subject is photographed more closely, the greater the degree of emotional or intellectual approach of the viewer towards the image motif (...) and the more general the scale of the photographic motif, the more common is its distance."<sup>19</sup> This distance is easily noticeable in works such as the *Courthouse Bézier* and the *Clifford Still Museum* in Denver, which make the homogeneity of the texture understood as part of the architectural form.

All the emotional meaning of these seven works of architecture through their seven image-texture is not accidental, as Marzal points out in the analysis of photography at the enunciative level "we can recognise that despite being in a supposed objective level of analysis (the physical power of the texture), it is not possible to disassociate it from the universe of meanings, the nature of which is largely projective and, therefore, quite subjective."<sup>20</sup>

As a conclusion to this methodological approach in three levels of analysis on the image-texture and its meaning, we will enunciate the words of the photographer Paul Strand to his photography students guiding them towards the search for a new state of the world in New York City in 1923, when pictorialism was moving towards new visions generating images that were *adventures of the city*: "Above all, look at the things that surround you, your immediate world. If you are alive it will mean something to you, and if you are interested enough in (architecture) and you know how to use it you will want to (design) that meaning"<sup>21</sup> (**Figs. 5, 6, and 7**).

## Inés García Clariana

Architect (2002) from the Polytechnic University of Valencia (Spain) and Nagoya Institute of Technology (Japan). Doctor cum laude in architecture from the European University of Madrid (Spain) under the thesis title "Fotografía y arquitectura: imaginarios colectivos en la construcción de la imagen de la ciudad." She is Building Engineer at UPV and Department Building Design and Technology - Horsens Polytechnic (Denmark). She is Specialist in Art and Photography (Master UPV). Guest professor at Central Saint Martins-UAL, Coventry University, Birmingham University, José Cecilio del Valle University (Tegucigalpa), Riga Technical University (Latvia). In 2009, she joined the teaching project of the European University of Valencia and since 2017 she has been in charge of the School of Architecture and Polytechnic. Image and photography has become a transversal channel for all her architectural research and practice. She is a member of the research group FAME (Photography and Modern Architecture in Spain 1925-65).

Linked to the management, organization and execution of works, both in public and private companies. In 2005, she founded the Central Processes Unit for Integration in Architecture, a platform that has allowed her to adapt professional practice to the new management models of the city. Developing building projects such as the Industrial Warehouse in Manises (3rd Prize for the best Industrial project), Intervention in the Grao Cemetery in Valencia (selected for the Venice Biennale 2016), Crematorium for the city of Valencia, Family Pantheon, as well as projects on new tools for city perception and citizen participation.

## Bibliografía / Bibliography

- Barthes, Ronland. *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós, 1989.
- Benjamin, Walter. *Sobre la fotografía*. Valencia, Pre-textos. 2004.
- Berger, John. *Modos de ver*. Barcelona, Gustavo Gili. 1974.
- Didi-Huberman, George. *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid: Área de Edición CBA, 2013.
- Foster, Hal. *El complejo arte-arquitectura*. Madrid: Turner Publicaciones S.L., 2013.
- Gubern, Román. *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili, 1994.
- Holl, Steven. *Cuestiones de percepción, fenomenología de la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.
- Lynch, Kevin. *La imagen de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili, 2013.
- Marzal Felici, José Javier. *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2008.
- Zumthor, Peter. *Atmósferas: entornos arquitectónicos, las cosas a mi alrededor*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.