

**UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO USFQ**

**Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas**

**Angiospermae**  
**Productos o presentaciones artísticas.**

**Ramiro Andres Apolo Gaibor**  
**Artes Contemporáneas**

Trabajo de titulación presentado como requisito  
para la obtención del título de  
Licenciado en Artes Contemporáneas

Quito, 06 de mayo de 2019

UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO USFQ  
COLEGIO DE COMUNICACIÓN Y ARTE CONTEMPORANEAS

**HOJA DE CALIFICACIÓN  
DE TRABAJO DE TITULACIÓN**

**Angiospermae**

**Ramiro Andres Apolo Gaibor**

Calificación:

Nombre del profesor, Título académico

Camila Molestina, MFA

Firma del profesor

---

Quito, 06 de mayo de 2019



## Derechos de Autor

Por medio del presente documento certifico que he leído todas las Políticas y Manuales de la Universidad San Francisco de Quito USFQ, incluyendo la Política de Propiedad Intelectual USFQ, y estoy de acuerdo con su contenido, por lo que los derechos de propiedad intelectual del presente trabajo quedan sujetos a lo dispuesto en esas Políticas.

Asimismo, autorizo a la USFQ para que realice la digitalización y publicación de este trabajo en el repositorio virtual, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Firma del estudiante:

---

Nombres y apellidos:

Ramiro Andres Apolo Gaibor

Código:

00118782

Cédula de Identidad:

1720254661

Lugar y fecha:

Quito, 06 de mayo de 2019

## RESUMEN

Dentro de la experiencia visual, se puede generar una multiplicidad de interpretaciones en base a la relación existente entre el significado y el significante; entendiéndose que la connotación, sobre un objeto determinado, cambia cuando su realidad y su referente es alterando, creando una nueva interpretación y semiótica sobre el objeto. Este trabajo artístico propone una alteración visual recurriendo a elementos como lo micro y lo macro, cuando se establece una aproximación al objeto; así como a espacios positivos y negativos que deconstruyen la imagen. Angiospermae permite visualizar el hecho de que la percepción de una imagen puede tener discrepancias cuando su realidad física es modificada, concluyendo en cómo la alteración de la realidad y su referente pueden crear nuevas interpretaciones de la imagen y a su vez desarrollar una nueva semiótica en torno al objeto fotografiado.

**Palabras clave:** fotografía, angiosperma, aproximación, deconstrucción, semiótica, percepción, significado, significante, espacio positivo y negativo.

## ABSTRACT

The visual experience can be generated by a multiplicity of interpretations based on the relationship between the meaning and the object. Knowing that the connotation of a given object changes when its reality and its referent are being modified, it creates a new interpretation and semiotic of the object. This artistic work presents a visual alteration by using elements such as micro and macro, when an approximation to the object is established; as well as the positive and negative spaces, creating a deconstruction of the image. Angiospermae allows to visualize the fact that the perception of an image can have discrepancies when its physical reality is modified, concluding on how the alteration of reality and its referent can create new interpretations of the image and at the same time develop a new semiotic around the object being photographed.

**Key words:** photography, angiosperm, approximation, deconstruction, semiotics, perception, meaning, signifier, positive and negative space.

## TABLA DE CONTENIDO

<b>Indice de Figuras .....</b>	<b>7</b>
<b>Introducción .....</b>	<b>9</b>
<b>Desarrollo del Tema .....</b>	<b>12</b>
<b>Mirada hacia lo micro .....</b>	<b>12</b>
<b>Autosimilitud Afin .....</b>	<b>16</b>
<b>Flora Photographica .....</b>	<b>21</b>
<b>Metodologia .....</b>	<b>25</b>
<b>Montaje de Obra .....</b>	<b>42</b>
<b>Conclusiones.....</b>	<b>45</b>
<b>Referencias bibliográficas.....</b>	<b>47</b>
<b>Anexo A: Carta de Confirmación MIC .....</b>	<b>49</b>
<b>Anexo B: Pruebas Fatograficas .....</b>	<b>50</b>
<b>Anexo C: Sala de Exhibición MIC .....</b>	<b>53</b>

## ÍNDICE DE FIGURAS

<b>Figura 1.</b> NASA Apollo 17 – The Blue Marble – 1972 .....	13
<b>Figura 2:</b> Joan Fontcuberta, Blow up Blow up, 2009 .....	15
<b>Figura 3.</b> M. C. Escher – Metamorfosis 1 – 1937 .....	17
<b>Figura 4.</b> Sol LeWitt – Wall Drawing 631 – 1990 .....	18
<b>Figura 5.</b> William Henry Fox Talbot - Adiantum Capillus-Veneris – 1839 .....	21
<b>Figura 6:</b> Robert Longo - Untitled (Rose) – 2005 .....	23
<b>Figura 7:</b> Thomas Ruff - <i>neg∂stil_04</i> – 2015 .....	24
<b>Figura 8.</b> D. A. Dondis, La sintaxis de la imagen .....	27
<b>Figura 9:</b> Andres Apolo - sin título #3 – 2014 .....	28
<b>Figura 10.</b> Edvard Koinberg – Herbarium Amoris – 2009 .....	29
<b>Figura 11.</b> Pablo Picasso – Guernica – 1937 .....	30
<b>Figura 12.</b> Pablo Picasso – Guernica – 1937 (colores invertidos) .....	30
<b>Figura 13:</b> Andres Apolo - prueba – 2015 .....	31
<b>Figura 14:</b> Andres Apolo - #3 - 2015, serie: “sin título #2” .....	32
<b>Figura 15:</b> Andres Apolo - Cuaderno de Apuntes .....	33
<b>Figura 16:</b> Andres Apolo - Prueba de estructuras #10 – 2016 .....	34
<b>Figura 17:</b> Andres Apolo - Prueba estructural #6 – 2016 .....	35
<b>Figura 18:</b> Andres Apolo - Prueba de acercamiento #5 – 2017 .....	36
<b>Figura 19:</b> Andres Apolo - Prueba de edición #5 - 2017 .....	37
<b>Figura 20:</b> Renger-Patzsch - Fungí Lepiota procera – 1930 .....	38
<b>Figura 21:</b> Andres Apolo - autosimilitud #3 – 2017 .....	39
<b>Figura 22:</b> Andres Apolo – prueba angiospermae #3 – 2018 .....	40
<b>Figura 23:</b> Andres Apolo – Angiospermae #6 – 2019 .....	41
<b>Figura 24:</b> maqueta en 2D del espacio norte de la sala de exhibición .....	42

<b>Figura 25:</b> Fotografía del espacio seleccionado para la exhibición .....	43
<b>Figura 26:</b> Maqueta 3D de la obra montada en el espacio. ....	44

## INTRODUCCIÓN

El cerebro ha creado un referente preconcebido de la realidad donde al mencionar una palabra, por ejemplo “flor”, esta nos remite a una imagen pre-construida sobre este objeto. Mas dentro de esta concepción de la realidad, “la experiencia nos enseña que en la percepción visual existe una discrepancia entre la realidad física y psíquica.” (Joseph Albers, 1970). Por ende, si nuestra percepción visual de un objeto es modificada, las relaciones o interpretaciones que se creen en torno al elemento representado generan un nuevo significado. Es importante mencionar a Roland Barthes, cuando se hace referencia a la relación que existe entre el significado y el significante, así se puede entender como existe una determinada connotación que sugiere al espectador una posible forma de interpretar un objeto.

De esta forma, este trabajo de investigación y proyecto artístico busca entender cómo la alteración de la realidad y su referente pueden crear nuevas interpretaciones de la imagen y a su vez desarrollar una nueva semiótica en torno al objeto fotografiado.

Por consiguiente, este proyecto artístico tiene como objetivo principal el crear un diálogo entre lo micro y lo macro. Así Angiospermae nace como un proyecto fotográfico que busca presentar al espectador cómo los conceptos de lo micro y lo macro llegan a alterar nuestra percepción de la realidad cuando una imagen cambia su punto de enfoque y se le extraen elementos, perdiendo así el referente del objeto. Esto nos invita a reflexionar sobre cómo la realidad puede ser construida desde diversas interpretaciones y construir una variedad de significados en base a un mismo objeto.

Este diálogo micro-macro se basó principalmente en la mirada de “close-up”. Esta forma de apreciar los objetos se ve dominada por el espacio positivo, elementos que crean un punto focal, mientras que su alrededor o los elementos negativos llegan a complementar lo

positivo de una forma mucho más pasiva; siendo los espacios los que definen la experiencia visual del espectador.

De esta forma, parte de los procesos artísticos para el desarrollo del proyecto son fotografiar elementos de pequeñas dimensiones, específicamente plantas angiospermas y llevarlas a un gran formato. De igual forma el proyecto se apoya en la edición fotográfica, así como en la desconstrucción de los elementos del objeto: se extraen los espacios negativos, zonas en negro, de la imagen. Con esto, se crea una dinámica entre capturar imágenes de objetos micro y entre llevarlos a dimensiones macro.

Así, una primera aproximación a este proyecto artístico se basa en el texto de D. A. Dondis, *La sintaxis de la imagen* (2018) y el trabajo de Óscar Colorado, *Fotografía y semiótica: una introducción mínima: Una breve introducción a la teoría de los signos, su relación con la fotografía y un conjunto de recursos útiles* (2013). El escrito de Dondis, aporta al proyecto una aproximación a los espacios positivos y negativos, puesto que estos dominan la mirada dentro de la experiencia visual del espectador.

Continuando así el orden de ideas, el texto de Colorado, genera una comprensión de la semiótica de la imagen y explica cómo la connotación de un objeto puede implicar múltiples interpretaciones en cuanto a la identidad o coherencia de la imagen.

Conjuntamente con Dondis y Colorado, artistas como Edvard Koinberg y Albert Renger-Patzsch, son las primeras pautas para el proyecto al tocar temas como la relación objeto-fondo y las diversas aproximaciones que se pueden dar en torno a un objeto respectivamente. Por lo tanto, el presente texto se desarrolla en base a temas como: la mirada hacia lo micro y la pérdida de referencialidad, las autosimilitudes afín, los espacios positivos y negativos, así como la flora photographica; todos estos elementos dan cuerpo a la creación de una semiótica propia de los objetos fotografiados.

El texto se organiza de la siguiente manera:



1. Mirada hacia lo micro. La humanidad ha pasado una serie de cambios culturales en torno a la modernidad, un ejemplo de ello, es el desarrollo de términos que buscan englobar al mundo; de igual forma conceptos como lo micro y lo macro se implementaron para dar paso a una búsqueda de estructuras, seres y elementos que pasan desapercibidos en muchas ocasiones.

2. Autosimilitud Afín. Al visualizar objetos, estos presentan una variedad de patrones y estructuras fractales. Dependiendo de la complejidad y las configuraciones en las autosimilitudes afines de las plantas angiospermas, la comprensión del objeto fotografiado cambia, debido a cómo los niveles de abstracción de los patrones configuran nuestra experiencia visual.

3. Flora Photographica. Alrededor del año 1838, el fotografiar plantas angiospermas comienza a tener su gran auge debido a su multiplicidad de estructura así como su variedad de colores y usos que los fotógrafos podían encontrar en las flores. De este forma la fotografía de estas plantas ha ido cambiando de propósito pasando de su uso decorativo para llegar a dar valor a sus formas y configuraciones estructurales.

4. Metodología. Cada proceso artístico e investigativo es diferente, en este capítulo se da a conocer el recorrido y el proceso creativo por el cual la obra angiospermae pasó. Se emplean fotografías desde los inicios del proceso, sus cambios y referentes hasta llegar al proyecto culminado

5. Montaje de Obra. El proyecto artístico Angiospermae tiene como lugar de exhibición el Museo Interactivo de Ciencia (MIC). Se explica las dimensiones del lugar, así como la disposición de obra para el montaje y su tiempo de permanencia dentro del espacio.

## DESARROLLO DEL TEMA

Angiospermae es un proyecto enfocado en la naturaleza y las relaciones micro-macro presentes en nuestro entorno. Busca reflejar la gran diversidad de estructuras presentes en las flores a través de una interacción visual entre la figuración de la realidad y la abstracción, donde el acercamiento a las transformaciones afines presentes en las flores crean una pérdida de referencia y alteran su distinción.

### **Mirada Hacia lo Micro.**

El mundo ha pasado por una gran variedad de modificaciones sociales, culturales y políticas a lo largo de la historia. Un vasto número de cambios se ha dado en base a los procesos que acompañaron a la “*modernidad*”. A través del desarrollo de nuevas tecnologías y la ampliación en los medios de comunicación, se generan rupturas en los antiguos estilos y formas; comenzando a desempeñar nuevos pensamientos, nuevas ideas y a su vez a surgir nuevos temas como la vida antropocéntrica del hombre.

El ser humano, comienza a dar una mayor prioridad a la razón y a generar una autonomía en el pensamiento, llegando a desarrollarse aspectos como la globalización, tras el constante crecimiento de la humanidad. A través de los procesos de comercialización y paso de información a velocidades mayores, el concepto de globalización comienza a tener un mayor auge; llegando de esta forma a reflejar la idea del mundo como un solo “*Globo*”. Así Rinaldi, expresa como los procesos históricos que se iniciaron en la modernidad se ven reflejados en la sociedad contemporánea, (2008).

De esta forma, a partir de estos cambios ontológicos de la modernidad, se desarrollaron ideas o imaginarios que buscaban englobar a toda la humanidad. Por ejemplo, se comenzaron a tomar por primera vez imágenes de todo el planeta en las misiones

espaciales de la NASA tituladas Apollo, específicamente con la fotografía titulada “The Blue Marble”, 1972 .



**Figura 1.** NASA Apollo 17 – The Blue Marble - 1972

Con la imagen “The Blue Marble”, por primera vez el mundo se vio desde el universo como un solo ente, así nace uno de estos términos que encaja el ideal de globalización y unidad como lo es el de “Whole-Earth”. Poole, lo define como uno momento que define al siglo veinte (2010).

“Whole Earth” hace referencia a cómo todos los humanos pertenecemos a un solo grupo, que cada persona es un habitante de toda esta esfera o planeta conocido como “Tierra”. Apoyados en este concepto, la idea de distancia comienza a convertirse cada vez más en un aspecto efímero debido a que ahora todo se apreciaba, de cierta forma, con una mayor cercanía.

Este cambio de perspectiva, al lograr observar el planeta Tierra desde el espacio, como un ente rodeado por la oscuridad del universo, llega de igual forma a desarrollar en los seres humanos la sensación de ser pequeños. Una persona puede llegar a ser considerada una

pequeña unidad en comparación con lo vasto y extenso que llega a ser el universo, el cual aún no ha podido ser entendido o explorarlo en su totalidad. (Cosgrove, 1994).

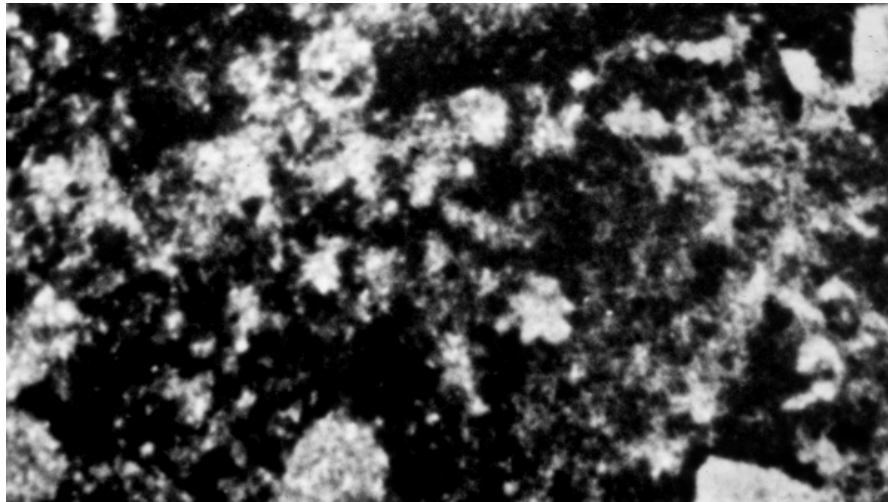
Esto produce también una mirada de forma inversa, el ser humano cambia su vista dirigida hacia el mundo exterior y comienza a percatarse de los elementos más pequeños que engloban al planeta Tierra. Así, comienza una exploración por lo exterior e inmenso, conjuntamente con lo interno y diminuto. Es decir, que la exploración no solo se da a nivel del universo, sino que se detallan aún más las conexiones, enlaces y demás interfaces que se desarrollan a niveles microscópicos dentro de plantas, humanos, animales, etc.

En este proceso de buscar hacia lo más pequeño, comienza la intención de desarrollar una interpretación en cuanto a la percepción del ser humano, un ser gigante ante seres microscópicos y la vez tan pequeño en comparación con el universo. Rogan Brown, expresa cómo todos estos elementos microscópicos, dentro de la grandeza del universo, crean una ambigüedad entre lo micro y lo macro (2016).

Dentro de esta ambigüedad, se puede llegar apreciar una relación y similitud entre lo micro y lo macro; a través de las relaciones existentes entre el espacio, entendidas como macro, y las células, vistas como micro; por ejemplo, cuando se observa una fotografía de una ciudad desde el cielo y la misma posee una similitud estructural a la imagen de una neurona. Así, cuando la mirada del ser humano se enfoca en el exterior, se puede llegar a percibir ciertas estructuras que pueden terminar replicándose en el mundo de lo micro y viceversa.

Cuando el ser humano se enfoca en estos seres de menor tamaño, se genera un énfasis en los close-ups que ocurren al no mirar hacia el vasto universo y mirar a los pequeños objetos alrededor. Con ello se denota un principal elemento: “los patrones”; los cuales al momento de reflejar repeticiones, llegan a generar diversidad de perspectivas y relaciones de la naturaleza con su entorno.

Iván de la Nuez, hace referencia sobre el fotógrafo chileno Sergio “Queco” Larraín, quien expresaba que para conseguir “ver” las cosas o elementos que permanecen escondidos hay que ampliar la mirada (2006). Este proceso de acercamiento puede ser apreciado en el trabajo del artista Joan Fontcuberta, *Blow Up Blow Up*, realizado en el 2009.



**Figura 2:** Joan Fontcuberta, *Blow up Blow up*, 2009

En este trabajo Fontcuberta, emplea un cuestionamiento de la realidad. García, habla sobre “Blow up Blow up” estableciendo que esta obra refleja un paradigma entre lo verosímil y lo inverosímil de la fotografía; entre lo real y lo irreal (2009). De esta forma, Fontcuberta, realiza “monumentales ampliaciones” a una imagen hasta llegar a revelar el grano del papel fotográfico. Su acercamiento, reducción y síntesis en la imagen, llega hasta un punto donde el referente inicial se ha perdido, así la imagen fotográfica, en su interacción con el espectador, suplanta la realidad, permitiendo una aproximación intrínseca al objeto (Fontcuberta, 2009).

## **Autosimilitud Afín**

Mitchell Beazley, en su libro “Capture the beauty in nature” expresa “tú puedes dramatizar los patrones y los colores de la naturaleza tan solo con acercarse al sujeto... Tú puedes descubrir las formas y las estructuras a una escala diminutiva - con frecuencia revelando patrones que son poco visibles al ojo”<sup>1</sup> (1983. pp:100).

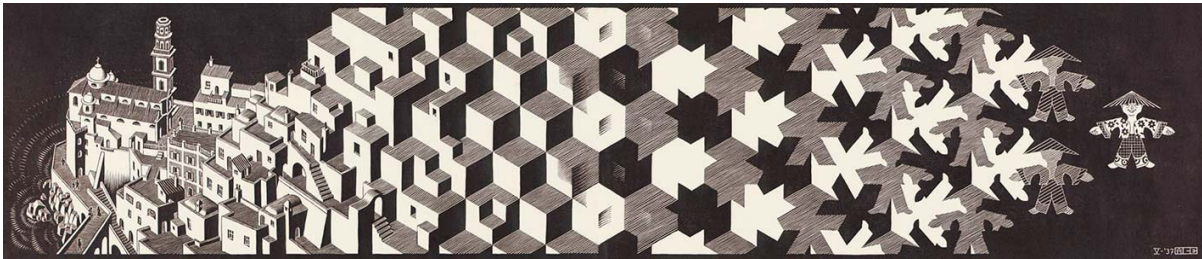
Al hablar sobre los patrones en la naturaleza, hay que primero establecer el concepto de patrón. Este puede relacionarse en primera instancia con la repetición recurrente de objetos o figuras, dentro de un conjunto determinado o de un espacio delimitado; es decir, que se puede definir como una variable constante, que se repite en diversas series a lo largo de un espacio definido.

Dentro de los patrones, se debe tomar en consideración los espacios positivos y negativos. El momento en el cual, se establece una figura dentro del espacio o campo visual del espectador, y a la misma se la repite en una línea imaginaria, se está creando un patrón en base a los espacios ocupados y desocupados de la obra.

Un ejemplo de esto, es el trabajo de Metamorfosis de M. C. Escher, específicamente en el trabajo de “Metamorfosis 1”, se puede apreciar cómo los patrones que utiliza van modificando la imagen presente en la obra; creando un recorrido visual donde el espectador aprecia la transformación de un pueblo, a la figura que se podría considerar un hombre o espantapájaros, todo esto pasando por la utilización de cubos tridimensionales y “patrones geométricos rígidos” (Piller, 2019). Es la repetición de estos cubos (patrones), lo que aporta al paso de una imagen hacia otra dentro de la obra.

---

<sup>1</sup> Traducción del autor, original: “You can dramatize the patterns and colors of nature just by moving in on the subject. You can discover the forms and the structures of the nature on a diminutive scale - often revealing patterns that are hardly visible to the eye” (Beazley, 1983. pp:100)



**Figura 3.** M. C. Escher – Metamorfosis 1 - 1937

Los patrones pueden ir desde aspectos básicos, hasta llegar a poseer una mayor complejidad. Hay que tomar en cuenta que en la construcción del campo o recorrido visual, las figuras tienden a apreciarse de una forma más simétrica mientras que las condiciones asimétricas se destacarán como fondo.

Dentro de estos elementos o figuras, una de las condiciones para que se lleve a cabo un patrón, es que los mismos se encuentren establecidos bajo repeticiones, que presenten un cierto grado de periodicidad, y estos elementos deberán ser duplicados sin presentar algún tipo de modificación de cambio.

Un ejemplo de ello son las obras de Sol LeWitt, a gran escala llamadas “Wall Drawing”. En su obra Wall Drawing 631, 1990, se aprecia como el dibujo es reducido hasta llegar a una de sus expresiones más básicas, como lo es la línea. Así, la obra muestra este dinamismo de los patrones al dividir la imagen en dos partes iguales, cada parte con líneas en diferentes direcciones.



**Figura 4.** Sol LeWitt – Wall Drawing 631 - 1990

Se podría decir que todos los patrones cumplen con una determinada concordancia dentro del campo visual; debido al hecho de que los patrones pueden llegar a dirigir el recorrido visual del espectador, así como crear una direccionalidad que afecte el contexto o el motivo de una obra de arte. De tal forma, los patrones pueden llegar a poseer una determinada abstracción dentro de la construcción de una obra de arte.

Por lo tanto, dependiendo del nivel de abstracción que pueda poseer un patrón, se comienza a desarrollar una pérdida de referencialidad en cuanto al objeto o sujeto representado. Este punto posee una relación con el nivel de iconicidad que una imagen puede lograr. Si se habla de naturaleza, cuando se aprecia la misma directamente, esta sería el mayor grado de iconicidad; mientras que cuando esta se percibe a través de una fotografía a color o blanco y negro, su iconicidad se va perdiendo (Villafañe, 2006).

Así es como Gabriel Guerra, define que mientras mayor sea la similitud de una imagen con la realidad, mayor su grado de iconicidad; por ejemplo, la relación que posee la imagen inicial con su referente (2016). Cuando la mirada del espectador se acerca al objeto



en la naturaleza, en este momento se puede llegar a apreciar una diversidad de patrones poco visibles por el ojo.

Así, conforme se aproxima hacia lo micro, los niveles de abstracción de los patrones van variando. Las configuraciones de patrones que se pueden llegar a apreciar en un paisaje cambian respecto al momento que se aprecia de cerca un árbol, una hoja o una flor. Si se continúa el acercamiento hasta llenar el marco visual se puede llegar a encontrar nuevos patrones, de esta forma lo expresa Beazley, estableciendo que: “las imágenes de primer plano de animales o plantas pueden revelar un orden donde el ojo sólo ve caos; revela un patrón intrincado que gana impacto al llenar todo el marco”<sup>2</sup> (1983, pp: 100); es en esta instancia, donde la relación hacia su referente puede perderse por completo.

De esta forma, la naturaleza logra dar una excelente aproximación a la simetría estética que presentan los patrones. Los patrones dentro de la naturaleza pueden ser observados en espacios como: la corteza de los árboles, las escamas de una serpiente, las rayas de una cebra, en las plantas, las hojas, los helechos, el agua cristalizada o en aves como; el pavo real, así como en las flores. La peculiaridad de las flores, en torno a los patrones, es que en ellas se encuentra un orden en su construcción.

La estructura o patrón que emplean las flores se conecta con el término geométrico de “autosimilitud afín” o también denominada “aplicación afín”. Este tipo de transformaciones, son caracterizadas por presentar rotaciones o sesgos que se desarrollan de forma homogénea conforme estos se desplazan. Es decir, que estos se aplican en el concepto de los fractales, donde diversos patrones llegan a auto replicarse de forma infinita, todo esto a través de escalas menores, conformando así objetos de gran complejidad geométrica (Leland et al, 1994).

---

<sup>2</sup> Traducción del autor, original: “Close-up pictures of animal or plants subjects can reveal order where the eye sees only chaos. Reveals an intricate pattern that gains in impact by filling the whole frame” (Beazley, Mitchell. 1983. pp:100 )

Cada tipo de flor posee su única entidad e irregularidades en términos de forma así como de ritmo; por lo cual estas plantas han llegado a poseer un espacio dentro de la historia de la fotografía, como menciona Bate, expresando que “para los fotógrafos, las imágenes amplificadas del mundo de lo más pequeño ofrece temas llenos de sorpresas y belleza”<sup>3</sup> (2010).

Esta gran variedad de colores, formas y diseños; fue llevando a fotógrafos a desarrollar un gran interés por las flores, llevando así a periódicos de mediados del siglo XIX a escribir lo siguiente: “es en esta temporada del año que los fotógrafos artísticos no pueden evitar ser atraídos por las extensa variedad de flores.”<sup>4</sup> (Joson, 2018).

---

<sup>3</sup> Traducción del autor, original: “For the photographer, magnified pictures of this world of the very small offer subjects full of surprise and beauty. (Bate 2010)

<sup>4</sup> Traducción del autor, original: “it is at this season of the year the artistic photographer cannot fail to be attracted by the large variety of flowers.” (Joson, 2018)

## Flora Photographica

Alrededor del año 1838, se generó un gran interés por documentar las diferencias e irregularidades que cada planta presentaba. El botánico Antonio Bertolini, comenzó a comentar que se encontraba realizando dibujos e ilustraciones de plantas con una calidad nunca antes vista, una forma casi perfecta. Bertolini, decía que se encontraba “dibujando de una forma sobrehumana.”

Continuando con este tipo de dibujos, años después el inglés William Henry Fox Talbot, llegó a nombrar y catalogar este tipo de dibujos como “photogenic drawings”, y comenzó a ser uno de lo grandes íconos y referentes en los dibujos de flores y plantas. Posteriormente, Sir John Herschel, denominaría a este tipo de dibujos “photography.” (Ewing, 2002).



**Figura 5.** William Henry Fox Talbot - *Adiantum Capillus-Veneris* - 1839

Con las obras de Hippolyte Bayard, por 1880, se empezaría a implementar arreglos florales además de nuevos objetos como artículos de verano y varios implementos que fueran en contra del follaje de las flores; esto da un salto en la representación y utilización de las flores dentro de la fotografía.

El uso de la flores en la fotografía para composiciones de bodegón o naturaleza muerta pasaría a tornar un aspecto más comercial llegando así a desarrollarse el catálogo “A Life in Photography” para 1936. En el libro “Flora Photographica” se hace referencia a este cambio en la fotografía de flores estableciendo como las flores, a través de los fotógrafos franceses, llegaron a obtener sus propios temas, cuyos objetivos se alejaban de las finas artes y se enfocaron en la aplicaciones comerciales e industriales de las flores (Ewing, 2002).

Con el desarrollo del arte de vanguardia y movimientos como el Cubismo y el Dadaísmo, se llega a desempeñar una nueva fotografía o una denominada “new vision”, donde los nuevos instrumentos de interés son el acero, la luz y el concreto. Por lo que la fotografía de igual forma se aparta del significado tradicional de las flores como la pureza, la inocencia y el amor buscando un nuevo acercamiento hacia los aspectos estructurales y arquitectónicos de las flores.

Así pasa a interesarse específicamente en su aspecto visual; como lo es concretamente la forma, la línea y la textura; tal y como lo expresa Ernst Fuhrmann (1924) diciendo:

*“el punto esencial, lo interesante y el punto biológico importante es la estructura, y tan solo la belleza externa se mantiene separada del color y el olor, entonces la fotografía mantiene esta estructura separada y permite que el observador concentrar su atención en la esencia de la planta.”<sup>5</sup>*

Por lo que la flor o la planta, debe ser valorada como un total que engloba tanto la parte artística como la estructura arquitectónica, representando así la verdadera belleza del objeto tal como lo expresó Blossfeldt, en *The Alphabet of Plants*, 2015.

Un fotógrafo que expresa este interés por la estructura arquitectónica de las flores en Robert Longo, con su obra *Untitled (Rose)* del 2005. Longo, une la mirada hacia lo micro y

---

<sup>5</sup> Traducción del autor, original: “the essential point, the interesting and biologically important point is the structure, and just as the external beauty is kept separate from the color and scent, so too photography keeps this structure separate and thus allows the observer to concentrate his attentions on the essence of the plant.” (Ernst Fuhrmann, 1924)

las autosimilitudes afin, con el interés por la flores en la naturaleza; y muestra en su foto un close-up hacia las flores (rosas) denotando las transformaciones afines al momento de llenar el marco con la imagen.



**Figura 6:** Robert Longo - Untitled (Rose) - 2005

De esta forma con el desarrollo de la fotografía, Joson expresa como conforme la cámara se acercaba más al sujeto, el aspecto iconográfico en la naturaleza se encontraba tambaleando entre la abstracción y la realidad<sup>6</sup> (2018). En consecuencia, se llega a fotógrafos más contemporáneos que continúan con este acercamiento y abstracción hacia las flores, donde elementos tecnológicos como los rayos X son ahora de utilidad para estos artistas.

Joson, da soporte al uso de esta tecnología como una forma de profunda aproximación a los patrones ocultos en la flores; “recientemente, las fotografías de flores con rayos X han creado nuevos caminos para que los fotógrafos observen de forma más profunda las simetrías secretas escondidas en estos pétalos”<sup>7</sup> (Jason). Un ejemplo del uso de los rayos X dentro del

<sup>6</sup> Traducción del autor, original: “As the camera drew ever closer and closer to its subjects, the popular iconography of the nature itself wevered dramatically between abstraction and representation.” (Joson, 2018)

<sup>7</sup> Traducción del autor, original: “Recently X-ray photographs of flowers have created new ways for photographers to peer ever more deeply into the secret symmetries hidden within these petals” (Joson, 2018)

desarrollo artístico, es el autor Thomas Ruff, con su obra “neg∅stil\_04” realizada en el año 2015.



**Figura 7:** Thomas Ruff - neg∅stil\_04 - 2015

Así vemos cómo las flores han aparecido a lo largo de la historia de la fotografía ocupando diversas técnicas, temáticas y connotaciones. Además, de como cierta parte de la fotografía de la naturaleza se enfoca en las relaciones arquitectónicas que poseen las flores. Resaltando sus patrones, que reflejan autosimilitudes afines, y su relación con el campo visual del espectador en términos de espacio positivos (figura) y espacios negativos (fondo).

## Metodología

Existe en la naturaleza una gran variedad de elementos que a simple vista no se llegan a apreciar, dependiendo de nuestra aproximación, permiten que se cree un juego en la mirada que establece diferencias entre la observación de un paisaje y el acercamiento hacia el objeto. De esta manera se desarrollan diversas perspectivas, múltiples formas, relaciones e interferencias entre el sujeto y la naturaleza.

Este proyecto inicia tras generarse el interés por interactuar y explorar con el punto de encuadre y el movimiento en la fotografía. De esta forma, experimenté con la cámara buscando diversas formas de aproximación a los objetos y los espacios tomando fotografías desde el piso. Realice movimientos aleatorios durante la captura, buscando acercar el lente al objeto hasta distorsionar su referente; sin más me encontraba buscando ampliar mi mirada hacia mi entorno.

Así, retome el interés que poseía por fotografiar las diversas estructuras y patrones que se pueden encontrar en la naturaleza. Gran parte de este interés, me llevó a las plantas angiospermas, aquellas que poseen flores, por su gran multiplicidad de patrones y estructuras. En las flores, encontraba una fuerza expresiva al encerrar tanta complejidad dentro de tanta pequeñez.

A medida que mi mirada se iba acercando hacia las flores, fui desarrollando una búsqueda por la comprensión del espacio positivo y negativo, dentro del campo visual en la imagen fotográfica.

Así, en mi estudio por estos espacios, llegué a apreciar lo positivo en todo aquello que comprende la figura y todo aquello que se encuentra bien delimitado, es decir posee una parte bien estructurada; mientras que el fondo o negativo, pasa a ser aquello que se aprecia de forma difusa o delimita la estructuración de la figura.

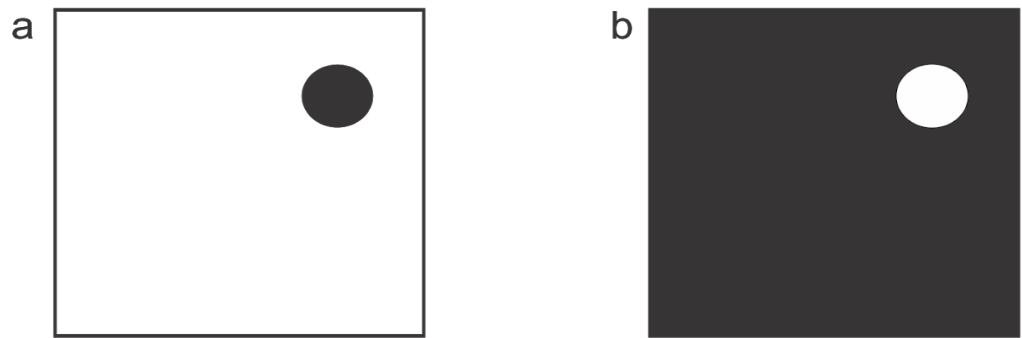
El espectador por medio de los espacio positivos y negativos, emplea una discriminación visual, de tal modo que se crea un aislamiento por un lado y por el otro una agrupación de elementos. Aprecié que esto le permite al espectador diferenciar y detectar los espacios que considera como fondo y separarlos de la figura.

Aclarando el punto anterior, si a un círculo se le ubica en una hoja de papel y dicha figura geométrica se le establece una línea de contorno, desde la línea de contorno al centro de la figura, todo aquello será establecido como el espacio positivo de dicha composición. Por otra parte, todo aquello que se encuentra desde la línea de contorno hacia el borde del papel será considerado como el espacio negativo.

Dentro de estos parámetros, se llega a establecer cómo de cierta forma el espacio negativo será todo aquello que rodee al espacio positivo y viceversa al momento de determinar el espacio negativo. Para simplificar lo dicho previamente, si se pinta de negro a la figura, este espacio será el positivo u ocupado; mientras que el blanco que lo rodea será el negativo o desocupado.

De igual forma, al considerar que una obra de arte puede llegar a presentar figuras negativas y a su vez espacios positivos. Si en este caso empleamos un cubo blanco sobre un fondo negro, el cubo podrá parecer el espacio negativo, mientras que el contorno puede ser comprendido como parte del espacio positivo, expresando como positivo y negativo pueden llegar a ser intercambiables; esto se puede apreciar en la siguiente figura.





D.A. dondis, La sintaxis de la imagen.

**Figura 8.** D. A. Dondis, La sintaxis de la imagen

Mas en los dos casos el cuadrado se mantendrá como el espacio positivo y el contorno como el negativo. En consecuencia, cuando se pretende llegar a una comprensión del espacio, tanto positivo como negativo, hay que tomar en cuenta que el uno llega a ser, de cierta forma, el complementario del otro. Es decir, que cuando se pretende desarrollar una composición, estos dos elementos determinarán o aportarán al equilibrio de la obra o proyecto a realizarse.

De esta forma, el principal propósito de la relación e importancia entre sí, será el hecho de que el espacio negativo define los límites del espacio positivo. Este espacio desocupado de objetos o elementos, aporta creando un perfil al objeto o punto de importancia en la obra, permitiendo que este punto logre una mayor comprensión y visibilidad. Al entender qué figura se está empleando, se transmite de una forma clara el mensaje hacia el espectador.

De esta forma, pasé a tomar fotografías de estudio de flores con un fondo negro, buscando así que la gran variedad de colores en las plantas sean lo que resalte en la imagen al verse enmarcadas con un fondo oscuro.



**Figura 9:** Andres Apolo - sin título #3 - 2014

En la imagen “sin título #3”, se puede apreciar cómo el fondo de color negro llega a delimitar el espacio que ocupan las flores permitiendo observar sus colores y formas de una forma directa.

Dentro de este proceso, me encontré a el artista Edvard Koinberg, con su libro “Herbarium Amoris”, 2009, con sus imágenes y composiciones, llegué a encontrar un referente artístico dentro del ámbito fotográfico. Sus fotografías de flores detallan de igual forma la relación entre un espacio positivo y negativo, al momento de retratar flores sobre fondos de color negro. Se puede llegar a una distinción de estos espacios de una forma mucho más rápida en sus fotografías; siendo la flor el objeto o punto focal y el entorno negro lo que delimita el espacio que ocupa el objeto.



**Figura 10.** Edvard Koinberg – Herbarium Amoris - 2009

Lo que se denota en los dos casos es el hecho de encontrar un punto focal; este punto pasa a ser lo que llama la atención del espectador. Como lo establece Dondis, expresando lo siguiente: “En otras palabras, lo que domina la mirada en la experiencia visual se considera elemento positivo, y elemento negativo aquello que actúa con mayor pasividad.”(Dondis, 2018).

De esta forma, surgió el interés por entender cómo el espectador puede llegar a ser engañado. Al visualizar objetos, la unificación del espacio negativo y positivo, puede llegar a producir claves visuales que difieren de la realidad. Cuando se emplean claves relativas y activas de la visión, puede variar la comprensión de un objeto, perdiendo el referente y llegando a que nos resulte difícil de comprender lo que realmente estamos observando (Dondis, 2018).

Un ejemplo de lo mencionado previamente es la obra de Picasso, Guernica, se puede apreciar un trabajo en blanco y negro, donde se refleja el efecto de los espacios tanto positivos como negativos. Si se analiza esta obra desde este punto de vista, el fondo dotado de grises medios y negros, delimita las figuras dejando así como punto focal todos los elementos en

blanco. Esta obra en particular, si se invierten los colores, el resultado es muy similar, como se expresa en las siguientes imágenes.



**Figura 11.** Pablo Picasso – Guernica – 1937



**Figura 12.** Pablo Picasso – Guernica – 1937 (colores invertidos)

Esta división entre espacio positivo y negativo, no en todo momento es completamente notoria o fácil de detectar. Se aprecia en muchos casos ambigüedades dentro de la relación figura-fondo.

Esta ambigüedad se desarrolla en el momento en que las regiones que delimitan los espacios positivos del fondo, no se hallan del todo establecidas, de esta forma la figura y el fondo, se podría decir que se encontraban en secciones separadas, ahora comparten un contorno en común.

En este proceso dependiendo de la interrelación entre los dos espacios; ya se hable de distanciamiento, así como de superposición, intersección o color que se empleen, las imágenes que el espectador perciba se verán distorsionadas, es decir que poseerán ciertas dificultades al momento de ser interpretadas.

La organización de los elementos y las características que el espectador asigne a lo objetos determinará si estos se destacarán ante el resto. De esta forma, hay que tomar en cuenta que todas las relaciones que se crean entre objetos y sus ambientes, podrán llegar a ser visibles con facilidad o de forma inmediata, y en ocasiones requerir de esfuerzo para poder ser interpretadas dependiendo de la armonía o relación que exista entre los objetos.

Con la obra de Guernica, como referente, mis fotografías desarrollaron a un enfoque mucho más cercano hacia el objeto, donde buscaba que la distinción del objeto presente en la imagen se vea distorsionada, pretendía que el espectador pierda, en cierto grado, el referente. Así empecé a formar fotografías de bodegones con flores y a la par busqué llenar el marco con los objetos, en estas pruebas pretendía que el objeto ocupe toda la imagen y que el referente se vaya perdiendo al encontrarse todas las flores aglomeradas en un solo espacio, en consiguiente la distinción de la realidad sería alterada.



**Figura 13:** Andres Apolo - prueba – 2015



Tras realizar fotografías como la “figura 13” y obtener un resultado que no era el esperado, comprendí que en la imagen previa aún era posible distinguir el referente y que se reconocía que los objetos fotografiados eran flores. Así, decidí desarrollar una serie de fotografías “sin título #2” donde buscaba acercarme a las flores y llenar el marco con una gran variedad que elementos, irrumpiendo en el campo visual de la imagen.

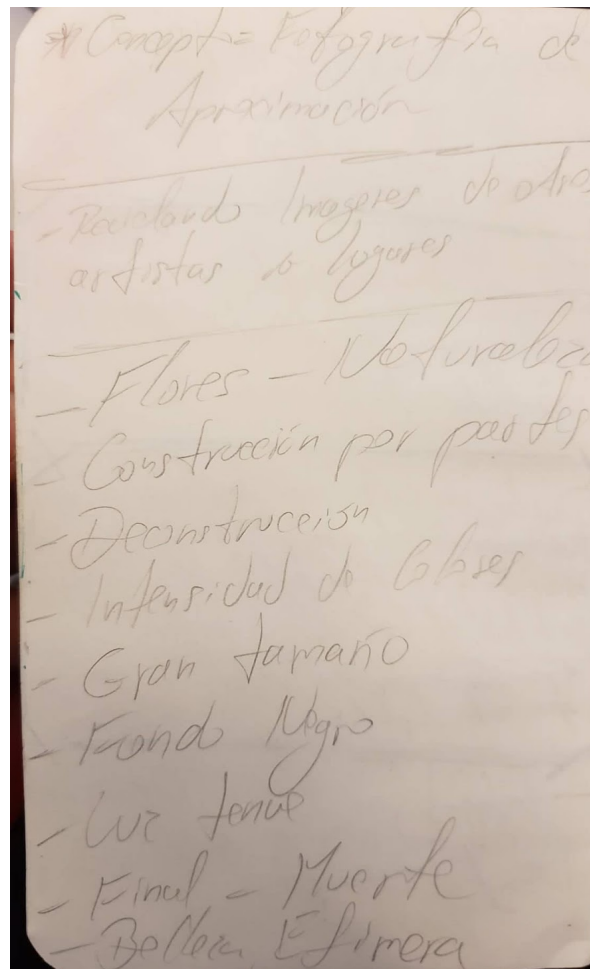


**Figura 14:** Andres Apolo - #3 - 2015, serie: “sin título #2”

Tras realizar estas imágenes y llegar a obtener un resultado similar al esperado, me di cuenta de cómo, según la forma en que los elementos interactúan dentro de la construcción de las formas, esto aportará al cómo el espectador se aproxime a la obra; donde dependiendo el recorrido visual que se lleve a cabo, los esquemas fondo-figura podrán ir alternándose y variando constantemente, generando en ciertas ocasiones esquemas de repeticiones o patrones.

Tras descubrir estos esquemas presentes en las flores, en este proceso de acercamiento, mi interés por distorsionar el campo visual se vio modificado por una búsqueda deconstructiva de las plantas, es pocas palabras, buscaría detallar las diferentes estructuras presentes en las flores. Tras una lluvia de ideas, llegué a determinar ciertos conceptos y

palabras claves, dentro de mi trabajo, como: la fotografía de aproximación, la construcción por partes y la desconstrucción.



**Figura 15:** Andres Apolo - Cuaderno de Apuntes

Pretendiendo acercarme a este mundo de lo más pequeño y frágil; comencé a usar el lente de la cámara con un vidrio magnificador que me permitiera acercarme a las flores hasta conseguir detallar las estructuras de cada uno de los objetos.

Retomé construcción y estilo de la primeras fotografías, retomando a Koinberg, como referencia, colocando a las flores sobre un fondo; tomando en consideración, que en el campo visual del espectador, por medio de asimilación y contraste, se va creando tendencias a minimizar o exagerar, respectivamente, las diferencias entre los elementos.

En consecuencia, las imágenes que se desarrollaron englobaron no más de tres tipos de flores a la vez con la intención de que el espectador lograra divisar e identificar la variedad y singularidad de cada una de las estructuras.



**Figura 16:** Andres Apolo - Prueba de estructuras #10 - 2016

Con estas pruebas fotográficas en base a las estructuras de las flores, pude lograr una aproximación cercana a lo que me encontraba buscando, detallar en la imagen fotográfica la riqueza y diversidad estructural de las flores. Mas sentí que el trabajo no se encontraba completamente desarrollado, que las estructuras que pretendía mostrar no se encontraban solo en el exterior de la flor como lo son los pétalos. Esto me llevó a buscar las diferencias estructurales en el interior de las plantas o en cada uno de los pétalos.

En este punto, comencé a destruir y separar cada elemento de las flor con el fin de ser fotografiado, cada pétalo arrancado de su tallo y cada tallo colocado por separado. De esta forma, iba creando agrupaciones que cada uno de los elementos con el fin de juntarlos y posteriormente fotografiarlos, así buscaba detallar diferencias estructurales como el tamaño, la forma y el color.





**Figura 17:** Andres Apolo - Prueba estructural #6 - 2016

Conforme estas pruebas estructurales en las flores iban avanzando, parecía que había encontrado el punto donde deseaba llegar, poder dar al espectador una imagen que mostrara esa extensa variedad en diseños dentro del mundo de las plantas angiospermas. Pero percibía que en el sentido técnico y estético de la fotografía, mi intención no se encontraba definida, es decir, no existía una clara relación entre la imagen, el objeto fotografiado y el concepto que pretendía presentar.

En este paso me topé con el escritor Mitchell Beazley, y su libro “Capture the beauty of nature.” 1983. Leyendo este texto encontré cómo Beazley, expresaba la manera en que una fotografía encierra un detalle dentro de su marco, excluyendo todo lo demás y, por lo tanto, alienta a ver las cualidades abstractas de la imagen.<sup>8</sup> Esto me llevó a volver a la idea de llenar el marco con el objeto de tal forma que se pueda apreciar las autosimilitudes afines que las flores de una forma más cercana, en esta ocasión una flor por cada imagen.

<sup>8</sup> Traducción por el autor, original: “A photograph encloses a detail within its frame, excluding all else and thus encouraging you to see the abstract qualities of the image” (Beazley, 1983)



**Figura 18:** Andres Apolo - Prueba de acercamiento #5 - 2017

Con este tipo de pruebas, logré destacar las diversas construcciones de las flores, de tal forma que en las imágenes era posible observar pequeños detalles que habían permanecido ocultos ante mis ojos. Llegué de cierta forma a ver el mundo en un grano de arena<sup>9</sup> y el cielo en una flor silvestre (Blake, 1804).

Tras lograr observar que existían elementos y estructuras ocultas en las flores ante el ojo humano, se generó una duda sobre el desarrollo del proyecto; pretendo que el espectador observé los detalles, que este se enfoque en sus patrones o enfocar me en que el referente se pierda en la imagen.

En esta instancia, la pérdida de referencia se volvió el principal punto de interés dentro de mi proyecto. De esta forma, comencé a explorar con la edición fotográfica, buscando diversas forma de llegar a que el referente se vaya perdiendo y hasta qué punto el espectador mantendrá una conexión con el objeto original.

En consecuencia, llegué a pensar que si el campo visual del espectador se ve limitado, la distinción de una figura será limitada, creando que la atención en la obra se vea

---

<sup>9</sup> Traducción del autor, original: “to see a World in a Grain of Sand” (Blake, 1804)

modificada. De esta forma, el espectador podrá llegar a una mayor o menor comprensión del contexto visual de la obra dependiendo el grado de iconicidad de la imagen.



**Figura 19:** Andres Apolo - Prueba de edición #5 - 2017

Con las pruebas de edición fui dividiendo la imagen en sectores, donde en cada cuadro fui buscando una edición diferente, permitiendo de esta forma apreciar hasta qué grado pretendía perder el referente.

Así encontré dos puntos importantes para la construcción de mi proyecto; primero, decidí que la pérdida de referencia sería uno de los principales aspectos a desarrollarse en mi trabajo. Segundo, llegué a apreciar que ciertas ediciones me permitían un acercamiento más detallado a los patrones que se reflejaban en las flores. En consecuencia, tras una indagación sobre los fractales en las plantas angiospermas, encontré el concepto de autosimilitud afin que hace referencia a la autoreplicación de los pétalos en las flores.

Con ello, decidí que la estructura que buscaría detallar en mis fotografías sería las autosimilitudes afines y que tendría la intención de acercarme aún más al objeto de tal forma que se llegase a llenar todo el marco de la imagen.

Comencé a buscar fotografías que trabajen su entorno en base a llenar el marco o a su vez con las diversas perspectivas de las cosas. En esta búsqueda encontré el trabajo del



fotógrafo Albert Renger-Patzsch, un artista que llegó a ser representante de la nueva objetividad alemana; movimiento que buscaba un enfoque realista en las imágenes que antes representaban sentimientos o significados. En sus fotografías se podía apreciar gran atención por los aspectos estructurales de los objetos fotografiados (Albert, 2017).



**Figura 20:** Renger-Patzsch - Fungi Lepiota procera - 1930

Con este tipo de acercamiento encontré lo que me había propuesto buscar en mi proyecto, a pesar que aún se podía distinguir de cierta forma que era una planta, no todos los espectadores lograban encajar el referente en la imagen. Con las imágenes el elemento que resaltaba era la autosimilitud, mas buscaba que el referente se pierda aún más con el fin de que sean los patrones los que en cierta medida dejasen de ser distinguibles con facilidad.

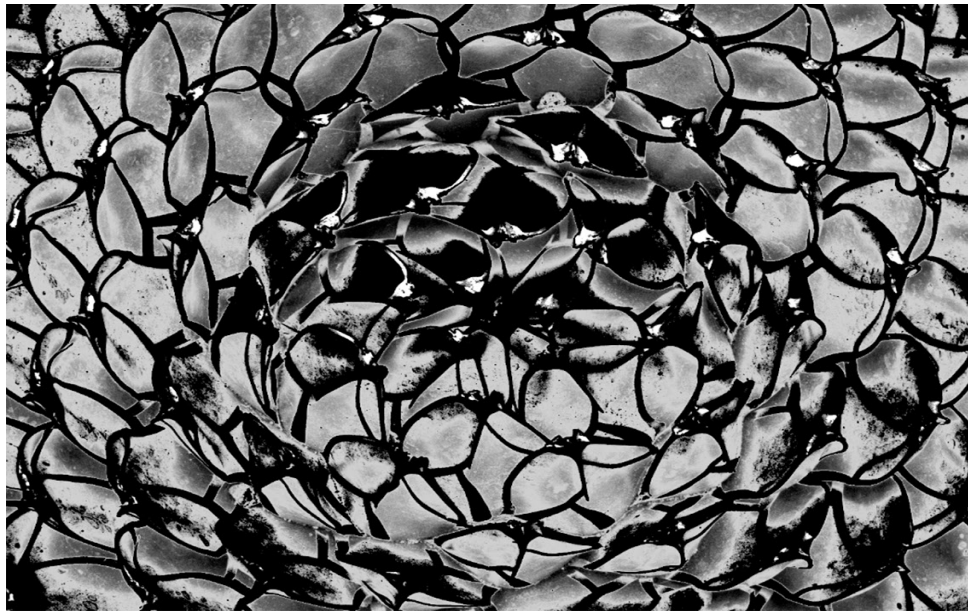


**Figura 21:** Andres Apolo - autosimilitud #3 - 2017

Con el paso de tiempo, llegué a pensar que inclusive el color es un punto el cual puede ayudar a que el espectador logre una conexión con el objeto en la imagen. Por lo tanto, retomé la edición digital de las imágenes con el propósito de encontrar un medio factible para lograr consolidar una pérdida del referente aún más fuerte.

La respuesta parecía ser fácil, al pensar en primera instancia la transformación de las imágenes a blanco y negro, más este aún llegaba a dar la sensación de poseer un conexión con el referente, debía la iconicidad de la imagen perderse en un mayor grado. En

consecuente la edición fotográfica me llevó a solarizar las imágenes obteniendo el siguiente resultado logrando la siguiente imagen.

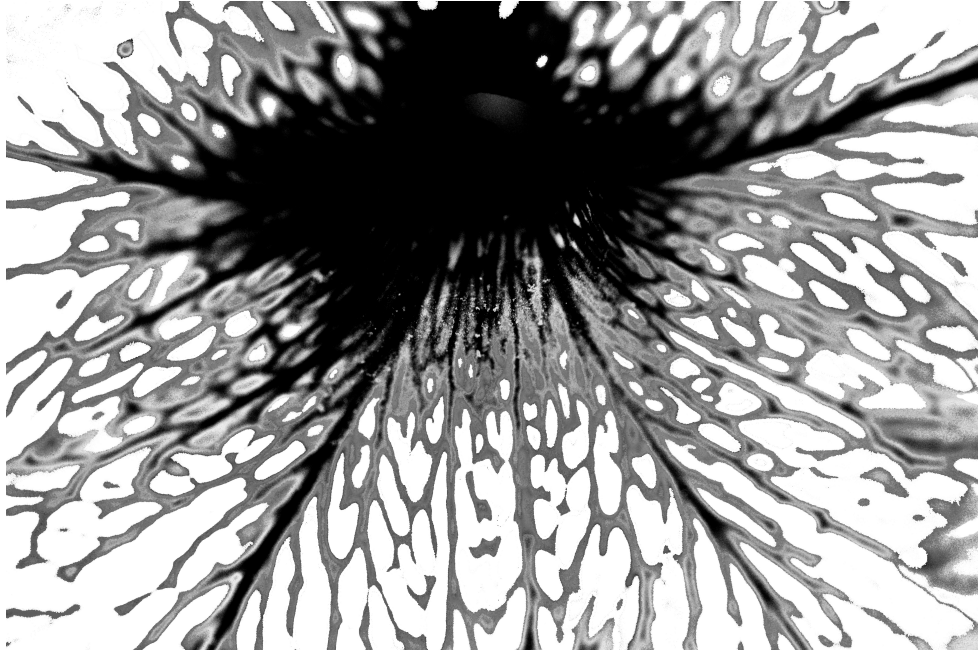


**Figura 22:** Andres Apolo – prueba angiospermae #3 - 2018

Con esta imagen culminada, decidí regresar a mis apuntes y creé una retrospectiva hacia mis conceptos clave: la fotografía de aproximación, la construcción por partes y la desconstrucción, y me dispuse analizar si había logrado lo esperado. En esta retrospectiva, ví cómo mi proyecto detalló un acercamiento a lo micro a través de cada paso, con esta imagen me di cuenta que logré llenar el marco fotográfico, que al haberme enfocado en una sola parte del objeto, llevé a la imagen a una desconstrucción del objeto perdiendo su referente a la realidad. Esto me llevó a concluir que había logrado acercarme al resultado esperado.

Por la tanto, tras llenar el marco fotográfico sentía que de cierta forma me encontraba delimitando el espacio y el dialogo que mi obra podía generar. De esta forma, para culminar mi proceso, regrese al concepto de los espacios positivos y negativos, un punto el cual considero base en mi proyecto. Así, en cada una de las fotografías comencé a recortar manualmente todos los espacios negativos de color negro, permitiendo que la obra llegase a perder aún más su referente.





**Figura 23:** Andres Apolo – Angiospermae #6 - 2019

Con este resultado, al extraer parte de la imagen, llegué a la conclusión que para lograr una nueva semiótica de la imagen representada en mi proyecto, era necesario deconstruir a la figura. El acercamiento al objeto, era una parte de ello, y este punto ganaba un mayor contexto cuando se rompe el marco fotográfico, permitiendo que la figura tenga la sensación de expandirse en su entorno, en la cual, al quitar elementos, esta se permite una fusión con el fondo utilizado.

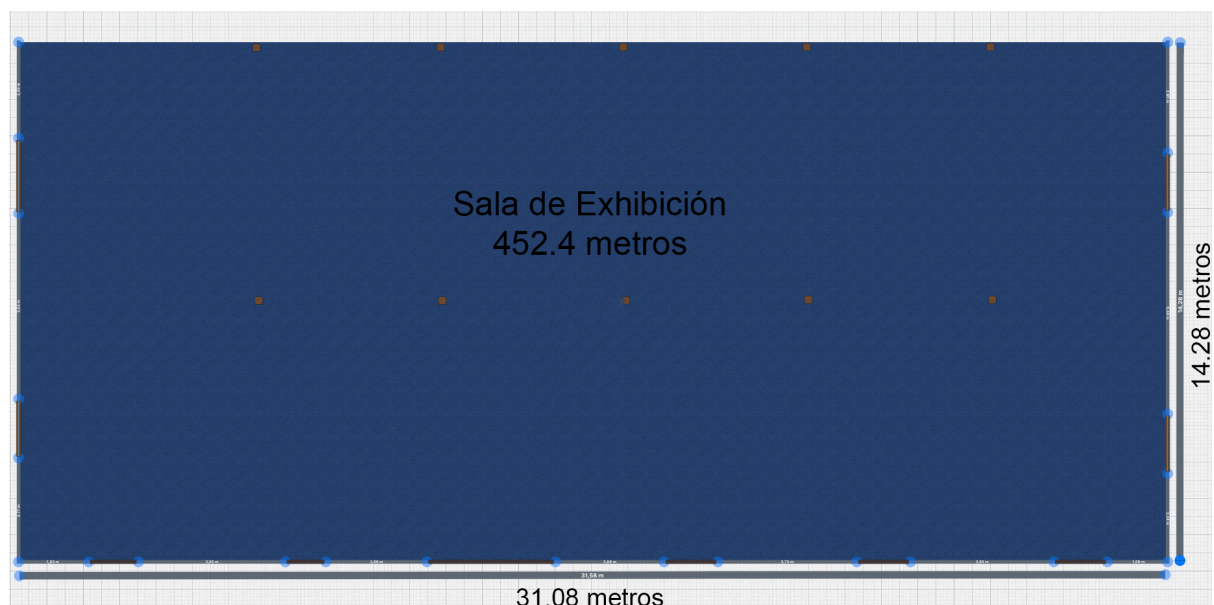
## Montaje de la Obra.

Angiospermae es un proyecto fotográfico que buscó desde el principio crear un diálogo entre el concepto de lo micro y lo macro, de igual modo, pretendí que el trabajo artístico reflejase la idea de la pérdida de referencialidad y como la visión de la realidad puede variar, dependiendo el acercamiento y los elementos que se presenten en la imagen.

Por ello, esta obra fue pensada para presentar la relación micro-macro al momento de fotografiar elementos de pequeñas dimensiones y llevarlas a un gran formato. Por lo tanto, si cada imagen fue pensada para ser presentada a gran escala, la obra requería de un lugar con paredes altas y un amplio espacio para el montaje.

En consecuencia, se estableció al MIC (Museo Interactivo de Ciencia) como el lugar de exhibición para Angiospermae, específicamente la sala adyacente a la maqueta de la ciudad de Quito. Este espacio dispone de un amplio lugar permitiendo a la obra tomarse todo el espacio norte de la sala ocupando las paredes desde el piso hasta el techo.

La siguiente figura es un mapa 2D de la dimensiones del espacio y la ubicación de las columnas de madera del lugar.



**Figura 24:** maqueta en 2D del espacio norte de la sala de exhibición

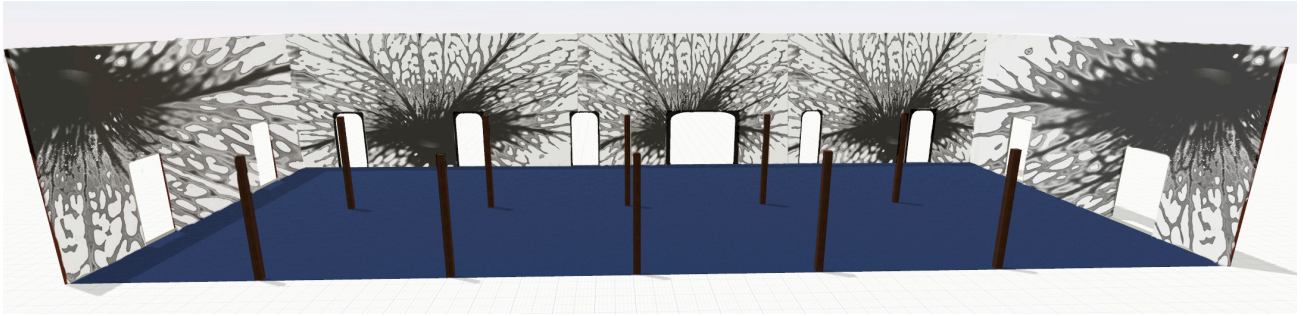


Como se puede apreciar, el espacio dispone de un aproximado de 14 metro de largo por 31 metro de ancho y su altura hasta la primera columna trasversal es de 3 metros. Estas dimensiones permiten que la obra tome un formato macro logrando así que las imágenes posean un tamaño mayor, llegando a medir cada imagen 5 x 6 metros aproximadamente. En la siguiente figura se puede apreciar como se encuentra el espacio de exhibición.



**Figura 25:** Fotografía del espacio seleccionado para la exhibición

El lugar asignado para la presentación del proyecto dispone de paredes blancas, mas estas no son continuas en su totalidad, se divide en ciertos sectores por ventanas y pasadizos, específicamente dos ventanas en cada lateral y seis pasajes en el fondo. La obra se encuentra pensada para este tipo de espacios, puesto que el quitar zonas e impedir una mirada directa a las imágenes y al tener columnas atravesando el espacio visual de forma vertical, así como horizontal, va de la mano con el propósito del proyecto artístico para modificar el referente de la imagen.



**Figura 26:** Maqueta 3D de la obra montada en el espacio.

Dentro de esta figura se aprecia una maqueta en 3D del espacio, esto permite una aproximación al montaje de la obra y su disposición final. Para el montaje del proyecto, cada imagen es impresa en papel bond, el cual será pegado a la pared con la ayuda de adhesivo líquido o pagamento blanco mezclado con agua y resina líquida, logrando así que el papel se adhiera a la pared. Debido a las dimensiones del papel y el tamaño pensado para las imágenes, cada imagen es impresa de 3 a 4 secciones diferentes, las cuales se alinean en el momento del montaje; así el papel es colocado en la posición final donde con un rodillo de pintura se aplica la solución adhesiva para fijar el papel a la pared.

Como ya se mencionó, la exhibición tendrá lugar en el Museo Interactivo de Ciencia (MIC). La apertura al público del proyecto artístico-fotográfico ANGIOSPERMAE empieza el Sábado 8 de junio de 2019 (se adjunta carta de confirmación) y permanece en el lugar por un tiempo establecido de un mes. Espacio al cual pueden acceder personas de todas las edades, logrando así que la obra llegue a dialogar e interactuar con una diversidad de espectadores.

## CONCLUSIONES

Angiospermae es un proyecto que refleja cómo la realidad puede ser construida desde una multiplicidad de interpretaciones, fundamentándose en la alteración de las connotaciones arraigadas a las plantas angiospermas. En este proyecto artístico se pueden evidenciar elementos como la modificación del referente, permitiendo una nueva semiótica del objeto fotografiado.

De igual forma, se evidencian conceptos como la dinámica entre lo micro y lo macro, al dialogar sobre la diversidad de estructuras que se pueden encontrar en lo micro y que muchas ocasiones pasan desapercibidas. Los espacios positivos y negativos, generan una comprensión de la alteración en el recorrido visual de la imagen y flora photographica, al encerrar variedad de estructuras afines y conceptos pre-establecidos con la palabra “flor”.

Por lo tanto, se considera que la desconstrucción del objeto, conlleva a que la fotografía pierda su bidimensionalidad puesto que se crean espacios en la imagen, que al estar cortados, dialogan con el espacio y el fondo. El poder ver a través de la fotografía permite que Angiospermae sea parte del marco fotográfico y busque que las imágenes dialoguen y se expandan por el espacio de exhibición.

Este trabajo nos enseña, como espectadores, que no existe una sola realidad que engloba y define a un objeto, este proyecto permite apreciar cómo, al alterar nuestra visión, el referente se pierde conllevando a una multiplicidad de connotaciones respecto al objeto fotografiado.

El proyecto artístico presenta ciertas limitantes y se consideran dos posibles alternativas que pueden ser exploradas en un futuro:

Primero, el proyecto se basa únicamente en la utilización de las plantas angiospermas por su riqueza en transformaciones afines y variedad de estructuras fractales, mas el crear una

nueva semiótica en torno a un objeto puede ser explorado en otros campos del conocimiento ampliando de esta forma la investigación artística que engloba la obra *Angiospermae*.

Segundo, se recurre a la utilización de la fotografía como medio de estudio y desarrollo del proyecto artístico; semejante a una lente magnificador, la cámara fotográfica permite al trabajo acercarse al objeto y crear una visión de las estructuras afines mas cuando se habla de: lente magnificador, se considera que realizar el trabajo investigativo con un lente microscópico permite un mejor diálogo entre el acercamiento al objeto y entre la pérdida de referente.

Una continuación al proyecto, se genera a través de los procesos de desconstrucción que involucran el extraer los espacios positivos o negativos de la imagen fotográfica, logrando que la imagen u objeto representado permita una apreciación del fondo y del espacio. De esta forma, la continuidad del proyecto se ve aplicada en la abstracción, donde se puede omitir el objeto y permitir que líneas, manchas y figuras creen una variedad de interpretaciones en torno a lo representado.

Así, el trabajo artístico *Angiospermae* permite visualizar el hecho de que la percepción de una imagen puede tener discrepancias cuando su realidad física es modificada, concluyendo en cómo la alteración de la realidad y su referente pueden crear nuevas interpretaciones de la imagen y a su vez desarrollar una nueva semiótica en torno al objeto fotografiado.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- (2019) *Wall Drawing 631*, Massachusetts Museum of Contemporary Art.
- Arnheim, Rudolf. (2006) *Arte y la Percepción Visual*. Madrid: Alianza Editorial.
- Bate, David. (2010) *The Memory of Photography. photographs. 3:2*, 243-257, DOI: 10.1080/17540763.2010.499609
- Beazley, Mitchell. (1983) *Capture the beauty of nature*. Estados Unidos: Salvat Editores
- Blossfeldt, Karl. (2015) *The Alphabet of Plants*
- Blossfeldt, Karl. (2017) *Karl Blossfeldt - Masterworks*. Thames & Hudson Edition
- Bocola, Sandro (1999) *El arte de la modernidad: estructura y dinámica de su evolución de Goya a Beuys*. Barcelona: Ediciones de Serbal
- Colorado, Óscar. (2013). *Fotografía y semiótica: una introducción mínima: Una breve introducción a la teoría de los signo, su relación con la fotografía y un conjunto de recursos útiles*. México
- Coquart, Julie. (2013). *El Mundo al microscopio: la fascinación de lo invisible*. Barcelona: H. F. Ullmann
- Cosgrove, Denis. (1994) *One- World, Whole-Earth, and the Apollo Space Photographs*. Taylor & Francis, Ltd. Vol. 84
- D. A. Dondis. (2018), *La Sintaxis de la Imagen, Introducción al alfabeto visual*. España, 2da Edición
- De la Nuez, Iván. (2009). *Blow Up: Una síntesis de la era de la imagen*.
- Ewing, William. (2002). *Flora Photographica: Masterpieces of Flower Photography from 1835 to the Present*. Estados Unidos
- Fontcuberta, Joan. (2009). *Blow up Blow up*. Barcelona, España
- García, Beatriz. (2009). *Blow up Blow up según Joan Fontcuberta*. Logopress. Madrid, España
- Hoffman, Jascha (2010) *Benoit Mandelbrot, Novel Mathematician, Dies at 85*. The New York Times
- Joson (2018) *Flowers Exposed: A Secret Romance*.
- Nomizu, Katsumi; Sasaki, S. (1994), *Affine Differential Geometry*. Cambridge University Press
- Piller, Micky. (2019) *Metamorphosis I, II, III*. Escher in het Paleis

- Poole, Robert. (2010) *Earthrise: How Man First Saw the Earth*. Paperback.
- Rinaldi, Mauricio. (2008) *La autonomía del arte y la subjetividad en la sociedad contemporánea*. Reflexión Académica de Diseño y Comunicación. Buenos Aires, Argentina. Vol. 10
- Schama, S. (2003). *Cy Twombly at the Hermitage: fifty years of Works on Paper*. Parte 1.
- Sosa, Omar y Siegel, Martin. (2014) *Principios de diseño visual para HCI*. Ciudad de México, México: Pearson.
- Stevens, Peter S. (1974). *Patterns in Nature (1<sup>era</sup> edición)*. Estados Unidos: Little, Brown and Company.
- Twombly, C. (2002). *Cy Twombly*. Gagorian Gallery

## ANEXO A: CARTA DE CONFIRMACION MIC



Oficio No. FMC-DEJ-2019-0057  
DM Quito, 02 de mayo de 2019

Debora Morillo  
Coordinadora de la Carrera de Artes Visuales  
COCOA - USFQ  
Presente

**ASUNTO:** Aceptación de propuesta de exposición temporal Desambiguo

De mi consideración:

Por medio de la presente y en función del oficio entregado por usted y por estudiantes de la Carrera de Artes Visuales solicitando el apoyo y el espacio para realizar la exposición Desambiguo en diferentes lugares del Museo Interactivo de Ciencia, por este medio confirmo la apertura del museo para realizar esta exposición a inaugurarse tentativamente el 08 de junio de 2019 y que permanecerá en el museo un mes.

Dicha exposición contará con la exposición de tres artistas: Andrés Apolo, Pamela Silva y Gabriela Garzón que invitan a pensar lo científico y el entendimiento de los fenómenos de nuestro entorno desde otras miradas. Así mismo, se ha solicitado a los estudiantes que consideren el espacio en el que se expone, un museo interactivo abierto para todo público, incentivando el trabajo conjunto con las áreas de museología y museografía para que la experiencia y el lenguaje utilizado sean acordes a los intereses y línea educativa del museo.

Con el objetivo de que el arte sea siempre un detonante para pensar en lo científico y un medio de comunicar su desarrollo, espero podamos afianzar lazos donde la ciencia y el arte trabajen conjuntamente.

**Datos de Contacto:** Paulina Jáuregui, 266-3940 / e-mail paulina.jauregui@fmcquito.gob.ec

Atentamente,

Paulina Jáuregui  
Coordinadora, encargada  
Museo Interactivo de Ciencia  
FUNDACIÓN MUSEOS DE LA CIUDAD

CC: Camila Molestina, Profesora de Titulación Artes Visuales, COCOA-USFQ

ACCIÓN	RESPONSABLE	SIGLA UNIDAD	FECHA	SUMILLA
Elaborado por:	Paulina Jáuregui	FMC-MIC	2019-04-11	<i>PJL</i>

MUSEO  
CIUDAD

MUSEO  
CARMEN ALTO

mic

yaku



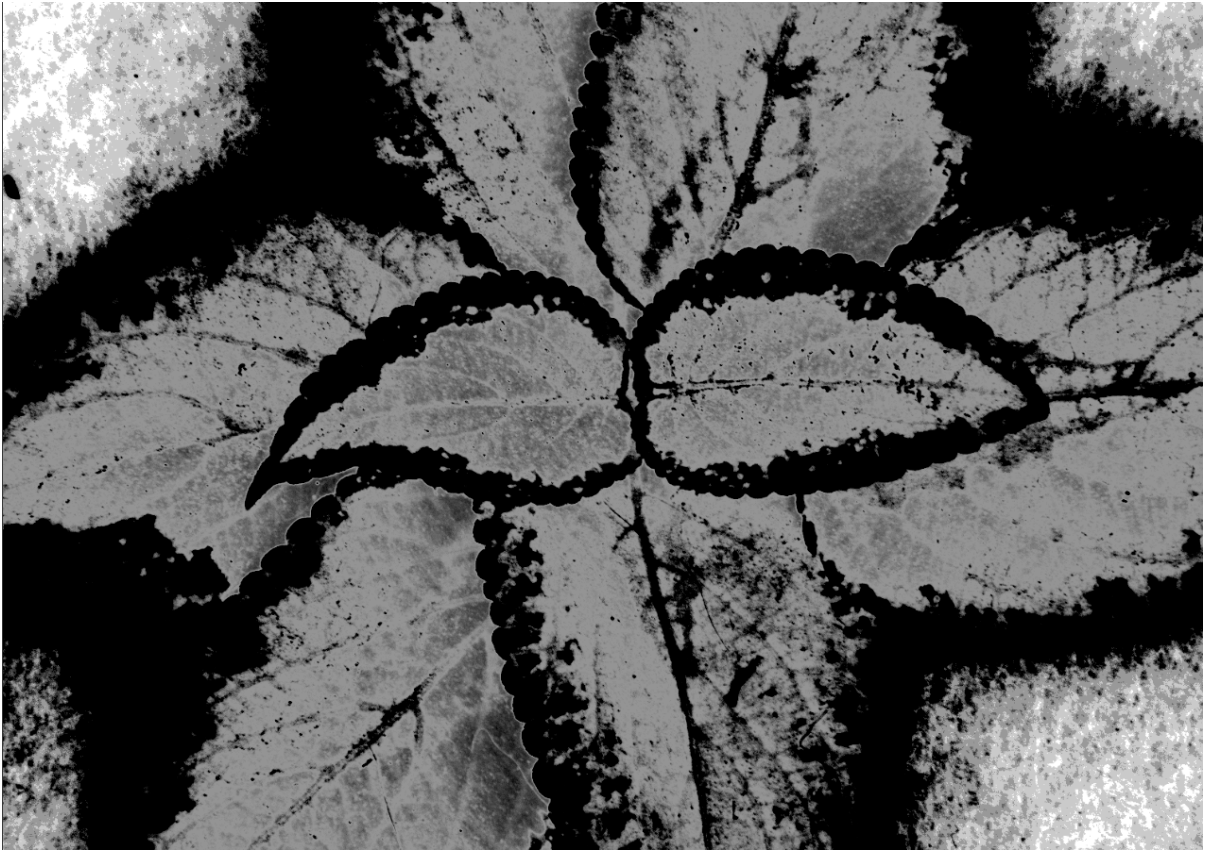
1



## ANEXO B: PRUEBAS FOTOGRAFICAS













## ANEXO C: SALA DE EXHIBICIÓN MIC

