

IMAGEN, MEMORIA, RITMO NATURAL: VIOLENCIA

JULIO CÉSAR RODRÍGUEZ JAIMES

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
INSTITUTO DE EDUCACIÓN A DISTANCIA
CARRERA DE BELLAS ARTES
BUCARAMANGA
2004**

IMAGEN, MEMORIA, RITMO NATURAL: VIOLENCIA

JULIO CÉSAR RODRÍGUEZ JAIMES

Proyecto de Grado

Director

ADOLFO ENRIQUE CIFUENTES PORRAS

Licenciado en Literatura y Lingüística

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
INSTITUTO DE EDUCACIÓN A DISTANCIA
CARRERA DE BELLAS ARTES
BUCARAMANGA
2004**

DEDICATORIA

A Dios, por darme la oportunidad de vivir.

A mi Ángel Guardián, por estar siempre conmigo.

A mis padres, Ángeles y Artidoro, que me trajeron a este mundo y creyeron en mí.

A mi esposa Mariela, por estar siempre junto a mí.

A mis hijas Katheryn Juliet y Ángela Patricia, por ser el tesoro más grande que poseo.

In memoriam... a mi muy querida hermanita **Ángela María**, fuente inspiradora de mi temática.

...Y a todo ser que haya sido víctima de cualquier tipo de violencia.

AGRADECIMIENTOS

Muy especialmente al maestro Jorge Orlando Saavedra, que desempeñó el cargo de Coordinador de la Carrera de Bellas Artes de la Universidad Industrial de Santander cuando ésta era un programa no formal, por ser el pilar fundamental en su construcción.

A mis maestros, quienes tuvieron para bien el compartir su saber, en especial a:

Pedro Gómez Navas, arquitecto, docente de la carrera, quien con su forma de ser, despertó en mí la pasión por el Dibujo.

José Antonio Suárez Londoño, maestro en artes plásticas, por sus orientaciones impartidas, las atenciones recibidas en la visita que realice a su casa taller en Medellín, y el compromiso con el dibujo a nivel nacional.

A mis compañeros de aula, docentes, y demás personal administrativo de la carrera que me soportaron durante estos años de academia.

A todos ellos, mil y mil gracias, siempre estarán presentes en mi mente y en mi corazón.

CONTENIDO

	pág.
INTRODUCCIÓN	
1. DESCRIPCIÓN DEL TEMA	2
1.1 PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	2
1.2 FORMULACIÓN DEL PROBLEMA	3
1.2.1 Pregunta general	3
1.2.2 Preguntas de investigación	3
2. OBJETIVOS	5
2.1 OBJETIVO GENERAL	5
2.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS	5
3. JUSTIFICACIÓN	6
4. REFERENTES CONCEPTUALES	9
4.1 MARCO CONCEPTUAL	9
4.2 MARCO TEÓRICO	11
4.2.1 La historia que no queremos contar	11
4.2.2 Comunicación y arte	14
4.2.3 Fotografía, dibujo y pintura	18
4.2.4 Ritmo natural: violencia	27
5. METODOLOGÍA	33
5.1 PROCESO	33
5.1.1 Búsqueda de la información	34

	pág.
5.1.2 Técnica de recolección de la información: Observación directa	34
5.1.3 Técnicas de Registro	34
5.1.4 Selección de la imagen	35
5.2 ANÁLISIS	44
5.3 INTERPRETACIÓN	45
5.4 DESARROLLO DE LA CREACION PLÁSTICA	47
6. CONCLUSIONES	54
BIBLIOGRAFÍA	56
ANEXOS	59

LISTA DE FIGURAS

	pág.
Figura 1. Benjamín de la Calle. <i>Retrato de condenado a muerte</i> , 1906. Fotografía, 12.9 x 8.2 cms.	17
Figura 2. Benjamín de la Calle. <i>Reo Fusilado</i> , 1906. Fotografía, 12.9 x 8.2 cms.	17
Figura 3. Benjamín de la Calle. <i>Mujer – hombre, Rosa Emilia Restrepo o Roberto Durán</i> . 1933. Negativo en vidrio placa seca 12 x 9 cms.	18
Figura 4. Beatriz González. <i>Los suicidas del Sisga</i> . 1965, Óleo 120 x 100 cm.	19
Figura 5. Oscar Muñoz. <i>Narcisos Secos</i> . 1996. Polvo de carbón sobre plexiglass 35 x 25 x 5 cms c/u.	21
Figura 6. Juan Manuel Echavarría. <i>Serie Corte de Florero. Pasiflora purpurea</i> , Lam- 3. 1998. Fotografía Impresión sobre gelatina de plata. 16 x 20 cms	22
Figura 7. Juan Manuel Echavarría. <i>Serie Corte de Florero. Fungus Horriundus</i> , Lam - 9 (detalle). 1998. Fotografía Impresión sobre gelatina de plata. 6 x 20 cms	22
Figura 8. Edgar Hilaire Degas <i>Bailarina ajustándose la tiranta</i> . 1898. Negativo en cristal (Tirage d´après sur verre Colloidon) 13 x 18 cms	23
Figura 9. Edgar Degas y la Fotografía. Placa No 1. <i>Bailarina con el brazo extendido</i> . Negativo de Cristal 13 x 18. Placa No 2 y 3. <i>Bailarina</i> . Negativo de Cristal 13 x 18	24
Figura 10. Edgar Hilaire Degas. <i>Las Bailarinas Azules</i> . 1898. Pastel 66 x 67	25
Figura 11. José Antonio Suárez. <i>Sin título</i> . 2000 Dibujo con grafito. 12.x6 cms c/u	26
Figura 12. Julio César Rodríguez Jaimes, <i>Anatomía de una bebida Carbonatada</i> . 2001. Dibujo con Bolígrafo 50 x 35 cms	29

	pág.
Figura 13. Julio César Rodríguez Jaimes, <i>Ella también merecía vivir</i> , 2002. Mixta, Dibujo, serigrafía y transfer sobre madera prensada (MDF.) 35 x 30 cms.	30
Figura 14. Julio César Rodríguez Jaimes, <i>Aborto, Ellos también merecían vivir</i> , 2002. Ensamble con Muñecos de plástico sobre retablo 35 x 25 cms (3 unidades)	31
Figura 15. Julio César Rodríguez Jaimes. <i>La Inconstitucional Política de Colombia</i> . 2003. Imagen Vectorial – impresión digital HP 840.26 x 20 cms	32
Figura 16. Julio César Rodríguez Jaimes <i>Un año más, (fragmento)</i> . 2003. Dibujo, dentro de caja de madera. 12 unidades 8.0 x 6.5 cms	33
Figura 17. Milton Díaz. <i>Sitio en cercanías del municipio de Gutiérrez, Cundinamarca, donde murieron 36 soldados en desarrollo de combates con la guerrilla</i> . Fotografía periódico el Tiempo 07/06/2002.	35
Figura 18. Julio César Rodríguez Jaimes. <i>Selección de Imágenes</i> . 2002 Banco de imágenes, archivo personal.	36
Figura 19. Julio César Rodríguez Jaimes. <i>Bocetos en Bitácora</i> . 2003 Banco de imágenes, archivo personal.	37
Figura 20. Julio César Rodríguez Jaimes. <i>Proceso de limpieza de una imagen, en Photoshop Banco de imágenes</i> . 2004. foto Reuters. Archivo personal tomadas de Revista Cambio N° 509,31 marzo – 7 abril /2003, pagina 36	38
Figura 21. Julio César Rodríguez Jaimes. <i>Proceso de limpieza de una imagen, y elaboración del canal alfa en Photoshop</i> . 2004. Impr. Pant. PetSis PC.	39
Figura 22. Julio César Rodríguez Jaimes. <i>Bocetos virtuales en Corel Draw</i> . 2004. Impr. Pant. PetSis PC.	40
Figura 23. Julio César Rodríguez Jaimes. <i>Un año más</i> . Fragmento. 2003. Dibujo, dentro de caja de madera 8.0 x 6.5 cms	41
Figura 24. Archivo personal de José Antonio Suárez. <i>Sin título</i> . 2000 Dibujo con grafito. 12. x 6 cms c/u	42

	pág.
Figura 25. Archivo personal de José Antonio Suárez. <i>Sin título</i> . 2000 Dibujo con grafito. 12. x 6 cms c/u.	43
Figura 26. Archivo personal de José Antonio Suárez. <i>Sin título</i> . 2000. Dibujo, 6 x 12 cms c/u. Obra Completa. Medellín Marzo 2 de 2004	43
Figura 27. Julio César Rodríguez Jaimes. <i>De la serie ritmo natural,</i> <i>Violencia: SUFRAGIOS</i> . 2004 Dibujo sobre papel, 17.5 cms x 25 cms c/u	47-49
Figura 28. Julio César Rodríguez Jaimes. <i>De la serie ritmo natural,</i> <i>Violencia: USA NOS USA</i> . 2004 Dibujo sobre papel, 5.5 cms x 4 cms c/u	50
Figura 29. Julio César Rodríguez Jaimes. <i>De la serie ritmo natural,</i> <i>Violencia: SI SIRVE...</i> 2004, Dibujo sobre papel, 50 cms x 35 e Impresión mecánica de 41.5 x 29.5 cms	51
Figura 30. Julio César Rodríguez Jaimes. <i>De la serie ritmo natural,</i> <i>Violencia: SUPER HÉROES</i> . 2004. Serigrafía, sobre madeflex, 45. cms x 45 cms c/u	52
Figura 31. <i>Julio César Rodríguez Jaimes. De la serie ritmo natural,</i> <i>Violencia: FUSILADOS II</i> . 2004. Dibujo sobre papel, 35 cms x 99 cms c/u	53
Figura 32. Alberto Korda. <i>Foto original del Ché Guevara</i> . Formación de un icono. 1960. Fotografía sobre papel B/N 20 x 25 cms	72
Figura 33. Granma Internacional. <i>Alberto Korda</i> .	73

LISTA DE ANEXOS

	pág.
Anexo A. Del dibujo y sus circunstancias	60
Anexo B. Historia de una foto. Icono: Ni un centavo	72

RESUMEN

TÍTULO: IMAGEN, MEMORIA, RITMO NATURAL: VIOLENCIA*

AUTOR: RODRIGUEZ JAIMES Julio César **

PALABRAS CLAVES: Memoria – Imagen – Violencia - Manipulación - Dibujo.

DESCRIPCION:

Manipulación de algunas imágenes, acerca de la violencia, que por su uso repetitivo en los medios de comunicación, pasan inadvertidas; proceso de transformación que busca que la imagen cumplan la función para lo cual fue creada: comunicar.

En nuestro entorno, el acontecer diario se ve saturado con todo tipo de informaciones, floreciendo las más difundidas, aquellas llamadas amarillistas, las de la vida social, las de política, y las de diferentes formas de violencia; y por la reiterativa exposición a estas informaciones, llega un momento en que éstas pasan inadvertidas, disimulando de la memoria lo que ocurrió ayer, lo que se ve a diario para digerir el presente inmediato, siendo éste el único medio de defensa que alimenta al individualismo y que nos protege del desorden reinante.

Con procesos de transformación de la imagen que aparece en los medios masivos de comunicación se lleva a que se retome su real significado, se generen procesos de creación, y se lleguen a activar los estados de pensamiento y opinión, posibilitando situar los argumentos a partir de los cuales un trabajo plástico puede aportar algo a la conciencia colectiva; lejos de pretender transformaciones radicales, el presente trabajo actúa como un dispositivo que provoca, instiga, señala, activa la memoria y alerta el sentido de pertenencia de una comunidad.

* Proyecto de Grado

** Instituto de Educación a Distancia - INSED, Carrera de Bellas Artes. CIFUENTES PORRAS, Adolfo Enrique.

SUMMARY

TITLE: IMAGE, MEMORY, NATURAL RITHM: VIOLENCE*

AUTHOR: RODRIGUEZ JAIMES, Julio César **

KEY WORDS: Memory - Image - Violence - Out of context - Drawing.

DESCRIPTION:

Manipulation of some images about violence that for their repetitive use in the media, they become unseen; transformation process that seeks that the image complies the function for which it was created: to communicate.

In our environment, daily events saturate us with all type of information, flourishing those that are most diffused: those called "amarillistas", those of the social life, those of politics, and those regarding different ways of violence; because of the reiterative exposure to these information, these images become unseen, erasing from the memory of what happened yesterday, what you see daily -to digest the immediate present, is the only resource that feeds individualism and protects us of the reining chaos.

With processes of artistic transformation of the image that appears in the massive means of communication, their real meaning is recaptured, creative processes are generated, and states of mind and attitude, are activated, facilitating to locate arguments starting from which a plastic work can contribute in some way to build a collective conscience; Far from seeking radical transformations, the present work acts as a device that provokes, instigates, points out, activates memory and puts on guard the sense of ownership in a community.

* Proyecto de Grado.

** Instituto de Educación a Distancia – INSED, carrera de Bellas Artes. CIFUENTES PORRAS, Adolfo Enrique.

INTRODUCCIÓN

Muy a menudo en nuestra cotidianidad, nos vemos remitidos al desarrollo de inquietudes nacientes, que van desde los elementos más simples, hasta los más complejos; cómo cuando nos preguntamos el por qué de las cosas, como ejemplo primario para enarbolar nuestro pensamiento y transportarlo a ese universo de la investigación.

Es así como en las artes plásticas todo proceso de creación está fundamentado en el ordenamiento conceptual de ideas, en la formulación de hipótesis, en las pruebas de ensayo – error, en sus limitaciones, en sus fuentes y referentes de consulta, etc.... que no es otra cosa más que un proceso investigativo.

La memoria colectiva es nutrida por el imaginario proveniente de cualquier medio de comunicación, vistos éstos como elementos desencadenantes de manejos sociales los cuáles son orientados hacia la despersonalización y hacia sumisión alienada que encierran y que tienen como fin introducir al espectador en los principios de la sociedad de consumo.

En nuestro entorno, a diario se recibe todo tipo de información, siendo las más mecanizadas y repetidas aquellas de la vida social, política y la violencia, que en su mayoría son acompañadas por imágenes que de tanto ser utilizadas pasan a ser indiferentes.

Imagen, memoria, ritmo natural: Violencia plantea a través de la obra gráfica, una de las formas de encarar el pensamiento investigativo por parte del artista plástico, pretendiendo colaborar en la activación de los estados de pensamiento y opinión, posibilitando así los argumentos con los cuales el trabajo artístico puede aportar algo a la conciencia colectiva.

1.DESCRIPCIÓN DEL TEMA

1.1 PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Es posible definir la memoria colectiva como una reconstrucción del pasado que vincula un acontecimiento ya ocurrido que se evoca en el recuerdo con deseos, inclinaciones y temores del presente. El recuerdo colectivo se sostiene por medio de prácticas sociales, en donde se pueden distinguir tres formas: la primera, la memoria como proceso, pero no como objeto del pensamiento; la segunda, la conmemoración del pasado en sí mismo, en lugar de la reconstrucción de un hecho transitado; y la tercera, la memoria como proceso mediante el cual se reconstruyen hechos pasados.

La memoria colectiva es nutrida por el imaginario proveniente de cualquier medio comunicativo, vistos éstos como elementos desencadenantes de manejos sociales los cuáles son orientados hacia la despersonalización y hacia sumisión alienada que encierran y que tienen como fin introducir al espectador en los principios de la sociedad de consumo.

En nuestro entorno, a diario se recibe todo tipo de comunicación, siendo las más mecanizadas y repetidas aquellas de la vida social, política y la violencia, que en su mayoría son acompañadas por imágenes que de tanto ser utilizadas en las diversas fuentes de información, pasan a ser indiferentes.

“Imagen, memoria, ritmo natural: Violencia” presenta a través del componente plástico un contexto de materialización visual diferente al que se encuentra en los medios de información gráfica acerca de algunas de las imágenes que por su uso

reiterativo terminan pasando desapercibidas, sin dejar a un lado la visión aguda sobre las circunstancias históricas y sociales en Colombia.

Es allí, donde surgen las tensiones naturales entre la ficción y la realidad, donde se pueden ubicar los argumentos con los cuales el trabajo creativo puede agregar algo al entorno, con plena conciencia de los medios, de sus alcances y sus limitaciones.

1.2 FORMULACIÓN DEL PROBLEMA

1.2.1 Pregunta general.

¿De qué forma generar una propuesta plástica a partir de algunas imágenes relacionadas con las diferentes formas de violencia en Colombia, procedentes de diversos medios de información gráfica que por su uso repetitivo pasan a ser indiferentes?

1.2.2 Preguntas de investigación.

¿Por qué la imagen repetida con frecuencia pasa desapercibida ante los ojos del espectador?

¿Cómo presentar un contexto de materialización visual diferente al encontrado en los medios de información gráfico sobre algunas imágenes relacionadas con las diferentes formas de violencia en Colombia, que se han vuelto indiferentes por su uso repetitivo?

¿Cómo lograr que a partir del uso de medios tecnológicos actuales se pueda producir, intervenir y realizar procesos de creación plástica?

¿De qué forma a partir del dibujo, junto con la aplicación de ciertas técnicas de manipulación gráfica, se logra rescatar el significado primario que quisieron transmitir algunas imágenes de las distintas formas de la violencia en nuestro país, cuyo uso repetido nos ha hecho indiferentes a ellas?

2.OBJETIVOS

2.1 OBJETIVO GENERAL

Originar un proceso de creación plástica a partir de algunas imágenes tomadas de los medios de información gráfica, las cuáles ilustran distintas formas de violencia en Colombia, y a causa de su uso reiterado pasan a ser indiferentes.

2.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

Retomar algunas imágenes relacionadas con las diferentes formas de violencia en Colombia, las cuáles pueden llegar a pasar inadvertidas a causa de su uso reiterativo.

Presentar a través de un conjunto de trabajos plásticos, procesos de apropiación de la imagen mediatizada.

Aportar al espectador una fuente de información, que active la memoria colectiva, acerca de la realidad del país, por medio de la propuesta artística.

Actuar a través del resultado plástico, como dispositivo estético que provoca, instiga, señala, activa la memoria y alerta el sentido de pertenencia de una comunidad, mediante la presentación del trabajo artístico.

3.JUSTIFICACIÓN

La presencia de la imagen en la memoria del hombre establece una serie de condiciones en su pensamiento, ya sea a través de la interpretación o trivializándola simplemente. Al revisar los trabajos del psicólogo ruso *Lev Seminovich Vigotsky*^{*}, en *Pensamiento y Lenguaje*¹, se puede decantar que la conciencia es un conjunto de capacidades cognitivas interrelacionadas, entre las cuales encontramos la memoria y el pensamiento; éstas surgen a partir de un desarrollo cualitativo entre funciones elementales y superiores; las primeras son biológicas, y las más importantes son: el pensamiento no verbal, la atención y la memoria primitiva; las segundas son características solo de los humanos y entre ellas se distinguen el pensamiento verbal y las formas voluntarias de atención y memoria.

Los cambios cualitativos que se producen entre las primeras y las segundas dependen de la adquisición del signo, éste es una creación cultural que media la relación entre los sujetos y el mundo. A través de ellos interpretamos al mundo, pero como su significado se establece a partir de interpretaciones no individuales podemos afirmar que los signos son constituidos socialmente, y al actuar éstos sobre nosotros y no sobre el mundo tal cual es, permiten el desarrollo desde las funciones elementales hasta las superiores y por lo tanto se generan cambios entre las capacidades cognitivas.

* VIGOTSKY, Lev Seminovich. Psicólogo ruso, 1896 - 1934, señalaría la importancia del lenguaje y la comunicación como base del aprendizaje; el lenguaje es parte inherente de la naturaleza humana, y la publicidad comercial es una extensión más.

¹ VIGOTSKY, Lev Seminovich, *Pensamiento y Lenguaje*, España: Paidós, 1990, p. 270.

Al principio se puede decir que la memoria determina el pensamiento, pensar significa recordar, pero con el desarrollo de las funciones superiores, la memoria quedará reducida a establecer relaciones lógicas y llega a ser determinada por el pensamiento, a partir de esto se pueden caracterizar los cambios que se producen en esta facultad llamada memoria.

Originalmente la memoria es natural, su origen es biológico que surge a partir de estímulos externos y se caracteriza por su inmediatez, pero con la incorporación de los signos va a surgir una memoria mediada por ellos, son el producto del desarrollo social y surgen a partir de estímulos autogenerados que operan sobre la conducta y no sobre el mundo físico.

En nuestro entorno, el acontecer diario se ve saturado con todo tipo de informaciones, floreciendo las más difundidas, aquellas llamadas amarillistas, las de la vida social, las de política, y las de disímiles formas de violencia que de tanto ser utilizadas en las fuentes de información, pasan a ser indiferentes.

Imagen, memoria, ritmo natural: violencia, se origina en el caso particular sucedido con la familia de su autor: Julio César Rodríguez Jaimes, donde sólo bastó con que la extrema violencia generalizada en el ambiente tocara la puerta de su casa, para despertar ante la realidad y querer hacer algo para que esta violencia no continuase.

Con procesos de transformación de la imagen que aparece en los medios masivos de comunicación se lleva a que se retome su real significado, se generen procesos de creación, y se lleguen a activar los estados de pensamiento y opinión, posibilitando situar los argumentos a partir de los cuales un trabajo plástico puede aportar algo a la conciencia colectiva.

Lejos de pretender transformaciones radicales, el presente trabajo actúa como un dispositivo estético que provoca, instiga, señala, activa la memoria y busca despertar el sentido de pertenencia de una comunidad, que nos recuerda a *Juan Alberto Gaviria*^{*}, en el catálogo *Diarios desde el Silencio*, "el poder de transformar desde el silencio, sin importar la técnica o el estilo, ni el movimiento, es la "intangibilidad" del arte, su poder para recordarnos a nosotros mismos, aún desde el ruido que estamos construyendo, las sensaciones de vida que estamos perdiendo, lo que somos"².

* Arquitecto y coordinador de la galería Colombo Americano de Medellín, Colombia.

² GAVIRIA, Juan Alberto. "DIARIOS DESDE EL SILENCIO", obra gráfica de José Antonio Suárez Londoño, Impresión: PANAMERICANA, Santafe de Bogotá; Colombia 1997.

4. REFERENTES CONCEPTUALES

4.1 MARCO CONCEPTUAL

Dentro de las múltiples acciones que la humanidad genera, se encuentran diferentes comportamientos específicos, como **la violencia**, una acción injusta con la que se ofende, humilla o perjudica a alguien; es algo que se debe evitar, pues obstaculiza la autorrealización del hombre, causando que las personas sufran realizaciones afectivas, somáticas y mentales por debajo de sus realizaciones potenciales; no hay que olvidar la especie humana es la única capaz de destruirse y de ejercer su propia fuerza contra sí misma.

En el recuerdo aunque no se quiera, siempre quedan plasmados de una u otra forma aquellos acontecimientos ocurridos; **la memoria** tiene un gran registro, el cual se fija y se conserva la información, posibilitando así la capacidad de grabar esta información a corto o largo plazo.

Con la información surge entonces **la comunicación**, término que deriva del vocablo latino *communicatio*, -ōnis, que significa "Transmisión de señales mediante un código común al emisor y al receptor"³; en nuestro caso particular la imagen nos transmite una información, y esta es utilizada por los medios de comunicación para que finalmente llegue al receptor.

En la actualidad y gracias a los avances tecnológicos, la televisión y el video en los hogares, de las salas de cine, la difusión de las revistas, de la prensa y los libros

³ Real Academia de la Lengua Española. Edición 22 del Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española 2ª tirada [citado junio 22 de 2004] en internet [<http://www.rae.es>]

que se apoyan fundamentalmente en imágenes visuales para comunicar, así como la ubicación de letreros, vallas publicitarias y logotipos son una indicación de que las **imágenes** suponen una de las formas más importantes de comunicación en la sociedad y una fuente básica de información y entretenimiento, que nos puede llevar incluso a la generación de eventos artísticos.

El arte posee ya nuevas terminologías y tendencias dentro de la era digital, cada día son y serán mas comunes palabras como: pintura digital, gráficos por computadora, collage digital, foto pintura, dibujo digital, fusión digital, manipulación fotográfica digital, icono digital, arte algorítmico, arte tecno-orgánico, abstracción digital, imágenes escaneadas, digital, gifs animados, animaciones digitales y arte neotec, entre otras, con lo que vale mencionar que la **manipulación digital** es un procedimiento técnico especializado para la alteración, retoque o redefinición de una imagen por medios virtuales como el computador y software especializado o como cuando se resolvían mediante la intervención directa sobre la imagen por medios manuales.

Para lo anterior nos valemos de programas de computador de procesamiento de, procesamiento de imágenes* : y el dibujo vectorial**, que integrados dentro de un sistema operativo pueden contribuir en el desarrollo de creaciones plásticas. No quiere decir con esto que técnicas como el dibujo artístico estén olvidadas; el **dibujo** es en sí mismo un arte, un lenguaje antiquísimo y universal mediante el cual se expresan y describen para su comunicación imágenes del mundo circundante, o bien inventadas en sus formas o en su asociación.

En este sentido se cuenta con el concurso de una serie de normas y con el análisis de conceptos como la composición, la entonación y la perspectiva, para artistas como Vincent Willem Van Gogh (1853 – 1890), quien encuentra en el dibujo una

* Photoshop software profesional de manipulación digital de imágenes perteneciente a la empresa Adobe ®

** Corel Draw software profesional de ilustración y dibujo vectorial perteneciente a la empresa Corel Desing ®.

forma de expresión tan importante que lo menciona en sus famosas cartas a su hermano Theo:

... cuando me hablaste de que me dedicara a la pintura, me pareció una idea disparatada y ni siquiera me lo planteé. Lo que me hizo dejar de dudar fue leer un libro de Cassange que hablaba de forma clara acerca de la perspectiva, *Guide to ABC of Drawing*. Una semana más tarde dibujé el interior de una cocina con el hornillo, la silla, la mesa y la ventana (cada cosa en su lugar y sobre sus respectivas patas), cuando antes me parecía que conseguir que un dibujo tuviera profundidad y la perspectiva adecuadas era cuestión de brujería o de suerte.⁴

4.2 MARCO TEÓRICO

4.2.1 La historia que no queremos contar: El contexto del momento histórico de nuestro país da para arriesgar las aventuras de la recordación en el quehacer artístico. Más que querer jugar al arte político y pretender sacar partido de momentos como el riesgo de la memoria, o de cuestiones sobre la modernidad que no acaban de definirse, incluso de experiencias personales, lo que se busca es originar en la memoria individual y colectiva a través de un evento plástico, el antídoto deseable contra los falsos universalismos aparentemente neutrales ideológica y políticamente.

La violencia consiste así en un dispositivo que está compuesto por diferentes líneas de realización: presenta visibilidad y siempre es antecedida o justificada por una violencia simbólica y es ejercida por subjetivación de los agentes sociales rodeados por la situación, entonces actuando la violencia como un elemento de poder,

⁴ VAN GOGH, Vincent. En una carta a su hermano Theo, Que le había sugerido que se hiciera pintor. Carta 184, p. 331. Citado por EDWARDS, Betty. En *Nuevo aprender a dibujar con el lado derecho del cerebro*. Barcelona: Urano, 2000. p.p 19 - 37

ejerce una relación específica con otro a través el uso de la fuerza y la coerción. La violencia, con su carácter instrumental, es siempre un medio para llegar a un fin, un procedimiento de carácter racional, el cual se llega a envolver en su propia racionalidad en la medida en que al desencadenarse, esta produce efectos incontrolables e imprevisibles, Jean-Marie Domenach lo ha expresado así:

... Puesto que no se puede ya contar con la violencia para detenerla violencia, es preciso que cada sociedad, y la humanidad entera, si quiere salvarse, hagan prevalecer objetivos ecuménicos sobre los intereses particulares. Es preciso que una práctica del diálogo y una moral del amor, o simplemente de la comprensión, modifiquen las instituciones y las costumbres.⁵

En nuestro entorno la violencia ha penetrado tan hondo en nuestro ser que incluso se aprende o se disimula vivir con ella; *Luis Carlos Galán Sarmiento*^{*} (1943-1989) decía: "A los hombres los pueden matar, pero a las ideas no, y al contrario cuando matan a los hombres las ideas se fortalecen"⁶. El grado de violencia al que se puede llegar en determinados instantes es el indicativo de que existen desórdenes sociales que en definitiva han colmado y hasta sobrepasado los límites de la tolerancia colectiva; la ira se vuelca como un estornudo, llevándonos a degustar la transgresión de leyes que no han servido para otro fin que el de propiciar y favorecer la continuidad de un estado débil y decadente.

Nuestro desafecto puede llegar al punto que aceptamos pasmados los titulares y las imágenes de hechos de violencia generalizada en los diferentes medios de

⁵ DOMENACH, J.M. (1981) "La violencia" En La violencia y sus causas, Editorial de la UNESCO, París.

^{*} GALAN SARMIENTO, Luis Carlos. Político y fundador del movimiento nuevo liberalismo, asesinado el 18 de agosto de 1989, en la población de Soacha Cundinamarca, candidato a la presidencia de la república de Colombia.

⁶ Revista Semana N° 1124, nov 17 a 24 de 2003. Documento: "Se que me van a matar" Bogotá.

comunicación, desde la muerte de cualquier persona hasta las injusticias de un imperio sobre los pueblos menos desarrollados; conflictos que no dan tregua para poder tomar la más mínima distancia que se requiere para inscribirlo dentro de la memoria activa y, por ende dentro de la historia de un país.

Se borra de la memoria lo que ocurre ayer, lo que se ve a diario para poder digerir el presente inmediato, como única posibilidad de soportar el caos que nos envuelve sin darnos cuenta que ésta es la única arma que alimenta el individualismo y que protege el desorden reinante.

El ser humano y la sociedad entera necesitan de la memoria y del recuerdo para edificar un futuro, sin documentos no funcionarían los estados, ni se podría hacer valer los derechos y así las generaciones venideras perderían la oportunidad de interpretar el mundo a su manera; la memoria ha de ser por lo tanto una herramienta del presente y no una sustitución fetichista, lo que no quiere decir tampoco que sea el único presente.

El pasado en la memoria es revivenciado no tanto con el ánimo de adicionar argumentos al discurso filosófico y antropológico, ni a la identidad cultural, o a la multiculturalidad etc., sino también con el propósito de problematizar ese discurso, así como lo menciona *Herrera Ysla*, en el catálogo de la sexta bienal de la Habana: "Borrar la memoria colectiva es criminal. Ocultarla a las nuevas generaciones y pretender escamotearla es la práctica de los mecanismos que ya no solo aspiran a mantenerse en el poder, si no a conquistar la gloria"⁷.

En las últimas décadas la sociedad colombiana fue capaz de mejorar sustancialmente sus condiciones de vida, aún con esto el estado y los grupos dirigentes colombianos se dejaron enredar por la madeja endemoniada de la violencia, nunca se ha encontrado una manera eficaz de enfrentarla, incluso

⁷ HERRERA YSLA, Nelson. Memoria y el arte en tiempos de soledad. Catálogo Sexta bienal de la Habana, París: AFAA, 1997 p. 46.

algunas veces la han adelantado, como cuando se promueven modelos políticos sectarios e intransigentes o cuando se estimula por medio del discurso de los intelectuales, la idea de que sólo mediante la violencia se resolverá la desigualdad, o la pobreza, o también cuando no se toman decisiones que habrían desactivado los resortes del conflicto.

Con la idea de que hay que cambiar un estado, los factores de violencia han desatado una guerra que lleva más de 50 años, ocasionando que el país sea aún más rígido, más pobre y más indigno. Esta violencia se puede apreciar todos los días a través de las imágenes que nos llegan y de las noticias que nos transmiten queriendo que pasen inadvertidas. No se hace nada por aportar, no se buscan soluciones, sólo cerramos la memoria y convertimos la violencia en un ritmo natural del ser humano.

4.2.2 Comunicación y arte: El carácter documental que poseen las imágenes establece centros de información que ayudan a conformar la identidad tanto la personal como la de la comunidad en general, lo que hace que el ser actual pueda enunciar y problematizar aspectos de la realidad.

En la historia del arte reciente, la fotografía ha sido decisiva: ayudó en el surgimiento del impresionismo y en los primeros años del siglo XX influyó sobre el desarrollo del dadaísmo, el surrealismo y en cierta forma también del constructivismo.

Jean Baudrillard ⁸ y Paul Virilio ⁹, al analizar las nuevas tecnologías de la imagen, mencionan que el efecto de lo real tiende a suplantar la realidad misma, lo que si vemos, es que el exceso de imágenes las hace invisibles.

El sentido de lo real aparece por la interacción de fuerzas como: momento histórico determinado, los intereses políticos e ideológicos, los aspectos sociales y humanos actuantes y el imaginario que surge de la interacción de estas fuerzas.

Todas estas recientes tecnologías hacen que en el dibujo y en la gráfica se den nuevas lecturas desde diferentes fronteras del pensamiento visual, pero al mismo tiempo que la expresión artística justifica en él una articulación de búsquedas de sentido, se mantienen actitudes bidimensionales tradicionalistas, al lado de otras más reflexivas en lo relacionado con la búsqueda de propósitos novedosos.

En Colombia ...el más importante de los pintores fotógrafos fue sin duda García Hevia*... muy seguramente aprendió la daguerrotipia al lado de Gros y luego transmitió sus conocimientos a varios de sus discípulos, en especial a Fermín Izasa, quién luego abriría en Medellín, en 1848, su propio gabinete, convirtiéndose en el primer neogranadino en tener establecimiento propio.¹⁰

* El 28 de noviembre de 1841, el gobierno de Santafé de Bogotá convoca a una exposición de la industria Bogotana. El jurado otorgó los premios así: Tercero. A la muestras de daguerrotipo, presentadas por el escultor y fotógrafo Luis García Hevia.

⁸ECHVERRI, Clemencia, citados BAUDRILLARD, Jean y VIRILIO, Paul. En: imagen y acontecimiento, texto de la artista leído en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, a propósito de la exposición Arte y Violencia en Colombia, Magazín Dominical, El Espectador N° 841 27 de Junio de 1999, p. 7.

⁹ Ibid., p. 7.

¹⁰ MEJÍA ARANGO, Juan Luis. Fotografía: el rostro de Colombia. En Gran enciclopedia de Colombia. Tomo 6, Arte. Bogotá: Círculo de Lectores. 1992, p. 239

También podríamos considerar como uno de los pioneros a, John Bennet¹¹, quien funda en la Nueva Granada en el año de 1848 el su estudio fotográfico. Veamos este aviso de su autoría que publica en el periódico El neogranadino:

No hay nada que se desee más que poseer un recuerdo tal de los amigos y parientes, y por lo mismo los habitantes de esta ciudad deberían aprovechar la ocasión que hoy se les presenta para procurárselo, con tan mayor razón, cuanto que apenas se requieren pocos minutos para sacar un retrato y que el precio de éste es comparativamente ninguno respecto a los que sacan en óleo o marfil. Esta consideración debe obrar fuertemente en su ánimo, porque después tendrán que lamentar su descuido o indiferencia para con los amigos y parientes, cuando ya sea demasiado tarde, y la muerte los haya sorprendido.¹²

Desde su inicio, en el momento de su llegada al país, la imagen fotográfica, se incorpora a los medios masivos de comunicación, innovando el contenido de periódicos y revistas.

En 1868, Alberto Urdaneta, reproduce por medios mecánicos una fotografía en la imprenta en el cuarto número de *El Agricultor*. Con la aparición del primer ejemplar del *Papel periódico ilustrado* de Urdaneta el 6 de agosto de 1881, se da comienzo en Colombia a la masificación de la imagen¹³.

En el año 1890 las publicaciones ya utilizan las fotografías y ejercen un efecto poderoso sobre el lector. M.A. Furores¹⁴, afirma que la fotografía permite recordar

¹¹ HERRÁN, Juan Fernando. En: historias Escenas e intervalos. En Proyecto Pentágono, Investigaciones sobre arte contemporáneo en Colombia. Bogotá: Ministerio de Cultura. 2000, p. 26.

¹² *Ibíd.*, p. 26.

¹³ *Ibíd.*, p. 26.

¹⁴ *Ibíd.*, p. 26.

la propaganda con mayor facilidad que el dibujo, aumentando así la credibilidad del mensaje.

Luis Benito Ramos impone con sus trabajos una modalidad de reportería gráfica que como menciona Beatriz González, "no consistía en cubrir las noticias del día o en atender los pedidos de la redacción, sino en elegir personalmente los temas e ilustrarlos con fotografías"¹⁵

En la *Historia de la fotografía en Colombia*, las fotografías de Benjamín de la Calle nos presentan a un sujeto condenado a la pena capital, en dos instantes contrarios: en la primera, el reo en el penal donde esta prisionero, antes de su ejecución, esta fotografía infunde un aire clásico, la siguiente muestra al mismo sujeto poco después de haber sido fusilado, para reafirmar el contraste De la Calle interviene el espacio visual, transformando el óvalo en una figura de bordes informes, (Figs. 1 y 2). El fotógrafo no se ha limitado a documentar un hecho sino que la elaboración de las imágenes denota una serie de decisiones que inmediatamente nos confrontan.¹⁶

Figura 1. Benjamín de la Calle. *Retrato de condenado a muerte*, 1906. Fotografía, 12.9 x 8.2 cms.

Figura 2. Benjamín de la Calle. *Reo Fusilado*, 1906. Fotografía, 12.9 x 8.2 cms



¹⁵ GONZÁLEZ, Beatriz. En: Luis B. Ramos 1899-1955 Pionero de la fotografía moderna en Colombia, Bogotá, Biblioteca Luis Ángel Arango, Banco de la República, 1997. p, 16.

¹⁶ HERRÁN, Op. cit., p. 31.

En las fotografías de Benjamín de la Calle se puede apreciar la movilidad social de la época, así mismo como ciertas pautas de conducta que encuentran su espacio dentro de la marginalidad, tanto de género como social.¹⁷ (Fig. 3)

Figura 3. Benjamín de la Calle. *Mujer – hombre, Rosa Emilia Restrepo o Roberto Durán*. 1933. Negativo en vidrio placa seca 12 x 9 cms.



4.2.3 Fotografía, dibujo y pintura:

A lo largo y ancho de la Historia del Arte el dibujo aparece como principio ordenador de la pintura, escultura, arquitectura, esmaltes, cerámica, mosaicos, etc., unas veces poco evidente, como es el caso de los pintores impresionistas, que dibujaban directamente con los pigmentos; otras, con carácter muy marcado, cual sucede en el cubismo, que toma como valor representativo más sólido la «anatomía de los objetos», puesto que el color resulta engañoso al depender de la luz.

¹⁷ HERRÁN, Op. cit. p. 42.

Desde las cuevas cántabras del paleolítico, hasta los abrigos rupestres levantinos, el dibujo aparece como lenguaje de comunicación de acontecimientos mágicos, como motivo ornamental, o inclusive con carácter no figurativo, en forma de pictografía aún por descifrar.¹⁸

La interacción entre la fotografía, el dibujo, la pintura y otras manifestaciones artísticas ha producido resultados positivos; por ejemplo en 1965 Beatriz González realizó la pintura al óleo titulada: *Los suicidas del Sisga*, (Fig. 4), obra clave y premonitoria de lo que sería su proceso artístico posterior, partiendo de una fotografía que utilizó el periódico *El Tiempo* para ilustrar una nota de crónica roja, en la que se daba cuenta del suicidio de dos enamorados.

Figura 4. Beatriz González. *Los suicidas del Sisga*.1965, Óleo 120 x 100 cm.



¹⁸ ESAIN, Jaime, *Del dibujo y sus circunstancias*. Museo de Dibujo Castillo de Larrés, Editado por la Excma. Diputación de Huesca en febrero de 1989.

La imagen y la noticia sintetizaban la peculiaridad de un medio cultural donde la muerte, el amor y el pecado aparecían como nociones cercanas. La idea del drama, tan presente en la obra más reciente de Beatriz González, se valía de recursos que referían a los avisos de publicidad y a las imágenes populares. Sin vacilaciones se aproximaba al Kitsch, y con inteligencia ironizaba acerca de los criterios tradicionales de pintura y composición.

La obra muestra el interés de la artista por el aporte iconográfico que las imágenes de la reportería gráfica podían ofrecerle. Además, a nivel formal, la construcción del cuadro suponía componer a partir de fragmentos que se reconstruyen, enfatizando el significado de los colores fuertes, intensos, que valoran la aparente vulgaridad de su uso cotidiano.

Como lo aprecia *Ivonne Pinie*:

Desde esta obra se le debe reconocer a Beatriz González una actitud anticipatoria respecto a diversos debates artísticos contemporáneos. Su peculiar manera de relacionar el arte culto con el popular, su forma de representar, enseñar a ver, a encontrarle valor estético a imágenes asociadas habitualmente con lo cursi y por ello tildadas de antiartísticas; desde ejemplos tempranos como *Los suicidas del Sisga*.¹⁹

Artistas, que en la década del 70, adoptan para el proceso del arte en Colombia una fuerza semántica, obras como en *Los bodegones* (1972) de Bernardo Salcedo y en *Homenaje a Manuel Quintín Lame* (1972) de Antonio Caro, funden el uso abierto y exclusivo de las palabras con la imagen, descontextualizando la imagen para que su esencia vuelva a ser vista como se quiso transmitir.

¹⁹ PINI, Ivonne. Revista Credencial Historia. (Bogotá - Colombia). No.111. Marzo, 1999, p. 17

Otro ejemplo más reciente se puede encontrar en la obra *Narcisos secos* (1996) de Oscar Muñoz, (Fig. 5), la cual está conformada por un grupo de 9 imágenes con polvo de carbón sobre plexiglás, todos estos retratos son el producto de un sofisticado proceso de apropiación de la imagen, donde el resultado está marcado por el deterioro y la frágil permanencia de la figura develando un reflejo de la condición humana.²⁰

Figura 5. Oscar Muñoz. *Narcisos Secos*. 1996. Polvo de carbón sobre plexiglass 35 x 25 x 5 cms c/u.



Para continuar con ejemplos recientes de la imagen encontrada regularmente en los medios de comunicación, podemos apreciar la serie *Corte de Florero* (1997) (Figs. 6 y 7), de Juan Manuel Echavarría, en la cual plantea una relación entre identidad histórica y la representación de la violencia, como un aspecto que hace parte de nuestra cotidianidad. Las fotografías presentan de manera ambigua los

²⁰ HERRÁN; Juan Fernando. *Historias, escenas e intervalos: fotografía y video*. En Proyecto Pentágono, Bogotá: Ministerio de Cultura. 2000 p. 51.

métodos brutales de convertir hechos de violencia en símbolos de terror y de poder, refiriendo estas imágenes a prácticas macabras de violencia que simultáneamente parecen cumplir, gracias a su marcado esteticismo, un ciclo de duelo, logrando con esto el artista aludir a la violencia alejándose así de la simple documentación de los hechos.²¹

Figura 6. Juan Manuel Echavarría. *Serie Corte de Florero. Pasiflora purpurea*, Lam- 3. 1998. Fotografía Impresión sobre gelatina de plata. 16 x 20 cms



Figura 7. Juan Manuel Echavarría. *Serie Corte de Florero. Fungus Horriundus*, Lam - 9 (detalle). 1998. Fotografía Impresión sobre gelatina de plata. 6 x 20 cms



²¹ *Ibíd.*, p. 48 - 49

Con lo anterior se puede destacar que a medida que el tiempo transcurre, van apareciendo interrogantes, tales como: ¿Quién nos da la imagen de la realidad, sino los medios de comunicación ante todo? ¿No nos vemos atiborrados de imágenes que poco a poco se nos convierten en iconos, fáciles de relacionar y que interactúan con uno mismo, ocasionando en muchos casos indiferencia parcial o total, porque son tan repetitivos que pierden su sentido de transmisión?

Pero el apropiarse de una fotografía no es nuevo en la historia del arte. Degas lo hacía con gran naturalidad, (Figs. 8, 9, 10), el problema es que hoy los medios masivos le han ido arrebatando a estas imágenes los valores estéticos, éticos y testimoniales llevándola a un mundo frío y perecedero.

Figura 8. Edgar Hilaire Degas. *Bailarina ajustándose la tiranta*.1898. Negativo en cristal (Tirage d'après sur verre Colloidon) 13 x 18 cms



Figura 9. Edgar Degas y la Fotografía. Placa No 1. *Bailarina con el brazo extendido*. Negativo de Cristal 13 x 18. Placa No 2 y 3. *Bailarina*. Negativo de Cristal 13 x 18



Para el Profesor *Antonio González García**, realiza un análisis de la fotografía como herramienta para el desempeño de la labor de artistas como Edgar Degas, en "La visión fotográfica en la pintura" se puede encontrar apartes como:

* Profesor, Dr. D. GONZÁLEZ García, Antonio. Profesor titular de universidad de Sevilla España. Área: dibujo, departamento: dibujo. Facultad: Bellas Artes, Doctor en bellas artes tesis doctoral: "análisis de la representación pictórica y la imagen fotográfica. Lo fotográfico en la pintura anterior a la fotografía.1300-1839"

Estas imágenes de bailarinas corresponden a los tres negativos de cristal de 13 x 18 cm. Encontradas en el estudio de Degas tras su muerte. En 1920, su hermano René Degas las donó a la Biblioteca Nacional de Francia, donde hoy se conservan. Pese a que no existe confirmación al respecto, es universalmente aceptada su atribución al pintor. La fecha de ejecución se establece entre 1895 y 1896.

La apariencia anaranjada que presentan, posiblemente se deba a la aplicación de un tratamiento químico posterior a las tomas, bien como baño intensificador compensador de la exposición o como un barniz protector conservante.²²

Figura 10. Edgar Hilaire Degas. *Las Bailarinas Azules*. 1898. Pastel 66 x 67



²² GONZALEZ, García Antonio "la visión fotográfica en la pintura. Impresionismo y fotografía" [on line] . Publicado Marzo de 2001 Sevilla (España) /actualizado Noviembre 2003 [citado Julio 1 de 2004] /available in internet/ www.aloj.us.es/galba/degas/index.htm

También se puede apreciar que en los dibujos de *José Antonio Suárez* existe una apropiación de la fotografía donde se contempla la forma sencilla de sacar de contexto a las imágenes que se encuentran en lo cotidiano. (Fig.11)

Figura 11. José Antonio Suárez. *Sin título*. 2000 Dibujo con grafito. 12. x 6 cms c/u



“Para mi el dibujo es esencial, hace parte de la vida misma, yo tomo de aquí, de allá, de un periódico, de una revista y rescato de la imagen la esencia que me quiere transmitir”²³ y de él se elogia ese pretexto encontrado en el dibujo para reinterpretar lo que se ve; en *Un asunto Privado*, Beatriz González comenta: “La miniatura se ha relacionado con la perfección. Los diminutos toques que van conformando las figuras, en una escala humilde, con un correcto dibujo, y el cuidado de la representación. Cada línea, cada punto tiene su correspondencia entre el mundo de lo visual, con la realidad”²⁴.

²³ SUAREZ L. José Antonio en entrevista personal con el autor del presente proyecto en Medellín (Ant.) el viernes 2 de Abril de 2004.

²⁴ GONZÁLEZ, Beatriz. *Un asunto privado*. Noviembre de 2000 en la exposición de José Antonio Suárez Londoño en la Galería Sextante en Bogotá Colombia, p. 10

Según Jaime Esain, de la Asociación Española de Críticos de Arte, en: *Del dibujo y sus circunstancias*, el dibujo ha venido considerándose tradicionalmente como instrumento de perfeccionamiento del trabajo de pintores y escultores, teniendo lugar su aprendizaje en la Academia y en el taller; al dibujar, primero se leen las formas y luego les describe.

La tarea de representar el entorno y los objetos, o de recrearlos y establecer asociaciones nuevas, constituyen la esencia del dibujo, esa actividad noble que nos lleva hasta el extremo de poder afirmar de ella, con palabras de *Baltasar Gracián*, que "no se puede negar arte donde tanto reina la dificultad".²⁵ (Ver Anexo A.)

4.2.4 Ritmo natural: violencia, Para Víctor Laignelet*, en "*Taller de Expresión Pictórica III*" presenta un estudio acerca de los ritmos formativos existentes en el ambiente; todo en la naturaleza es impermanente a excepción del cambio; hay un fluir incesante, todo es cíclico, estando presente en todos y cada uno de los elementos compositivos del mundo.

La fuerza de la vida es conciencia, fuerza y sustancia al mismo tiempo, y todo unido conduce al establecimiento de ritmos formativos, discriminados así:

El ritmo ordenador, que mantiene el equilibrio vital dinámico, implicando por lo tanto aspectos relacionados con la medición, la clasificación y el ordenamiento.

El ritmo complejo, que invita al crecimiento, implicando entonces una mayor voluntad expansiva.

²⁵ JAIME ESAIN. *Del dibujo y sus circunstancias*. Museo de Dibujo Castillo de Larrés, Editado por la Excm. Diputación de Huesca en febrero de 1989.

* LAIGNELET, Víctor. *Ritmos Formativos, Estudio de la naturaleza del ritmo aplicado a las artes*.

El ritmo disipativo, que disuelve para permitir el cambio y la transformación, se encuentra en un momento que disipa, separa, desagrega, desordena y destruye un orden vigente, liberando así energía y por consiguiente procesos de transmutación.

El ritmo reductivo, proviene del proceso de disolución, apareciendo en la simplificación, la valoración de las mínimas diferencias, donde se destacan las formas básicas; sumado a éstos existe un ritmo que se ha venido conformando con el transcurrir de los tiempos y el comportamiento del ser humano, es el ritmo natural: la violencia, que como un estado patológico cumple con su ciclo, el cual es desencadenado por fuertes ataques de intolerancia, arrastrando consigo lo que toca a su paso. Sin percatarnos del asunto vamos cayendo en su juego, la información percibida cotidianamente, los estados de ánimo y las imágenes presentes, colaboran incesantemente en el involucramiento del ser y la comunidad.

Desde este punto de vista, con la posición del creativo gráfico se hace posible que se manejen condicionamientos y lineamientos de diseño, que implican el desarrollo y manipulación constante de un indeterminado número de imágenes las cuales permiten desenvolver una toma de conciencia y definirse para llegar a establecer el desarrollo de la resemantización de la iconografía presente en la memoria colectiva, como plan de vida, partiendo de experiencias personales que podrían afectar a cualquiera.

La apertura a las nuevas tecnologías no es sólo una actitud que refiere a nuestra disposición personal para aceptar y aprovechar el tema informático en la vida cotidiana; históricamente refiere al tiempo en que dichas tecnologías se desprenden de sus fuentes de nacimiento (científico-militar) y comienzan a ser transplantadas a los diversos campos del desempeño social: aviación, medicina, ingenierías, economía, educación, comunicación y arte, entre otras.

Uno de los primeros usos de la tecnología digital se aplicó en la creación de imágenes planas, luego siguió con la manipulación digital de la fotografía, quizás la manifestación más difundida entre los artistas; hoy en día se obtienen las imágenes en tres dimensiones, y la realidad virtual, por nombrar solo algunas de ellas.

En *Anatomía de una bebida carbonatada*, (Fig. 12), ya se evidencia el interés por sacar de contexto la imagen; reinterpretando imágenes, que como en un juego de azar van dando el sentido para llamar la atención.

Figura 12. Julio César Rodríguez Jaimes, *Anatomía de una bebida Carbonatada*. 2001. Dibujo con Bolígrafo 50 x 35 cms



Con la serie "*Ritmo natural: Violencia*" se plasma la preocupación por mostrar elementos cotidianos que pasan desapercibidos, pero que por medio de la intervención sobre la imagen se lleva a que el espectador recree alguna historia o que rehaga la suya propia. (Fig.13)

Figura 13. Julio César Rodríguez Jaimes, *Ella también merecía vivir*, 2002. Mixta, Dibujo, serigrafía y transfer sobre madera prensada (MDF.) 35 x 30 cms.



También se han mezclado elementos tridimensionales queriendo de una u otra forma buscar dar una nueva mirada hacia la obra misma y rescatar así el significado propio de la imagen, como en "*aborto: Ellos también merecían vivir*", (Fig. 14).

Figura 14. Julio César Rodríguez Jaimes, *Aborto, Ellos también merecían vivir*, 2002. Ensamble con Muñecos de plástico sobre retablo 35 x 25 cms (3 unidades).



El hecho de retomar imágenes tan cotidianas como el escudo de Colombia e involucrarle una serie de elementos que no están presentes en él, no significa otra cosa más que el querer llamar la atención para que se vuelva la mirada hacia lo que realmente significa esta imagen, en *La inconstitucional Política de Colombia* (Fig. 15) se añadió otro elemento que sugiere la tridimensionalidad, como lo es un libro, pero que a su vez se convierte en algo bidimensional, ya que en su contenido la obra presenta una intervención sobre algunos artículos de la Constitución Nacional de Colombia, tomados al azar.

Figura 15. Julio César Rodríguez Jaimes. *La Inconstitucional Política de Colombia*. 2003. Imagen Vectorial – impresión digital HP 840. 26 x 20 cms



5. METODOLOGÍA

5.1 PROCESO

Encuentro en el dibujo y la gráfica la forma para poder nutrir una propuesta y lograr reafirmar el significado del grupo de imágenes seleccionadas, (Fig. 16), gracias a que en éstos habitan simultáneamente las posibilidades de la creación visual, que aparecen en comunión con otras expresiones. En un margen ampliado de la definición del dibujo, las experimentaciones del conceptualismo y del no objetualismo han indagado nuevos horizontes, permitiendo que una nueva concepción del gesto corporal vaya unida a la práctica del dibujo.

Figura 16. Julio César Rodríguez Jaimes *Un año más, (fragmento)*. 2003. Dibujo, dentro de caja de madera. 12 unidades 8.0 x 6.5 cms.



5.1.1 Búsqueda de la información: Para el presente trabajo se han tenido en cuenta los bancos de imágenes que se han recolectado en los últimos 3 años, adicional de la suscripción a algunos medios de comunicación impresos como lo son *Cambio y Semana*, ya que por ser de gran circulación brindan la oportunidad de encontrar más imágenes y de muy buena calidad, lo que no quiere decir que se dejen atrás los demás medios.

Fuentes: documentos personales, recortes de imágenes procedentes de revistas de circulación nacional; también se tiene en cuenta todo medio impreso que contenga algún tipo de imagen que pueda llamar la atención. Fotografías. Banco de Imágenes: en un ordenador (PC) se seleccionan imágenes provenientes de Internet y se consolida un escenario para almacenar todo lo referente a imágenes virtuales. Prensa: Revistas: Cambio, Semana, Veá, Cromos, El Espacio, etc.; periódicos: El Tiempo, Vanguardia Liberal, etc. Entrevistas personales con artistas.

5.1.2 Técnica de recolección de la información: Observación directa, los documentos gráficos son adquiridos a partir de los medios masivos de comunicación impresos y/o virtuales: revistas, folletos, periódicos, internet etc.

Se procede a la selección de un grupo de imágenes acerca de las distintas formas de violencia en Colombia, que por llegar a ser tan cotidianas pasan desapercibidas, después se procesan digitalmente y obteniendo así los primeros bocetos que dando origen a la creación de un trabajo plástico.

5.1.3 Técnicas de Registro. Diario de campo, bocetos, dibujos, fotografías, protocolo, banco de virtual de imágenes y también físico.

5.1.4 Selección de la imagen: Decantando el número de imágenes presentes dentro de la investigación, se escogen las que con más frecuencia son repetidas en uno u otro medio, y poder así unificar el estado final de la obra.

Figura 17. Milton Díaz. *Sitio en cercanías del municipio de Gutiérrez, Cundinamarca, donde murieron 36 soldados en desarrollo de combates con la guerrilla.* Fotografía periódico el Tiempo 07/06/2002.

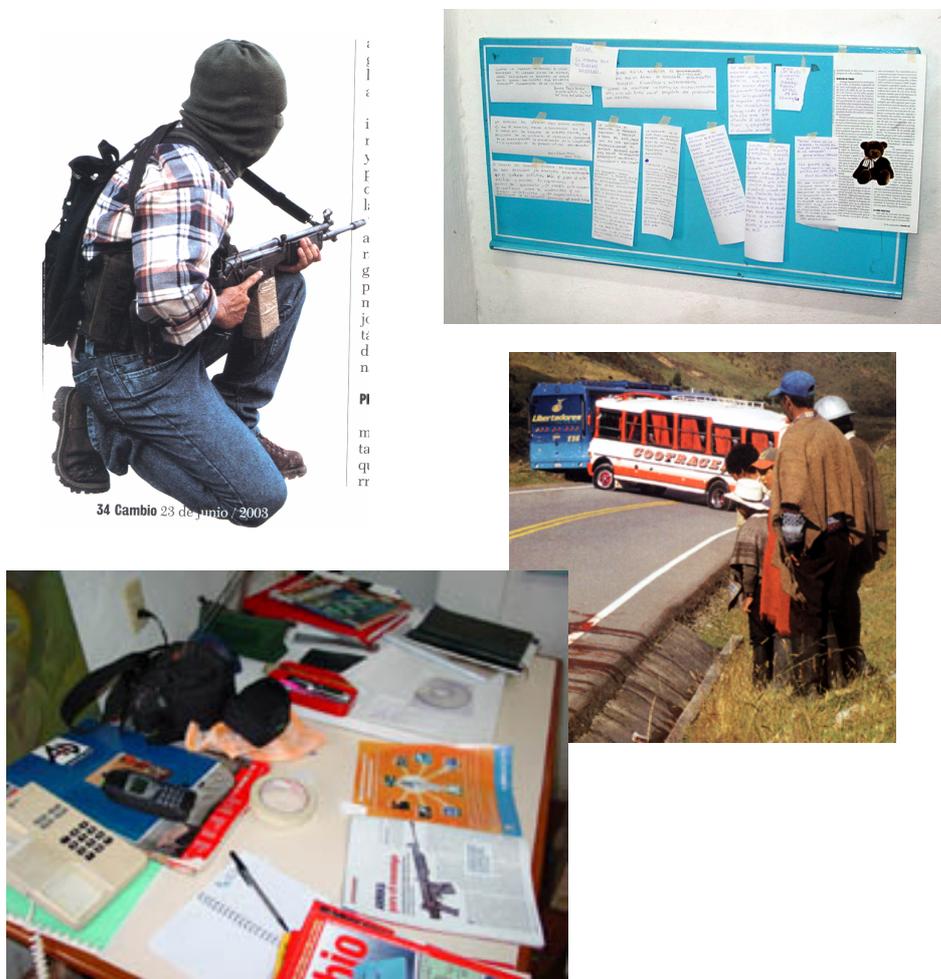


El primer paso es comenzar a hojear cada una de las revistas, o algún otro tipo de medio impreso, mirando con detenimiento cada imagen y el texto que la acompaña, haciendo énfasis en aquellas que ya son muy reiterativas, como las de la violencia en Colombia, (Fig. 17), en ese momento se comienza a ser la selección mentalmente y a tomar apuntes acerca del referente que se hace, por ejemplo: imagen: un grupo de uniformados en su labor. Comentario: fuerzas armadas trabajando.

Porque no sólo es violencia ver armas y sangre sino también otras cosas, como el maltrato al campesino, un niño en trabajos forzados, el desempleo, los impuestos, la publicidad mal intencionada por ejemplo, se eligen entonces sucesivamente

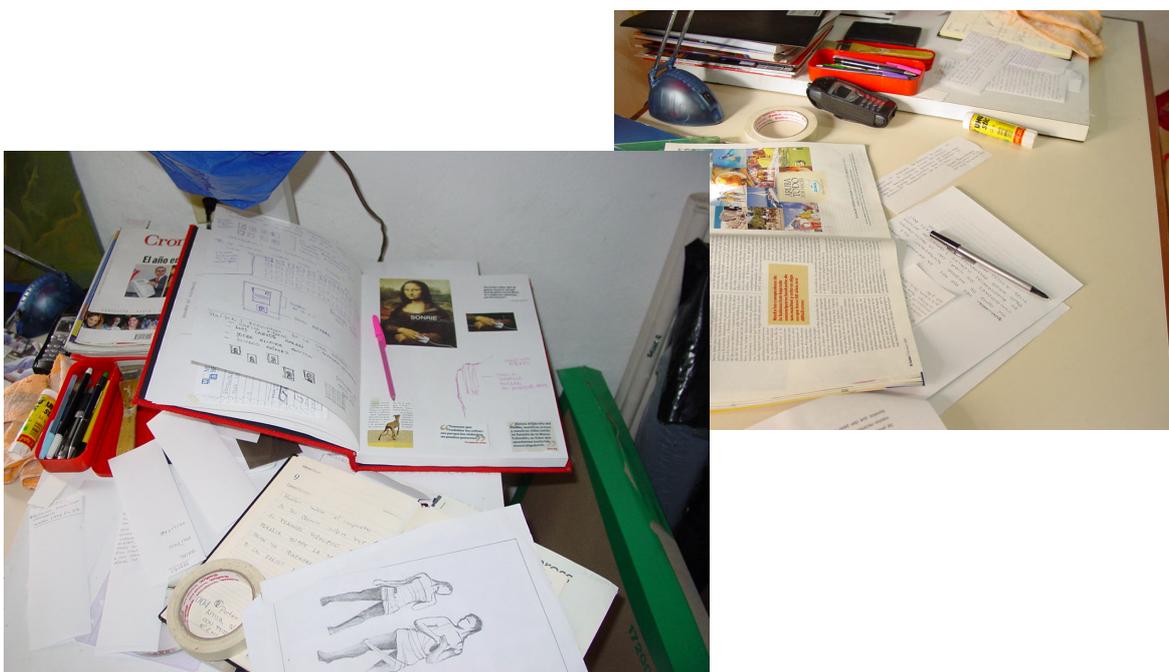
muchas imágenes las cuales se van agrupando de acuerdo a una clasificación temática que corresponde a las acciones que presentan cada una de ellas: soldados, guerrilleros, autodefensas, niños, instituciones, logotipos, hombres trabajando, mujeres, armas, guerra, noticias internacionales, etc. (Fig. 18)

Figura 18. Julio César Rodríguez Jaimes. *Selección de Imágenes*. 2002 Banco de imágenes, archivo personal.



El siguiente paso consiste en comenzar a realizar los bocetos en la bitácora, para de esta manera poder lograr que esta o aquella imagen adquiera o refuerce el mensaje que se quiere transmitir. (Fig. 19)

Figura 19. Julio César Rodríguez Jaimes. *Bocetos en Bitácora*. 2003 Banco de imágenes, archivo personal.



Se busca el lazo de conexión entre la imagen, lo que ella transmite, y lo que posiblemente transmite a otros, se continua elaborando bocetos con las ideas que van surgiendo; haciendo las anotaciones referentes con respecto al dibujo resulta de este procesamiento.

Otro método utilizado consiste en recortar, escanear y almacenar en un banco de imágenes virtuales, donde se encuentran cada uno de los temas anteriormente mencionados, de acuerdo a su aspecto temático, después se extrae la imagen

seleccionada por algún detalle que llame la atención, se somete esta imagen a un proceso de limpieza retirando todos los elementos compositivos existentes alrededor de la misma, como letreros, titulares etc.... (Fig. 20)

Figura 20. Julio César Rodríguez Jaimes. *Proceso de limpieza de una imagen, Banco de imágenes.* 2004. foto Reuters. Archivo personal tomadas de Revista Cambio Nº 509,31 marzo – 7 abril /2003, p. 36.

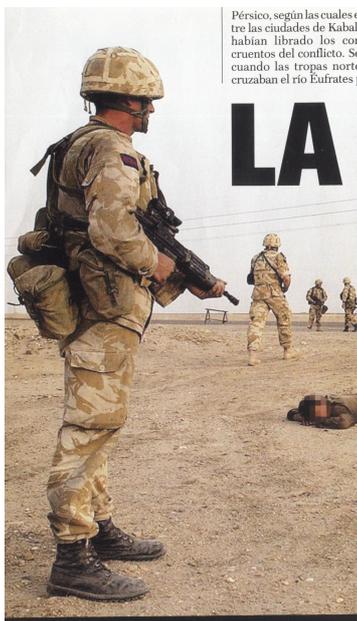
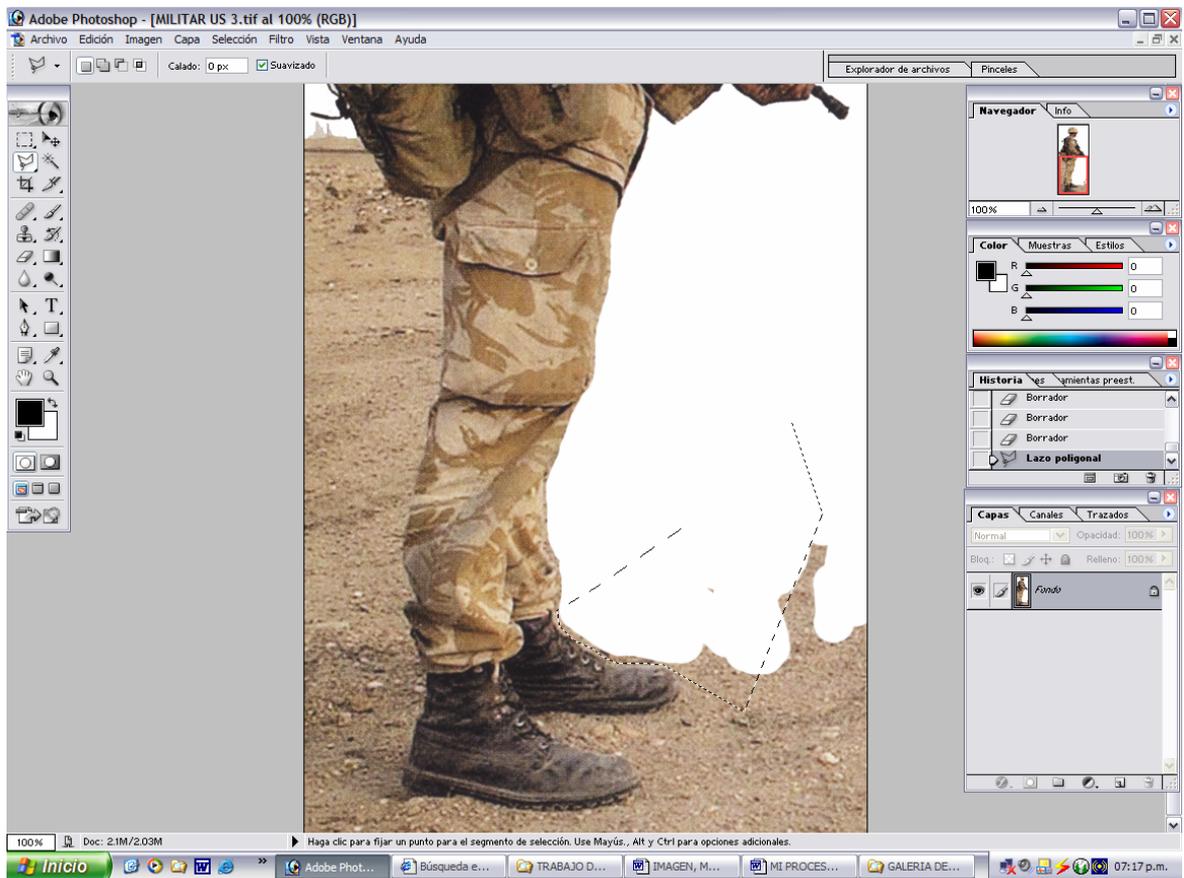
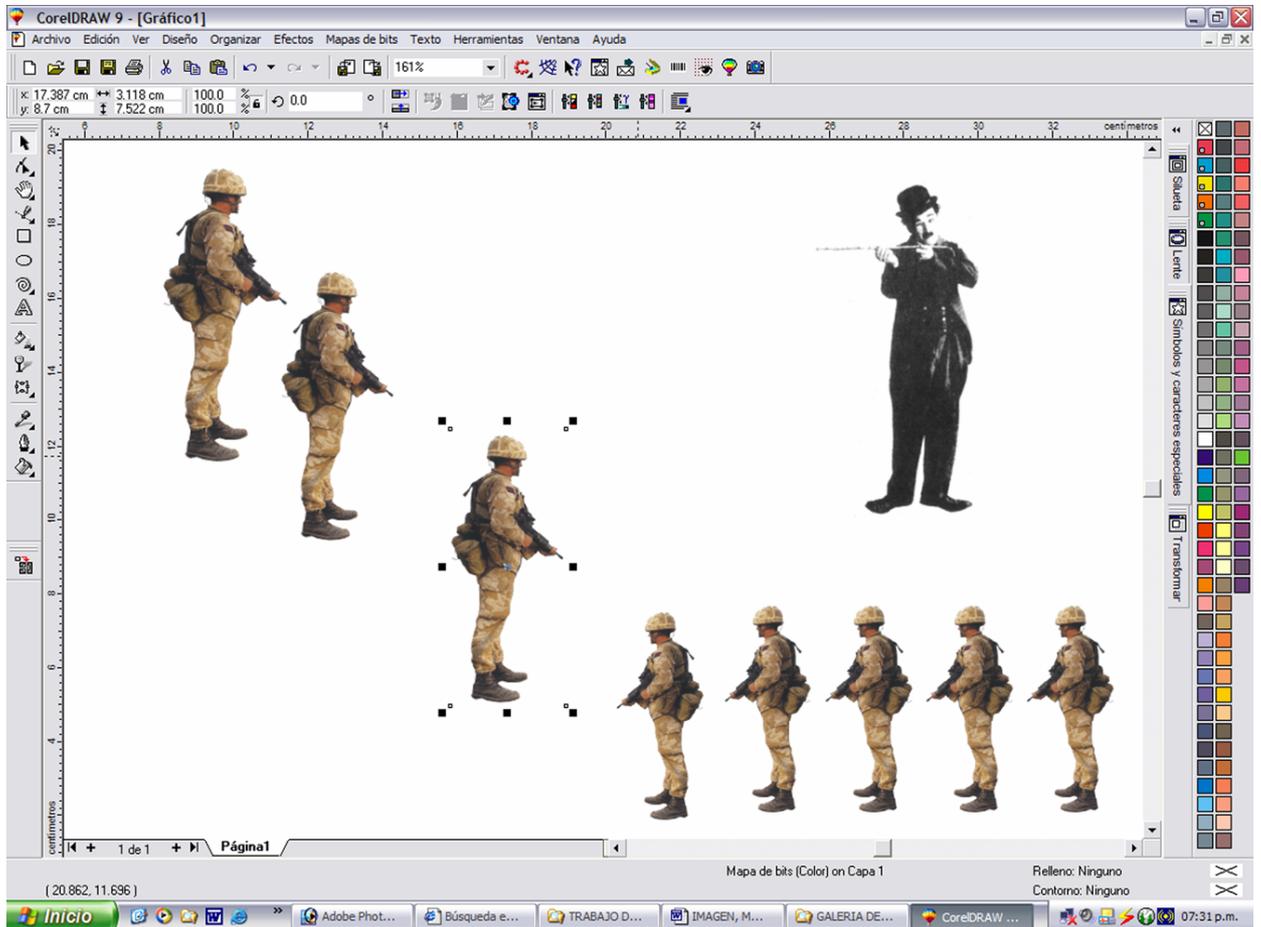


Figura 21. Julio César Rodríguez Jaimes. *Proceso de limpieza de una imagen, y elaboración del canal alfa en Photoshop.* 2004. Impr.



Y así, hacer que la imagen quede libre de elementos distractores, (Fig. 21), que no es otra cosa que la eliminación de los fondos adyacentes en una imagen, volviéndolos transparentes para ser utilizados en la composición de bocetos virtuales con la ayuda de gráficos vectoriales. Es allí donde el computador se convierte en otro libro de bocetos, moviendo un dibujo o una imagen, para un lado, o el otro, buscando la mejor acomodación o completando una idea gráfica que es la que será resuelta al momento de dibujarla.

Figura 22. Julio César Rodríguez Jaimes. *Bocetos virtuales*. 2004.



A través de estos programas de edición de imágenes y dibujo vectorial, se tiene la ventaja de ver una misma idea desde diferentes opciones, haciéndolas más grandes o más chicas, trasladando una imagen de un lado para el otro, o adicionando o quitándole elementos a la composición, obteniendo así, un resultado muy similar al que se va a tener en la obra final. (Fig. 22).

Esto con respecto a la forma como se elige una imagen o un grupo de ellas para dar paso a la ejecución de la obra final, pero el proceso recién inicia, seleccionadas

las imágenes se continúa con la elección del formato y de los elementos a emplear. (Fig. 23)

Figura 23. Julio César Rodríguez Jaimes. *Un año más*. Fragmento. 2003. Dibujo, dentro de caja de madera 8.0 x 6.5 cms



De acuerdo al número de imágenes seleccionadas, la obra final se convierte en políptico, pues la idea es que cada componente de la obra cuente una historia, su historia, pero que a su vez despierte en el espectador un proceso de narrativa por medio del cual se recree lo que la imagen desea transmitir.

El montaje y la selección de los formatos y sus soportes corresponden a un criterio propio, generando la expectativa para que quien la aprecie recree una historia frente a la imagen que ha sido trabajada.

El dibujo en pequeños formatos tiene que ver con el mismo proceso de violencia que se tuvo que afrontar, salir desplazados de un no sé qué ocasionó el no contar con una infraestructura para ejecutar la labor plástica, comprimido en medio cuarto de habitación, dentro de un segundo piso, con la reducción de materiales y recursos económicos. Se busca la manera de trabajar con lo que se tiene a mano, la labor creativa ante las circunstancias debe continuar; se debe sobrevivir con lo que tiene y eso exactamente fue lo que se hizo: dibujar, pero en algo tan sutil como el pequeño formato.

Se encuentra ahí la forma de desarrollar los procesos creativos, quedando como fuente y origen primaria de la selección de la técnica para el presente trabajo, junto con las enseñanzas del Maestro Antonio Suárez después de ver una de sus obras en la exposición permanente del Banco de la República, (Fig. N° 24), la comprensión de esta obra se amplía, al tener la oportunidad de entrevistarlo personalmente y ver en la totalidad la obra más de cerca.

Figura 24. Archivo personal de José Antonio Suárez. *Sin título*. 2000 Dibujo con grafito. 12. x 6 cms c/u



Figura 25. Archivo personal de José Antonio Suárez. *Sin título*. 2000 Dibujo con grafito. 12. x 6 cms c/u



Figura 26. Archivo personal de José Antonio Suárez. *Sin título*. 2000. Dibujo, 6 x 12 cms c/u. Obra Completa. Medellín Marzo 2 de 2004.



Relacionando lo mencionado por Beatriz González, en *Un asunto privado*: "La miniatura se ha relacionado con la perfección. Los diminutos toques que van conformando las figuras, en una escala humilde, con un correcto dibujo, con el

cuidado de la representación. Cada línea, cada punto tiene su correspondencia en el mundo de lo visual, con la realidad"²⁶.

No se necesita mucho espacio para dibujar la realidad, pues ella esta allí, por donde uno la mire.

Se trata aquí de dar a las imágenes cotidianas un tratamiento especial, casi como magnificarlas y por eso estos dibujos, que buscan rescatar de ellas su ser, su alma, su mensaje.

5.2 ANÁLISIS

En los procesos de transformación o descontextualización de la imagen que circula en los medios masivos de comunicación, se llega a que ésta retome su real significado, generando así un proceso de creación, o la activación de los estados de pensamiento y opinión, posibilitando de esta manera situar los argumentos con los cuales un trabajo plástico puede aportar algo a la conciencia colectiva.

Una vez recolectadas las imágenes se establece un centro de información, archivándolas y clasificándolas según la información que traen la temática allí expuesta; se hacen las respectivas anotaciones en el diario de campo para tener un referente al momento de comenzar la diagramación del boceto y se obtiene así un primer estado de la imagen final. Con estas imágenes se contribuye a conformar la identidad, tanto la personal como la de la comunidad en general, enunciando y problematizando aspectos de la realidad.

Dentro de este paso se han tenido en cuenta, no solo los elementos que constituyen el entorno de la imagen que se está trabajando, sino además la información adicional que con ella viene, por ejemplo en el *anexo B* se transcribe

²⁶ GONZÁLEZ, Beatriz. Op. cit. P. 10

el documento encontrado que hace referencia a la imagen utilizada en el desarrollo del trabajo N° 4, "*Superhéroes*", donde las expectativas generadas y el análisis del mensaje transmitido conlleva a la generación de nuevos horizontes que buscan enriquecer el mensaje que ella transmite. Sin embargo se parte de la idea, de que la imagen de por sí, está transmitiendo un contenido, rico en vivencias y expectativas.

Y así sucesivamente cada elemento que hace parte del resultado final de la obra tiene un lazo de conexión directo con los demás, conformando un dispositivo afín, pero la presentación general de la serie recopilada en su conjunto cuenta la historia que la imagen quiere transmitir al espectador, siendo entonces esta historia un proceso de evocación, donde la memoria colectiva es nutrida por el imaginario proveniente de cualquier medio comunicativo, vistos éstos como elementos desencadenantes de manejos sociales orientados a la despersonalización y a la alienada sumisión que observamos en la sociedad de consumo.

5.3 INTERPRETACIÓN

Se realiza en dos momentos paralelos: un primer momento de triangulación teórica que consiste en relacionar los fundamentos conceptuales, y los antecedentes investigativos, con la obra artística y la visión del investigador, luego un segundo momento constituido por la manifestación plástica en sí.

Considerando las apreciaciones del sociólogo *Alberto Riella**, en su artículo *Violencia y Control Social*²⁷, se puede apreciar que hasta fines de los años ochenta, las corrientes teóricas que abordaban el tema de la violencia si bien no coincidían sobre sus causas y sus posibles consecuencias, desde cierto punto de

* Profesor Adjunto del Departamento de Sociología de la Facultad de Ciencias Sociales de la UDELAR y Doctorando en Sociología de la UFRGS.

²⁷ RIELLA, Alberto. *Violencia y Control Social*. En: *El debilitamiento del Orden Social de la modernidad*. Barcelona: Urano. 1994

vista, compartían implícitamente el supuesto evolucionista y modernista de que la violencia en las sociedades contemporáneas eran un lastre de las relaciones tradicionales o premodernas. En general se sostenía que con un aumento de la racionalización de la vida social, para unos, o con una distribución equitativa de los bienes materiales, para otros, la violencia tendería paulatinamente a reducirse, desapareciendo así como problema social relevante.

Quizás lo más importante aquí tiene que ver con el poder que poseen los medios para la configuración de las imágenes y la transmisión de representaciones del mundo. Ante la imposibilidad de tener la experiencia directa sobre las realidades, próximas, distantes, y aun sobre el propio vecindario, los medios de comunicación nos proporcionan, bajo el ropaje de la información, visiones del mundo. Y mientras más distante sea el objeto de la información, más fácilmente los públicos serán susceptibles de recibir esos mensajes sin capacidad. Es lo que suele pasar literalmente con nuestra idea del mundo, estamos a merced de lo que se nos diga.

Nuestras representaciones del mundo social están en su mayoría construidas por estas imágenes mediáticas ya que no podemos vivenciar directamente a través de las experiencias el conjunto de acontecimientos, instituciones y hasta los artefactos creados socialmente. La comprensión del mundo queda entonces vinculada, en buena parte, a las imágenes que nos hacemos, acerca de lo que vemos.

Por otra lado, una vez que estos hechos han ingresado al «campo periodístico» sufren una mercantilización, en donde solo responden a una dinámica propia de la competencia, la cual conlleva a que las noticias sobre violencia respondan más a una lógica propia del campo periodístico que a la propia dinámica de los hechos. Se construye de este modo una imagen manipulada que hace difícil una percepción ajustada de problemas.

5.4DES ARROLLO DE LA CREACION PLASTICA

TRABAJO Nº 1

TITULO: de la serie ritmo natural, Violencia: SUFRAGIOS

AUTOR: Julio César Rodríguez Jaimes

TECNICA: Dibujo. Lápices de grafito.

AÑO: 2004

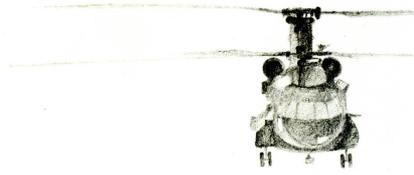
DIMENSIONES: Variables de la superficie del papel de cada dibujo

SOPORTE: Papel Durex 180 grs. / sufragios de terciopelo

CANTIDAD DE PIEZAS: 12

Figura 27. Julio César Rodríguez Jaimes. *De la serie ritmo natural, Violencia: SUFRAGIOS*. 2004
Dibujo sobre papel, 17.5 cms x 25 cms c/u.







TRABAJO Nº 2

TITULO: de la serie ritmo natural, Violencia: USA NOS USA

AUTOR: Julio César Rodríguez Jaimes

TECNICA: Dibujo. Lápices de grafito.

AÑO: 2004

DIMENSIONES: Variables de la superficie de cada dibujo

SOPORTE: Papel Durex 180 grs. / Botellas en plástico no retornable

CANTIDAD DE PIEZAS: 11

Figura 28. Julio César Rodríguez Jaimes. *De la serie ritmo natural, Violencia: USA NOS USA*. 2004

Dibujo sobre papel, 5.5 cms x 4 cms c/u



TRABAJO Nº 3

TITULO: de la serie ritmo natural, Violencia: SI SIRVE...

AUTOR: Julio César Rodríguez Jaimes

TECNICA: Dibujo. Lápices de grafito, / Impresión Litográfica

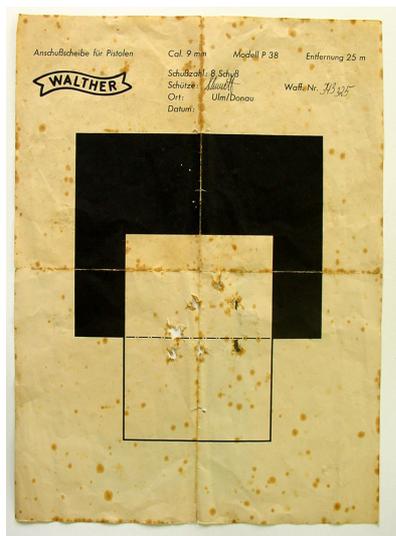
AÑO: 2004

DIMENSIONES: Dibujo 50 x 35 cms área del sustrato. 41.5 x 29.5 área impresión litográfica

SOPORTE: Papel Durex 180 grs. / Propalcote 115 grs.

CANTIDAD DE PIEZAS: 2

Figura 29. Julio César Rodríguez Jaimes. *De la serie ritmo natural, Violencia: SI SIRVE...* 2004, Dibujo sobre papel, 50 cms x 35 e Impresión mecánica de 41.5 x 29.5 cms



TRABAJO Nº 4

TITULO: de la serie ritmo natural, Violencia: SUPERHEROES

AUTOR: Julio César Rodríguez Jaimes

TECNICA: Serigrafía, PVC sobre laca piroxilina.

AÑO: 2004

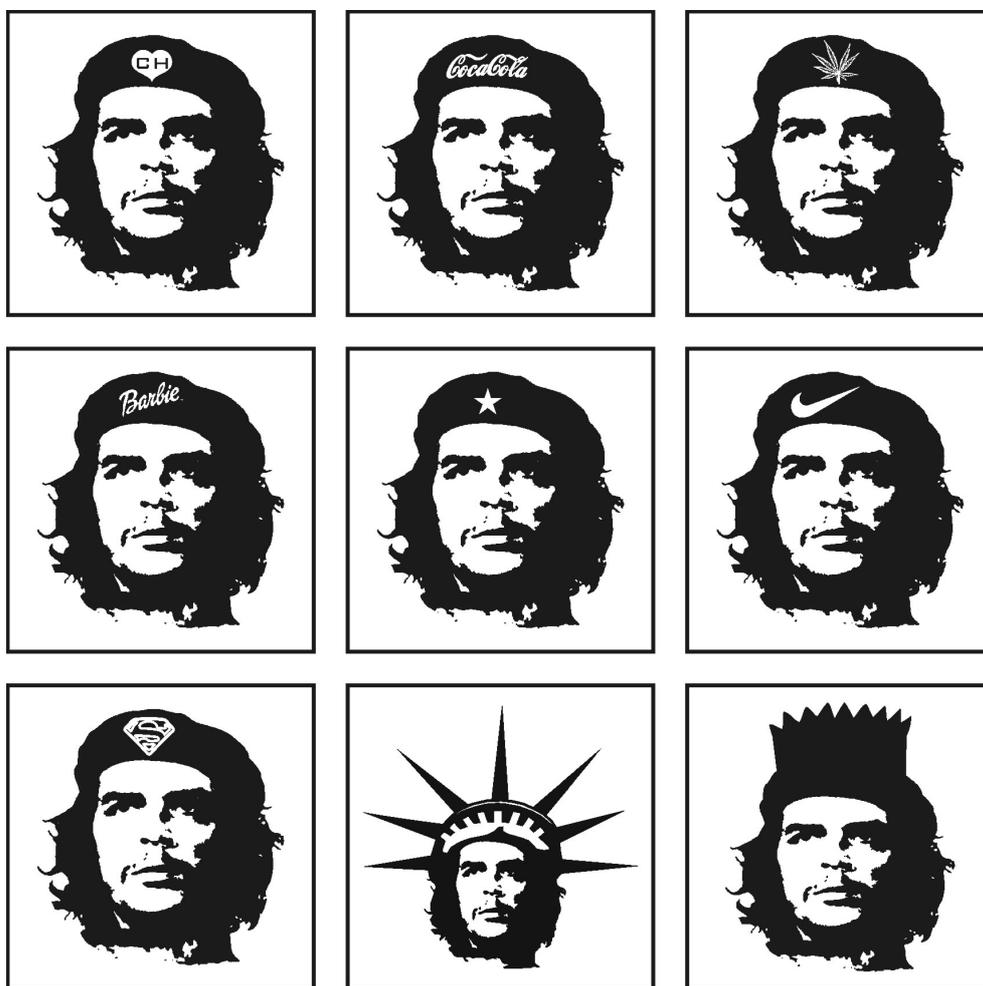
DIMENSIONES: 45 x 45 cms

SOPORTE: madera prensada / madeflex

CANTIDAD DE PIEZAS: 9

Figura 30. Julio César Rodríguez Jaimes. *De la serie ritmo natural, Violencia: SUPER HÉROES*. 2004.

Serigrafía sobre madeflex, 45. cms x 45 cms c/u.



TRABAJO Nº 5

TITULO: de la serie ritmo natural, Violencia: FUSILADOS II

AUTOR: Julio César Rodríguez Jaimes

TECNICA: Dibujo. Lápices de grafito.

AÑO: 2004

DIMENSIONES: 35 x 99 cms

SOPORTE: Papel Durex 180 grs.

CANTIDAD DE PIEZAS: 3

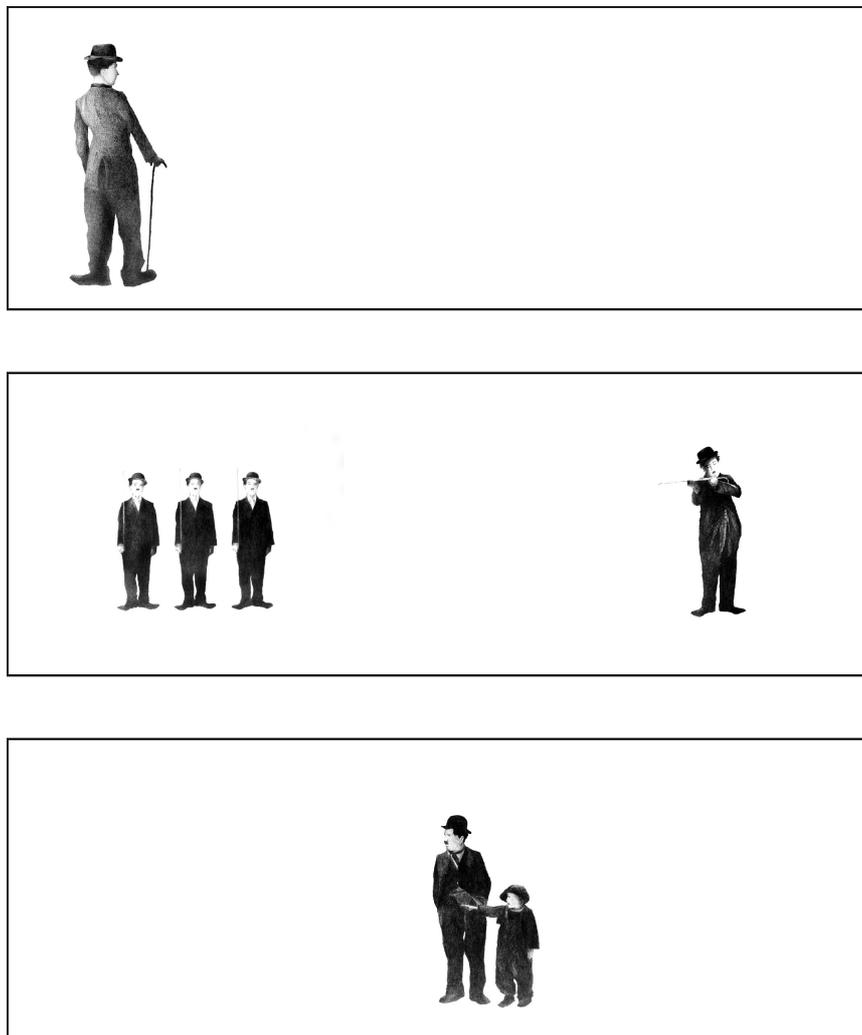


Figura 31. *Julio César Rodríguez Jaimes. De la serie ritmo natural, Violencia: FUSILADOS II. 2004.*

Dibujo sobre papel, 35 cms x 99 cms c/u.

6. CONCLUSIONES

Con el dibujo de algunas de las imágenes que hacen referencia a la violencia que se vive en nuestra nación y su puesta en escena, origina que se vuelva a entender lo que para en un principio fueron creadas: contar una historia. Adicionalmente se presenta el desarrollo plástico, de un proceso de investigación, donde se considera que la imagen debido a su frecuente uso, alcanza a pasar desapercibida ante el espectador.

Tan antiguo como el hombre el dibujo comunica, transfiere información e indica los niveles de compromiso adquiridos en las aulas. La meticulosidad y rigurosidad en la aplicación de la técnica, exhibe el compromiso de parte del autor para consigo mismo y con el arte.

En los procesos de transformación de la imagen que surge en los medios masivos de comunicación, se conduce a que se retome su significado, generando así un proceso de creación, y una activación de estados de pensamiento y opinión, lo que hace posible situar los argumentos con los cuales un trabajo plástico puede aportar algo a la conciencia colectiva.

Los recuerdos no se producen aisladamente, sino en un contexto que los influye activamente; este contexto es siempre social y aunque sus integrantes tal vez no sean conscientes de esto, ellos están reproduciendo los valores de ese espacio social de manera continua. Sin importar en qué tipo de discurso nos encontremos, sea un espacio conversacional o conmemorativo, en ellos siempre intervienen los valores de sus participantes, y de allí la importancia que tiene la memoria para el estudio de esas formas de recuerdo social.

Se destacan los cambios producidos en las causas de la violencia en las últimas décadas. Los más señalados son: la globalización, la pérdida de peso del estado, las transformaciones de la sociedad industrial y, como resultado de éstas, la crisis de la modernidad.

En cada uno de estos conjuntos de relaciones sociales y de redes de poder, las diferentes formas de violencia están presentes y deben comprenderse como un acto de exceso de poder que configura una relación social innegociable pues lleva al límite las condiciones de sobrevivencia de aquel que es "objeto" del agente de la violencia.

BIBLIOGRAFÍA

BIANCHI Ross, Ciro. Historia de una Foto. Icono: Ni un centavo. [On line] available in Internet: <http://www.granma.cu/>: República de Cuba. La Habana Año 7 Nro 1994 [citado sábado, 3 de Julio de 2004 Actualizado: 12:00 p.m. @750] [or] <http://www.patriagrande.net/cuba/alberto.korda/foto.htm>

BOLETÍN DE NOVEDADES CREDI – OEI -Número 40 - Mayo 2000. Lev Vigotsky: interpretaciones y prácticas pedagógicas. Novedades Educativas: Publicación de nivel general y educación. Novedades Educativas, Av. Corrientes 4345. (1195) Buenos Aires.

CIUDAD KENNEDY: Memoria y Realidad, Proyecto colectivo de Creación Plástica. Universidad Nacional de Colombia, Marzo 2003, Premio Prometeo, División Investigaciones de Bogotá, Impresión: Arte Dos Gráfico.

CONSTITUCIÓN POLÍTICA DE COLOMBIA 1991, PRESIDENCIA DE LA REPÚBLICA. Plan Nacional de Rehabilitación PNR. Imprimió IMPREANDES Santa fe de Bogotá Colombia. 1993.

COLOMBIA A TRAVES DEL TIEMPO 2002. Casa editorial El Tiempo. Bogotá

DOMENACH, J.M. (1981) "La violencia". En La violencia y sus causas, Editorial de la Unesco, París.

DUQUE, Félix. Arte Público y Espacio Político. Madrid: Akal S.A., 2001.

EDWARDS, Betty. Nuevo aprender a dibujar con el lado derecho del cerebro. Barcelona: Urano.2000.

ESAIN, Jaime, Del dibujo y sus circunstancias (A.E.C.A.)[On line] [actualizado 13 noviembre de 1999]. [Citado, marzo 5 2004] available in internet/www.serrablo.org/museodibujo/deldibujo.html

FOSTER D. COBURN III, Meter McCormick. Guía oficial de COREL DRAW 9, Impreso y Editado por Osborne McGraw-Hill /Interamericana de España, S.A.U. Madrid. 2000.

GÓMEZ CASTRO, Nelson. Monografía, Serie Pictórica "Ciudad Silencio". UIS – INSED Carrera de Bellas Artes Bucaramanga, 2003.

GONZALEZ, García Antonio "la visión fotográfica en la pintura. Impresionismo y fotografía" [on line] . Publicado Marzo de 2001 Sevilla (España) /actualizado Noviembre 2003 [citado Julio 1 de 2004] /available in internet/
www.aloj.us.es/galba/degas/index.htm

J.M ALMANZA - E.G. ESTEBANEZ – J.C. FERNANDEZ CID – J.M. GARCIA PRADA – J.L. IZQUIETA – J.A. LOBO – V. TASCÓN. Violencia y respeto a la vida, Editorial San Esteban SALAMANCA (ESPAÑA) 1980.

LAIGNELET, Victor. Taller de Expresión pictórico III, Ritmos formativos, estudio de la naturaleza aplicado a las artes. INSED – UIS Bucaramanga, 2001.

MAGAZÍN DOMINICAL. El espectador Nº 841 – 27 de junio de 1999. Imagen y Acontecimiento.

MEJÍA ARANGO, Juan Luis. Fotografía: el rostro de Colombia. En Gran enciclopedia de Colombia. Tomo 6, Arte. Bogotá: Círculo de Lectores. 1992.

PINI, Ivonne. Historia. En: Revista Credencial. Nº 111, Bogotá, 1999.

PROYECTO PENTÁGONO, Investigaciones sobre arte contemporáneo en Colombia. Impresión: Imprenta Nacional de Colombia, Ministerio de Cultura Santa fe de Bogotá, Colombia junio de 2000.

Real Academia de la Lengua Española. Edición 22 del Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española 2ª tirada [citado junio 22 de 2004] en internet <http://www.rae.es>

REVISTA SEMANA, Documento: "Se que me van a matar". Edición Nº 1124 Nov 17 a 24 de 2003, Director Alejandro Santos Rubio

ROCA, José Ignacio. Columna Transversal, Ver con los Ojos EL TIEMPO; Santa Fe de Bogotá Colombia Mayo 10 de 1999.

SEMINOVICH VIGOTSKY, Lev. Pensamiento y Lenguaje, España, Paidós, España 1990

SUÁREZ LONDOÑO, José Antonio. Diarios del Silencio, Exposición Itinerante, Banco de La República, Impresión PANAMERICANA, Bogotá 1997.

TAVARES DOS SANTOS, J.V. (1995) "A violência como dispositivo de excesso de poder" en rev. Sociedade e Estado: violência, Departamento de Sociología de Universidade de Brasília, Brasília, julho/dezembro, Vol. X, No. 2: 281-298.

ANEXOS

Anexo A.

Del dibujo y sus circunstancias*

Por: ESAIN, Jaime**

I. Algunas reflexiones sobre el Dibujo

En unión del gesto y de la voz, el dibujo es un lenguaje antiquísimo y universal, mediante el cual se expresan y describen para su comunicación imágenes del mundo circundante, o bien inventadas en sus formas o en su asociación.

El dibujo ha venido considerándose tradicionalmente como instrumento de perfeccionamiento del trabajo de pintores y escultores, teniendo lugar su aprendizaje en la Academia y en el taller. Al dibujar, primero se leen las formas y luego se describen. Este ejercicio expresivo, que puede llegar a dominarse tras un período de aprendizaje y práctica, educa la inteligencia hasta el punto de que el artista que ha disciplinado su personalidad dibujando, afronta con esa misma disciplina y orden actividades en apariencia tan distantes como la expresión abstracta. Sin olvidar nunca que al artista joven se le deben dar lecciones y no recetas.

Si, en opinión de Hegel, la forma artística es la manifestación sensible de la idea, el dibujo es el lenguaje básico que posibilita esa manifestación.

En el dibujo de buena calidad, válido por sincero, el alma del artista se expresa no mediante formas, sino en las formas. La capacidad de crear formas calificará por añadidura el talento del artista, además de acreditar su habilidad profesional en la copia. La de dibujante es, por consiguiente, una profesión que se convierte en arte

* Este artículo corresponde al libro 'Museo de dibujo Castillo de Larrés' editado por la Excm. Diputación de Huesca en febrero de 1989.][On line] en internet /www.serrablo.org/museodibujo/deldibujo.html.

** ESAIN, Jaime, De la Asociación Española de Críticos de Arte (A.E.C.A)

cuando desborda lo que es mera aptitud manual lo que se llama oficio, para transformarse en vehículo de sentimientos.

Está en la mano del dibujante dar el ritmo conveniente a su obra, destacando los apelativos estructurales para él más importantes y disminuyendo o incluso suprimiendo aquellos otros menos definitorios; el resultado será el dibujo logrado, con su ritmo, personalidad y mensaje implícitos.

Porque en un dibujo cada línea tiene una fuerza dimanante de la dirección que expresa su intencionalidad. El dibujante hábil sabe que puede dirigir la mirada (y con ella la atención) del espectador hacia un punto determinado con sólo hacer converger los varios vectores de fuerza formal que constituyen el juego de líneas. Aun cuando en un cuadro no aparezcan expresas las líneas dibujístico-estructurales (no las vemos como tales en la Naturaleza), subyacen escondidas ordenando las masas, las luces y las sombras. Estas líneas ocultas generan en el Barroco las llamadas «formas abiertas», en virtud de las cuales los argumentos se supone que se completan fuera del rectángulo del papel. Frente a éstas se hallan las «formas cerradas», conceptualmente más propias del siglo XVI,

La tarea de representar el entorno y los objetos, o de recrearlos y establecer asociaciones nuevas, que constituyen como queda dicho la esencia del dibujo, es actividad noble hasta el extremo de poder afirmar de ella, con palabras de Baltasar Gacián, que «no se puede negar arte donde tanto reina la dificultad».

II. Bosquejo histórico

A lo largo y ancho de la Historia del Arte el dibujo aparece como principio ordenador de la pintura, escultura, arquitectura, esmaltes, cerámica, mosaicos, etc., unas veces poco evidente, como es el caso de los pintores impresionistas, que dibujaban directamente con los pigmentos; otras, con carácter muy marcado,

cual sucede en el cubismo, que toma como valor representativo más sólido la «anatomía de los objetos», puesto que el color resulta engañoso al depender de la luz.

Desde las cuevas cántabras del paleolítico, hasta los abrigos rupestres levantinos, el dibujo aparece como lenguaje de comunicación de acontecimientos mágicos, como motivo ornamental, o inclusive con carácter no figurativo, en forma de pictografía aún por descifrar.

En el transcurso de los siglos, griegos y romanos impulsaron las artes de la pintura y escultura, supeditadas ambas siempre a la teoría inexcusable del dibujo. Que con posterioridad aparece en las exquisitas miniaturas medievales de códices y libros de horas, y, en la pintura parietal románica, describiendo pantócrators, ángeles y apostolarios de perfiles firmes y rotundos.

En las puertas del Renacimiento, Ghiberti (1378-1455) señala que «no se puede ser buen pintor ni escultor sin dominar la teoría -el razonamiento- del dibujo». El mismo autor aprueba el criterio de la Antigüedad que ponía la forma por encima del color. Para Ghiberti, «el dibujo es la base y la teoría».

Vasari (1511-1574) enumera ya cuáles son las «artes del dibujo»: pintura, escultura y arquitectura, artes consideradas principales y unidas por el estudio de las formas. Las demás son «artes mecánicas». Masaccio y Mantegna hacen del dibujo instrumento descriptivo de unos personajes de recia presencia, con formas que «pesan».

Para Dolce (1508-1568), el dibujo es, en unión del colorido y la invención, una de las tres partes fundamentales de la pintura, con el matiz añadido del claro-oscuro, que crea el relieve.

Leonardo enseñaba a dibujar siguiendo tres etapas sucesivas: copia de dibujos, generalmente de Rafael o Miguel Ángel; de yesos de figuras clásicas; y por último del natural: anatomía y perspectiva de hombres bien proporcionados.

Por su parte, Rafael advierte que la perfección de la pintura no está sólo en el dibujo que atiende a los cánones del desnudo, si no se complementa con la invención, la perspectiva y los ropajes, tomando así mismo como base el dibujo. No olvidar que Rafael representa la pureza clásica de la línea, frente al expresionismo romántico y tumultuoso de Miguel Ángel.

Reiteradamente se ha considerado que la cima y máxima perfección del arte de la pintura estaba en la asociación del dibujo de Miguel Ángel con el colorido de Tiziano, según apunta, entre otras referencias, la teoría ecléctica de Paolo Pino.

Durero, Rembrandt, Goya y Picasso fueron extraordinarios grabadores merced a ser dibujantes excepcionales.

En el siglo XVI, con motivo principalmente de la construcción de El Escorial, vinieron a España artistas italianos, entre los que se contaban Federico Zúcaro y Luca Cambiaso, dibujantes que introdujeron en nuestro país técnicas y concepciones nuevas, como el parco empleo de la mancha de sepia muy diluida.

Dibujaron soberanamente bien Velázquez -de quien se dice que estuvo copiando del yeso y del natural durante 6 años, antes de obtener permiso para tomar los pinceles-, Alonso Cano, Carreño de Miranda, Claudio Coello, etc. Con Palomino como cualificadísimo teórico del dibujo.

Surgen en el siglo XVII las Academias de Roma, París, Florencia, Nápoles y Génova, entre otras. Más tarde, ya en el XVIII, las de Madrid y Londres.

La Academia Francesa llegaba al exceso de poner en manos de sus alumnos el librito de Le Brun titulado «*Physiognomie*», en el que se incluían las expresiones de miedo, ira, asombro, etc., evitando así que los educandos tuviesen que consultar la Naturaleza...

Por aquel entonces, en los gremios también se enseñaba a dibujar, pero a un nivel inferior al de las Academias.

En la Zaragoza de 1784 se crea la Escuela de Dibujo de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, elevada a la categoría de Real Academia de Bellas Artes en 1792.

Conviene señalar que en el Barroco los artistas «poussinistas» defendían la primacía del dibujo frente a la fuerza del color, del que hacían bandera los «rubenianos». Que el color exultante era insuficiente para determinadas mentes de la época, se refleja en la calificación que hace Chambry de «pintura libertina» a la que carece del orden y la disciplina del dibujo.

Estas tendencias las toma en consideración el teórico Pierre-Henri Valenciennes (1750-1819) al distinguir entre «pintores y dibujantes» y «pintores coloristas», recomendando no entremezclar ambas posturas. Aduce a este respecto que «cuando Rubens quiso dibujar mejor, coloreó peor; y cuando Rafael quiso colorear mejor, sus cuadros perdieron la finura de dibujo que hizo famoso a este autor».

Según el maestro Mengs, pintor áulico de Carlos III, para hacerse pintor hay que aprender las disciplinas pertinentes, y precisamente en este orden: 1º. dibujo, 2º claro-oscuro, y 3º colorido; luego añade la armonía, composición, gracia, y proporciones del cuerpo humano.

El gran Ingres, autor de la archifamosa frase «le dessin est la probité de l'art», afirma también: «Si yo tuviese que poner un anuncio sobre mi puerta, escribiría:

Escuela de Dibujo, y estoy seguro de que crearía pintores». Ingres mereció el siguiente juicio de Baudelaire: «El dibujo de M. Ingres es el de un hombre convencido. Cree que la Naturaleza debe ser corregida, enmendada; que el engaño agradable, hecho para el placer de la vista, no es solamente un derecho, sino un deber».

La grandeza del dibujo la reconocía, igualmente, el gran Delacroix cuando decía: «Un buen dibujo no es una línea rígida, cruel, despótica, inmóvil, que encierra una figura como una camisa de fuerza; porque el dibujo debe ser como la Naturaleza: vivo y agitado», frase que pone bien de manifiesto la filiación romántica de quien la pronunció.

Es evidente que en pleno siglo XIX se repite entre Ingres y Delacroix la vieja pugna de dibujo versus color que ya existió entre Miguel Ángel y Tiziano. Y es curioso que en ese mismo XIX sea Delacroix el único artista con categoría suficiente para enfrentarse en Francia con un soberbio dibujante: Daumier, autor de planchas magistrales.

A su vez, Seurat enunciará en las postrimerías del siglo su teoría simbolista de la línea, a saber: la línea ascendente indica alegría; la horizontal, calma; y la descendente, tristeza.

En el postcubismo el dibujo no ofrece la forma-imagen, sino la forma-realidad. Quiere esto decir que el dibujo contemporáneo no trata en buena medida de imitar la forma de las cosas, sino crear formas originales, «no imitar la vida, sino encontrar una equivalencia de la vida» (Fry); O, como también se ha dicho, no imitar la Naturaleza, sino rivalizar con ella en creatividad. Aunque aquí se incluya también la vida subjetiva, lo que nos llevará a los «paisajes interiores» de Klee, antesala del dibujo abstracto. Implica esto la absorción del concepto tradicional de

lo bello por el más amplio del Arte integral (incluida la estética de lo feo, genial intuición de Goya), que es una de las características del Arte de hoy.

El dibujo ha ilustrado, por consiguiente, la evolución de la forma, que ha pasado de ser forma elemental a forma compleja o «constructiva», para terminar en el fenómeno abstracto.

En pleno siglo XX se repite el antagonismo Rafael-Miguel Ángel (pureza clásica frente a apasionamiento temperamental) en el binomio Juan Gris - Picasso, el primero autor de un cubismo racionalista casi cartesiano, y el segundo impulsivo y revolucionario hasta hacer saltar por los aires los conceptos de perspectiva y colorido imperantes en el mundo occidental desde el Renacimiento.

Los artistas plásticos españoles han venido dibujando mucho y bien a lo largo del tiempo. No es preciso citar nombres que están en la mente de todos, incluidos los escultores, que siguen la tradición de ofrecer también muestras de su capacidad dibujística. Con el hito añadido de la decisiva aportación al cómic internacional de los dibujantes españoles especializados.

El cómic, o arte secuencial, como prefiere llamarlo Will Eisner, desarrolla un argumento en imágenes sucesivas, con o sin la apoyatura de un texto escrito. España cuenta con una nómina excepcional de dibujantes de cómic, con figuras como Sió, Beá, Hernández Palacios, Segrelles, etc., creadores del «cómic de autor», estimado sobremanera en el mercado mundial, y particularmente en USA.

En cuanto a la historia del coleccionismo de dibujos, sirve ésta para ilustrar la importancia que en cada época se ha dado a este procedimiento artístico, especialmente a partir del siglo XVII.

«La escasez y desconocimiento de los dibujos españoles se debe sobre todo a la falta de un coleccionismo inteligente». Esta frase de Alfonso Pérez Sánchez,

exdirector del Museo del Prado, explica en buena medida la escasa o nula importancia concedida hasta hace poco tiempo al dibujo por nuestras esferas culturales.

Conocida es la penuria de dibujos españoles anteriores al año 1500. A partir del siglo XVI la afición por el dibujo fue creciendo, hasta cuajar en un gusto decidido por este producto artístico. En el siglo XVII se formaron ya algunas colecciones importantes con finalidad didáctica e histórica, siempre a expensas de aristócratas ilustrados y burgueses cultos.

El coleccionismo alcanza gran popularidad entre las clases pudientes del XVIII. Es signo de buen gusto contar con una nutrida colección de estampas, que se guardan en una carpeta y se contemplan en familia o en compañía de amigos en momentos señalados.

Ya en el siglo XIX se constituyen colecciones a nivel nacional, como sucede con las del Museo del Prado, Biblioteca Nacional y Academia de San Fernando, si bien la Guerra de la Independencia nos privó de muchos dibujos sacados de España.

Se asiste actualmente a una resurrección del dibujo y de su hermano menor, el grabado. Buena prueba de ello es este singular Museo de Dibujo del castillo de Larrés, líder en España de lo que debe ser el coleccionismo inteligente y eficaz.

III. Sobre algunas modalidades de dibujo

El primer dibujo, registrado en yacimientos prehistóricos y luego cultivado con máxima frecuencia, es el llamado *dibujo artístico*, más o menos perfeccionado, coloreado o no. Es el estilo lineal que luego habían de practicar el Beato de Liébana, Ingres o el mismo Hergé en su «línea clara», caracterizado por captar los apelativos táctiles de contornos y superficies, representando expresamente los límites de los objetos. El apurado de las calidades y texturas, lo que equivale a

profundizar en la realidad, con un mejor conocimiento de la misma, nos lleva al *hiperrealismo*. En el otro extremo de la exactitud representativa están los *bocetos*, ensayos de dibujos que Josepe Martínez denomina «dibujos de idea» en su libro «Discursos practicables».

El *dibujo geométrico* alcanza su cima última en el *op-art*. Mientras Mondrian recoge en sus dibujos rectangulares el orden subyacente en la Naturaleza, Vassarely consigue impresiones visuales nuevas con la repetición de módulos en sus dibujos. El *dibujo constructivista* procede, asimismo, a la peculiar ordenación de líneas y planos.

Afín al geométrico es el *dibujo industrial*, que utiliza un sistema convencional de representación objetual, basado principalmente en las perspectivas cónica y oblicua y en proyecciones ortogonales. El dibujo como proyecto representa la abstracción de los elementos cuantitativos de una máquina, un objeto o un edificio en términos puramente geometrizados.

En la esfera comercial hay que incluir logotipos y carteles. El *logotipo* es una forma de comunicación visual utilizada en lugar de descripciones escritas; en él hay contenidos unos signos gráficos y un mensaje. El *cartel* representa la función del dibujo en el arte del siglo XX; funciona como medio de comunicación vehiculador de un mensaje que va desde un emisor a un receptor y se caracteriza por su gran tamaño y por el gran número de ejemplares que reproducen la imagen dibujada.

En el *dibujo expresionista* los contornos de las personas y cosas vibran con un palpito de vida propia y se deforman, sin dejar de ser reconocibles. Se ha dicho que las deformaciones fruto del amor son más verdaderas que la mayor exactitud representativa. Porque si una cosa se dibuja con amor, jamás será falsa. Tal sucede en el retrato que el niño dibuja de su padre, o el de la Virgen dibujada por

la monja inocente e indocta. La culminación de este dibujo entrañable, por lo común muy detallista, es el *dibujo naïf*.

El *cómic* es un género que ha alcanzado auge insólito en nuestro siglo, oscilando entre la etapa clásica americana de los años 30, con Raymond, Hogarth y otros nombres importantes, hasta los alaridos imaginativos que son los dibujos refinados y virtuosistas de Frazetta, Rowena o Vallejo, que nos descubren mundos nuevos, o la carga de contracultura que supone el cómic «underground» de los años 60.

En los campos de la *crítica social* (Daumier, Grosz), *costumbrista* (Sancha, Esplandiu) y del *humor gráfico* y la *caricatura* (Xaudaró, Mingote, Serafin, Ibáñez, Escobar) el dibujo pone de manifiesto su riqueza expresiva y posibilidades cuando es utilizado con talento como instrumento de comunicación.

El *dibujo coloreado a la aguada* o acuarela sigue practicándose mayormente en términos tradicionales. Hay que citar como principal aportación renovadora la obra informal de Fernando Zóbel, que ha conferido una original dimensión al género, revitalizándolo.

Por último, el dibujo también toma nombre del material con que se realiza, hablándose de dibujos al grafito, a la tinta china (mancha o plumilla), carboncillo, sanguina, pirógrafo, y, en la actualidad, inclusive del dibujo cibernético.

Todas estas modalidades de dibujo, y algunas más, las encontrará representadas el visitante en el Museo de Dibujo de Larrés.

IV. El Museo de Dibujo "Castillo de Larrés"

Tras la lectura de los puntos anteriores, se comprenderá la gran importancia que tiene para la Cultura de Aragón y de España la creación de un Centro que aspire a

reunir en sus salas una muestra integral de esa manifestación humanística que es el dibujo.

Sin incurrir en exageración, puede afirmarse que el padre, conservador, trujamán, guardián celoso y propagandista infatigable de este museo es Julio Gavín, Presidente de la Asociación "Amigos de Serrablo", de la que este museo tal vez sea su más trascendental logro, al lado de la benemérita restauración de las iglesias prerrománicas del Serrablo. Me consta que la modestia de este hombre se sentirá herida por estas menciones, pero las considero inexcusables por justas y definitivas.

El inmueble es un castillo de finales del siglo XIV, situado en el pueblecito oscense de Larrés, a orillas del río Aurín. Al traspasar sus umbrales, dos sentimientos se apoderan inmediatamente del visitante: la sorpresa por la cantidad y calidad de los fondos expuestos el museo cuenta en la actualidad con más de 500 originales, y la admiración por la acertada tarea de conservación ambiental desarrollada en la restauración de esta edificación medieval. Los techos de vigas de madera a la vista, como corresponde a la época, y los suelos de cantos rodados, de enrevesada filigrana, son ejemplos, entre otros mil detalles, del mimo con que se ha llevado a cabo la recuperación. La colocación de los dibujos en los muros se ha resuelto con eminente sentido práctico; en cuanto a la iluminación, detalle que malogra tantas muestras, es muy cuidada.

Por añadidura, pocos museos habrá en el mundo con el regalo, añadido por el cielo, de unas panorámicas como las del Pirineo agreste y majestuoso que se divisan desde la torre de la fortaleza, paisajes grandiosos, de regusto taumatúrgico, que cautivan la vista y apaciguan el espíritu. Lugar, en suma, donde se conciertan la belleza de un continente excepcional con la de un precioso contenido.

Participando del criterio imperante en los más modernos museos del mundo, éste de Larrés proyecta la renovación periódica de las obras expuestas, a expensas de unos fondos -todos ellos donación de sus autores- que sorprenden, como queda dicho, por el volumen alcanzado en el relativamente breve plazo en que se ha gestado, realizado (1984-1986) e inaugurado (1986) el Museo de Dibujo, empresa acogida con el máximo calor por la clase artística española.

Con esta política de renovación periódica de la obra expuesta, instaurada y practicada con enorme éxito v. gr. por el Museo Metropolitano de Nueva York, se cumplen dos objetivos: 1º, exhibir *todas* las obras existentes en el museo, sin dejar a ningún autor inédito y confinado en los sótanos del establecimiento; 2º, la certeza por parte del visitante de que, si vuelve a Larrés al cabo de uno o dos años, tendrá oportunidad de admirar obras distintas.

A esto se une la aspiración a reordenar y mejorar paulatinamente la disposición de las obras en las salas, atender a crear colecciones temáticas o de procedimiento, es decir, prestar al museo el estilo vivo y dinámico propio de la concepción funcional que hoy día debe imperar en estos centros de cultura.

Quien desee, pues, conocer cuál es el momento actual del dibujo español contemporáneo, desde la Escuela de Madrid al Grupo Azuda 40, desde el Dau al Set hasta El Paso, desde los últimos residuos academicistas finiseculares hasta las vanguardias más avanzadas, pasando por el cómic y el dibujo industrial, que peregrine a Larrés, cuyo Museo de Dibujo, auténtica perla del Serrablo, le gratificará ampliamente del leve desvío que su visita supone en la ruta del Pirineo aragonés, desde Sabiñánigo o Jaca camino de Ordesa y Panticosa.

Anexo B.

Historia de una foto. Icono: Ni un centavo

Por: BIANCHI Ross, Ciro* :

Esta es, sin lugar a dudas, la foto más famosa del mundo. Fue tomada por el cubano Alberto Korda el 5 de marzo de 1960, durante el acto de despedida del duelo de las víctimas del sabotaje al barco francés La Coubre.

Figura 32. Alberto Korda. *Foto original del Ché Guevara*. Formación de un icono. 1960. Fotografía sobre papel B/N 20 x 25 cms



* BIANCHI Ross, Ciro. Historia de una Foto. Icono: Ni un centavo.[On line] available in Internet:
<http://www.granma.cu/>: República de Cuba. La Habana Año 7 Nro 1994 [citado sábado, 3 de Julio
de 2004 Actualizado: 12:00 p.m. @750] [or]
<http://www.patriagrande.net/cuba/alberto.korda/foto.htm>

Alberto Korda tomó la clásica foto del Che con su vieja cámara Leica, provista de un lente de 90 milímetros, un semitelefoto de potencia regular, rayado por el uso en la superficie. Se hallaba a unos siete metros — ¿o eran diez?— de distancia del comandante guerrillero y, precisa, sí, que era una tarde opaca, invernal. Eso explica, dice ahora, que la imagen no sea súper nítida, que parezca envuelta en una aureola, que algunos crean verla como una nube en el ambiente: la cabeza solitaria del Che se difumina en una luz pareja y suave.

No hubo ninguna elaboración intelectual en eso. La luz solar, escasa, y el desgaste del lente imprimieron al retrato su atmósfera. ¿Y la composición? "Bueno, ya eso es otra cosa. Es eternamente mía", afirma.

Figura 33. Granma Internacional. *Alberto Korda*.



"Si yo le hubiera dado un poco más de negro en el hombro a la imagen, la foto se me hubiera caído". Llevé el negativo a la ampliadora, enderecé la figura y le di aire

alrededor. Creo que el público exige esos detalles del encuadre. Por eso, al verla, encuentra una belleza y una armonía que no sabe de dónde salió, pero que es responsabilidad del artista, y eso es lo que hace que una foto pueda ser única.

La fecha: el 5 de marzo de 1960. Cubría como foto reportero de Revolución la despedida del duelo de las víctimas del sabotaje, perpetrado por la CIA, al barco francés La Coubre —dinamitado en el puerto habanero—, y metido entre la muchedumbre paneaba con su cámara, de izquierda a derecha, el entarimado donde se emplazó la tribuna. De pronto, el Che avanzó hacia la primera fila para mirar la escena. Korda alcanzó a hacer uno, dos o tal vez tres disparos seguidos; un minuto, minuto y medio después, volvía a perderse el Che en el fondo de la tarima. Pero ya había captado la imagen, la misma que siete años después, a la muerte del guerrillero argentino, el editor italiano Feltrinelli (utilizando precisamente esa foto que le regalara en ese mismo 1967 el propio Korda a su paso por Cuba) difundiera en millones de carteles. Alberto Korda, dice, nunca cobró un centavo por dicha fotografía.