

LLENOS DE ENCANTO

LUIS HONORIO PICO

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER - UIS
INSTITUTO DE EDUCACION A DISTANCIA - INSED
PROGRAMA DE BELLAS ARTES
Bucaramanga
2006**

LLENOS DE ENCANTO

LUIS HONORIO PICO

Trabajo de grado presentado como requisito para optar por el
título de Maestro en Bellas Artes

Director
John Jairo Orozco Pérez
Licenciado en Bellas Artes

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER - UIS
INSTITUTO DE EDUCACION A DISTANCIA - INSED
PROGRAMA DE BELLAS ARTES
Bucaramanga
2006**

RESUMEN

TÍTULO: LLENOS DE ENCANTO*

AUTOR: PICO LUÍS HONORIO**

PALABRAS CLAVE: Paisaje, cuerpo, desnudo, texturas, fotografía

DESCRIPCIÓN:

La presente propuesta plástica corresponde a sugerir paisajes en imágenes compuestas por medio de fotomontajes, realizados a partir de fotografías de las líneas que forma el cuerpo humano desnudo, y fotografías de texturas naturales de materiales tanto orgánicos como inorgánicos. Por lo tanto, son paisajes totalmente ideados que sólo existen inicialmente en imaginario del autor.

El trabajo realmente se desarrolla en el laboratorio fotográfico y este, a pesar de poder ser realizado en un software especializado en manejo de imagen, se realizó todo por el sistema análogo, lo que en cierta forma le proporciona mayor calidez, y especialmente satisfacción, de los resultados obtenidos al autor. El trabajo está realizado a partir de las inquietudes y gustos sobre los temas fotografiados, pero buscando que los dos temas conjugados no riñeran entre sí, y más bien con ellos se representara un tercero, que aunque se puedan lograr las tomas directamente, en este caso no era la intención.

Es importante tener en cuenta que el tema sugerido, como es el paisaje, lo que busca es que el espectador curioso no sólo vea el paisaje sino también las texturas, e incluso descubra el cuerpo humano que se esconde en él.

* Trabajo de grado

** Universidad Industrial de Santander. Instituto de Educación a Distancia. Programa de Bellas Artes. Orozco Pérez John Jairo

ABSTRACT

TITLE: FULLNESSES OF CHARM*

AUTHOR: PICO LUÍS HONORIO**

KEY WORKS: Landscape, body, the nude, textures, photo

DESCRIPTION:

Present it plastic proposal corresponds to suggest landscapes in imagery fixed through photomontages, accomplished as from photos of the lines that he forms the nude human body, and you take a photo of natural materials textures, so much organic like inorganic. For so much, music landscapes totally dreamt up that only they exist initially in imaginary of the author.

The work really develops at the photographic laboratory and this, in spite of could have been a specialized software accomplishedly in handling of image, everything for the analogous system, came true that in a way provides him bigger warmth, and specially satisfaction, of results obtained to the author. The work is accomplished as from restlessnesses and likes on photographed themes, but looking for than two conjugated themes not quarrel among themselves and rather with them represent him a third party, than although they may get for oneself their takes directly, in this case he was not the intention.

It is important to have in account than the suggested theme, as the landscape, is what he looks for the fact is that the curious spectator not only see the landscape, but also textures, and inclusive discovers the human body that is hidden in him.

* Grade of work

** Universidad Industrial de Santander. Instituto de Educación a Distancia. Programa de Bellas Artes. Orozco Pérez John Jairo

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCION	1
1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	2
2. JUSTIFICACION	3
3. OBJETIVOS	4
3.1. OBJETIVO GENERAL	4
3.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS	4
4. MARCO TEORICO	5
4.1 LA FOTOGRAFÍA EN EL ARTE	6
4.2 EL CUERPO HUMANO EN EL ARTE	7
4.3. EROTISMO	8
4.4 EL PAISAJE	9
4.4.1 Antecedentes	9
4.4.2 El paisaje en las corrientes artísticas	10
4.5 OTRA MIRADA AL CUERPO	11
4.6 REFERENTES	13
4.6.1. Man Ray	13
4.6.2. Francis Bacon	14
4.6.3. Francois Dolmetsch	14
5. PROCESO	16
5.1 BOCETOS INICIALES	22
5.2 DESARROLLO	24
5.2.1. Experimentación Fotográfica	24
5.2.2. Organización del material	25
5.2.3. Composición y laboratorio	26
5.3 DESCRIPCIÓN	27
5.3.1. Obra No 1	28
5.3.2. Obra No 2	30
5.3.3. Obra No 3	32
5.3.4. Obra No 4	34
5.3.5. Obra No 5	36
5.3.6. Obra No 6	38
6. CONCLUSIONES	40
7. BIBLIOGRAFÍA	41

LISTA DE FIGURAS

	Pág.
Figura No 1 Man Ray	16
Figura No 2 Annie Leibonitz	16
Figura No 3 Bill Brandt	17
Figura No 4 Edward Steichen	17
Figura No 5 Edward Weston	17
Figura No 6 Pierre Radisic	17
Figura No 7 Yves Klein	18
Figura No 8 Sandra Bermudez	18
Figura No 9 Los dos caminos de la vida	20
Figura No 10 Man Ray	21
Figura No 11 El Ruiseñor. Magritte	21
Figura No 12 Francis Dolmetsch	21
Figura No 13 Boceto No 1	22
Figura No 14 Boceto No 2	22
Figura No 15 Boceto No 3	23
Figura No 16 Boceto No 4	23
Figura No 17 Boceto No 5	23
Figura No 18 Boceto No 6	23
Figura No 19 Boceto No 7	24
Figura No 20 Boceto No 8	24
Figura No 21 Obra No 1	28
Figura No 22	29
Figura No 23	29
Figura No 24 Obra No 2	30
Figura No 25	31
Figura No 26	31
Figura No 27	31
Figura No 28 Obra No 3	32
Figura No 29	33
Figura No 30	33
Figura No 31 Obra No 4	34
Figura No 32	35
Figura No 33	35
Figura No 34 Obra No 5	36
Figura No 35	37
Figura No 36 Obra No 6	38
Figura No 37	39
Figura No 38	39

INTRODUCCIÓN

La ubicación del hombre en la naturaleza lo integra como elemento natural del paisaje; así como le presenta la posibilidad de observar con detenimiento los diferentes contrastes de iluminación, matices de colores y texturas. Esta contemplación también lo lleva a reflexionar sobre sí mismo y a tratar de explicar el lugar del hombre en la naturaleza.

El paisaje, al integrar al ser humano como una parte de aquel, le impone una limitación, que depende de su campo visual; sin embargo, esta desventaja le permite ser selectivo, es decir, contemplar detenidamente uno o más elementos, y de igual manera abarcar áreas más extensas.

El ser humano como creador también propone una modificación del entorno y, por ende, desde su mirada, se permite mentalmente hacer modificaciones para recrear y plantear sus propios paisajes que satisfagan sus ideales y necesidades.

En consecuencia, los paisajes son fragmentos modificados; no siempre los paisajes son un reflejo de la realidad, a menos que se quiera conservar como testimonio de una época pasada o se quiera mantener un registro postal.

La intención de esta propuesta comprende dos partes; la primera es sugerir paisajes creados en el imaginario personal, con fragmentos de líneas corporales y texturas naturales, que puedan ser leídos sin que el cuerpo sea el elemento preponderante, pero que sus líneas demarquen zonas importantes del paisaje, con el fin de resaltar la analogía existente entre las líneas de la naturaleza; la segunda idea comprende la experimentación del fotomontaje con fotografía análoga, aunque este proceso requiere más tiempo, comparado con un proceso digital; su desarrollo propone retos que, una vez superados, se convierten en nuevas posibilidades de composición.

En síntesis, se pretende mostrar un paisaje donde se insinúe el fragmento corporal, pero que sus líneas en asociación de texturas sean visibles en la composición del paisaje. Desde la técnica de fotomontaje con sistemas análogos, se busca mostrar la versatilidad y la calidez que aún conserva esta técnica frente a la imagen digital.

1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

A través de la historia del arte, la imagen corporal humana ha sido considerada icono,¹ desde una de sus definiciones: “Signo que tiene una relación de semejanza con el objeto representado”, y se ha plasmado con la intención de ser identificada o asociada como totalidad o parte del cuerpo físico; también como fragmento que pueda leerse con otra percepción, como las líneas y depresiones que forman en el cuerpo las diferentes tensiones de fuerza muscular.

La figura humana se ha representado en la mayoría de los movimientos artísticos para develar la condición humana y enaltecer sus atributos y valores; es por esto que los fragmentos son reconocibles y generalmente están asociados a un simbolismo propio del artista. Hasta la aparición del romanticismo, el tema corporal planteó alusiones a lo mítico, lo religioso, la belleza y a la ostentación. En consecuencia, las representaciones en la gran mayoría mostraban cuerpos completos ceñidos a cánones y técnicas propias de cada época.

El cuerpo, como el paisaje, también puede ser leído a partir de la simplicidad de sus líneas y de su forma; desde la analogía con elementos orgánicos e inorgánicos. Ante esta inquietud personal surge el problema: ¿Cómo representar y desarrollar plásticamente las líneas del cuerpo en asociación de materiales orgánicos e inorgánicos, con los cuales se pueda insinuar un paisaje desde la mirada de un espectador, recurriendo a las posibilidades que brinda la fotografía?

¹MILBEAU, Annie Jarraud, Maria Moliner Diccionario de Uso del Español; Edición electrónica, Madrid: Editorial Gredos, 2001

2. JUSTIFICACIÓN

Desde adolescente practico la fotografía como aficionado. He explorado diferentes temas, en distintas épocas: labores cotidianas del campo, la flora, los insectos, la arquitectura colonial, y paisajes rural y urbano. Revisando las imágenes para evaluar cuáles podrían servir como bocetos iniciales para este proyecto, encuentro recurrentes las fotografías que tienen que ver con las líneas de la naturaleza, específicamente: flores, tallos, semillas y rocas. Con esta base y el interés que surge por las líneas del cuerpo, durante los semestres cursados en la UIS, inicio las comparaciones entre estas líneas y encuentro una analogía de ritmo y secuencia con las líneas presentes en la naturaleza; esto me llevó a pensar en conjugar mi experiencia con los conceptos aprendidos en la academia. En el proceso de aprendizaje universitario, descubro además que artistas como Man Ray llevaron a cabo procesos fotográficos no convencionales, generando con ello nuevas técnicas, entre ellas “la solarización”. Esta parte despertó mi interés por la experimentación en el laboratorio.

Al revisar las diferentes miradas del cuerpo por medio del arte, la gran mayoría muestra una imagen corporal completa o fragmentada, pero siempre evidente y con una intención de transmitir un mensaje o significado metafórico. En esta ocasión se trata en lo posible de insinuar las líneas del cuerpo como parte de un contexto natural.

En mi proceso de formación no pretendo generar una innovación o proponer nuevos descubrimientos, pero considero que el proyecto es importante como aporte a las personas a quienes les pueda interesar y a mi desarrollo artístico, porque con él pretendo lograr una mirada diferente del cuerpo humano, desde la simplicidad de sus líneas y, en conjunción de elementos naturales, insinuar un paisaje; igualmente, recoger los conocimientos adquiridos en los procesos de experimentación a que haya lugar en el laboratorio fotográfico.

3. OBJETIVOS

3.1 OBJETIVO GENERAL

Realizar fotografías de las líneas naturales del cuerpo humano y de materiales orgánicos e inorgánicos, con las cuales se pueda representar un paisaje a partir de fotomontajes.

3.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Encontrar nuevas lecturas de las líneas del cuerpo a partir de la experimentación, con procedimientos y procesos fotográficos no convencionales.
- Realizar un análisis analógico de las líneas del cuerpo con algunos materiales orgánicos (tallos, semillas y flores) e inorgánicos (piedras o rocas).
- Analizar y ampliar algunos conceptos del desnudo y el paisaje usados a través de la historia del arte.

4. MARCO TEÓRICO

Para plantear otras lecturas del cuerpo humano y el paisaje es indispensable revisar las diferentes miradas que los anteriores elementos han tenido a través de la historia del arte. Teniendo en cuenta que esta es muy extensa, se hace necesario resaltar únicamente en los siguientes apartes lo relacionado con el uso de la técnica fotográfica y las lecturas del cuerpo y el paisaje.

Al comienzo del siglo XX los movimientos vanguardistas, con la intención de representar a un ser más social, reflejan en el desnudo el dolor de las guerras y otros sentimientos que afloran en el ser. Con la aparición del cubismo, Pablo Picasso plantea un concepto diferente de ver el cuerpo: lo fragmenta, pero aún es reconocible en su forma. En el caso de George Braque, sus fragmentos corporales son difusos, lineales y difícilmente identificables. Tom Wesselmann, en el tema "Los cuartos de baño", plantea un marco realista para un desnudo plano, identificable por su forma, conceptualmente, utiliza plástico y otros objetos para componer su obra.

En el ámbito nacional, Sandra Bermúdez, en su obra fotográfica, ha explorado las relaciones interpersonales por medio de representaciones de su propio cuerpo (usualmente fragmentado), mostrando aquellas partes en las cuales se efectúa el intercambio físico o emotivo: los labios, las manos, los ojos y, en particular, la piel.

Del recorrido anterior por las diferentes miradas al cuerpo se observan cuerpos enteros, algunos fragmentados, pero reconocibles; la gran mayoría con una intención simbólica. Sin embargo, desde la escultura, algunos artistas como Jean Arp, Henry Moore y Constantin Brancusi simplifican la forma humana y le transmiten movimiento a través de sus líneas y volúmenes. En las esculturas de Jean Arp y Constantin Brancusi se destaca la armonía de lo orgánico por medio de la forma elemental; son un intento de representar los caminos de la naturaleza. Jean Arp llamó a sus esculturas "Concreciones", que definió como "procesos naturales de condensación, endurecimiento, coagulación, engrosamiento y crecimiento a la vez". Esta apreciación de la naturaleza nos remite a las obras de Henry Moore, por la síntesis del cuerpo a través de la línea, específicamente en "Cabeza con casco".

El paisaje y la fotografía parten de un interés por registrar una realidad. Después de los años 60, el pop impone una revalorización de lo real y un retorno a la imagen figurativa, pero desde posiciones analíticas y críticas surge la influencia de las técnicas fotográficas, serigráficas, procesos fotomecánicos, fotomontajes etc. En esta década se busca una relación arte - fotografía, con la intención de interrelacionar la pintura con la fotografía. Estos ensayos se calificaron como: "hiperrealistas", "realista radical", "Fotorrealista" o "ultrarrealista". *"Corresponde a todas las obras de esta variante del hiperrealismo se basa en fotografías. Es evidente que no se trata de fotografías artísticas; más bien parecen instantáneas;*

fotografías tomadas con la polaroid o fotos de carné, con motivos triviales, como si hubieran surgido de un momento arbitrario. Proyectadas en forma de diapositivas sobre el lienzo, proporciona la base para una pintura con aerógrafo o pincel".²

Un artista que interpreta este hiperrealismo es el norteamericano Richard Estes con sus pinturas urbanas, a partir de los lenguajes de la fotografía y el cine. Sin embargo, habría que distinguir dos tendencias, la del realismo fotográfico derivado del pop con énfasis en la fotografía, y la otra, remitida a la pintura de caballete.

Con el tiempo esta premisa se ha ido desvaneciendo; el paisaje en el fondo esconde un mimetismo en el cual aflora un surrealismo en la sensibilidad moderna. Esto lo muestran las fotocomposiciones del dadaísta Raoul Hausmann. Ahora, sin embargo, la fotografía se convierte en la trama, la estructura del nuevo lenguaje artístico, con medios pictóricos; al contrario de lo que ocurre en el caso de Warhol o Rauschemberg, que consideraban la fotografía como fuente de información objetiva. Las nuevas lecturas a partir de la fotografía transforman el lenguaje pictórico en otras alternativas que permiten la representación paisajística, con la simplicidad de elementos naturales.

La fotografía como arte ha tenido diferentes interpretaciones: básicamente como obra en sí misma y como imagen compositiva; sin embargo, en los últimos tiempos, la fotografía ha remplazado al original de la obra, cuando se muestra en los museos y galerías; este es el caso de los Empaquetados de Christo, las obras telúricas de María y Robert Smithson, son creaciones que por su tamaño se pueden conocer a partir de fotografías tomadas desde un avión. En este caso la propuesta no es la fotografía; se plantea como registro de un concepto, que se reproduce muchas veces, y cada copia es firmada para luego venderla al público. Jean Clair hace una reflexión al respecto: "*Si la fotografía constituye con más frecuencia el referente de los pintores de lo que hemos llamado 'lo imaginario', el referente de los pintores que trabajan sobre 'la imagen', es la imagen misma*"³.

4.1 LA FOTOGRAFÍA EN EL ARTE

El artista puede tener varias actitudes respecto a la utilización de la fotografía; servirse de ella como apunte, inspirarse en ella o asimilar la visión icónica de esta y plasmarla consciente o inconscientemente en su obra, o en fin puede utilizarla directamente como medio de expresión.

Son varios los pintores que utilizaron la fotografía como fuente directa de inspiración, o para sustituir un modelo. Ingres (1780-1867) utilizó un daguerrotipo

² WALTHER, F. Ingo, Grandes Maestros de la pintura occidental, Italia: Taschen, 2.000, p. 626

³ CLAIR, Jean, Del Pop al Post(Antología), La Habana: Ed. Arte y Literatura, 1993, P. 293

de su invención como punto de partida para el retrato de la Condesa de Haussonville, aunque negara a la fotografía un valor artístico. Gustave Courbet, figura central del realismo, también se inspiró directamente en fotografías de Villeneu. Javier Herrera Navarro subraya el interés de estudiar la influencia de la fotografía en el impresionismo. Su estudio se centra en la "Ejecución del emperador Maximiliano" de Edouard Manet (1832-1883), inspiradas en una serie de fotografías contemporáneas identificadas. En estos casos la fotografía es un punto de partida para llegar a la creatividad. Entre los impresionistas es Edgar Degas quien comprende el aporte visual de la fotografía, la asimila y la transforma en una expresión pictórica propia.

A los movimientos artísticos que nacen alrededor de la Primera Guerra Mundial se debe el haber considerado la fotografía, no solamente como documento, sino como medio de expresión plástica. Los dadaístas alemanes emplearon la fotografía como imagen "ready made", y la pegaron junto a recortes de periódicos y revistas, tipografías y dibujos para formar una imagen explosiva y caótica: en cierta medida desmembraban la realidad. De ser un elemento de contados artistas pasó a desempeñar un papel dominante en las obras dadaístas; su utilización formaba parte de la reacción de los dadaístas contra la pintura, considerada irreplicable, privada y exclusiva. En el siguiente aparte Dawn Ades nos describe el uso del fotomontaje en la postguerra:

"Max Ernst fue uno de los primeros artistas en explorar sistemáticamente el poder desorientador de las imágenes fotográficas combinadas, así como las posibilidades de realizar transformaciones maravillosas de objetos, cuerpos, paisajes e incluso de la propia sustancia. Ernst realizó estas primeras obras dadaístas, que abrían nuevas vías a la figuración, en Colonia, ciudad donde él, Hans Arp y Johannes Baargeld promovieron actividades Dadá".⁴

4.2 EL CUERPO HUMANO EN EL ARTE

La forma del cuerpo humano ha sido la temática más antigua y constante en la historia de las artes plásticas. Desde siempre, este tema, tan recurrente, ha sido enfocado para representar diferentes manifestaciones propias del ser.

Mientras que para el impresionismo un cuerpo de carne y hueso no es más que un paisaje natural, vale decir, un momento de luz y color, los postimpresionistas ya buscan la estructura formal, el contorno sólido en "Bañistas" de Cézanne y "El Oro de sus cuerpos" de Gauguin.

Partiendo de ahí, el expresionismo y el fauvismo acentúan y hasta exageran contornos y colores en pos de una emotividad: la "Odalisca" (Nueva York) de Matisse; "Desnudo sentado" (Londres) de Modigliani; "Día cristalino" (Berlín) de

⁴ ADES, Dawn, Fotomontaje, Barcelona: Editorial Gustavo Gili S. A. 2002, P. 111

Heckel, o "Madre e hijo" (Londres) de Moore son buenos ejemplos.

Igual que siempre, Picasso es muy singular. En sus pinturas, esculturas, dibujos y grabados con desnudos recorre casi toda la gama de enfoques posibles. Él fue uno de los primeros que se inspiró en las tallas de madera africanas, esas figuras del arte negro que para el gusto convencional son feas, pero sumamente expresivas, y de ellas viene el primer paso picassiano hacia el cubismo en la obra "Las señoritas de Aviñón".

En los estilos plásticos del pop y del hiperrealismo, el cuerpo humano todavía motiva a algunos artistas, pero no celebran su esplendor, como hemos visto que ocurría en algunos períodos anteriores. Lo miran y tratan como a un objeto cualquiera, o sea que lo cosifican con indiferencia. Muestras de lo anterior son "La pareja", del hiperrealista norteamericano Pearlstein, y la serie de su compatriota Wesselmann, cuyo título global es "El gran desnudo americano" (arte pop).

4.3 EROTISMO

Con el advenimiento de la fotografía, y las ramas derivadas de ella, se plantea más abiertamente una faceta del cuerpo humano, el erotismo.

Siempre se ha dicho, y existe la idea, que el falso pudor y los tabúes propagados por la civilización judeocristiana desarrollaron el erotismo y el fetichismo en el arte; también su consecuente acceso a los museos y galerías Gustave Courbet pintó el sexo de una mujer con todo detalle y precisión, para darle el título significativo de "El origen del mundo".

Lo prohibido, lo oculto y lo desconocido en el mundo occidental generan inquietud y curiosidad, a su vez esta necesidad de conocimiento plantea interrogantes. Respecto al cuerpo, Angelika Muthesius muestra la faceta del deseo:

No hay erotismo sin tabúes, El hombre posee la cualidad de inventar tabúes. La religión le provee de una serie de ellos, y sólo necesita leer la Biblia para tenerlos a mano. El hombre ha sabido encontrar un efecto regulador, un mecanismo de dosificación, en una sencilla pieza de ropa que le permite encender o apagar a voluntad su deseo, como si de una lámpara se tratara. Existen dos categorías de vestidos: la ropa de trabajo, que anula en cierto sentido cualquier forma de deseo, y la ropa de calle, pensada para ejercer una atracción en aquel que mira; una ropa que permite dosificar a voluntad de ocultación o exhibición.⁵

Basado en este párrafo, se puede concluir que hay necesidad y grados de decencia, y también de exhibicionismo, lo cual establece un diálogo corporal con los admiradores. En resumen, el cuerpo se plantea para ser leído de diferentes maneras, una de ellas el desnudo; otro, desde el fetichismo de vestidos, adornos, lencerías y tatuajes. En un sentido más amplio, el arte siempre es erótico. Resulta difícil separar el placer en "espiritual" y "físico", y el intento de entender el erotismo

⁵ MUTHESIUS, Angelika, El erotismo en el arte, Italia: Edit. Taschen, 1992, P. 14.

consiste, en este recorrido, en una búsqueda relacionada con el aspecto estético. Por lo tanto, hay que reflexionar acerca del erotismo con el fin de aproximarnos al arte en general.

Frente a una obra de arte que emociona y conmueve profundamente, uno siente algo parecido al deseo físico: deseamos poseer de algún modo esa pintura. Ese deseo proviene de la conciencia de la propia muerte y de nuestra imposibilidad de conocer la realidad. Si definimos un arte como erótico porque hace mayor referencia directa y claramente a aspectos sexuales, no tenemos en cuenta que el erotismo se define más por lo que oculta que por lo que muestra y es mucho más eficaz cuanto más oscuro. El erotismo es un arte del control y no del desenfreno.

Lo oculto, lo prohibido, lo invisible lo reprimido representan la posibilidad de que el espectador se vea envuelto y seducido por las imágenes y se aproxime a la obra con el deseo de descubrir el velo, de transgredir ese planteamiento; es buscar otra interpretación. En conclusión lo erótico es evidente desde la insinuación; sin embargo, hay que hacer un ejercicio mental para llegar a una lectura sugerida.

4.4 EL PAISAJE

4.4.1. Antecedentes. En la mayoría de las culturas milenarias, los elementos propios del paisaje son sagrados, por considerarse el origen del hombre; es por eso que el sol, el cielo, la tierra, la montaña, el río, el árbol, la flor y los animales en las diferentes culturas aún mantienen vigencia dentro de sus símbolos, icónicos. Así que el paisaje nunca ha estado desligado del ser humano; el hombre en su capacidad de recrear la naturaleza constantemente pretende transformarla.

Los primeros paisajes realizados en pinturas rupestres por el hombre primitivo ubicados en Francia y norte de España, nos muestran la importancia de la naturaleza para su subsistencia; de la misma forma manifiesta una concepción del espíritu propio dentro de cada ser.

El paisaje en las diferentes civilizaciones ha tenido varias connotaciones:

En la antigua Mesopotamia, adquiere el nivel sagrado a través del Zigurat (montaña artificial), y el Jardín del paraíso terrenal (el primero, al norte de Babilonia).

En la antigua India, refleja los procesos del hombre para convertirse en humano, en los jardines de Pataliputra (glorietas recubiertas por enredaderas, lagos y estanques con peces, lotos y nenúfares),

En la China, 1.200 años después de Cristo, Paisaje del espíritu (senderos fluviales con sauces y puentes).

En el Japón, El paisaje de la unidad, el FujiYama (montaña sagrada).

En América Precolombina, Tenochtlán, la ciudad y los espejos (capital del reino Azteca), Copan (ciudad maya) su composición es compleja debido al modelado del terreno y la relación entre el vacío y el macizo. Machu Pichu, última ciudad Inca.

4.4.2 El paisaje en las corrientes artísticas. El paisaje ha tenido diferentes interpretaciones de acuerdo a la época y las corrientes predominantes en ella. Al concepto propio del paisaje se le unen ciudades, jardines y caminos que unen estos pueblos. En él predomina lo mítico, lo efímero, lo banal y perenne.

En el gótico se ponen de relieve los principios de la fidelidad a lo real; se hace importante la sensibilidad. Sus proporciones son naturales; se transforman las ciudades en aras de las clases privilegiadas; sus paisajes son idealistas y románticos, heroicos, con sentimientos llamados a la caballería. La consideración de los pequeños detalles se convierte en una fuente de grandes bellezas poéticas.

En el renacimiento, el tema es el hombre; en consecuencia, se aprecia un paisaje de cielo y carne, donde toda la dimensión del cuerpo humano está plasmada por Miguel Ángel en la Capilla Sixtina. El paisaje de observación de músculos y venas, plantas y animales, hicieron de Fray Angélico y Leonardo Da Vinci sus máximos exponentes cada uno con su obra "La anunciación". El paisaje naturalista y de ciudad corren por cuenta de Ambrogio Lorenzetti. El naturalismo no se limita al espacio, también se incluyen la vida de la corte, las batallas, los torneos, las danzas y las escenas de caza para convertirse en un arte cortesano de la ciudad. Un hecho importante es el hallazgo de una nueva representación de la perspectiva mediante las matemáticas, y la anatomía para la construcción del cuerpo. Por intermedio de Vitrubio se modifican las normas del paisaje arquitectónico, donde los preceptos son la belleza, la proporción, la espacialidad interior y la grandiosidad, por encima de la funcionalidad y aplicabilidad.

El barroco presenta un paisaje permeado por la psicología de Maquiavelo, centrada en el egoísmo, la hipocresía, motivos ocultos de las pasiones y acciones humanas. Las obras de arte aisladas pierden su autonomía y se incorporan a un conjunto de un interior, de un palacio o de un castillo, conformando una decoración monumental. Los paisajes de esplendor le corresponden a la iglesia brillante y omnipotente, que ha sabido sobreponerse a sus caídas. En el paisaje barroco aparece de nuevo la perspectiva aérea e intenta representar la atmósfera y la luz ambiental, difusa, que envuelve a los objetos, para así producir una impresión muy real de distancia. En la pintura se modifica la temática, la forma de concebir la luz, el color y la distribución espacial; las líneas se difuminan y pierden los perfiles los objetos representados; las obras representan ambientes donde se respiran calidez y ternura, pero aparecen diferentes tipos humanos los personajes pueden ser feos, deformes, harapientos o maltrechos. Su principal característica es que no concibe el espacio en función del cuadrado, sino como espacio limitado en función de la tela.

En el clasicismo y en el Romanticismo, se cambió lo monumental por lo íntimo y gracioso, La burguesía se apoderó de los medios de la cultura; no sólo escribía los libros, sino que los leía. Igual pasaba con la pintura y la música. Sin embargo, el

arte se hace más humano, más accesible. Se hacen paisajes más ceremoniales y heroicos; se describe la paz y la melancolía campesina, con representaciones pastoriles; también se ve el lado sombrío de la miseria de los trabajadores en las ciudades, y se evoca la muerte, la noche, la soledad, la nostalgia de un mundo lejano, desconocido, apartado del presente. Todo esto se convierte en el motivo principal de la poesía. Entre los máximos exponentes aparecen: Goya con paisajes románticos, Turner con su visión del mundo bañado en luz, dándole grandiosidad a la naturaleza del paisaje. A estos grandes pintores se unen Constable, Delacroix e Ingres, este último con predominio del dibujo, y el recurso de una luminosidad difusa y homogénea, enemiga de contrastes dentro del paisaje. El neoclásico fue el estilo oficial de la revolución francesa y la era napoleónica.

El impresionismo llega con los inventos tecnológicos en varios campos; en consecuencia, se ejerce la influencia del capitalismo y la industrialización. París adquiere un nuevo esplendor, el paisaje de ciudad cosmopolita: se transforma en el centro de Europa, metrópoli del placer, bulevares, almacenes, exposiciones mundiales, óperas, restaurantes y bares. El naturalismo artístico empieza con Courbet; él cambia en su paisaje los ideales de belleza, plantea la fealdad de los campesinos, la corpulencia de las mujeres de clase media: es su manera de protestar contra la sociedad sumergida en los placeres. El paisaje íntimo, por el contrario del paisaje de la ciudad, plantea la tranquilidad desde lo sencillo, antirromántico y cotidiano. En estos comienzos son reconocibles, Millet y Daumier, pregonando que la naturaleza es siempre bella en todas partes y no se requieren modelos ideales. Toma fuerza entonces la pintura al aire libre, con pinceladas cortas de colores puros y paisajes a distancia. Se abandonan por siempre los temas históricos, simbólicos o anecdóticos.

En las primeras vanguardia del siglo XX, continúan las innovaciones cromáticas del postimpresionismo, de Van Gogh, Gauguin y Cézanne; surgen las superficies planas en las obras. El Fauvismo encarna un nuevo concepto de armonía basado en el equilibrio entre contrastes cromáticos y en la exploración de la oposición entre colores complementarios. Se planea nuevamente la tranquilidad, el reposo y la armonía: La influencia oriental se refleja en los papeles y alfombras pintadas. Matisse, Vlaminck y Derain ofrecen otro tipo de paisaje, lleno de color, donde la forma pierde su importancia. Después viene el expresionismo alemán, en que el paisaje deja de ser tema representativo, y solo Otto Müller y August Macke dedican una pequeña parte de su obra a este tema. En este punto el paisaje desaparece como temática artística, para reencontrarse en el "Land Art".

4.5 OTRA MIRADA AL CUERPO

En el recorrido anterior, a través de la historia del arte, es pertinente destacar que las miradas al cuerpo humano y al paisaje siempre han estado presentes en forma

individual como temática, generalmente con la intención de explorar o enaltecer todo lo inherente a la condición de ser humano; sin embargo, esas lecturas han tomado diferentes interpretaciones, dependiendo de los cambios religiosos y sociales que las generaciones han acuñado en cada época.

Desde la antigüedad el cuerpo humano se ha leído como símbolo de grandeza, espiritualidad y erotismo; de la misma forma, para expresar sus emociones: miedos, ternura, felicidad, y los enigmas síquicos inherentes al ser. Sin embargo, el cuerpo también puede interpretarse desde la forma, la línea, la textura y el contraste.

Actualmente contados artistas exploran el cuerpo con otra visión en diferentes técnicas; sin embargo, predomina una lectura como fragmento reconocible a simple vista. Por lo anterior, es justificable explorar otras miradas para llevar a cabo una composición estética basada en los elementos primarios de la imagen.

El licenciado Francisco Javier Gil, en su libro "La historia del desnudo", recalca que abordar el desnudo tiene implicaciones que no son ajenas a ningún ser humano. También plantea que generalmente se cree que la representación de la desnudez solamente reproduce una percepción presuntamente neutral del cuerpo, pero detrás de esa imagen se esconden diversas maneras de entender el mundo. Para mostrar la importancia del cuerpo humano en el arte, inicia el primer capítulo con el siguiente párrafo:

*Kennert Clark inicia su estudio sobre el desnudo planteando la diferencia entre 'estar desnudo' y 'ser un desnudo' con la siguiente descripción: 'La lengua inglesa con amplia generosidad, distingue entre el desnudo corporal (the naked) y el desnudo artístico (the nude). La desnudez corporal es aquella en la que nos encontramos desvestidos, despojados de nuestras ropas; por lo que dicha expresión entraña en cierta medida el embarazo que experimenta la mayoría de nosotros en dicha situación. La palabra nude, 'el desnudo', no comporta en su uso culto, ningún matiz incómodo. La imagen vaga que proyecta en nuestro espíritu no es la de un cuerpo encogido e indefenso, sino la de un cuerpo equilibrado, feliz o lleno de confianza: el cuerpo re-formado.'*⁶

De este aparte se deduce que hay diferentes significaciones personales y morales que puede tener la lectura del desnudo humano. El estar desnudo es ser uno mismo, estar sin disfraces, es por esto que puede causar pudor. Sin embargo también puede representar otras ideas como la armonía, la fuerza, el éxtasis, el dolor, en fin un gran número de estados propios del ser humano. A través de la historia, el desnudo femenino ha resaltado con mayor énfasis: lo mitológico, lo erótico, la fertilidad y la belleza, mientras que en el desnudo masculino sobresalen el valor y la majestuosidad del poder.

⁶ GIL, Francisco Javier. La historia del desnudo. Bucaramanga: Publicaciones UIS, 2000, P. 10.

En el ámbito nacional, Luis Caballero enfocó toda su obra sobre la figura humana. Para representar el amor, la muerte, el placer y el dolor, el misticismo y erotismo se encuentran en puntos extremos, llegando a dejar conceptos opuestos; con ello quería manifestar el rechazo que sentía de la sociedad. El cuerpo para él era el eje en que se articulaba la búsqueda de sus sentimientos y pasiones. Siempre dibujaba los cuerpos que él deseaba.

Dejando de lado la visión retrospectiva del cuerpo humano y el paisaje en el arte, es posible basarse en el recorrido de experimentación técnica, hechos por Man Ray, Yves Klein y Francis Bacon, para buscar nuevas lecturas de las líneas del cuerpo y la naturaleza, aprovechando las facilidades que brinda el laboratorio fotográfico. Es posible recrear a partir de la simplicidad de las líneas, volúmenes y forma corporal, la analogía con elementos orgánicos e inorgánicos y conformar con ellos un nuevo paisaje, ese que sólo existe en la mente del autor, donde no se representa ningún sitio en especial. Es interesante ver aquellas líneas y volúmenes formados por la obesidad que, desde la estética social, son consideradas indeseadas, pero al representarlas aisladas como fragmento pueden ser agradables. Las filosofías orientales basan sus enseñanzas en la importancia del silencio para captar lo esencial; también a disfrutar la belleza de lo simple, a comprender la armonía de lo natural; en cierta medida, a adentrarse en la génesis, en lo elemental de cualquier complejidad.

4.6 REFERENTES

4.6.1. Man Ray (Emanuel Radinsky, 1890-1976). Artista procedente del dadá y del grupo de Steglitz; es el mayor representante de la fotografía surrealista y se le considera ahora casi más como fotógrafo que como pintor. En París, sus primeros trabajos los encamina hacia el cubismo y hacia investigaciones personales con la realización de pinturas con aerógrafo, como "Seguidilla" (1919). Se trataba de crear un nuevo arte, combinando la pintura y la fotografía para llegar a la mayor confusión entre una y otra. Muy pronto se encuentra elaborando y fotografiando elementos abstractos sacados de objetos cotidianos, como "Gift" (1921). Ya en la década de los veinte consigue ser fotógrafo profesional y desarrollar la técnica de la fotografía sin cámara, cuyo resultado eran imágenes en blanco y negro, llamadas rayografías ponía objetos sobre el papel fotográfico, que determinaban nuevas y originales formas. Las fotografías de "objets trouvés", los fotomontajes, junto con la solarización, fueron sus principales fuentes de expresión. La introducción del desnudo femenino en situaciones insólitas fue también un tema de la fotografía surrealista, poco divulgada porque la legislación lo vedaba. Man Ray hace de la fotografía un nuevo concepto artístico, como lo manifiesta Susan Sontag:

Para ser legítima como arte, la fotografía debe cultivar la noción del fotógrafo como autor y de que todas las fotografías realizadas por el

mismo individuo configuran un corpus. Estas mociones son más fáciles de aplicar a algunos fotógrafos que a otros. Parecen más aplicables, por ejemplo a Man Ray, cuyo estilo y propósitos oscilan entre las normas fotográficas y pictóricas, que a Steichen, cuyo trabajo incluye abstracciones, retratos, anuncios de mercadería y consumo, fotografías de moda y fotografías de reconocimiento aéreo tomadas durante su carrera militar en ambas guerras mundiales".⁷

4.6.2. Francis Bacon(1909-1992). Su apuesta por la figuración se formula desde la subjetividad, y toma de la tradición de la vanguardia aquellos elementos que le sirven para expresar la tortura de la realidad del hombre contemporáneo. Se apoya en la gestualidad, el informalismo, la distorsión. Cuando se habla de la obra de Bacon, se hace desde términos como "intensidad dramática" y "expresión desgarrada de la soledad". Sin embargo, él desmentía cualquier interpretación trascendente de su pintura y situaba sus creaciones dentro del "optimismo". Para Bacon, la pintura y el acto de pintar se justifican a sí mismos, por lo tanto, las palabras no justifican ninguna pintura. Su pasión por la creación de imágenes deformes es el aporte a la realidad, no la realidad explicada a través de la pintura.

4.6.3. Francois Dolmetsch. Artista Inglés. A sus veintidós años emprende un viaje a Sur América y se radicó en Cali. En 1963 instaló un estudio fotográfico en su apartamento. En este decenio, marcado por el poder de la juventud, la emancipación de la mujer, el poder de los guetos raciales y sexuales, las revoluciones cubana y cultural china, la guerra del Vietnam, la guerrilla Latinoamericana, la Alianza para el Progreso, el rock, el hipismo, la marihuana, el arte sicodélico, el pop, el op, el "happening" y el minimalismo influyeron en él para promover la lucha junto a los fotógrafos, por ser reconocidos como artistas. En Cali se relacionó con la pintora y grabadora Lucy Tejada, el artista holandés Jan Bartelsman, la pintora María Teresa Negreiros y el fotógrafo alemán Otto Moll. Para la cuarta versión del Festival de Arte, Dolmetsch organizó la primera exposición individual de sus trabajos. En ella mostró algunas fotografías de trabajos realizados en los alrededores de Cali (Juanchito y la Playa), donde destaca la arquitectura, la raza negra y sus costumbres.

En los años ochenta se concentró en el estudio de plantas, caracoles y objetos encontrados para ser puestos en escena; contrasta muy bien la sensualidad de las superficies con la agresividad de los cactus aterciopelados. En sus desnudos se puede percibir la influencia de Man Ray y Edward Weston

Los siguientes apartes son algunas de sus declaraciones, y reflejan no sólo su pensamiento, sino la rigurosidad que aplicaba a sus obras:

⁷ SONTAG, Susan. Sobre la fotografía. Bogotá: Alfaguara, 2005, P195

“Mi mayor anhelo es, por ahora, captar nuevas escenas de las cosas tan bellas que tiene Colombia, y que mis ojos de extranjero pueden observar quizás desde ángulos nuevos o no descubiertos por quienes están en permanente contacto con estos países”, “Mi meta, por otra parte, es la de poder alcanzar un grado tal de perfección en el campo fotográfico que una buena fotografía sea considerada como lo que es: una obra de arte que pueda exhibirse con igual valor que una buena pintura”.⁸

⁸ GONZALEZ, Miguel, Francois Dolmetsch, Cali: Feriva S. A., 2003, P. 9

5. PROCESO

El planteamiento definitivo del tema surge de escoger entre tres posibilidades: paisaje en el cuerpo, la simbología de las flores y el reciclaje desde el arte. No fue fácil escoger entre los tres temas porque cada uno de ellos me interesa para abordarlo desde la fotografía; sin embargo, he tenido acercamientos a cada uno de ellos por medio de los trabajos realizados durante mi etapa de estudio. La razón para sugerir el paisaje a partir de las líneas del cuerpo combinadas con texturas está muy ligada con trabajos de grandes fotógrafos. Algunos de ellos son: Man Ray, Annie Leibovitz, Bill Brandt, Eduard Steichen, Edward Weston, Pierre Radisic, Yves Klein y Sandra Bermúdez (figuras 1 a 8). Es pertinente aclarar que las imágenes de Klein y Bermudez originalmente son a color, pero tratándose de enfatizar las líneas en el cuerpo, consideré apropiado editarlas en la escala de grises. Aparte del gran interés por desarrollar el proyecto, también influyeron, la posibilidad de explorar y experimentar en el laboratorio fotográfico y las diferentes alternativas que brinda la técnica con la superposición de imágenes.

Figura No 1. Man Ray



Figura No 2 Annie Leibovitz.



Figura No 3. Bill Brandt



Figura No 4. Edward Steichen



Figura No 5. Edward Weston.



Figura No 6. Pierre Radisic

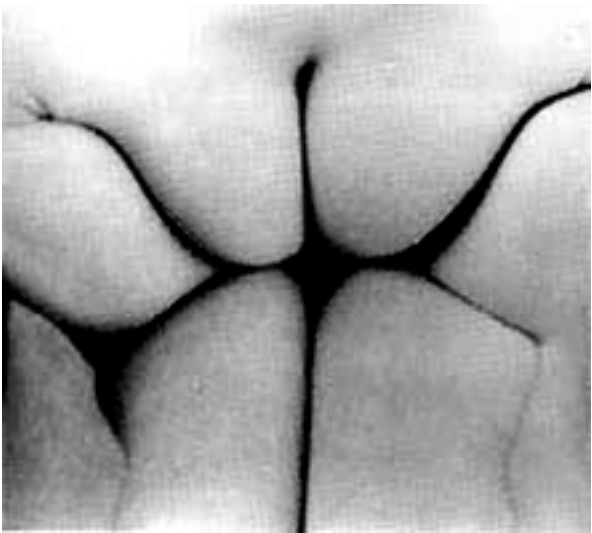


Figura No 7. Yves Klein.



Figura No 8. Sandra Bermudez



La siguiente inquietud por resolver consistió en delimitar dentro del tema escogido los tópicos que para mí tienen gran significado e interés. Entre tres temas de interés general se plantearon los siguientes: paisaje urbano (clanes sociales, arquitectura histórica, la calle, los muros y animales ciudadanos), en el paisaje rural (flora, fauna, texturas, portales, costumbres y mitos) y la figura humana (textura, fetiches, líneas y volúmenes). Paralelamente a estas actividades se inició la búsqueda de material entre los trabajos realizados y el archivo personal para definir el tema de la propuesta. Una vez revisada la documentación sobre temas fotografiados, pasé a seleccionar del archivo personal las imágenes de mayor interés. Esta parte me llevó a concluir que, dentro de las técnicas, la fotográfica sería una buena propuesta para seguir adelante. Observar las imágenes más recurrentes dentro del material recopilado me permitió delimitar los temas a la figura humana y la naturaleza: La decisión final fue un paisaje imaginado a partir de las líneas del cuerpo humano.

Con las fotografías seleccionadas, organicé unos bocetos como primer acercamiento a la idea general. El paso siguiente consistió en la observación de cada una de las imágenes, buscando puntos de congruencia que me permitieran ver elementos comunes para poderlos relacionar. Mi interés estaba centrado en identificar y reconocer aquellos elementos que me habían motivado a componer aquella imagen. Otro aspecto por resaltar era la luz, sus contrastes y tonalidades de grises. Después de esta observación encontré entre varias que los fotogramas se caracterizaban por:

- Imágenes de rocas, flora y fauna con preponderancia de la textura, la forma y la línea.
- La figura humana es fragmentada, casi irreconocible; en ella se hacen presente la forma, el volumen y la textura.

- El uso del lente macro es muy frecuente en las texturas, mientras con lente gran angular se hizo la mayoría de paisaje que contiene líneas. En las fotogramas donde la forma es importante se observa la utilización de lentes de 50 mm.
- Generalmente, las imágenes presentan grandes contrastes de luz; sin embargo, en menor porcentaje, se aprecian imágenes con diferentes tonalidades de iluminación. Debido a la posibilidad del proceso en el laboratorio, la mayoría de fotogramas están en blanco y negro.
- En general es más frecuente el uso del formato horizontal; el formato vertical se hace presente en las imágenes en que la línea y la forma son relevantes.
- Los tamaños de las fotografías copiadas eran variados, pero predominaban los formatos medianos y grandes.

Paralelo a la actividad anterior, inicié la búsqueda bibliográfica en los libros personales, en las bibliotecas públicas y en libros sugeridos por otras personas. De la primera recopilación de libros hice una prelectura de la introducción y la tabla de contenido, con ello pude extraer parte de la bibliografía.

Durante este proceso es necesario ahondar en lo concerniente a la parte conceptual de la simbología. Al respecto, Ronald Barthes, en el siguiente aparte de su última obra, “La cámara lúcida”, hace referencia a la confrontación entre lo que espera el fotógrafo y el resultado obtenido: *“La foto es literalmente una emanación del referente. De un cuerpo real, que se encontraba allí, han salido unas radiaciones que vienen a impresionarme a mí, que me encuentro aquí. Una especie de cordón umbilical une el cuerpo de la cosa fotografiada a mi mirada: la luz, aunque impalpable, es aquí un medio carnal, una piel que se comporta con aquel o aquello que han sido fotografiados”*.⁹

Una vez recopilada esta información, consideré pertinente recomponer algunas imágenes, hacer nuevas tomas de paisaje y naturaleza, y sacar las copias respectivas en el laboratorio. Estas primeras copias constituyen el punto de partida para el desarrollo de la idea general. Esta fue una segunda fase en la cual se invirtieron tres semanas, cuya meta consistía en iniciar una búsqueda más depurada dentro del trabajo de grandes fotógrafos, como Man Ray; para él la forma era sólo un medio al servicio de sus ideas. Francois Dolmetsch, inglés radicado en Colombia, se interesó en personajes anónimos de Juanchito en Cali, las formas de la naturaleza, preferentemente plantas y moluscos. Max Ernst crea imágenes poéticas surrealistas a partir de elementos aparentemente incongruentes. Rene Magritte: sus obras contienen una yuxtaposición de objetos comunes en contextos poco corrientes, dando así un nuevo significado a las cosas familiares. Pierre Boucher, con sus montajes surrealistas, hechos mediante recortes, composición, superposición y sobreimpresión, recrea paisajes.

⁹BARTHES, Roland. La cámara lúcida, nota sobre la fotografía. Barcelona: Paidós, 1995, P, 142

Mapplethorpe, en un principio, realizaba collages con material fotográfico encontrado. Álvarez Bravo, fotógrafo mexicano: sus trabajos se destacan por la belleza y la sencillez, una característica propia de la fotografía en blanco y negro, al tiempo que transportan al espectador al mundo de lo simbólico. Lucien Clergue desarrolló gran parte de su carrera tomando imágenes de torsos desnudos femeninos; representan la pérdida, la enfermedad, la muerte y la decadencia; Más tarde desarrolló abstracciones orgánicas de arena. Steichen luchó para que la fotografía fuese reconocida como una manifestación formal de arte. Dorothea Lange mostró en la figura humana el desconcierto y la desesperanza; también captó en sus fotos el orgullo y la dignidad con que la gente soportaba sus condiciones de vida. Bill Brand: su obra es muy variada y abarca todos los aspectos de la construcción de la imagen; sin embargo, todas ellas expresan una fuerte individualidad, tanto en la técnica como en la composición; sus primeros trabajos fueron de fotoperiodismo, pasando por paisajes, desnudos y retratos.

Por medio de la investigación y las lecturas sobre la aplicación de la fotografía en las diferentes corrientes del arte, desde el momento de su concepción en 1824 por Joseph Nicéphore Niepce, noté que había presente una disyuntiva sobre si la imagen fotográfica debería reflejar una realidad física *“Los primeros fotógrafos hablaban como si la cámara fuera una copiadora; como si cuando una persona opera una cámara fuera la cámara la que ve”*.¹⁰ Esta idea desencadenó la siguiente inquietud: ¿Cuál sería la técnica más recomendable dentro de la fotografía para plasmar una supuesta “realidad física”? La respuesta a esta pregunta surge al darme cuenta de que la manipulación de las fotografías es tan antigua como la fotografía misma; a esta manipulación se le denominó fotomontaje. Uno de los ejemplos más destacados de la combinación de fotografías y negativos fotográficos lo constituye *“Los dos caminos de la vida (1857), de Óscar G. Rejlander, una obra compuesta por más de treinta negativos distintos.(figura 9)*

Figura No 9 Los dos caminos de la vida. Oscar G. Rejlander



Dentro de la fotografía, mi interés estaba enfocado en la exploración y el tratamiento de la imagen en el laboratorio, por lo cual en mi rutina de lectura e investigación sobre el recorrido y la influencia de la fotografía en el arte presté

¹⁰ SONTAG, Susan. Sobre la fotografía, pág. 129

mayor atención a las corrientes y artistas que se valieron de la fotografía para mostrar sus obras. Las siguientes son algunas obras que extracté como piezas de estudio(figuras 10 a 12)

Figura No 10 Man Ray

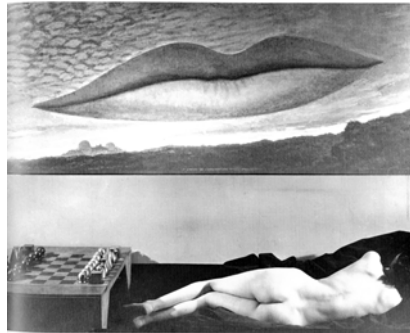
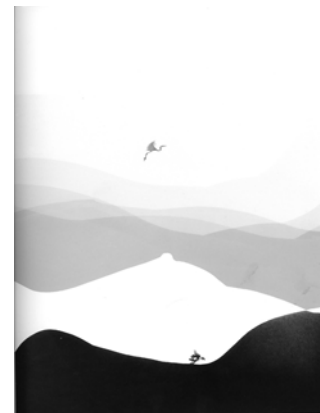


Figura No 11 El Ruiseñor. Magritte



Figura No 12. Francis Dolmetsch



En la parte fotográfica se ha adelantado una bocetación inicial (figuras 9 a 16) del cuerpo y algunos fragmentos naturales, como acercamiento inicial hacia la composición de las líneas corporales. En este proceso se han invertido seis rollos en blanco y negro, de los cuales, por diversos efectos propios de la fotografía, se pueden escoger sólo unas cuantas imágenes, como material de partida. Las fotografías se han tomado en el taller, con luz diurna y fondos oscuros, para facilitar el trabajo de laboratorio.

5.1 BOCETOS INICIALES

En los bocetos iniciales se plantea únicamente el reconocimiento del cuerpo, como

parte importante de la composición; en ella se piensa destacar inicialmente la forma para llegar a la síntesis de la línea. En etapas posteriores se abordará el cuerpo como paisaje y su relación con los elementos orgánicos e inorgánicos.

El primer acercamiento a la figura humana me llevó a representar únicamente líneas y volúmenes, tratando en lo posible de no plantear un fragmento corporal reconocible (figura 13). Aunque esta no es la primera toma, corresponde al primer grupo de imágenes, en las cuales mi interés estaba centrado en establecer un punto de partida para el contraste de la imagen.

En el segundo grupo de imágenes, inicio la búsqueda de la forma y la representación de las fuerzas que generan los músculos en determinadas posturas del cuerpo; sin embargo aún se evidenciaba a qué parte del cuerpo correspondían las imágenes (figura 14).

Figura No 13, Boceto No 1

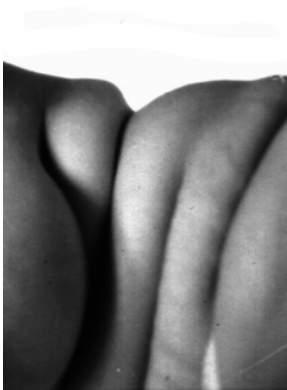


Figura No 14, Boceto No 2



La tercera y la cuarta fotografías corresponden a una síntesis de la forma, respecto al segundo grupo. Desde la parte conceptual se plantea la desaparición de la forma reconocible; las líneas empiezan a recobrar fuerza, pero deja entrever una composición caótica (figuras 15 y 16).

Figura No 15, Boceto No 3



Figura No 16, Boceto No 4



Los siguientes bocetos reflejan una depuración de la forma para centrar la atención en las líneas que denotan tensión y movimiento. En este acercamiento los volúmenes forman contrastes, haciendo que las líneas aparezcan difusas (figuras 17 y 18).

Figura No 17, Boceto No 5

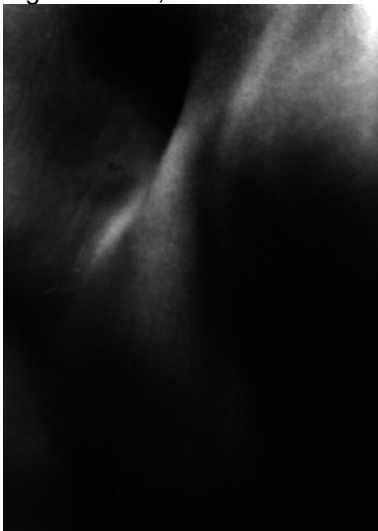


Figura No 18, Boceto No 6



En los últimos bocetos se logra en parte la intención de extraer la línea, y se inicia el proceso del trabajo con el reconocimiento de fragmentos orgánicos. El proceso que sigue es el mismo para cada una de las etapas restantes, pero, como se mencionó, esta etapa de reconocimiento básicamente busca seleccionar los elementos más recurrentes dentro de este acercamiento para ahondar en ellos más adelante (figuras 19 y 20).

Figura No 19, Boceto No7

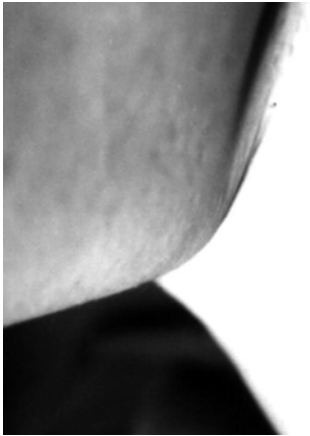


Figura No 20, Boceto No 8



5.2. DESARROLLO

Como en toda campaña que se emprenda se requiere seccionar la idea, esto nos permite trabajar por separado cada parte y finalmente, ensamblar el rompecabezas para darle forma y materializar la idea. Por lo anterior, la estructura se dividió en tres grandes partes:

- Experimentación fotográfica.
- Organización del material.
- Composición y laboratorio

5.2.1.Experimentación fotográfica. La intención de esta etapa era hacer experimentación de fotomontajes con la finalidad de escoger el método más eficiente y lograr una composición fotográfica mediante la superposición de varias imágenes, a través de negativos independientes.

Básicamente se escogieron tres métodos para lograr los fotomontajes: las primeras pruebas se realizaron, haciendo dos o tres tomas sin avanzar la película, con el fin de superponer las imágenes en el fotograma; para el segundo grupo de fotomontajes se ubicaron elementos, sobre una fotografía previamente copiada, y las últimas pruebas se hicieron en el laboratorio: hacer los montajes directamente sobre el papel fotográfico con imágenes de varios negativos durante el proceso de copiado. Los primeros montajes se realizaron directamente con la cámara, se hacía la primer toma fotográfica, sin avanzar la película y sobre la imagen recién capturada, el registro de una segunda imagen, (es conveniente aclarar que las dos imágenes latentes quedan superpuestas en el negativo); aunque este proceso resultó interesante, presentaba inconvenientes para lograr un buen resultado final, la composición de las imágenes resultaba en cierta medida aleatoria debido a la dificultad para establecer la ubicación de los elementos en la primera toma. Otro

inconveniente era que no resultaba fácil calcular la proporción de la segunda imagen respecto a la primera.

La segunda opción consistió en hacer el montaje a partir de una composición con elementos puestos sobre una imagen fotográfica; luego se procedía a tomar una nueva fotografía, pero este proceso no dio los resultados esperados debido a las sombras que proyectaban los objetos sobre la imagen; en la segunda fotografía eran muy notorios.

Dentro de la tercera experimentación se intentó hacer un copiado sobre el papel con dos negativos superpuestos; aunque había mayor flexibilidad para la composición de la imagen, tampoco era funcional debido a que no se podía modificar la escala de una de las imágenes sin que se afectara la otra. Entonces se optó por hacer exposiciones independientes sobre el mismo papel fotográfico al momento de hacer la copia. En esta etapa la dificultad consistió en que sólo hasta hacer la última exposición sobre el papel y hacer el proceso de revelado y fijado de la imagen no se podía conocer el resultado final. Para subsanar este inconveniente se recurrió a la digitalización de los negativos y realizar la composición en el computador, con la ayuda de un programa (Photoshop), editor de imágenes. Una vez obtenida la imagen deseada, se procedió al proceso de copiado en el laboratorio. El primer paso consistió en hacer la exposición con la primera imagen sobre el papel; luego se protegían con máscaras de cartulina negra aquellas áreas del papel que no se debían exponer a la luz; después se montaba la segunda imagen para hacer la segunda exposición sobre el mismo papel.

5.2.2. Organización del material. En esta etapa, básicamente estaba definido el proyecto en los siguientes componentes:

Técnica: Fotomontaje. Hubo dos razones importantes para hacer esta elección; la primera, porque la palabra en sí es una imagen compuesta a partir de otras imágenes; por lo tanto, no existe un réplica exacta dentro del paisaje natural, y a su vez le quita a la fotografía el concepto de documento. La segunda motivación fue la posibilidad de experimentar y conocer más acerca de este tópico dentro de la fotografía análoga.

Tema: Paisaje. El tema plantea por sí solo un espacio y una ubicación; sin embargo, el paisaje puede estar en la mente de cada uno de nosotros. Los elementos escogidos el cuerpo y la naturaleza son aquellos que han sido recurrentes en las imágenes que he capturado dentro de mi interés por esta disciplina. De la naturaleza me parecen interesantes los elementos orgánicos e inorgánicos por la sinuosidad de la forma y la textura; igualmente en la forma y el volumen de la figura humana se pueden captar analogías de paisaje. Esta percepción me facilitó integrarlo como un elemento más para conformar el paisaje.

La primera fase del proceso práctico consistió en aprovechar las salidas fotográficas fuera de la ciudad (Curití, San Gil, Rionegro, Barichara, Los Santos y Matanza) para registrar las imágenes que pudieran servir al proyecto; con cada nueva imagen capturada, hacía el ejercicio mental de composición con fragmentos de cuerpo humano. En algunas ocasiones, cuando el modelo sugería más alternativas de composición, se hicieron varias tomas al mismo elemento para captarlo desde diferentes ángulos. Estas imágenes siempre se hicieron con luz natural. Durante el recorrido también se recolectaban elementos encontrados, como semillas, piedras o partes de troncos, para su posterior registro fotográfico. Lo anterior permitía obtener más imágenes con la misma cantidad de película. Después de cada recorrido se hacía el proceso de revelado de la película, con su respectiva copia de contactos, para su posterior análisis. De cada grupo de imágenes se descartaban las que por razones técnicas no tenían cabida en el proyecto. Durante estos recorridos se realizaron 180 fotografías.

En la segunda fase, 90 fotografías de fragmentos del cuerpo, con la colaboración de cuatro modelos, con características corporales diferentes. Se pretendía con ello contar con variedad de formas y texturas de piel. Los registros se hicieron con luz diurna, empleando fondos blancos y negros para obtener un mayor contraste en la línea que delimita el perímetro corporal. En el momento de hacer los registros fotográficos se hizo énfasis en captar fragmentos corporales que no fueran reconocibles fácilmente y además que tuvieran una analogía en su forma con el paisaje. El proceso de laboratorio para las imágenes del cuerpo fue el mismo que se describió en los registros fotográficos de naturaleza. La duración de las fases anteriores fue de cuatro semanas.

5.2.3. Composición y laboratorio. En los criterios de composición del paisaje se consideró la vista tradicional y la aérea; también, la inclusión de fragmentos de cuerpo y textura como elementos compositivos.

Cada una de las obras está compuesta por fotomontajes de dos o tres imágenes diferentes. Para reducir tiempo y costos de laboratorio durante este proceso se recurrió al uso de la tecnología digital, por medio de un programa de computador editor de imágenes (Photoshop), con el fin de visualizar las composiciones antes de ir al laboratorio para hacer la prueba respectiva. Fue necesario digitalizar las dos o tres imágenes fotográficas correspondientes a cada una de las obras; una vez terminado este proceso, se trataba cada imagen por separado para seleccionar únicamente el fragmento por incluir en la obra. Una vez completado el mismo procedimiento con cada una de ellas, procedía a los montajes correspondientes,

Cada imagen fotográfica fué sometida a digitalización por medio de un escáner; como resultado de este proceso se obtuvo un archivo con una imagen digital; luego se editó esta imagen para seleccionar el fragmento que se quería incluir en la composición; este tratamiento se aplicó a cada una de las fotografías análogas.

Con el material digitalizado se procedió a hacer la composición para cada obra. La gran ventaja de la tecnología digital consiste en que con los mismos elementos se pueden tener diferentes composiciones sin aumentar los costos en recursos, como insumos y materiales; otra ventaja, es la inmediatez al momento de hacer los diferentes cambios. Una vez definida cada una de las composiciones, se procedió al trabajo en el laboratorio.

Para realizar cada copia a partir de los negativos, en el laboratorio se debió planear con anticipación, determinar en qué orden y cuál parte del papel iría a ser expuesta a la imagen de cada negativo; las zonas del papel fotográfico que no debían exponerse en ese momento se protegían con máscaras de cartulina negra. Aunque el proceso se debió llevar con gran cuidado, resulto interesante y muy didáctico.

5.3. DESCRIPCIÓN

Se realizaron diez fotomontajes, de los cuales se escogieron seis como obra final; cada uno de ellos con dimensiones de 105 x 128 cms, copiados en blanco y negro. A continuación se realiza una descripción de cada uno de ellos:

5.3.1. Obra No 1

Figura No 21



Para esta imagen se usaron dos fotografías(figuras 22 y23), la del desnudo, que marca las líneas, y la de un follaje, que proporciona la textura. En ella se utilizó la regla de tercios como base de composición, dejando el tercio superior blanco semejando al cielo y los dos tercios inferiores ocupados por la imagen del cuerpo, evocando una gran montaña que se ubica en primer plano, cubierta de vegetación.

Este es un paisaje que normalmente encontramos en la zona montañosa de nuestro territorio; por lo tanto, estamos muy acostumbrados a observarlo. En él queda demostrado cómo el cuerpo humano es totalmente un relieve micro en tamaño, si la comparamos con la tierra, pero totalmente semejante en sus formas.

El supuesto cielo se dejó blanco para mantener un contraste alto y lograr que la línea de horizonte se marcara con más fuerza, y al mismo tiempo se asemeja mucho a la fotografía de paisajes tomadas en blanco y negro sin ningún filtro, en la

cual la característica de estas imágenes es precisamente esos cielos lavados, sin ninguna nubosidad.

Figura No 22



Figura No 23



5.3.2. Obra No 2

Figura No 24



En esta fotografía se usaron tres negativos(figuras 25, 26 y 27) para componer la imagen final. Como en el trabajo anterior, también se partió de la regla de tercios como principio compositivo, ubicando la fotografía del cuerpo en los dos tercios inferiores, y este es el que marca la zona de tierra del paisaje. En él se superimpuso la fotografía de un manojó de paja que aporta la textura, y para el cielo se usó la foto de un árbol del cual se aprovechó la forma de su textura, un poco desenfocado para proporcionar la sensación de un cielo con nubosidad.

En esta imagen también se buscó mantener un buen contraste para diferenciar los espacios, y como resultado se obtuvo un paisaje que normalmente es el que observan las personas que trabajan en los sembrados de arroz o de caña, principalmente en la zona del Valle o de la costa Atlántica; y una vez más nos encontramos construyendo un paisaje genérico, que para el observador puede existir en muchos lugares, pero que simplemente fue armado en el laboratorio.

Figura No 25

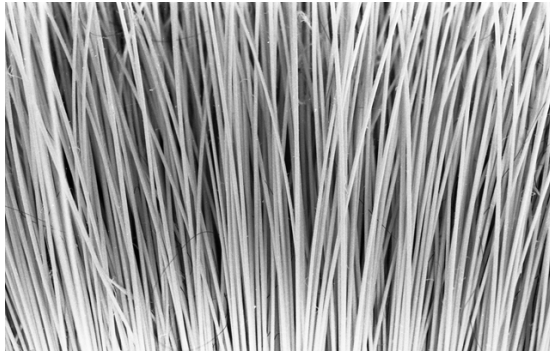


Figura No 26



Figura No 27



5.3.3. Obra No 3

Figura No 28



Esta obra está conformada por dos negativos (figuras 29 y 30) el del cuerpo y el de una textura del suelo con hojas y piedras. Como siempre, la pauta la marcan las líneas del cuerpo humano, y a partir de ellas se compone el paisaje. El principio compositivo es el esquema de cuña o triángulo.

Acá la sensación es de una vista aérea o de picado, donde la textura se ubica en un primer plano dejando las otras dos zonas en segundo y tercer plano. Es un paisaje muy típico de la zona cundiboyasence o del Valle, donde normalmente la variedad de sembrados marcan zonas muy definidas se deján llevar por las ondulaciones del terreno.

Posiblemente en esta imagen el cuerpo es muy reconocible, pero si sabemos que él hace parte de la composición; pero aquel espectador desprevenido, quizás nunca descubra que el protagonista del paisaje es el desnudo.

Figura No 29



o

Figura No 30



5.3.4. Obra No 4

Figura No 31



En esta fotografía también se usaron solamente dos negativos(figuras 32 y 33), el del cuerpo que ocupa todo el formato, pero se resaltó el espacio que dejan las piernas para que se volviera el protagonista de la imagen, semejando un capullo de flor, en primer plano y tomado en contrapicado para que el fondo simplemente sea el cielo, el cual es muy claro y en él se presenta una nube formada por la fotografía de una penca y copiada con una exposición muy baja para que apenas se insinúe en la imagen.

En ella se buscó representar un paisaje minimalista donde toda la fuerza radica en el capullo, evocando a Blossfeldt en sus trabajos de la Nueva Objetividad.

Figura No 32

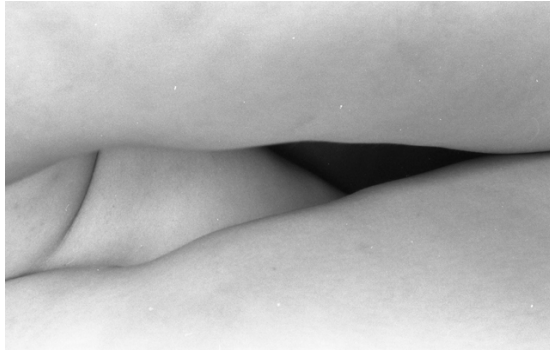
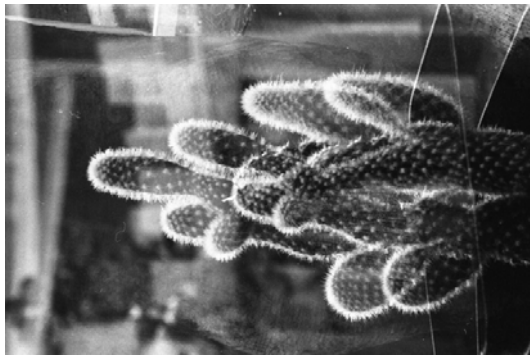
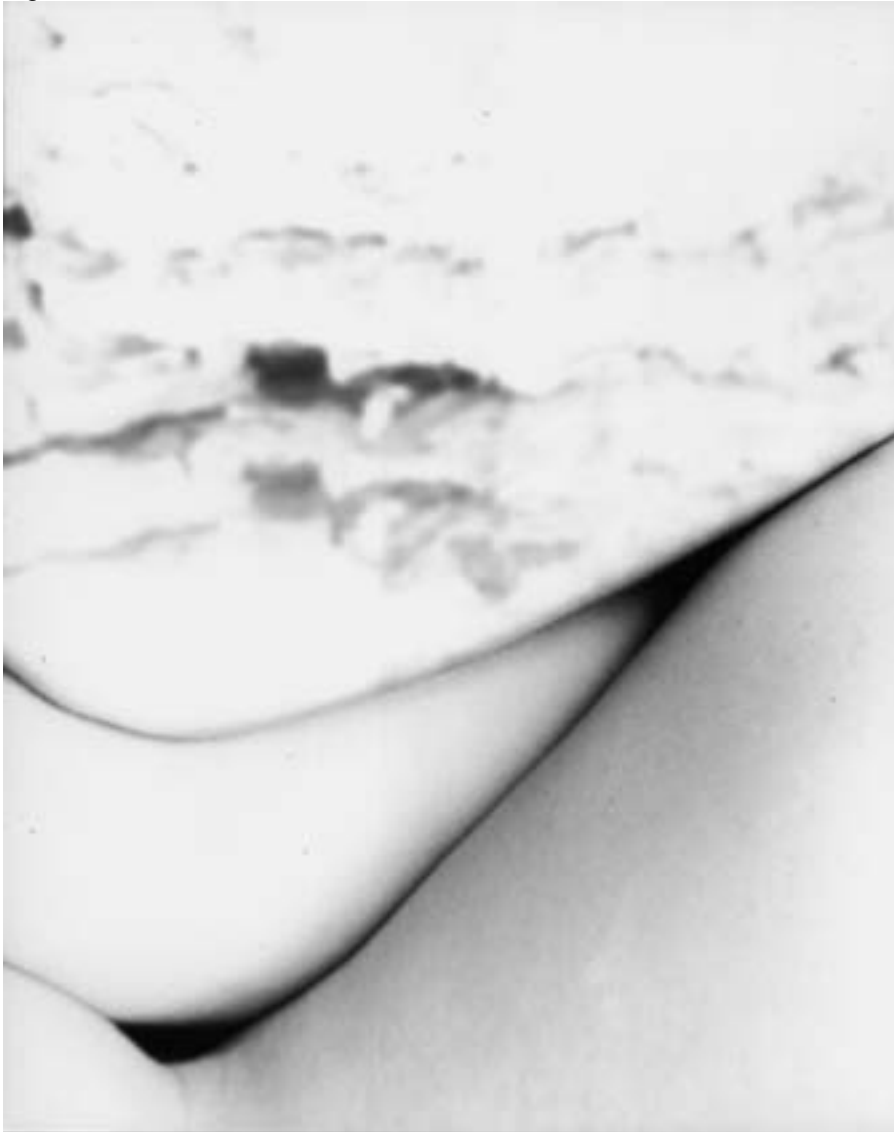


Figura No 33



5.3.5. Obra No 5

Figura No 34



Para la composición de esta obra se utilizaron dos imágenes (figuras 35 y 26) el del cuerpo y el de la textura, que es exactamente el mismo usado en la obra No 1. Aquí se optó por el formato vertical para proporcionarle más fuerza y dinamismo a la imagen. La fotografía del cuerpo ocupa todo el espacio, pero se superimpuso la textura en una de las zonas marcadas naturalmente para proporcionar la sensación de cielo.

En ella tenemos la evocación de algunos de los trabajos de Bill Brandt, en los que en primer plano el cuerpo, asemeja unas rocas que cortan el horizonte, y

solamente dejan ver el cielo al fondo. Esta imagen proporciona la sensación de ser una toma en contrapicado y muy pegado a las rocas.

Como en la obra No. 1 la textura del árbol también se copió desenfocada para desdibujar contornos y de esta manera dar mejor la sensación de nubes. También se prefirió manejar una clave alta mayor, aprovechando que la toma del desnudo presentaba muchas áreas en grises claros y muy pequeñas de negro, efecto que hace que la imagen se vuelva exuberante y de gran vitalidad.

Figura No 35



5.3.6 Obra No 6

Figura No 36



El montaje de esta imagen se realizó con dos fotografías (figuras 37 y 38), la del cuerpo que ocupa la parte superior de la imagen y la textura de un árbol cortado. Para lograr este paisaje se copió dos veces la fotografía del cuerpo desplazando el papel en cada una de las exposiciones, pero para dar la sensación de profundidad las dos exposiciones se hicieron con diferentes tiempos para que una quedara más clara que la otra. Luego se sobreimpuso la textura del árbol, pero esta moviendo el papel durante el tiempo de exposición para que la imagen no quedara tan nítida.

Se logró un paisaje que se repite en nuestras carreteras cuando cruzan las cordilleras, donde siempre detrás de una montaña siempre hay otra y otra que dejan la sensación de grandeza y nos demuestran lo pequeños que somos ante la naturaleza.

Una vez más tenemos un cielo blanco para que marque un contraste fuerte y deje

ver las líneas que dibujan las montañas; este es posiblemente el paisaje más genérico que podamos encontrar; es incluso el que por lo general dibujan los niños cuando se les dice que dibujen un paisaje. En él encontramos reunidas todas las características que debe tener un paisaje para representar la profundidad, como es la superposición de planos, atmósfera, contraste y perspectiva.

Figura No 37



Figura No 38



6. CONCLUSIONES

Después de haber analizado todos los resultados obtenidos con la elaboración de las imágenes, cuyo núcleo es sugerir paisajes a partir de fotomontajes con fotografías de las líneas del cuerpo humano y fotografías de texturas de la naturaleza, se extrajeron unos puntos importantes que se pueden enunciar de la siguiente forma:

Es posible representar un paisaje a partir de la combinación de las líneas del cuerpo humano y de las texturas que nos proporciona la naturaleza; al observar los fragmentos de la forma en cada uno de los elementos naturales encontramos similitudes que armonizan dentro de un paisaje abstracto. También es acertado plantear que definitivamente el concepto de paisaje es totalmente abstracto; sólo existe en la mente del hombre. Este paisaje, que no es copia de la realidad, es factible representarlo con diferentes técnicas de expresión; en este caso, la fotografía.

Actualmente estamos viviendo un contexto de la imagen visual fragmentada, con muy poco tiempo para leerlas; por lo tanto, es importante manejar esa fragmentación en la expresión plástica. En este tiempo, la imagen visual es un potente medio de expresión, por su rapidez de lectura y, además, porque sensorialmente la percibimos fácilmente. Otro factor que refuerza esta idea es que la imagen fotográfica, por su carácter de verismo que la acompaña, genera en el espectador confianza en la representación que atiende ante sus ojos.

La imagen visual, por sus diferentes formas de significación, proporciona más libertad y mayor dinamismo para trabajar y generar ideas, ya que, a diferencia de las palabras, podemos combinarlas y lograr diferentes lecturas válidas dentro de lenguaje plástico. El solo hecho de estar bombardeados de imágenes fotográficas, que están brindando gran cantidad de información en todo momento, sobre diferentes temas, hace de la fotografía un potente elemento en la expresión plástica.

En consecuencia, el presente trabajo ha sido apenas un intento exploratorio con el fin de despertar el interés por el manejo postoma de la fotografía, en cualquiera de sus expresiones. Es también una invitación a la experimentación dentro de un campo que tradicionalmente se ha manejado bajo parámetros clásicos, descritos en libros y manuales de fotografía.

BIBLIOGRAFÍA

1. ADES, Dawn, Fotomontaje, Barcelona, Editorial Gustavo Gili S.A., 2002
2. ARNHEIM, Rudolf. El poder del centro. Madrid: Alianza editorial,1998.
3. CABALLERO, Luis. Selección de Obra grafica y de ilustraciones. Bogotá: Panamericana Formas e impresiones S.A., 2001.
4. CLAIR, Jean. Del Pop al Post(Antología). La Habana: Ed. Arte y Literatura, 1993.
5. DORFLES, Guillo. El devenir de las artes. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 1986.
6. ECOTAIS, Emmanuelle de & WARE, Catherine, Man Ray, Paris, Tashen, 2004.
7. EWING, A. William. The body, Photographs of the human form. San Francisco: Thames and Hudson Ltda., 1994
8. FUENTES, Gloria. Diccionario de sinónimos y antónimos. México: Larousse, 2000
9. GALLACH, Institute. Historia del Arte (8 Tomos). Barcelona: Grupo Óceano, 2002
10. GARCIA, Chaple Alejandro. Del pop al post. Habana, Arte y literatura, 1993
11. GIL, Francisco Javier. La historia del desnudo. Bucaramanga: Publicaciones UIS, 2000.
12. GONZALEZ, Miguel, Francois Dolmetsch, Cali, Feriva S.A., 2003
13. JUNG, Carl G. El hombre y sus símbolos. Barcelona: Caralt, 1997
14. KANDISKY, Vasili. Punto y línea sobre el plano. Bogotá: Editorial Labor, 1994
15. MÁRQUEZ, Eliana. Historia del Paisaje. Bucaramanga: Publicaciones UIS, 2001
16. MUTHESIUS, Noret y GILLES, Angelica. El erotismo en el arte. Italia: Taschen, 1998
17. SANCHEZ PÉREZ, Arsenio. Redacción. México: Thomson, 2005
18. SONTAG, Susan. Sobre la fotografía. Bogotá: Alfaguara, 2005
19. TIBOL, Raquel. Nuevo Realismo y Pos vanguardia en las Americas. México: Grijalbo, 2003
20. WALTHER F. , Ingo. Grandes Maestros de la pintura occidental. Italia: Taschen, 2.000.