

NOCTAMBULARES

HENRY OLARTE ALVAREZ

UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER  
INSTITUTO DE EDUCACIÓN A DISTANCIA "INSED"  
CARRERA DE BELLAS ARTES  
BUCARAMANGA 2005

NOCTAMBULARES

HENRY OLARTE ALVAREZ

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

Director

Luis Fernando Bernal Valderrama

Maestro en Bellas Artes

UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER  
INSTITUTO DE EDUCACIÓN A DISTANCIA "INSED"  
CARRERA DE BELLAS ARTES  
BUCARAMANGA 2005

## **Dedicatoria**

A lo largo de mi paso por la carrera de Bellas Artes se superaron problemas y dificultades de toda índole, lo que no me diferencia de los demás, sin embargo, cuando se alcanzan las metas se recuerda el apoyo de quienes siempre estuvieron acudiendo a la herida aún antes de ver salir sangre. “Dios y mi canto saben a quién nombro tanto”.

HENRY OLARTE ALVAREZ

Para ustedes mis logros.

## AGRADECIMIENTOS

Agradecimientos a:

A Alix por ser tan absoluta en su apoyo

A mis compañeros y amigos Raúl y Diana.

“amigos pocos, pero buenos”.

A mis maestros en general, por su conocimiento general.

No quedaron atrás

están en mí.

## **RESUMEN**

TITULO: Noctambulares

AUTOR: OLARTE ALVAREZ HENRY

PALABRAS: Luz, oscuridad, paisaje.

### **DESCRIPCION**

Montañas, surcadas de asfalto, con sus hondonadas, sus valles, su atmósfera el hombre como sujeto interventor de la naturaleza con sus carros recorriendo sus colinas, color, la luz, la oscuridad, el paisaje; dan soporte a este proyecto

En imágenes decididas dentro de la atmósfera de las carreteras, se reflexiona entre los límites del espacio y sus abstracciones oscuras, el protagonismo de la naturaleza y el hombre en carretera.

Asociar el espacio de la carretera abriendo una reflexión interdependiente que colisione al hombre con sus espacios vivenciales, señalando la trascendencia de las intervenciones de él sobre la corteza del planeta, reflejando un conducto del paisaje que conecta el contexto rural con el urbano, no es un retorno a la naturaleza sino más bien su punto intermedio.

## SUMMARY

I TITLE: Noctambulares

AUTHOR: OLARTE ALVAREZ HENRY

WORDS: light, darkness, landscape.

### DESCRIPTION

Mountains, furrowed of asphalt, with their hollows, their valleys, their atmosphere the man like subject inspector of the nature with their cars traveling their hills, color, the light, the darkness, the landscape; they give support to this project.

In resolved images inside the atmosphere of the highways, it is meditated among you limit them of the space and their dark abstractions, the protagonism of the nature and the man in highway.

To associate the space of the highway opening an interdependent reflection that colisione to the man with their spaces vivenciales, pointing out the transcendency of the interventions of him has more than enough the bark of the planet, reflecting a conduit of the landscape that connects the rural context with the urban one, is not a return to the nature but rather their intermediate point.

## LISTA DE FIGURAS

Número	Página
1. El mes de julio. Las muy ricas horas del duque de Berry. Hermanos Limboug. Museo Condé en Chantilly (Francia)	21
2. Giongine. La Tempestad. c. 1508. galería de la Academia (Venecia, Italia)	23
3. Caravaggio. La Cena de Emaux, 1600. Galería Nacional (Londres).	24
4. John Constable. El carro de Heno. 1821 Galería Nacional (Londres)	25
5. Joseph Mallord William Turner. Tormenta de nieve: Un vapor a la entrada del puerto, 1842	27
6. Claude Monet. Nenúfares.	28
7. Kart Horst Hödicke. Gobi negro, 1982	30
8. 6iguel Barceló. Lámour fou. 1984 Colección de la Fundación La Caixa (Barcelona)	31
9. Proyecto para extraterrestres No. 3 Cai Gus Qlang	38
10. Caspar David Friedrich. Salida de la luna sobre el mar. 1828	40
11. Sin título. Imagen del proyecto Noctambulares	45
12. Sin título. Imagen del proyecto Noctambulares	46
13. Sin título. Imagen del proyecto Noctambulares	46
14. Sin título. Imagen del proyecto Noctambulares	47
15. Sin título. Imagen del proyecto Noctambulares	48
16. Sin título. Imagen del proyecto Noctambulares	49
17. Sin título. Imagen del proyecto Noctambulares	52

# ÍNDICE

	Página
INTRODUCCIÓN .....	9
1. DESCRIPCIÓN DEL TEMA .....	10
1.1 Formulación del problema .....	10
2. OBJETIVOS .....	14
2.1 OBJETIVO GENERAL .....	14
2.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS.....	14
3. JUSTIFICACIÓN .....	15
4. REFERENTES CONCEPTUALES .....	21
4.1 MARCO HISTÓRICO.....	21
4.1.1. Fotografías .....	31
4.1.2 Impresión Digital .....	33
4.1.3. Antecedentes en Colombia.....	35
4.2 MARCO TEÓRICO .....	36
4.2.1 Concepto del paisaje .....	38
4.2.2 Luz y Oscuridad .....	42
4.3 MARCO PERSONAL .....	45
5. BIBLIOGRAFÍA .....	53

## INTRODUCCIÓN

Muestra un proceso artístico emanado de la observación directa e intencionada. El tránsito por las carreteras en horas nocturnas motivó la inquietud y el surgimiento de este proyecto, en el que la fotografía consolidó la acción de capturar imágenes en forma rápida, sin que esa vertiginosidad signifique falta de previa observación sobre el entorno. Así mismo la fotografía con su logro detallado ofrecía oportunidades de meditación con respecto a los elementos primordiales de representación propuesta en forma inherente e indisoluble con la noche por antonomasia.

El panorama afianzaba las probabilidades de abordar el género paisaje, teniendo en cuenta que propicia componentes valiosos para esta intención artística que plasma la noche. Luego de un análisis visual compositivo y preselectivo se optó por identificar en forma precisa qué elementos de estudio constituían el principal sentido existente en el campo nocturno, enfatizando en lo que tiene que ver con lo psicológico, con cierta autonomía sobre el tema, la posibilidad de plantearlo bajo una impresión personal.

Teniendo en cuenta la observación constante en el transcurso de cuatro años, siempre seducido por aquella realidad, sin que el interés decayera, asumiendo la soledad, el abandono que enmarca, la marcha. Se concluyó por confirmar esa autonomía visual que otorga el tiempo vivido, e inmerso en el campo propio del tema abordado, como también se termina concluyendo que la seducción obedece al plano psicológico y que la posesión de esa certeza es aceptada; ahora, de igual manera se codifica que los elementos principales a tratar son desde luego luz y oscuridad no sólo como indisolubles de lo turbio, sino también como resolución artística a seguir, dado su protagonismo de imagen en el plano temático.

## **1. DESCRIPCIÓN DEL TEMA**

### **1.1 FORMULACIÓN DEL PROBLEMA**

La primera interpelación a solucionar en este planteamiento artístico, asumía como descubrir desde la obscuridad la obtención de imágenes para representar, con la auto-exigencia de un nuevo enfoque, no porque la obscuridad fuera del todo desmesurada (el cosmos tiene su orden) sino a causa de su diversidad, como conectar esa experiencia visual del viajero a la propia reflexión.

Otra interrogativa de este proyecto consistía en opcionar por los elementos de lo visualizado dentro de aquel panorama nocturno para representar.

Aquellos elementos los ofrecían las luces de los automotores que deambulan por la carretera, no obstante dichos elementos no desencajaban en el carácter solitario del ambiente nocturno, su rasgo distintivo y penetrante, mas allá de su apariencia dejaba entrever el espíritu totalizador que infunde la obscuridad en el humano que la contempla.

En la media a considerar se adquiere la capacidad de alcanzar las posibilidades sensibles a través de las cosas visibles para tratar de llegar a la noción recóndita de las cosas sin que recóndito quisiera decir esencial para el proyecto.

En esta etapa del análisis se llegó a la conclusión de que en la obscuridad la naturaleza puede ser más profunda, la profundidad constituye su fisonomía, su conjunto, quizá individual, hasta que mentalmente se lograr relacionarla

en forma adecuada con un elemento simbólicamente más viviente (la luz) que deambula allí, con su propia posibilidad de ser.

La noche posee normas de silencio, conductor hacia las apariencias que nos permiten ver sus fenómenos, ya sea por obediencia, se insistió en incrustarnos allá, donde sus animados e inanimados abrevan la fuente de la curiosidad, exigen los sentidos, nos piden la variedad infinita de la observación,

Desde lo anterior se pudo partir a la recurrencia histórica del romanticismo, que brindó herramientas visuales para afrontar la contemplación que debía ser fecundada por el espíritu y después regresada a los sentidos bajo imágenes fotografiadas, las cuales serían el futuro de la apreciación de aquel panorama trasnochador.

Pero existían mas requisitos para disponer de aquel panorama nocturno, tales como: asumir la soledad que recorre la noche, como abrirnos hacia su comprensión posible y plasmarla en una postura artística.

Para asumir la soledad nocturna es necesario un acercamiento profundo, además de una sólida preparación y así descubrir su mundo, es pertinente volverse adepto a sus disposiciones, abierto de ánimo, al rigor de la observación, alertas a la intuición, al raciocinio, sin abandonar el instinto que el mismo panorama irá prodigando. Estas acciones simultáneas, concordes, opuestas o no, llevan a la comprensión de las leyes que gobiernan la armonía de la noche; es decir la noche solitaria lleva también al entendimiento del hombre son sigo mismo, al acuerdo entre lo humano y el mundo físico, para trascender la naturaleza a las imágenes era suficiente estar en ella.

Como pasajero era contemplar las imágenes, caer en sus vacíos visuales seguir sus pasos, ir y volver en sus calidades, en sus cualidades, querer

dormir se desvaneció. Lo que podría ser una imagen a futuro, fue primero una realidad visible que debía establecer una relación particular afectiva con los viajes nocturnos.

Teniendo como base las observaciones anteriores, llegamos al planteamiento de tener en cuenta aquel paisaje con el derecho a tomar partido de él fotográficamente así es como nos formulamos la siguiente pregunta.

¿Qué hacer con todas las imágenes obtenidas para llevar a cabo una propuesta artística?

El primer cuestionamiento a resolver era obtener y elaborar una representación noctívaga de la carretera. Para acometer en tal ánimo, fue necesario el boceto previo al resultado de la obra. La cámara fotográfica garantizó la consecución e ilustración de lo observado de hecho con selección y observación directa. Ello arrojó resultados esenciales al propósito.

Obtenida la disposición de los bocetos resueltos por la fotografía el asunto era elegir aquellas donde la luz y la obscuridad avasallaran el plano de manera eficaz y de acuerdo a los encuadres ambicionados en composición.

Cada encuadre obtenido es proveniente de la decisión tomada, teniendo en cuenta los lugares que por sus características atmosféricas, de perspectiva, intensidad de luz resultaban de preferencia por la función representacional que podrían tener.

Las jornadas de consecución fotográfica que, como ya se dijo, servirán de boceto, se dividieron por tramos de carretera recorrida, se andaba y cada

trámite podía contener una o dos noches de tránsito observable, para establecer los lugares que posteriormente serían fotografiados.

El momento de selección ofreció cierto grado de dificultad, debido a que las condiciones climáticas eran muy variadas y lo que tenía visto ayer poseía unas condiciones atmosféricas distintas al día siguiente, condiciones que no ofrecían lo buscado.

Teniendo en cuenta que se pretendía diez obras que tuviesen algún grado de unidad, se optó por descartar condiciones del clima que de ninguna manera encausaban dentro de esa uniformidad. Así fue como se descartaron las noches con lluvia, con demasiada neblina, con luna, postergando estos sucesos climatológicos para posteriores desarrollos temáticos y procurando agotar características del paisaje por etapas climáticas.

Ópticamente se adoptaron las escenas de confección seca, de diseño solitario, de cierta distancia entre la cámara y la aparición de la luz, de certamen montañoso, preferiblemente en una posición más baja que la escena a tomar; sin flash, con control de velocidad en B (voluntad) variando el diafragma, normalmente en 4, enfoque diversificado, película ASA 400, se frecuentaron las horas comprendidas entre siete y once de la noche, con el fin como ya se dijo del logro posible de uniformidad de imagen, además por ser las horas en que había viajado durante los años anteriores.

Los transcurros de carretera escogidos fueron: la comprendida entre Aratoca – Bucaramanga, y Barbosa – Santana

## **2. OBJETIVOS**

### **2.1 OBJETIVO GENERAL**

Adelantar un planteamiento artístico de carácter fotográfico a partir de la observación directa donde la luz y la oscuridad de la carretera Vélez – Bucaramanga cobren papel protagónico para determinar una composición paisajística.

### **2.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS**

- Posibilitar una propuesta plástica bidimensional donde la noche y la carretera se postulen como escenario.
- Delimitar la luz y la obscuridad como fundamento conceptual dentro de la propuesta.
- Sustanciar elementos técnicos y conceptuales para recrear luz y obscuridad en el paisaje.
- Investigar acerca de los artistas o movimientos que estudiaron el paisaje nocturno.

### 3. JUSTIFICACIÓN

A través de la historia del arte sobre todo en lo referente al carácter de representación de la imagen se siguen teniendo en cuenta asuntos de composición paisajística tales como: perspectiva, equilibrio y otros más que son fundamentales para este proyecto.

Un planteamiento temático paisajístico no debe evadir los métodos de composición establecidos, pero dentro de esos asuntos metódicos no es posible eludir las realidades visuales del terreno físico donde se obtienen las imágenes.

En la medida identificatoria con un contexto que se ha disfrutado, soportado, transitado con mucha frecuencia, se va adquiriendo cierta pertenencia y preferencia noctambular y ello otorga actitudes, posiciones, consideraciones, de tipo reflexivo frente a la esencia del contexto a que nos referimos.

Pareciera existir una predestinación a transitar dentro del contexto nocturno. Repasando la vida desde la niñez, época en que mi padre se desempeñaba como camionero, viajar a la costa Colombiana donde realizaba la mayor parte de su itinerario de carga, constituía un anhelo para todas las vacaciones escolares.

Los camioneros transitaban con cierta frecuencia nocturna dado que son las horas en que la carretera es menos frecuentada por los demás viajeros o por lo menos por aquellos, tiempos así era.

Viajar en camión es una oportunidad para mirar el paisaje de forma menos vertiginosa que en los demás vehículos, aquello brinda la oportunidad de

meditar más acerca de los lugares vistos, dada la constante y la monotonía de la marcha.

Por aquel entonces tuve la oportunidad de comparar lo que era un viaje en calidad de pasajero de bus, o como acompañante del camionero. Para lo que eran mis inclinaciones de observador ávido, funcionaba más el camión por la altura de su cabina, la amplitud del panorámico, por otra parte su lentitud, ofrece casi la obligación contemplativa, muy diferente a la del bus, que ofrecía esa velocidad que llenaba de afán mas por la llegada que por el viaje en sí; también la charla ininterrumpida de los pasajeros limitaba la concentración de la mirada.

La mentalidad del camionero y su acompañante están cargadas de paciencia y ésta termina como aliada indisoluble de la soledad, las prolongadas horas de trabajo de un camionero le hacen paciente, él aprende a disfrutar de una compañía, aún cuando no hablen nada.

Entonces los automotores de carga solían transitar en caravanas nocturnas, en ocasiones era suficiente disfrutar de aquellas luces encaminadas por la carretera.

Desde aquel tiempo me sentía maravillado por el noctambular, ya en mi adolescencia el destino me haría retornar a mi tierra natal (Vélez) donde continuaría mis estudios de secundaria, pero también allí las condiciones económicas me ligarían a viajar a Cúcuta (Norte de Santander), por aquel entonces esa prospera ciudad fronteriza ofrecía trabajo, tras éste debía viajar también en mis vacaciones hacia aquella ciudad.

El viaje se efectuaba en horas de la noche. Si se partía a las 6 p.m. se abordaba aquella ciudad a las 6.00 de la mañana; los habitantes de los pueblos temíamos llegar a una ciudad en horas de la noche.

Nuevamente se consolidaba la oportunidad de recorrer ese trayecto Vélez – Bucaramanga, ahora Bucaramanga – Cúcuta. El comprendido entre Bogotá – Barbosa el paseo hacia la costa quedaría en el recuerdo. La constante seguía intacta en ese viajar, aunque también ya había abandonado aquel de Bucaramanga a la Costa, del cual recuerdo sus horizontes inmensos y planos.

Aquellos viajes a Cúcuta venían para darme a conocer aquel paisaje tan similar al de Santander del Sur. Pero más lleno de pisos térmicos y se agregaba ese sistema montañoso del Picacho, otro monumento geológico de vacíos oscuros, transcurrido en horas de calma, bordeando montañas, pasando del curso de una a otra, curvas en especie de laberintos, pronto se volvía de espalda a la luna, para recibirla nuevamente de frente, luego a la vuelta, una hondonada, mientras el bus continuaba su marcha. Sus climas tibios, para caer luego en fríos desconcertantes. Las viviendas situadas a los lados de la carretera con suerte de estaderos. Los últimos tejados de algún pueblo trataban de erguirse detrás de los primeros árboles que se divisaban después de alguna curva cerrada. En la carretera algunos árboles parecen centinelas y al mirarlos se alejan unos de otros en los senderos de la noche. El viajero del bus que miraba, cuyos ojos estaban a la altura de las hojas y los barrancos, se dejaba sorprender de frente y de costado, en círculo, en asociación de imágenes, la lluvia a veces caía en algún trayecto, empañando los cristales de las ventanas y una atmósfera exterior de neblina llenaba el panorama y de sueño a los pasajeros que por fin se callaban, aquello permitía recuperar la facultad de ver más que la de dormir.

Vegetaciones oscuras, frías, con luces de casas o pueblos que se ven a lo lejos, parecían instaladas en esa espesura oscura, las copas de los árboles

que se logran divisar en aquel oscuro parecen asomarse en medio de la niebla o de lo turbio.

Las sombras largas de las montañas, la noche sobre las cumbres, cada vez me veía más envuelto en la noche.

Las observaciones nocturnas de carretera se verían interrumpidas con mi estadía en Bucaramanga por algún periodo de mi vida. Transcurrido ese tiempo, es cuando regreso a radicarme nuevamente en Vélez teniendo que viajar semanalmente a Bucaramanga para cursar la carrera de Bellas Artes.

Era la oportunidad de reforzar la información mental que poseía del noctambular, de reanudar la huella, la sensación de vivir la noche del viajero. Fue el tiempo en que terminé asumiendo nuevamente la noche como compañera, abandoné por completo su monotonía, hasta creer que muy al contrario era una sensación excepcional, obsesionante, la impresión de haberlo hecho tantas veces antes, en circunstancias casi idénticas, de haberme sentado tantas veces a mirar, de confrontar la misma historia, mirando por la ventana panorámica los mismos lugares.

Solo que en esta etapa de la vida me asaltaba invariablemente la idea de llevar toda aquella experiencia al planteamiento artístico, la universidad me estaba procurando los ojos del artista que puede aprovechar sus vivencias.

Subiendo y bajando la cuesta de los años, me apoyaba en el impulso adquirido, impulso que no acabará en los años en curso, asumo que la noche me ha tocado por suerte, mirándola con sorprendente frialdad, la noche ha sido útil a mi vida, me valgo de sus cualidades físicas para expresarme, aspirando a que alguna noche la carretera, las tinieblas y yo seamos nuevamente un niño que la contempla a ella callada, para poder seguir hablando de ella, por medio del arte que será su boca, en un cuerpo de

imagen convivamos, sostenidos por su arquitectura visual, ahora presencia de este proyecto.

Hasta este punto de la justificación, se ha evidenciado una medida identificatoria, que dio conocimiento al tema abordado a partir de la experiencia personal, teniendo en cuenta aspectos circunstanciales que proporcionaron cierto grado de pertenencia y preferencia noctambular; ahora, existen dos modos de ver el paisaje: Uno es la simple visión, y el otro es la consideración que pueda adquirirse del mismo.

Ver simplemente significa recibir sin condición lo visto, tener la semblanza de lo visto. Temáticamente va más allá de la nimia percepción; es cuando el tema requiere de una atención particular, ese es el momento de conocer bien, más lejos de la mera perceptibilidad, más allá de la replica.

En la operación visual del artista, es cuando intentamos abordar el intelecto, el espíritu, para proporcionarnos más entendimiento y tratar de proyectar más conocimiento y consideración hacia un tema.

Es precisamente ese conocimiento el que hace factible el acuerdo entre la concepción sensorial y la exigencia de cómo lo voy a presentar artísticamente. Para llegar a la propuesta de imagen debemos traspasar la apariencia, es la manera en que en el presente proyecto, existe un previo estudio perceptivo que prefigura la representación. Estudio y experiencia van de la mano. Los años de observación otorgan concepto óptico, análisis y desarrollo codificado, la adopción del tema implica la revisión de la noción, lleva interpretación.

Se abandonan las anteriores divagaciones un tanto de análisis conceptual justificable, para referirnos a la propiedad y posición del proyecto noctambulares en la región, dada la falta de información, del escaso o exiguo

abordaje artístico, lo cual le otorga importancia (sin que la palabra suene presuntuosa) desde el punto de vista neotemático.

Se asume la interpretación de una temática en su reflexión, en la existencia de un paisaje nocturno con referentes personales y de vivencia dentro del mismo, esto, no significa una limitante conceptual ni de visión, puesto que la experiencia de viajero es común, popular, lo cual le otorga un carácter connotativo y además denotativo a la obra artística - fotográfica del proyecto noctambulares.

El hecho de que el paisaje de carretera nocturna no posea un referente histórico – regional incide notablemente en su importancia como aporte artístico, así mismo compromete a seguir escudriñando y afianzando la idea, agotando posibilidades dentro del arte y con respecto al mismo.

Los temas logran un sentido inagotable desde luego dada la perseverancia artística involucrada en ellos, sin embargo, también debe considerarse su universalidad; carreteras y noche existen en todo el mundo, a instancias de lo anterior la creatividad o la misma captura de cosmogonía y maniobrabilidad puede ser también inagotable tanto en lo técnico como conceptual.

Tan solo imaginar que el tema nocturno sea una opción pictórica, fotográfica de una región como tema inagotado. Guardando las proporciones, si pintar al aire libre y el estudio de la luz, dieron soporte a los impresionistas en Francia, por qué no podríamos optar en esta región del país por estudiar los fenómenos de la obscuridad y la luz, por qué no otorgar importancia a una temática, casi desconocida en los libros de historia.

Este mismo proyecto obtuvo su mayor dificultad en la consecución de información al respecto.

## 4. REFERENTES CONCEPTUALES

### 4.1 MARCO HISTÓRICO

En el transcurso de la historia el paisaje aparece en la medida en que el hombre desarrolla su concepción espacial bidimensional, es así como reparando la historia encontramos en el siglo XV del estilo internacional; “El mes de junio: Las muy ricas horas del duque de Berry”. De los hermanos Limborug (Museo Condé en Chantilly – Francia) una ilustración que está dentro de lo tradicional, aunque con una concepción espacial muy avanzada. El interés por el paisaje se manifiesta en la evocación de la naturaleza.

Figura 1. El mes de julio. Las muy ricas horas del duque de Berry. Hermanos Limbourg. Museo Condé en Chantilly (Francia)



Fuente Historia del Arte. Siglo XXI Editorial Espasa 1999. pág. 457

Durante el Renacimiento con la escuela Florentina del S. XV donde el arte evoluciona con directrices de conocimiento del cuerpo humano y una mayor carga psicológica hacia el retrato, asoma una interpretación del paisaje que lo convierte en elemento esencial del cuadro. En aquel momento histórico nace para beneficio del paisaje y lo que habría de ser de él como género, la perspectiva, en donde se destacó Paolo Ucello. Así mismo es el tiempo en que inicia el estudio de la luz, por parte de Piero Della Francesca. La historia prosigue y uno de los de la generación de Quattrocento de vocación naturalista entusiasmado por la luz, la perspectiva matiza colores en forma muy armónica con contrastes de luz y de sombras, nos referimos a Fray Filippo Lippi.

Hasta esa época el paisaje aparece como fondo del cuadro. Para los florentinos el paisaje adquirió importancia en la medida en que conocían su valor, el papel que ocupan en el plano la forma, el aire y la luz.

Leonardo de Vinci realizó estudios pormenorizados acerca de las estructuras espaciales.

El siglo XVI vio nacer a un hombre que haría algo importante para el género del paisaje, nos referimos a la obra "la tempestad" y nos referimos también a su autor Giorgione; esta obra es considerada como el primer cuadro en la historia del arte en que el paisaje posee carácter protagónico dentro de la obra y el paisaje ya no aparece como fondo del cuadro.

Figura 2. Giorgione. La tempestad, c. 1508. Galería de la Academia (Venecia, Italia)



Fuente: Historia del Arte. Siglo XXI. Editorial Espasa. 1999. Pág. 671

En la historia del paisaje y más precisamente en lo correspondiente a su desarrollo se permite dar grandes saltos tras la búsqueda de elementos que le ha fortificado. Es así como de la época en que nos encontrábamos dejamos un gran espacio para encontrar nuevamente su sendero en el barroco, período en el cual se gesta el rompimiento entre arte religioso y la concepción de géneros considerados profanos. Ésto debido a los focos protestantes de la nueva sociedad burguesa que solicita temas de su preferencia con temáticas costumbristas como bodegones y paisajes; de tal manera que paulatinamente la separación del arte eclesiástico y el seglar se fue dando, incluidos los paisajes católicos.

Un novedoso uso de la luz marcaría las actitudes y sentimientos del arte, afanosamente se buscó por parte de los artistas un acercamiento más

inmediato al espectador. Nace también un nuevo significado del espacio en lo terreno y sobrenatural. Lo escenográfico exalta lo espacial, el naturalismo es más expresivo y el realismo es casi fotográfico, los interiores se ven cargados de intimidad o intimismo.

Con Miguel Ángel Merisi, más conocido como Caravaggio, aparece en la escena histórica con gran formato y complejidad en sus composiciones, la pintura adquiere nueva dimensión dados su acentos de luz, surgiendo el tenebrismo, Caravaggio, ubicó las figuras en una semioscuridad y dio luz sobre ellas, aunque no fue una iluminación realista, halló en ello su aporte al arte en el terreno lumínico; cuya atmósfera envuelve a los personajes de sus obras.

Figura 3. caravaggio. La Cena de Emaús, 1600. Galería Nacional (Londres)



En el siglo XVII el paisaje adquiere calidad de interpretación con Claudio de Lorena (Francia) el ambiente y el color son fuente que marca su obra cargada de lirismo en donde la luz es predominante y la atmósfera es idealizada.

Es en Holanda, donde el paisaje se distingue con género, el paisaje se humaniza, aparecen las actividades humanas en su contexto, lo atmosférico aparece con gran realismo, el efectismo se produce.

La luz con Jan Vermeer, integra, conforma su obra, como parte de la vida cotidiana de sus personajes; su obra denota interés por lo atmosférico y manejo magistral del efecto lumínico.

El paisaje en esta etapa, está compuesto en el plano temático por vistas de ciudades, caminos, lo rural con gran tratamiento de lo atmosférico, sobresalen los nombres de Van Goyen, Jacob Van Ruisdael, Meindert Hobbema, la concepción holandesa, sintetiza lo natural con realismo, en fin, el paisaje en aquella época logra gran desarrollo como género.

Figura 4. John Constable. El carro de heno, 1821. Galería Nacional (Londres)

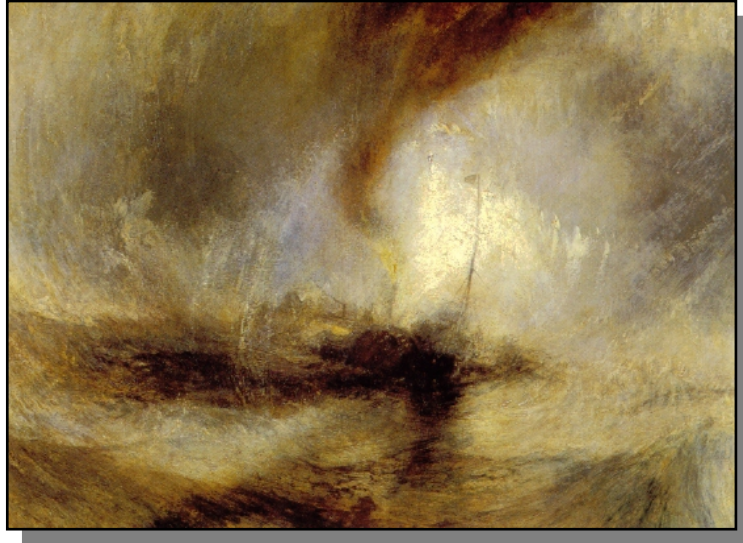


Rembrandt Van Rijn, logra riqueza cromática, su sentido de la luz advierte misticismo y sus densas oscuridades reflejan misterio y conmueven por su dramatismo, ambivalente al de la luz.

Como pudimos apreciar en lo anterior fueron importantes los avances en composición, utilización de la luz y atmósfera que construirían para siempre método y base fundamental de todo paisaje.

A finales del 1700, prontos a entrar al siglo XVIII se destacan dentro del género paisaje, los británicos, muchos de ellos acuarelistas que se aventuran a pintar tal como ven las cosas, es decir saliendo del taller, con lo cual se inició lo que más tarde se denominaría realismo y que posteriormente conduciría al impresionismo. Salomón Van Ruysdael, Jhon Constable y Jacob Van Ruisdael, al igual que Joseph Mallord William Turner con sus efectivistas manejos atmosféricos, sus composiciones puestas al servicio de la luz y la fluidez al servicio del color, logra un paisaje que se vale de lo real pretextándolo, su paisaje fue “magia del color”, sobre todo en lo referente a Turner quien expresa la emoción humana ya que en un principio fue adepto al romanticismo y su interpretación de lo sublime, de las fuerzas cósmicas de la naturaleza así lo confirman. Posteriormente acrecentó su interés por la luz y el color, la niebla, la bruma hasta convertirlas en manchas de luz y color. Su exploración de los efectos visuales de las grandes fuerzas como las tormentas alpinas estuvo acompañada de una pincelada cada vez más libre. La luz y los efectos atmosféricos dominan sus cuadros a tal punto que lo hacen virtualmente abstracto.

Figura 5. Joseph Mallord William Turner. Tormenta de nieve: un vapor a la entrada del puerto, 1842



Fuente: La Historia del Arte. E. H. Gombrich. Editorial Debate S.A. Hong Kong. Pág. 493

En Francia se da el impresionismo que concluyó con un nuevo modo de ver, volvieron los ojos hacia los temas cotidianos del S. XIX, neutralizaron los impresionistas las expresiones emocionales, la pincelada para el paisaje en este momento fue libre, el color yuxtapuesto. Algo a destacar en este momento fue su interés por estudiar la luz con sus efectos sobre los cuerpos, las sombras disuelven los contornos, falta de interés por los detalles concretos, su intención se centró completamente en el paisaje, las condiciones climatológicas de las estaciones, Pierre-Auguste Renoir, Claude Monet, Camille Pissarro, trabajan al aire libre.

El objetivo principal del que puede ser el máximo representante del impresionismo cuya persecución primordial fue la luz; nos referimos a Claude Monet, para quien reproducir la luz de las diferentes estaciones, los diferentes momentos del día fue asunto de asiduo estudio. Muy de su gusto

eran los reflejos de la luz en el agua cuyas composiciones revelan gran espontaneidad, procurando siempre captar las impresiones momentáneas, reprodujo con cierto acierto los matices de luz y sombras. Sus matices proporcionan una alegría luminosa a sus composiciones.

Para Claude Monet capturar el centelleo de la atmósfera, el movimiento del agua y los reflejos de la luz en ésta, era algo así como un espectáculo, así mismo el movimiento de la luz una indicación vital; es instante en que los ojos son el instrumento de los diferentes momentos de la percepción.

Figura 6. Nenúfares. Claude Monet.



Fuente: Composición. Editorial Blume, Singapur. 1995. pág. 31

Entre los impresionistas Monet es absorbido por los fenómenos de la luz en cuyas versiones recogió en forma magistral sus efectos fugaces “todo lo que se pinta del natural tiene siempre una fuerza que no se encuentra en el taller” afirmó Claude Monet.

Posteriormente esta forma de asumir el paisaje desembocaría en el postimpresionismo exaltando más el color en forma frenética.

Hasta aquí se ha tratado de traer a colación las épocas de la historia del paisaje que más atañen a este proceso por sus contenidos en lo referente a manejos de luz y sombras, atmósfera, color y concepción.

Con el Fauvismo el paisaje se asume en obras de grueso empaste dada la admiración de los Fauvistas por Vincent Van Gogh, el color es arbitrario (los árboles rojos) vibrante de fuerte contraste, la luz es el color, la utilización del color es muy libre. Posteriormente es expresionismo asume el arte como una manera de evadir la existencia, verdad insoportable. En el expresionismo lo que se siente surge del interior, se basan en lo romántico, juegan papel importante las filosofías de Federico Nietzsche, Sigmund Freud, Arturo Rimbaud (poeta) entre otros..

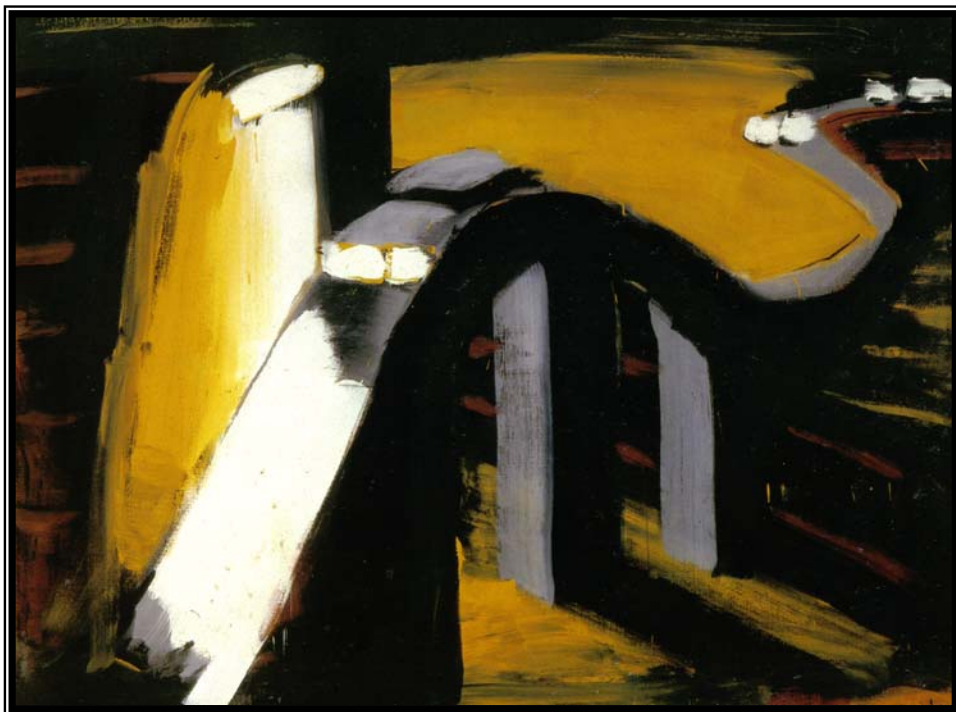
Artísticamente se ven influidos por Francisco De Goya, Matías Grünewald, Granach por Böcklin y Postimpresionistas como Edvard Munch. Los expresionistas buscaban no reproducir lo que se ha visto sino la imagen que se guarda en el interior de lo que se ve, Barlach, Kirchner, Heckel en color partidarios de Goethe.

El paisaje aparece con o sin figura, el paisaje cita mucho a la ciudad.

En los años cuarenta, aparece el espacialismo profiriendo un arte libre del artificio estético, fundamentado en el tiempo y el espacio con sentido de unidad. “La realidad que el arte debe expresar es el espacio absoluto”.

En los años sesenta y setenta se encuentran posturas artísticas fundamentales en lo que tiene que ver con la concepción del arte. El regreso expresionista de los alemanes. Una nueva concepción de la imagen, su ausencia de intención trascendental. La generación de Georg Baselitz. Anselm Kiefer, Jörg Immendorff, A.R. PenK, Karl Horst Hödicke, Markus Lüpertz, irrumpen en la escena artística del tiempo comprendido entres los sesenta y setenta, el espacio pictórico es metáfora del espacio social, es el gran protagonista de las enormes telas de Jörg Immendorff.

Figura 7. Gobi negro. Karl Horst Hödicke. 1982



En la década de los ochenta Miguel Barceló a través de distintas etapas plantea en sus cuadros problemas pictóricos tradicionales como perspectiva, luz y dibujo.

Figura 8. Miguel Barceló. Lámour Fou, 1984. Colección de la Fundación La Caixa (Barcelona)



Fuente: Historia del Arte. Siglo XXI. Editorial Espasa. 1999. Pág. 1327

#### 4.1.1 Fotografía

íPhos que significa luz y grápho que significa trazo, definición sencilla, la cámara es el instrumento de trabajo del fotógrafo y equivale a un lápiz para el dibujante, a un pincel para el pintor, un buril para el grabador.

Cada medio o lenguaje en la historia del arte ha tenido que articular sus formas y maneras de decir las cosas. Todo proceso es madurez del medio o vehículo; así la pintura y el dibujo se ajustaron a la fotografía y viceversa.

Los alcances detallados de la fotografía comenzaron desde el S XIX a documentar, a captar; en imagen sus recursos son inagotables.

Desde las documentaciones fotográficas de Egipto por Francis Fritz, por ejemplo, hasta el mercado de imágenes pornográficas, fotonovelas semanales, retratos, la fotografía ha documentado acontecimientos diversos, asegurando su hegemonía como función y herramienta para el poder.

Ante su popularidad la fotografía se ennoblecó como medio acercándose más al arte, a la expresión artística, desvinculándose de su objetividad y acercándose a la capacidad subjetiva. En esos momentos la fotografía se tornó imitativa de la pintura, copiando estilos, composiciones y temas de la representación pictórica, aquello se debió a que la pintura no carecía como la fotografía de madurez visual como tampoco de historia visual. Hasta que la fotografía adquirió su fuerza autónoma, su madurez, su fuerza estilística y estética particular.

En la historia de la fotografía encontramos períodos como los de Henri Cartier Bresson y de Brassai, dependientes del instante preciso de la temporalidad, las distorsiones espaciales de André Kertesz, quien articula la distorsión y la usa como sujeto la imagen.

Como herramienta la fotografía es permisiva en la construcción de la imagen, en su captura y medio a bocetear ofrece resultados de calidad óptima si se trata de realizar selección de imágenes.

Con la fotografía es posible hacer de la reproducción un instrumento previo a la representación o hacer de la reproducción un original.

Me interesa señalar el concepto de la hibridez mediática en que la pintura y la fotografía se integran, borrando en cierta manera las fronteras y funcionan al unísono, o cuando marchan hacia el mismo fin. La fotografía por su carácter popular se articula como medio perfecto para captar, apropiar, expropiar o como referente. No podemos pensar la pintura ni la gráfica de Andy Warhol sin fotografía.

Hoy día con el surgimiento de los constantes avances tecnológicos y de su apropiación y utilización por parte de los artistas, el arte se ve obligado a hacerse más flexible y para ésto necesita elaborar nuevas definiciones acerca de la originalidad, de lo original y la reproducción, y la fotografía asume papel importante en este aspecto.

#### **4.1.2 Impresión Digital**

Ya no es importante la participación del artista en la factura de la plancha, la piedra o el bloque, si los técnicos son colaboradores directos, casi imprescindibles en el proceso de producción gráfica, si la obra puede reproducirse masivamente, si el original ya no es tan original; es porque la técnica ha incorporado otros medios.

La utilización artística de la imagen digital confronta y es un tanto controversial teniendo en cuenta lo anterior.

Aparece con fuerza en los años ochenta cuando el lenguaje artístico conceptual domina el horizonte del arte, su fuerza representacional está

articulada por la pintura, el grabado y la fotografía como medios bidimensionales. Pertenecen al arte híbrido al estilo Warhol. Andy Warhol cuya gráfica se ve carga de presencia cultural popular y que por su referencia iconográfica de imágenes producidas masivamente por la publicidad, pero faceta importante del tiempo del artista la constituye el eliminar fronteras de los medios artísticos que entran en contacto, que dialogan, que funcionan fusionados por una idea, por concepto, creando esa hibridez entre en contenido y el medio que favorecen su expresión, con Andy Warhol los mecanismos representacionales se visitan, se integran, la fotografía y la impresión que han participado en los ámbitos de prensa y publicidad transgreden fronteras en su obra, en donde lo publicitario poseía su territorio diferente al del arte dada su popularidad. Esas imágenes encuentran esa correspondencia entre el contenido y el medio más apropiado para su expresión, con Andy Warhol la publicidad adquiere una categoría como fuente del arte.

Andy Warhol como artista Pop, exaltó las imágenes de la cultura popular sosteniendo invariablemente la feroz trivialidad de lo publicitario, acrecentándola por medio de la aliteración o reproducción sucesiva, por ejemplo, elevó con esos métodos a Marilyn Monroe al nominal de la Gioconda de Leonardo Da Vinci, con ello confirmó la preeminencia de las imágenes frente a la muerte física. La imagen prevalece en el mundo del consumo, por ese mismo consumo.

La obra artística producida con la impresión digital como medio ofrece interesantes posibilidades, allí, la apropiación de la fotografía y del lenguaje pictórico funcionan como lenguaje digital.

La impresión digital funciona y se conjugan como herramienta, o estrategia representacional, puesto que en el arte es tan importante el qué se dice, como funcional, como se dice, en fin es una posibilidad contemporánea.

#### **4.1.3 Antecedentes en Colombia**

Dado que tras afanosa y angustiante búsqueda tanto en el anteproyecto como en este proyecto, no fue posible encontrar antecedentes de paisaje nocturno, salvo manifestaciones esporádicas y sobre todo en lo que concierne a un cuadro con el tema abordado de una manera que se consideró poco trascendental, al grado de no considerarlo valioso para el proyecto en su aporte. Se optó por citar parte de la historia del paisaje en Colombia con pintores de comienzos del S. XX que practicaron el paisaje y lo practicaron en fricción, buscando cada uno, de manera particular, como todas las manifestaciones artísticas de nuestro país, que no son ni siquiera de una unión de artistas en torno a unas concepciones.

- **Ricardo Barreto Alvarez.**

Nació en Gigante, Huila en 1874 y murió en 1931. Uno de los más sobresalientes de la modalidad paisaje. Sus obras se inclinan o hay preferencia por las montañas y quebradas como elementos naturales que en sus lienzos trabajó con armonía cromática y delicadeza.

- **Jesús María Zamora**

Miraflores, Boyacá 1875 – 1949. Realizó estudios en la Escuela de Bellas Artes de Bogotá. Sus primeros cuadros fueron parajes, se fueron aclarando y ganando en extensión espacial hasta convertirse en panorama que remite a .

la pintura clásica por el orden que destaca en la naturaleza. Interpretó con frecuencia las horas del crepúsculo, infundía a sus obras un ambiente melancólico de cielos rosados, intensos arreboles, igualmente se interesó por fenómenos como los vendavales.

- **Alejandro Obregón**

Nació en Barcelona 1920, vivió siempre en Colombia. Estudió en el “Museum of Fine Arts School” de Boston. Su fuerte fue el color al que involucraba expresión tropical, sus formas una especie de abstracción caribeña.

## **4.2 MARCO TEÓRICO**

Para Aristóteles el arte, la ciencia o saber, sólo son propios del hombre y no proceden del azar sino de la experiencia; además, solamente hay arte y ciencia, según Aristóteles; cuando hay juicio sobre algo universal. En su concepto el arte es “un estado de capacidad para hacer algo”. Tener capacidad implica independencia de algunas instancias, de hecho la capacidad de “hacer algo” viene dada cuando hay fundamento y una razón para hacerlo.

Ateniéndonos a lo anterior, poseyendo la experiencia como punto de partida, el tema artístico establece siempre el vínculo entre experiencia, capacidad, e independencia, entre un contenido y una forma de hacer. Se ha considerado siempre que el arte llena estos requisitos que acercan las formas al hombre.

Para Federico Hegel lo que define al arte es: “el contenido y lo sensible”.

Este proyecto tiene la experiencia visual directa y vivencial del tema abordado, pasaje por el cual se perfiló la aspiración de penetrar de alguna

manera, en la búsqueda de conexión entre la vida, el arte y el ámbito de la noche.

La relación entre arte y naturaleza estuvo ligada a la circunstancia espacial y se estableció que la carretera es indisoluble de la vida misma, allí se puede rayar en lo introspectivo, lo contemplativo y esto es de suma importancia en nuestro contexto, pocas personas buscan intimar con la naturaleza, debido a que las actitudes y deseos se ven contaminados por los medios de comunicación (TV) pérdida de la sensación de la realidad.

Para este proyecto el tiempo de transporte, donde se buscaron las imágenes a capturar, es de vital importancia.

Esa continuidad de espacio vacío, el lugar solitario de aparición y desaparición. Las personas no suelen frecuentar la noche para contemplarla; en nuestro país pocos osan parar la marcha, regalarse un minuto a solas y ver.

Un medio técnico es el vehículo, facultatorio para ese "hacer", allí comienza la expresión antecedida de la contemplación, que es la que otorga en este caso en concreto ese juicio visual.

Los hechos esenciales de luz son artificiales dentro de esta propuesta, el hombre ha adquirido tanto control sobre ella que puede desplazarse a grandes velocidades valiéndose de este medio con el que ejerce control sobre la obscuridad.

### 4.2.1 Concepto del Paisaje

El paisaje como género artístico sobrevive gracias a la fuerza de sus recursos, técnicos, metódicos, impresos en él hasta nuestro días, está cargado siempre de vitalidad popular dada su facilidad de asimilación, su versatilidad temática, sus tolerantes compositivas, su universalidad cromática.

Cai Guo Qiang: artista emergente chino en el arte contemporáneo, cuyas reflexiones paisajísticas se encaminaron hacia sus ideas de la creación. Esas ideas le vincularon con propuestas explicativas sobre el génesis del universo, preocupación que no abandona, hasta el punto de ocuparse hoy día por las más recientes teorías con respecto a la formación del universo.

Figura 9. Proyecto para extraterrestres No. 3 Cai Guo Qiang



Fuente: El Arte del Paisaje. El mundo del diseño ambiental. Dorothy Mc Grath. Atrium Internacional de México, S.A. 2002. pág. 117

“Al principio creó Dios los cielos y la tierra. La tierra estaba desierta y vacía. había tinieblas sobre la faz del abismo y el espíritu de Dios aleteaba sobre la superficie de las aguas. Dijo Dios: Haya luz, y hubo luz. Y vió Dios que la luz era buena. Y separó Dios la luz de las tinieblas. Y a la luz llamó Dios día, y a las tinieblas noche: Día primero. Dijo Dios: Haya firmamento en medio de las aguas, que separe unas aguas de otras. E hizo Dios el firmamento Al firmamento llamó Dios cielo: Día segundo. Dijo Dios: Reúnanse en un lugar las aguas de debajo de los cielos y aparezca lo seco. A lo seco llamó Dios tierra, y la reunión de las aguas llamó mar.. Dijo Dios: Produzca la tierra vegetación: Día tercero. Y dijo Dios: Haya lumbreras en el firmamento de los cielos que separen el día de la noche, y que sirvan de señales para estaciones, días y años. Sirvan de lumbreras en el firmamento de los cielos que den luz sobre la tierra y también las estrellas. Y Dios las puso en el firmamento de los cielos para que diesen luz sobre la tierra, para que señoreasen sobre el día y la noche, y separasen la luz de las tinieblas. Día cuarto. Dijo Dios: Bullan las aguas en hervidero de seres vivientes, y vuelen aves sobre la tierra bajo el firmamento de los cielos. Día quinto. Dijo Dios: Produzca la tierra seres vivientes.

Y luego creó al hombre y el día séptimo descansó.<sup>1</sup>

Aunque lo anterior conduzca dogmáticamente, si nos apartamos del prejuicio religioso, y tenemos en cuenta que el anterior escrito es importante en la medida de la influencia que ha podido ejercer a través de la historia religiosa occidental, por lo tanto merece nuestra atención; pero además de lo anterior si lo tomamos como una de las primeras descripciones de paisaje dibujado con palabras, podríamos afirmar que el paisaje es una concepción tan

---

<sup>1</sup> La Biblia Circulo de lectores Editorial Herder S.A 1975. Génesis, primer relato de la creación. Pg 9.

antigua como el hombre, puesto que lo que notamos en el génesis de la creación, es una auténtica descripción de la hechura de un paisaje.

Muchas han sido las posiciones por parte de los artistas con respecto al paisaje, sin embargo cada planteamiento artístico ha trascendido en pos de su fortalecimiento, así no podemos pasar por alto artistas como Caspar David Friedrich pintor del romanticismo alemán cuyos paisajes dan fé del espíritu lírico romántico de su época; de panorama desolado, el hombre disminuido frente a la naturaleza, frente a la grandiosidad del paisaje que va más allá de lo real. El pintor subjetivó al máximo la experiencia del hombre frente a la naturaleza.

Imagen 10. Salida de la luna sobre el mar. 1822. Caspar David Friedrich



El romanticismo alemán plasmó una serie de situaciones y elementos que son rasgos anecdóticos e identificables, tales como la noche, la luna, las ruinas góticas, el cementerio etc. Lo romántico trataba de sustraer al hombre de los problemas de la industrialización y el progreso. Se deseaba con nostalgia la reintegración con la naturaleza y esa reintegración era planteada por su puesto muy espiritualmente.

Hablar de romanticismo alemán es hablar de un período histórico en donde los artistas parecieran unirse mas por lo que rechazan que por lo que proponen; teniéndolo en cuenta sus principios de desarrollo.

El cimiento básico era la oposición directa a la razón por la creencia en la existencia de un genio superior a esta; Entendiendo genio como la expresión de lo inexplicable. La solución para el romanticismo alemán pareciera ser retornar a lo divino, buscar relación con el pasado, sus sensaciones líricas presentan marcos mentales dentro del cual ordenan el espacio y el tiempo. Por así decirlo, cuando percibimos un arco iris, recibimos ciertas sensaciones como amarillo, verde, azul, rojo, y otros colores, junto con la sensación de un arco de luz; tales sensaciones son incorporadas al tiempo y al espacio y coordinadas dentro de las categorías relevantes (unidad, realidad, causa, efecto, existencia y otras) de modo que al final adquieren el aspecto de un arco iris. Como las categorías son en últimas las responsables de que nuestros pensamientos sean coherentes, también son responsables de la conciencia individual que es una constante del romanticismo.

Para volver al artista mas representativo del romanticismo alemán, podemos sintetizar la visión de la naturaleza de Caspar David Friederich, quien buscaba siempre en el paisaje lo sublime, lo solitario, lo melancólico, al grado de llevar una vida apartada buscando consuelo en la naturaleza sus visión de

ésta son congoja que traduce un estado de noción metafísica, sus cuadros son de pocos personajes de espaldas mirando siempre lejanías inalcanzables. Misticismo y sacralización de la naturaleza son característicos en él con simbolismo agregado a la luz.

El interés de este proyecto parte de la experiencia directa, en una primera instancia; es decir experiencia directa del lugar, de la observación, de cómo ese lugar forma parte de la vida, como esa naturaleza observada es parte de la gente que la transita, como ese paisaje es el acontecimiento de trabajo; la forma y coherente del proceso, estuvo antecedida de transcurso por el paisaje que se propone, viene de la mirada que atrapa las imágenes con el fin de dar un mensaje bidimensional, de la vía de influencia en la vida.

#### **4.2.2 Luz y Oscuridad.**

La luz existe en estrecha relación con la oscuridad: en la historia personal o social, una época sombría puede venir de una época luminosa, en la naturaleza, a la noche le sucede el día. También aparece la luz asociada a la sabiduría frente a la oscuridad que supone ignorancia.

Físicamente sin luz sería imposible la vida; así que también simboliza la vida. Ateniéndonos a lo religioso presente en todas las culturas la luz simboliza la salvación, como el camino, la esperanza del más allá.

La oscuridad entonces aparece en diferentes culturas como la simbolización del mal, la desgracia, la perdición, la muerte. En las culturas monoteístas

Dios penetra con su luz y disipa el mal, las tinieblas y llama al hombre a su luz.

En la cultura Inca, la fuente principal de luz y vida es el sol, nada alejado de la realidad. Su dios: sus rayos simbolizan la fecundidad, el sol único fecundador de la tierra cuyos hijos son los hombres.

Infinidad de simbolizaciones existen en las religiones para con la luz y la oscuridad.

Filosóficamente, Martín Heidegger al respecto dice: “Esta existencia, va a ser pensada por último como “el libre claro de lo abierto” sólo a través de ella – puede dejarse ver, es decir, aparecer, aquello que aparece. Pero la misma claridad tiene su reposo en una dimensión de abertura y libertad”. Claro que puede visitar la luz “y hacer jugar en lo luminoso con lo oscuro” Martín Heidegger no advierte a la luz creando lo abierto, más bien presupone lo abierto.

En la historia del hombre luz y oscuridad aparecen también como misterio y es por ese misterio de la oscuridad que hacemos de ella un espacio menos limitado que el de la luz en anchura y profundidad. En lo físico y en lo mental, aunque suene paradójico es más compleja, insondable la oscuridad, gracias a la claridad mental del hombre-

En la noche existe más sentido espacial de lo oscuro, que de lo claro, apenas es posible abarcar con la mirada parte de lo que se denomina oscuridad, con la ayuda de la definición podríamos circunscribirla como “un mundo de representación que se ha despojado de cualquier relación con la claridad visible”, es decir el oscuro siempre será abstracto espacial.

La obscuridad expresa una infinidad de lo subjetivo. La obscuridad no desea ser, pero de hecho es.

El artista no debe olvidar, que en el arte existe la obscuridad acompañando a la claridad aunque parezca elemental.

En síntesis, la luz y la obscuridad, son un concepto amplio e infinito de percepción e interpretación, en ciencia, religión, filosofía, etc.

La luz condujo al hombre a hacer de ella un símbolo cargado de buenos augurios. Para los persas Abura-Mazdá simboliza el bien, la belleza, la sabiduría- Ahrimón era el Dios de la obscuridad, simbolizaba el mal. Los Egipcios adoraron al sol Ra o Amón. Para los griegos el sol fue Mitra. Para los romanos Apolo era el sol. En los altares hay siempre una luz encendida. En los templos y cementerios del medioevo cristiano siempre había una luz encendida.

El término luz siempre ha significado lo que ilumina no sólo la materia, también el espíritu, el alma.

En noctambulares la luz decide asuntos de composición, pero, sería insensato no conocer conceptualmente la luz, aunque sea a grandes rasgos.

### 4.3 Marco Personal

Figura 11. Sin Título. Imagen del proyecto Noctambulares



Fuente: Archivo personal. Henry Olarte Alvarez

El proyecto empezó a dilucidarse años atrás, suscitado por los constantes viajes efectuados en horas de la noche.

Desde entonces, ese campo me asaltaba e inquietantemente presagiaba la elección de aquel espacio para representarlo plásticamente.

Se dio comienzo a la búsqueda de argumentos que reforzaran la noción del tema; que hasta entonces, sólo se basaba en la contemplación, fue así como se examinó en la poesía, en la historia del arte, la filosofía, etc. Se encontró exigua información en aquellos campos del saber; casi todo se reducía a planteamientos esporádicos, poco frontales o nada frontales, mejor, realizaciones casuales, pero no un estudio pormenorizado sobre la noche y sus contingencias.

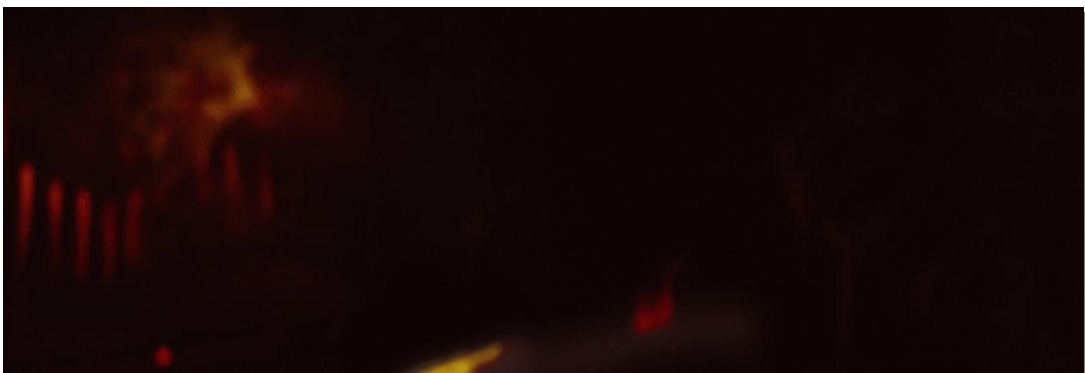
Figura 12. Sin Título. Imagen del proyecto Noctambulares



Fuente: Archivo personal. Henry Olarte Alvarez

El estudio de documentación histórica se enfocó hacia aquellos episodios del arte, donde la noche, la luz y la obscuridad tomaron papel principal en el asunto. En el tema de carretera nocturna se escrutó mucho tras información acerca de artistas con postura sobre esta temática, obteniendo resultados infructuosos, o mejor, poco satisfactorios, puesto que si alguno introdujo sus herramientas artísticas en el tema nocturno, lo hizo muy superficialmente, así mismo en poesía y otras manifestaciones.

Figura 13. Sin Título. Imagen del proyecto Noctambulares



Fuente: Archivo personal. Henry Olarte Alvarez

Se escudriñó en asuntos mitológicos en los conceptos de luz y oscuridad, estos últimos dentro de las culturas Inca, Persa y aunque sin profundizar en ellos, puesto que se consideró que la postura plástica se encaminaba más a lo espacial, de la carretera, postergando estas investigaciones para otra posible propuesta artística.

Por los motivos anteriormente referidos, el presente proyecto se fundamentó más en lo contemplativo, procurando siempre el conocimiento directo en congruencia con la escasa información.

Dentro del campo de acción se escudriñaron las condiciones climáticas contenidas en el trayecto Vélez – Bucaramanga.

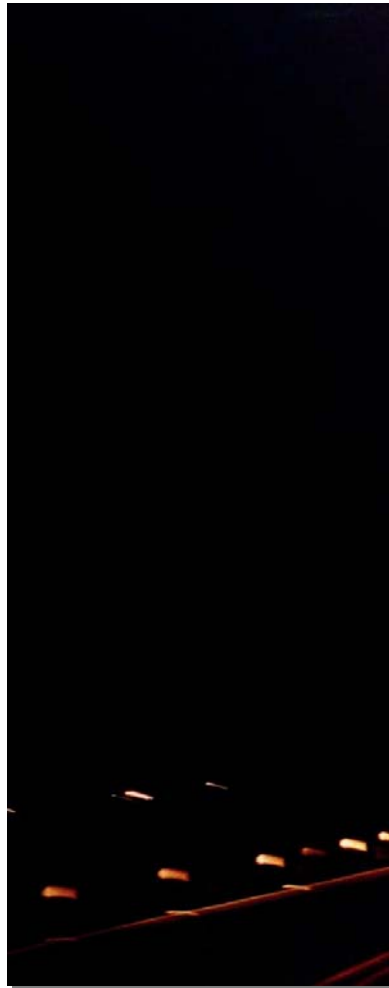
Figura 14. Sin Título. Imagen del proyecto Noctambulares



Fuente: Archivo personal. Henry Olarte Alvarez

Teniendo en cuenta que existen todos los climas menos el páramo, es un territorio “intertropical” donde los pisos térmicos ofrecen las condiciones de temperatura, vegetación, igualmente las costumbres de las personas que habitan el lugar varían, ésto implicaba tener en cuenta las diferentes condiciones atmosféricas que se pueden encontrar en cada sitio escogido para la fotografía, pues éstas dieron lugar a la selección de los ámbitos en los cuales se capturarían los bocetos.

Figura 15. Sin Título. Imagen del proyecto Noctambulares

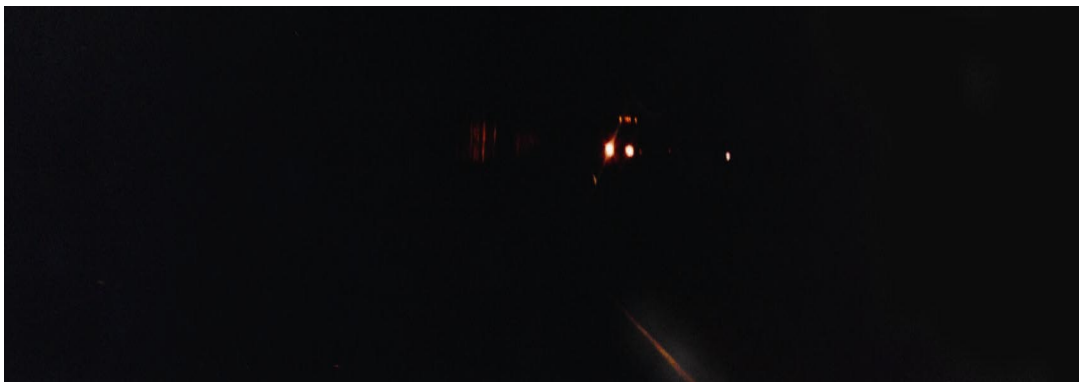


Fuente: Archivo personal. Henry Olarte Alvarez

La parte topográfica está marcada por constante presencia montañosa, de valles que siguen dirección a grandes ejes montañosos, valles transversales que siguen vertientes.

Observar estos asuntos del relieve era de suma importancia y llevó su tiempo, la importancia radicaba en que estas características geográficas inciden en el aire o mejor en la circulación del aire en aquellos parajes y las masas de aire regulan la distribución de las lluvias, esto como sabemos es un principio fundamental del clima.

Figura 16. Sin Título. Imagen del proyecto Noctambulares



Fuente: Archivo personal. Henry Olarte Alvarez

Era fácil percatarse de los lugares en los que la lluvia caía con más frecuencia que en otros, igualmente si se disparaba la cámara por todo el camino, no obstante obtener en muchas oportunidades buenas fotografías, al seleccionarlas notábase dispersión atmosférica de una a otra; pensando la obra a futuro esta carecería de uniformidad.

En la pretensión de imágenes uniformes y reciprocas entre si se propendió por concluir que lo más adecuado era separar campos de observación,

teniendo en cuenta sus condiciones climáticas y detectar si las fotografías allí obtenidas poseían condición un tanto más uniforme. Los resultados fueron satisfactorios, las imágenes ofrecían buenas condiciones tanto en los planos horizontales, como en los verticales que fueron en últimas los determinados para la obra final, así mismo eran notorias las calidades de posición frente a la línea horizonte que se buscaba para el plano, igualmente se tenía una sección áurea adecuada por cantidad de espacio obscuro.

Los lugares escogidos para las sesiones de fotografía fueron los comprendidos entre : Barbosa – Santana y Aratoca – Bucaramanga en donde las condiciones de viento eran cálidas, sobre todo en los sitios aledaños al Cañón del Chicamocha, y esto hace que en el lugar llueva menos.

Resuelta la condición climatológica del terreno, lo que quedaba era disparar la cámara y seleccionar fotografía; para tal propósito se dio predilección a aquellas que por sus cualidades se ajustaran a lo perseguido, que eran planos que al ser recortados dispersaban aunque en regular medida la evidencia total de una carretera.

Merced a la selección de diez imágenes fotográficas surgió la necesidad de digitalizarlas en scanner para resolver aún más los asuntos de composición, atenuando luz en unas, aumentando o disminuyendo en otras, igual proceso con la sombra; es decir, aprovechando tecnología se pintó partiendo de la fotografía.

Resuelto el entorno de la imagen se debía analizar el formato conveniente, resolviendo que el más adecuado era el rectangular de 1,50 x 0,40 mts, si tenemos en cuenta que dicho formato sugiere un recorrido dentro del espacio donde se cuelgue la obra, además se consideró que varía lo fotográfico o

mejor el plano un tanto cuadrado a que nos tiene acostumbrados la fotografía y a modo propio, hace más pictórica la imagen fotografiada.

Consecutivamente se procedió a la impresión digital en donde la imagen fue el fin de un proceso, de una historia con resultados óptimos de lo pretendido, pues siendo una técnica relativamente joven en el arte, resulta pródiga en el cambio de intensidades, en la resolución de contrastes por tono entre otras y muchas virtudes que se verán en la obra.

Los tramos de carretera que no se fotografiaron, dado que poseen otras condiciones que como se dijo anteriormente no se ajustaban a las ambiciones compositivas aquí necesarias, serán objeto de posteriores propuestas plásticas en lo futuro.

El tema aprovechado en este proyecto ofrece tantas alternativas y resulta tan obsesivo que sin miedo a la obsesión se tratará de sacar el mayor provecho del mismo. La noche y los hábitos nocturnos están llenos de contenidos para el arte, las obsesiones figuran dentro de mis patologías psicológicas.

Se insistió con preponderancia en el término paisaje por ser ésta una manifestación artística de principal inclinación personal, pues considero que un país tan extenso, un continente tan lleno de naturaleza merece nuestra atención. Además por semántica posee muy poco sinónimo, esto atendiendo el término en si:

Otros términos de insistencia con las mismas características semánticas del anterior fueron luz y oscuridad igualmente carentes de diversidad de sinónimos, pero primordiales para este proyecto. Estos términos están

cargados de simbología, historicidad que motivaron la reflexión en la obra presentada e hizo necesaria su repetición.

Figura 17. Sin Título. Imagen del proyecto Noctambulares



Fuente: Archivo personal. Henry Olarte Alvarez

Luz y oscuridad están representados en el horizonte despoblado, desprovisto, buscando con ésto resaltar la soledad en la obra, la luz como objetivo de esperanza, en la medida en que se contemplaba la carretera se recurrió a ellos por ser muy sobresalientes, suficientes e interpelativos en lo que a futuro va a incidir en la lectura de la obra.

## 5. BIBLIOGRAFÍA

Historia del arte. Gombrich

Historia del Arte. Espasa, Calpe S.A. Impresión española. 1999

Pequeño Larousse Ilustrado. 1994

Diccionario de filosofía ilustrado. Autores contemporáneos, lógica, filosofía del lenguaje. Panamericana Editorial, Ltda. Sexta edición. 2000

Del sentimiento trágico de la vida, Miguel de Unamuno. Ediciones Altaza S.A. 1993

El ser y la nada, Jean Paul Sartre. Ediciones Altaza. 1993

Jugando con Luz. Fotografía Básica. John Jairo Orozco Pérez. Publicaciones UIS.

El Arte del Paisaje, el mundo del diseño ambiental. Autor Dorothy Mc Grath. Proyecto Editorial; Boocs Factory. SL. Publicado por Atrium Internacional de México S.A.