



UNIVERSIDAD
POLITECNICA
DE VALENCIA



**Facultad de Bellas Artes
de San Carlos**

UNIVERSIDAD POLITECNICA DE VALENCIA
FACULTAD DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS
TESIS MASTER EN PRODUCCION ARTISTICA

LOS DOS MUNDOS

FOTOGRAFIA DE PAISAJE Y SUBLIMIDAD

MARTIN SDRECH

VALENCIA, SEPTIEMBRE 2008

DIRECTOR: PROFESOR PEDRO ESTEBAN FERNANDEZ

UNIVERSIDAD POLITECNICA DE VALENCIA
FACULTAD DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS
TESIS MASTER EN PRODUCCION ARTISTICA

LOS DOS MUNDOS

FOTOGRAFÍA DE PAISAJE Y SUBLIMIDAD

Si las puertas de la percepción quedaran depuradas,
todo se habría de mostrar al hombre tal cual es: infinito.

William Blake.

Introducción

El proyecto que presento en este informe es fotográfico, está conformado por fotografías de paisajes que son reales y ficticios a la vez, y es el resultado de mis búsquedas estéticas y conceptuales desarrolladas durante el curso del máster, y de cómo la coyuntura de la realidad y el mundo que no queremos aceptar es transformado. El informe surge en la unión de todo ese proceso de búsquedas, de encuentros y desencuentros que van materializándose en la obra.

El título del informe es los dos mundos y trata sobre los distintos modos de hacer surgir el mundo sagrado, metafísico, a partir de elementos que componen el mundo profano donde vivimos.

Los dos mundos habla de un mundo misterioso, el nuestro, y de cómo la metafísica y el misterio están presentes en todas las cosas que nos rodean.

Tomo fotografías del paisaje urbano, a través de un recorrido que hago por lugares periféricos de las ciudades, en cuyo encuadre incorporo al momento de hacer la fotografía unas superficies que simulan la superficie de los desiertos y que preparo con anterioridad en diversos materiales. De este modo, sustituyo el entorno urbano de un objeto cualquiera emplazado en la ciudad por la simulación de un entorno desértico en la fotografía, transformando el presente habitual y ordinario de los elementos banales y profanos que forman parte del paisaje urbano y que no tienen ningún atractivo visual para los habitantes de las ciudades, en imágenes misteriosas, metafísicas, que remiten a otro tiempo y espacio, donde lo moderno de la ciudad se une a lo arqueológico, a lo milenario de los desiertos. La evocación de un mundo no perteneciente a la realidad pero surgido de ella.

Siguiendo este modo de trabajo he realizado fotografías de edificios en el desierto y también simplemente el paisaje desierto simulado, sin ninguna huella de civilización.

Actualmente en Valencia continúo este proyecto fotográfico incorporando al paisaje desierto simulado, torres eléctricas, edificaciones, carteles publicitarios, construcciones humanas que forman parte del paisaje urbano habitual que recorreremos cotidianamente y que son el producto de nuestra cultura, de nuestra civilización. Separándolos de su contexto urbano habitual para plasmarlos en la atemporalidad del desierto, volviendo irreal lo real, en una mirada metafísica sobre la ciudad y la naturaleza, en la propensión al infinito producida por la amplitud y lo milenario del desierto. Entre lo real y lo irreal buscando enaltecer la realidad cotidiana del paisaje que nos rodea, busco una visión metafísica del mundo que habitamos a través del enigma de la presencia.

1. LOS DOS MUNDOS

Mundo sagrado y mundo profano, alguna vez ambos mundos estaban más próximos uno de otro, en el pasado, cuando el hombre buscaba las relaciones del mundo profano y objetivo que habitaba con el mítico y subjetivo. A veces el arte logra alejarnos un instante del mundo profano en que vivimos y nos acerca a ese otro mundo distante, ininteligible, indefinido. Los antiguos estaban más cerca de aquel mundo porque intentaban diseñar el mundo cotidiano que habitaban en función de aquel otro mundo metafísico, mas intuitivo y menos racional, a través de rituales, ceremonias, fiestas y construcciones que se emplazaban y erigían en función de la naturaleza, mediante la relación de lo Uno o aspecto de unicidad en las cosas (lo universal infinito), con los muchos o aspecto de multiplicidad en las cosas (lo particular finito), lograban evocar y hacer surgir lo sagrado, relacionando naturaleza, hombre y cosmos, de este modo lograban estar más cerca de aquello a lo que la excelsa alma humana aspira, la inefable verdad. Estos modo de “*captar la permanencia de lo infinito en lo fugitivo,*”¹ es una búsqueda inherente al ser humano, desde tiempos inmemoriales el hombre busca contactar con lo metafísico en la naturaleza, el arte antiguo se interesaba por la creación de los dioses, por la expresión de fuerzas. Se trata siempre de la búsqueda de lo sagrado y de la comunicación entre estos dos mundos: el profano al cual descendemos por causa física, y el sagrado al cual ascendemos por causa espiritual.

1 GADAMER, Hans-Georg, La actualidad de lo bello, Paidós / I.C.E. - U.A.B., Barcelona, Bs. As., México, 1991, Barcelona (Introducción, página 22).

1. 2 LA BUSQUEDA DE LO SUBLIME.

Las primeras intervenciones del hombre en la naturaleza de las que queda constancia, fueron las construcciones megalíticas. Estas construcciones se relacionan con el abandono en el neolítico del nomadismo, el hombre se vuelve sedentario para dedicarse a la agricultura y a la ganadería generando asentamientos urbanos. Se trata de acumulaciones de grandes rocas en determinadas zonas. A partir de la construcción de estos emplazamientos el hombre evocaba un mundo, un espacio y tiempo distinto de aquel espacio y tiempo donde vivía. El resultado de dichas construcciones era diferenciar e instalar un espacio sagrado dentro del espacio profano donde habitaban. Era un modo de relacionarse con la naturaleza y de evocar lo transcendental en ella, mediante estas construcciones que funcionaban a modo de pasaje entre cielo, tierra y hombre. Muchas de estas construcciones antiguas están íntimamente relacionadas con la idea de lo infinito y de lo metafísico en la naturaleza y son un medio para evocar y poseer de algún modo estos aspectos transcendentales en ella, unir lo infinito de la naturaleza con lo finito humano.

Con el paso del tiempo estas construcciones irán evolucionando en modos arquitectónicos y construcciones más complejas con fines religiosos y evocadores de la divinidad, como son las iglesias y templos en ciudades y pueblos de todo el mundo. Estos emplazamientos evocadores de ideas relacionadas a lo sagrado tienen la cualidad de la atemporalidad, es decir, que la experiencia estética suscitada por estos espacios es un tiempo distinto que nos despoja del tiempo lineal o acumulativo y nos sugiere la eternidad. Estas búsquedas de lo metafísico y los diferentes modos de relacionarse con la naturaleza y con lo transcendental en ella han ido evolucionando con el paso del tiempo y de las culturas, desde los registros físicos más antiguos conocidos actualmente como la organización de rocas en determinadas ubicaciones,

las pinturas rupestres, los templos o la incursión en espacios metafísicos (montañas y desiertos) de místicos y profetas en busca de una visión, a las búsquedas más conceptuales y abstractas del arte contemporáneo que están profundamente vinculadas a estas búsquedas donde la percepción del espacio y del tiempo es transformada.²

Siguiendo a Gadamer³, la esencia de la experiencia temporal del arte consiste en aprender a demorarse, es decir, salir del espacio tiempo lineal al que estamos habituados para entrar en otra categoría espacio temporal, como un modo de correspondencia de nuestra finitud para lo que se llama eternidad, porque el auténtico enigma que el arte nos presenta es justamente la simultaneidad de presente y pasado en un mismo espacio y un mismo tiempo.

Estos modos de relación entre el espacio sagrado y el espacio profano, Mircea Eliade⁴ la define como una comunicación entre los niveles cósmicos (la tierra y el cielo) que hace posible el tránsito, de orden ontológico, de un modo de ser a otro, por donde se puede entrar en comunicación con lo trascendente. La experiencia del espacio y tiempo sagrado revela el deseo del hombre de reintegrar una situación primordial. Esta experiencia mística se logra a través de espacios que el hombre construye o diseña especialmente para este fin, o puede acontecer de un modo más potente en espacios naturales. Existen en la naturaleza tres espacios que son paradigmáticos de estas experiencias transcendentales: el cielo con sus astros, el mar y el desierto. Desde el punto de vista conceptual el hombre tiende a relacionar el desierto tanto al origen del mundo como a su fin.

2 Véase lo sublime abstracto, página 18.

3 Ver nota 1, página 111.

4 MIRCEA Eliade, Lo Sagrado y Lo Profano, Labor, Barcelona, 1992, página 60.

En el génesis del Antiguo Testamento, se pasa de la nada absoluta a la totalidad, de lo simple a lo complejo, del caos al cosmos, durante ese proceso hay un paso intermedio que es el desierto. Esta historia se ha transferido de cultura a cultura, expandiéndose a través de los tiempos y las razas en diversas interpretaciones y versiones:

“En el principio Dios creó los cielos y la tierra.

*Y la tierra se hallaba sin forma y desierta (...) Y Dios dijo; que las aguas que están debajo de los cielos se reúnan en un mismo lugar y aparezca lo seco, y luego a ser así. Y Dios empezó a llamar a lo seco Tierra. Y Dios dijo: haga brotar la tierra hierba, vegetación (...)”*⁵

1.3 El Desierto

Nietzsche dice: “En el desierto han estado siempre los creadores.”

No es soledad lo primero que uno siente en el desierto, primero es templo, presencia del planeta, lugar de revelación y, por lo tanto, de temor. El desierto es siempre lugar sagrado, espacio marcado por los antiguos, piedras soberbias y objeto de misterio. A mucha gente asusta la naturaleza en estado tan puro.

Yace en su esencia que el desierto sea estéticamente el paisaje más difícil de entender, los elementos que lo componen son pocos, arena, aire, luz, tal vez el mar. La luminosidad es el elemento esencial.

La palabra desierto proviene del latín desertus: abandonado.

El horror que el hombre siente ante él es atribuible a la expansión de su angustia en el espacio que se ofrece presagiando la devastación de una zona.

⁵ Antiguo Testamento, Libro del Génesis.

El tiempo es angustia, mientras que el espacio es serenidad y paz, según lo prueba el hecho de que siempre buscamos en la contemplación de las grandes extensiones cósmicas, mar, cielo, montañas, un refugio contra la inquietud del tiempo.

“*El espacio, el gran espacio es amigo del ser,*” declara Gastón Bachelard, es decir, de algo que formalmente se opone al mero devenir torrencial del tiempo.

En un mundo sometido a cambios permanentes e inevitables, frecuentemente imprevisibles, hallamos en las vastas planicies, constancia e intemporalidad.

Como todo escenario sagrado, el desierto es el lugar por donde el pensamiento mítico supone que se pasa del espacio a lo no espacial, del tiempo a lo intemporal.

El desierto es un paisaje inmutable y adverso. El diseño del desierto inquieta o inquieta su naturaleza exenta, su espacio abierto de horizonte, su constante ordenamiento inerte inquieta porque la mente, ansiando límites, ahí vagamente los encuentra.

En la “Filosofía de la Naturaleza” dice Spengler: *la cultura se va formando a través de la visión simbólica del mundo que nos rodea*. De acuerdo con esto, el paisaje deviene en símbolo en su dimensión más amplia, ofrece vastas magnitudes, verticales, horizontales. Cielo, aire, tierra, mar, que como conjunto interrogan al morador y lo llevan a inquirir por la cuestión más fundamental, esto se aplica a todos los pueblos y acaso, en todos los tiempos. De aquí que los paisajes desiertos nos inducen al hermoso caos primigenio del origen del mundo.

Es la estabilidad del desierto lo que explica su sacralidad, lo subsistente aparece aquí unido a la consistencia tenaz de la piedra y a la formidable magnitud de la montaña.

Permanencia significa, así mismo, la conservación de un orden que debía ser inmovible, o que lo fue cuando el mundo participaba de lo divino. Entonces el tiempo transcendía al tiempo, no fluía, era sagrado.

La permanencia e inmutabilidad deviene en sinónimos de Dios. De aquí el misticismo y vinculación del desierto con el infinito, con lo eterno, porque la vastedad de su espacio, reiterada por la ausencia de puntos netos de referencia, dota al desierto de una suerte de infragilidad e independencia del tiempo, que son universalmente atributos de Dios.

El desierto es una extensión superficial y estéril, nos remite a la nada previa a la creación, por esto está íntimamente vinculado con la idea de lo sublime en la naturaleza, o como lo dice Ángelus Silesius, la deidad es el desierto e incluso:

“yo debo subir aun más arriba que dios, a un desierto, es decir, hasta la indistinción del principio.”

Es a través del desierto que podemos llegar a la no creación, la nada absoluta.

Así el historiador Flavio Josefo⁶, cuenta que un profeta arrastro al desierto muchedumbres entusiastas, evidentemente para encontrar allí más de prisa la intervención de Dios.

Tiempo y espacio son las coordenadas de las que la realidad se asiste, sin ellas, o aparentemente sin ellas, la realidad no se percibe de la misma manera.

Gracias a la amplitud de su ausencia, el desierto logra arraigarse en la profundidad de la conciencia, haciendo que lo inmanifiesto sea más potente que lo manifiesto, pues dicha ausencia anuncia los límites de la temporalidad. Porque como dice Heidegger: *“Lo que se sustrae puede tocar al hombre más esencialmente y absorberle más que todo lo presente que toca y se refiere a él”*. Paradójicamente el desierto resuelve las aflicciones del tiempo y las inquietudes del ser, careciendo de vida, carece igual de muerte. Cambiando sin transformarse agrega estabilidad, permanencia, e inmutabilidad al tiempo. Esta aparente inmutabilidad y atemporalidad del desierto ha generado la idea de eternidad en el pensamiento de los

6 JOSEFO Flavio, genera judía 2, pág. 259.

antiguos, para quienes la arena seca acarrea la idea de preservación del alma. El reposo de los cuerpos en el desierto consolidó la creencia en un destino ulterior, permanente e inalterable. La constancia e inmutabilidad del desierto se adhieren real y simbólicamente al cuerpo sin vida dotándolo de trascendencia y perdurabilidad. La preservación del cuerpo va unida a la abolición del tiempo.

Existe en la piedra, en el viento, en el cielo, algo que provee una sensación armoniosa con un orden mental extendiéndose sensualmente en las superficies planas, pulidas por el viento. Complacido en repetirse, es el paisaje en el cual la realidad coincide con el paradigma de la irrealidad.

A pesar de su ambigüedad y justamente por ello, el desierto fue un paisaje sacralizado. Todas esas regiones salvajes, incultas, están asimiladas al caos, participan todavía de la totalidad indiferenciada, informe, del antes de la creación. La nada previa a la creación, o la verdad más absoluta.

Nietzsche lo juzga con fuerza:

“En el desierto, donde han huido siempre los verídicos.”

Las rocas siempre han suscitado ideas relacionadas a lo trascendental, de ahí que durante mucho tiempo hayan sido utilizadas para la construcción de templos o como emplazamientos religiosos, representan lo que el ser humano anhela, la trascendencia en el tiempo.

El planeta está formado por piedras fundamentalmente, la parte matérica del universo ordinario (me refiero al universo ordinario como aquel que podemos conocer por observación y no por especulaciones científicas) está compuesto en gran parte por rocas y minerales de diversa variedad, la roca es la materia primordial con que se construyen los planetas. Los planetas son toneladas de roca amontonada dispuestas una sobre otra, y el desierto es el lugar donde mejor se manifiesta esta situación, lugares distantes y misteriosos donde uno tiene la impresión de hallarse en *“un universo anterior y a la vez, posterior a los hombres, un universo en el*

*caos de su formación o en el apocalipsis de su destrucción*⁷. En estos lugares se evidencia el furor desatado de los elementos, tormentas, sol, temperaturas extremas, el lado destructor y creador de la naturaleza.

Existe una fascinación, ante la potencialidad destructora de la naturaleza y del tiempo, pero también por las conformaciones de la naturaleza, fascinación relacionada con el misterio del origen y la creación original. La naturaleza invade, destruye y crea en un proceso cíclico continuo, de autodestrucción y autocreación.

La atracción que ejercen sobre nosotros los paisajes desérticos se debe a su vinculación con la creación, con el origen, es lo que Rafael Argullol llama “La atracción del abismo”⁸, atracción por la inmensidad, lo sublime, el infinito, aquello a lo que la excelsa alma humana aspira, pero a la vez esta misma fuerza creadora destruye, esto nos produce terror por una naturaleza infinita, sin orden, sin puntos de referencia, que es característica en los paisajes desérticos..

Las conformaciones desérticas de algún modo son un índice de la creación, porque en sus configuraciones quedan grabadas las huellas de los procesos atmosféricos y geológicos que se han desarrollado a través de los siglos. Estos procesos quedan grabados en la materia pétreo, donde pueden permanecer millones de años según las características físicas del mineral.⁹

7 ARGULLOL Rafael, *La Atracción del Abismo: Un Itinerario por el paisaje Romántico*, Editorial Destino, Barcelona, 2000.

8 Idem nota 7.

9 El 30% de los desiertos del planeta está conformado por arena, son los denominados desiertos de “ergs”, mientras que el 70% restante de los desiertos está conformado por roca sólida.

El tiempo geológico patente en los desiertos trasciende la cronología exacta y se torna infinito y por ello potencialmente mítico. En el paisaje, a través de la geología, el tiempo puede fácilmente disolverse en una antigüedad poética. Se sale del espacio-tiempo profano, dinámico, veloz, de la urbe, para enlazar con el tiempo inmóvil, con la eternidad de lo sagrado. Desde tal punto de vista, la naturaleza de los desiertos es superior a la cultura de las ciudades, pues en estas no puede percibirse la obra de Dios, sino del hombre. De esta manera el paisaje desértico nos remite y nos conecta con un pasado lejano y primordial vinculado con procesos que han dado origen a la conformación del planeta, la Creación, porque *“existen en los continentes rocas que datan de los primeros tiempos de la historia de la tierra.”*¹⁰

Estos espacios místicos están profundamente relacionados con la idea de lo sublime en la naturaleza. La idea de lo sublime es ocasionada por espacios infinitos como el cielo, o espacios que aparentan la infinitud como es el mar y el desierto, pero no solo es la escala de lo que se trata, sino que estos espacios deben estar relacionados con el misterio de la creación, para así evocar en quien los contempla ideas vinculadas a lo sagrado, al origen, la eternidad, el infinito.

1. 4 “Mysterium tremendum”

Sublime es un término que se refiere a lo que está fuera de límite, anterior a lo que existe, a la totalidad, a la Creación, y por lo tanto trascendente a la materia, es decir, lo metafísico, aquello a lo que Rudolf Otto llama el “mysterium tremendum”, y que define como: *“el suspenso ante aquello que en el indecible misterio se cierne sobre todas las criaturas”*.¹¹

10 JULIVERT Manuel, El Sahara, Tierras, Pueblos y Culturas, Universidad Politécnica De Valencia, 2003.

11 OTTO Rudolf, Lo Santo, Lo racional y lo irracional en la idea de Dios, Capítulo: Mysterium Tremendum, Alianza Editorial, Madrid, 1991, página 23.

La manifestación de algo, de una realidad que interpretamos como no perteneciente a nuestro mundo habitual, en espacios y objetos que forman parte de nuestro mundo natural, profano. En el encuentro y la experiencia de lo sagrado, Otto designa todas estas experiencias como numinosas (del latín numen, dios), como provocadas por la revelación de algún aspecto de la potencia divina, estos aspectos de lo divino puede ser todo aquello que nos sugiera el infinito, lo eterno, lo absoluto, ideas vinculadas al concepto de sublimidad que también forma parte de mis búsquedas en la realización de las fotografías.

Para conocer en profundidad la idea de lo sublime en occidente, debemos remitirnos a un tratado griego que lleva por nombre “Peri Hyposus” (aproximadamente, Sobre lo Sublime) y parece datar del siglo I d. c., la versión más antigua (un manuscrito parisino del siglo X) lo atribuye a Dionisio o Longino, según Thomas McEvilley,¹² Longino parece hablar de una situación caótica e incontrolable en la naturaleza, en el universo, habla de destrucción y de caos: *“Mira, como todo el universo es puesto patas arriba y hecho trizas”*.

Para McEvilley hay una insinuación de que lo sublime es lo Uno, o el aspecto de Unicidad en las cosas (lo infinito) que constantemente amenaza con aniquilar a los muchos o al aspecto de multiplicidad en las cosas (lo finito). La sublimidad constituye la ilusión de un mundo tras-terreno, solo en ciertos pasajes inciertos visualizable y siempre en términos de vaguedad, de imprecisión, por este motivo, Domingo Hernández Sánchez¹³, se refiere a lo sublime como una percepción indefinida y cita a Hegel, para quien lo sublime es el intento de expresar el infinito sin encontrar en el reino de los fenómenos un objeto que se muestre adecuado para esta representación. Lo sublime es testimonio así

12 Véase MCEVILLEY Thomas, De la Ruptura al Cul de Sac, Arte en la Segunda Mitad del Siglo XX, Akal, Arte Contemporáneo, Madrid, 2007, capítulo: “Patas para arriba y hecho trizas”.

13 SÁNCHEZ Domingo Hernández, Arte, Cuerpo, Tecnología, Ediciones Universidad Salamanca, Salamanca, 2003, página 56.

de una impotencia de la forma para acoger lo absoluto. Lo sublime de la naturaleza sensibiliza una idea de infinito que tiene un carácter de trascendente religioso, místico, metafísico.

Para Edmund Burke¹⁴, en el análisis que hace sobre el sentimiento de lo sublime una causa de terror es la inmensidad o la vastedad, y no solo se trata de la escala, sino también de la cognoscibilidad y perceptibilidad. Si tenemos delante una vasta inmensidad que nos remite al infinito, nuestra cognoscibilidad y perceptibilidad serán limitadas respecto a aquello que vemos, porque sería imposible percibirlo todo de una vez, por tanto imposible de conocerlo todo, así la grandeza de la dimensión es una poderosa causa de lo sublime.

Posteriormente, en su *Crítica del Juicio* (1790), Kant desplazara el origen de lo sublime a la subjetividad, y dirá mas suavemente, lo bello produce satisfacción, lo sublime inquietud. Kant nos dice que: *“lo bello en la naturaleza se refiere a la forma del objeto, que consiste en su limitación, lo sublime en cambio, puede encontrarse en un objeto sin forma, en cuanto en él u ocasionada por él, es representada la ausencia de límites”*.¹⁵

El regreso de lo sublime, de una manera consciente o crítica, se produce a partir del siglo XVIII, cuando se lo concentró en el paisaje sublime. Éste será el tratamiento pictórico y temático que harán los pintores del Romanticismo en el siglo XIX. Rafael Argullol,¹⁶ nos habla del paisaje en la pintura romántica y como este deriva en un escenario en el que se confrontan naturaleza y hombre, y en el que éste advierte la dramática nostalgia que le invade al constatar su ostracismo con respecto a aquella, en una infinitud que se muestra ante él como un abismo deseado e

14 BURKE Edmund, Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello, Tecnos, Madrid 1987.

15 KANT Inmanuel, *Crítica del Juicio*, I Parte, Libro II, parágrafo 23.

16 Idem nota 7

inalcanzable. Este abismo le provoca terror pero al mismo tiempo, una ineludible atracción. A partir de esta concepción de la naturaleza en la pintura Romántica se produce la autonomía del paisaje y se convierte en protagonista. En el paisaje romántico se representa a la naturaleza exteriorizada, enajenada, alejada. El hombre ha sido expulsado de ella, o más bien se ha auto expulsado y ahora se siente como un naufrago errante en su inmensidad, al lado de una naturaleza apacible, ansiada, soñada, aparece otra que es caótica y destructora. Este es el sentimiento de lo sublime en la naturaleza que durante el siglo XIX los pintores románticos buscaban expresar a través del paisaje en sus cuadros. Este tratamiento y relación de la naturaleza como algo infinito y caótico que representa el aspecto de unicidad en las cosas que constantemente amenaza con aniquilar a los muchos, es decir, el aspecto de multiplicidad en las cosas, se expresa claramente en la pintura de William Turner (1775-1851), especialmente en sus últimos trabajos, y son uno de los de los primeros antecedentes en la representación de lo sublime. Según MacEvelley, podría verse lo sublime en el infinito en cuanto opuesto a lo finito y dice: *“Cuando una cosa finita entra en la Unicidad metafísica o infinitud, cesa de existir como una entidad separada y es distribuida entre todas las cosas; pues en la unidad, o en la infinitud, todo es todo. Lo Uno esta total y absolutamente presente en todas las particularidades”*.¹⁷ Esto es lo que buscaba Turner, al desplazar la temática hacia el paisaje marino y disolver las figuras en el fondo del mar, estaba buscando lo absoluto en la naturaleza y la disolución de lo particular en lo universal. En su cuadro: “Barco a vapor a la entrada del puerto” (imagen 28), consigue esto al disolver lo particular (el barco) con lo universal, (el fondo, mar y cielo) en un todo indistinguible. Para representar lo universal le fue necesario eliminar del fondo toda figura que haga referencia a la realidad, a lo particular, para conseguir la abstracción de la totalidad y así

17 Véase nota 11, página. 48.

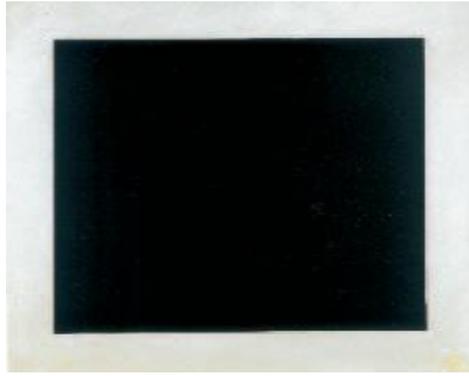
lo Absoluto. Siguiendo el análisis de Thomas MacEvilley¹⁸, en las pinturas tardías de Turner el fondo del cuadro representa lo sublime, las figuras sobre el fondo representan lo bello. El fondo se fue afirmando cada vez más sobre las figuras como el verdadero tema del cuadro durante el transcurso del siglo XIX, y a comienzos del siglo XX el fondo tomo el mando y surgió lo sublime abstracto.

1. 5 Lo sublime abstracto.

“Una hoja de papel en blanco representa el mejor poema, porque es nada en acto, pero todo en potencia”. (Mallarmé).

El pintor ruso Kasimir Malevich (1878-1935), inspirado en una ilustración del tratado de Robert Fludd, titulado: “La historia metafísica, física y técnica de los dos mundos, a saber el mayor y el menor”, publicado en Alemania en 1617, inicia lo que será el comienzo de una nueva dirección en la pintura y que transformará radicalmente el modo de representación y el soporte mismo de la pintura. En la obra de Malevich, Cuadrado negro de 1913 (imagen 19), el fondo se convierte en protagonista, expresa la búsqueda de lo sublime ya no en la naturaleza, ni en su representación, sino en el hombre mismo, es decir, deja de ser un asunto figurativo representado por las vastas extensiones de la naturaleza en el paisaje y se convierte en una idea abstracta. De este modo, para Malevich, el fondo negro expresaba lo trascendente, lo absoluto, la libertad, era un portal para llegar a la nada y a todo a la vez, su postura era más bien mística, romántica, el cuadrado, la forma pura, vaciada de toda significación. Malevich dirá, que en esta “terrible potencia”, yace la suma de todas las imágenes del universo que esperan ser formadas.

18 Véase Nota 11, página 27 y 28.



(19)

Cuadrado negro 1923-29 (1913). Malevich.

Después de esto la pintura ya no será la misma, *“todo se hunde por debajo de la superficie pictórica en la no manifestación infinita que siniestramente acecha por debajo de toda belleza como promesa de su aniquilación definitiva. Este metapaso del tema de la superficie pictórica a la superficie pictórica como tema es a lo que Barnett Newman se refería cuando en 1948 dijo: “El impulso del arte moderno es el deseo de destruir la belleza”. Cuando hablaba de destruir la belleza, aludía al hecho de que lo sublime es lo infinito, lo bello lo finito, y en lo infinito lo bello cesa de existir.”*²⁰ De ahí título suyos como “Día Uno”, “Día antes de UNO “.

Otro pintor paradigmático en la búsqueda de lo sublime a través de la pintura monocroma es Robert Rauschenberg (1925 – 2008), quien realiza una serie de pinturas titulada “White Paintings” (imagen 21), se trata de pinturas absolutamente blancas, en la que se aprecia otra variante del cuadrado negro realizado por Malevich. En el caso de Rauschenberg, su búsqueda conceptual tenía que ver con vaciar el cuadro buscando el límite de la nada absoluta. El compositor John Cage, amigo del artista, decía acerca de estas pinturas que son un aeropuerto de la luz y de la realidad, como una pantalla de cine. También Cage trabajó con el concepto de vacío en su pieza titulada “4’ 33’””, se trata de una partitura sin música, sin sonido, cuya instrucción es no emitir sonido durante los 4’ 33’ que dura la pieza.

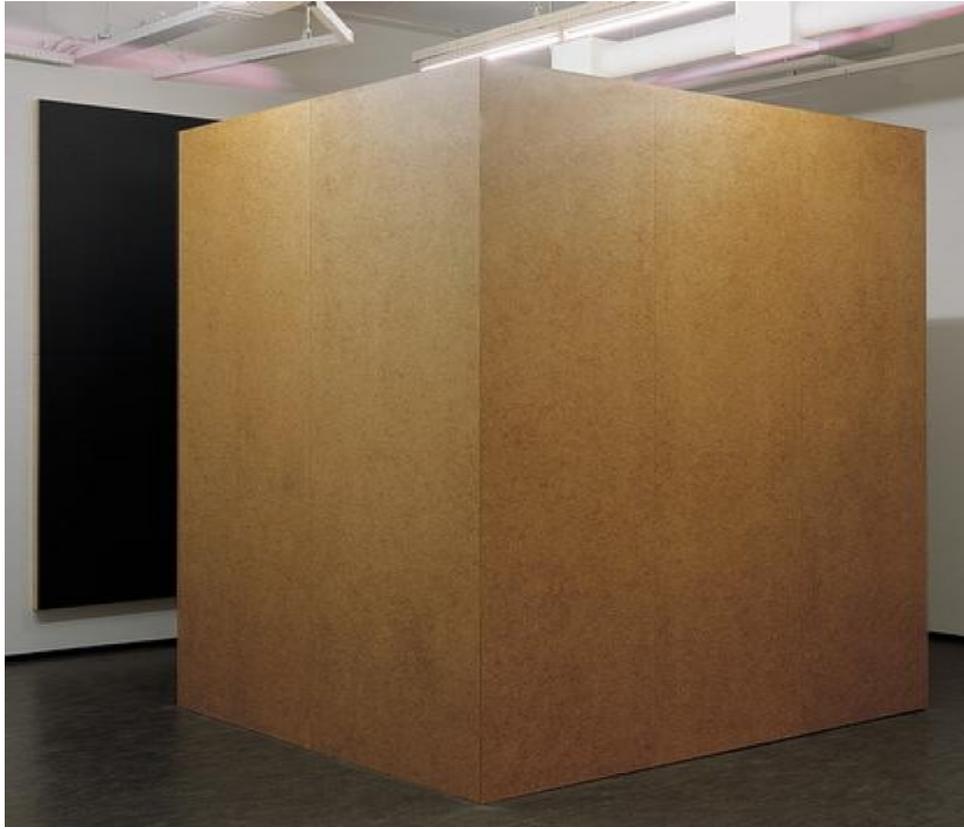
²⁰ Véase nota 17.

Continuando esta línea de pintura monocroma, que hace referencia a lo absoluto, otro pintor que siguió esta línea estética y conceptual es Ives Kleim (1928 - 1962), quien trabajó con sus pinturas monocromáticas, en especial el color azul, que según él, es el color que mejor expresa el vacío.



(21)

Photograph of Robert Rauschenberg seated on Untitled (Elemental Sculpture) with White Painting (seven panel) behind him at the basement of Stable Gallery, New York (1953). Photograph: Allan Grant, Life Magazine © Time Warner Inc/Robert Rauschenberg/VAGA, New York and DACS, London 2006 (Tomado de clase, Retóricas del fin de la pintura, teoría y práctica del último cuadro).



(22)

Imi KNOEBEL (Wolf Knoebel), Schattenraum IV (Espace d'ombre IV), 1988
Installation de 2 éléments : un cube et six panneaux sur cimaise. Isorel, peinture acrylique sur bois, 290 x 360 x 300 cm.
Dimensions de la peinture sur cimaise: 300 x 360 cm. Centre Pompidou, Paris.
(Tomado de clase, Retóricas del fin de la pintura, teoría y práctica del último cuadro).

Esta obra de Imi Knoebel, está compuesta por dos piezas: una pintura colgada sobre la pared, que remite al cuadrado negro de Malevich, y un cubo, por delante del cuadro, que sale a la realidad, al encuentro con el espectador, reduciendo el espacio entre la pintura y la posible posición del espectador, empujándolo al vacío, obligándolo a entrar en ese abismo que representa el infinito, forzando al espectador a la contemplación de la obra del mismo modo que aconsejaba Rothko, para la contemplación de su pinturas, a unos 50 cm. de la misma. De modo que el observador no pueda abarcar los límites del cuadro con la mirada, para introducirlo

conceptualmente en el espacio abstracto representado. El cubo se presenta como un objeto enigmático, una presencia no perteneciente a este mundo, sino a un más allá, expresado en la pintura negra que está detrás de este. Recuerda al monolito (curiosamente también negro), de la película “2001, Odisea del Espacio” (imagen 47), como una aparición misteriosa, enigmática y de presencia sublime.

1.6 La Herencia del Romanticismo

La pintura monocroma iniciada por Malevich, toma del romanticismo la idea de la búsqueda de lo sublime. Aunque en el caso de Malevich la búsqueda de lo sublime se produce de un modo conceptual y no figurativo como lo venían desarrollando los pintores románticos. También lo es, en cierto modo, el expresionismo abstracto norteamericano. Antes, en el paisaje romántico, era la naturaleza en estado puro la que generaba la idea y sentimiento de lo sublime, luego durante el siglo XX, con la abstracción de lo sublime se busca expresar tan solo el concepto de lo sublime, es decir, aquellos aspectos de la naturaleza que se relacionan con las ideas de infinitud, eternidad, vacío, caos, se buscara expresarlos a través de la abstracción, ya no como algo tangible y objetualizable en la naturaleza, sino como una idea, un concepto.

En “El Presente Eterno”, Sigfried Giedion,²³ explica la abstracción en el sentido griego de *afairesis*, que significa a la vez el proceso y el resultado de la retirada del ojo de lo particular, lo accidental, lo no esencial, para obtener lo general, lo esencial. Esto es lo que empezaron a desarrollar los pintores norteamericanos al sintetizar al extremo la representación de la realidad, consiguiendo reunir características esenciales y sintetizando la representación del infinito en la nada absoluta que alcanza su máxima expresión en la pintura monocroma.

23 GIEDION Sigfried, El presente eterno: los comienzos del arte, Alianza forma, 4º reimpresión, 1995, Madrid, página 31.

En “La Abstracción del Paisaje,”²⁴ catálogo realizado por la fundación Juan March, se relaciona al expresionismo abstracto norteamericano con el romanticismo del siglo XIX, y evidentemente con la búsqueda de lo sublime, comparando una de las pinturas paradigmáticas del romanticismo del siglo XIX de Caspar David Friedrich, “Monje al borde del mar” (1809) (imagen 27) con una pintura de Mark Rothko, “Luz, y tierra sobre azul” (1954) (imagen 26), ambas revelan afinidades visuales y emocionales. Rothko, al igual que Friedrich, nos coloca ante la vastedad infinita pero en este caso mediante un lenguaje abstracto, ahora nosotros mismos somos el monje frente al mar, como si observáramos una puesta de sol o una noche de luna llena.

En la abstracción de lo sublime la imagen pintada ya no representa los escenarios de lo sublime, sino que, en su lugar pretende generarlos en el espectador, elevándolo hacia un estado superior de conciencia. Las obras de Pollock, Barnett Newman, Mark Rothko, demandan la inmersión absoluta, tanto del artista como del espectador, en el espacio infinito que sugieren sus composiciones. Pollock dice, “*cuando estoy en mi pintura no soy consciente de lo que estoy haciendo*”²⁵, es un testimonio de esta pérdida del yo, y se corresponde a las búsquedas de Barnett Newman, e incluso de Rothko, en sus pinturas de gran escala buscando la inmersión del espectador en el espacio. En el lenguaje abstracto de Rothko, nosotros somos el monje frente al mar, frente a esas enormes pinturas mudas. Esos infinitos e intensos vacíos nos transportan más allá de la razón, hasta lo sublime. Pero si lo sublime se puede alcanzar saturando extensiones ilimitadas, también se puede llegar a él a la inversa, llenando ese vacío de energía desatada. El arte de Turner (imagen 28), presenta esos dos extremos sensibles, como en la pintura de Pollock (imagen 29), cuyos laberintos giratorios recrean, en el lenguaje metafórico de la abstracción, la turbulencia sobrehumana descrita más literalmente por Turner.

24 La Abstracción del Paisaje, Del Romanticismo Nórdico al Expresionismo Abstracto, Fundación March, Madrid, 2007. Página 164, 165.

25 Idem nota 22.



(26) Mark Rothko, Luz, y tierra sobre azul".



(27) Caspar David Friedrich, " Monje mirando el mar"



(28) W. Turner, Tormenta de nieve, barco de vapor a la entrada del puerto.



(29) Jackson Pollock, numero 28, 1950.

Estas son algunas de las transformaciones ocurridas en la pintura durante el siglo XX. Sus causas son producidas, en parte, por las transformaciones en la manera de representar lo sublime en la naturaleza. No deja de ser curioso, que la forma de representar lo sublime a partir de 1920, abandone la representación del paisaje y comience a expresarse tan solo con los conceptos de sublimidad generados por él. Con la pintura monocroma se inicia una nueva dimensión en la representación del vacío, del espacio infinito, que son características del Cosmos que en aquella época comenzaba a conocerse de una manera más objetiva y a especularse con la posibilidad de exploraciones espaciales y de salir al encuentro de ese espacio enigmático e infinito, que representa el paradigma de lo sublime. Del mismo modo la pintura monocroma nos enfrenta al vacío y nos propone entrar en ese espacio desconocido que representa la totalidad. Esta búsqueda de lo sublime en la naturaleza a través del paisaje fue transformándose desde el romanticismo hacia la pintura monocroma y el expresionismo abstracto, por un lado, y por otro, seguramente también influenciado por esta idea de exploración espacial, hacia la exploración de paisajes desérticos, agrestes donde los artistas exploran las regiones de la naturaleza y la utilizan como escenario artístico.

1.7 Land Art

Existe desde siempre un interés en el hombre por la naturaleza y por transformar el espacio que le rodea. A partir de 1960 se realizaron obras en y con el paisaje. Se trata de construcciones e intervenciones en la naturaleza, en el paisaje, y están vinculadas a la búsqueda de lo primordial y lo sublime en la naturaleza. Estas obras introdujeron y consolidaron en el ámbito artístico la interdisciplinariedad, al mismo tiempo que demostraron que la galería de arte o el museo no eran los únicos lugares que podían contener obras artísticas. La naturaleza funciona como soporte de las obras, a la vez que como generador de las mismas,

ya que en muchas de estas obras, la naturaleza no es tomada como simple soporte de la obra sino parte integrante de la misma.

El land art, a pesar de sus contradicciones, sugirió una serie de nuevas visiones del espacio, del paisaje y de la naturaleza. Extendió y actualizó conceptos como los de belleza y sublimidad, desde la naturaleza en su estado salvaje o reordenada por el hombre, hasta la naturaleza en alguno de sus estados alterados o no, incluso degradados. Muchos artistas del land art han ido en busca de lo sublime o lo pintoresco en la naturaleza. Acerca de lo pintoresco hay que decir que a la publicación del libro de Edmund Burke, "Indagaciones Filosóficas Acerca de Nuestras Ideas Sobre lo bello y lo Sublime", de 1757, que constituyó en cierta manera un preludio del Romanticismo, siguieron los de Uvedale Price y Richard Payne Knight, quienes completaron la definición de lo pintoresco en relación con lo sublime y lo bello. Uvedale Price en su "Essay on the Picturesque" de 1794, añadió una tercera categoría de objetos y paisajes a lo sublime y lo bello de Burke. Price sentía que lo bello y lo sublime fallaban para expresar aquellas cosas que eran rudas, rústicas e irregulares, pero que atraían visualmente, a éstas, él las definió como pintorescas. Otro ensayista inglés Richard Payne Knight, simultáneamente ofreció una visión de lo pintoresco en los libros: *The Landscape: A Didactic Poem*, 1794 y "Analytical Inquiry into the Principles of Taste", 1805. Aunque Knight estaba de acuerdo con Price en que las cualidades estéticas u objetivas eran las que producían el efecto pintoresco, él sugirió que había elementos no estéticos que contribuían igualmente a producirlo. Estos elementos funcionaban psicológicamente generando múltiples ideas y asociaciones. Este principio de asociación era igualmente relevante en el diseño de cuadros y paisajes. La aparición de una ruina gótica, un templo chino, un círculo de piedra enfatizan el efecto pintoresco por evocar lo antiguo, lo exótico.³⁰

30 Para todo esto véase nota 11, página 315, 316.

La relación del land art con la búsqueda de lo sublime en la naturaleza, en algunas obras se evidencia más que en otras. Una obra notable en este sentido es “Campo de Relámpagos”, de Walter de María, realizada en Quemado, Nuevo México, 1974-1977.

Consta de 400 postes de acero de unos 5 centímetros de diámetro, y de una longitud variable en torno a los 6 metros, para que todos los postes queden a la misma altura salvando las irregularidades del terreno.

Instalados en medio del desierto, ocupan un campo de una milla por 1 Km. De María creó una zona de atracción energética, las nubes a su paso descargan electricidad produciendo así un campo de truenos y relámpagos. Este campo de relámpagos no solo es lo sublime ahora, sino que al ser un detonante de las tormentas recoge también la tradición romántica de lo sublime que en aquel tiempo rompió con la tradición clásica de la naturaleza, que censuraba lo inestable, deseando proyectar en el mundo una ficticia estabilidad (en un anhelo de detener el tiempo, el devenir inescrutable). Aquí se manifiesta y se centra la atención en el poder de la naturaleza y su sublimidad.

Esta obra de Walter de María busca captar y manifestar lo metafísico dentro de una tormenta y elevarlo a la categoría de obra, poniendo de manifiesto el poder evocador de una tormenta, transmitiendo la idea de lo metafísico y lo trascendente en la naturaleza.

1.8 LO SUBLIME EN LO CONTEMPORANEO

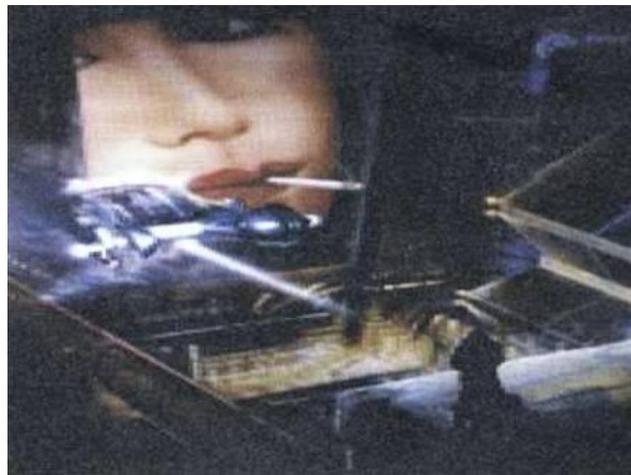
En el paisaje romántico, la naturaleza se representaba e interpretaba como una extensión infinita, de poder incontrolable, se representaba como el poder absoluto. Estas ideas eran las que despertaban el sentimiento de lo sublime. En *Monje Mirando el Mar* de Caspar Friedrich, la naturaleza se presenta como una extensión de lo infinito, un inmenso horizonte, apenas limitado por la delgada línea que separa cielo de tierra. En la que vemos la pequeña figura interrogativa del monje (imagen 27).

En la actualidad, ese lugar se ha desplazado a la tecnología. La tecnología produce lo sublime.

¡Porque, la Tecnología es el poder absoluto!

En una escena de la película “Blade Runner”, una figura solitaria contempla lo que parece ser una pantalla de video. Ya no solo es la naturaleza la que despierta el sentimiento de lo sublime, sino los hombres y ciudades del futuro (imagen 32). *Produciendo una “imbricación entre mística y tecnología, una tecnología que enfrenta al hombre a lo Primordial”*.³¹

En la actualidad como en el pasado la búsqueda de lo infinito, lo metafísico, ideas inherentes al ser humano, siguen siendo representadas con otros medios y otros soportes, pero el contenido sigue siendo el mismo de siempre, la búsqueda de lo infinito, lo absoluto.



(32)

31 Véase nota 13 página 51, 52.

Peter Fischli y David Weiss en “Aeropuerto”, fotografía de 1988 (imagen 33), expresan lo sublime en una fotografía donde se une el espacio infinito y enigmático de un cielo semi oculto por las nubes lo que contribuye a aumentar el sentimiento de sublimidad de la imagen, y un avión de línea aérea comercial. La inmensidad de la naturaleza y la potencia de la maquina moderna.



(33)

*“David Hockney, banaliza nostálgicamente, el tema del distanciamiento abismático de la naturaleza. En la terraza, (1971) Óleo”. (imagen 35)
“El hombre moderno no puede penetrar en el recinto de la naturaleza puesto que la destruye como ser racional, de ahí que la naturaleza sea enmarcada y se separe de la cultura a una lejanía que la hace inaccesible”³⁴.*



(35)

34 SELMA, Vicente José, Imágenes de Naufragio, Nostalgia y Mutaciones de lo Sublime Romántico, Dirección >General de Promoción Cultura, Museos y Bellas Artes, Consejería de Cultura, Educación Y Ciencia, Valencia, 1996. (Pág. 95, 99,101)

La ciudad puede recoger en sus arquitecturas industriales abandonadas el universo de un vértigo sublime, como puede observarse en la fugada perspectiva de la nave industrial abandonada de esta fotografía de David Lynch. La metafísica de la arquitectura, se manifiesta en esta fotografía como una poetización de la metafísica de lo ordinario, materico, arquitectónico, se establece como una reivindicación de los misterios de la vida cotidiana.



(36)

En esta fotografía de David Lynch (imagen 36) encontramos lo sublime en la expresión de vacío y desolación de una fábrica abandonada. Según Rudolf Otto³⁷, además del silencio y la oscuridad existe un tercer modo de suscitar la impresión numinosa: el vacío. El vacío indefinido es, por decirlo así, lo sublime puesto en sentido horizontal. El desierto, la estepa indefinida y uniforme, el magno océano son sublimes y sirven de estímulo para despertar por asociación de ideas, una resonancia numinosa. En arquitectura las grandes extensiones llegan a producir la impresión de solemnidad, mas no por lo alto de los pórticos o imponentes verticales, sino por la horizontalidad dilatada, como la oscuridad y el silencio, el vacío es una negación que aleja la conciencia del aquí y del ahora.

37 idem nota 8, página 101, 102.

*“La era que comienza, se presenta como una alianza entre el arte, la industria y la tecnología, despotenciación de la naturaleza, desmontaje de lo bello natural. regreso de una naturaleza ya no imitada, sino diseñada, que introducirá la estética del siglo XX”.*³⁸

38 Véase nota 32.

2. Concepto y Estética en la Obra

El paisaje constructo

En mi trabajo utilizo el paisaje como medio de expresión, un paisaje que es híbrido, entre lo real y lo ficticio.

El paisaje es obra del tiempo. Un paisaje solo es hermoso cuando muestra los restos de una existencia lejana, relacionada con su proceso temporal de desgaste a causa de su exposición e interacción con los elementos de la naturaleza de la que forma parte, adquiriendo así, cualidades pintorescas.

El artista Robert Smithson³⁹ se refiere a esta situación procesual cuando explica que un gran surco hecho en la tierra puede producir una sensación antiestética e irregular en el paisaje, pero ese mismo surco después de un tiempo, una vez que la naturaleza haya avanzado sobre él y suavizado sus contornos e irregularidades, puede transformarse en algo bello, produciendo una visión pintoresca del paisaje, una “realidad enaltecida” (expresión de Moholy -Nagy) del paisaje.

Una visión pintoresca del paisaje pueden ser las ruinas mayas enterradas en la selva, porque manifiestan la exposición de la belleza natural, lo intocado, salvaje, auténtico, la naturaleza avanzando sobre la ciudad vencida, el triunfo de la naturaleza sobre la civilización. Este es un tema muy recurrente en el romanticismo durante el siglo XIX. Esta situación procesual de desgaste de la materia debido a los agentes erosivos forma parte de la estética de los desiertos. Esta estética de la superficie erosionada por los agentes atmosféricos y que con el paso del tiempo puede resultar atractiva a la mirada, es lo que busco en el momento de realización de las superficies de cemento Portland.

La construcción de las superficies que luego fotografío en entornos naturales - urbanos, la interpreto como una reproducción a escala microscópica de los procesos geológicos físicos y químicos que originan la estética de los paisajes desérticos.

39 Robert Smithson, El paisaje entrópico, IVAM, Centre Julio Gonzalez ed. 1993, capítulo: “Un Recorrido por los Monumentos de Passaic.”

Desde aspectos conceptuales la relación de la tierra y sus procesos geológicos se relacionan con el proceso de construcción de las superficies, principalmente en el agua y la tierra; su mezcla y solidificación es una metáfora de los procesos de construcción y deconstrucción edafológica planetaria.

El paisaje surge como un fragmento del entorno que nos rodea, un fragmento que delimitamos mentalmente. Según Javier Maderuello,⁴⁰ el paisaje es un constructo, una elaboración mental, como fenómeno cultural es una convención que varía de una cultura a otra, no es un mero lugar físico, sino un conjunto de ideas que elaboramos a partir del lugar y sus elementos constituyentes. La idea de paisaje no se halla tanto en el objeto que se contempla, sino en la mirada de quien lo contempla. Por eso la contemplación del paisaje, desde el punto de vista del arte, debe ser desinteresada, estética, por el mero placer de contemplar.

Agustin Berque en “El Paisaje, Arte y Naturaleza”, dice que hacia el siglo IV, en China, Xie Lingyong, es el primer poeta paisajista, que inventó el paisaje como objeto de una apreciación estética. Él expresó claramente que la belleza del shanshui (montaña, río) reside menos en la cosa misma que en el gusto que se le toma a encontrarla bella. Así escribe hacia el final de un poema en que relata un paseo por los montes Kuaiji: “*El sentimiento, por medio del gusto, hace la belleza*”.⁴¹

40 Véase MADERUELLO, Javier, El Paisaje, Génesis de un Concepto, Madrid, Abada, DL, 2005 (Apuntes de clase: Paisaje y Territorio).

41 BERQUE Agustin, El Paisaje, Arte y Naturaleza, Huesca, 1996. Maderuello, Diputación de Huesca pp15-21. (Apuntes de clase: Paisaje y Territorio)

Contemporáneo de Tao Yuanming y Xie Lingyong, el pintor chino Zong Bing (375-443 d. c.), escribió la primera introducción a la pintura de paisaje. Desde entonces no se ha dejado de profundizar en que la idea de que el paisaje no está en la forma exterior u objetiva de las cosas, sino en la relación que, más profundamente une su naturaleza a nuestro corazón. No hay más paisaje que el sentimiento y en consecuencia esto exige que estemos dispuestos a ello.

En el catálogo de la Fundación March, “La Abstracción del Paisaje”⁴², Werner Hofmann dice que el descubrimiento de la naturaleza como paisaje (en Europa) se debe al poeta Francesco Petrarca (1304-1374), y su ascensión al Mont Ventoux en 1336. Una vez alcanzada la cima, se le presentó la necesidad de elevar el alma hacia las cosas más altas, lo que le llevó a leer el libro “Las Confesiones”, de San Agustín (397 d. c.), abrió el libro al azar y leyó: “*Los hombres, por lo común, se admiran de ver la altura de los montes, las grandes olas del mar, el curso de los astros, y se olvidan de lo mucho que tienen que admirar en sí mismos*”⁴³. Entonces, escribe Petrarca: “*dirigí mi mirada interior hacia mí*”⁴⁴. Es la primera experiencia de la doble mirada sobre el paisaje en la Europa moderna, en el mundo exterior y el mundo interior, de esta manera, el paisaje se vuelve subjetivo.

42 Véase nota 22, página 17.

43 San Agustín, Las Confesiones, libro X, VIII, (citado en La Abstracción del Paisaje, Del Romanticismo Nórdico al Expresionismo Abstracto, Fundación March, Madrid, 2007, pág.18).

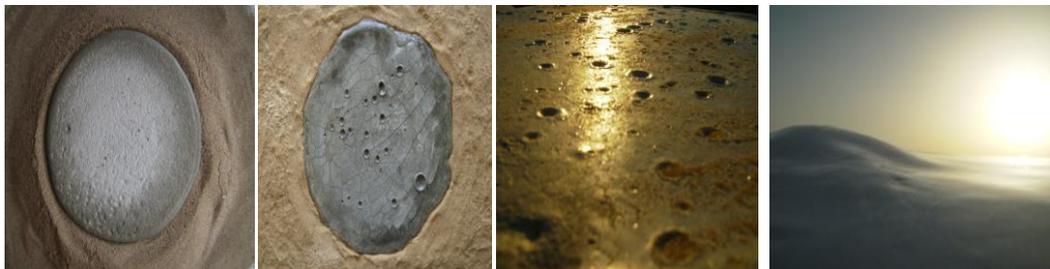
44 Idem nota 41 libro X, 29.

2.2 Pre-producción de la obra

El proceso de producción de la obra se divide en dos partes: primero es la construcción de superficies que simulan la edafología de los desiertos, posteriormente estas superficies, por llamarlas de algún modo, serán fotografiadas en entornos urbanos, de modo tal que simulen formar parte de ese lugar, modificando el paisaje urbano y generando un paisaje nuevo, ambiguo y misterioso.

El artificio consiste en sustituir (fotográficamente) una parte del paisaje urbano real por el desierto, la metodología la realizo interponiendo entre el paisaje que me interesa fotografiar y la lente de la cámara, la superficie mencionada, de este modo todo lo que está detrás de esta superficie quedara oculto por la misma y todo aquello que por encima de la línea de horizonte urbano se eleva, formara parte del nuevo mundo, el desierto. En la producción de las superficies utilizo dos materiales paradigmáticos de la creación: agua y tierra. El agua representada en su forma solida, el hielo. La tierra representada en el cemento que es producto de los procesos industriales de diversos minerales y rocas extraídas de las canteras.

Las superficies:



(45)

Acerca del cemento Portland, hay que decir que, aun cuando existen cementos naturales, puede afirmarse que hoy se emplea casi exclusivamente el artificial llamado Portland. La fabricación de cementos artificiales se inicio hacia la mitad del siglo XVIII y en 1780 se obtuvo en Inglaterra un producto hidráulico que una vez endurecido se asemejaba mucho a la piedra de construcción Portland.

El cemento ha sustituido casi por completo a la piedra en toda clase de construcciones. El cemento Portland se llama así porque su color es semejante al de la piedra de las canteras inglesas de Portland.

El cemento hidráulico Portland es símbolo de la contemporaneidad postindustrial, es el material con que se construyen las ciudades modernas. Hubo una era Paleolítica y Neolítica, caracterizada por la utilización de la piedra, o sea, la piedra tallada, luego la edad de los metales, hoy vivimos en la era Portland. Este material me interesa justamente por su relación directa con el desarrollo y el progreso implícito en las grandes ciudades, ideas opuestas a la naturaleza en estado puro representada por el desierto.

Es curioso que sea el cemento Portland el material con que se construye nuestro mundo y nuestro porvenir, siendo un material extraído y producido a partir de la materia que constituye y que forma parte del desierto el cual representa conceptualmente y científicamente la antítesis del progreso y de la evolución de la civilización, que encuentra su máxima expresión en las ciudades del mundo. Este mismo material, símbolo del progreso de la civilización es con el que diseño y represento, por medio del artificio visual, el futuro de la humanidad; su porvenir inevitable en el olvido del desierto.

2.3 Contrapunto visual: Ficción y realidad en la fotografía.

La sustitución del entorno urbano por el desierto es la clave, la imagen fotográfica supone de manera automática la elección de un espacio que se decide mostrar y la eliminación simultánea del espacio que queda más allá de los límites del encuadre, la exclusión del “espacio off”.

En la composición de la imagen también es importante el encuadre de los elementos compositivos y su simbología. Según Steve Yates,⁴⁶ se da lo que en términos musicales se denomina “contrapunto”.

Siguiendo a Steve Yates, el contrapunto visual, al igual que el contrapunto musical, se basa en dos condiciones: el contraste entre contrarios que se complementan mutuamente y una similitud o un paralelismo que lleva al espectador a conectar estos contrarios para así descubrir el antagonismo existente en la unidad de la composición. En el caso que nos ocupa se trata de un antagonismo conceptual, la naturaleza y la cultura ocupan mundos distintos, la oposición es entre civilización y naturaleza. La idea de progreso y desarrollo implícita en las ciudades es contrapuesta a la atemporalidad del desierto, así como la funcionalidad del espacio-tiempo característico de las ciudades es contrapuesto al espacio a-funcional y atemporal del desierto. Se trata de imágenes de lugares en los que es posible una dualidad espacio temporal: el espacio- tiempo sagrado, representado por el desierto, que confluye con el espacio-tiempo profano del presente, representado por la ciudad, donde nada es permanente sino transitorio y efímero. Se sale del espacio - tiempo profano, dinámico, veloz, efímero de la urbe, para enlazar con el espacio - tiempo inmóvil, con la eternidad de lo sagrado. Naturaleza primigenia y tecnología, lo arqueológico y milenario de los desiertos opuesto a la ciudad moderna, la contraposición es la oposición entre naturaleza y civilización.

46 YATES Steve, Poéticas del Espacio, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002, página 39, 40.

2.4 Evolución conceptual y estética.

Las primeras fotografías del paisaje urbano que realice siguiendo esta metodología fueron realizadas en Buenos Aires (ver imagen 49), tomando fotografías de la ciudad desde la distancia y a una altura considerable, como si se tratara de una toma aérea, lo cual hace que las edificaciones aparezcan pequeñas y apenas distinguibles sobre la falsa línea de horizonte producida entre la superficie de cemento que ocupa el primer plano de la mitad inferior del encuadre y el cielo. Sobre esta falsa línea de horizonte se presentan algunas edificaciones que forman parte del paisaje urbano real, más arriba el cielo y el sol natural dotan al pseudopaisaje de realismo.

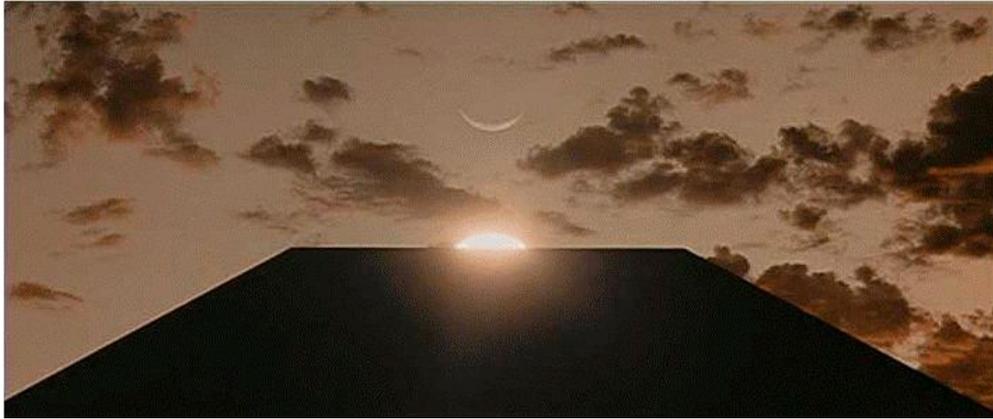
La ciudad representa la civilización, la cultura tecnológica de la que formamos parte, el desierto representa el vacío, el principio y el fin inevitable; juntas ambas imágenes representan el sueño de la civilización hundiéndose en la ciénaga.

Actualmente en Valencia continuo esta metodología de trabajo con algunas variantes. Anteriormente las fotografías las realizaba desde la distancia tomando un plano general de la ciudad, ahora lo que varia es la posición del observador, es decir, la posición desde donde tomo la fotografía. Ahora incursiono dentro del paisaje buscando lo particular de la ciudad. Ya no se trata de plasmar la ciudad y el desierto en una misma imagen, como si de una visión apocalíptica se tratara, o al menos no se trata solo de eso, ahora la cuestión gira en torno a la búsqueda de la metafísica en la realidad que nos rodea y sobre el mundo que hemos construido, y de cómo un objeto absolutamente banal y profano que forma parte del entorno urbano puede convertirse en un objeto místico, metafísico, sin intervenir en él sino en su entorno. De esta manera plantear la posibilidad de que la metafísica se encuentra en todo lo que nos rodea, y de cómo el misterio de la presencia está presente en todas las cosas, más allá del significado cultural y las connotaciones que pueda suscitar el objeto fotografiado.

Otra variación en el trabajo ha sido la sustitución de las superficies de cemento Portland que simulan ser un desierto, por una superficie de hielo que es más bella y sugestiva. No posee la dureza visual del desierto mineral, en este caso se trata también de un desierto pero de hielo, lo que podría ser la región ártica del planeta o el polo sur, o un mundo desconocido. La luz solar se refleja sobre la superficie, dotando a la imagen de sensualidad, creando un espacio metafísico.

En fotografía la luz lo es todo, porque es la materia con la que se construye la imagen. En mis fotografías, la luz constituye un elemento esencial, siempre proveniente del sol, que al proyectar su luz sobre el paisaje o sobre el objeto, brinda a la imagen sensualidad, calidez visual, a la vez que irrealidad, me permite también conectar con la idea de lo sublime en la naturaleza a través del paisaje y la simbología mística del sol. El sol no nos da solamente la habilidad de distinguir unos objetos de otros, permitiéndonos dotar de sentido al mundo tridimensional, sino que también nos proporciona placer físico y visual. En el ámbito del paisaje lo relacionamos con el bienestar y lo valoramos prácticamente por encima de cualquier otra cosa. El sol es como el agua, ambos dotan al mundo de belleza y misterio.

El contraluz es una estrategia fotográfica que utilizo para aumentar el misterio, tanto en el objeto fotografiado como en el paisaje mismo. En todos los casos la fuente de luz es el sol y es un procedimiento muy recurrido en fotografía cuando se quiere resaltar las propiedades enigmáticas o sublimes de un objeto. Un ejemplo paradigmático de esto es la escena que se realiza en la película del director de cine Stanley Kubrik "2001 Odisea del Espacio" (imagen 47).



(47)

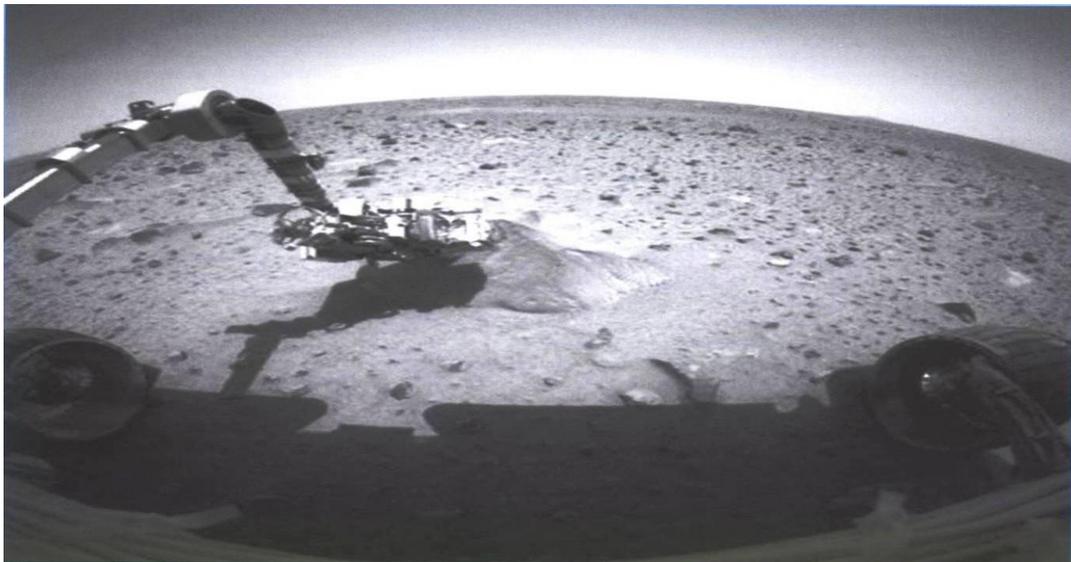
La toma fotográfica a contraluz aumenta el misterio y la cualidad enigmática y sublime del objeto.

En la fotografía astronómica se utiliza este recurso en las imágenes de planetas, donde puede observarse el sol surgiendo u ocultándose tras la línea de horizonte curva del planeta, la curvatura de la línea de horizonte del planeta fotografiado se debe a la gran distancia existente entre el planeta fotografiado y la lente fotográfica. Esto es muy interesante cuando se quiere aumentar la sensación de espacialidad en la imagen, lo cual transmite sensaciones de misterio e infinitud, que son aspectos fundamentales en la idea de lo sublime, concepto que se relaciona con la exploración espacial y de planetas lejanos.

De aquí surge en mi trabajo una interpretación relacionada con la exploración espacial y planetaria, pues las imágenes producidas, muchas veces remiten a planetas desconocidos que el hombre ha empezado a explorar. En especial por los cráteres en la superficie, que producen un aspecto de superficie extraterrestre desolada y abandonada a condiciones climáticas extremas.

Siguiendo esta idea, muchas veces busco generar en las fotografías la línea de horizonte curva, para acentuar la sensación de profundidad y espacialidad en la imagen y para generar en el diseño del paisaje la sensación de un planeta fotografiado a la distancia, sensación producida por la falsa línea de horizonte curva, mediante la cual la redondez del planeta se hace muy presente. La intención es producir la idea de un

planeta visto desde cierta distancia, simulando una toma aérea satelital, imitando las fotografías astronómicas. De este modo aumenta la sensación de soledad, infinitud y misterio en la imagen, dotando al paisaje de una cualidad tan enigmática como estática. Puede evocar a un planeta desierto, remoto, lo cual está relacionado con los proyectos de colonización espacial y lo sublime tecnológico, como en las fotografías publicadas por la NASA de satélites artificiales y robots que exploran el planeta Marte o la luna, en medio del desierto y una soledad infinita (imagen 48). Según las investigaciones científicas y documentos relacionados con la ciencia y exploración espacial, parece ser que el comienzo de la colonización en planetas cercanos se iniciara con construcciones tecnológicas y edificaciones aisladas, emplazadas en medio de la nada, sobre esas superficies desérticas de planetas lejanos donde el silencio y la soledad se hacen muy manifiestos.



Robot Spirit examinando un grupo de rocas en la superficie de Marte. (48)

3 La Obra

En este capítulo presentare una selección de las fotografías que realice durante el año 2008, especialmente producidas para la realización de este informe, dedicando un apartado a cada serie y explicando el procedimiento y el concepto desarrollado, que en líneas generales gira en torno a la búsqueda de imágenes misteriosas y sublimes en la naturaleza, expresadas a través del paisaje, siempre a partir del artificio fotográfico.



Buenos Aires 2007. (49)



Valencia 2008. (50)

En esta serie de vistas de la ciudad desde la distancia he ubicado la superficie de cemento de modo de percibir algunos edificios tras la falsa línea de horizonte del pseudo paisaje desértico, como si se tratara de una ciudad perdida en la infinitud del desierto.

Thomas MacAvilley,⁵¹ haciendo referencia a la pintura romántica del siglo XIX, explica, que cuando la figura encoge sobre el lienzo, la inmensidad del mundo se revela terroríficamente. Por detrás de tales cuadros acecha el temor hegeliano de la cultura a disolverse en la vasta irracionalidad o la falta de valores de la naturaleza. De este modo, al ubicar construcciones de la civilización contemporánea en el desierto busco transmitir esta idea de una naturaleza que con su inconmensurable vastedad amenaza con extinguir el reino de lo individual, la aniquilación del yo, del mismo modo que lo planteaban los pintores románticos. En este caso, el Yo al que se referían los románticos está representado por las construcciones urbanas en medio del desierto. Es la sensación de una naturaleza inmensa, infinita que avanza sobre la civilización y la cultura.

La búsqueda de lo sublime en mi trabajo, principalmente se materializa en las cualidades del espacio extenso, llano del desierto que sugiere el infinito, al igual que se representaban grandes extensiones en los cuadros de los románticos, por ejemplo en Friedrich, " Monje mirando el mar" (imagen 27), donde la figura del monje aparece pequeña en relación a la vastedad del espacio representado. Del mismo modo presento las edificaciones y construcciones urbanas pequeñas en la distancia, representan la civilización, la cultura, el hombre. También en el silencio aparente que transmite la escena, un silencio paradigmático de los lugares desérticos. Porque como dice Edmund Burke⁵², la vacuidad, la soledad, el silencio, tienen la cualidad de lo desconocido, u oculto o fuera de escala. Así lo sublime, se nos muestra en el lóbrego bosque y en el clamoroso desierto.

51 Ver nota 11, página 49.

52 Véase nota 38, 39.



Puesta de sol. (53)



Puesta de sol. (54)

En esta serie he fotografiado una iglesia en una zona similar a un oasis con palmeras, cerca de la costa en Valencia, en el pueblo de Alboraya. La fotografía la tome en el horario crepuscular, con un sol naranja intenso, que junto con las palmeras dotan a la imagen de calidez y son una invitación al lugar como los paisajes de las tarjetas postales. Mi intención es producir un paisaje que exprese cierta sensualidad, atemporalidad, e invite a entrar en ese espacio nuevo. Que el observador desee ir a ese lugar y quedarse allí algún tiempo, como las tarjetas postales de lugares paradisiacos, visiones de lugares que incitan a la ensoñación. Se perciben como pertenecientes a otra realidad donde el tiempo se ha detenido, representan una actitud sentimental e implícitamente mágica, son tentativas de alcanzar o poseer otra realidad, otro mundo, a partir de la producción y diseño de imágenes de un paisaje híbrido entre lo real y lo ficticio, son paisajes artificiales en parte, pero que contienen algo de la realidad, porque son producidos a partir de la escenografía del paisaje urbano cotidiano.

El registro fotográfico se inicia con el recorrido por la ciudad; la búsqueda de lo absoluto y lo primordial, en mi caso, se da a través de la simulación del paisaje desierto, en una búsqueda y provocación artificiosa, a partir de, y dentro de un contexto profano, la ciudad. Buscando el efecto de destacar un territorio y un objeto del medio cósmico circundante y de hacerlo cualitativamente diferente.

El recorrido que realicé por el paisaje urbano, buscando la imagen adecuada (el paraje), donde inicié el proceso fotográfico, está relacionado con la incursión en el paisaje que hacían los pintores románticos y que posteriormente realizara el artista de land art hacia lugares desérticos, agrestes, pintorescos en la naturaleza.



Torre eléctrica. (55)



Torre eléctrica. (56)

En esta serie he fotografiado dos torres eléctricas abandonadas, me parecía interesante la imagen de la torre, porque representa nuestra cultura tecnológica, y que al sustituir su entorno urbano por el desierto contribuyo a aumentar su enigmática presencia.

Mi búsqueda en el diseño de la imagen, en general, es que los objetos que fotografío aparezcan solitarios en el desierto, misteriosos en la distancia, aislados en ese espacio amplio, infinito, de este modo se acentúa el poder de lo salvaje, de la naturaleza, que parece avanzar sobre lo artificial, sobre la civilización. A la vez que despojarles de su función pública, para introducirlos en un nuevo ámbito metafísico, el desierto.

La superficie del desierto con cráteres da a la imagen un aspecto extraterrestre como si se tratara de algún otro planeta o la superficie lunar, lo cual aumenta el carácter enigmático y de soledad en el paisaje. Las presento como una crítica al progreso de las ciudades, con sus tecnologías, sus torres y sus grúas que levantan toneladas de materia, ¿en aras del progreso? ¿A dónde conducen tanta tecnología y urbanidad?

La idea de lo industrial como algo constante en la ciudad donde se supone que la civilización se desarrolla, evoluciona y progresa continuamente se manifiesta claramente en la tecnología. Las torres eléctricas funcionan como canales de energía que alimentan la industria del progreso. Las torres eléctricas tienen la función de distribuir la energía para la industria, el progreso de las ciudades y el confort de sus habitantes, emplazadas en el desierto, en medio de la nada y el silencio absolutos, como una ironía del presente en el que la mayor parte de la información de la realidad que recibimos no procede de nuestra propia experiencia de las cosas, sino de la información que de ellas tenemos a través de otros medios, la tecnología.

Las torres eléctricas son construcciones tecnológicas paradigmáticas del paisaje urbano, responden a los requerimientos de una época, la nuestra, donde todo es información y velocidad excesiva, y donde la comprensión que tenemos de la realidad es producto de la tecnología. La imagen es post apocalíptica, alude a lo que podrían ser los restos de una civilización olvidada en el tiempo.

Como muchas veces hallamos restos de civilizaciones pasadas que descubrimos enterradas en el desierto y que son estudiadas a través de los restos de sus construcciones tecnológicas para conocer su cultura y costumbres. De la misma forma podríamos hacer una arqueología de nuestra civilización urbana actual, del mismo modo que vemos hoy las ruinas de la civilización egipcia, por ejemplo, a través de los restos de sus construcciones. Podríamos analizar nuestras construcciones y tecnologías para reflexionar en la manera en que intervenimos en el mundo y cuál es nuestro fin como civilización.

Es una crítica al progreso, al urbanismo que avanza sobre la naturaleza, aquí en este ámbito, el de la obra, la situación se invierte, es la naturaleza primigenia que avanza sobre la civilización. La revancha de la naturaleza indómita hunde las construcciones urbanas en el olvido, y con ella, el sueño de la civilización hundiéndose en la ciénaga.

En una época en que la tecnología es el poder absoluto, donde el contacto y conocimiento que tenemos del mundo que nos rodea nos llega a través de la tecnología y no por nuestra experiencia directa con las cosas, la tecnología provoca la corrupción de la experiencia directa con la realidad. Como vaticino Andre Breton, en el manifiesto del Surrealismo de 1927: *“Permaneceremos sentados delante de una pantalla y ya no seremos vivientes sino videntes. Viviremos una parte importante de nuestras vidas en esos mundos que son copias alteradas del original.”*⁵⁷

57 Citado en Sontag Susan, Sobre la Fotografía, Edhasa, 1981, Barcelona, página 163.

Nos encontramos en el espacio urbano, hacemos y conformamos la ciudad, el progreso, desarrollo, evolución, normas, orden, sistematismo, características de las ciudades del mundo que entendemos como cuestiones completamente normales en el contexto de la cultura urbana. Todo es rapidez y funcionalidad en la ciudad contemporánea, estos aspectos regulan nuestro comportamiento dentro de la ciudad. En las fotografías busco generar un espacio a-funcional y atemporal, en oposición al espacio de las grandes ciudades donde todo debe ser funcional y diseñado para el tránsito continuo, donde la movilidad y la velocidad, son la norma de las mega metrópolis mundanas.

Esta serie de torres eléctricas se relaciona con algunas obras de Robert Smithson⁵⁸ (1938 – 1973), artista vinculado al land art, donde trabaja los conceptos de entropía. La entropía es un término proveniente de la termodinámica, Smithson hizo uso de tal concepto en casi todas sus obras, bien buscando el paisaje y arquitectura entrópicos o bien generándolos. La entropía, a grandes rasgos, es la tendencia natural a la pérdida del orden. Científicamente es el proceso mediante el cual las partículas se desordenan con una tendencia al desgaste, a la pérdida de energía y al deterioro dentro de un cuerpo o lugar, a través del tiempo. En este sentido, Robert Smithson buscaba el principio de *entropía* en el paisaje natural o bien en el paisaje suburbano. Muchas de sus obras reivindicaron el valor estético de estos lugares, sitios degradados, obsoletos, que guardan una relación directa con la memoria del lugar, con el olvido del mismo y su desaparición por las causas de entropía. Ejemplo de esta situación entropica es la pieza, "*Partially buried Woodshed*" (1970). Obra en la que Robert Smithson arrojó toneladas de tierra sobre una vieja cabaña de madera hasta que ésta se derrumbó. Así, acelera el principio de *entropía natural* y da un ejemplo de lo que percibía el artista como *entropía* en las edificaciones al borde del derrumbe.

58 Véase nota 39.

La relación con el concepto de entropía está presente en las torres eléctricas al vincular espacios primordiales de desiertos con lo que podrían ser los restos de construcciones urbanas. Las torres eléctricas, las antenas abandonadas, sugieren restos de una civilización tecnológica caduca, vencida por el tiempo, de este modo el tiempo cobra protagonismo en una imagen que paradójicamente se presenta como atemporal, donde el tiempo se ha detenido. Puede observarse lo que yo llamo ruinas tecnológicas, las torres ya no funcionan, han sido vencidas por la acción del tiempo y la naturaleza, un tiempo irreversible, constante, pero que paradójicamente, en la imagen adquiere cualidades de eterno, inmóvil, donde el “deterioro” del lugar es una constante. Puede darse la ecuación a más tiempo más deterioro, por lo tanto, más entropía. De aquí la relación con la entropía natural, que nos conduce irreversiblemente al desierto, nuestro destino.

Esta situación de desgaste y de abandono de las torres eléctricas que cumplen una función vital vinculada al progreso y a la industria dentro de la ciudad, se relaciona con otro trabajo de Robert Smithson titulado *“Un Recorrido por los monumentos de Passaic”* de 1967, obra que se compone de un pequeño texto donde nos narra sus paseos por Passaic y un registro fotográfico. Por medio de la fotografía, la literatura y el deambular por estos paisajes, Smithson da una nueva connotación a los espacios situados en las afueras de su ciudad natal, New Jersey (USA), espacios que no tienen nada que ver con lo funcional, se trata del contrafrente de la ciudad, donde lo sucio, lo degradado y desordenado, adquieren otras connotaciones estéticas y plásticas que el artista cubre de un nuevo valor a través de su percepción y experiencia en el recorrido.

En este relato, Smithson, propone una inversión de la sensibilidad romántica, haciendo un paralelismo entre las instalaciones industriales y las ruinas arqueológicas. Es lo que queda, la memoria de un agotado, desecho y entrópico paisaje industrial. Smithson buscaba espacios, o

mejor dicho no espacios. Lugares que han dejado de ser funcionales y que han sido agotados por la industria. Los lugares escogidos para realizar sus obras eran canteras post-industriales, minas abandonadas, etcétera.

Algunos artistas de land art consideran que lo pintoresco está constituido por la huella que deja el ser humano en el paisaje con sus intervenciones industriales y tecnológicas. Si en el siglo XVIII lo pintoresco representaba las cualidades que no eran ni sublimes ni bellas, y se empleaba para aquello que siendo rudo e irregular producía atracción visual, en nuestro presente las ruinas de la civilización industrial pueden resultar atractivas a los sentidos, como lo expreso Smithson en su trabajo “Los Monumentos de Passaic”, o como en la fotografía de David Lynch de la nave industrial abandonada (ver fig. 36). De la misma manera que las ruinas de un mundo tecnológico, como en el que vivimos, donde la tecnología es el poder absoluto, puede resultar atractiva a la mirada.

Es lo que me propuse en esta serie, presentar a la tecnología abandonada al tiempo y a la naturaleza, como si se tratara de las ruinas de nuestra civilización olvidada en un planeta desierto.



Carteles publicitarios. (59, 60, 61)

De modo similar trabaje con la serie de los carteles publicitarios, donde sigo la misma línea conceptual que la anterior serie sobre las torres eléctricas. Los presento como una crítica a nuestra cultura capitalista y frívola, a la sociedad del espectáculo y de consumo; fueron construidos para cumplir una función social banal y frívola, para la complacencia de los requerimientos del mercado y de la sociedad hedonista.

Aquí en este ámbito del desierto, apartados de su emplazamiento urbano habitual, en medio de la soledad y el silencio absolutos adquieren otra significación, ahora parecen más eternos, adquieren una presencia más potente y mística, como el monolito de la película “2001 Odisea del espacio” (imagen 47), o las torres eléctricas de la serie anterior.



(62) Avión cruzando desierto.



(63) Los dos mundos.

Lo sublime en el universo se hace manifiesto en la infinitud del espacio, del tiempo y en el misterio de sus orígenes. En estas búsquedas de lo sublime, realice algunas fotografías que simulan planetas fotografiados a grandes distancias, como si se tratara de fotografías realizadas por satélites, donde el sol pareciera estar ocultándose o surgiendo de detrás de un planeta (imagen 63).

Similar a la serie anterior, pero incluyendo dentro del encuadre aviones de línea aérea comercial en vuelo, con una línea de horizonte sutilmente curva para generar la sensación de distancia y de misterio en la imagen, y con una superficie un poco más iluminada, realice la serie de los aviones cruzando el desierto (imagen 62). La imagen del avión en el cielo sobre la superficie del desierto es como ver un barco navegando en alta mar sobre la línea de horizonte, entre el cielo y el mar, evoca la nostalgia de aquello que se va. También me interesaba expresar la incursión del hombre en espacios metafísicos y sublimes por medio de la tecnología. El avión como el barco tienen la cualidad de poder incursionar en los espacios sublimes oponiendo al poder indómito de la naturaleza otro poder: el de la tecnología.

Los aviones de línea aérea comercial son el paradigma de nuestra época donde todo es velocidad, tecnología, comunicación, multiculturalidad. Por este motivo quise fotografiarlos en el desierto, siguiendo el concepto y técnica que hasta ahora he venido desarrollando, produciendo una imbricación entre mística y tecnología, una tecnología que explora e incursiona en la naturaleza y sus misterios.

La fotografía fue realizada en el aeropuerto de Valencia, y es la última producción fotográfica realizada, cerrando con ella el informe.

Conclusión

Como gran parte de las producciones artísticas contemporáneas no presento un medio para entender algo, sino planteamientos y reflexiones abiertos acerca del mundo actual donde vivimos, y las mismas cuestiones que giran en torno nuestro desde siempre, me refiero al misterio del tiempo y de la naturaleza, de dónde venimos y a donde nos dirigimos como civilización que supuestamente progresa y evoluciona. Todas estas preguntas, de las cuales no tengo respuesta, son preguntas inherentes al ser humano, todos nos planteamos estas cosas, de una forma u otra, entonces yo trato de plantear estas cuestiones a través de imágenes, con un artificio que es visual y que haga sentir estas cuestiones, a través de imágenes que sugieren el misterio del mundo y del tiempo, el enigma de la presencia materializado en todas las cosas, visiones de la ciudad y de las construcciones que el hombre realiza en el entorno, enfrentándolas por medio de la fotografía al desierto, poniendo en evidencia lo efímero y frágil de la civilización y sus ideas de progreso frente a la naturaleza en estado puro.

La angustia posee un papel decisivo en mi trabajo, es la angustia existencial que lleva a la confrontación del individuo con la nada y el todo a la vez, materializado en el desierto.

Fotografía en griego quiere decir dibujar con la luz, pienso que si he utilizado la fotografía para desarrollar mi obra y materializar mis ideas es por su relación con la realidad, es decir, una foto de algo tiene una relación física con ese algo, más que una pintura o un dibujo, de alguna manera es una extensión de aquello que se fotografía. Cuando uno ve una fotografía, uno dice ahí hubo algo, es la huella de ese algo grabada, como una impresión, es un índice de la realidad y su relación con ese algo es de carácter físico. Por este motivo los paisajes que diseño fotográficamente tienen esa ambigüedad causada por el realismo híbrido de la imagen, entre lo real y lo irreal, produciendo lo irreal a partir de lo real.

La fotografía no reproduce tanto la realidad sino que la construye a través de una intencionalidad conceptual y figurativa, presentando una cotidianeidad detenida en el fluir temporal, trasladando al espectador a un mundo silencioso y solitario que parece extraño y desconocido, combinando serenidad e inquietud. Lugares familiares y perturbadores a la vez, mundos, visiones que suspenden la lógica de lo cotidiano, haciendo surgir la profundidad metafísica del mundo. Se trata de captar, como decía Baudelair, lo eterno de lo transitorio por breves instantes, y de hacer surgir lo metafísico del mundo profano, efímero, que nos rodea y que hemos construido, a partir del espacio que circunda el objeto, siendo que el objeto no es intervenido sino su entorno. De este modo *“lo inquietante no está lejos de nosotros: está aquí, en la esquina de la calle. El enigma no es transcendente, sino inmanente. Tocar la insensatez del mundo, en la convicción de que el origen es el abismo”*.⁶⁴

El enigma es inmanente, dice De Chirico, la metafísica en el mundo no está más allá sino aquí mismo, todo lo que nos rodea es metafísico, misterioso, enigmático. Esto es lo que me propuse en la obra, es decir, presentar los misterios del mundo, el enigma de la presencia, en las cosas cotidianas que vemos todos los días, la obra surge así como una reivindicación de los misterios de lo cotidiano. Lo que me interesa es transmitir una visión del mundo en que vivimos, de la ciudad, de la naturaleza y de la civilización actual, creando una imagen que por un lado preserva un misterio y por otro lado da pistas para que se pueda imaginar el resto del misterio.

64 El Siglo de Giorgio De Chirico, Metafísica y Arquitectura, Skira editore, Milano, 2007, página 25.

Bibliografía

GADAMER, Hans-Georg, La Actualidad de lo Bello, Paidós / I.C.E. - U.A.B., Barcelona, Bs. As., México, 1991, Barcelona

ELIADE Mircea, Lo Sagrado y Lo Profano, Labor, Barcelona, 1992

Antiguo Testamento, Libro del Génesis.

JOSEFO Flavio, genera judía 2, Gredos, Madrid, 1997.

ARGULLOL Rafael, La Atracción del Abismo: Un Itinerario por el paisaje Romántico, Editorial Destino, Barcelona, 2000.

JULIVERT Manuel, El Sahara, Tierras, Pueblos y Culturas, Universidad Politécnica De Valencia, 2003.

OTTO Rudolf, Lo Santo, Lo racional y lo irracional en la idea de Dios, Alianza Editorial, Madrid, 1991.

MCEVILLEY Thomas, De la Ruptura al Cul de Sac, Arte en la Segunda Mitad del Siglo XX, Akal, Arte Contemporáneo, Madrid, 2007.

SANCHEZ Domingo Hernández, Arte, Cuerpo, Tecnología, Ediciones Universidad Salamanca, Salamanca, 2003.

BURKE Edmund, Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello, Tecnos, Madrid 1987.

KANT Immanuel, *Crítica del Juicio*, Espasa Calpe, Madrid, 1999.

GIEDION Sigfried, El presente eterno: los comienzos del arte, Alianza forma, 4^o reimpresión, 1995, Madrid.

La Abstracción del Paisaje, Del Romanticismo Nórdico al Expresionismo Abstracto, Fundación Juan March, Madrid, 2007.

SELMA, Vicente José, Imágenes de Naufragio, Nostalgia y Mutaciones de lo Sublime Romántico, Dirección >General de Promoción, Cultura, Museos y Bellas Artes, Consejería de Cultura, Educación Y Ciencia, Valencia, 1996.

Robert Smithson, El paisaje entrópico, IVAM, Centre Julio Gonzalez ed. 1993.

MADERUELLO, Javier, El Paisaje, Génesis de un Concepto, Madrid, Abada, DL, 2005

BERQUE Agustin, El Paisaje, Arte y Naturaleza, Huesca, 1996.
Maderuello, Diputación de Huesca. (Apuntes de clase, Paisaje y Territorio)

YATES Steve, Poéticas del Espacio, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002

SONTAG Susan, Sobre la Fotografía, Edhasa, 1981, Barcelona.

El Siglo de Giorgio De Chirico, Metafísica y Arquitectura, Skira editore, Milano, 2007.

Indicé General

Introducción	4
1. Los Dos Mundos	6
1.2 La búsqueda de lo sublime.	8
1.3 El desierto.	10
1.4 Mysterium tremendum.	15
1.5 Lo sublime abstracto.	19
1.6 La Herencia del romanticismo.	23
1.7 Land Art.	26
1.8 Lo Sublime en lo Contemporáneo.	28
2. Concepto y Estética en la Obra	33
El paisaje constructo	34
2.2 Pre-producción de la obra	37
2.3 Contrapunto visual. Ficción y realidad en la fotografía.	39
2.4 Evolución conceptual y estética.	40
3. La Obra	44
Conclusión	59
Bibliografía	62
Indicé general	64
Indicé de Ilustraciones	65

Indicé de Ilustraciones

Portada: Los dos mundos. Fotografía, 2008.

19 Cuadrado negro, 1923-29 (1913) Malevich (Tomado de clase, Retoricas del fin de la pintura).	20
21 Robert Rauschenberg, white painting, seven panel (Tomado en clase, Retoricas del fin de la pintura).	21
22 Imi KNOEBEL (Wolf Knoebel), Schattenraum IV (Espace d'ombre IV), 1988 (Tomado en clase, Retoricas del fin de la pintura)	22
26 Mark Rothko, Luz, y tierra sobre azul” (1954)	25
27 Monje Mirando el Mar de Caspar Friedrich	25
28 W. Turner, Tormenta de nieve, barco de vapor a la entrada del puerto, (expuesto en 1842).	25
29 Pollock, Jackson, numero 28, 1950.	25
32 Escena de la película Blade Runer	29
33 Peter Fischli y David Weiss “Aeropuerto”, de 1988 Fotografía	30
35 David Hockney, En la terraza, (1971) Óleo	30
36 David Lynch, “Nave industrial abandonada” (1987) Fotografía	31
45 Superficies en construcción para la realización de la obra.	37
47 Escena de película “2001 Odisea del Espacio”, Dir. Stanley Kubrik.	42
48 Robot Spirit, explorando la zona de Adirondack, Marte, 2004.	43

49 Ciudad, Bs. As., 2007. Fotografía	_____	46
50 Ciudad, Valencia, 2008. Fotografía	_____	46
53, 54 Victoria sobre el sol, Fotografía, Valencia, 2008.	_____	48
55, 56 Torre eléctrica, Valencia 2008. Fotografía	_____	50
59, 60, 61, Carteles publicitarios, Valencia 2008. Fotografía	_____	56
62 Avión cruzando el desierto. Valencia 2008. Fotografía	_____	58
63 Los dos mundos. Valencia 2008. Fotografía	_____	58