

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA

FACULTAD DE BELLAS ARTES



UNIVERSIDAD
POLITECNICA
DE VALENCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



PROYECTO FINAL DE MÁSTER EN PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

Tipología de proyecto 5.1

Develando el paisaje nocturno,

De la oscuridad a la luz.

ALUMNO: Nuria Sofía González Tugas

TUTOR: Josep Benlloch Serrano

Valencia, Junio, 2011

Agradecimientos

Quiero dar gracias a todas la personas que me han apoyado en este proceso, a mi tutor Pep Benlloch, por su paciencia y gran experiencia en el mundo de la fotografía, a Ruth González por su gran apoyo y perseverancia, a Manuela Biedma por sus acertadas correcciones y a Javier Busturia con quien he compartido este largo proceso y que acompañándome siempre lo ha hecho desde un inmenso amor, generosidad y comprensión. A sus padres Elena y Javier que pacientemente nos apoyan en este camino que queremos construir y finalmente quiero agradecer y dedicar este proyecto a mis padres Nuria y Miguel que desde lejos no dejan de apoyarme incondicionalmente.

“El mundo (...) es el medio natural y el campo de todos mis pensamientos y de todas mis percepciones explícitas. La verdad no “habita” únicamente al “hombre interior”; mejor aún, no hay hombre interior, el hombre está en el mundo, es en el mundo que se conoce”¹

“Creo en lo invisible. No creo en lo visible. No creo en la realidad absoluta de lo que nos rodea. Para mí, la realidad reside en la intuición y en la imaginación, y en esa pequeña voz que dice: ¡¿No es extraordinario?! Las cosas de nuestras vidas son sombras de la realidad y nosotros también somos sombras.”²

¹ Merleau-Ponty, M. *Fenomenología de la percepción*. p. 10

² Citado en *Duane Michals. Fotografías 1958-1990*. Sala Parpalló, Octubre/Noviembre 1993. Ediciones Alfons el Magnanim- IVEI. Diputación provincial de Valencia. p. 12.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN-----	5
-------------------	---

PRIMERA PARTE

Parámetros filosóficos y conceptuales.

1.1. El develar fenomenológico: Filosofía de la luz. -----	15
1.2. Naturaleza -----	25
1.3. Paisaje. -----	28
1.3.1. Paisaje, un vínculo entre el hombre y la Naturaleza-----	28
1.3.2. Materia sensible y relativa del paisaje.-----	34
1.3.3. Representación de lo inefable del paisaje. -----	37
1.3.4. Paisaje nocturno. -----	42
1.3.4.1. La noche. -----	42
1.3.4.2. Fragmentos de la Naturaleza nocturna.-----	47
1.4. Autores de referencia. -----	51
1.4.1. De paisajes nocturnos. -----	51
1.4.2. De cuerpos efímeros.-----	58

SEGUNDA PARTE

Proceso creativo: De naturalezas muertas y cuerpos fantasmales al paisaje nocturno.

2.1. Evolución del proceso creativo y relación con la obra actual-----	70
2.1.1. De lo fenomenológico en la representación: Una búsqueda intuitiva de la polaridad luz-oscuridad. -----	72
2.1.2. Ausencia y presencia de la imagen. -----	74
2.1.3. Sobre la poesía de lo invisible. -----	77
2.1.4. Sobre la búsqueda de espacios abandonados. -----	83
2.1.5. La apropiación como configuración de experiencia: habitando espacios abandonados. -----	85
2.1.6. Cuerpos que habitan la ilusión de un pasado. -----	89
2.1.7 Búsqueda en la fotografía de paisaje nocturno. -----	91

TERCERA PARTE

Descripción técnica del proyecto.

3.1. Proceso de trabajo. -----	96
--------------------------------	----

CUARTA PARTE

Proyecto expositivo.

4.1. Presentación de la obra -----	120
4.2. Presupuesto. -----	135
4.3. Montaje expositivo -----	140
Conclusiones -----	145
Bibliografía -----	151

INTRODUCCIÓN

Reflexionar sobre el paisaje significa adentrarse en un mundo lleno de definiciones y complejos contenidos. Representarlo implica tanto comprender un conjunto de cualidades y circunstancias que tienen que ver con su condición contemporánea, sus procesos culturales y fenómenos sociales, como también con sus valores sensoriales y emocionales. Actualmente, el concepto paisaje se vincula con diferentes términos: ecológicos, geográficos, territoriales, estéticos, entre otros, por lo que se hace complicado llegar a una única definición, estudio o representación. A pesar de la dimensión flexible e ilimitada del fenómeno de Naturaleza, fuente del paisaje, se cree posible comunicar y representar desde la percepción y la interpretación individual, parte de los diferentes hechos cambiantes que convergen en este fenómeno. Es entonces, que se escoge en este proyecto en particular, distinguir del *paisaje* un ámbito o término diferente a los recién mencionados para reflexionar conceptos que puedan experimentar ideas o emociones que tienen que ver con mundos sensibles y abstracciones conceptuales. Y así, realizar una reflexión frente a términos filosóficos que pueden manifestarse a partir de la experiencia de la re-unión o fusión íntima entre el hombre y la Naturaleza.¹

¹ Sembrando asimismo reflexiones en el lector y espectador hacia problemáticas contemporáneas que hablan del desequilibrio del mundo actual, planteando así, una reapropiación de valores y de la poesía del mundo para recomponer una tierra humanamente habitable. Experimentando lo imprevisible del asombro ante fenómenos singulares en sustitución del desequilibrio provocado por la indiferencia y la visión ciega que produce el desarrollo actual. Félix Guattari en su análisis sobre la noción de subjetividad, en *Prácticas y restauración de la ciudad subjetiva* (texto publicado en la revista Recherches i Chimères; Revista Quaderns nº 238), previene el peligro de la visión petrificada de la experiencia ante lo subjetivo que surge desde el momento en que se pierde el gusto por lo diferente y lo imprevisible, por el asombro ante lo simple y cotidiano postergando los instintos y sentimientos propios de la condición humana. Como

Dado la estrecha relación que existe entre Naturaleza y paisaje es necesario diferenciar ambos conceptos: el primer término se entiende como “un concepto complejo que comprende lo trascendente, aquello que va más allá de los límites de cualquier conocimiento posible, y lo inherente, lo que atañe a la sustancia.”² Se le denomina así a lo viviente y fluctuante, a la infinita conexión de las cosas, a lo naciente como también a la muerte. A la destrucción de las formas, al movimiento permanente, al aparecer de las cosas, hasta las más simples e imperceptibles que se expresan en una continuidad existencial, temporal y espacial.

El segundo término, paisaje, es una construcción cultural, una invención del hombre y tal como es descrito anteriormente, es un concepto que se utiliza de manera diferente por varios campos de estudio. Específicamente en este caso, se busca definir sus términos dentro de un ámbito filosófico, instrumento que interactúa con procesos perceptivos y afectivos. Entonces, se puede decir que paisaje “es un producto de la naturaleza, del hacer, del percibir, del representar”³, una forma espiritual que funde visión y creación. Todo aquello que al contemplar el fenómeno de la Naturaleza produce un “algo” un pasmo, un asombro, una impresión en la conciencia del hombre. Ese “algo” se convierte en un dato o en una representación sensitiva y perceptiva para luego transformarse en una emoción. Pues el paisaje representa concepciones materiales como también inmateriales, que devienen de la expresión de lugares y de la transmisión de emociones inquietantes producidas por la naturaleza. De este modo se entiende por paisaje como un proceso psíquico de la

por ejemplo la pasión, la libertad, el deseo, el miedo, la incertidumbre y el dolor. Por tanto, crear ámbitos para la proyección emocional del sujeto, en este caso a partir de la fotografía, constituye un procedimiento empleado por el arte abandonando lo objetivo, y en cambio es un proponer resultados no sólo sobre una introspección íntima del artista sino también sobre una búsqueda por involucrar problemáticas universales del hombre y su entorno.

² MILANI, R., *El arte del paisaje*, Madrid, 2007, p 36.

³ *Ibid.*, p. 15.

experiencia, un acto de todos los sentidos, tanto de la visión como del sentimiento, pues se experimenta desde el mundo de la percepción y de la intuición, facultades que tiene el hombre para comprender las cosas instantáneamente, sin necesidad de razonamiento. Se distingue en consecuencia, que a pesar de que el concepto paisaje deviene de la naturaleza, se puede representar lo que es transmitido por la Naturaleza a partir de la experiencia percibida.

De tal forma, la investigación teórico-práctica que aquí se presenta, pretende comprender el significado y valor del *paisaje* como categoría filosófica, específicamente fenomenológica, esto es, como noción fundamental que se orienta en el campo de la percepción humana siguiendo las reflexiones sobre la extensa manifestación de la Naturaleza. ***Develando el paisaje nocturno. De la oscuridad a la luz*** es un proyecto que se lleva a cabo desde la experiencia, implicación y representación directa con la Naturaleza, teniendo como objetivo ***develar la oscuridad del paisaje nocturno*** aludiendo a la esencia del paisaje por medio de imágenes fotográficas de exposición larga. Se trata de fotografías de la noche en donde su principal característica se encuentra en la ínfima cantidad de luz ambiental que se dispone, ello se soluciona entre otras técnicas, con una exposición prolongada que puede tener una duración de varios minutos. Así la intención es manifestar la esencia de cada acontecimiento, experiencia y percepción del hombre con la Naturaleza, como en la aspiración por entender una parte de la manifestación íntima de las cosas, intentando revelar el fenómeno de la naturaleza a través de la experiencia. Por lo que la intención converge en una apropiación temporal de paisajes nocturnos en su mayoría vastos y deshabitados, propios de una naturaleza oscura y opaca, para aludir a un rescate de lo verdaderamente constituyente e invariable de la naturaleza del *paisaje*, su esencia. Como si al alargar el tiempo de exposición se pudiese también, representar una mirada que va más allá de lo representado. Aludiendo con ello a la idea que tiene Roland Barthes sobre la fotografía como huella de la realidad, refiriéndose en su libro *La cámara lúcida* a la

confusión perversa que se genera en la representación inmóvil de lo real y lo viviente. La representación fotográfica es la plasmación de experiencias capturadas en donde la cámara es el arma de la conciencia que permite apropiarse del fenómeno luego de establecer una relación determinada con el mundo. De este mismo modo el título de este proyecto, *Develando el paisaje nocturno. De la oscuridad a la luz*, metafóricamente intenta simbolizar y transmitir la inquietud entre ámbitos de difícil precisión, términos y territorios intermediarios entre la luz y la oscuridad, entre lo viviente y lo oculto, lo físico y lo perceptivo, entre las sensaciones y el pensamiento.

Experimentar con la Naturaleza nocturna significa habitar a través de la experiencia, territorios opacos y poco visibles. Metaforizar, poetizar o hacer paisaje de dichas experiencias alude a aspectos que tienen que ver con el transmitir sensaciones de misterio, incertidumbre, como también a hablar sobre lo invisible del paisaje. Es así que este Proyecto Fin de Máster (PFM) profundiza en la idea de habitar paisajes de poca visibilidad intentando aludir con ello a la dificultad de alcanzar y representar la esencia misma de cada experiencia vivida. Habitar y representar paisajes nocturnos, sugiere un compromiso hacia desenlaces emocionales y reflexivos, sobre poéticas y metáforas intrínsecas de la experiencia frente al paisaje inefable. Por tanto, se puede decir que el problema trata de abarcar definiciones que tienen que ver con territorios efímeros y fugaces de la noche que generan espacios de indefinición y de difícil limitación. La noche se caracteriza por representar un paisaje sensorial el cual no sólo está provocado por la visión, sino más bien por todos los sentidos y concebido desde una percepción sensible, imaginaria e ilusoria. Es así que experimentar sensorialmente la oscuridad de la noche puede resultar algo tenebroso e incierto, como un espacio de difícil limitación, ya que personifica la concentración de lo inquietante de la Naturaleza que puede transformarse en algo ilusorio y amenazante. La oscuridad de la noche se describe como un territorio indeciso, silencioso y complejo, pero que puede leerse, comprenderse o ser representada como

un acontecimiento capaz de contener una unificación de realidades duales y contradictorias, visibles y no visibles. Conectándose desde lo misterioso, induce no solo sentimientos de inseguridad e incertidumbre sino también de conocimiento y certeza ya que por un lado, la noche no solo oscurece la tierra si no que también ilumina la conciencia abriendo una ventana hacia el conocimiento de la inmensidad del universo. Y por otro, es que aunque la noche deja ver ese universo, este se muestra también como contradictorio ya que revela su inmensidad infinita produciendo emociones de incertidumbre y misterio. Por lo que metafóricamente se puede hablar de una permanente dualidad contradictoria que metafóricamente puede ser concebida como una oscuridad que ilumina o como una luz que oscurece. Por tanto, la idea de afrontar la noche es convivir con todos sus significantes, aceptando la secreta dinámica dual entre lo diurno y lo nocturno, entre la luz y la oscuridad.

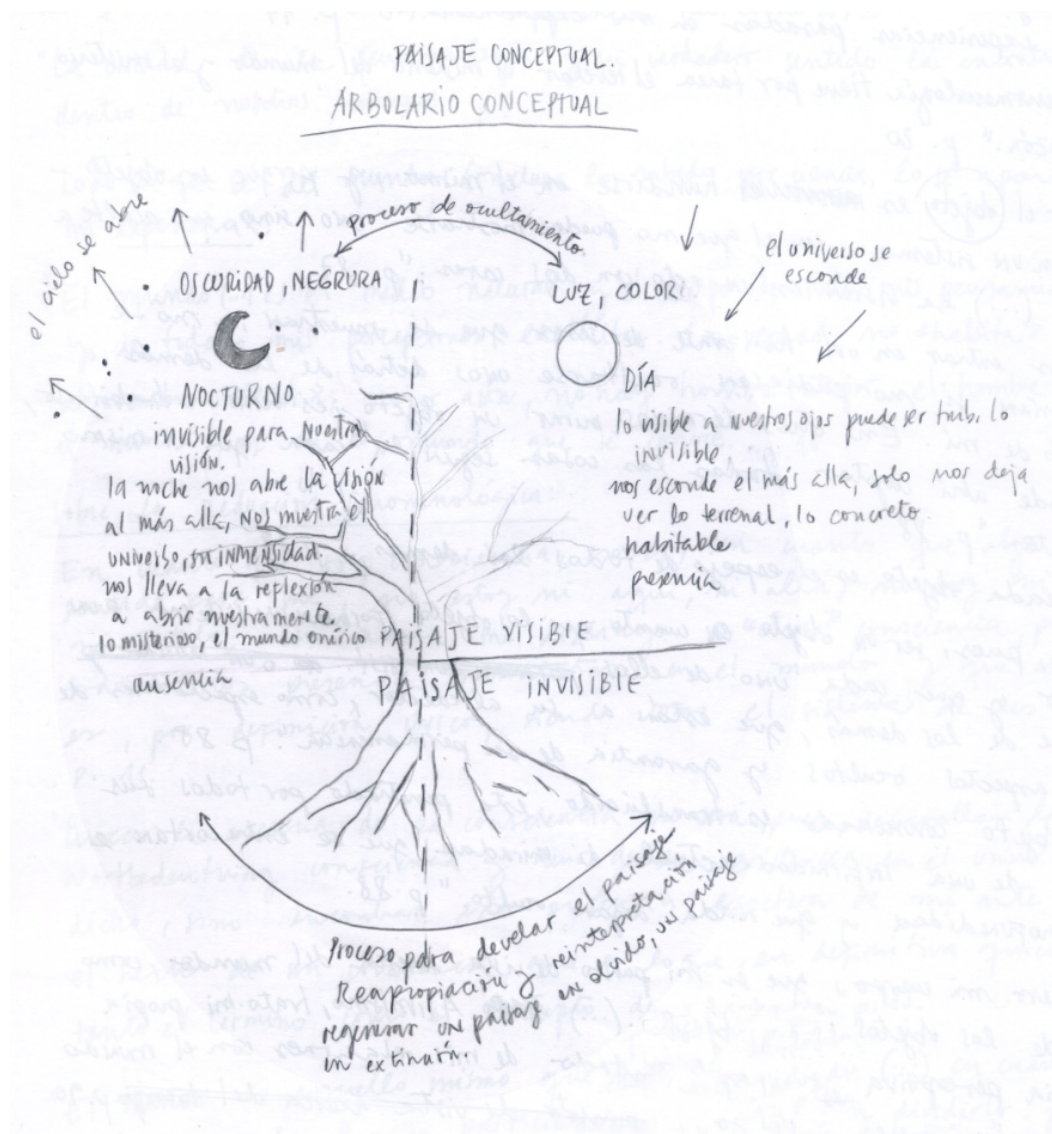
Aunque todas estas definiciones describen el paisaje nocturno que, como bien dice la metáfora, se intenta simbolizar la manifestación de la luz oculta que el paisaje de la noche esconde, desnudándola fotográficamente del velo oscuro. Al observar los movimientos en la Naturaleza, se comprende que no se concibe la luz sin la oscuridad, ni la oscuridad sin la luz, ambos conceptos, fuerzas o energías representan una dualidad entre dos extremos recíprocos o dos opuestos que se necesitan uno del otro. Se puede definir la luz como la claridad que ilumina la oscuridad o lo que hace visible lo no visible, y la oscuridad, como la ausencia de luz para percibir las cosas, la falta de claridad o visibilidad y lo que vuelve invisible a lo visible. En suma, develar⁴ la

⁴ Según el diccionario de RAE, *develar* tiene la siguiente definición: (Del lat. *develāre*, levantar el velo). Quitar o descorrer el velo que cubre algo.
Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española*, Vigésima segunda edición- [en línea]. Madrid. Disponible en http://buscon.rae.es/drae/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=develar [2010, 3 de Septiembre].

oscuridad del paisaje, simbólicamente representa la idea metafórica de quitar el velo que cubre al paisaje nocturno, arrancar de la densidad de la noche los colores, formas y texturas de la naturaleza, explorando con ello el fenómeno de lo invisible, ese secreto y misterio que se percibe de la esencia del paisaje. Es plantear una simbología poética entre las fronteras concretas y las abstractas de lo visible y lo no visible, para poder representarlas a través de la fotografía, en la inquietud por humanizar y explicar por medio de la razón esa noche incierta como si se pudiera visualizar sus realidades ocultas y subjetivas. De ahí que, la representación de la oscuridad velada del paisaje nocturno se trabaja desde una doble mirada: por un lado, desde la metáfora que intenta humanizar la noche, ya que hacer visible la negrura de la noche significa también hablar de paisaje y por otro lado, desde la acción fotográfica que como con la técnica del claroscuro en la pintura se velan los valores de la oscuridad y la luz en contornos y formas que se encuentran y mezclan como si compartiesen una misma naturaleza, lo que permite a su vez, infinitas posibilidades plásticas del paisaje.

Así, la relación noche-día se explica como un proceso que presenta una narración de fragmentos del mundo en donde se moldea la luz y la oscuridad para expresar paisajes ilusorios y fantasmales. La representación fotográfica en este proyecto intenta revelar la esencia oculta del paisaje como una materia sensible constituyente a la naturaleza invariable de las cosas, pretendiendo descubrir y describir la experiencia de procesos fenomenológicos. Para ello, cada lugar es percibido y aprendido, como se dijo anteriormente, activando todos los sentidos de manera consciente. La experiencia de la noche, que envuelve y penetra el cuerpo por todos lados, sin superficie ni profundidad, sin distancia percibida, permite unir el cuerpo y el espacio como un todo entrelazado, en donde se aceptan tanto realidades contingentes (representación de hechos) como realidades efímeras (representación de esencias). Por tanto, a partir de la concepción de un mundo que acepta la dualidad de hechos y esencias de la percepción y la conciencia, se debe comprender

que el experimentar el paisaje nocturno es enfrentar y habitar un espacio negro imposibilitado para ser dimensionado en su totalidad. Porque, no es solo una experiencia de algo reconfortante y terrestre, sino también, una experiencia que se percibe desde la incertidumbre y el misterio de lo que pueda o no provocar la oscuridad. Por lo tanto, se puede afirmar, que esta es una experiencia que une la materia y el espíritu del mismo modo que la fusión de la naturaleza y el hombre. El camino de la experimentación de la oscuridad, es reflexionar sobre lo aparentemente invisible para definir con ello un paisaje fenomenológico.



Boceto conceptual de la polaridad entre día-noche.

Estructura de trabajo.

El trabajo se ha sido dividido en cuatro partes, en la primera parte teórica se desarrollan filosófica y conceptualmente los términos fenomenología, Naturaleza y paisaje. Desarrollándose dentro de este último término, el paisaje como un vínculo entre el hombre y la Naturaleza, haciendo un análisis con la obra fotográfica de Francesca Woodman. Además se desarrolla la idea de la noche como ventana hacia el Universo analizando la obra *Sterne* de Thomas Ruff y algunas representaciones del paisaje nocturno en la pintura de Caspar David Friedrich en su búsqueda hacia representaciones que aluden a dualidades entre luz-oscuridad y vida-muerte. Asimismo, como referencia de trabajos fotográficos se profundiza en la obra de artistas como Bleda & Rosa, Boo Moon Kwon, Daniel Gustav Cramer y Ori Gersht. Paralelamente, también se desarrolla un análisis a la representación del cuerpo efímero en Eulalia Valldosera y Francesca Woodman.

La segunda parte del proyecto se propone un estudio del proceso creativo el cual deriva de trabajos que se desarrollan desde el año 2008 con la investigación de naturalezas muertas, el año 2009 con la representación de cuerpos fantasmales y en el año 2010-2011 con la representación fotográfica de espacios abandonados y paisajes nocturnos presentados para el presente Proyecto Final de Master. En este apartado se desarrolla detalladamente parte de la evolución que ha tenido dicho proceso conceptual y creativo en relación a la obra actual. Para ello se estudian conceptos tales como las polaridades luz-oscuridad y ausencia-presencia, se desarrolla también el concepto de lo invisible, la apropiación de espacios abandonados y la búsqueda fotográfica del paisaje nocturno.

Finalizando este apartado, en una tercera parte, se da comienzo a la descripción de la técnica del proyecto describiendo el proceso llevado a cabo para realizar las tomas fotográficas. En él se muestra la evolución llevada a cabo, analizando el trabajo desde las primeras fotografías nocturnas realizadas en Chile. En este apartado además se adjuntan

algunos bocetos que demuestran como se concibe la idea que se persigue. Explicando datos técnicos en cuanto a la fotografía digital y sus requerimientos en la representación del paisaje nocturno.

Para terminar, en la cuarta parte se introduce la presentación expositiva del proyecto, con fecha para el mes de septiembre del presente año. Aquí se adjunta cada una de las imágenes seleccionadas para la exposición, el presupuesto y el montaje que se realizará en la sala cooperativa agraria de Serra, Valencia. Adjuntando para terminar, una carta de autorización de la exposición por parte del Ayuntamiento del mismo pueblo.

Como una última etapa del presente estudio, se desarrollan las conclusiones en donde a modo de resumen, se reflexiona no solo sobre el trabajo llevado a cabo sino también del desarrollo de trabajos futuros y distintos a la fotografía.

PRIMERA PARTE

Parámetros filosóficos y conceptuales.

1.1. El develar fenomenológico: Filosofía de la luz.

El término fenomenología ha aparecido muchas veces en la historia de la filosofía, tanto que hoy como movimiento se expande a diferentes disciplinas entre ellas la biología y el arte. Fenomenología es una ciencia filosófica que estudia el conocimiento estricto de los fenómenos y describe la importancia de estos como lo más cercano a la vivencia del hombre, su experiencia. Entiende por fenómenos a las cosas tal cual se presentan o muestran a la conciencia y conciencia al ámbito en que se hace presente la realidad. Tomando en cuenta que en el mundo existen hechos, pero también esencias, es que esta corriente tiene además como tarea "...descubrir y describir las esencias y las relaciones esenciales existentes en la realidad, y ello en cada uno de los ámbitos de interés filosófico (ético, estético, religioso, lógico, antropológico, psicológico...)"⁵. La ciencia fenomenológica busca develar la esencia del fenómeno percibido, intenta captar lo esencial sin preocuparse del aspecto concreto de lo que ve, sino lo fundamental del dato inmediato que se devela ante la conciencia, revelando con ello una relación entre esta última y el mundo percibido.

En la primera mitad del pasado siglo XX con el alemán Edmund Husserl (1859-1938), dicho término se vuelve una filosofía autónoma⁶. Husserl, piensa de su época como un período en el que solo se quiere creer en "realidades", pues la ciencia y el conocimiento se han convertido en el camino a seguir, por ello cree, que la manifestación de una filosofía de la razón como ciencia estricta y práctica es necesaria para intentar

⁵ <http://es.calameo.com/read/000182323278e52a4601f> [2010, 1 de noviembre]

⁶ Al parecer Husserl meramente se apropia del nombre que ya estaba en el ambiente. Otros autores ya practicaban desde muy pronto la fenomenología pero evidentemente, fue de su maestro Franz Brentano, quien había empleado por primera vez la palabra fenomenología, anticipándose también en el intento por unir el empirismo y una cierta intuición ideal. Además Husserl sigue a Brentano en un intento de hacer científica la filosofía.

develar “al hombre al horizonte consciente de la infinitud”⁷, en otras palabras, abrir camino hacia un conocimiento trascendental, hacia una ciencia de esencias en donde se tome conciencia a la experiencia del hecho de vivir, tal cual se presenta, sin imponer ningún principio ni una sobre explicación. Plantea la abstención de juicios ya que, según él, no dejan experimentar el estado originario de cada experiencia o fenómeno, ocultando la esencia del hecho como tal. Es por ello que Husserl en un comienzo, a pesar de que investiga desde las matemáticas (ya que en ellas encuentra un modo innegable de aciertos y convicciones), obsesionado busca extender estas certezas, pues se da cuenta que existen vacíos que no pueden ser resueltos. Considera romper con ese culto a los hechos, lo fáctico y empírico de su época, demostrando como alternativa capaz de otorgar validez universal, a la fenomenología. Propone desechar toda reflexión dada como implícita o condicional y plantear un método que trata “de poner de manifiesto todo lo que de cuestionable, de no justificado racionalmente, hay en la mentalidad positivista; poner de manifiesto la irreductible realidad que late como supuesto en la propia ciencia”⁸. Por tanto, se supone una recuperación del sentido original o esencial y por ende, una mejor comprensión tanto del mundo exterior como personal o interpersonal, logrando una convivencia entre el yo, el otro y el mundo.

El método que Husserl plantea presenta recursos para que el hombre pueda descubrir aquellas cosas que permanecen en la inmensidad de la conciencia, es un esfuerzo por avanzar desde lo que permanece oculto dado por el acostumbramiento de las certezas hacia la reivindicación de las cosas tal como aparecen en la experiencia. En pocas palabras para poder determinar el método que propone el filósofo y poder llevar a la práctica su consigna fenomenológica, es importante profundizar en algunos de los aspectos descritos ya en el primer párrafo. Por un lado, la conciencia es para Husserl lo que se determina como estructura

⁷ GOMEZ ROMERO, I., *Husserl y la crisis de la razón*, Madrid, 1988, p 201.

⁸ *Ibid.* p 200

intencional, en otras palabras, lo que siempre apunta a una propósito pues es siempre conciencia de algo.⁹ Fenómeno, por otro lado, no solo se presenta como lo que experimenta la conciencia sino aquello que permanece oculto y que al identificarse con la conciencia se devela. Otro de los aspectos trascendentales y que condicionan el método fenomenológico, es el apuntar a las esencias. La esencia¹⁰ es algo universal según Husserl, es una liberación y reflejo de la conciencia ante la experiencia que esta vivencia. Por tanto, es una realidad objetiva para la conciencia que a ella apunte. Otro aspecto fundamental para el método en cuestión, es el criterio de reducción que el filósofo alemán se refiere como el apuntar solo a las esencias, a lo invariable. Ello consiste en poner entre paréntesis el mundo o algo en particular que se quiera reflexionar. El paréntesis hace una interrupción o desconexión, haciendo que la conciencia se vuelva puramente espectadora y capaz de interesarse en el sentido general de los fenómenos¹¹. Husserl pretende fundar de este modo una filosofía como ciencia rigurosa que parta de la experiencia pura y descriptiva, en donde las cosas se muestran directamente a la conciencia por la experiencia sin implicarse en la conceptualización, el pensar o el raciocinio. Absteniéndose del ir más allá del acto de captar en la conciencia y más bien, experimentar la esencia de las cosas, intentando siempre ver las cosas en cuanto existen como tal. De este

⁹ “La conciencia es siempre conciencia *de*... Es siempre apuntar a,” Hottois, Gilbert. Historia de la filosofía del Renacimiento a la Posmodernidad. Ed., Catedra, 1999. p. 259

¹⁰ Según el diccionario de la página Web RAE, *esencia* tiene la siguiente definición: (Del lat. *essentia*, y este calco del gr. οὐσία). **1.** f. Aquello que constituye la naturaleza de las cosas, lo permanente e invariable de ellas. Real Academia Española,. *Diccionario de la Lengua Española*, Vigésima segunda edición- [en línea]. Madrid. Disponible en http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=esencia [2010, 10 de Septiembre].

¹¹ Husserl quería con ello concentrarse en lo ideal, en la estructura esencial de la conciencia, tomando por real todo aquello que es pensado de manera clara y distinta y puesto en perspectiva temporal.

modo la fenomenología no solo se entiende como una filosofía sino como un método: un camino para llegar a de-velar el ser de las cosas, para conocer la realidad de una manera absoluta, no quedándose en una mera explicación de los hechos (como el positivismo), sino adentrándose en su propio núcleo constituyente, las esencias de las cosas.

Husserl revela así, una frase que luego se vuelve el lema de la fenomenología: “volver a las cosas mismas” que significa escuchar verdaderamente al fenómeno, aprender a depurar y a suspender. Ir a las cosas, es develar lo que está oculto, y mostrar o manifestar todo a lo que se le atribuye como “ser” o como fenómeno a lo que se percibe. Cuando la fenomenología descriptiva alcanza la invariabilidad de un fenómeno, capta entonces la esencia de éste y resulta una ontología¹², ciencia de las esencias. Pues este pensador busca una filosofía que abre camino a preguntas y respuestas que tratan de describir lo esencial aquello que es absoluto, evitando caer en interpretaciones teológicas, científicas o antropológicas, sobre explicaciones que, luego, muchos otros autores han derivado en la fenomenología.

La fenomenología del filósofo alemán queda definida estrictamente como una descripción de la vida, en otras palabras, como el conjunto de experiencias que son originarias al ser y que como datos absolutos o esenciales, hacen posible la apertura de la conciencia hacia el mundo. De esta manera, todos los conceptos pueden encontrar su sentido originario en una infinitud trascendental de la que parte toda concepción, tanto del mundo como del ser mismo. Y que por lo mismo, no niega experiencias

¹² Dentro de las definiciones de la filosofía, ontología, es la ciencia del ser en tanto ser, correspondiente a la metafísica. Esta última aborda problemáticas centrales de la filosofía, como por ejemplo los fundamentos estructurales de la realidad y el sentido y finalidad de todo ser. Abarca, de esta manera, dos sentidos en sus estudios, uno la teología y dos la ontología. Para Husserl, ontología, es una ciencia de las esencias que abarca propiedades formales y materiales. Estudia la manera en que se relacionan las entidades que existen, se encarga de determinar qué categorías del ser son fundamentales y se pregunta si a los objetos en esas categorías se les puede calificar de “seres”, y en qué sentido.

subjetivas ni objetivas, ya que no se puede concebir una sin la otra y en cambio, propone abrir campo a la reflexión de ambas realidades reconociéndolas como experiencias vividas que describen totalidades.

Finalmente, la fenomenología husserliana se transforma en una filosofía que logra extenderse, luego de Husserl muchos continúan sus pasos, trascendiendo y ramificando dicho pensamiento en el transcurso de los años como un movimiento arriesgado y original. A continuación se desarrolla la fenomenología según Maurice Merleau-Ponty, filósofo francés (1908-1961), y según los biólogos y filósofos chilenos: Humberto Maturana (1928-) y Francisco Varela (1946-2001).

Maurice Merleau-Ponty, filósofo francés (1908-1961), distinguido por sus investigaciones sobre percepción, considera que el eje central de la fenomenología husserliana se basa en la experiencia ontológica originaria. Dedicó su investigación a la búsqueda de dicha estructura enraizada en una fenomenología de la percepción pretendiendo con ello, devolver el carácter ontológico originario de la existencia. En el prólogo de su libro *Fenomenología de la percepción* editado por primera vez en el año 1945, da comienzo así, con la siguiente definición:

“¿Qué es la fenomenología? Puede parecer extraño que aún nos formulemos esta pregunta medio siglo después de los primeros trabajos de Husserl. Y sin embargo está lejos de haber encontrado satisfactoria respuesta. La fenomenología es el estudio de las esencias y, según ella, todos los problemas se resuelven en la definición de esencias: la esencia de la percepción, la esencia de la conciencia, por ejemplo. Pero la fenomenología es asimismo una filosofía que re-sitúa las esencias dentro de la existencia y no cree que pueda comprenderse al hombre y al mundo más que a partir de su “facticidad”. Es una filosofía trascendental que deja en suspenso, para comprenderlas, las afirmaciones de la actitud natural, siendo además una filosofía para la cual el mundo siempre “está ahí”, ya antes de la reflexión, como una presencia inajenable, y cuyo esfuerzo total estriba en volver a encontrar este contacto ingenuo con un mundo

para finalmente otorgarle un estatuto filosófico.”¹³

Merleau-Ponty, comprende la fenomenología como una filosofía existencialista, que determina el *ser* de las cosas, situando la esencia en la existencia. En donde el mundo es pensado en su sentido originario, como un hogar por el cual los hombres, animales y objetos emergen y forman parte de él. En el que el hombre se comprende dentro de él en un “estar-en-el-mundo”: el hombre está en el mundo y es en este que se conoce. Pues es un mundo en donde las cosas toman relevancia y sentido dentro de la coexistencia del ser como también con la de los otros, en un vivir el mundo, los unos con los otros. Es así que el hombre tiene la capacidad de percibir cada una de las cosas y esencias existentes, atravesando sensiblemente cada instante a partir de la experiencia vinculada con lo existente. Con ello revela “uno de los secretos de su filosofía, ser fiel a la opacidad del mundo”¹⁴: A que las cosas, de cierta manera “pesan” y “son” dentro de la coexistencia del hombre con el mundo y con los otros. En ese sentido, confirma que la fenomenología para Merleau-Ponty es una filosofía de la luz, pues la conciencia es entendida como la visión del mundo, algo que hay que develar.

Metafóricamente esa visión del mundo se puede interpretar entonces, como un pozo profundo y oscuro que genera incertidumbre y que para develar su misterio hay que sumergirse en él. Pues sólo se deja ver o iluminar en su internación y vivencia por quien descienda en él, volviéndose sólo así transparente. Aquella experiencia adquirida en su internación, representa la “disolución de la opacidad del mundo” como sentido último de éste. Se hace factible por el hombre, pues no hay detrás de él como bien dice el filósofo, ningún paisaje que le sea inaccesible,

¹³ MERLEAU PONTY, M., *Fenomenología de la percepción*, Barcelona, 1975, p 7.

¹⁴ PÉREZ RIOBELLO, A., *Merleau-Ponty: percepción, corporalidad y mundo*, Universidad de Oviedo, p. 198. EIKASIA. Revista de Filosofía [en línea], año IV, nº 20 (sept. 2008). Disponible en: <http://www.revistadefilosofia.com/20-06.pdf> [2010, 20 de agosto]

“sólo un poco de sombra que no es más que por la luz.”¹⁵ Dicho pozo representa un lugar que hay que descubrir, observar, percibir y habitar conscientemente, así como también el mundo que se habita. Al sumergirse en él, se recupera la visión y la opacidad se disuelve. Es entonces cuando en un “entrar y un salir de sí” se (re)descubre tanto la identidad del ser como también un mundo infinito y transparente.

El hombre siempre está habitando el mundo y su naturaleza. Puede alejarse de él, tomando distancia a partir de construcciones intelectuales (salir de sí), o puede tomar conciencia, ser consciente de su existencia y la de los otros (entrar en sí), ya que siempre, en ambos casos, seguirá “siendo” fácticamente en él. Merleau-Ponty, concibe así al hombre, desde la conciencia y como habitante que comparte entre otras conciencias, los unos con los otros:

“En cuanto que soy conciencia, eso es, en cuando que algo tiene sentido para mí, no estoy ni aquí ni allá; no soy ni Pedro ni Pablo; en nada me distingo de “otra” conciencia, puesto que todos somos presencias inmediatas en el mundo y que este mundo es, por definición, único, siendo como el sistema de las verdades. Un idealismo trascendental consecuente despoja al mundo de su opacidad y su trascendencia. El mundo es aquello mismo que nos representamos (...) en cuanto somos, todos una sola luz y participamos del Uno sin dividirlo”¹⁶.

El hombre se concibe entonces, a partir de la experiencia pues es capaz de aprender de la vivencia del mundo, vinculando y percibiendo. El existir no es nada sin el espectáculo del mundo que se vincula¹⁷ ya que el fenómeno en tanto experiencia originaria, se presenta como mutua implicación de la conciencia y las cosas, en un espacio entre ambos, una instancia de opacidades indefinidas referidas a la coexistencia entre sujeto y cosa. El planteamiento que propone Merleau-Ponty, conlleva a un

¹⁵ MERLEAU PONTY, M., *Fenomenología de la percepción*, Barcelona, 1975, p. 12.

¹⁶ *Ibíd.* p.11.

¹⁷ *Ibíd.* p. 9.

giro existencialista en la fenomenología, para lo cual lleva sus estudios hacia una filosofía de la conciencia perceptiva como la primacía del mundo vivido. Consiste en demostrar que el conocimiento no versa de sensaciones sino de percepciones, entendiéndose por ello, que el acceso a la realidad no es desnudo y que las sensaciones llegan como un todo y no de forma separada. La percepción como bien lo describe el propio autor es un acceso a la verdad, buscar su esencia es declarar que no se presupone verdadera sino como un acceso a la visión del mundo: “es el trasfondo sobre el que se destacan todos los actos y que todos los actos presuponen.”¹⁸ Revela una filosofía tremendamente edificante, en la que se preocupa de lo experimentado, lo verificado y lo comunicable. Es un compromiso a comprender la visión del mundo, que dice es percibida de forma diferente en el interior de cada ser. Como bien dice, “la unidad de la fenomenología y su verdadero sentido la encontraremos dentro de nosotros.”¹⁹

Ahondando en la descripción de qué es la fenomenología, y cómo puede ser explicada en el comportamiento del ser humano, se cree pertinente hacer un acercamiento al pensamiento que proponen dos biólogos y filósofos chilenos: Humberto Maturana (1928-) y Francisco Varela (1946-2001). Por lo que aludiendo a ese aprender consciente de la experiencia sin quedarse apegados a planteamientos supuestos con anterioridad, afirman que la objetividad no existe, pues la realidad es muy compleja. Con ello, aportan a la idea de deconstrucción de la “verdad”, mostrando que la realidad es una construcción de la imaginación creadora. Es así que los autores invitan a desprenderse de las certidumbres (tal como también lo plantea Husserl y Merleau-Ponty) y a adquirir una nueva visión biológica de lo que significa el ser humano. “Nosotros tendemos a vivir en un mundo de certidumbre, de solidez perceptual indisputada, donde nuestras convicciones prueban que las

¹⁸ MERLEAU PONTY, M., *Fenomenología de la percepción*, Barcelona, 1975. p. 10.

¹⁹ *Ibíd.* p. 8.

cosas sólo son de la manera en que las vemos, y los que nos parece cierto pareciera no tener otra alternativa. Es nuestra situación cotidiana, nuestra condición cultural, nuestro modo corriente de ser humanos”²⁰. Pero, ambos pensadores invitan a suspender el hábito a la certidumbre y abrir camino a la reflexión y a la experiencia limpia de prejuicios que a su vez implica la experiencia ante la incertidumbre, pues es habitar un mundo desconocido. Defienden la idea de que hay que soltar la certidumbre, y enfrentarse a la emoción, al cambio de mirada y de eje, pues solo así se logra aprender de la verdadera experiencia.

Maturana y Varela son reconocidos en su aventura por indagar la fusión entre la fenomenología y las ciencias cognitivas, se interesan fundamentalmente en el estudio de los asientos biológicos del conocimiento, lo que los lleva a investigar los fenómenos cognitivos y a interesarse principalmente por el fenómeno de la conciencia. Varela por su parte se interesa en desarrollar una metodología para la investigación de estos fenómenos, que denomina neuro-fenomenología, intentando conciliar la mirada científica con la experiencia vital.

Ambos científicos, logran enlazar estas dos disciplinas en la búsqueda de un método que ayuda a comprender el fenómeno percibido que ocurre dentro de cada sujeto. Se refieren con ello a la comprensión del fenómeno en cuanto experiencia del hombre en el mundo físico corporal como en su mundo espiritual interno. Como científicos y filósofos creen que es necesario un equilibrio entre ambos mundos para poder realmente conocer el sentido de la vida. Dicen que lo realmente asombroso, lo realmente importante, se encuentra en el descubrir el fenómeno, el darse cuenta, el asombrarse de las cosas por más mínimas que sean. En lo que se experimenta, en lo que cada ser investiga, y en aquellas sensaciones que producen temor y temblor de lo que es el fenómeno en sí. Muy inspirado en Husserl y en el budismo *zen*, Varela, en

²⁰ Maturana, Humberto y Varela, Francisco. El árbol del conocimiento. Las bases biológicas del entendimiento humano. Ed. Universitaria, Santiago de Chile, 1984. p.5

una entrevista que el poeta chileno Cristián Warnken (1961) le hace, concluye que la idea es suspender toda grilla de lectura, botar toda creencia o conocimiento que adquirimos con anterioridad, echar por las ventanas las sobre explicaciones teológicas, místicas o de cualquiera que sea su ámbito ya que no tienen que ver con la belleza intrínseca del fenómeno, liberándose de concepciones anteriores. La fenomenología, agrega, permite al hombre ser capaz de re-descubrir su propia experiencia, pues el fenómeno siempre es en cuanto experiencia consciente, individual y privada.²¹

Sobre esta forma de enfocar el estudio de la fenomenología, de Maturana y Varela, se ven las influencias de Maurice Merleau-Ponty y Edmund Husserl. Pero el resultado, según ellos, para describir qué es la fenomenología se resume en la búsqueda de la espiritualidad de la maravilla ante el fenómeno. Descubrir y despertar la frescura de cada momento, aquello que es y que se presenta como tal, así de simple. El pasmo ante la vida del presente vivo. Pues no se trata del texto revelado, tampoco de la verdad establecida, ni del personaje trascendente. Tampoco de lo místico ya que no implica una ida a otro mundo. Si no más bien, este mismo mundo, el que se tiene al frente y alrededor, pero visto fresco en un “estar-en-el-mundo” como dice Husserl. Ese es el pozo del cual el ser humano no puede vivir sin ir a beber constantemente de él, porque es eso lo que hay, una *opacidad* incierta que hay que develar desde la radical profundidad que puede tener el asombro permanente: aquello que alimenta el espíritu.

²¹ Entrevista a Francisco Varela en "*La belleza del pensar*" 2001.

<http://www.youtube.com/watch?v=3->

VydyPdhhg&feature=&p=768922C7EB43FE2D&index=0&playnext=1 [2010, 5 de septiembre]

1.2. Naturaleza.

Naturaleza²² simboliza la conexión temporal y espacial ininterrumpida de un sin fin de sucesos, una unidad indivisible, un mundo de apariencias de cosas materiales y físicas que nacen y mueren. En el Diccionario de la Real Academia Española se describe como el “conjunto, orden y disposición de todo lo que compone el universo.” Un concepto desbordante y complejo, pues al implicar esa infinita totalidad del Universo, trasciende en ella cualquier significado²³. De ahí que se puede vincular a ámbitos filosóficos incorporando reflexiones que asocian la Naturaleza con valores esenciales y absolutos. El filósofo alemán F. W. J. Schelling (1775-1854) de quien Merleau-Ponty luego retoma sus pensamientos, describe la Naturaleza como un organismo que se auto produce y auto configura dinámicamente, pues existe en ella la destrucción como también el aparecer de las cosas expresadas en una continuidad existencial. Es por ello que lo describe como “un organismo articulado producido permanente como resultado de fuerzas vivas y

²² A lo largo de los capítulos se hará referencia a “Naturaleza” con mayúscula, porque “designa en principio y modo descriptivo todo lo que hay, lo que existe, las cosas evidentes” (...) “el conjunto de todos los seres y fenómenos del mundo físico, incluyendo al ser humano en tanto un ser de la naturaleza”, diferente al concepto “naturaleza” que aunque también se utilizará, será con menor frecuencia. Este último lleva minúscula pues solo apunta el sentido de “naturaleza de ser”, “es decir, principio, causa, origen, esencia o lo propio de ese ser”. Es importante hacer la aclaración porque se entiende dicho término por sí contradictorio, pues ambos conceptos según José Albelda en *La construcción de la Naturaleza* (p.24) se suelen solapar, causando desvíos en los significados.

²³ “En la medida que adquirió el significado de *physis* (de los griegos presocráticos), designó al “todo” o a “todas las cosas”. En filosofía, hablar de la naturaleza es hablar de muchas cosas (...) La naturaleza es “Los cielos arriba, la tierra abajo y las aguas bajo la tierra.” Yi-Fu Tuan. *Topofilia*. p. 181.

opuestas”²⁴, considerando la atracción y la repulsión como principios del sistema natural, y la Naturaleza como actor de estas fuerzas. A partir de estos principios Schelling, propone una filosofía de la Naturaleza en el devenir de una reciprocidad entre el hombre y ella, desde los procesos de percepción en los que se opera captando, procesando, acumulando y transmitiendo información y la experiencia como base de desarrollo. “Es en el hombre donde las cosas devienen por sí mismas conscientes, pero la relación es recíproca; el hombre es el devenir consciente de las cosas.”²⁵

“En los últimos siglos, la Naturaleza ha perdido (...) casi todo su poder de provocar admiración”²⁶. Producto de la relación que tiene el hombre con la tecnología y el racionalismo, del cual Husserl plantea una abstención o suspensión, el contacto físico con el entorno natural, para muchos hoy en día, es una actividad cada vez más indirecta y limitada. Ello explica una deshumanización y por tanto, una desconexión del hombre ante la experiencia de la Naturaleza y a su vez una pérdida de apreciación y capacidad de asombro ante ella. Para dar paso a la experiencia consciente, para dar paso a un contacto libre ante el entorno, se hace necesario un aislamiento de los discursos de dominación y de las relaciones del dominio del hombre con la Naturaleza. Para poder así experimentarla y rescatar de esta manera su esencia, es necesario el reconocimiento de la naturaleza del hombre como ser de la Naturaleza, una actitud de reintegración que nace con la re-unión del hombre y la Naturaleza. De ahí que la comunión apacible y natural con el mundo físico implica un reencantamiento²⁷, visualizando el hombre en una trama de un

²⁴ Schelling, F.W.J. *Escritos sobre filosofía de la naturaleza*. Editorial Alianza Universal, Madrid, 1996, p.29.

²⁵ Raffaele Milani. *El arte del paisaje*. p. 28.

²⁶ Yi-Fu Tuan. *Topofilia*. p. 182.

²⁷ Como bien explica la profesora y doctora colombiana en filosofía de estética y medio ambiente, Ana Patricia Noguera de Echeverri (1952) en su libro *El reencantamiento del mundo*.

denso tejido de todas relaciones que conlleva la vida, donde “todo esta conectado con todo”.²⁸ En donde se reconoce al hombre como expansión de todo lo que es y hace (arte, tecnología, ciencia y cultura), todo ello es expansión del ser como cuerpo, que es a su vez Naturaleza. Entender de esta manera el individuo como emergencia de la Naturaleza reivindica la idea de una búsqueda del hombre más humano.

A partir de la necesidad que surge de experimentar una humanidad en un dejarse habitar por la Naturaleza con sus texturas, colores, sonidos y silencios en la reunión del cuerpo y el entorno, conlleva al reconocimiento del hombre como Naturaleza. Como ser que emerge de ella y no como “parte” de ella. El reconocimiento en la Naturaleza implica a su vez una actitud o postura del individuo quien dejándose habitar o invadir por ella a través de una larga sucesión de percepciones, comprende que se puede aprender de nuevo. Pues percibir es una actividad, es aprender el mundo. Asimismo, la experiencia del sentir, observar, oler, escuchar, tocar, dejar huella, estar, contemplar, respirar, convivir, recordar, andar, soñar, recorrer, explorar, conlleva el habitar la Naturaleza. El conjunto de dichas acciones se requieren para representar las sensaciones y emociones efímeras que evidencian la realidad grandiosa y misteriosa del fenómeno de la Naturaleza. En tanto, percibir, experimentar, habitando el entorno natural, es una actividad que valora la idea de su reencantamiento.

²⁸ Noguera, Ana Patricia. *El reencantamiento del mundo*. p. 277.

1.3. Paisaje.

1.3.1. Paisaje, un vínculo entre el hombre y la Naturaleza.

Buscando un método clarificador, prescindiendo de los significados que se encuentran en el diccionario²⁹, el concepto de paisaje, que aunque también es un término muy complejo, como imagen representativa ayuda a definir parte de la concepción de Naturaleza. Pues aunque no defina la Naturaleza en sí misma, indómita, salvaje y espontánea, sí lo puede hacer desde la percepción y traducción (representación parcial) de ésta como asimismo desde el vínculo con el hombre.

El término paisaje en Occidente comenzó a aplicarse en los dominios de la historia del arte para distinguir ciertos tipos de pintura que representan entornos naturales. Es así que en el siglo XVI se consolida la pintura de paisajes como género artístico. Por primera vez aparece en Holanda la palabra *landschap* y luego *landscape* en Inglaterra, y a pesar de que el sentido inicial se refiere a lugares del mundo real (pequeñas propiedades, granjas o campos cercados) y no del mundo del arte o la fantasía, se emplea dicho concepto como representación de esos lugares en un cuadro o pintura, adquiriendo así un significado en el arte³⁰. De este modo, se enfrenta conscientemente la pintura al entorno natural, pues se le asigna en su afán el estatuto estético de "paisaje" haciéndolo suyo, transformándolo e incorporándolo. Es así que bajo este matiz, paisaje viene a significar una representación estética como a su vez una

²⁹ Analizando las definiciones que aparecen de paisaje en el diccionario de la RAE, en la primera definición se determina como la "extensión de terreno que se ve desde un sitio", luego en una segunda definición como la "extensión de terreno considerada en su aspecto artístico". Y finalmente, en una tercera definición aparece como "pintura o dibujo que representa cierta extensión de terreno". Estas definiciones resultan para el estudio en cuestión poco convincentes para reflexionar sobre el paisaje como resultado de la expresión de la vida cotidiana del ser humano.

³⁰ Tuan, Yi-Fu. *Topofilia*. p.182

perspectiva percibida desde un punto de vista específico. En la segunda mitad del siglo XVIII es cuando la representación de la Naturaleza se convierte en práctica social, común y autónoma, ya sea mediante pinturas, grabados y, más adelante, con la fotografía. Es por ello, que el paisaje no sólo comienza a formar parte exclusivamente del mundo artístico, sino también, de la vida cotidiana. Ya que la Naturaleza misma es concebida y experimentada como paisaje. Es así que el paisaje se transforma en la representación o interpretación de la Naturaleza como asimismo en una cosmovisión humana, pues comienza a mostrar las expectativas y vivencias del ser humano a través de sus experiencias, pensamientos y emociones.

Actualmente, el paisaje es tratado en disciplinas humanistas y científicas (biología, geografía, arquitectura, historia del arte, filosofía, entre otras). Se pueden encontrar diferentes modos de definirlo, lo que ha significado considerarlo como un concepto de gran complejidad. Buscando una definición integral a pesar de lo multifacético que puede llegar a ser, Raffaele Milani, profesor de Historia de la Estética en Bolonia en su libro *El arte del paisaje*, dice que paisaje es “una reflexión que esconde una relación entre las realidades de los lugares y las consideraciones o juicios estéticos que hacen referencia a una belleza de la Naturaleza, configurando como resultado una expresión práctica de dicha conjunción, una producción humana”. Milani agrega que el paisaje puede ser considerado como “producto estético” y dice “es resultado del trabajo del hombre y de su imaginación creadora; la Naturaleza modela las formas en la mente y en la fantasía humana, (...). Entre los objetos de la Naturaleza se crea una especie de coreografía del conocimiento sensible.”³¹ Asimismo es interpretado como producto social, un producto del hombre en su transformación con la Naturaleza. El hombre está posibilitado para acercar este conocimiento adquirido por la experiencia, por el cual el paisaje se vuelve una conjunción entre creatividad artística y

³¹ Raffaele Milani. *El arte del paisaje*. p. 148.

recepción contemplativa. Estos argumentos, permiten desarrollar la idea de paisaje como creación y por tanto como género artístico y categoría estética que busca revelar la estructura de la Naturaleza y los fenómenos en una relación íntima entre el hombre y ésta. Sintetizando de esta manera en una imagen la experiencia de la Naturaleza, como una apariencia, impresión o sensación del fenómeno natural y como si fuese un método, el paisaje materializa aunque fragmentariamente, una interpretación. Es por ello que el arte entre otras disciplinas cumple un papel muy importante en la revelación de la Naturaleza. El historiador del arte especializado en fotografía Horacio Fernández en el texto del catálogo [*De la imagen al territorio*] realizada en el año 2006, dice: “El paisaje es, igual que antes, un fragmento de la Naturaleza visible, unas veces en forma de representación pictórica o fotográfica, otras un lugar privilegiado por la elección de la mirada. (...) Con una simple mirada somos capaces de realizar una operación compleja en la que se selecciona y jerarquiza el espacio, atendiendo tanto a la memoria visual como a la imaginación.”³² En este sentido, se puede interpretar la idea de paisaje como una mirada del mundo. Una mirada subjetiva que tiene que ver con procesos culturales, sociales e históricos. Cada interpretación, es un intento de apropiación de paisaje del cual pueden interactuar diversos factores e identidades sociales. Asimismo, como bien afirma el catedrático de Geografía Humana de la Universidad de Girona, Joan Nogué, paisaje es “categoría del pensamiento y de la actividad humana que diseña una compleja arquitectura del hacer y del imaginar”³³.

Paralelamente, y continuando en el devenir de una reciprocidad entre el hombre y la Naturaleza, reflexionar sobre la idea de paisaje conlleva a la deducción de que el hombre forma parte de ésta, compenetrándose en ella, distinguiendo la propia identidad del ser en lo esencial y que paisaje por tanto, es la representación de la unión o

³² Fernández, Horacio. *Del paisaje reciente (De la imagen al territorio)*. p.99.

³³ Nogué, Joan. *El paisaje en la cultura contemporánea*. p.46.

mezcla entre el hombre y la Naturaleza. En este sentido Merleau-Ponty, remarca la importancia de la percepción y la experiencia ante la Naturaleza inmensa: “el mundo no es lo que yo pienso, sino lo que yo vivo; estoy abierto al mundo, comunico indudablemente con él, pero no lo poseo; es inagotable.”³⁴ Y agrega, “(...)toda percepción de una cosa, de una forma o de una magnitud como real, toda constancia perceptiva, remite a la pro-posición de un mundo y de un sistema de la experiencia en el que mi cuerpo y los fenómenos están rigurosamente vinculados (...) el sistema de la experiencia (...) es vivido por mí desde cierto punto de vista, no soy su espectador, formo parte del mismo, y es mi inherencia a un punto de vista lo que posibilita, a la vez, la finitud de mi percepción y su apertura a un mundo total como horizonte de toda percepción.”³⁵ A su vez se puede explicar también esta unión entre hombre y Naturaleza desde el pensamiento que por ejemplo propone la italiana Rosario Assunto (1915-1994), filósofa que basa su reflexión sobre la idea de jardín como idea motor de un modo de vivir y pensar, definiéndolo no como mera exterioridad, sino “...al contrario, (...), un espacio en el que la interioridad se convierte en mundo, y donde el mundo se interioriza. Un espacio que el sentimiento y el pensamiento, objetivándose en él, han individualizado como lugar; del mismo modo que ellos, subjetivando el espacio e identificándose con él, se ha hecho ellos mismos lugar.”³⁶ El paisaje en este sentido se puede entender de igual modo, como un lugar de encuentro recíproco de procesos acontecidos por percepciones, sensaciones, pensamientos, emociones y relaciones entre el espectador y el entorno. El espectador que pasea por un jardín o camina por un bosque, no solo observa sino que actúa vivamente como partícipe de la Naturaleza, completando así la idea de paisaje como un vínculo entre el hombre y ésta. Sumándose a esta reflexión, dice que “...el Hombre reconoce, en la Naturaleza, la total y real presencia del “Ser” como infinita

³⁴ Merleau-Ponty. *Fenomenología de la percepción*. p. 16

³⁵ *Ibid.* p. 317

³⁶ *Ibid.* p.35

y eterna Objetividad, en cuanto que la Naturaleza se convierte en un espejo para el Hombre, quien contemplándose en la Naturaleza modelada como su propia extensión, reconoce en ella la presencia auténtica y total de su infinita y eterna Subjetividad.”³⁷ En otras palabras dice, el hombre en cuanto se vincula con la Naturaleza se identifica en ella como ser. El paisaje entonces, para Merleau-Ponty como para Rosario Assunto, se puede deducir que como relación subjetiva desde la experiencia de la percepción y como proyección de lo vivido y experimentado, es un modo de concebir la realidad tanto interna como externa del ser humano. En este sentido, se reafirma como definición de paisaje la vinculación hombre y Naturaleza y la expresión de una síntesis de los procesos de percepción, sensaciones y vivencias que el hombre es capaz de distinguir de su relación con la Naturaleza. Pues no se comprende al hombre separado de la vida cotidiana, ya que su condición es el de ser-en-el-mundo, en el sentido más solemne³⁸. Es así que la expresión o representación de experiencias de formas, colores, sensaciones, impresiones, sentimientos, pensamientos, etc., puede ser presentada como un determinado método o procedimiento para el conocimiento del hombre. Es por ello que pensando en una ontología del paisaje, para establecer la relación existente entre hombre-Naturaleza, se reconoce al individuo constituyéndose como esencia en la Naturaleza y viceversa. En ese sentido, a modo de método el paisaje es la representación de la esencia del ser que se convierte en Naturaleza y recíprocamente Naturaleza en esencia del ser. El paisaje, entonces, metafóricamente introduce al hombre en un mundo de espejos de una redundancia circular de su auto-conocimiento, simbolizando un espacio en el cual el hombre puede reflexionar reflejándose a si mismo.

Paisaje entonces encarna la experiencia y las aspiraciones dinámicas del hombre como asimismo de la inmensa Naturaleza, bien se

³⁷ Rosario Assunto. *Ontología y teología del jardín*. p.40.

³⁸ Fernández, Horacio. *Del paisaje reciente (De la imagen al territorio)*. Madrid, 2006, p. 101.

describe en *La construcción social del paisaje* de Joan Nogué: “El paisaje es experiencia, es vivencia de una relación entre el mundo y nosotros. Una relación en la que son determinantes nuestra posición y nuestro punto de vista.”³⁹ Igualmente, para que exista paisaje, para que la Naturaleza se convierta en paisaje, es necesario incorporar elementos sociales de percepción. Para ello se requiere que el individuo se proyecte a sí mismo sobre el paisaje. El paisaje, entonces se transforma en símbolo capaz de expresar una gran diversidad de pensamientos, ideas y emociones. Por tanto el paisaje no solo muestra la Naturaleza, no solo es una mirada del mundo, ni tampoco solo una construcción de este, sino también una construcción de la mirada y de la vida del hombre. Por tanto, y para terminar, una cita de Joan Nogué: “despertar para mirar distinto; ver y mostrar la belleza de un nuevo paisaje de lo humano, de una nueva manera de estar ahí, en el mundo. Un paisaje de seres humanos cuya palabra alienta la insondable belleza de la acogida del otro, de lo otro en mí. (...) urge una nueva forma de apelar a la Naturaleza y reconstruir, en ella, el paisaje social de lo genuina y verdaderamente humano.”⁴⁰ En un reconocimiento de la verdadera naturaleza del ser.

³⁹ Bru, Josepa. *Cuerpo y palabra o los paisajes de la cautividad*. En *La construcción de paisaje social* de Joan Nogué. p. 63.

⁴⁰ Nogué, Joan. *La construcción social del paisaje*. p.79

1.3.2. Materia sensible y relativa del paisaje.

“El paisaje revela una materia sensible que se reconoce a sí misma como presencia o como esencia de las cosas que están a nuestro alrededor.”⁴¹ Esta materia sensible se presenta en el individuo como un estímulo externo y se percibe a través de la vista, el oído, el olfato, el gusto, el tacto y otros sentidos como la sensibilidad a la humedad y la presión atmosférica. De esta manera la Naturaleza ofrece estímulos sensoriales creando emociones en el ser, pareciendo desprender una magia especial que provoca la apertura de sensaciones afectivas muchas veces inefables. Y como si fuese capaz de develar secretos, estimula la experimentación de un sentimiento hacia lo profundo del ser, en un proceso por el cual ciertos fenómenos se registran claramente mientras otros se eliminan o pierden en las sombras, dependiendo de la capacidad de sensibilidad como así también del valor que el sujeto les da. Resulta que, existe un enlace afectivo que se establece entre las personas y el medio ambiente, el catedrático de geografía humana Yi-Fu Tuan (1930) destaca así el concepto de *topofilia*, como todo lo que está relacionado con las conexiones emocionales entre el entorno físico y los seres humanos. En su libro que lleva el mismo nombre, señala: “el entorno (...) ofrece los estímulos sensoriales que, en cuanto a imágenes percibidas, moldean nuestras alegrías e ideales. Los estímulos sensoriales son, en potencia infinitos: aquel al cual decidamos prestar atención (valorar o amar) es la representación de un accidente del temperamento y de los propósitos individuales, así como de las fuerzas culturales que actúan en un momento determinado.”⁴² De esta manera el individuo es capaz de crear lazos de mayor o menor intensidad, pues los vínculos emocionales varían según la viveza, sutileza y modo de expresión. Este concepto se

⁴¹ Nogué, Juan. El paisaje en la cultura contemporánea. p.54.

⁴² Tuan, Yi-Fu. *Topofilia*. p.155.

puede definir entonces, como una emoción humana, un sentimiento que se desprende al vivenciar un lugar, al percibir la materia sensible de la naturaleza, diferente a una respuesta táctil, o visual, pues es más difícil de expresar. El geógrafo de nacionalidad china, afirma que este sentimiento puede volverse una emoción muy fuerte, transformando al lugar en portador de convencimiento de gran carga emocional. Es así que se distingue en el paisaje esa materia sensible de la cual Nogué hace referencia. Una materia sensible que es real y objetiva, pues se aprende desde la experiencia empírica ante la Naturaleza. Experiencia que conlleva la implicación personal de un descubrir el mundo desde el cuerpo como primer elemento de referencia espacio-temporal que dispone el ser humano.⁴³

En consecuencia, dicha experiencia de descubrir la Naturaleza desde el cuerpo, de percibir su materia sensible, de hacer paisaje identificándose en ella, es una acción creativa que abre las puertas del mundo hacia una creación reflexiva, emocional y una actitud contemplativa y vivencial de un lugar natural⁴⁴. Y por tanto, es la suspensión de una actitud cotidiana u ordinaria a cambio de una sensible abierta al pensamiento y a la afectividad. Como explorador, el individuo al internarse en la Naturaleza se encuentra con un mundo exterior y otro interior y a medida que experimenta esta polaridad entre dos mundos descubre lo esencial de la experiencia. Por tanto, el paisaje como producto de observación, experiencia y creación de la representación de la Naturaleza se vuelve un acontecimiento de variados significados y respuestas afectivas, pues la interacción del vínculo hombre-Naturaleza, depende de la experiencia perceptiva como así también emocional, construida social o individualmente. De ahí que existen lugares que parecieran “desnudar” el individuo más que otros. Nogué lo dice así: “hay lugares, en efecto que nos “desnudan” más –o más rápidamente- que

⁴³ Nogué, Juan. La construcción social del paisaje. p.22

⁴⁴ Arturo Campos Lleó. p. 209.

otros y en ellos nos vemos capaces, sin saber muy bien el por qué, de sacar a flote sentimientos y formas de interpretación personal que apenas manifestamos en nuestros entornos cotidianos.”⁴⁵ Por lo que de la relación hombre y entorno, se deduce asimismo, que no solo surgen siempre nuevos y diversos significados sino también nuevos y diversos sentimientos. Aquí una nueva cita de Juan Nogué “el paisaje (...) es, en realidad, un repositorio de significados que nos permiten respuestas afectivas e imaginativas para identificarnos con el colectivo que nos rodea. Por lo tanto, el paisaje es también producto de la observación y modificación de la Naturaleza, es decir, es la creación del lugar.”⁴⁶

Hacer paisaje, representar los fenómenos de la Naturaleza y su vínculo hacia el hombre, tiene que ver con el crear un lugar donde se concentre las emociones, percepciones y reflexiones. De esto habla también la fenomenología del paisaje llama a escuchar, ver, tocar, sentir su materia sensible, para comprender así su carácter dinámico y cambiante, su diversidad y desarrollo permanente, como así también sus diversos modos de percepción y por tanto de representación. Entendiendo que nada se vivencia de la misma manera entre un ser humano y otro el cómo percibir y representar dicha materia sensible depende de muchos factores. La experiencia por lo tanto, es siempre relativa ya que el individuo se relaciona desde su particular punto de vista, encontrando en sí mismo su propio criterio de conocimiento. El paisaje, entonces, puede llegar a tener un componente fuertemente subjetivo debido a la vivencia que transmite la materia y la vivencia que se produce en el espectador en relación a lo que se percibe y siente de la Naturaleza, pues implica una vivencia siempre relativa.

⁴⁵ Nogué, Juan. *Entre paisajes*. p. 85.

⁴⁶ Nogué, Juan. *La construcción social del paisaje*. p.140.

1.3.3. Representación de lo inefable del paisaje.

¿Cómo poder representar o salvar esa materia sensible que se desprende de la Naturaleza, cómo poder representar esos momentos de asombro, cómo poder hacerlo si es casi imposible delinear, desifrar o declarar una experiencia concreta, pues se presenta siempre como algo huidizo e inefable?⁴⁷ Y si la intención es ésta, ¿cómo entonces, poder transmitir de un individuo a otro esa materia sensible del paisaje? ¿cómo poder expresar la experiencia si es tan subjetiva, momentánea y dinámica como lo son también los sueños y las ilusiones? ¿Cómo poder volver a saborear dichas experiencias?...

Hace falta para dicho fin retomar el método descriptivo de “ir a las cosas mismas” propuesto por los filósofos recientemente expuestos pero además, intentar representar y reproducir la experiencia vivida de una manera metafórica, pues si no se puede comunicar en su totalidad una experiencia por medio de las palabras, tal vez es posible por medio del arte o la poesía. La intención de llevar la fenomenología a la representación fotográfica del paisaje, supone la necesidad de buscar un modo de representación que declare una búsqueda hacia la expresión de sensibilidades dadas por las cosas experimentadas tal como se presentan, tal como se dejan ver, sentir, escuchar, oler, tocar y emocionar. Pues como Nogué dice “...los espacios naturales requieren del observador externo para convertirse en paisajes, y esta mediación incorpora inevitablemente elementos sociales en la percepción del espacio, en los afectos y en su uso.”⁴⁸ Ello conlleva en la representación a

⁴⁷ Según el diccionario de la página Web RAE, *inefable* tiene la siguiente definición: (Del lat. ineffabilis, indecible). adj. Que no se puede explicar con palabras. Real Academia Española, Diccionario de la Lengua Española, Vigésima segunda edición- [en línea]. Madrid. Disponible en http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=inefable [2011, 4 de Abril].

⁴⁸ Nogué, Joan. *La construcción social del paisaje*. p. 31.

generar una búsqueda hacia un resultado que más que una mera imagen instantánea, más que una representación estética de un espacio es más bien un develar una relación íntima de la experiencia vivida de un lugar y la situación dada.

La fenomenología, invita a comunicar diferentes sensibilidades ante el paisaje basadas en experiencias que requieren la convergencia de sensaciones y emociones. Se piensa que las condiciones físicas y dinámicas de la Naturaleza, repercuten directamente en la experiencia vivida por quien transita en ella. Es así que esa experiencia es comprendida como vivencia y conocimiento personal sensible de una realidad existencial, en otras palabras, como la captación de lo vivido a través de facultades sensitivas y perceptivas del conocimiento. Por tanto, el paisaje ya no es sólo el resultado visual, sino también el recorrido experimentado a través de él ya que se hace finalmente, más relevante la experiencia que la idea o la cosa representativa. Entonces, para poder comunicar dicha experiencia es necesario atender a las sensaciones que se perciben en la vivencia del fenómeno determinado, en este caso en particular, el de la noche. En este sentido Merleau-Ponty dice: “La noche no es un objeto delante de mí, me envuelve, penetra por todos mis sentidos, sofoca mis recuerdos, borra casi mi identidad personal. Ya no me escudo en mi cuerpo perceptivo para ver desfilar desde allí los perfiles de los objetos a distancia. La noche no tiene perfiles, (...) es una pura profundidad sin planos, sin superficies, sin distancia de ella a mí. (...) es desde el medio contextual del espacio nocturno que me uno a este espacio. (...) la noche es aún nuestra experiencia más sorprendente de lo irreal: puedo conservar en ella el montaje del día, como cuando avanzo a tientas en mi habitación, y en casi todo la noche se sitúa en el cuadro de

la naturaleza, hay algo de reconfortable y terrestre incluso en el espacio negro.”⁴⁹

La implicación personal corporal, el percibir atento y en silencio un lugar suspendiendo por un momento la mente y los pensamientos y dejando que los fenómenos naturales asombren inquietando la conciencia, percibiendo el paisaje como asimismo la propia existencia, es una acción perceptiva que devela del mundo su fenómeno. De esa implicación personal y única, se es posible percibir el fenómeno en su totalidad específica como también descubrir la realidad que se vive en ese momento y lugar, pues sólo así, como bien lo explica la Merleau-Ponty, se conoce la vida. La fenomenología entonces, invita a una excursión por los sentidos y sensibilidades físicas individuales, determinados temporal y espacialmente. Por tanto, dicha experiencia significa vivenciar algo único, insustituible e intransferible, significa adentrarse en un mundo de situaciones que lindan con lo inefable, inquietando y estimulando nuevas emociones y por tanto la conciencia. La experiencia de ese determinado fenómeno implica en el fondo algo tan singular, inexplicable y hasta abstracto como lo es también un sentimiento. Pues un sentimiento es algo singular, algo único que se confronta siempre con lo temporal, como lo es también esa experiencia momentánea. Por tanto, unir la filosofía, la fotografía y el paisaje nocturno hacia una búsqueda de representación en comunión con el hombre, es proponer un acercamiento al mundo y su naturaleza como si fuera un tejido de vida por el cual el hombre forma parte, y en donde el arte, es un medio para comunicar metafóricamente o poéticamente la experiencia adquirida ante el fenómeno.

⁴⁹ Merleau-Ponty, M. *Fenomenología de la percepción. Sobre el espacio fenomenológico*. Pág. 299



Francesca Woodman

S/T. Bourder, Colorado. 1972-1975

Fotografía a las sales de plata sobre papel a la gelatina.

21,6 x 14,3cm

Francesca Woodman (1958-1981) fotógrafa nacida en Estados Unidos representa en sus fotografías de paisaje un gran interés por la idea de fusionar y mezclar su cuerpo con la Naturaleza. A partir de materiales naturales como tierra, cortezas, agua y raíces de árboles, experimenta una reunión con lo natural desde una mirada íntima y emocional. Woodman, artista de la cual se habla más extensamente en la segunda parte del PFM, expresa en este par de paisajes fotográficos sus sentimientos luego de experimentar percibiendo, sintiendo, tocando, oliendo y observando intensamente cada lugar, como asimismo su propia corporalidad. La aparición de su cuerpo se integra en el paisaje concibiendo así una obra densa en cuanto a la representación de su propia existencia denotando en ellas una búsqueda hacia la felicidad y el deseo de desnudar sus emociones.



Francesca Woodman

S/T, Andover, Massachusetts, 1972-1974

Fotografía a las sales de plata sobre papel a la gelatina.

20,32x25,40cm imagen:16,3x 15,8cm

Finalmente y retomando la pregunta del cómo representar lo inefable del paisaje, se intuye que el resultado de aquella representación artística y experiencial de la Naturaleza, no debe solo describir sino inducir, evocar e incitar una reproducción de lo íntimo de aquella experiencia. La fotografía, al intentar delinear o expresar sensaciones profundas e inefables de la experiencia acontecida, se vuelve un medio que declara desde la imagen cuestiones que no se pueden expresar con la palabra u otros modos de exteriorización. Acontece entonces, a modo personal, un develar desde lo profundo, pretendiendo remitir a aquellos paisajes interiores singulares del hombre que lindan con lo inefable.

1.3.4. Paisaje nocturno.

1.3.4.1. La noche.

La interpretación del funcionamiento cósmico de la noche, sus implicancias sobre la tierra y su experiencia convierten al paisaje nocturno en un espejo y fuente de la historia del pensamiento humano. Desde sus orígenes, el hombre ha intentado comprender y aprender la noche para poder habitarla. De ahí que las sociedades nómadas de la prehistoria, concibieran la noche como un reto constante de vida o muerte que había que aprender a dominar, buscando cobijo convirtiéndose en sombra entre sombras como si el cuerpo fuese invisible, como si fuese parte de la oscuridad. Asimismo, mediante el contraste de luz aprenden a adquirir información temporal y espacial, logrando anticipar las estaciones y orientar los desplazamientos del grupo. La noche entonces se vuelve una instancia de conocimiento y certeza.

Pero paulatinamente, el paisaje nocturno comienza a significar instancias de incertidumbre generadas por el desconocimiento, originando un impacto considerable sobre la experiencia de la noche. Todo ello se refleja cuando el hombre emprende una búsqueda para encontrar un lugar de resguardo ante la amenaza incierta y constante de la noche. Por consiguiente el hombre se va a las cavernas volviendo la noche más habitable, lo que le permite mantener iluminación, calor y cobijo y por tanto mayor seguridad y protección nocturna. Es así que gradualmente se evidencia una desvinculación del hombre y la noche. Ello se ve reflejado sobre todo por el paso de las sociedades nómadas al sedentarismo, debido a la necesidad de la luz natural para realizar con mayor estabilidad prácticas diurnas como la agricultura. Asimismo, el hombre decide volcar su mirada y trabajo hacia el sol. En consecuencia, la percepción y el conocimiento de orientación nocturna se comienza a dejar de lado y la noche ya no se experimenta directamente sino que sólo se percibe o intuye como algo externo tras los refugios nocturnos.

Con el paso del tiempo, el paisaje nocturno comienza a simbolizar un escenario fértil para reflexiones, temas narrativos y poéticos, permitiendo su humanización. Se puede desprender de la noche por ejemplo, reflexiones en torno a la polaridad existente entre la oscuridad habitada y visible, y una oscuridad salvaje e invisible, relaciones entre el cielo y la tierra en un encuentro simbólico del hombre y la naturaleza, como también entre fenómenos opuestos entre el alba y la noche, entre la luz y la oscuridad, entre el calor y el frío, entre la vida y la muerte. Igualmente, en los mitos de la creación del mundo, por ejemplo, la noche forma parte de un sistema cosmológico paisajístico, conteniendo una concentración de todo lo inquietante de la naturaleza aunque, humanizada⁵⁰. Es así que pensar en la noche, conlleva a afrontarla como una naturaleza distinta, que aunque igualmente pertenece al mismo mundo, puede constituir realidades que deambulan entre polaridades, como lo es el sueño y la experiencia. El pensamiento inventa el modo de relacionarlas para poder ir más allá de lo manifiesto y lo oculto, surgiendo así dialécticas entre la realidad diurna y la nocturna.

La idea de la noche también aparece como elemento clave en el pensamiento filosófico. En la metáfora de la caverna de Platón (Capítulo VII de la República), se llega a la conclusión de que las sombras que unos hombres contemplan encerrados dentro de una caverna, no son más que la realidad misma. Esta lectura de las sombras, ilusión inversa de la realidad iluminada del mundo que normalmente se suele comprender, reflexiona sobre la imperfección del pensamiento humano. Pues a través del acostumbramiento a la oscuridad de las formas, desde una parte

⁵⁰ En las mitologías griegas se describe que la noche surge del caos y en una permanente lucha contra la luz diurna, además se presenta como destino y trayectoria hacia la muerte. En el libro *Popul Vuh* en donde se describe la creación del mundo en la cultura maya, la noche por ejemplo, cuando aún no existía nada, es el lugar de reflexión y meditación del Creador y los progenitores. Es así que cuando aún no había nada solo inmovilidad y silencio en la oscuridad, los grandes sabios y pensadores de la naturaleza se juntan a decidir la creación del mundo y el hombre.

sombreada del conocimiento, se descubre la condición limitada del hombre permitiendo abrir camino hacia un conocimiento efectivo. El conocimiento que adquiere el ser humano es a través de estados intermedios, a través de sombras y opacidades, a través de transparencias y degradados ya que permiten dilucidar un abanico mayor de facetas de la realidad. En este sentido se hace clave la siguiente cita de Platón: “Tenéis, pues que ir bajando uno otras otro a la vivienda de los demás y acostumaros a ver en la oscuridad. Una vez acostumbrados, veréis ínfimamente mejor de allí y conoceréis lo que es cada imagen y de qué lo es, porque habréis visto ya la verdad con respecto a lo bello y a lo justo y a lo bueno”⁵¹.

Aunque la noche oculta los colores de la tierra entrega más información que el día renaciendo la inmensidad del cielo, abriendo una ventana hacia el Universo y hacia el conocimiento. Un ejemplo en donde se visualiza ello, es en la serie *Sterne* que realiza el fotógrafo alemán Thomas Ruff (1958). En ella el artista muestra el Universo como ventana al más allá, poniendo en juego modelos de representación en el ámbito científico de la astronomía, mediante una enorme colección de imágenes captadas por los telescopios del European Southern Observatory en Chile.

⁵¹ PLATÓN. *La República. Libro VII*. p. 30



Thomas Ruff

Sterne. Serie 378. (1989-1992)

Granolitografía, publicado por Edition Schellmann, Munich / Nueva York 1990

67,5 x 44,9 cm⁵²

Esto quiere decir que “el día es una ilusión mucho más peligrosa que la noche”⁵³, ya que rige la mirada del hombre obligando a apartar la vista, haciendo creer que la realidad es sólo la realidad terrestre, la realidad última, puesto que el conocimiento no es entregado por la iluminación del fuego o el sol, sino que se da a través de sus reflejos y sombras. Acostumbrándose a ver la oscuridad, Por tanto, para “aprender a mirar el mundo, el mundo de las apariencias, hay que aprender la *visión nocturna* que tal vez no es más que un estado suavizado y disminuido de la realidad bajo el sol.”⁵⁴

Para explorar la noche, para poder realmente conocerla, ya que no solo es una atmósfera sino que constituye una complejidad inmensa que involucra el cuerpo y el pensamiento. Se distingue que la penumbra o invisibilidad que provoca la negrura de la noche confunde y a la vez ilumina. Contrariamente a las definiciones que se pueden encontrar en el

⁵² <http://www.kettererkunst.com/details-e.php?obnr=100902980&anummer=361&imgnr=3>

⁵³ ARMENGAUD, Marc., ARMENGAUD, Matthias, CIANCHETTA, A. *Land & Escapes: Nightscapes. Paisajes nocturnos*. p. 46

⁵⁴ *Ibíd.* p. 45-46

diccionario de la RAE de los conceptos noche y oscuridad, que quedan restringidos hacia caracteres negativos al relacionarlos directamente con *confusión y tristeza, falta de claridad y conocimiento*.⁵⁵ Se considera que a pesar de la complejidad que genera la experiencia de sombras y la oscuridad, estas funcionan como guías o luces hacia la intuición y el conocimiento. Por tanto, desde una cualidad positiva, se concibe a la noche como fenómeno capaz de transformar esa oscuridad o invisibilidad física que al experimentarla se percibe: “La invisibilidad, el hallarse oculto, no es un carácter meramente negativo, sino una cualidad positiva que, al verte sobre una cosa, la transforma, hace de ella una cosa nueva”⁵⁶.



Jungjin Lee

Wind 04-49

Fotografía sobre papel hecho a mano emulsionado.

2004

En contraste con la fotografía de la serie *Sterne* de Thomas Ruff, el fotógrafo coreano Jungjin Lee (1961) desde una mirada del paisaje oculto, muestra con *Wind* un cielo completamente cerrado y tapado por nubes oscuras y opacas de la noche. El fotógrafo representa a partir de la luz que a penas se deja ver entre las sombras y opacidades efímeras del

⁵⁵ DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA - Vigésima segunda edición [en línea]

⁵⁶ Ortega y Gasset, José. *Meditaciones del Quijote*. p.103

cielo, un misterioso acontecer que ocurre al otro lado de las nubes, el conocimiento está ahí detrás. Así pues, la negrura de la noche, tiene múltiples facetas permitiendo que el paisaje presente tantas maneras de mostrarse como de ocultarse, haciendo prácticamente imposible distinguir qué es realmente visible y qué invisible.

1.3.4.2. Fragmentos de la Naturaleza nocturna.

El paisaje es la representación de una realidad física, aunque no solo ello, pues la realidad está constituida por presencias y ausencias, visibles y no visibles que se abrazan espacial y temporalmente en la infinitud de la Naturaleza. Dualidades como la luz y la oscuridad, el movimiento y la quietud, la vida y la muerte, lo material y lo inmaterial. Por diversos elementos que se muestran o se esconden, pero que siguen siempre estando ahí. La Naturaleza por tanto, no solo es lo que se ve sino también lo que no se ve. Y para ello, el hombre ha tenido que aprender a mirar y a ser capaz de intuir lo que puede haber más allá, lo que permanece oculto en la penumbra, en la oscuridad.

Monje a la orilla del mar (1808-1809) de Caspar David Friedrich (1774-1840), pintor romántico alemán, es una interpretación de un rincón del mundo oculto por la noche. Esta construcción pictórica alude a la idea de la trascendencia de la relación luz-oscuridad. De manera que por medio de claroscuros en la pintura se construye una percepción completa por medio de degradados y transparencias. “El claroscuro es un proceso narrativo que muestra el mundo como un espesor en que los contornos y las formas de los objetos se encuentran, en cierto modo comunicados, como si compartieran una misma naturaleza.”⁵⁷ La luz interpreta la certeza, la apariencia y lo físico y la oscuridad lo invisible, lo inefable y lo desconocido del paisaje. De manera que, la tierra iluminada pareciera representar lo imperturbable y firme; la infinitud del mar ennegrecido que

⁵⁷ ARMENGAUD, Marc; ARMENGAUD, Matthias; CIANCHETTA, A. *Land & Escapes: Nightscapes. Paisajes nocturnos*. p. 57

se desvanece en el infinito, los terrenos que aún quedan por explorar y conquistar al otro lado del mundo; y el cielo, que aunque tapado por nubes poco a poco se va iluminando en una apertura sinfín pareciera representar lo supremo, la fe hacia lo divino pero también lo misterioso.



Caspar David Friedrich

Monje a la orilla del mar (1808-1809)

Óleo sobre lienzo

110 x 171,5 cm.⁵⁸

Es así que la Naturaleza percibida y representada por Friedrich se deja contemplar como un fenómeno inmenso, grandioso y misterioso, en donde se exponen fuerzas en oposición, noche-día, oscuridad-luz. Asimismo plantea una polaridad entre el hombre y la Naturaleza en una representación horizontal de la tierra, el mar y el cielo frente a la verticalidad del individuo. Por tanto, a pesar de demostrar una simplicidad en la composición de planos, existe un contraste evidente que encarna misteriosamente el dinamismo en las fuerzas no visibles de la Naturaleza emanadas desde la oscuridad. Transmite así un paisaje que genera por un lado, inseguridad ante lo invisible de la Naturaleza y por otro, una

⁵⁸ <http://www.uninet.edu/remi/2003/08/friedrich.htm>

quietud y fascinación del hombre solitario quien vivencia y experimenta la Naturaleza y que en un estado de ensimismamiento y meditación, se da cuenta del contraste que genera su propia pequeñez. El mar profundo en su oscuridad y las nubes que ennegrecen un trozo del cielo, se difuminan con la imagen del individuo, desvaneciendo su figura vertical, haciéndole partícipe como fuerza contraria, de un todo natural. Es así que la representación y la composición austera de la imagen evidencia una mirada infinita de la Naturaleza, de una unidad indivisible del cual el hombre también es parte.

Al continuar desprendiendo reflexiones sobre la obra del pintor Caspar David Friedrich, y particularmente sobre sus paisajes nocturnos *Paisaje de montaña con arcoiris* (1809-1810), es una obra en la que se narra una nueva mirada frente a territorios ocultos e inexplorados.



Caspar David Friedrich

Paisaje de montaña con arcoiris (1809-1810)

Óleo sobre lienzo.

70 x 102 cm.

La representación de la Naturaleza en esta obra pareciera incitar en el artista la manera de presentar un conjunto de formas y datos

perceptivos de su experiencia, imaginación y pensamiento. Pues este al modelar los territorios naturales, traduce el mundo y sus sensaciones en una imagen que interpreta desde una contradicción visual: un arcoiris lunar. Intentado expresar la imposibilidad dimensional del cosmos, pues es una conjugación sensorial, espacial y temporal imposible de abarcar y comprender solo a través de una imagen, representa metafóricamente su fenómeno como algo generado desde lo extraño y admirable.

Friedrich crea de este modo, un nuevo espacio de reflexión, en donde el paisaje responde no solo a la representación de la Naturaleza, sino a la producción de una nueva. En esta obra, entonces, se puede observar una escenificación que limitada por el encuadre de la imagen, hace aparecer el entorno como un espectáculo de ambientes románticos y secretos. En donde los fenómenos naturales adquieren un aspecto profundo y admirable pero también imaginario. El pintor, como si supiera que al expresar la inmensidad de la Naturaleza pareciera descubrir, sin dejar develarla, el enigma que se oculta. Plasma así, un paisaje nocturno poderoso y provocador transformando la Naturaleza en escenografía y refugio del hombre, y aunque prefiere la relación directa con ella se mantiene distante, como si todo lo que contemplara formara parte de algo ajeno y extraño a él. Pues se encuentra con el vacío de su propia existencia y a través de un viaje imaginario, el pintor refleja el alma del ser humano creando así un paisaje de intimidad y reflexión.

Con la intención de trasladar estos pensamientos del ser humano, la representación pictórica (en este caso) conlleva hacia un camino de esclarecimientos abierta a reflexionar. Por tanto, hacer paisaje no significa sólo representar la apariencia de la Naturaleza, sino más bien es una representación del pensamiento del hombre, un camino que intenta conquistar la propia naturaleza del ser humano. Hacer paisaje implica así un proceso del describir un camino de re-encuentro y auto-conocimiento. El desafío entonces, reside en la representación del reflejo de la esencia del propio ser.

1.4. Autores de referencia.

1.4.1. De paisajes nocturnos.

En la fotografía, la fascinación por la noche requiere una atención especial: la materia prima de la fotografía es la luz y por tanto, dedicarse a fotografiar la oscuridad en la oscuridad, resulta algo paradójico ya que parece como ir a contra natura de la esencia misma del medio. Pero esa es precisamente la poética de su encanto.

María Bleda (1968) y José María Rosa (1970) dos fotógrafos españoles que trabajan juntos, a partir de la narración de la historia *Marco Polo*, en *Las ciudades invisibles* de Italo Calvino, en la que se construye la memoria de ciudades y territorios, estableciéndose descripciones de espacios que sólo pueden ser imaginados, representan una serie de fotografías que intentan describir objetivamente dichos lugares.



Bleda & Rosa

Camino I y II. Las sillas, 1999 Serie *Ciudades*. (1997-2000)

Copia cromogénica adherida a metacrilato mate.

124x145 cm.

Y es que *Camino I y II* de la serie *Ciudades* (1997-2000) objetivamente se muestran tal y como han sido narrados, como si fueran retratos arqueológicos resistiéndose ante su desaparición. Al buscar en la propia historia se encuentra la siguiente cita que describe la noche: “En

medio de una tierra chata y amarilla sembrada de meteoritos y de rocas erráticas, veía elevarse a lo lejos las agujas de una ciudad de pináculos afinados, hechos de modo que la luna en su viaje pueda posarse ya sobre uno ya sobre otro, o mecerse colgada de los cables de las grúas.”⁵⁹ Se puede ver claramente, una misma intención tanto en el relato como las imágenes representadas. Es así que estos paisajes nocturnos contienen un vínculo con el pasado, con historias y recuerdos haciéndolas portadoras de una presencia fantasmagórica y misteriosa.

Boo Moon Kwon (1955), considerado como uno de los más importantes artistas de Corea del Sur, con sus fotografías nocturnas a color, de bosques, montañas y cielos logra transmitir la sensación de un Universo que envuelve sumergiendo la mirada del espectador en cada imagen. Es así que como si fuesen versiones amplificadas, representa paisajes nocturnos un tanto borrosos ya que sus fotografías hablan de una traducción de la esencia de la experiencia subjetiva. Experiencia puramente visual, pues las imágenes fuera de foco de estrellas brillantes y de una luz intensa de la luna sobre las montañas, alude a lo difícil que es enfocar en la oscuridad. El artista, en cada toma fotográfica respeta una mirada limpia ante la noche, sin iluminación exterior, logrando aún así, como si fuera una aventura de logros tecnológicos y aspiraciones estéticas, vencer la negrura de la noche.

⁵⁹ Italo Calvino. *Marco Polo, en las ciudades invisibles*. Pdf. p.34 En: http://www.bibliocomunidad.com/web/libros/Calvino,%2520Italo%2520-%2520Las%2520Ciudades%2520Invisibles.pdf+Marco+Polo,+en+las+ciudades+invisibles&hl=es&gl=es&pid=bl&srcid=ADGEESi7nkZCMypHUo28saEI3qhc04wA4RCMXXPzofWis0WNMBbLtkXkD8IjzK-69u5U1KzNIUEITYSMtdWm0ud9NBzkH-mHJK53TmtQxWKqjximgd5E6s_uvnk4q8SzzUSQG44NNV&sig=AHIEtbQtgAW6SDSbNC857K2owTuaDgyJkg&pli=1



Boo Moon.

De la Serie Observación de las estrellas en Sokcho.

Nazraeli Press, Tucson, 2006.

160x240cm



Boo Moon.

De la Serie Observación de las estrellas en Sokcho.

Nazraeli Press, Tucson, 2006.

160x240cm⁶⁰

⁶⁰

<http://www.photoeye.com/BookteaseLight/bookteaselight.cfm?catalog=TR215&image=3>

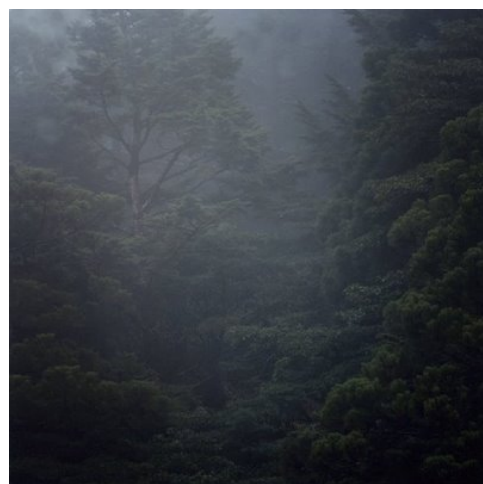
Daniel Gustav Cramer (1975) fotógrafo alemán, en su serie fotográfica *Trilogía: Bosques, Bajo el agua y Montaña*, representa la Naturaleza de una manera segmentada y retratando de forma específica arquetípicos de la Naturaleza. Se trata de imágenes fotográficas tomadas en distintos lugares del mundo, incluyendo Alemania, Nueva Zelanda, Italia, Rumania, Portugal, entre otros. Interpretando fragmentos de diversos entornos naturales, sus imágenes, a pesar de que son difíciles de identificar si fueron tomadas de día o de noche, parecen igualmente estar impregnadas de una oscuridad misteriosa de donde surgen los propios murmullos del día. Desde la abstracción el artista se apoya en el concepto de imagen fotográfica como contenedora de un mundo que permanece intacto, inmóvil y oculto. Cramer, de esta manera, anula la idea de paisaje como noción panorámica y perspectiva, y en cambio encuadra la imagen. Con la misma intención el fotógrafo no representa un horizonte, ni tampoco la presencia humana, absteniéndose solo a una representación del mundo interior de una Naturaleza que permanece oculta. Es que es de esta manera que el artista pareciera sumergirse en el interior de un sub-mundo de la Naturaleza distinguiendo entre un dentro y un afuera del paisaje.



Daniel Gustav Cramer

S/T 2009

Trilogía series 2002-10 (Bajo el agua)

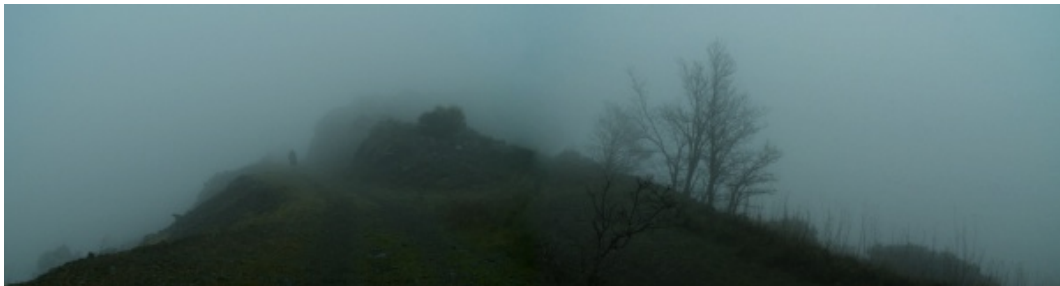


Daniel Gustav Cramer

S/T 2008

Trilogía series 2002-10 (Bosques)

El fotógrafo israelí Ori Gersht (1967) en sus paisajes fotográficos reflexiona sobre las fronteras, los viajes, los recuerdos las experiencias, el tiempo, los fenómenos y la historia. En la serie *Evaders* (2009) representa el viaje que Walter Benjamin emprende en 1940 a través de los Pirineos para escaparse de Francia bajo la ocupación Nazi. Con fronteras claras al romanticismo, hacen recordar imágenes de la historia del arte, especialmente a los cuadros de Caspar David Friedrich y William Turner “el pintor de la luz”. El artista explora los rincones, creando sensaciones de lugares y experimenta la Naturaleza para transmitir su idea del paisaje. Representando así, una exploración abierta de la lucha primordial entre el individuo solitario y la Naturaleza como fenómeno inmenso y misterioso. Sus imágenes sugieren movimiento a través de atmósferas opacas que aunque no precisamente nocturnas, invocan tras las rocas lo invisible de una Naturaleza que se oculta. Deduciendo así que Gersht busca reflexionar en torno a lo metafísico y metafórico el artista evoca sensualmente por medio de lo visual, una luz suave y un paisaje silencioso.



Ori Gersht

Lost there, Serie Evaders

2009.



Ori Gersht

Fundir a Luz, 2009

Impresión lambda montado sobre aluminio

114.3x 157.48 cm⁶¹

Con la idea de representar inmóvil en una imagen el devenir del paso del tiempo, en la serie *Seascapes* el artista japonés Hiroshi Sugimoto (1948), representa paisajes marinos planteándose un diálogo silencioso entre lo que permanece inmutable y lo que evoluciona. Pretendiendo dejar constancia de un paisaje que según él es difícil de modificar por la mano humana, Sugimoto se pregunta sobre la posibilidad de recuperar en el mundo contemporáneo, alguna escena que permaneciera intacta de igual manera a como la pudo ver el hombre hace millones de años. De ahí surgió esta serie de paisajes del mar de composiciones simples, minimalistas, en donde el horizonte divide el encuadre de cada imagen en dos partes iguales de agua y aire. Estas imágenes representan intentos de capturar las cualidades de la luz, aire, agua y atmósfera, y más que fotografías del mar, son imágenes que

⁶¹ <http://www.crggallery.com/artists/jim-hodges/work/?photo=129>

surgen de profundidades y oscuridades que intentan develar un pasado. El artista desenfocaba a propósito los encuadres seleccionados, supervisando la luz y la materia de los elementos representados. Desde el encuadre tan característico de Sugimoto, irradia una impresión desoladora, ya que el mar no parece ser imperturbable. Así, en una pasión por el detalle y el dominio de la técnica el fotógrafo, transmite desde una mirada plástica una vaporosa inestabilidad en la Naturaleza. A partir de esta propuesta, conceptualmente es como si se esforzase por tomar fotografías que aluden al vacío, representando un más allá donde no hay nada, o donde todo se desvanece u oculta bajo la penumbra, algo esquivo y a la vez omnipresente.

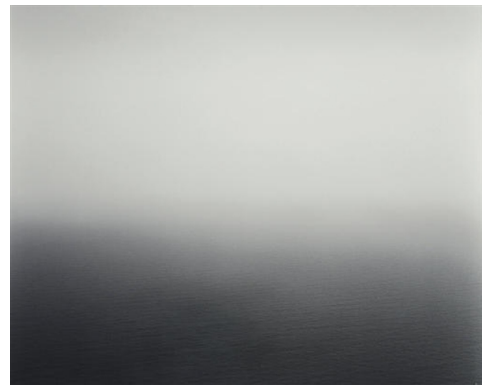


Hiroshi Sugimoto

Mar Negro, Ozuluce, 1991

Fotografía a las sales de plata sobre
papel a la gelatina.

152 x 182 cm.



Hiroshi Sugimoto

Mar Egeo, 1990

Fotografía a las sales de plata sobre
papel a la gelatina.

152 x 182 cm.

1.4.2. De cuerpos efímeros.

“Considero mi cuerpo, que es mi punto de vista acerca del mundo, como uno de los objetos de este mundo (...) Asimismo, trato mi propia historia perceptiva como un resultado de mis relaciones con el mundo objetivo”.⁶² Con esta cita y retomando el capítulo *El develar fenomenológico: Filosofía de la luz*, Merleau-Ponty, defiende la idea de que el hombre no está en el mundo como un simple espectador de un escenario, sino más bien, está en él en un dinamismo natural y constante. Y es a través del cuerpo que el ser humano se relaciona en y con él, viva y originalmente. Pues el filósofo piensa además, que todo movimiento corporal es la acción que se desenlaza a partir de la relación sujeto y mundo, íntimamente relacionados. Asimismo dice, que el cuerpo y la percepción en el ser humano constituyen una totalidad armónica y expresiva, capaz de enriquecer las experiencias particulares de cada ser, permitiendo que estas no queden solo en la experiencia ante de la percepción del fenómeno sino que trasciendan más allá. Por otro lado, afirma que cada acceso o experiencia al mundo es subjetiva y ambigua si se relaciona con la experiencia de los otros individuos que también se relacionan con él. Así es la naturaleza y la esencia del mundo como también lo es el ser humano, cambiante y dinámico.

Por tanto, se comprende que el mundo es algo que se vive, que se siente y experimenta desde la individualidad y sensibilidad de cada ser y que el cuerpo es un modo de acceso al conocimiento del mundo. En otras palabras, es la manera que el hombre tiene para conocer, vivenciar, experimentar y sentir el fenómeno de la vida, pues se reciben todos los datos sensitivos a través de este. Es así que el cuerpo se transforma en objeto inmediato del conocimiento sensible y se hace mediador del resto de los objetos. Merleau-Ponty interpreta el cuerpo como un espacio interior

⁶² Merleau-Ponty. *Fenomenología de la percepción*. p. 90

que guarda invisiblemente el alma de cada ser, simbolizándolo como el templo de reflexión y experiencia de cada hombre.

A partir de esta noción, desde este templo, que el presente estudio pretende plantear la experimentación que se adquiere ante el mundo desde el cuerpo. Por lo que también desde una mirada filosófica la idea es intentar aludir a aquello inmaterial que guarda interiormente cada ser humano luego de sus experiencias. Se cree, por lo mismo, que trabajar con la representación del cuerpo es plantear concepciones primordiales de la existencia y por lo tanto también de la experiencia y asimismo también del mundo que se conoce. Pues el mundo se conoce a partir de cada experiencia del hombre, es así que todo ser que vive conoce y experimenta. Por lo que, buscando encontrar esa esencia interior del cuerpo, se intenta representar visualmente una aparición del ser aludiendo así a la idea de que hay en cada ser un en-sí, un esencia interior que se hace diferente del otro. El intento entonces, es volver la mirada al cuerpo, a su experiencia y conciencia.

Eulalia Valldosera (1963), artista nacida en Vilafranca del Penedès, Barcelona, trabaja desde la performance y la fotografía entre otros soportes. A partir de estos lenguajes, realiza una obra en la cual la luz, la sombra y la oscuridad, son el medio para representar temáticas de la mujer, el cuerpo, las relaciones con el otro y la concepción de la memoria anclada a los objetos domésticos. Así, a modo de complejas instalaciones representa figuras intangibles que gravitan en proyecciones de luces, sombras y desdoblamientos por medio de espejos. El resultado es, un registro etéreo de mundos ilusorios a través de una lectura “directa” del cuerpo y las cosas. Valldosera, trabaja de esta manera poéticas de la luz, incorporando así el sentido del tiempo y la fugacidad.

A partir de las instalaciones y montajes, en un tono marcadamente poético y narrativamente teatral, la artista descifra los nuevos códigos de la sociedad y la propia identidad, creando para ello, ambientes que oscilan entre la realidad y la inconsciencia, entre lo familiar y lo

fantasmagórico. En dichas imágenes proyectadas da la sensación de la presencia del movimiento, pues Eulalia Valldosera parte de la representación del propio “yo” de la artista, un cuerpo flotante y fantasmal, que se encuentra o mezcla con los otros cuerpos y objetos, trasladando la contemplación de su obra a una fantasmagoría de sombras que configuran metáforas del cuerpo.

Las siguientes imágenes representan una serie de proyecciones de cuerpos translúcidos que posan desnudos. Cada fotografía en particular está hecha desde un mismo negativo expuesto a la luz varias veces. La imagen final, entonces, resulta de la acumulación de sucesivas tomas y cada nueva toma, registra sólo lo que se ha iluminado previamente con el proyector, dejando que el resto desaparezca. Valldosera afirma, es como “iluminar para borrar. En la toma final, ilumino la totalidad del espacio de modo que el cuerpo, o lo que queda de éste, se enraíza”⁶³.



Eulalia Valldosera

El jacent - La nit, 1993

Fotografía a color 1/3.

108 x 150 cm



Eulalia Valldosera

Cama, II (Serie Quemaduras n.8), 1991

Fotografía en color.

125x125 cm.

Una de las tantas cosas que se pueden destacar del trabajo de Valldosera, luego de analizar sus imágenes, llama la atención el juego de sombras que se produce tras estos cuerpos efímeros, que se presentan como si buscasen aludir una esencia entre lo material y lo inmaterial, y como si indagasen en el definir la densidad o la figura del alma del ser,

⁶³ Eulalia Valldosera. *El ombligo del mundo*. p. 286

“las sombras, se han utilizado conceptualmente para explicar muchos procesos psicológicos”⁶⁴. Son sombras espesas que resaltan tras la transparencia de los cuerpos proyectados, como intentando eternizar la imagen de una identidad misteriosa y cambiante, que no está en el cuerpo ni en el alma, pues no se presencia verdaderamente una corporalidad ni tampoco una materia, si no más bien una imagen ilusoria y efímera de ésta, haciendo cuestionar la idea de identidad. Aunque la sombra no es el cuerpo, sí lo representa, ya que según la artista, es la puerta al conocimiento del ser, pues hace presente lo ausente de tal manera, que la proyección pone a la sombra de pie constituyendo un verdadero simulacro. Pero ¿puede fotografiarse el alma o la identidad de una persona? Quizás para ello, se necesitaría que existiera de manera permanente un cuerpo contenido temporalmente dentro de una imagen...

Otra idea interesante en el trabajo de Valldosera y que también se ve en la representación de la presente obra expuesta en el próximo capítulo, es que para lograr una fantasmagoría de transparencias, proyecciones, sombras y espejos, se busca también la oscuridad. Pero, la obra de Eulalia Valldosera, no es sólo el resultado de la oscuridad como resultado visual, sino también su búsqueda hacia reflexiones trascendentales del ser humano ya que a partir de lo oscuro, ella ve la introspección y el conocimiento del ser, como si sólo a través de lo sombrío y la incertidumbre, el hombre fuese capaz de comprender mirándose hacia adentro a través de un viaje hacia aquellas cuestiones inexplicables y auténticas del ser: "mis obras ocurren en la noche, tengo que crear la noche para que las obras puedan existir, para que las proyecciones se puedan apreciar." Hay que atravesar esa luz artificial, que ha aumentado tanto en nuestras ciudades que hace que ya no sepamos qué es la oscuridad. Hay que rasgar la falsa luz, viajar desde el día al ámbito del conocimiento, al fondo oscuro de la noche: "La luz concede una seguridad, pero es una seguridad efímera, en la que no

⁶⁴ Eulalia Valldosera. *Obres 1990-2000*. p. 191

podemos confiar. Hay que vivir la noche, hay que cerrar los ojos."⁶⁵ Es así que finalmente, la oscuridad es el protagonista que le permite mostrar el cuerpo. Un cuerpo representado desde la luz, cuerpo-luz, haciendo consciente la oscuridad. En el caso de las imágenes recién expuestas pareciera como si cada representación del cuerpo estuviese enmarcado en esquinas de las habitaciones, fragmentado en posiciones de inmovilidad y vacío. La idea, en este caso, es desfigurar, reconstruir y preconcebir el cuerpo como construcciones de lo subjetivo. Identidades privadas, fantasías del cuerpo y fantasmas de la ausencia. La artista exhibe su cuerpo, cuerpo que puede ser también anónimo, trasladando su investigación a la idea de reconocerse como cuerpo que proyecta luz.

En base a este mismo criterio, el movimiento y la desmaterialización del cuerpo como constante reflexiva en la expresión artística, se destaca también el trabajo de la artista Francesca Woodman (1958-1981), mencionada ya en el capítulo de *Representación de lo inefable del paisaje*. Quien a su corta pero intensa vida (muere solo a los veintidós años), realiza un trabajo de gran fuerza característico por su densidad simbólica. La figura humana, específicamente de la mujer, es su principal punto de estudio, el cual es representado siempre en fotografías de pequeño formato y en blanco y negro. Las figuras siempre borrosas y entre sombras, habitan espacios desolados y ruinosos, presentando puestas en escena como retratos articulados, donde todo lo fotografiado a sido preparado como un juego en el que se esconde y expone la figura humana. Así, Woodman logra aludir a la idea de la inconsistencia e impalpabilidad del cuerpo como el único actor de sus imágenes. En su mayoría son autorretratos, característicos por su carácter sensual e íntimo ya que aluden a la soledad y la incertidumbre que provoca la (re)presentación de su propio cuerpo. Obsesiva en la representación del cuerpo en movimiento, también lo es en la composición rigurosa de

⁶⁵ <http://www.elmundo.es/cultura/arteXXI/eulalia/criticaeulalia.html>

"Eulalia Valldosera. Hay que cerrar los ojos". Por José Jiménez, [Lunes 2 de agosto de 2010].

formatos cuadrados, logrando exponer no solo una identidad particular, si no además una identidad anónima: el cuerpo se muestra como uno y único, y a la vez, también como ninguno. Todo ello, lleva a una expresión inquietante, siniestra y a un presentarse desgarrado de la existencia.

A diferencia del trabajo de Valldosera, Woodman trabaja las fotografías de día, buscando la luz intensa para representar veladuras y fusiones con el cuerpo en movimiento. De tal modo que busca revelarse completamente, disolviéndose en la luz en comunión con el mundo. En un deseo de acariciar y dar cuerpo al vacío, de fotografiar lo que no existe, sugiere también lo invisible a través de lo visible que queda revelado en un instante. Cuestionándose la posibilidad de fotografiar lo inexistente, su búsqueda viaja hacia representaciones fantasmales, efímeras y transparentes. Fue tal su intensa exploración hacia este tipo de representaciones, que finalmente pareciera que la artista logra poéticamente, abrazar sombras para dibujar con ellas un instante que sobrevive en cada imagen. Logra, hacer que el cuerpo permanezca en un más allá, un más allá de lo físico y de lo concreto. Del mismo modo, encarna en su obra una profundidad hacia la superficie, su cuerpo se mezcla haciéndose parte del paisaje que habita, se mimetiza en él, desapareciendo entre las grietas, el papel y los muebles. Fundiéndose con el telón, apareciéndose desde las ventanas o las paredes, ocultándose entre muebles y objetos; es así que Woodman juega a transformarse en su propia sombra.

La relación de la figura con su entorno y con los objetos está totalmente resuelta, por lo que no necesita de ninguna anécdota ni argumento que explique el por qué de los lugares que habita. Pues, se constata en su obra una plena "...conciencia de que el cuerpo está hecho del mismo tejido que el mundo lo que sugiere una inmersión de la imagen del yo en el universo de las cosas"⁶⁶. Lo que lleva a convertir su propio cuerpo en una obra de arte para el "yo": son autorretratos que muestran

⁶⁶ Francesca Woodman. *Retrospectiva. Espacio Av. Murcia*, p. 21.

un universo interno y subjetivo. Y tal como en un milagro, consigue de la aparición de ese “yo” y construye una obra que habla de la intimidad haciendo presente la ausencia del ser. En sus autorretratos dicha ausencia es recurrente por sus rostros velados que ocultan su identidad, la artista nunca se presenta como ella misma. Transformándose en un cuerpo que actúa, se muestra como un personaje en diferentes puestas en escena, haciendo de su cuerpo una figura anónima y universal.



Francesca Woodman

De la serie Espacio, 1977.

Fotografía a las sales de plata sobre papel a la gelatina.

Papel: 20, 32x25,40 Imagen: 11,8x 12 cm.



Francesca Woodman

Casa, 1976.

Fotografía a las sales de plata sobre papel a la gelatina.

Papel: 20, 32x25,40 Imagen: 16,1x 16,1 cm.

Como se puede apreciar en las imágenes, la obra se caracteriza por las puestas en escena que se transforman en territorios de extrañeza. “Las cosas parecen extrañas porque mis fotos dependen de mi estado emocional⁶⁷”, argumenta Woodman. Es así que todo en su obra se entrelaza, tanto los cuerpos, los objetos, el espacio como las propias emociones y sentimientos desgarradores del artista quien intenta mimetizarlos, intentando fusionar una sola esencia representativa. La puesta en escena, entonces, se caracteriza por atmósferas de soledad, habitaciones derruidas y abandonadas. Mientras el cuerpo desfigurado, hace referencia a la subjetividad y a su naturaleza evasiva y esquiva. A su

⁶⁷ *Ibíd.* p. 155.

vez, las sombras son el producto de “una proyección emocional que parece situada sin lugar a duda en el otro. (...) Por medio de la sombra se encarna precisamente una realidad, un rostro desconocido, cuya esencial permanece inalcanzable. El sujeto se manifiesta por medio de esas sombras que ha conseguido fijar en el muro (...), el arte empieza como tacto del deseo ausente. Ese contorno de la sombra (...) sirve para articular una metafísica de la imagen como presentación de lo ausente, reelaboración de lo erótico perdido en el recuerdo”⁶⁸. Por eso las transparencias aluden a la representación de algo tan abstracto como lo son las emociones. Woodman, encuentra la verdad subjetiva en su vida interior creando la necesidad de crear permanentemente obras de artes.

Finalmente, se puede decir, que la obra Francesca Woodman, figura la representación del desnudo como si se despojara de sus propias obsesiones, repitiendo constantemente, apariciones de su corporalidad. Al detenerse en dicha reflexión, se puede deducir que representa con ello, un desnudo que no solo pone en evidencia su cuerpo si no también sus emociones. Por lo que se cuestiona cómo el hombre se relaciona con otros cuerpos, cómo se percibe a sí mismo, cómo habita y aprecia los lugares. A su vez, sus imágenes presentan la idea de la ausencia o presencia de la melancolía, la sensación de angustia, ansiedad, e incluso podría decirse la propia anticipación de su muerte.⁶⁹

Eulalia Valldosera y Francesca Woodman, logran intuir en cada imagen la representación del alma, transparente e invisible, que se esconde en el templo cuerpo. Del mismo modo, se cree pertinente mencionar la obra de otro artista, el cual en el mundo de la fotografía es considerado como uno de los principales representantes exponentes

⁶⁸ Francesca Woodman. *Retrospectiva*. Espacio Av. Murcia, p. 157.

⁶⁹ Vídeo *Francesca Woodman Autorretrato sin retoques* en la Fábrica Galería. Fernando Castro Florez, 2009 La fábrica. Notodo T.V.com:
http://www.notodotv.com/videos/recientes/3852/0/0/La_Fabrica_Tv/Francesca_Woodman_Autoretrato_sin_retoques [Lunes 2 de agosto de 2010].

conceptual y filosóficamente. Duane Michals (1932-), fotógrafo norteamericano trabaja representando temas metafísicos de la existencia humana, visualizados en la representación de cuerpos transparentes que denuncian lo invisible. La siguiente cita está escogida porque describe muy bien cómo el artista también relaciona su obra con lo expuesto recientemente:

“Creo en lo invisible. No creo en lo visible. No creo en la realidad absoluta de lo que nos rodea. Para mí, la realidad reside en la intuición y en la imaginación, y en esa pequeña voz que dice: ¡¿No es extraordinario?! Las cosas de nuestras vidas son sombras de la realidad y nosotros también somos sombras. La mayoría de los fotógrafos centran su atención en lo obvio. Creen y aceptan lo que les dicen sus ojos, pero los ojos no saben nada. El problema es dejar de creer lo que todos creemos (que la realidad está ahí para ser fotografiada y documentada) y empezar a mirar en el alma como fuente original de nuestra experiencia fotográfica. Estar preparados a todas horas para cuestionarnos y dudar de nosotros mismos”⁷⁰.

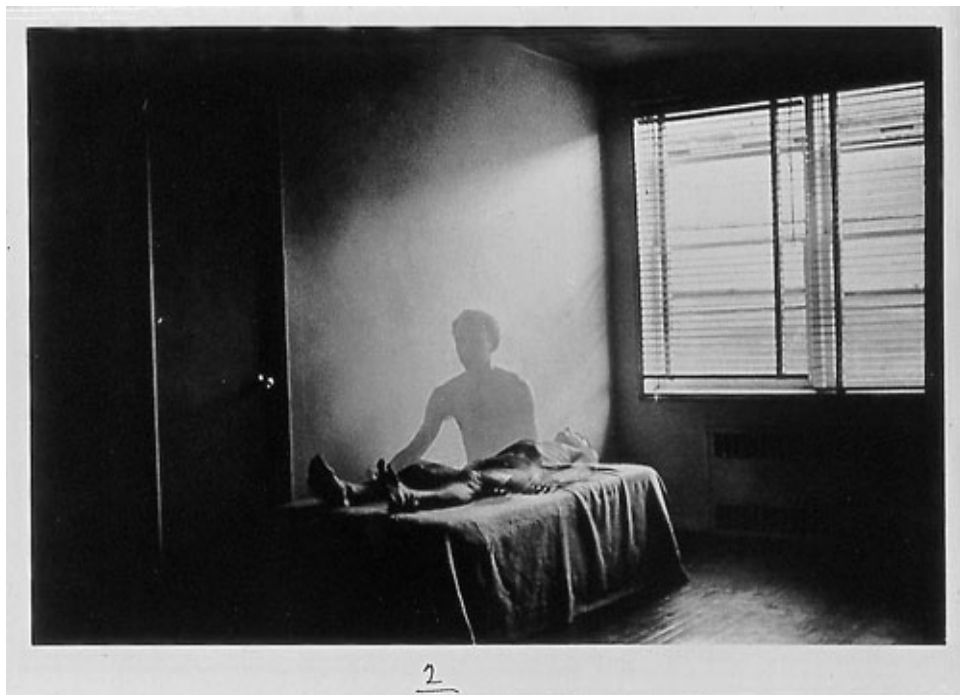
Duane Michals así, cuestiona la fotografía pues para él es mucho más que representar como testigo los incidentes casuales del mundo exterior, es mucho más que ser un simple espectador, pues no se siente un reportero de la vida. Sino más bien, su intención es mostrarse más allá de su propia apariencia y por tanto, su idea es representar sus procesos internos que forman parte de su conciencia. Los cuales decide hacerlos material para sus fotografías en un cuestionamiento hacia su propia existencia: “Los procesos de mi conciencia son el material para mis fotografías. Todo lo que ocurre a nuestro alrededor es extraordinario, pero utilizamos nuestra energía para hacerlo ordinario.”⁷¹ De ahí que, intensamente se adentra en los fenómenos del ser como base para su

⁷⁰ Citado en “Duane Michals. Fotografías 1958-1990”. Sala Parpalló, Octubre/Noviembre 1993. Ediciones Alfons el Magnanim- IVEI. Diputación provincial de Valencia. p. 12

⁷¹ *Ibid.* p.13

trabajo. Una y otra vez, se empeña en fotografiar y comentar lo que no puede fotografiarse, aquello que se percibe como inefable, sensaciones, percepciones y experiencias, pues dice “Para mí lo más importante no es lo que se ve, sino lo que no se ve”.⁷²

Duane Michals trabaja con lo invisible con elementos abstractos como el sueño, la muerte y el deseo. Juega además con la idea de tiempo y memoria, intentando destacar las emociones. La imagen a continuación es parte de una secuencia que representa un cuerpo físico y otro inmaterial o transparente. A partir de una secuencia de siete imágenes se ve cómo ese cuerpo inmaterial que representa al espíritu o alma de la figura humana, va paso a paso abandonando el cuerpo físico.



Duane Michals, 1972
El espíritu abandona el cuerpo
Secuencia de serie de 7 fotografías

Es así que en muchas secuencias fotográficas, Michals sobrepasa los límites de la realidad mezclándola con el sueño o la imaginación. En ellas se refiere a la inseguridad que representa el mundo empírico el cual

⁷² *ibid.* p.15

está sujeto a una transitoriedad y a una desintegración de la materia. De este modo, representa la impermanencia de la existencia del ser, no solo referente a la vida y la muerte, si no a esa esencia que está oculta en el templo de cada cuerpo, la cual no tiene un punto fijo pues está siempre en permanente movimiento. El fotógrafo así se vuelve hacia las fuentes subjetivas de la existencia, de los fantasmas del sueño como si intentase buscar en ellos el fenómeno de la existencia.

Para terminar, Merlau-Ponty en este sentido dice "...en el sueño como en el mito, aprendemos dónde se encuentra el fenómeno, experimentado hacia qué va nuestro deseo, qué teme nuestro corazón, de qué depende nuestra vida"⁷³. Como en un hundir en lo profundo del ser, se puede intuir que la idea entonces de Duane Michals, es simbolizar una identidad volátil, una identidad que no solo representa al hombre como cuerpo, si no al hombre en su naturaleza efímera y espiritual. El fotógrafo de esta manera, se representa en esa impermanencia de la experiencia como algo efímero e invisible.

⁷³ Merlau-Ponty. *Fenomenología de la percepción*. p. 300

SEGUNDA PARTE

Trabajos previos: de naturalezas muertas y cuerpos fantasmales al paisaje nocturno.

2.1. Evolución del proceso creativo y relación con la obra actual.

Intentando explicar el origen del estudio presentado para el presente PFM, es necesario hacer un repaso a la investigación y creación anterior, ya que el cuerpo de obra que poco a poco se ha ido gestando a través del tiempo (en su mayoría naturalezas muertas y paisajes), mantiene hasta hoy en día, una misma esencia o sensación visual que se insinúa en cada proceso e imagen llevada a cabo. Ello, puede observarse tanto en las características plásticas de cada obra (transparencias, tonalidades e intensidades), representadas a partir de procesos digitales y/o tradicionales, como en una tendencia procesual hacia representaciones fenomenológicas. A pesar de que el trabajo comenzó desde una mirada pictórica, se opta por trabajar en territorios de la fotografía y en la exploración de procesos metafísicos de poéticas fantasmales o mundos oníricos.

Es oportuno, por tanto, hacer una breve recapitulación a un breve análisis de la tesina presentada en el año 2007, para la Escuela de Artes Visuales de la Universidad Finis Terrae, Santiago de Chile. En dicho escrito, titulado *Naturalezas Fantasmagóricas*, se intenta reconstruir parte de la evolución histórica y académica de la pintura, fotografía y escenografía, particularmente hacia la progresiva evolución de sus límites y a las nuevas formas de representación. De esta manera, se encausa el estudio fortaleciéndose el proceso conceptual y creativo de la obra que hasta hoy en día puede visualizarse en los nuevos trabajos. Es así que, a partir de antecedentes bibliográficos, se propuso explorar un espacio intermedio, definido como *Puesta en escena de la imagen pictórica y fotográfica*, comprendiendo la re-construcción de las tres disciplinas cuya conjunción da forma a una obra de características híbridas. De este modo, se exploran las posibilidades de expresión que ofrecen los medios de elaboración de representaciones en permeabilidad, advirtiendo el descubrimiento de nuevos soportes para la imagen pictórica a partir de la

proyección fotográfica y a su vez, permitiendo considerar este recurso como una potencial fuente de hibridación. Finalmente, la observación y recolección de objetos simples y cotidianos, con los que se intenta crear y recrear un espacio escénico, dan paso a la emergencia del género naturaleza muerta y a imágenes fantasmales como motivo de representación.

Debido a ello, la investigación de artistas de referencia fue crucial para poder realizar un análisis a la obra que iba surgiendo. Analizándose entre otros artistas la obra del pintor español Francisco Zurbarán (1598-1664) y el italiano Giorgio Morandi (1890-1964). Destacando en primer caso, la cualidad intensa en la transición entre la luz y oscuridad de los objetos que se representa pictóricamente a través de la técnica del claroscuro, consiguiendo irradiar una suerte de inquietud, denominada “tenebrismo blanco”. Y en el segundo caso, por sus mínimas variaciones tonales y compositivas que se representan claramente en series que demuestran procesos fenomenológicos de una pintura metafísica. Ambos artistas, dedicando sus trabajos a una búsqueda de lo que está más allá de lo físico, de lo que se esconde tras los cuerpos y formas materiales, al descontextualizar sus naturalezas en una abstracción geométrica, logran paralizar un momento de la realidad trasportando sus significados hacia una representación poética y fantasmal.



Naturalezas fantasmales, de la serie *En tonos verdes*. 2007

2.1.1. De lo fenomenológico en la representación: Una búsqueda intuitiva de la polaridad luz-oscuridad.

La búsqueda de lo fenomenológico, se ha hecho constante en todos los desarrollos y procesos creativos de la presente obra. En un comienzo, se inicia como una búsqueda intuitiva entre una polaridad luz-oscuridad y luego, surge como algo consciente, pudiéndose profundizar con mayor fuerza en una idea para representar.

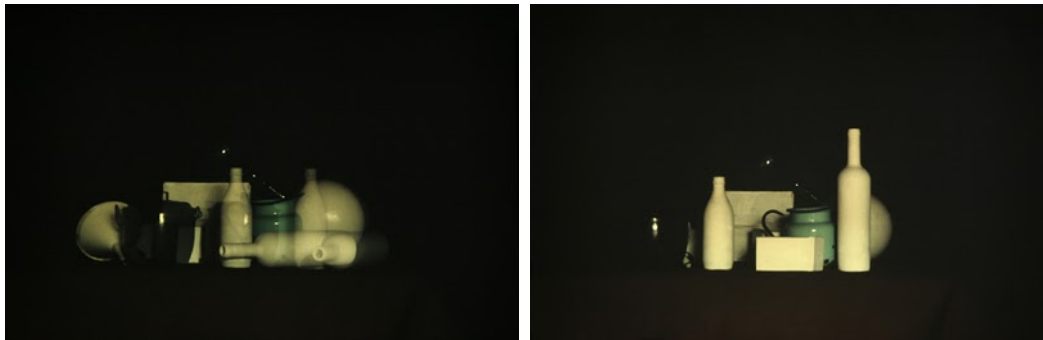
De este modo, representar procesos fenomenológicos, implicó adentrarse en el estudio de la esencia de las cosas, descubriendo que en el intervalo entre el objeto físico y su abstracción se halla la presencia de la esencia. Dicha filosofía, comprende al objeto como un espejo de todos los demás, como si cada uno de ellos disponga los mismos componentes de los demás elementos que están a su alrededor, garantizando así, su existencia como la de sus aspectos ocultos. De esta manera como dice Merleau-Ponty, mirar el objeto es simbólicamente hundirse en él, escudriñar en su realidad examinando cuidadosamente su condición y circunstancia, ya que “los objetos forman un sistema en el que no puede mostrarse uno sin que oculte a otros (...) la visión es un acto con dos caras.”⁷⁴

Cuando se llega a encontrar entre el objeto físico y su abstracción esa presencia existente, se conoce a la vez un espacio intermedio, indeciso e indescifrable. Ese espacio genera una sensación inquietante de imágenes vibrantes y complejas para representar.

Las siguientes imágenes de la *serie en negro* de *Naturalezas fantasmales*, representan a los objetos como singulares y escultóricas figuras en tonos blancos casi ácidos y leves transparencias, pareciendo irradiar una luz desde el interior, característica por esta sensación de inquietud vibrante de la representación de una vida que aparece al hundirse en sus cuerpos inertes. En ellas, se constata que a través de la

⁷⁴ Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*. p. 87.

pureza y singularidad de las formas, los modelos podrían transmitir al espectador una inexplicable fuerza visual interior.



Naturalezas Fantasmagóricas de la serie *En negro*, 2007

Tales preocupaciones llevan la atención hacia ciertos aspectos sensitivos de un mundo onírico, intentando trascender lo corporal a través de una contención de los objetos, que se basa en la forma compositiva. Dichos preocupaciones, permiten indagar con la obra *Naturalezas Fantasmagóricas*, en una trascendencia que sobrepasa los aspectos corrientes de los objetos. De esta manera, la representación metafísica de los objetos comienza a tener importancia, las naturalezas muertas ya no solo representan quietud y pasividad, sino simultáneamente, movimiento y vida. Por lo que surge de ello, una reflexión entre lo físico, lo concreto y el cuerpo y, lo etéreo, lo inmaterial y la esencia de los objetos.

Estas características son concepciones que tienen gran relevancia en el momento de crear y representar *Naturalezas Fantasmagóricas*. Así por ejemplo, el misterio y lo oculto, son conceptos que aunque vienen de significantes abstractos y etéreos, son incorporados en dicha obra, intentando representar una capacidad para dignificar el silencio de los objetos cotidianos, como si en un intento impaciente por expresar su voz interior, lo inanimado cobrara vida propia, como si desde un mundo onírico renaciera la vida en las de naturalezas muertas.

2.1.2. Ausencia y presencia de la imagen.

La dualidad ausencia y presencia está constantemente representada en el desarrollo de los trabajos expuestos. Esa dualidad presenta un juego entre dinámicas opuestas que pueden representar por medio de cualidades plásticas y conceptuales, diferentes matices en la obra.



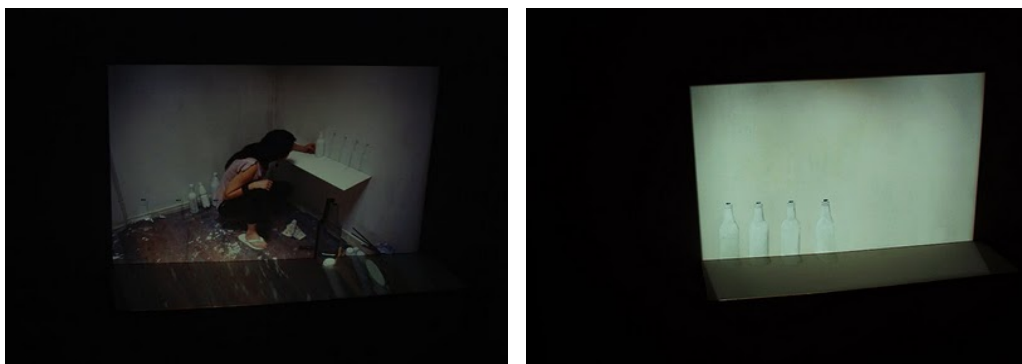
Naturalezas Fantasmagóricas de la serie *En tonos sepia*, 2007

Dicha dinámica se puede representar en un juego de transparencias y tonalidades que figuran la idea de la (no)presencia de un objeto en un lugar. En donde el objeto queda representado a translúcidamente, pareciendo estar penetrado por todos sus lados de una infinidad de miradas que se entre cortan en su profundidad y que nada dejan oculto. La serie en tonos sepia de *Naturalezas Fantasmagóricas*, por ejemplo, es trabajada a partir de transparencias dadas por la acumulación de una superposición de proyecciones fotográficas y por el movimiento de objetos en diferentes tomas de exposición más larga de lo normal. Ello, metafóricamente representa la esencia presente entre el objeto físico y su abstracción, que como cuerpos fantasmales, develan la presencia oculta e invisible de cada objeto.

Como bien dice la fenomenología de Merleau-Ponty, “ver es entrar en un horizonte de seres que se muestran, y no se mostraría si no pudiesen ocultarse unos detrás de los demás o detrás de mí. En otros términos, mirar un objeto, es venir a habitarlo, y desde ahí captar todas

las cosas según la cara que al mismo presentan.”⁷⁵ Pues cada objeto es el espejo de los demás, los objetos en este caso representan cuerpos traslúcidos, que se tocan unos con otros, impregnándose en todos sus lados en una infinidad de formas y figuras sin dejar nada oculto. Pues, ver un objeto, compenetrarlo, es ver también todos los demás cuerpos que forman parte de un sistema o un mundo y que a la vez, cada uno de ellos dispone de los demás que se encuentran ocultos garantizando su permanencia.

El objetivo es encontrar el origen del objeto consumado en el corazón mismo de la experiencia de una de-construcción del cuerpo simultánea y con ello, comprender la aparición de la esencia o del ser del objeto humanizado desde un horizonte de seres que se muestran pero que no se mostrarían si no pudiesen ocultar unos detrás de otros. En otras palabras, es comprender que mirar, observar y representar un objeto es también habitarlo, porque solo desde ahí, es posible captar todas sus caras que simultáneamente presenta. De este modo, un objeto consumado, es un objeto traslúcido, representado desde todas sus caras que en un mismo tiempo presenta, es penetrar por todos sus lados desde una infinidad de miradas que se entrecortan en su profundidad sin dejar nada oculto.



Naturalezas fantasmales, de la serie *Naturalezas proyectadas*, 2007

⁷⁵ Merleau-Ponty, *Fenomenología de la Percepción*. p. 88

El uso de la proyección fotográfica se torna fundamental gracias a la posibilidad de representar materialidades etéreas que, así como veladuras de la pintura los objetos son representados por tonos y transparencias fotográficas. La fotografía, por su parte, se subordina a un juego de superposición de imágenes a través de dichas transparencias, que amplían el abanico de tonalidades permitiendo, de alguna forma, “pintar” con la técnica fotográfica. A través de esta técnica, el objeto comienza a ser multiplicado (a veces hasta el infinito), o bien superpuesto, permitiendo que fotografía y el objeto real se entrelacen, dando pie a una progresiva des-materialización. Este efecto parece generar la ilusión de que la composición interna de los objetos es desnudada, como si metafóricamente se les dotase de una especie de humanidad o sensibilidad que los inviste de una importancia inusitada dentro de la obra, transformándolos de un simple pretexto a un elemento medular, indispensable. Todas estas características descritas, materialidades etéreas, transparencias, oscuridad y luz, permiten adentrarse en el mundo de las naturalezas muertas, conocer y despertar sentimientos pareciendo humanizar a los objetos.

Como parangón, la representación de la conjugación entre presencia y ausencia del objeto en la obra *Naturalezas Fantasmales*, es lo que da paso a la creación de un nuevo lugar que, por su naturaleza transitoria, es al mismo tiempo un lugar y un *no lugar*: así, la presencia y la figuración versus la ausencia y la abstracción, pueden dejarse ver, mostrándose, apareciéndose, para luego ocultarse y nuevamente des-ocultarse. De esta manera, la imagen como ilusión de realidad permite la emergencia de un tránsito etéreo y fugaz que puede ser constituido como el “suspense” o incertidumbre de un intervalo fantasmagórico, denunciando la transformación entre un concepto y otro.

2.1.3. Sobre la poesía de lo invisible.

Bailes fantasmales, es una obra realizada en el año 2008 con la idea de trabajar desde los mismos cimientos anteriormente descritos (procesos fenomenológicos y sensaciones oníricas). La figura humana y los objetos (como cuerpos animados) y el espacio escenográfico (como no-lugar) como actores toman el papel principal de la representación. Por un lado, la figura humana y los objetos se personifican a través de imágenes en movimiento representando el tiempo y la vida. Tanto es así, que como si se les dotase de vida, al ser representados a través de transparencias y corporalidades efímeras, sugieren la idea de recuerdos de una identidad ausente, ellos hablan, al igual que el espacio escenográfico (que luego será descrito), de una vida pasada en un juego de presencias y ausencias fantasmales. De esta manera, desde intervalos fantasmales provenientes de estados danzantes, dichos cuerpos se expresan fotográficamente como desde una dialéctica entre hombre, espacio y tiempo. En donde, el movimiento y la danza son cruciales, ya que representan la creación de una forma de tiempo diferente: están hechos de una energía actual y permanente del cuerpo, creados desde un estado incesante de trabajo y un movimiento trascendente en el tiempo. Y como un arte deducido de la vida misma, se presenta en una poesía que manifiesta el dilema de lo invisible en la desmaterialización, separación y desprendimiento de lo terrenal o físico de objetos y seres vivos.

Por otro lado, está el espacio escenográfico, que simboliza la paradoja de un no-lugar habitable ya que contradictoriamente, se presenta de manera simultánea como un lugar en estado de abandono, vacío, silencioso y sin utilidad alguna. Y a su vez, como un espacio activo y abierto que se presta a diversas interpretaciones y escenificaciones, dejándose vestir, transformar y habitar, en una nueva identidad que es visualizada como un nuevo espacio de representación, un espacio escenográfico. Para poder comprender con mayor profundidad dicha idea, es preciso describir, por lo menos a modo genérico la idea de lugar y no

lugar. Lugar, se define como un espacio determinado que puede ser habitado y ocupado por un cuerpo cualquiera y a su vez, un no lugar, como un espacio de tránsito que no se deja habitar, y por tanto, como bien lo describe Marc Auge, es un “espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico...”⁷⁶. Por tanto, debido al carácter transformativo que caracteriza a la escenografía, en la presente obra, ésta puede ser concebida por medio de dicha polaridad de conceptos, siendo a la vez, un lugar y un no lugar en permanente recomposición y reconstitución.

Particularmente, *Bailes Fantasmales*, estudia dicha polaridad a partir de la semejanza que se puede desprender de la relación comparativa del no-lugar y la escenografía. En donde esta última, toma un papel crucial en la representación de dicha obra, siendo entendida como el no-lugar donde convergen y habitan dichos cuerpos animados o vivientes y como un medio de (re)presentación⁷⁷ que entrega significaciones colmadas de matices y simbolismos. Asimismo, la escenografía en *Bailes Fantasmales*, contiene un potencial expresivo en tanto que los entornos o espacios creados por medio de ésta, comunican valores o estados emocionales, que pueden llegar a interpretar dimensiones imaginarias del hombre. Lo interesante aquí es que a través de ella, se le asigna sentido a la figura humana y a los objetos (sillas, sillones, lámparas, entre otros), que re-viven o toman forma de materialidades traslúcidas y fantasmales, como actores del movimiento

⁷⁶ Marc Auge. *Los no lugares*. p. 83

⁷⁷ (Re) presentación: concepto que intencionalmente deja abierta a la interpretación, con el fin de que tanto el espectador como el lector construyan significados según sus puntos de vista. *Representar* es expresar desde una mirada particular –en este caso la del autor- y *presentar* es la permanencia de las cosas u objetos expuestos. Equivalen a dos significados (ser esto o ser lo otro), intentando con ello, incitar a la comprensión de las variadas interpretaciones que puede adquirir el espectador.

permitiendo dar fuerza al espacio escénico en que se lleva a cabo la puesta en escena.

Desde la representación de transparencias, existe la posibilidad de signar la presencia versus ausencia de cuerpos y objetos que parecen estar y no estar presentes en dichos lugares, como un camino que permite abrir la reflexión hacia dilemas trascendentales tanto de la realidad y la ficción, como de la vida y lo inerte. *Bailes fantasmales*, entonces, es una dialéctica entre el hombre, el espacio y el tiempo, para confluír en un resultado visual de una infinidad de acciones o estados danzantes, acontecimientos espaciales y relaciones entre cuerpos físicos y efímeros. Dando cabida también a la reflexión sobre un espacio mental ilusorio y otro físico y real. “En la realidad concreta del mundo de hoy, los lugares y los espacios, lugares y los no lugares se entrelazan, se interpretan (...), se oponen (o se atraen) como las palabras y los conceptos que permiten describirlas”⁷⁸. Pues es así, que en la obra en cuestión, la relación que surge entre la figura humana, los objetos y el espacio escenográfico, logra entrelazar tanto lugares y temporalidades diferentes: un tiempo presente, uno en suspenso y otro en pasado, como si a través de ella, se pudiese concretar un intersticio que logra materializar una imagen que “da a ver” al espectador. De ahí que, la idea es aludir a los conceptos vida y muerte, como reteniendo el tiempo de los cuerpos animados e inanimados, corpóreos o abstractos, tal como si fueran una ilusión, un sueño o un recuerdo.



Montaje expositivo *Bailes Fantasmales*, Pelotas, Brasil. 2010

⁷⁸ Marc Auge. *Los no lugares*. p. 110



Bailes fantasmales, de la serie *Sillas*, 2008

Todo ello, lleva a la construcción de una narrativa de imágenes ilusorias y tal como si proviniesen de la memoria de fragmentos de experiencias fantasmales, estas se pierden debido a caracteres efímeros. El tiempo queda plasmado como una huella de figuras traslúcidas, desvanecidas y a veces confusas, que parecieran surgir de la remembranza del recuerdo de una imagen, una imagen que como en los sueños, no se deja ver del todo. José Miguel Cortés (1955, España), doctor en Estética y profesor titular de Teoría del Arte de la Facultad de Bellas Artes de Valencia, al redefinir la noción de memoria dice: “el recuerdo no es la experiencia, lo que queda es la huella, la apropiación e interpretación más o menos cercana de lo que ha ocurrido, es decir, la experiencia de la pérdida de la experiencia. Por tanto, lo que queda inscrito en la memoria no es el recuerdo, sino las huellas, los signos de la ausencia”⁷⁹. Es más, la experiencia de la pérdida de la experiencia en *Bailes Fantasmales*, se ve plasmada en una atmósfera en donde la ausencia material de los cuerpos y objetos, su transparencia y poca definición, hacen que las imágenes queden suspendidas en un estado o intervalo temporal e incierto. De tal modo que, crear una atmósfera, lleva a la fotografía representar del lugar deshabitado y sin identidad (o identidad perdida), un espacio lleno huellas y signos que ha dejado la vida y el movimiento de los cuerpos. Y es ahí, cuando el espacio arquitectónico vuelve a retomar un nuevo rasgo identitario.

⁷⁹ José Miguel G. Cortés. *IMPASSE* 7. p. 148



Bailes fantasmales, de la serie *Colchón verde*, 2008

El objetivo que se persigue *Bailes fantasmales*, y en la siguiente serie denominada *Bailes escenográficos*, es animar metafóricamente desde la danza y el ejercicio del habitar un espacio abandonado, implicando procesos fenomenológicos y poéticos como asimismo, procesos temporales, pues las tomas fotográficas son tomadas con tiempos largos de exposición, para que surjan de ellas este efecto fantasmal. El movimiento como la danza en sí, en dichas obras, se relacionan poéticamente en cuanto a lo vivo, como un fenómeno que permite la interacción de diversos cuerpos fantasmales en el espacio, tal como también sucede en la representación de la búsqueda fenomenológica de las *Naturalezas Fantasmales* descrita anteriormente. Representando un acto poético e imaginario se intenta detener metafóricamente el tiempo suspendiendo al ser, o por lo menos, a una forma instantánea de éste. Se puede añadir que, la representación de estas formas instantáneas son la huella de una aparición del cuerpo y a su vez la (re)presentación de una puesta en escena, pues ha sido pensada desde el teatro, en donde el espacio se prepara para ser actuado, figurando la actuación del cuerpo y los objetos. De este modo, el cuerpo actúa habitando desde el movimiento y la danza un fragmento temporal que queda suspendido bajo la representación fotográfica de una imagen que presenta un mundo imaginario, poético y lúdico, de presencias y ausencias aparentes. De tal modo, la representación, está hecha a partir de fenómenos visuales originados por el movimiento y la

relación del cuerpo y los objetos con el espacio, dejando ver realidades no-evidentes, pues la imagen fotográfica es incapaz de contener realmente al ser. Por tanto, en cada imagen en movimiento se aprecia el pasar del tiempo como no dejándose contener.



Bailes fantasmales, serie en amarillos, 2008



Bailes Fantasmales, de la serie Sillones, 2008

2.1.4. Sobre la búsqueda de espacios abandonados.

Como ya se ha percibido, el origen del fundamento discursivo de la propuesta poco a poco se va vislumbrando en el desarrollo de cada proceso y etapa de creación de diferentes series de trabajo. Para llegar a representar la obra final y planteada para el presente proyecto y exposición, la investigación necesita de un análisis que encausa procesos de anterior resolución y los que se mantienen en permanente desarrollo. En el curso de tal análisis, a pesar de las divergencias de las obras, algunas de género (naturaleza muerta y retratos de cuerpo), diversos conceptos se van relacionando y entrelazando, inconscientemente, unos con otros. Es así que al proyectar la mirada hacia atrás, considerando la particularidad de cada obra, se plantea un camino intrínseco que se repite. Se destaca, así, la reiteración del ejercicio de crear escenografías para representar procesos fenomenológicos o metafísicos, en donde, objetos o figuras humanas representan el personaje central y que por tanto, encarnan el rol de actores del mensaje metafórico de la obra. En efecto, es así que tanto los objetos como la representación del cuerpo logran habitar espacios siempre vacíos y sin identidad. Y así, ocupando un lugar, se desplazan a través de él en diferentes materialidades y formas, lo que hace encontrar un continuo visual y un conductor conceptual de la obra. Este podría decirse que hasta ahora es la representación del cuerpo u objeto frente a una desmaterialización o deconstrucción de su masa física, pareciendo deshacerse frente al lugar que habita. De esta manera, conociendo y sacando a la luz los procesos que muchas veces son inconscientes, se hace más fluida la búsqueda creativa y teórica del trabajo.

En este nuevo subcapítulo, se presenta el habitar espacios abandonados, pues, surge un interés no sólo por investigar, conocer y documentarlos, sino también, de valerse de sus características escenográficas para expresar la desmaterialización del cuerpo en movimiento, para aludir a la representación de la vida y muerte,

movimiento y quietud, tal como se ve en *Naturalezas fantasmagóricas* y luego en *Bailes fantasmales*. De este modo, el cómo se relaciona, cómo se desplaza y cómo se sensibiliza el cuerpo (como objeto y figura humana) en el espacio, es lo que conlleva el interés por lo efímero, las esencias fenomenológicas y la búsqueda hacia lo inexistente como también se ve en la obra de los tres artistas anteriormente mencionados.⁸⁰



Cuerpos latentes, de la serie *Bailando en escenografía*. 2008

⁸⁰ El trabajo, entonces, se encamina hacia un intento por despertar y volver a renacer arquitecturas sin identidad o que han perdido su funcionalidad tras su abandono. De ahí que a continuación se desarrolla la idea de la arquitectura en ruina como una escenografía o un *no lugar* para habitar mundos ilusorios o fantasmales. La concepción de *no lugar* es comprendida desde la mirada de Marc Auge, como paisajes de interferencia o espacios que sobran en una sociedad urbana. Por otro lado, también se revisa el enfoque que Joan Nogué le da a las zonas periféricas e incontroladas y a la idea de reapropiación como configuración de experiencia de Félix Guattari en un re-habitar lo abandonado como una necesidad de reconstrucción de historia y memoria.

2.1.5. La apropiación como configuración de experiencia: habitando espacios abandonados.

Sin miedo a perder parte de una vida que se deja atrás pero que se mantiene permanentemente en el recuerdo, en un trabajo personal de búsqueda involuntaria para construir un lugar exclusivo y propio, luego de la emigración hacia un nuevo país, en el año 2009 en Valencia, se exploran nuevos territorios para representar. En dicha exploración de la ciudad y sus lugares habitables y no habitables, la experiencia llega a la ciudad periférica, la cual comúnmente se resiste a ser interpretada. Estos lugares representan realidades que hablan de una agonía de historias. Lugares que tal como si viniesen de un submundo pasado, denuncian la historia de una arquitectura en descomposición. De dicha periferia sorprenden las arquitecturas en estado ruinoso, territorios que son el resultado de la renuncia de diversas actividades y que se encuentran ocultos por la sociedad. Al explorar dichos territorios urbanos, la ciudad fue convirtiéndose en objeto de una mirada distinta que, aprovechándose del carácter de abandono como si fuera tierra de nadie, intenta proyectarse en una búsqueda de una nueva identidad. De este modo, se comienza a retratar territorios que ocultan problemáticas evolutivas y demográficas de la colectividad valenciana. Estos, poco a poco, son recorridos en andares erráticos y reconocidos como espacios en donde el paso del tiempo y la soledad han hecho perder su utilidad e identidad, fábricas, cuarteles, alquerías y bodegas abandonadas o simplemente construcciones que nunca se llegaron acabar. Dichos espacios, aluden a la memoria de lo que fueron alguna vez y a su vez, muestran lo que no han podido volver a ser, son *no lugares* que reclaman una nueva identidad ya que la originaria se ha perdido.

Asimismo, desde la concepción colectiva de la propia realidad territorial e histórica de cada lugar explorado, a pesar de no conocerlos del todo, se puede lograr construir parte de sus identidades olvidadas y despojadas. Estos, dejándose ver como rastros de lugares abiertos y disponibles para la reconstrucción de nuevas y diferentes identidades. Al

deambular y recorrerlos, proporcionan la ilusión de un espacio con relieves, dimensiones y distancias lo que ayuda a construir una nueva comprensión espacial. En un primer encuentro, se reconocen como lugares no habitables, pero y aunque simbólicamente, en un segundo o un tercer encuentro llegan a ser lo contrario. La imagen del cuerpo (sujeto), paralelamente, va habitando los lugares que va visitando, dando movimiento y vida a las imágenes recobrando así nuevas historias de tiempo, pasado y presente. El proceso de habitar estos espacios abandonados, simbólicamente reconstruye un nuevo lugar social, en un reaparecer de identidades, relaciones e historias. La ficción y la realidad son representadas a manera de estados en transición entre conceptos opuestos, dotando así a la imagen de acciones que recrean una poética para reflexionar sobre el habitar los espacios.



Fábrica abandonada el Saler, de la serie 1, 2009

Dichas fotografías tomadas en la periferia de la ciudad de Valencia, explican la agonía y el silencio desolador de la descomposición de una

arquitectura: murallas destruidas, escombros y fragmentos de un lugar que ha perdido su funcionalidad y que, como huella o pedazos de algún vestigio anterior, se ha borrado de la memoria colectiva. Constituyen un espacio ruinoso y deshabitado aludiendo a un tiempo que lo desgasta y destruye modificándolo permanentemente como si tuviera una alianza con el paisaje que le rodea. El espacio se deja ver como algo distinto a lo que representó alguna vez, es volátil y efímero, una parte se vuelve polvo en el aire y la otra poco a poco se va sepultando en la tierra, pues parece cobijar en el olvido no solo la muerte si no también la vida de almas que parecen estar dormidas en silencio.

Así pues, caminar por dichas ruinas, es descubrir una naturaleza petrificada pero viva a la vez y que se encarna en un hoy que fantasmal-



Fábrica abandonada el Saler, de la serie 2, 2009

mente congela desintegrada y mágicamente su historia. Pues es la representación de un paisaje que decae pero que a su vez renace en su realidad desolada y misteriosa, como si escondiese tras sus escombros

sombras de otro mundo. Es que precisamente la desintegración y transformación de su estado y aura original, lo hace temporalmente continuo e incierto.

La reflexión poco a poco se va encausando hacia cómo “aprender a pensar de nuevo el espacio”⁸¹ y por tanto qué y cómo habitar, cómo percibir y cómo hacer del espacio un lugar propio, por qué escoger uno y no otro, cómo desplazarse y recorrerlo, cómo representarlo, desde qué luces, a qué hora del día, desde qué enfoque. De tal manera se comprende que para apropiarse de un lugar es necesario familiarizarse con él, recorrerlo, conocerlo, caminarlo, sentirlo y hacerlo parte de una historia o experiencia particular.

⁸¹ Marc Auge. *Los no lugares. Espacios del anonimato*. p.42

2.1.6. Cuerpos que habitan la ilusión de un pasado.

Continuando con el impulso por documentar lugares de los cuales poco o nada se conoce, se comienza a trabajar con la idea de representar ánimas o cuerpos casi fantasmales para así aludir a sensaciones de incertidumbre o misterio, incitando a lo desconocido y desolado de cada lugar. Así, tal como en la serie fotográfica *Bailes fantasmales*, dichos lugares desolados comienzan a ser habitados por traslúcidas figuras humanas, que representadas fantasmalmente, logran emitir la ilusión de la existencia paralela de un mundo vivo e ilusorio ante la agonía y desolación característica de en dichos espacios. El proyecto comienza entonces, a tener un nuevamente un vuelco hacia representaciones oníricas, por lo que, el carácter documental se va; quedando una fotografía más experimental. Asimismo, surge un nuevo objetivo: construir narrativas que describan la ilusión de un pasado imaginario y por tanto de una nueva identidad. Por lo que, en una búsqueda por representar “el destello súbito de una inhallable identidad⁸²” como bien lo dice Marc Auge en su libro *Los no lugares*, se comienzan a habitar poco a poco estos lugares aprovechando la luz blanca del día. Pues el tema del tiempo y la luz fue repercutiendo cada vez más en cada toma fotográfica, de ahí que se busca la primera o última luz blanca del día. Ello permite lograr imágenes de colores planos y luminosos, logrando salvaguardar de la misma manera la figura humana como cuerpos blancos y transparentes, como si intentasen desvanecer en los fondos y atmósferas de cada escenografía en ruina.

Entre el no lugar y el lugar del anonimato, dichos espacios habitados casi fantasmagóricamente intentan unir diferentes temporalidades: un presente en permanente cambio y movimiento, un pasado que se encuentra en pedazos y un futuro que planea ser concebido. El personaje que habita estos lugares crea un nuevo refugio para habitar captando inconscientemente un intersticio entre el pasado y

⁸² *Íbid.* p.32

el futuro. Momento que puede parecer ficticio pero habla de una nueva mirada del espacio y de la arquitectura en un planteamiento de sutiles y efímeras poéticas visuales del habitar espacios abandonados. La idea es provocar una especie de recorrido de ida y vuelta, del pasado, al presente y al futuro, y viceversa, entre la memoria oculta y olvidada y la formulación de una nueva identidad.



Fábrica abandonada el Saler, de la serie 3, 2009.

Poco a poco la imagen se fue transformando a un resultado más onírico, en donde las acciones no son tan explícitas, sino más bien poco nítidas por su carácter de transparencia.

2.1.7. Búsqueda hacia una fotografía de paisaje nocturno.

A pesar de la complejidad que puede tener representar la materia sensible y la experiencia de la Naturaleza, fotográficamente es posible también plasmar un fragmento o rincón de ésta. Es así que la fotografía es capaz de traer a la memoria momentos y lugares evocados sensualmente por medio de lo visual. Pero la intención que se ha ido derivando en este proyecto no solo es crear una imagen de la Naturaleza, ni solo recorrer territorios nocturnos fotografiando para plasmar y reconstruir los fenómenos naturales como bien lo hubiese hecho el hombre solitario que representa Friedrich. Tampoco es el de representar a una escala grandiosa la Naturaleza, ni más aún, solo contemplarla como algo externo o paralelo como se puede interpretar de este último paisaje pictórico, sino más bien lograr una representación simultánea de la materia sensible que se percibe de la relación entre el hombre y la Naturaleza, de tal manera que el cuerpo y el espacio se unan como un todo entrelazado en un estar-en-el-mundo. Un mundo que se vive no solo porque se tiene en frente sino más bien alrededor como dice Husserl y que forma parte del mismo, como bien diría Merleau-Ponty, Varela y Maturana.



Ruinas I y II, de la serie fotográfica *Paisaje nocturno*, Buñol, Valencia, 2010.



Ruinas III, de la serie fotográfica *Paisaje nocturno*, Buñol, Valencia, 2010.

La representación que paulatinamente fue derivando en la Naturaleza, ha sido motivada por el encuentro con la materia sensible descubierta y desprendida de los lugares recorridos. Por tanto, la representación encausada fue respondiendo a diversas condiciones y situaciones con las que fue dada cada manifestación experimentada ante cada encuentro y relación con el entorno. Y aunque el fenómeno es percibido por medio de la corporalidad y los sentidos de quien los observa y experimenta (el propio artista), la materia sensible de la Naturaleza siempre se presenta como algo inteligible, pues representa lo que está escondido, lo que permanece oculto u opaco. Por tanto, ante el asombro que se produce por la vivencia del fenómeno, se intenta atravesar sensiblemente e intuitivamente cada experiencia vinculada con la Naturaleza para así hallar la claridad de sus opacidades.

Es así que las representaciones del paisaje nocturno conllevan el descubrimiento de la experiencia de los fenómenos que suceden en el mundo en sus fragmentos individuales que como artista-fotógrafo se

percibe de manera consciente. Pues dichos fenómenos se convierten en reflexiones contemplativas de escenarios naturales por los cuales la denominada “suspensión” de pensamientos da paso al fenómeno contemplativo y vivencial del paisaje. Por ello, el método de la filosofía fenomenológica es interpretada fotográficamente buscando ilustrar un fragmento o una perspectiva de la realidad que se experimenta, y que por tanto, que dicha experiencia trascienda. Pero el movimiento de la Naturaleza siempre cambiante, traiciona su comunicación, entregando siempre nuevas y subjetivas facetas.

Tal como en los capítulos anteriores se ha dicho, la experiencia se vincula siempre con el asombro originario que se tiene ante el escenario existente y ese surgir del asombro que renace con el descubrir querer representar la noche, tiene que ver, como se ha dicho, con el “volver a las cosas mismas” y el poder “suspender” la mente de pensamientos predispuestos. Se interpreta entonces que, el vaciar la mente, cuando el asombro despierta a causa de la relación con el lugar, el paisaje y lo inefable de lo que se percibe, desde la conciencia se da a lugar al más puro sentimiento e intuición de la experiencia vivida. Debido a la imprecisión e indefinición de lo que se percibe de esa materia sensible, se hace mejor dejar que la Naturaleza se explique por sí misma. Sólo entonces es cuando la conciencia conecta con ella pareciendo que esta se devela ante la mirada, abriendo sus puertas, dejándose contemplar. En ese momento es cuando se esta frente a un fenómeno especial que tal como Joan Nogué dice, pareciera que hubiera magia en los lugares, en los paisajes. Ese momento es cuando se logra develar lo fenomenológico del paisaje. El carácter insustituible, indescriptible de tales experiencias ante el entorno, reafirma a su vez la singularidad e individualidad de cada percepción y por tanto las diferentes concepciones que podrían adquirirse en cada conciencia del escenario que se contempla.



Árbol, de la serie fotográfica Paisaje nocturno, Buñol, Valencia, 2010.



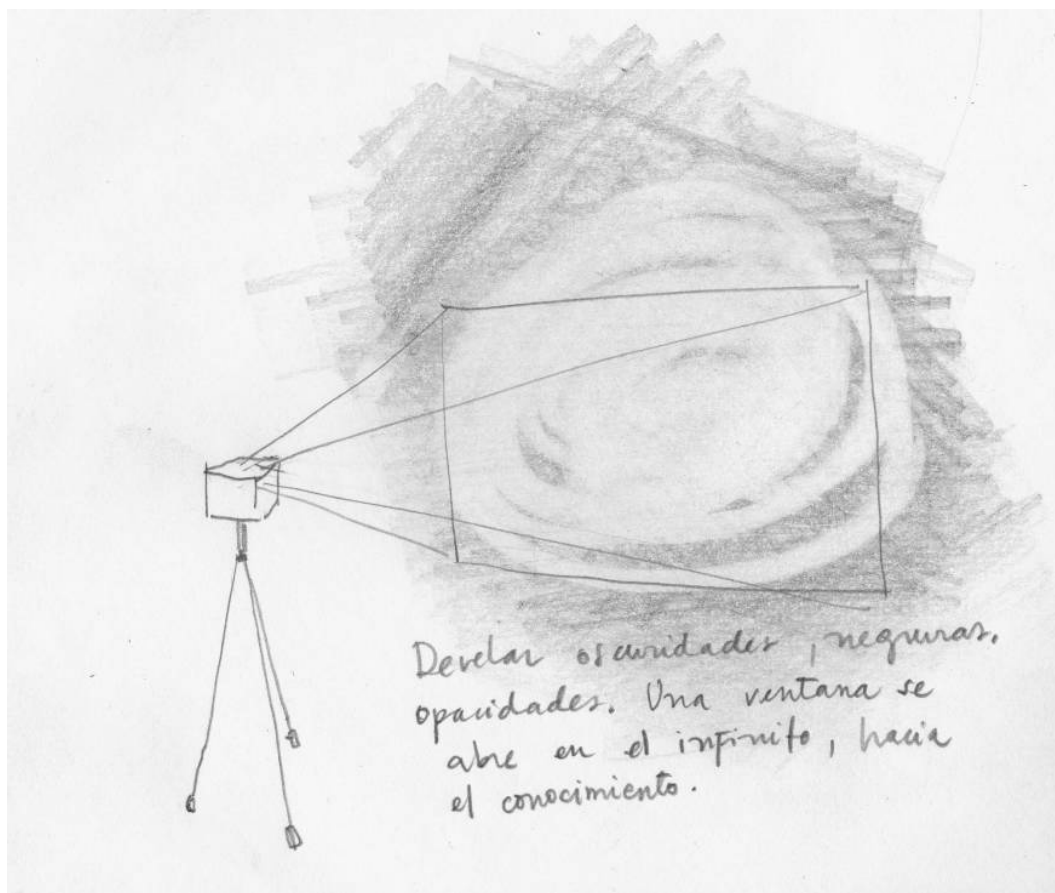
*Cuerpo escondido entre malezas, de la serie fotográfica Paisaje nocturno.
Buñol, Valencia 2010.*

TERCERA PARTE

Proceso y descripción técnica del proyecto.

3.1. Proceso de trabajo

La fotografía nocturna es una disciplina técnica en la que influyen numerosos factores que hay que tener en cuenta para conseguir un resultado de calidad. Debido a la ausencia de luz, es necesario usar el equipo fotográfico de manera manual, prescindiendo de los automatismos y a cambio usar los conocimientos técnicos para sacarle el mejor partido tanto a la cámara como al resultado final.



Material usado:

- cámara réflex digital *Cannon 50D* con objetivo 18-200 f/3.5-5.6 IS
- trípode (muy necesario para la fotografía nocturna, imposibilitando el movimiento de la cámara).
- linterna de ayuda para manejar el equipo y visualizar el espacio.

Algunos de los pasos que continuamente se repitieron fueron:

-ajuste de trípode.

-ajuste de enfoque⁸³.

-ajuste del tiempo de exposición larga y velocidades lentas⁸⁴.

-ajuste de sensibilidad ISO⁸⁵.

A pesar de la tecnicidad necesaria, el conjunto de series fotográficas realizadas para el proyecto *Develando el paisaje nocturno, de la oscuridad a la luz* fueron realizadas de manera muy intuitiva. Para ello, en cada momento de ejecución de las escenas se prefirió siempre la luz natural de la propia noche. De esta manera y como un reto personal, todo dependió de la luz del ambiente, las fases lunares y los factores del clima. Es por ello que el tiempo de exposición empleado para las tomas fue variando según la hora, de noches despejadas o de cielos cubiertos, de lloviznas o intervalos nubosos o poco nubosos. En general las tomas fueron realizadas con un tiempo de exposición largo, variando entre uno a cinco minutos cada toma.

Principalmente la luz de la luna fue la guía de las tomas fotográficas. Para ello, se usó un calendario lunar, prefiriendo las noches en que las fases lunares tuvieran mayor porcentaje de iluminación: la luna llena fue la preferida para realizar las tomas, pero también se fotografió en

⁸³ Para enfocar, se usó el teleobjetivo con la distancia ajustada normalmente en infinito. Es casi imposible enfocar en escenas nocturnas, difícil de discernir exactamente el punto nítido bajo tales condiciones de iluminación. Dificultad para el enfoque.

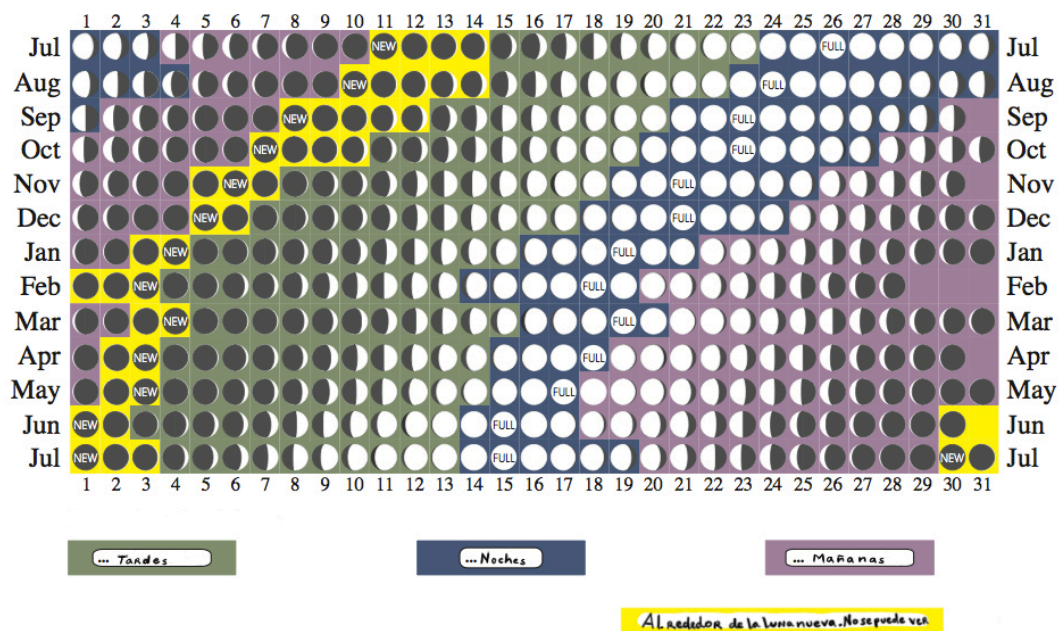
⁸⁴ Se capta movimiento.

Se registran trazas de las estrellas.

⁸⁵ Se realizaron muchas pruebas fotográficas, en las que salieron tomas malas y otras mejor resueltas. Por ejemplo, pruebas con el ajuste del ISO que en un principio se probó con sensibilidades muy altas provocando problemas de ruido en las imágenes. De este modo, luego de las distintas pruebas se prefirió en muchos casos un ISO no más de 200.

noches en que la luna aparecía desde el primer cuarto creciente con un cincuenta por ciento de luz, hasta noches en que aparecía desde el último cuarto menguante, también con un cincuenta por ciento de luz. En ciertas ocasiones, la iluminación propia de la luna propició escenas aparentemente similares al día, pero con un aumento de su suavidad y una disminución de sus sombras. En general se obtienen escenas de una luz característicamente tenue y de tonos blanquecinos, con un velo que cubre toda la imagen.

Calendario Lunar 2010 - 2011



Un factor decisivo en cada toma fue el clima atmosférico, aportando grandes diferencias en las fotos nocturnas. Con la niebla, por ejemplo, se obtuvieron imágenes claras de las figuras iluminadas por la luna. Se percibió que los tiempos fueron los mismos que fotografiados sin ella, ya que lo que pierde la luz en atravesar la neblina lo compensa la luminosidad suplementaria adquirida por las zonas sombreadas. Las

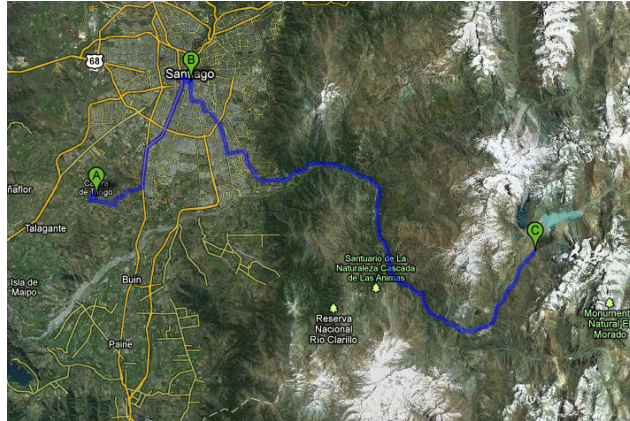
imágenes que se fotografiaron con neblina aluden a efectos suavizados de atmósferas fugitivas, misterio y ensueño. Asimismo, se caracterizan estas imágenes por tener contornos vagos y suaves, adquiriendo imágenes más borrosas de lo normal.

Otro factor importante para realizar las fotografías nocturnas fue la particularidad geográfica de cada lugar: espacios abiertos de planicies extendidas o cerrados de bosques densos. Asimismo, también dependió del factor de la contaminación lumínica, pretendiendo siempre trabajar en lugares naturales y/o rurales apartados de las grandes ciudades, la luz de la ciudad en muchos de los casos se ve reflejada en las imágenes como tonos rojizos o amarillos provenientes de una iluminación lejana.

En el procesado y retoque digital, se trabajó subjetivamente dependiendo de cada imagen, pero principalmente se realizó pensando como si se estuviera revelando una imagen. En otras palabras, no hubo retoque mayor que hiciera que la imagen cambiara o modificara en grandes aspectos en cuanto a su apariencia, pues se intenta respetar la toma original solo contemplando el ajuste para los valores de cada archivo RAW y luego en PSD donde se intervino solo lo fundamental, esto quiere decir el ajuste de niveles generales, saturación, exposición, temperatura, en ciertos casos un leve re-encuadre y la limpieza del archivo (ruido), aunque cuanto mejor era la captura, menos procesado se necesitó aumentando así, la calidad de la misma.

Series en Chile.

Las primeras series de experimentación nocturna, se realizaron en Chile:



Localización: A: Calera de Tango, B: Santiago, C: San José de Maipo

En la siguiente serie, se representan autorretratos en un área rural donde la iluminación se abre hacia el cielo rojizo por la contaminación de la ciudad cercana, pero se esconde tras la plantación de un viñedo. Se trata de develar en esta serie de imágenes el vínculo del hombre con la naturaleza.



Percibiendo, de la serie *Develando mi identidad rural*, 2008.

La figura humana en cada toma va moviéndose percibiendo, tocando, oliendo, sintiendo el lugar que conforma su propia identidad.

Otra serie similar tomada en el mismo lugar, Calera de Tango (Santiago de Chile), conforma una serie de registros de campesinos que describen diversas relaciones personales e individuales con el medio rural chileno. Las fotografías también tomadas en la noche, intentan develar el vínculo estrecho del hombre con la tierra enlazando la propia identidad del artista con el entorno familiar de la agricultura. La imágenes fueron tomadas en la periferia de la ciudad de Santiago.



Registros campesinos, de la serie Develando mi identidad rural
Fotografía nocturna. Calera de Tango, Santiago de Chile, 2008.

Por tanto la luz roja, como en las imágenes recién expuestas, que colorea el fondo deviene de su contaminación lumínica que a pesar de estar en un sector apartado es clara la contaminación existente en la imagen, no se ve una luz limpia.

Aproximadamente las imágenes se tomaron con dos minutos de exposición pero con un ISO muy alto mayor o igual a 400, provocando que las imágenes resulten con mucho ruido requiriendo un procesado posterior a la toma para corregir los problemas asociados a estas. Se experimenta entonces, que por regla general a mayor ISO, mayor ruido pudiéndose captar más estrellas, inclusive las menos brillantes. Y que cuanto mayor sea el ISO, menor será el tiempo de exposición, aumentando el contraste y recortando los rangos tonales. Cuando las sensibilidades son muy elevadas por ejemplo a 3200 se puede sacar volumen y texturas en La Vía Láctea.



Vía Láctea y Percepciones del paisaje

Cajón del Maipo y Termas de Colina, (San José de Maipo) Santiago de Chile, 2009

En esta serie los personajes protagonistas se proyectan en el entorno natural y estos a su vez se transforman en paisaje en la medida que los protagonistas se perciben así mismos experimentando la inmensidad del entorno, interpretándose el paisaje como una relación socio-ambiental. En la oscuridad de la noche el individuo pasa a formar parte del entorno, fusionándose con él y experimentando la ventana al universo: la noche estrellada.



Paisajes difusos

Fotografía nocturna. Curaumilla, Santiago de Chile, 2008

En la serie *Paisajes difusos*, tomada desde acantilados del Pacífico, se registra fotográficamente representaciones de ensoñación, recuerdo y olvido. Las imágenes borrosas y difusas conscientemente se toman sin enfocar el lente, buscando aludir a una veladura que descubre lo latente del fenómeno nocturno. El objetivo es reconstruir la memoria del paisaje, conteniendo en la imagen el tiempo, recordando las fotografías de Hiroshi Sugimoto de un mar inmutable, es un representar paisajes fantasmagóricos, generadores de recuerdos difusos. La fotografía, se trabaja como instrumento para recordar el pasado (diacronía del paso del tiempo), recuerdo de algo perdido (o que continuamente olvidamos). Imágenes desvanecidas, producto de efectos borrosos y granos gruesos, al recuerdo de algo perdido (o que continuamente olvidamos). Exposiciones fotográficas más largas de lo normal, la idea es develar del negro sus colores que normalmente no se pueden apreciar.

La relación fenomenológica del paisaje nocturno metafóricamente, es como si mirásemos hacia adentro, no solo el paisaje exterior sino también el interior. Hacer de la noche día, sacando a la luz los colores de la oscuridad, representar o reinterpretar el paisaje nocturno que esconde su inmensidad.

Las imágenes tienden a quedar con granos al ser tomadas con un ISO más rápido de lo normal, para ello sería recomendable usar papel con textura para ocultar este efecto, ya que este a la vez añade profundidad y suavidad a las sombras. Por norma general se comienza a usar sensibilidades ISO entre 100 y 200 para la mayoría de los casos.

Serie en Villasandino, Burgos.



Re-habitando el paisaje abandonado

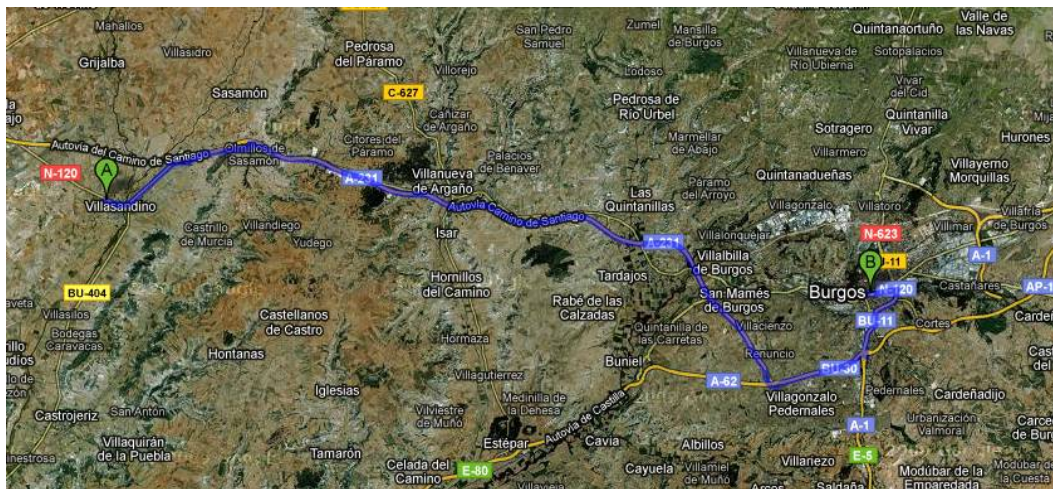
Fotografía nocturna. Villasandino, Burgos, 2010.

Buscando relacionar las ruinas con el proceso anterior se intenta reflejar en dicha serie la representación de la historia pasada y la memoria del pueblo de Villasandino, que sufre como la gran parte del mundo rural

castellano la despoblación, corriendo el peligro de transformarse poco a poco en un pueblo fantasma. Con esta serie se busca experimentar la transición de la materia del individuo a lo efímero fantasmagórico, hasta su completa desintegración.

Al igual que la serie anterior estas fotografías fueron tomadas con un ISO muy alto, lo que produjo un gran ruido en las imágenes y a cambio una mayor definición en las estrellas.

Las imágenes fueron tomadas aproximadamente a las dos a las tres de la mañana, buscando experimentar un resultado temporal en las imágenes. En el resultado final se develan leves cambios lumínicos de tonos rojizos.



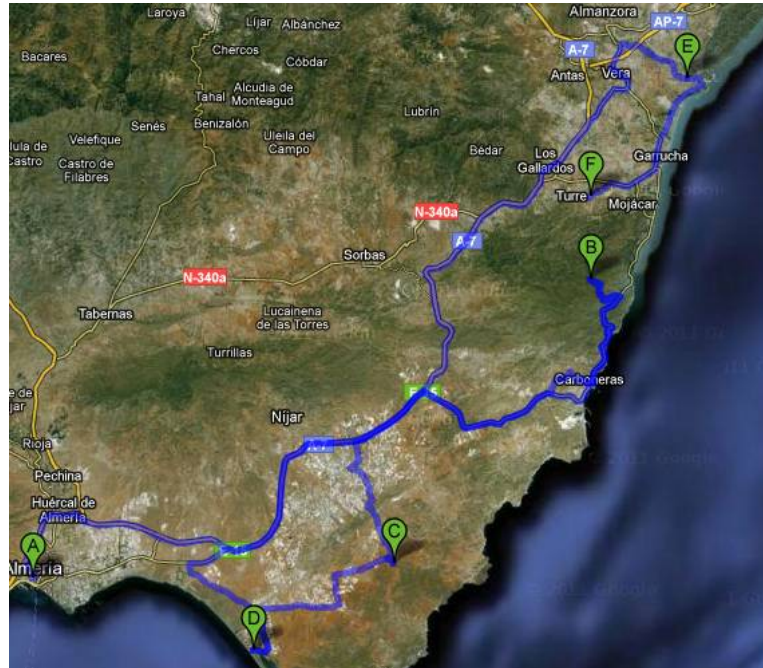
Ubicación: Villandino, Comarca Odra-Pisuerga, Burgos.

Series en Almería



Imaginarios

Serie fotográfica nocturna. Entorno del Río Aguas, Turre, Almería, 2009.



Diferentes ubicaciones de las localizaciones utilizadas.

En esta serie, se busca representar un paisaje romántico en donde las figuras humanas parecieran formar parte de mitologías. Los personajes están posicionados de cara a la luna, como referencia a antiguos cultos a esta deidad, la luna. Plásticamente, estas imágenes muestran una desintegración del cuerpo y de los tonos, lo que da una impresión de antigüedad.

En estas imágenes nocturnas funcionan reglas elementales de fotografía, condicionadas a la luz ambiental existente: a un diafragma más cerrado (números altos de diafragma: 16, 22, etc.) mayor calidad de imagen y menor cantidad de ruido. Cuanto menor sea la abertura más trazos habrán descrito las estrellas al precisar mayores tiempos de exposición, y mas luminosas serán las escenas.



Corea, antiguo poblado minero de Palomares.

Fotografía nocturna.

Palomares, Almería, 2010.

Registro de espacios que han quedado olvidados con el paso del tiempo y los cambios en la economía local. Son construcciones cargadas de historias olvidadas y despojadas del mundo contemporáneo: construcciones que ya no suelen ser habitables ni utilizadas, porque sólo quedan como pedazos de vestigios borradas de la memoria. Espacios que, como rastros se muestran siempre abiertos y disponibles para la reconstrucción de sus identidades.

Este proyecto se inicia a partir del impulso por documentar dichos lugares para luego reinventar sus pasados, habitándolos ilusoriamente con imágenes que hablan de tiempo, espacio, realidad y ficción. Construir narrativas que describan una nueva identidad, historia y memoria.

La idea es rescatar paisajes abandonados, habitando de manera efímera a través de la negrura de la noche. Se continúa con la misma idea, develar de la noche los colores del paisaje. Inmersión del hombre, difuminación de transparencias.



Transparencias

Serie fotográfica nocturna. Cabo de Gata, Almería, 2009.

Representación del paisaje como símbolos visuales o metáforas que intentan definir el mundo sensible y efímero en relación con el medio ambiente. En estas imágenes destaco la inmersión total del hombre y el lugar en donde el observador percibe y experimenta revelaciones del paisaje no como un escenario externo sino más bien como un elemento más en la relación con él.

En esta serie se intenta representar la descomposición del cuerpo en transparencias efímeras. El cuerpo en movimiento, más las tomas con tiempos largos de exposición logran acentuar esta idea.



Serie desnudos II

Serie fotográfica nocturna. Sierra de Palomares, Almería, 2009



Fantasmagorías

Serie fotográfica nocturna. Sierra de la Cabrera, Almería, 2009.

Paisajes fantasmas como constructores de añoradas identidades, de paisajes portadores de sentido (en una particular mirada) sobre el delicado equilibrio entre el hombre y la tierra. Tal como Susan Sontang habla de la fotografía como instrumento para recordar el pasado

(diacronía del paso del tiempo) se intenta aludir a partir de imágenes casi desvanecidas, producto de efectos borrosos y granos gruesos, al recuerdo de algo perdido (o que continuamente olvidamos).

Serie Develando fragmentos nocturnos.



Neblina I, Sierra de la Cabrera, Almería, 2010.



Neblina II, Sierra de la Cabrera, Almería, 2010.

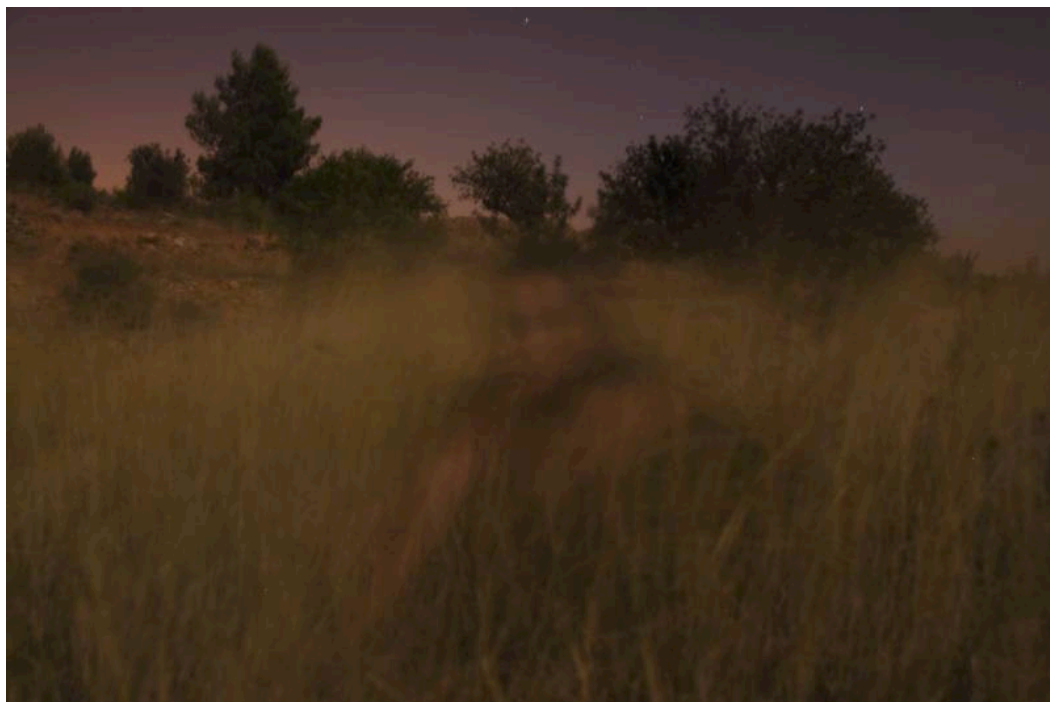


Neblina I, Sierra de la Cabrera, Almería, 2010.

La neblina está conformada por humedad, minúsculas gotas de agua suspendidas en el ambiente que sirven como pequeñas lentillas reflejantes de luz. Esta serie refleja un tono blanquecino producto de la luz lunar y de la niebla. Dando una atmósfera espectral en las imágenes.

Bajo las mismas condiciones del espacio, se realizaron diferentes tomas fotográficas obteniendo como resultado fragmentos de paisajes con la finalidad de narrar un transitar y un involucramiento en el ambiente.

Series de Buñol, Valencia.



Inmersión

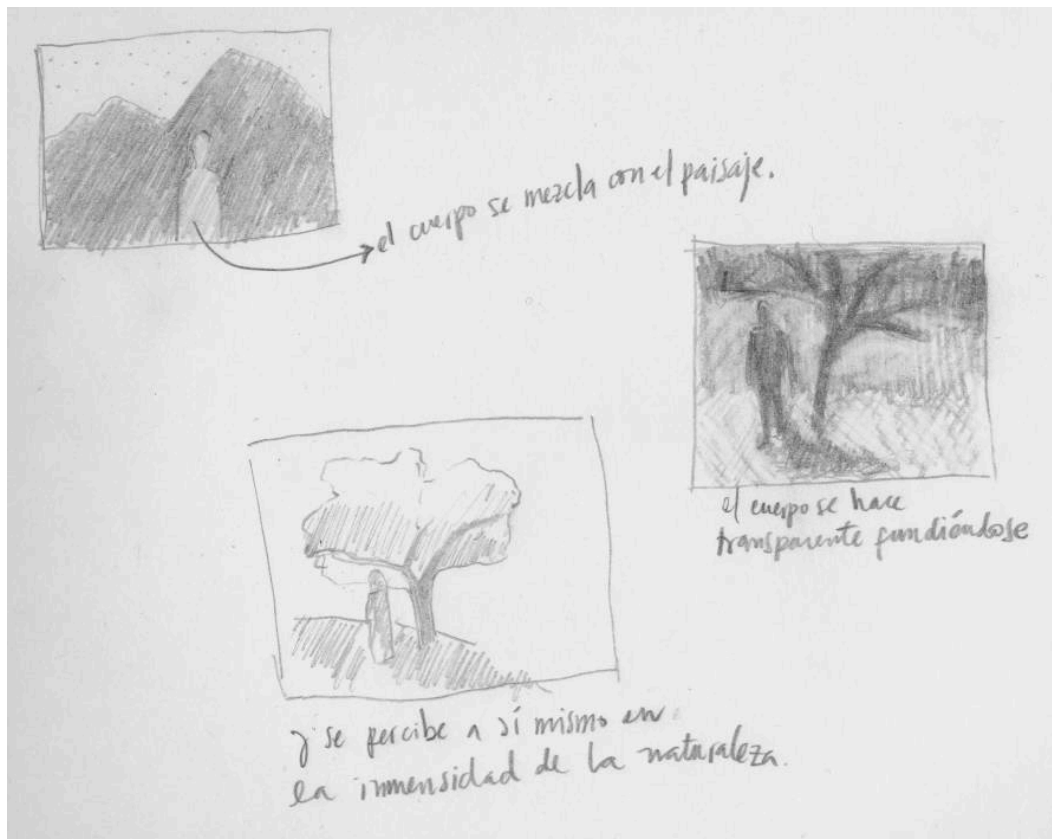
Serie fotográfica nocturna.

Buñol. Valencia, 2010.

Representación del paisaje como metáfora que intenta definir el mundo sensible y efímero en relación con el medio ambiente.

Se destaca la inmersión total del hombre y el lugar en donde el observador percibe y experimenta revelaciones del paisaje no como un escenario externo sino más bien como un elemento más.

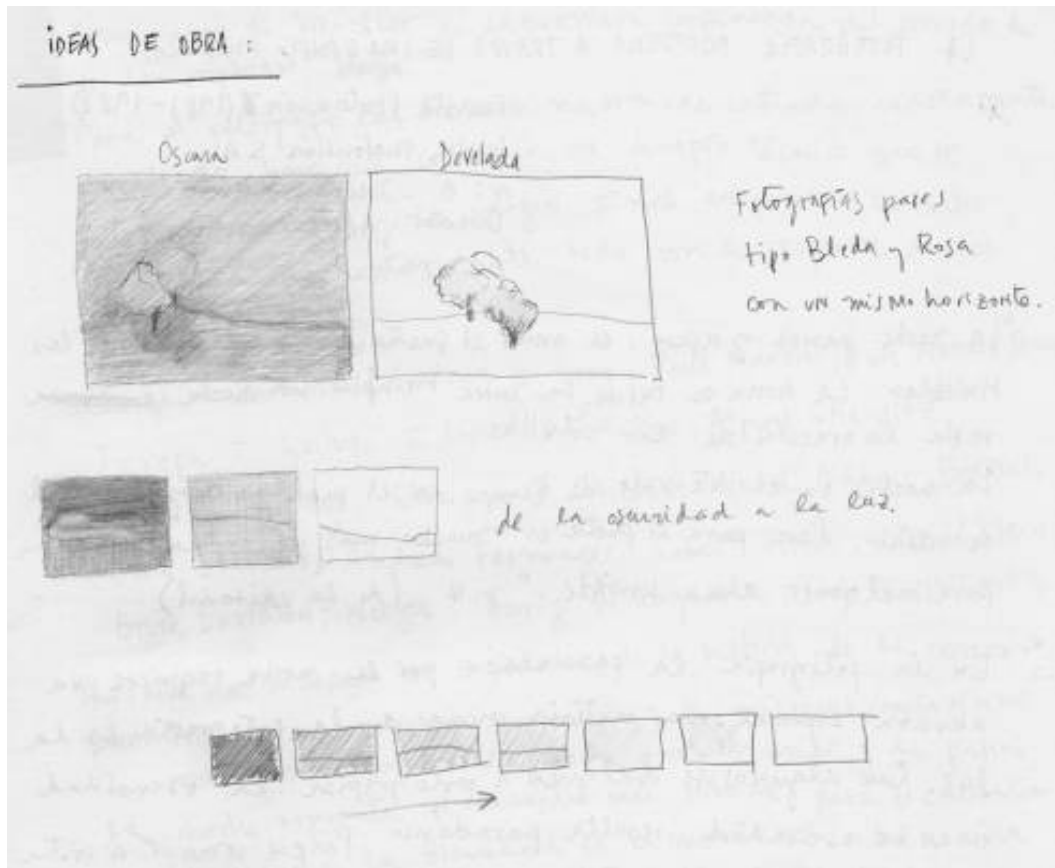
Serie Toixima, Serra, Valencia, 2011



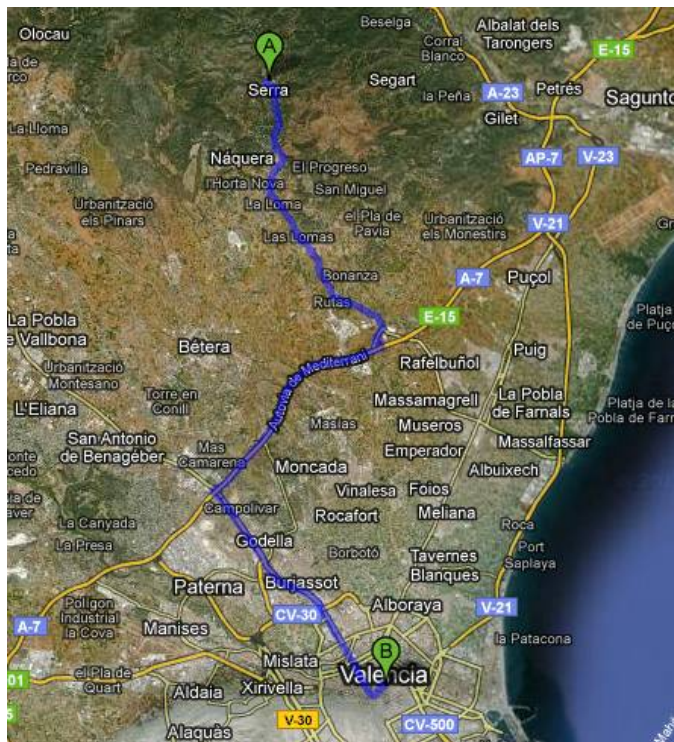
Boceto previo para la planificación de las tomas.

“Para el fotógrafo las sombras no son, de entrada, exactamente un aliado, sino, al contrario, un desafío técnico que se interpone entre él y la imagen final en positivo. Él sabe que tendrá que contar ante todo, con la respuesta de los materiales”⁸⁶. Esta serie fotográfica de mucha oscuridad, está realizada en un espacio natural muy cerrado, específicamente en un barranco tapado por árboles, la escena que se fotografía está completamente tapada de sombras, lo que hace difícil fotografiarla. Para ello, el tiempo de exposición es largo pero a la vez se utiliza un ISO 200 para que no aparezcan granos en la imagen.

⁸⁶ PHOTOVISIÓN, Revista. *La fotografía nocturna a través de imágenes históricas*. p. 7.



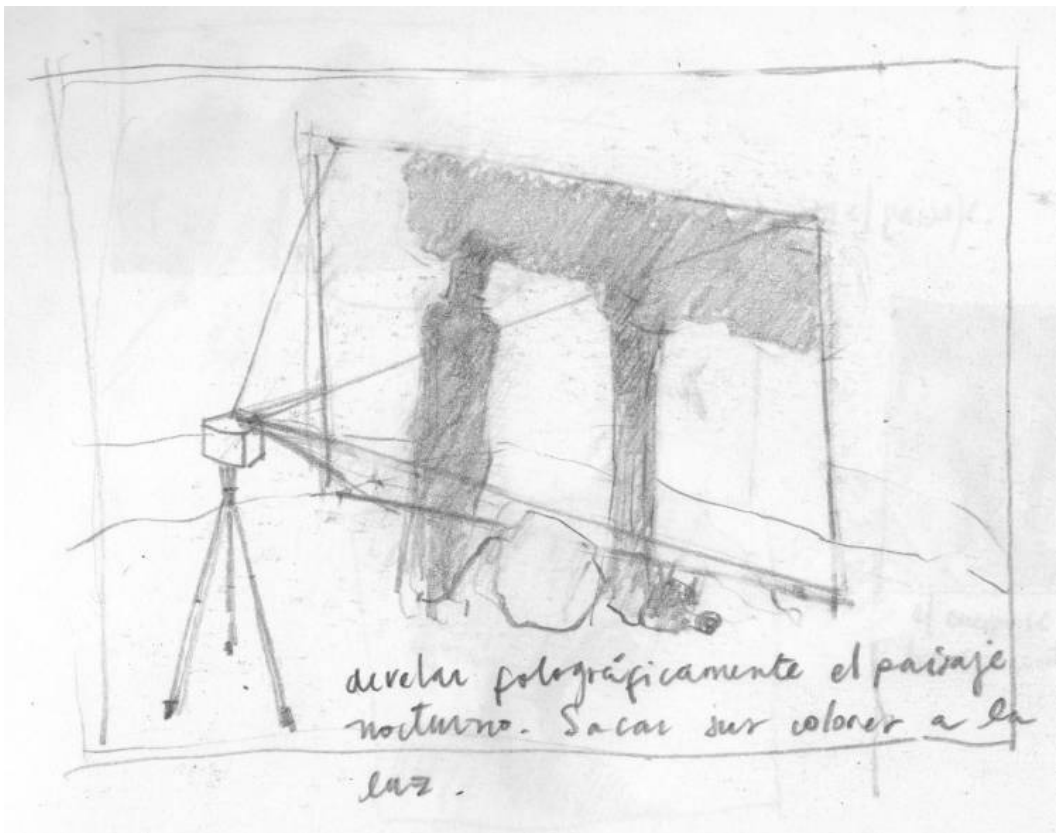
Boceto previo para la planificación de la composición.



Ubicación de la localización.



Olivo I. Serie Toixima.
Serra, Valencia, 2011



Boceto previo para la planificación de la toma.



Olivo II. Serie Toixima.
Serra, Valencia, 2011



Olivo III. Serie Toixima.
Serra, Valencia, 2011

CUARTA PARTE

Proyecto expositivo.

4.1. Presentación de la obra



Neblina I
Serie Develando fragmentos nocturnos. Sierra de la Cabrera, 2010
53X80 cm



Neblina II
Serie Develando fragmentos nocturnos. Sierra de la Cabrera, 2010
53X80 cm



Neblina III
Serie Develando fragmentos nocturnos. Sierra de la Cabrera, 2010
53X80 cm



Neblina IV
Serie fotográfica nocturna, Sierra la Cabrera, 2010
80x 120 cm



Sombra I
Serie fotográfica nocturna, Sierra la Cabrera, 2010
80x 150 cm



Sombra II
Serie fotográfica nocturna, Sierra la Cabrera, 2010
80x 150 cm



Paisaje
Serie fotográfica nocturna, Sierra la Cabrera, 2010
80x 150 cm



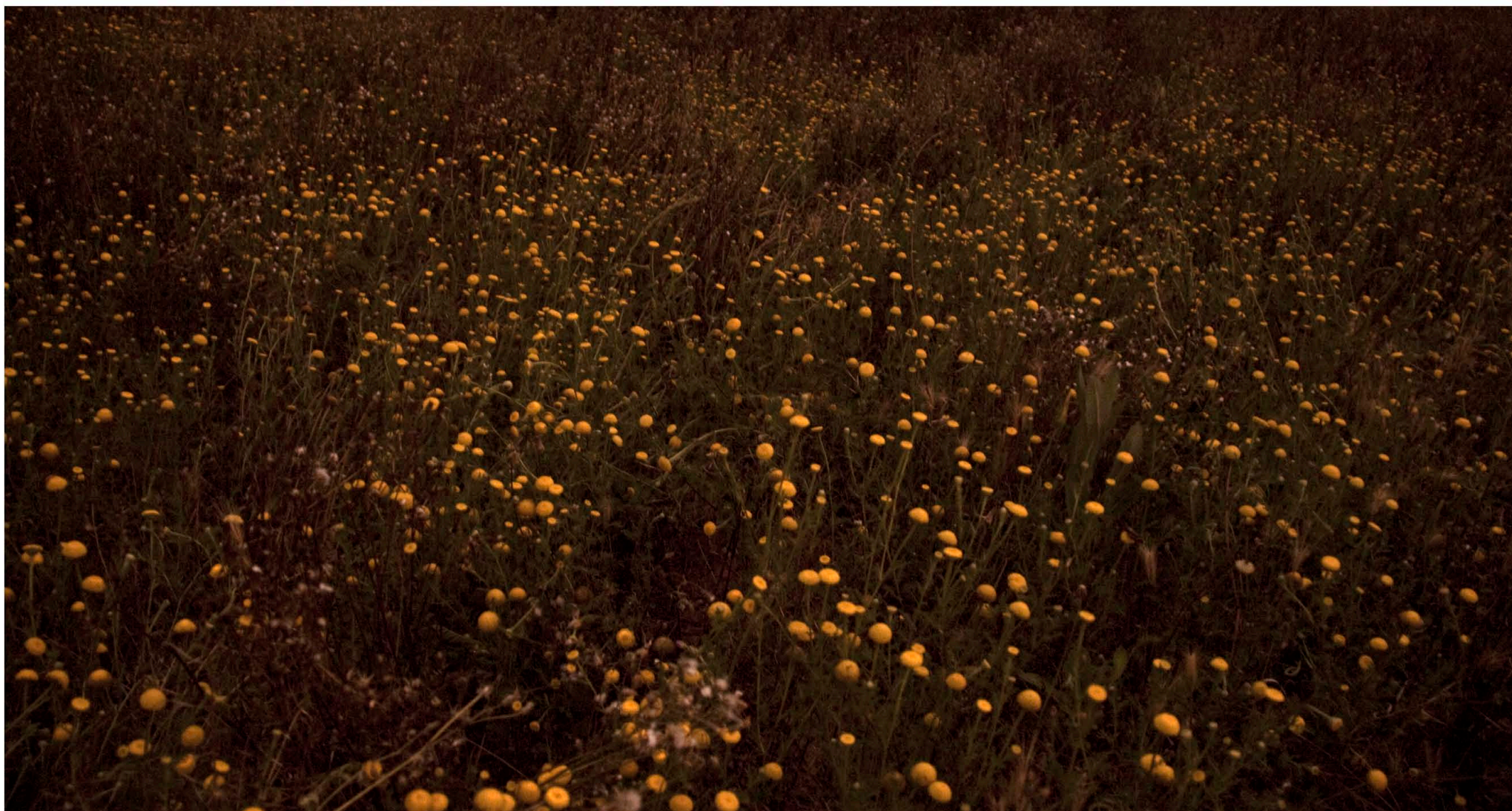
Olivo I
Serie Toixima, Serra Valencia, 2011
53X80 cm



Olivo II
Serie Toixima, Serra Valencia, 2011
53X80 cm



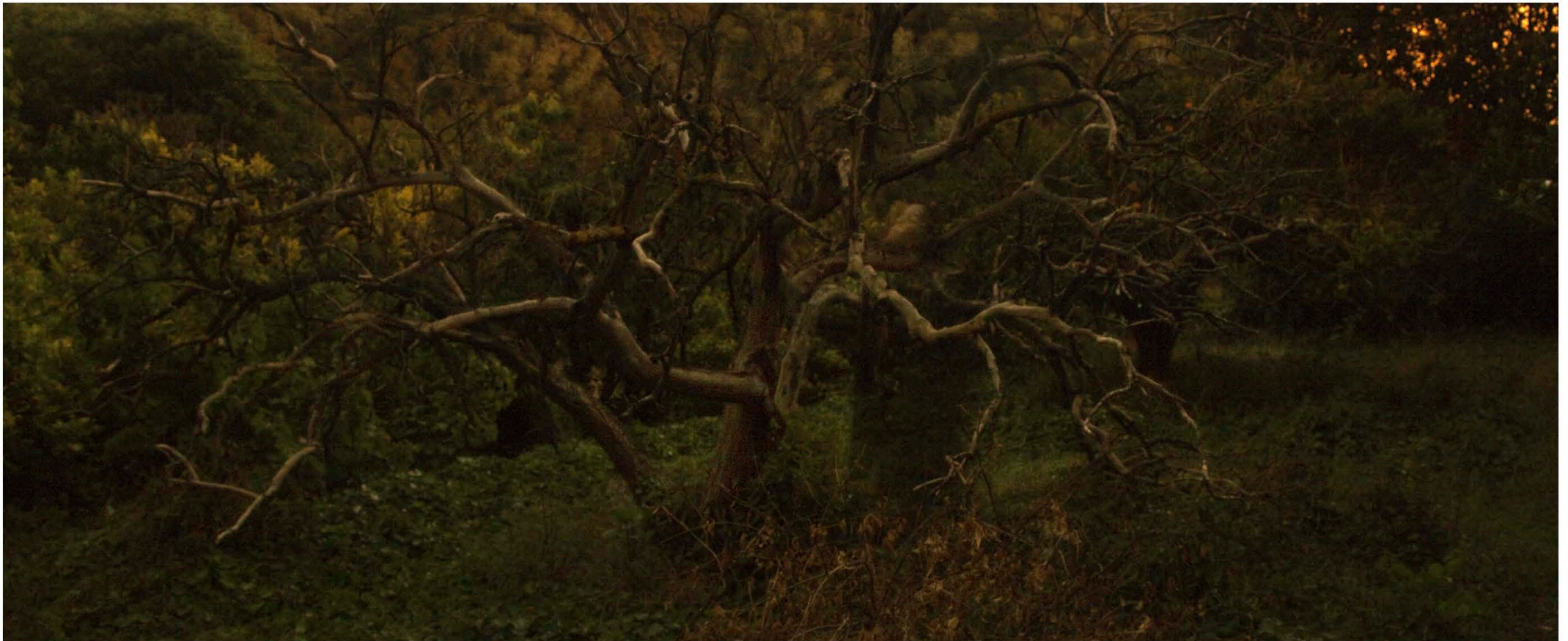
Olivo III
Serie Toixima, Serra Valencia, 2011
53X80 cm



Flores silvestres

Serie fotográfica nocturna. Toixima Serra, Valencia, 2011

80x 150 cm



Natureza invisible

Serie fotográfica nocturna. Toixima Serra, Valencia, 2011

80x 195 cm



Naranjo

Serie fotográfica nocturna. Toixima, Serra, Valencia, 2011

80x 150 cm



Inmersión
Serie fotográfica nocturna. Buñol, Valencia, 2010
53X80 cm

4.2. Presupuesto

Ejecución y montaje de la obra

CONCEPTO	CANTIDAD	PRECIO UNITARIO	TOTAL €
Impresión de inyección a 12 tintas pigmentadas libres de acido en formato de 53x80 cm. sobre papel marca Hahnemühle Photo RAG BARYTA 325 GR. 100% algodón.	5	78,00	390,00
Impresión de inyección a 12 tintas pigmentadas libres de acido en formato de 80x150 cm. sobre papel marca Hahnemühle Photo RAG BARYTA 325 GR. 100% algodón.	5	170,00	850,00
Impresión de inyección a 12 tintas pigmentadas libres de acido en formato de 80x120 cm. sobre papel marca Hahnemühle Photo RAG BARYTA 325 GR. 100% algodón.	1	155,00	155,00
Impresión de inyección a 12 tintas pigmentadas libres de acido en formato de 80x195 cm. sobre papel marca Hahnemühle Photo RAG BARYTA 325 GR. 100% algodón.	1	200,00	200,00
Impresión de inyección a 12 tintas pigmentadas libres de acido en formato de 80x80 cm. sobre papel	1	82,00	82,00

marca Hahnemühle Photo RAG BARYTA 325 GR. 100% algodón.			
Impresión de inyección a 12 tintas pigmentadas libres de ácido en formato de 90x80 cm. sobre papel marca Hahnemühle Photo RAG BARYTA 325 GR. 100% algodón.	1	85,00	85,00
Cartón pluma blanco de 5 mm de espesor de 70x 100 cm. con adhesivo en una cara	11	13,24	145,64
Cartón pluma blanco de 5 mm de espesor de 100x 200 cm. con adhesivo en una cara	2	27,00	54,00
Colgador para cartón pluma, blíster 5 unidades	3	6,07	18,21
Cortador de precisión cutter marca Olfa	1	2,50	2,50
Impresión en blanco y negro formato A4 de cartelas informativas	2	0,10	0,20
Impresión en blanco y negro formato 50X70 de texto introductorio.	1	20,00	20,00
Impresión en color de cartel formato 40x60.	1	17,00	17,00
Impresión en color de 20 carteles formato A3.	20	6,00	120,00
Rollo de plástico burbuja de 20 m X 100 cm	1	22,00	22,00
Cinta de precinto de 50 metros,	1	3,20	3,20

marca 3M			
Dispensador para cinta adhesiva con freno regulable	1	10,00	10,00
Ayudante para tareas de manipulación de obra, montaje y desmontaje.	2	60,00	120,00
Desplazamientos para el traslado de la obra	1	8,00	8,00
TOTAL:			2.302,75

5.3 Montaje expositivo



Cartel divulgativo de la exposición.

Cooperativa Agrícola de los Montes de Serra

Ubicación: Calle Valencia # 3,

Serra, Com. Valenciana, 46118

Tel.: 961688026

Autorización exposición sala Cooperativa Agraria de los Montes de Serra.



AJUNTAMENT DE SERRA (VALENCIA)

C/ Sagunt, 31 · C.P. 46118 · Tels: 96 168 84 43 / 96 168 84 04 · Fax 96 168 85 20
www.serra.es - ayuntamiento@serra.es - C.I.F. P46230001



Vicente Baño Gimeno
Técnico de Cultura Ayuntamiento de Serra

Serra, Valencia. 15 de junio del 2011

Por la presente, Don Vicente Baño Gimeno, Técnico de Cultura del Ayuntamiento de Serra, autorizo a Doña Nuria Sofía González Tugas DNI nº 21798518S para la utilización de la Sala de Exposiciones de la Cooperativa Agraria de los Montes de Serra, con el objetivo de exponer su trabajo fotográfico "Habitando paisajes nocturnos. De la oscuridad a la luz", en las fechas siguientes: del 5 al 26 de Septiembre del mismo 2011.

El Ayuntamiento se compromete a la realización y distribución de folleto informativo y carteles divulgativos de la misma exposición.

Firmado,

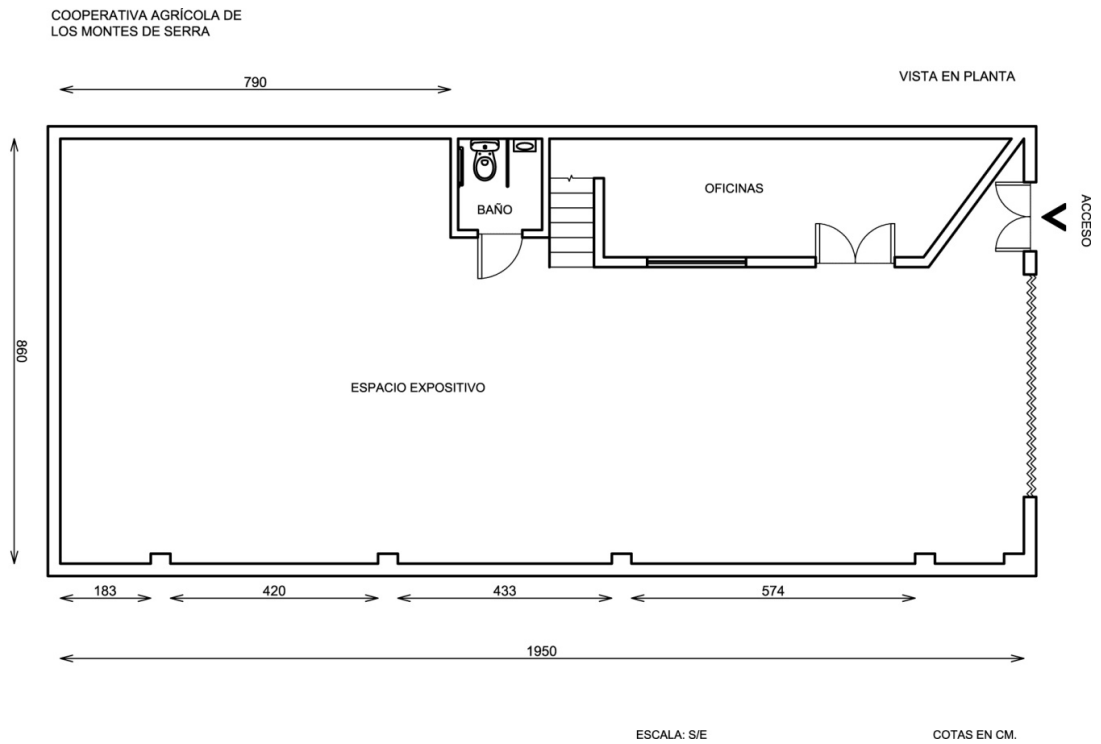


Vicente Baño Gimeno
Técnico de Cultura Ayuntamiento de Serra



Fachada principal de la Cooperativa Agrícola de los Montes

Plano Arquitectónico



Imágenes del espacio expositivo.



Vista interior de la sala



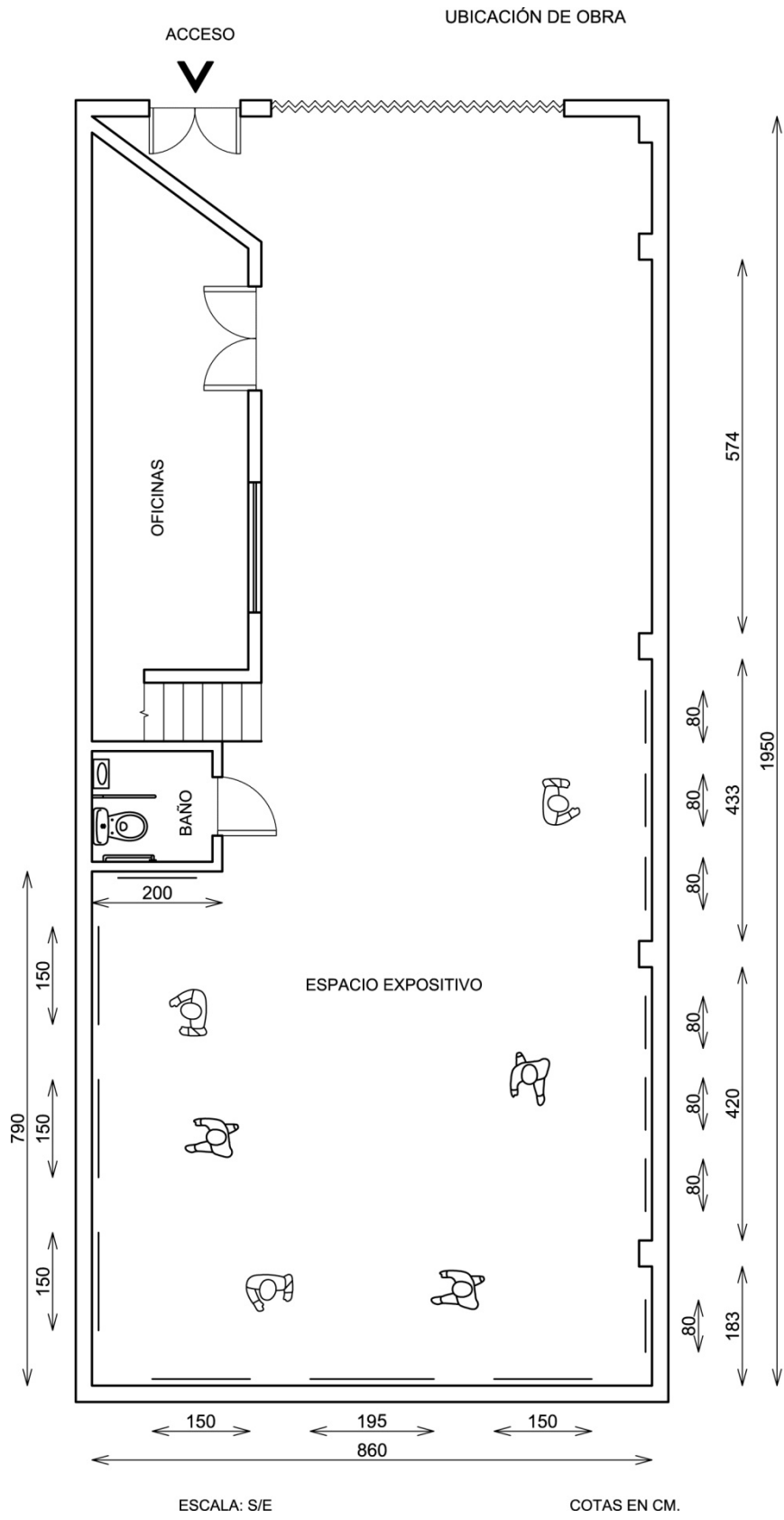
Vista interior de la sala



Vista interior de la sala



Plano de Ubicación de la obra



Ubicación de las obras en el espacio expositivo



Montaje de la serie fotográfica en el espacio expositivo



Montaje de la serie fotográfica en el espacio expositivo



Montaje de la serie fotográfica en el espacio expositivo



Montaje de la serie fotográfica en el espacio expositivo

CONCLUSIONES

El presente trabajo es el resultado de un largo proceso que me ha llevado a descubrir las relaciones que se pueden desprender del paisaje nocturno, permitiéndome experimentar el mundo desde una mirada que deviene de un contacto sensible y directo con la Naturaleza. Reivindicar esta relación implicó tomar conciencia e importancia de mi experiencia ante el asombro del fenómeno, ante lo vivo, ante lo perceptivo. Fue así que el objetivo principal de la representación del paisaje nocturno es una metáfora de la manifestación de una naturaleza oculta y esencial que se conoce solo habitando y experimentando. Este camino, dio sus primeros indicios en el año 2008 con el proyecto *Bailes fantasmales* en la medida que la figura humana se representa fusionada con el entorno y luego en el año 2009, toma fuerza con la obra *Habitando espacios abandonados* y finalmente con *Develando paisajes nocturnos* en las que se ve reflejado no solo la desmaterialización del cuerpo sino la fusión y reunión hacia entornos naturales. Hubieron también dos lugares que dieron y siguen dando sentido a este proceso a una aproximación consciente a los territorios naturales: Calera de Tango (Chile) y Serra (España), hilando el proceso en un comienzo y un fin, que aunque a pesar de que la obra se encuentra en un continuo proceso, este último lugar fue dónde se materializó gran parte de ella.

El proyecto busca representar fotográficamente el asombro ante el fenómeno de aquella fascinación por lo que se investiga: la representación de la experiencia de la noche. Es así que se intenta manifestar el fenómeno de “lo que aparece” (en la noche), a través de la experiencia de habitar un paisaje que está oculto por la oscuridad. Retomando nuevamente a Husserl, se trata de aquella reducción fenomenológica de la cual él habla, que toca plenamente campos

intangibles y que se aparta de toda idea efectiva o empírica, pues defiende la existencia de una verdadera intuición de esencias que no se ven pero que se experimentan o perciben, en este caso a través de la experiencia del paisaje nocturno. Y como una representación fenomenológica que como bien dice el mismo autor, se intenta apoyar en las intuiciones más primordiales y originales de la experiencia, en este caso, la manifestación del cuerpo como esencia que se impregna y empapa frente al fenómeno del paisaje. La idea es representar la experiencia ante aquellos pasmos o impresiones insólitas, imprecisas y originales, aquellas que vuelven a las cosas mismas, el lema repetido de la fenomenología.

Asimismo lo que se busca, no es la apariencia de un ser como esencia, sino, el aparecer o el asombro de ese ser latente del fenómeno. No aquellos fenómenos pretenciosos sino los más simples y cotidianos de la vida pero que se vuelven a su vez grandiosos, como por ejemplo, los que se pueden apreciar en la Naturaleza: el movimiento de la hierba por el viento, la humedad de la neblina, el sonido de la noche o la misma sensación que produce el experimentar la inmensidad de aquel manto oscuro que abre y a la vez esconde la inmensidad de la noche. Por cuanto, debido a su carácter implícito de la experiencia del fenómeno, se intenta respetar esa grandeza del fenómeno como tal.

La experiencia de vivenciar la noche y el trabajar con la oscuridad significó tener mayor conciencia del significado de luz tanto dentro del mundo filosófico como en el mundo de la fotografía. A cerca del equipo utilizado, una cámara Canon 50D, he observado a menudo en el producto final (las copias impresas) que probablemente su sensor no sea capaz de captar al máximo detalle las escenas nocturnas trabajadas, ya sea por su forma de interpretar la luz nocturna en largas exposiciones con diafragma cerrado, o por otros motivos técnicos que desconozco. Este hecho me lleva a tomar una conclusión importante como fruto del PFM hacia un próximo paso a tomar: habiendo investigado brevemente sobre las posibilidades receptoras de las cámaras estenopeicas usando película

analógica en tomas de luz muy bajas, y ya que la propia naturaleza de estas cámaras es la toma de exposiciones muy prolongadas, creo que puede ser interesante para este proyecto experimentar las posibilidades que me puede ofrecer esta técnica. Pienso que el uso de diferentes tamaños de cámaras estenopeicas o de contenedores auto-fabricados puede ser un material muy creativo a tomar en cuenta a la hora de afrontar nuevas escenas nocturnas. También las cámaras de placa o de gran formato analógicas me parecen interesantes para ser tomadas en cuenta en futuros proyectos.

En cuanto a la oscuridad, se logró comprender que para poder percibirla, siempre le hace falta su lado opuesto, la luz. Surgiendo el poder filosófico de esta, su poder que irradia fuerza y energía. En las fotografías se ve reflejado ello, en lo oscuro de estas se percibe la intensidad de la luz ya que la relación de los opuestos hace que el paisaje nocturno sea comprendido en su integridad. Explorar la noche en sus diferentes gradientes de intensidad, llevó a la reflexión de las infinitas posibilidades de representación. Es por ello, que también la oscuridad en dicho trabajo, se relaciona con el conocimiento, por tanto es utilizada en un sentido reflexivo.

La fotografía se consideró en este caso como un método para poder llegar a la esencia, una herramienta para poder develar y destapar lo que permanece oculto. En este sentido se puede hablar del concepto de la luz, su significado esta en relación con la calidad de ver, pues ella viaja entre las apariencias y se manifiesta para el hombre, conduciendo su mirada. Para ello, fueron muy importantes las innumerables veces que se recorrieron caminando por la Naturaleza, percibiendo y poniendo atención a los árboles, a la frescura del viento, el movimiento de la hierba, a los cambios de luz como el amanecer y el anochecer. Por tanto, representar la realidad sensible no fue solo plasmar la sustancia corporal, el tiempo, el espacio, la vida vegetativa o sensitiva, etc., sino toda diversidad específica de ella. Significó la apertura de un mundo sensible.

A partir de esos recorridos, se descubrió entonces, que para poder plasmar aunque sea un fragmento de ello, que comprenda lo movable y cambiante de la Naturaleza y develar el ser sensible y esencial de ésta siendo el ser humano parte de ella. Para verdaderamente concebirla como una transparencia, un acceso o apertura a su esencia, fue necesario distinguir del fenómeno percibido y extraído, un momento singular y fortuito de la experiencia y de la percepción sensorial. Pues se percibió que para develar su esencia es necesario pasar por la opacidad de la cual habla Merleau-Ponty, pues en ella se encierra la sensibilidad y diversidad y por tanto su esencia. Entonces, se reconoce que la experiencia ante la Naturaleza es un hecho que incumbe la iluminación de ámbitos en los que las cosas y el ser cobran sentido. Es decir se comprende la experiencia fenomenológica como la visibilidad de la Naturaleza ontológica. Pues es en el ser, en el espectador, en el que experimenta la sensación de la Naturaleza, donde reside la disolución de las opacidades del mundo, su iluminación.

Fue así que el buscar un vínculo entre la fenomenología y arte, significó realizar un diálogo entre mis experiencias y la Naturaleza, mostrando a través de la fotografía el paisaje nocturno. De ahí que se comprende la Naturaleza como experiencia, “los bosques, las montañas, no son sólo conceptos, son nuestra experiencia y nuestra historia.”¹ Se comprendió que el paisaje está construido por cada persona que lo habita como un lugar, pues es la creación de una nueva naturaleza en la maravilla del ver, del sentir y del surgimiento del gesto de la sorpresa. La exploración y el descubrir el paisaje nocturno significó, por tanto, una acción creativa que abre la mirada del mundo, en donde se disuelven las opacidades, apareciéndose y descubriéndose descubriendo lo esencial de éste. De esta manera, el paisaje, producto de la observación y de la creación de lugar se volvió un repertorio de significados y respuestas

¹ FERNÁNDEZ, Horacio. *Del paisaje reciente (De la imagen al territorio)*. p.92

afectivas e imaginarias, pues su interacción dependió directamente de la experiencia perceptiva construida individualmente.

A partir de este proyecto, se me dio la posibilidad de expresar fenomenológicamente el mundo que he experimentado y a través de una mirada particular presentar una poética de la relación ser humano y entorno. En un intento por abrirme a todos los posibles aspectos de la vida, con todas sus sombras, tonalidades y variables, se intenta aludir a la importancia de la percepción ambiental del mundo como un horizonte de sentidos.

Plantear una fenomenología del paisaje natural significó la posibilidad de entrar en contacto directo y analizar el entorno desde un planteamiento vivencial perceptivo como también ontológico, pues más que buscar un resultado estético, permitiendo seleccionar, describir, apreciar las fuentes visuales y sensibles que se encuentran en la Naturaleza, permitió la capacidad de hacer manifiesto al ser-en-la-naturaleza. Distinguiendo así que todas estas fuentes no son solo características físicas u objetivas del paisaje, sino que pertenecen a un sistema de relaciones entrelazadas entre el hombre y su entorno. Los sonidos, colores, apariencias y texturas por ejemplo, de la Naturaleza informan de los fenómenos que acontecen en esta y dependen de la percepción y relación que el hombre tiene con ellos. Es así que junto a la realización de fotografía nocturna me he ido interesando por otras formas de expresión no necesariamente visuales, fruto del proceso evolutivo de trabajo y de la materialización de inquietudes que hace tiempo quería desarrollar. La vivencia de lo nocturno me ha llevado a experimentar el sonido, haciendo de lo invisible algo perceptible, habiendo realizado varias piezas sonoras a partir de grabaciones de campo nocturnas.²

² Así fue trabajada la pieza denominada *Proyecto Mochuelo* en la sierra del Valle de Ricote, en Blanca (Murcia) durante el Taller Internacional de Paisaje con el artista

El fenómeno de escuchar no depende exclusivamente de los sonidos en sí, ni el de ver de las apariencias solo de ellas o solo al palpar las texturas, sino de todas relaciones que el hombre es capaz de experimentar y que se entrelazan con el medio ambiente, donde se engendran el conjunto de todas estas fuentes.

Es así que determinadas percepciones de la Naturaleza, pueden contribuir a definir fragmentos del espacio y la relación del sujeto con ella, pues el lugar actúa como un territorio sensorial que remueve las emociones en el que el sujeto percibe, valora y desarrolla sus acciones en función de los distintos elementos del medio. Su percepción, por tanto, ayuda a reconstruir un lugar experimentado, a *Develar el paisaje nocturno*.



Olivo IV, Serie Toixima, Serra Valencia, 2011

53x80 cm

José Igés. En ella el paisaje sonoro propio de una noche de final de verano se funde con sonidos producto de la interacción con el entorno natural.

BIBLIOGRAFIA

Libros:

ALBELDA, J., y SABORIT, J. *La construcción de la naturaleza*. Direcció General de Promoció Cultural, Museus i Belles Arts, D.L. Valencia, España, 1997.

AUGE, Marc. *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Ed. Gedisa. Barcelona, 1992.

ARMENGAUD, Marc; ARMENGAUD, Matthias; y CIANCHETTA, A. *Land & Escapes: Nightscapes. Paisajes nocturnos*. Ed. Gustavo Gili, D.L. Barcelona, 2009.

ASSUNTO, Rosario. *Ontología y teología del jardín*. Ed. Tecnos, Madrid, España, 1991.

BARTHES, Ronald. *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1982.

CARERI, Francisco. *Walkscapes: el andar como práctica estética = Walking as an aesthetic practice /*. Gustavo Gili, Barcelona, España, 2002.

CHILLIDA, Alicia. *Paisaje y memoria = Landscape & Memory. Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, 30.06.04 - 22.08.04*. Ed. CAAM D.L. Las Palmas, Madrid, 2004.

CÍSCAR, Consuelo. IVAM Institut Valencià d'Art Modern (Valencia). *El paisaje natural. En la colección de fotografía del IVAM : Fundación ASTROC, Madrid, 25 de mayo - 30 de julio 2006; textos, Consuelo Císcar, Enrique Bañuelos, Fernando Castro* Catálogo Producción: IVAM Institut Valencia de Arte Moderno, Valencia, España, 2006.

FERNÁNDEZ, Horacio. *Del paisaje reciente: De la imagen al territorio*. Editado por Fundación ICO, Madrid, España, 2006.

GOMEZ ROMERO, I., MILLÁN PUELLES, A. *Husserl y la crisis de la razón*. Serie de la filosofía 27. Editorial Cincel. Madrid, España, 1988.

GUATTARI, Felix. *Prácticas ecosóficas y restauración de la ciudad subjetiva*. Texto publicado en revista Recherches I Chimères; Revista Quaderns n.238.

HOTTOIS, Gilbert. *Historia de la Filosofía del Renacimiento a la Posmodernidad*. Ed. Cátedra, Madrid, 1999.

MINGLU, Gao. *Inside Out: New Chinese Art. San Francisco Museum of Modern Art and Asia Society Galleries, New York. [Milano] : Charta, cop.1993.* Edited by Gao Minglu, San Francisco, California, 1998.

MATURANA, H., y VARELA, F. *El árbol del conocimiento: las bases biológicas del entendimiento humano.* Ed. Lumen/ Editorial Universitaria. Buenos Aires, Argentina, 2003.

MERLEAU-PONTY, Maurice., *Fenomenología de la percepción.* [Traducción de Jem Cabanes]. Ediciones Península. Barcelona, España, 1975.

MILANI, Raffaele. *El arte del paisaje.* Edición de Federico López Silvestre. Editorial Biblioteca Nueva, S.L., Madrid, España, 2007.

NOGUÉ, Joan. *La construcción social del paisaje.* Biblioteca Nueva, D.L. Madrid, España, 2007.

NOGUÉ, Joan. *El paisaje en la cultura contemporánea.* Editorial Biblioteca Nueva, S.L. Madrid, España, 2008. ISBN: 978-84-9742-846-0

NOGUÉ, Joan. *Entre paisajes.* Editorial Àmbit, Barcelona, España, 2009.

NOGUERA de Echeverri, Ana Patricia. *El reencantamiento del mundo.* Edición Programa de las Naciones Unidas para el Medio Ambiente - PNUMA - Oficina Regional para América Latina y el Caribe, México D. F.; Universidad Nacional de Colombia. IDEA, Manizales – Colombia. Primera edición: 2004

NOGUERA de Echeverri, Ana Patricia; Pineda Muñoz, Jaime Alberto, *Filosofía ambiental y fenomenología: el paso del sujeto-objeto a la trama de vida en clave de la pregunta por el habitar poético contemporáneo.* Acta fenomenológica latinoamericana. Volumen III (Actas del IV Coloquio Latinoamericano de Fenomenología) Círculo Latinoamericano de Fenomenología Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú; Morelia (México), Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo 2009 - pp. 261-277. www.clafen.org/AFL/V3/261-277_Noguera.pdf

ORTEGA y GASSET, José. *Meditaciones del Quijote.* Edición Julián Marías. Ed. Cátedra. Madrid, 1984.

PEREJAUME. *Parques interiores: La obra de los siete despintores, en El paisaje: Arte y Naturaleza: Actas del 2º Curso: Huesca, 23-27 septiembre, 1996 / Javier Maderuelo, director ; Agustín Berque, Enrique L. Carbó, Fernando Castro, Manuel García Guatas, Maaretta Jaukkuri, Javier Maderuelo, Francisco Pellicer, Perejaume, Juan Luis de las Rivas.* Ed. Diputación de Huesca, 1996, pp. 167-170

PLATÓN. *La República. Libro: VII*. Ed, Universidad de Valencia, D.L. Valencia, 1990.

PURVES, Frederick. *Fotografía nocturna con cámara corriente/ Frederick Purves*. Ediciones Omega, Barcelona, España, [196-?].

Rong Rong & INRI. *El poder de las ruinas / Comisaria, Menene Gras Balaguer*. Producción y Edición Casa Asia. Barcelona, España, 2008.

SHELLING, Friedrich.W.J. *Escritos sobre filosofía de la naturaleza*. Editorial Alianza Universal. Madrid, España, 1996.

SILVER, Philip W. *Fenomenología y razón vital: Génesis de "Meditaciones del Quijote" de Ortega y Gasset/ Versión de Carlos Thiebaut Luis Andre*. Ed. Alianza, Madrid, 1978.

TUAN, Yi-Fu. *Topofilia. El estudio de las percepciones, actitudes y valores sobre el entorno*. [traductor Flor Durán de Zapata] Ed. Melusina, España, 2007

VALLDOSERA, Eulàlia (1963-). *Obres 1990-2000 : [Witte de With, Center for Contemporary Art, Rotterdam, 14 octubre - 3 desembre 2000 ; Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 27 gener - 25 març 2001] / [concepte de l'exposició, Nuria Engueta, Bartomeu Marí, Eulàlia Valldosera]*. Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 2000.

VALLDOSERA, Eulàlia. *El ombligo del mundo : Museo Nacional de Arte Reina Sofia, [2009] / [concepto, guión y selección de contenidos, Eulàlia Valldosera, Nuria Engueta Mayo]* Madrid : MNCARS, [2009]

VATTIMO, Gianni. *Poesía y ontología* [Traducción Antonio Cabrera]. Ed. Universitat de Valencia, 1993.

WOODMAN, Francesca. *Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris, [from April 11 to May 31, 1998] ; [Tecla Sala, L'Hospitalet, 30 de novembre de 1999 - 12 de març de 2000] / [curator, Hervé Chandès]* Paris: Fondation Cartier ; Zürich [etc.] : Scalo, cop.1998

WOODMAN, Francesca. *Retrospectiva, Espacio AV, Murcia , 26 feb. - 17 May, 2009 / Marco Pierini, Isabel Tejada--* Murcia : Espacio av, 2009.

Zhù Yi! *Fotografía actual en China= Chinese Contemporary Photography. ARTIUM, Centro –Museo Vasco de Arte Contemporáneo, Victoria-Gasteiz, del 15 de marzo al 23 de septiembre de 2007; Palau de la Virreina, Barcelona, del 20 de febrero al 4 de mayo de 2008] / [comisariado, Susana Iturrioz. Ed. Vitoria-Gasteiz : ARTIUM, Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo , D.L. España, 2007.*

Revistas:

Duane Michals. *Fotografías 1958-1990*. Sala Parpalló, Octubre/Noviembre 1993. Ediciones Alfons el Magnanim- IVEI. Diputación provincial de Valencia, 1993.

EXIT # 38, Imagen y cultura. *Paisajes silenciosos*, Revista trimestral Mayo/Junio/Julio, Ed. Olivares & Asociados, Madrid, España, 2010.

IMPASSE 7. *Ciudad Negada. Recuperando espacios urbanos olvidados*. José Miguel G. Cortés, Ed. Ayuntamiento de Lleida, 2007

PHOTOVISIÓN, Revista. *La fotografía nocturna a través de imágenes históricas-* (1981-1982) nº 5, Director Adolfo Martínez, Ed. Photovisión S.A. Madrid, Julio-Septiembre 1982.

Webs:

Entrevista a Humberto Maturana en "*La belleza del pensar*".
<http://video.google.com/videoplay?docid=-1448243244365371080#> [2010, 5 de septiembre]

GOOGLE maps. <http://maps.google.es/> [2011, 1 de junio]

PÉREZ RIOBELLO, Asier. *Merleau-Ponty: percepción, corporalidad y mundo*, Universidad de Oviedo. Eikasía. Revista de Filosofía, año IV, 20 (sept. 2008), [en línea]. Disponible en:
<http://www.revistadefilosofia.com/20-06.pdf> [2010, 20 de agosto]

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la Lengua Española*, Vigésima segunda edición- [en línea]. Madrid. Disponible en:
<http://www.rae.es/rae.html>

SUGIMOTO, Hiroshi. <http://www.sugimotohiroshi.com/> [2011, 3 de junio]

Woodman Francesca Autorretrato sin retoques en la Fábrica Galería. Fernando Castro Florez, 2009 La fábrica. Notodo T.V.com:
http://www.notodotv.com/videos/recientes/3852/0/0/La_Fabrica_Tv/Francesca_Woodman_Autoretrato_sin_retoques [Lunes 2 de agosto de 2010].