



PAISAJES DE LO EFÍMERO

PROYECTO FOTOGRAFICO

Dolores Villar del Saz Gómez

# **PAISAJES DE LO EFÍMERO**

Presentado por Dolores Villar del Saz Gómez

Dirigido por la Doctora Eva M<sup>a</sup> Marín Jordá

## **Tipología 4**

Producción artística inédita acompañada de una fundamentación teórica

Valencia, Junio 2016

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

FACULTAD DE BELLAS ARTES

TRABAJO FINAL DE MÁSTER EN PRODUCCIÓN ARTÍSTICA



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES





Dolores Villar del Saz

2016 ©

---



*El paisaje sólo existe realmente si existe la  
contemplación, y contemplar es ver el alma de las cosas.  
Incluso si se trata del vacío*

Rafael Argullol.

## **RESUMEN**

*Paisajes de lo efímero* es una investigación teórico-práctica acerca del lugar que ocupa el paisaje hoy en día en el discurso artístico contemporáneo a través de una producción artística en el formato de fotolibro.

En el documento se realiza una contextualización y aproximación teórica respecto a la representación del paisaje contemporáneo, sus características estéticas y un análisis de conceptos y referentes, tanto conceptuales como procedimentales, que han abordado la temática del paisaje bajo una mirada subjetiva.

Las herramientas de trabajo han sido la fotografía, la experiencia del paisaje y el conocimiento que con el tiempo hemos ido adquiriendo sobre la pintura, donde hemos intentado plasmar una búsqueda entre sentimiento y naturaleza, a través de nuestra propia experiencia visual y sensorial del paisaje vivenciado, donde el desvanecimiento de las formas esenciales del paisaje natural y la bruma que provocan los fenómenos atmosféricos recuerdan a planteamientos estéticos propios de la pintura romántica. Plasmando mediante la fotografía aquellos matices que llaman la atención de nuestra mirada, siempre con el corazón puesto en cada una de las fotografías realizadas.

Hemos realizado una serie fotográfica durante un viaje por carretera en automóvil, de la cual hemos seleccionado 26 fotografías que, paralelamente a una exposición en *La Galería Sebastian Melmoth* (Valencia), mostraremos en un fotolibro a modo de narración visual.

## **PALABRAS CLAVE**

Fotografía de paisaje, paisaje contemporáneo, paisaje efímero, fotolibro, línea de horizonte, experiencia del paisaje.

## **ABSTRACT**

*Ephemeral Landscapes* is a theoretical - practical investigation about the place that occupies the landscape nowadays in the artistic contemporary speech across an artistic production in the photobook format.

In this document, there is an theoretical investigation about the representation of the contemporary landscape, the aesthetic characteristics and an analysis of concepts and both conceptual and procedural modals that have worked the subject matter of the landscape under a subjective look

The tools of work have been the photography, the experience and the knowledge that with the time we have been acquiring on the painting, where we have tried to form a search between feeling and nature, across our own visual and sensory experience of the lived landscape, where the faint of the essential forms of the natural landscape and the haze that the atmospheric phenomena resemble aesthetic expositions of the romantic painting. Forming by means of the photography those shades that call the attention of our look and always with the heart put in each of the realized photographs.

We have realized a photographic work during a trip by road in car, of which we have selected 26 photographs that, parallel to an exhibition in *The Gallery Sebastian Melmoth* (Valencia), we will show in a photobook like a visual story.

## **KEY WORDS**

Photography of landscape, contemporary landscape, ephemeral landscape, photobook, horizon line, experience of the landscape.

# ÍNDICE

<b>1. INTRODUCCIÓN</b>	<b>10</b>
1.1. Motivación .....	11
1.2. Objetivos .....	12
1.3. Metodología .....	13
1.4. Estructura .....	14
<b>2. CONSIDERACIONES TERMINOLÓGICAS Y CONCEPTUALES</b>	<b>16</b>
2.1. Hacia una definición contemporánea de paisaje .....	19
2.2. El paisaje romántico.....	22
2.2.1 Lo sublime en el paisaje.....	25
<b>3. LA EXPRESIVIDAD DEL PAISAJE A TRAVÉS DEL FOTOLIBRO</b>	<b>30</b>
<b>4. REFLEXIONES SOBRE EL PAISAJE CONTEMPORÁNEO</b>	<b>37</b>
4.1. Un lugar para el paisaje en el arte contemporáneo.....	38
4.2. El Horizonte: La línea de lejanía: .....	43
4.2.1. Hiroshi Sugimoto: <i>Seascapes</i> .....	46
4.2.2. Jan Dibbets: <i>Horizons</i> .....	49
4.2.3. Franco Fontana <i>Skylines</i> .....	53
4.3. La experiencia del paisaje .....	57
4.3.1. El viaje y la deriva .....	59
4.4. Lo efímero y la fugacidad del paisaje.....	64
4.4.1. El paisaje emocional .....	65

<b>5. PAISAJES DE LO EFÍMERO. PROYECTO Y PROCESO DE TRABAJO: BÚSQUEDA E INDAGACIONES</b>	<b>69</b>
5.1. Concepto e idea. Descripción del proyecto .....	71
5.2. Trabajo de campo .....	76
5.2.1. Búsqueda de localizaciones .....	77
5.2.2. Realización de las fotografías .....	89
5.3. Composición: luz y color .....	89
5.3.1. La importancia de la luz en el paisaje .....	90
5.3.2. Catalogación según las gamas cromáticas resultantes .....	91
5.4. Creación de un fotolibro .....	98
5.5. Difusión y comunicación .....	101
<b>6. RESULTADOS DEL PROYECTO</b>	<b>102</b>
6.1. Las fotografías que conforman <i>Paisajes de lo efímero</i> .....	103
6.2. Fotolibro .....	129
<b>7. CONCLUSIONES</b>	<b>133</b>
<b>8. FUENTES REFERENCIALES</b>	<b>136</b>
8.1. Bibliografía .....	137
8.2. Recursos en línea .....	139
<b>9. ÍNDICE DE ILUSTRACIONES</b>	<b>141</b>

## 1. INTRODUCCIÓN

## 1.1. MOTIVACIÓN

La idea de realizar de un proyecto fotográfico centrado en el paisaje surge de la motivación por la representación del paisaje natural y en especial del paisaje pictorialista del s.XIX, por un interés previo hacia la fotografía paisajista y tras la realización de proyectos de fotografía, como el Trabajo Final de Grado en Bellas Artes, estrechamente relacionado con la fotografía inspirada en el paisaje romántico que plasmaron en sus pinturas artistas como Friedrich o Turner, y trabajos de fotografía y paisaje.

La asignatura de *Paisaje y Territorio* nos sirvió para realizar un recorrido sobre ideas y referentes, los cuales nos sirvieron como punto de partida para el desarrollo del trabajo práctico de este TFM. Quizá el motivo que diera lugar a realizar un proyecto de estas características se deba a la atracción hacia la Naturaleza y el poder que tiene la fotografía para mostrar aquello que no se percibe a simple vista, lo que se encuentra en el subconsciente, en las sensaciones y en el estado de ensoñación que produce su contemplación.

La motivación por adentrarse en un mundo de ensoñación y de imágenes efímeras que produce el viaje en automóvil por carretera y a la deriva, la curiosidad por conocer referentes artísticos que hayan trabajado y se hayan sentido atraídos por ese paisaje utópico, y las amplias posibilidades que nos ofrece la cámara fotográfica para plasmar aquello que no se ve, han resultado fundamentales en la realización de este proyecto.

Según Clément Rosset: *A la Naturaleza le agrada disfrazarse y cuyas diferentes máscaras, desvelando bien una parte, bien otra, dan a los que la siguen con asiduidad alguna esperanza de conocer un día todo su ser*<sup>1</sup> Ello es lo que buscamos realizando este trabajo: conocer y entender la manera en la que la naturaleza se disfraza y es capaz de despertarnos sentimientos concretos.

A partir de nuestra motivación, hemos realizado también en el Máster en Producción Artística una serie de fotografías, las cuales se mostrarán física y digitalmente; en una exposición realizada en *Sebastian Melmoth* en Marzo de

---

<sup>1</sup> ROSSET, Clément. *La anti naturaleza; elementos para una filosofía trágica*. Pag. 18

2015, la realización de un fotolibro y por último en la web de la artista;  
<http://www.doloresvillar.com/>

Acercarse a la Naturaleza desde la perspectiva de la fotografía y desde una correcta poética teórica y estética que pueda ayudarnos a descubrir y conocer cuál es el modo idóneo para una correcta unión entre sentimiento, naturaleza y la ensoñación que produce la contemplación del paisaje en determinados momentos.

## **1.2 OBJETIVOS**

El trabajo realizado presenta algunos planteamientos y posicionamientos del paisaje en el arte. La fotografía es el lenguaje con el que llevar a cabo la producción artística, en lo que atañe al análisis artístico del diálogo fotográfico con el entorno natural, y el uso de sus posibilidades.

El principal objetivo que se persigue es realizar un proyecto fotográfico de paisaje contemporáneo donde no representar tanto la forma del paisaje, sino las emociones y sentimientos siguiendo la línea del planteamiento del paisaje romántico. A partir de ese objetivo principal estableceremos los objetivos generales y específicos de este proyecto.

### **Objetivos generales:**

-El proyecto práctico requiere una reflexión previa sobre la propia práctica artística, siguiendo el hilo conductor del Romanticismo y su paisaje pictórico y el vínculo de éste con el panorama artístico contemporáneo donde explorar el enlace entre sujeto sensible (artista) y el paisaje (entorno natural).

-Concretar las características propias de la fotografía: técnicas y conceptuales de la fotografía de paisaje.

-Analizar los referentes en los que se fundamenta nuestro trabajo. Es importante y necesario hacer una búsqueda amplia de referentes para conocer lo que otros artistas han trabajado sobre el tema a estudiar en este TFM.

### **Objetivos específicos:**

-Realizar una serie fotográfica, de la cual haremos una selección para, posteriormente, realizar un fotolibro donde mostrar la obra y paralelamente realizar una exposición en la *Galería Sebastian Melmoth*, en Valencia.

-Publicar y difundir el proyecto *Paisajes de lo efímero* a través de la web [www.doloresvillar.com](http://www.doloresvillar.com)

### **1.3 METODOLOGÍA**

Es importante destacar que la habitualmente nuestra metodología de trabajo a la hora de crear una obra artística es la distinción de proyectos independientes, y todos ellos tienen un hilo conductor que es el paisaje . En el proyecto *Paisajes de lo efímero* se ha realizado, por una parte una serie de fotografías (expuesta en la *Galería Sebastian Melmoth* en Valencia) y por otra un fotolibro, exento de texto, donde se muestra una parte de la serie. Habitualmente no trabajamos con proyectos abiertos, sino que cada proyecto comienza y acaba, cada uno tiene un lugar específico.

En la parte teórica de este trabajo se ha empleado una metodología que atiende a cuestiones de investigación, análisis y documentación del estudio del contexto histórico del paisaje en el arte, iniciando su estudio desde la pintura del Romanticismo y concluyendo en artistas contemporáneos que recurren a la fotografía, así como una búsqueda de fuentes referenciales.

En relación a la investigación se han estudiado conceptos y referentes variados, abordando el estudio de estrategias de actuación ante el paisaje natural y urbano en la práctica artística, procedimientos visuales para provocar determinadas experiencias en el espectador, y las posibilidades y límites del lenguaje fotográfico.

Todos los referentes explorados en este proyecto y otros, analizados en el apartado correspondiente de este documento, abarcan obras desarrolladas dentro del campo de la fotografía de paisaje natural.

En lo referente al trabajo de campo hemos realizado una búsqueda de información para luego plantear una estrategia que será de gran ayuda para la realización del trabajo práctico.

En relación a la metodología es necesario el desarrollo procesual del proyecto, el aspecto procesual de este proyecto es una parte fundamental, ya que entendemos este trabajo como un recorrido donde la investigación acerca de referentes fotográficos y pictóricos es necesaria. Como parte de este proceso es tan importante el proceso vivenciado como el estudiado e investigado.

Al realizar el proyecto *Paisajes de lo efímero* nos hemos basado en textos y libros que consideramos esenciales, ya que abordan la temática del paisaje y la fotografía bajo el punto de vista de artistas contemporáneos. Gracias a autores como Joan Nogué (1958), Elena Vozmediano o Javier Maderuelo, a través de los textos como *l'Observatori del Paisatge de Catalunya*, *La Construcción del Paisaje Contemporáneo* o el texto de (1956), *Tantos ojos sobre el paisaje*, para la revista *Arte y Parte*, donde los autores hacen un recorrido acerca de los artistas que han trabajado y trabajan bajo una visión subjetiva del paisaje.

Del mismo modo nos hemos basado en textos y libros que se centran en la visión del paisaje bajo un punto estético y romántico, como *La atracción del abismo* de Rafael Argullol (1949) o el libro de José María Sánchez de Muniain (1909-1981) bajo el título *Estética del paisaje natural* o *El arte del paisaje* de Raffaele Milani (1974).

#### **1.4. ESTRUCTURA**

El Trabajo Final de Máster *Paisajes de lo efímero* abarca, en primer lugar, un estudio sobre las consideraciones terminológicas y conceptuales del paisaje, en nuestro caso el paisaje de naturaleza, donde realizaremos un breve recorrido por algunas cuestiones que responden al trabajo práctico realizado, abordando la pintura de paisaje romántica, donde hablaremos de conceptos estéticos como lo sublime, tomando como referentes a algunos de sus artistas más influyentes, como John Constable, Josph Mallord William Turner o Caspar David Friedrich.

Indagaremos acerca del fotolibro de paisaje, atendiendo a los diferentes planteamientos desarrollados por algunos artistas al abordar su trabajo bajo la perspectiva del fotolibro y la manera en la que a través de éstos han abordado el paisaje.

En el apartado 4, *reflexiones sobre el paisaje contemporáneo*, se analizará el recorrido que el paisaje ha tenido en la fotografía desde los primeros paisajes puros en el S. XIX hasta el renovado paisaje sublime con el que algunos artistas trabajan en la actualidad, así como el paisaje desvanecido en el que lo único que permanece es la abstracción de su propia naturaleza, para a continuación, realizar un estudio exhaustivo de los referentes seleccionados que están relacionados con la fotografía de paisaje y que trabajan alrededor de aspectos estéticos y teóricos relacionados con el proyecto fotográfico que finalmente mostraremos.

Desarrollamos, en el punto número 5, la parte práctica del proyecto *Paisajes de lo efímero*, pues consistirá en aplicar toda la información recopilada previamente para poder generar un proyecto fotográfico con un fundamento teórico, una serie de fotografías, de carácter inédito, en la que buscaremos la unión personal entre sentimiento y naturaleza mediante la experiencia y el viaje, creando paisajes envueltos en una atmósfera brumosa que nos recuerde a la estética romántica del S. XIX y donde reflexionaremos acerca de la representación del vacío y del tiempo, donde el horizonte es una constante y la unión entre los dos mundos: cielo y tierra. Comentaremos el proceso de trabajo en el cual se enmarca el trabajo de campo, así como una búsqueda de las localizaciones en las que se llevará a cabo el proyecto y hablaremos acerca de la composición de las fotografías realizadas: la luz y el color como materias esenciales.

Continuaremos exponiendo el proceso que se ha llevado a cabo al realizar el fotolibro e imágenes del resultado final, así como imágenes de la exposición realizada el cual tendrá difusión digital a través de la web personal de la artista.

## **2. CONSIDERACIONES TERMINOLÓGICAS Y CONCEPTUALES**

En este apartado de conceptualización del proyecto *Paisajes de lo efímero* vamos a contextualizar, en primer lugar, la noción de paisaje hoy y cómo diferentes referentes conceptuales como Javier Maderuelo, Carbó o Joan Nogué han dado su visión y enfoque con respecto al término paisaje y poniendo ejemplos visuales donde poder observar los inicios del paisaje en la pintura, pues desde el Renacimiento italiano ya se hacía uso del paisaje como un elemento meramente decorativo.

A continuación abordaremos el paisaje romántico de manera simbólica, pues la pintura del Romanticismo y artistas como Turner o Friedrich son referentes esenciales que han despertado en nosotros las sensaciones y emociones que hoy en día me despierta el paisaje. ¿Por qué hablar del paisaje romántico de una manera simbólica? Abordar el paisaje romántico puede resultar un tanto complicado, pues hay muchos estudios y bibliografía al respecto que pueden aportar toda la información necesaria y mi intención no es, ni mucho menos, aportar nuevos datos al respecto, sino hacer un repaso fugaz para poder así, contextualizar de manera más amplia, el proceso por el cual se desarrolla el proyecto *Paisajes de lo efímero*. Así pues, se expondrán varios referentes pictóricos y conceptuales que aborden la perspectiva del paisaje romántico, como es Rafael Argullol en su texto *La abstracción del abismo*.

Existe un componente esencial en la pintura romántica y es lo sublime. En ello consiste el siguiente apartado. Un texto sencillo y descriptivo acerca de algunos escritos sobre el tema de Burke o Kant y en lo que ello se traduce en la pintura romántica.

Finalizaremos con un breve recorrido sobre el fotolibro de paisaje y cómo éste se fundamenta y se desarrolla a lo largo de los años, mostrando así los diferentes usos que los artistas han hecho de él y las distintas maneras de mostrar su obra, donde haremos una introducción sobre cómo será el fotolibro resultante del proyecto *Paisajes de lo efímero* y así contextualizar el por qué las fotografías serán mostradas de la manera escogida.

Cabe hacer referencia a los conceptos esenciales sobre los que se sustenta *Paisajes de lo efímero*: **El horizonte**, forma esencial del paisaje y protagonista de *Paisajes de lo efímero*, concepto el cual abordaremos bajo la visión subjetiva de

tres artistas: Hiroshi Sugimoto, Jan Dibbets y Franco Montana, **el paisaje como experiencia**, pues el fotógrafo viajero aparece con el fin de recorrer el mundo y documentar visualmente sus agentes, sin obviar un factor fundamental a la hora de comprender el paisaje, sentirlo. Tomando como referentes los textos de Joan Nogué y artistas como Félix Curto o Paco Mesa y Lola Marazuela, quienes a través del viaje y la deriva crean proyectos que nos muestran una manera diferente de observar el paisaje y una nueva forma de entenderlo, y por último, el concepto de **lo efímero**, también referido al paisaje en movimiento, escenarios en la naturaleza que existen de manera pasajera, fugaz; las olas, las nubes, las hojas de los árboles agitándose por el viento o los fenómenos atmosféricos como la niebla o la lluvia, las grandes representadas en la pintura romántica. Aquí abordaremos artistas que hacen una unión entre lo efímero y la emoción que despierta el paisaje como Bae Bien-U.

Pese a que estos conceptos serán comentados y abordados -bajo la visión de diferentes artistas sobre los que me he sentido influenciada- en el próximo apartado *Reflexiones sobre el paisaje contemporáneo* con detenimiento, no he querido dejar pasar la oportunidad para así comprender, desde un primer momento, el por qué abordar el Romanticismo y lo sublime, pues bajo ellos se sustenta la experiencia del paisaje, lo efímero y la recreación del horizonte como sujeto infinito, el cual despierta una doble sensación al artista romántico; atracción y terror.

## 2.1. HACIA UNA DEFINICIÓN CONTEMPORÁNEA DE PAISAJE

El término paisaje, según el Diccionario de la Real Academia Española, se define como la extensión de terreno que se ve desde un sitio, pero cuando hablamos del fenómeno conocido como paisaje, debemos saber que éste no existe más que como creación cultural. Javier Maderuelo define de forma clara y concisa el concepto de paisaje;

*El paisaje [...] es un concepto inventado o, mejor dicho, una construcción cultural. El paisaje [...] es el conjunto de una serie de ideas, sensaciones y sentimientos que elaboramos a partir del lugar y sus elementos constituyentes. La palabra paisaje, con una letra más que paraje, reclama también algo más: reclama una interpretación, la búsqueda de un carácter y la presencia de una emotividad. Por lo tanto, la idea de paisaje no se encuentra tanto en el objeto que se contempla como en la mirada de quien contempla. No es lo que está delante sino lo que se ve. Pero la mirada requiere, a su vez, un adiestramiento para contemplar. La contemplación del paisaje desde el punto de vista del arte debe ser desinteresada, estética. Así, el paisaje es el resultado de la contemplación que se ejerce sin ningún fin lucrativo o especulativo, sino por el mero placer de contemplar. Cuando se viaja de un país a otro se perciben las diferencias entre los distintos entornos<sup>2</sup>*



Figura 1. Leonardo Da Vinci. *La Gioconda*.

<sup>2</sup> MADERUELO, Javier, *El paisaje (actas)*. Pag. 10.

Los seres humanos, a lo largo de nuestra historia, hemos querido dotar de nombre y función a todo aquello que nos rodea, incluida la Naturaleza, y debido a ello el paisaje es pues, en primer lugar, una cuestión de mirada e inspección, una mirada que se desprende de las imposiciones vitales del sujeto/persona con respecto al territorio.

Desde el Renacimiento italiano se pueden observar obras en las que el paisaje, pese a estar en segundo plano, cobra un papel importante y tratado con gran detalle, véase en la figura 1 (Pág.20) Será en el siglo XVIII cuando el concepto de paisaje comenzará a suscitar sentimientos morales en el ser humano, muchos pintores neoclásicos tenían como directriz “seguir la naturaleza”, aunque alcanzó su culminación en el siglo XIX en el Romanticismo, convirtiéndose en el resultado de variadas prácticas artísticas. La literatura, la poesía o la pintura han recurrido a la contemplación de la Naturaleza como objeto de interés, escribiendo sobre ríos, grandes extensiones de tierras, pintando puestas de sol o cielos cubiertos de nubes, como podemos ver en los estudios al óleo de Constable (Figura 2), o los amplios paisajes de montañas y horizontes de Friedrich (Figura 3), tan imponentes y cautivadores.



Figura 2. John Constable,



Figura 3. Caspar David Friedrich

Situado el paisaje en el contexto inicial, cabe decir que el paisaje debe su existencia, según Enrique L. Carbó en su texto *Paisaje y fotografía: Naturaleza y territorio; a las posibilidades de objetivación de que disponga quien consiga situarse en la posición, no de verlo, sino de mirarlo, de contemplarlo*<sup>3</sup> Así pues, el paisaje se define mediante la visión y mirada de quien lo contempla e interpretado por la cultura en la que se encuentra el individuo.

Sin embargo, podemos encontrar conceptos sobre lo que sería apto para ser tratado como paisaje, pues históricamente, existen dos categorías estéticas aplicables al paisaje romántico: lo sublime y lo pintoresco. No obstante existen otros puntos de vista desde los que la cuestión del paisaje puede ser estudiada, estos serían aspectos relacionados con la estética, la historia, lo urbano, el lugar o el no lugar<sup>4</sup>, etc.

Bien es cierto que el paisaje, además de ser un escape para la contemplación en el que el sujeto se sienta identificado, éste se ordena y se construye a través de los sentidos del sujeto observador, ahí pues, nos referimos a los paisajes de la memoria<sup>5</sup>, donde la memoria personal de cada individuo, unida a sus experiencias con el paisaje, ha creado su propio mapa subjetivo en relación a los lugares y paisajes vividos, donde la luz, los olores, el tacto, los objetos son la guía del recuerdo de aquél paisaje, es por ello que restituir el paisaje, sustituiría la identidad.

El paisaje también es una forma de percibir nuestro entorno, no solo tenemos que volcar en él la mirada sino todos los sentidos, pues éste es inmenso y diverso. Se encuentra en constante transformación, es dinámico, el ser humano interactúa con él y lo va cambiando en función de distintos usos y necesidades. La transformación del paisaje debe ser progresiva, tener una continuidad histórica, ya que si no se destruiría la identidad, memoria y cultura asociadas al mismo de una sociedad concreta.

En cuanto a la naturaleza concebida como paisaje, comienza a verse desde un punto de vista estético, sirve para conseguir un placer estético y sensorial. La

<sup>4</sup> El no lugar entendido como un espacio contemporáneo y anónimo. Ver AUGÉ, Marc. *Los no lugares: espacios del anonimato: Antropología sobre modernidad*.

<sup>5</sup> Ver NOGUÉ, Joan. Paisajes de la memoria. *El Cultural. La Vanguardia*. Miércoles, 18 Febrero 2009. Pag. 22.

transformación de la naturaleza como objeto de ser contemplada desinteresadamente y su intrusión en el mundo de la pintura y el paisaje, se produce de manera lenta y compleja.

## 2.2. EL PAISAJE ROMÁNTICO

En palabras de Rafael Argullol;

*«El paisajismo romántico es [...] la representación de la Naturaleza [...] tal como la ven o, mejor dicho, la interpretan y expresan los pintores románticos no es puramente un marco físico al que se accede mediante una descripción de su corteza, de su epidermis, sino, al contrario, un espacio comprensivo, profundo, esencial, con valor cósmico y con valor civilizatorio. Por ello el paisaje en la pintura romántica deviene de un escenario en el que se confrontan Naturaleza y hombre, y en el que éste advierte la dramática nostalgia que le invade al constatar su ostracismo con respecto a aquella.»<sup>6</sup>*

La pintura romántica es la continuación de la pintura donde el marco en el que se sitúa la historia representada suele ser de arquitecturas arcaizantes y donde el paisaje se sitúa en un segundo plano aunque dotándolo de un detallismo asombroso. Pese a ello, éste no es más que el escenario de fondo donde todo transcurre y la representación pictórica de la Naturaleza es el escenario en el que se sintetiza y realza la dinámica guerrera de los hombres y ello se puede observar en la figura 4, *Napoleón cruzando los Alpes* (*Napoléon franchissant les Alpes*) de Jacques-Louis David o en pinturas del Quattrocento italiano como la figura 5, *Caza en el Bosque* de Paolo Uccello, donde se observa a un grupo de hombres dispersos adentrándose en la naturaleza oscura.

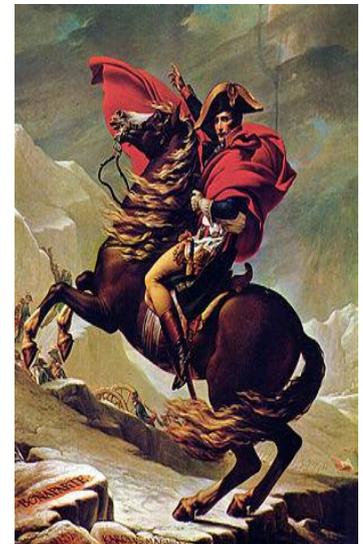


Figura 4. Jacques-Louis David. *Napoleón cruzando los Alpes*.

<sup>6</sup> ARGULLOL, Rafael. *La atracción del abismo*. Un itinerario por el paisaje romántico. Plaza & Janes. Pag.18



Figura 5. Paolo Ucello. *Caza en el Bosque*.

Cuando nos referimos al término *romántico*, debemos ponerlo en un contexto inglés, surgido en el siglo XVII y dirigido a la literatura y novelas, no es hasta el siglo XIX cuando es adaptado a las artes plásticas y en contraposición al neoclasicismo. La pintura romántica se extiende aproximadamente cien años, distinguiéndose tres etapas fundamentales.

La cima del Romanticismo pictórico se da, aproximadamente, entre 1829 y 1850, donde aparecen artistas como William Turner [figura 6] y John Constable en Inglaterra.



Figura 6. William Turner. *Lluvia, vapor y velocidad*.

*La conciencia de la escisión entre la Naturaleza y el hombre que atormenta a los manieristas se convierte en definitivamente irreparable para los románticos. Estos desean el retorno al Espíritu de la Naturaleza [...] En la pintura del Romanticismo son indeslindables el “deseo de retorno” al Espíritu de la Naturaleza y la conciencia de la fatal aniquilación que este deseo comporta.<sup>7</sup>*

Por primera vez, los pintores trabajaban para sí mismos, dictados por su imaginación y expresándose a través de la pintura y recurriendo a esta como medio para mostrar sus ideas y sentimientos personales. El paisaje y la naturaleza eran los protagonistas de la pintura romántica, así como la figura humana y la supremacía del orden natural por encima de la voluntad de la sociedad.

No obstante;

*El artista romántico no se limita a la percepción sensitiva y consciente y, por el contrario, recurre, no como un elemento secundario sino como la fuerza principal, a la indagación de su propio subconsciente. [...] La exploración del Inconsciente y el desarrollo de la Imaginación son las armas románticas para destruir, ampliar y recrear el campo de lo real.<sup>8</sup>*

Ello significa que, uno de los factores más importantes a la hora de plasmar el paisaje que se contempla -y la Naturaleza que rodea al artista- es el manejo del subconsciente como pincel protagonista, pues ello será lo que distinga al pintor romántico de todo lo establecido anteriormente, pues *el hombre no puede permanecer largo tiempo en estado consciente y debe replegarse hacia el Inconsciente, ya que aquí habita la raíz de su ser.<sup>9</sup>* Pintar con el alma y con el Inconsciente se convertirá pues, en un arma romántica y una mirada hacia el Interior del ser, donde la contemplación ejerce el papel principal, pues según explica Argullol:

*En el paisaje la contemplación romántica de la Naturaleza sólo secundariamente es una contemplación del exterior: la mirada fundamental, aquella que pone en juego y otorga su confianza a la fuerza de la Imaginación, es hacia el interior, hacia el Inconsciente. En el lienzo del pintor romántico la realidad queda moldeada y dominada por los flujos ordenadores que previenen de esta mirada interior.<sup>10</sup>*

<sup>7</sup> ARGULLOL, Rafael. Ibid. Pag. 7

<sup>8</sup> ARGULLOL, Rafael. Ibid. Pag. 63

<sup>9</sup> BEGUIN, Albert. *Création et Destinée*. Pág. 55

<sup>10</sup> ARGULLOL, Rafael. Ibid. Pag. 68-69.

### 2.2.1 LO SUBLIME EN EL PAISAJE

Hablar del Romanticismo nos lleva a tratar el tema de *lo sublime*, entendiendo este como una categoría estética y el concepto central del Romanticismo. Es necesario hablar de lo sublime para comprender el por qué surge esa atracción hacia los paisajes bucólicos y a su estética y entorno. Así pues, vamos a repasar algunos referentes que hayan retratado lo sublime, tanto en la teoría como en la práctica.

En 1764 Kant escribe un ensayo sobre el sentimiento de lo bello y de lo sublime, siendo éste su título, en el cuál, Kant ataca y menciona por primera vez el problema estético, donde dice lo siguiente;

*Lo sublime ha de ser siempre grande; lo bello puede ser también pequeño. Lo sublime ha de ser sencillo; lo bello puede estar engalanado. Una gran altura es tan sublime como una profundidad; pero a ésta acompaña una sensación de estremecimiento, y a aquélla una de asombro; la primera sensación es sublime, terrorífica, la segunda, noble. La vista de las pirámides egipcias impresiona, mucho más de lo que por cualquier descripción podemos representarnos; pero su arquitectura es sencilla y noble. Podemos representarnos; pero su arquitectura es sencilla y noble. La iglesia de San Pedro en Roma es magnífica. En su traza, grande y sencilla, ocupa tanto espacio la belleza –oro, mosaico-, que a través de ella se percibe la impresión de lo sublime, y el conjunto resulta magnífico. Un arsenal debe ser sencillo; una residencia regia, magnífica, y un palacio de recreo, bello.<sup>11</sup>*

Más tarde, en el siglo XVIII, lo sublime se asemeja a cualidades como la oscuridad, la grandiosidad, la magnificencia y a sentimientos como el temor, el respeto o el asombro. El Romanticismo colocó a lo sublime en la cima de lo que provoca y suscita ideas de dolor o peligro, es decir, de lo que es en algún modo terrible y como consecuencia de ello, produciría la emoción más fuerte que la mente es capaz de sentir.

Muchos artistas románticos retrataron esa sensación de peligro, donde podemos observar senderos y caminos peligrosos [figura 7] o escenas de Aludes [figura 8] pirámides egipcias impresiona, mucho más de lo que por cualquier descripción podemos representarnos; pero su arquitectura es sencilla y noble. Podemos representarnos; pero su arquitectura es sencilla y noble. La iglesia de San Pedro

---

<sup>11</sup> KANT, Immanuel. *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*. 1764.



Figura 7. William Turner.

Figura 8. Loutherbourg.

La pintura de Loutherbourg nos muestra el momento exacto en el que se desprende un alud de nieve, la cual sorprende a unas personas que cruzaban un paso en los Alpes. La nieve cae de manera violenta y destruye el puente por el que estas personas iban a cruzar. Una de ellas contempla el desprendimiento de nieve; está inmóvil, impresionado por lo que ve y no parece asustado. Se podría decir que está incluso deslumbrado y absorto por el espectáculo natural que contempla. Esta es la representación pictórica de la idea de *lo sublime*. Un arte en el que lo maravilloso, que va acompañado de asombro, es siempre superior a la persuasión y a lo que es agradable. En el Romanticismo, el hombre se siente diminuto frente al paisaje, así pues, lo sublime muestra al hombre su pequeñez frente a la naturaleza.

Edmund Burke, en el año 1757, mucho anterior al nacimiento del Romanticismo, escribe una indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello, donde acentuaba el carácter no racional en la percepción de la belleza. Según explica Burke, *lo sublime es menos cuantificable, es algo complicado de explicar e irracional completamente y por tanto mucho más poderoso que lo bello.*<sup>12</sup>

<sup>12</sup> BURKE, Edmund. *Indagación sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello.*

La oscuridad debía ser imprescindible para que una cosa o una imagen sea sublime, al igual que el terror es el principio predominante de lo sublime;

*Para que una cosa sea muy terrible, en general parece que sea necesaria la oscuridad. Cuando conocemos todo el alcance de cualquier peligro, y cuando logramos acostumbrar nuestros ojos a él, gran parte de nuestra aprensión se desvanece. Todo el mundo estará de acuerdo en considerar cuánto acrecienta la noche nuestro horror.*<sup>13</sup>

Así pues, lo sublime se coloca como una fuente de la adicción, como aquello que se descubre como terrible y presenta determinados estados de ánimo. La infinidad también es sinónimo de sublime, Burke comenta;

*La infinidad tiene una tendencia a llenar la mente con aquella especie de horror delicioso que es el efecto más genuino y la prueba más verdadera de lo sublime. [...] Pero, ya que nuestros ojos no son capaces de percibir los límites de muchas cosas, éstas parecen ser infinitas y producen los mismos efectos que si realmente lo fueran.*<sup>14</sup>

Esto quiere decir que nuestros sentidos son capaces de engañarnos, repitiendo el objeto de visión con frecuencia, mediante una especie de mecanismo que lo repite haciéndonos creer que estamos en un abismo de infinidad, un abismo capaz de estremecernos y al mismo tiempo hacernos sentir sensaciones especiales, uniéndonos con la naturaleza y el propio paisaje contemplado, donde existe una delicadeza, e incluso fragilidad, que le es casi un factor esencial. Ese abismo de infinidad tiene como objeto principal el horizonte, pues *si se mira una línea recta, con la mirada en un extremo, parecerá extendida en una longitud casi increíble.*<sup>15</sup>

Del mismo modo, muchos artistas contemporáneos se sienten atraídos por la estética sublime y realizan obras que, debido a la similitud de elementos contemplados en el paisaje, recuerdan a la pintura romántica.

La fotógrafa Carla Andrade (1983) dedica toda su obra a la temática del paisaje natural, entre los que destacan sus obras inspiradas en la Teoría del Bing Bang,

<sup>13</sup> BURKE, Edmund. Ibid. Sección III; *La oscuridad*

<sup>14</sup> BURKE, Edmund. Ibid. Sección VIII; *La infinidad*

<sup>15</sup> BURKE, Edmund. Ibid. Sección VIII; *La infinidad*

realizando una serie paisajística creando imágenes alegóricas del origen del universo (Figuras 9-10)



Figura 9. Carla Andrade. *Last Return*. 2011

Figura 10. Carla Andrade. *Last Return*. 2011

Artistas como Robert Smithson redescubrieron lo pintoresco y lo sublime, buscando métodos para entender las zonas industriales devastadas y considerarlas como una fuente estética y encontró un concepto de lo sublime que se ocupaba primordialmente del cambio y que asume una distancia estética entre el espectador y el paisaje, así como Christo and Jeanne-Claude en sus intervenciones de *Land Art* donde cubren montañas e islas enteras con telas evocando a lo sublime del paisaje (Figura 11).



Figura 11. Christo and Jeanne-Claude. *Wrapped Coast, One Million Square Feet, Little Bay.*

Pues son obras cautivadoras para la mirada del espectador que incitan tanto a lo pintoresco como a lo sublime bajo una mirada contemporánea del paisaje. El *Land Art* se basa en la atención a una aportación teórica que incita a reflexionar sobre la naturaleza de una manera enriquecedora en cuanto a la representación de la misma y su comprensión ante el ser humano.

### **3. LA EXPRESIVIDAD DEL PAISAJE A TRAVÉS DEL FOTOLIBRO**

Muchos artistas que usan la fotografía como medio de trabajo y como fórmula para mostrar sus proyectos fotográficos y sacarlos al mercado, utilizan el formato del fotolibro. Como decía Susan Sontag, escritora y cineasta, *la fotografía es, antes que nada, una manera de mirar, pero no es la mirada misma* y esas visiones del mundo se han mostrado a través de exposiciones, pero también en soportes de papel, libros que, en muchas ocasiones, descubren el proceso de cada trabajo.

Debido a que el soporte final sobre el que se asentará el proyecto *Paisajes de lo efímero* será un fotolibro, hemos considerado oportuno poner en contexto el inicio del mismo, cuándo, cómo, quién lo utiliza y con qué fin. Vamos a poner ejemplos de artistas que han trabajado en torno a la poética del fotolibro y las diferentes formas de mostrar su obra a través de sus páginas. Así pues, haremos un repaso por artistas como Álex Plademunt o Robert Adams y pondremos ejemplos de sus trabajos.

Entendemos el fotolibro como un libro que contiene un conjunto de imágenes fotográficas ordenadas con una coherencia interna, un ritmo visual y un sentido de la narración cercano a la literatura y al cine. Detrás de cada fotolibro existe una idea, una intención, un mensaje que se transmite a través del juego de las imágenes. Más adelante, en el apartado en el cual entraremos de lleno en el proyecto *Paisajes de lo efímero*, veremos como éste no se trata de una serie de imágenes individuales, sino de imágenes editadas, secuenciadas y dispuestas de manera que se potencian unas a otras, se relacionan y dan forma a una obra unitaria y a múltiples lecturas. Una obra en la que lo importante es el contenido fotográfico pero en la que interviene el diseño, que también es decisivo.

A través de esta herramienta podremos visualizar el recorrido que realizamos en el momento en el que se creó *Paisajes de lo efímero*, un recorrido fotográfico en el que sumergirnos y formar parte del momento. El fotolibro es una forma de arte autónoma, se puede comparar a una escultura o a una película. La idea de fotolibro comienza en los años veinte con las vanguardias históricas y hoy asistimos a una época dorada. Cada vez son más los artistas que acuden a este formato para realizar sus obras. Gracias al fotolibro circulan imágenes, estilos y escuelas. El desarrollo tecnológico de los procesos de edición, la impresión digital que permite tiradas más pequeñas y económicas, e internet, que hace las ideas viajen mucho más deprisa, contribuyen a este auge del fotolibro.

El fotolibro cumple un rol importante en la historia de la fotografía, ya que reside entre el arte y un medio masivo, entre el viajero y el artista, lo estético y lo contextual. Es una forma de arte independiente que por su carácter reproductivo, puede llegar a muchas personas. La elección de crear un fotolibro como forma de presentar el proyecto *Paisajes de lo efímero* surge por la capacidad que posee éste de llevar al espectador a la realidad capturada por el fotógrafo, en nuestro caso una realidad que muestra paisajes desenfocados donde el color permanece como principal elemento.

*The pencil of nature*, de William H.F., publicado en 1944, es la primera obra considerada como el primer libro fotográfico de la historia, y ello nos cuenta que el fotolibro comenzó sus andaduras con la historia misma de la fotografía, es decir, es paralelo a ella. Desde mediados del siglo XIX, el libro fotográfico o fotolibro ha sido una forma de arte autónoma, una manera bastante eficaz de presentar, comunicar y leer fotos a través de los conjuntos de imágenes y ello ha naturalizado el proceso fotográfico de muchos fotógrafos.

Es un vehículo de expresión personal al alcance de cualquiera que lo desee. Por lo general, los fotolibros de paisaje no contienen texto, pues son una secuencia, una narración visual en la que las fotografías ejercen todo el peso de la historia y son muchos los artistas que han publicado sus proyectos. No obstante, a diferencia del álbum o del catálogo, el libro ya no se entiende como simple soporte de unas obras fotográficas sino que es considerado como obra en sí misma, una conjunción de cualidades de concepto y de objeto. Muchos son los fotógrafos que opinan que pocas son las fotografías que han sido realizadas para ser expuestas en galerías y museos y en cierta forma, su museización es algo innecesario.

Dentro de la corriente de fotolibro, existen diversas tipologías sobre cómo mostrar el paisaje, pues como anteriormente hemos comentado, existen proyectos en los que el paisaje es visto bajo la perspectiva del viaje y la deriva, o donde se yuxtaponen diferentes imágenes en las que muestra una fotografía de un paisaje y la empareja con la fotografía de un objeto extraído del propio paisaje, algo que es visible en *Almost There* de Alex Plademunt (Figura 12), donde el artista crea un libro con imágenes aparentemente desconectadas que incitan a pasar de página para comprender la “lectura” completa de la narración visual.



Figura 12. Álex Plademunt. *Almost There*

Robert Adams es uno de los artistas que han recurrido al fotolibro para mostrar pequeñas narraciones fotográficas de interacción con el paisaje. Uno de sus libros de fotografías más conocido es *A Portrait in Landscape* (Figura 13), un libro de 52 páginas que muestra fotografías hechas desde el año 1965 hasta publicado en el mismo año en Arizona. Se trata de un libro de pequeño formato y cuadrado donde muestra las imágenes en tamaño reducido y en el centro de la página, pues parecen fotografías enmarcadas.



Figura 13. Robert Adams. *A portrait of Landscape*

En este caso, Adams contrapone dos fotografías en las que se muestra, por un lado, un paisaje exento de presencia humana y en la página siguiente se puede apreciar el mismo paisaje con una mujer. Es un proyecto que se enmarca en la fotografía de retrato dentro de un escenario natural, es decir, fotografía de paisaje con presencia humana.

Por otra parte, existen fotolibros en los que el artista explora la naturaleza y nos la muestra enmarcada en sus páginas. Es el caso del artista Michael Schmidt en su proyecto *Natur* (Figuras 14 y 15). En esta serie de fotografías en blanco y negro, muestra el paisaje alemán mediante imágenes tomadas entre 1987 y 1997. Schmidt ha creado un nuevo lenguaje pictórico para reconstruir el mundo que observa. La luz y la forma en el paisaje son dos aspectos de los que se siente atraído y siempre fotografía en blanco y negro, con una gran riqueza de matices plata y un amplio espectro de grises que evolucionan de la luz a la oscuridad. Schmidt habla de neutralizar el mundo a través de los filtros monocromos y dificultando así la visión subjetiva de su espectador. El libro está compuesto por 104 páginas en las que se muestran 63 fotografías. Es a través de su proceso editorial, un proceso de montaje, que Schmidt construye un dialecto interior, la configuración de un mundo autónomo dentro de la secuencia lineal del libro.

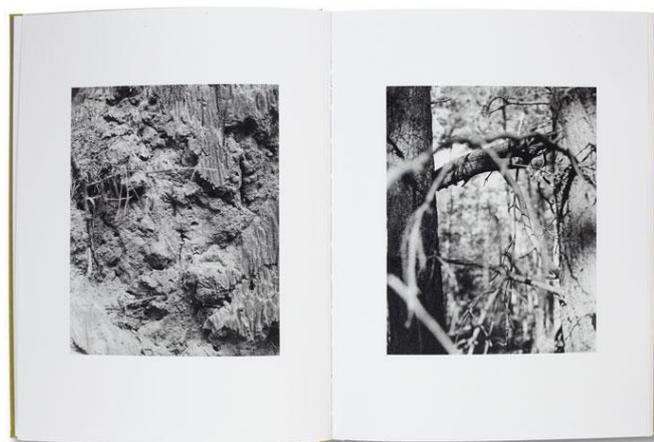
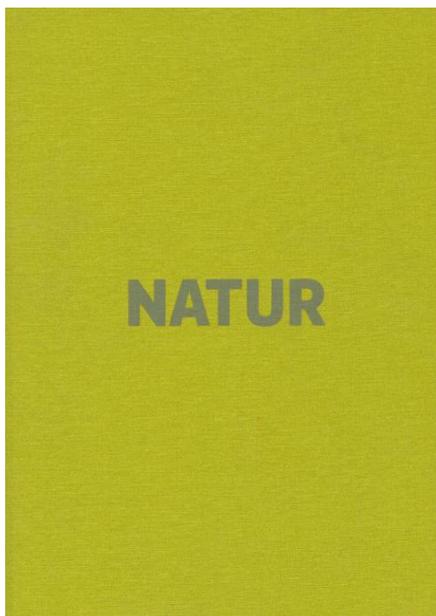


Figura 14. Michael Schmidt. *Natur*.

Figura 15. Michael Schmidt. *Natur*

Miren Pastor es una artista que plantea como eje principal el paso del tiempo en la naturaleza. En su obra *Bidean* fotografía, año tras año, una serie de árboles y rocas que se encuentran en el paisaje y las muestra en un fotolibro. Hemos querido nombrar a esta artista porque presenta sus fotografías como un recorrido en el tiempo y queriendo hacer partícipe al espectador de su viaje en la naturaleza, mostrando dos imágenes paralelas donde podemos observar, por un lado, una imagen en panorámica de la roca o el árbol al que se refiere y por el otro, una imagen macro donde nos muestra el cambio que ha sufrido la corteza del árbol o la superficie de la roca, como podemos ver en la figura 16.



Figura 16. Miren Pastor. *Bidean*

Por otra parte, Hamish Fulton (Londres, 1946), es un artista que considera el viaje y la fotografía como principales motores de su obra. Considerado como uno de los principales representantes del Land Art británico, comenzó a andar por el mundo a principios de los años 70. Sus caminatas forman parte de su propio concepto artístico, Fulton mira el paisaje pero no lo modifica, sino que escribe, fotografía o lo dibuja, es considerado un artista que hace caminatas, no un caminante que hace arte. La mayor parte de su obra culmina en fotolibros que realiza con posteriormente a exponer el material surgido de sus viajes y derivas.

Desde sus inicios, Hamish Fulton decidió que las caminatas fueran el motivo de su trabajo en el arte, pues el instinto de hacer arte sobre la experiencia de caminar fue construyéndose poco a poco en su mente

Una de sus obras más recientes es *El camino. Rutas cortas por la Península Ibérica* (Figura 17) se materializó en una exposición donde Fulton ofrecía una veintena de fotografías y textos de nueva producción que recuerdan a las caminatas cortas del artista..

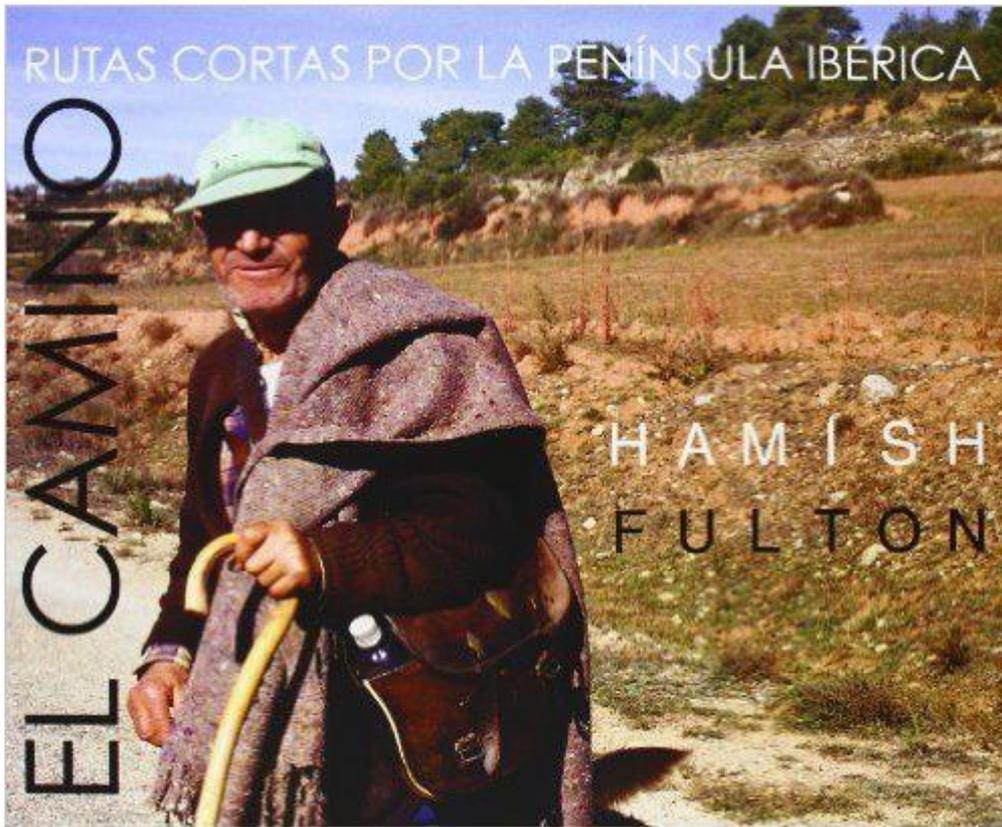


Figura 17. Hamish Fulton. *El camino. Rutas cortas por la Península Ibérica*, 1979–2008.

Esta fue la primera retrospectiva de Hamish Fulton en España, referida a sus caminatas por España, donde nos muestra claves de su trabajo y pensamiento (sus imágenes unidas al paisaje; su visión constante del camino que aún le queda por recorrer; textos descriptivos, elementos simbólicos...). Con motivo de la exposición se editó un fotolibro de 200 páginas sobre sus derivas por España, más cerca del libro de artista que del catálogo tradicional.

Así pues, tomando el paisaje como elemento de mediación y referencia, el fotolibro que Fulton nos presenta atiende a las relaciones entre arte y naturaleza desde planteamientos críticos y expresiones propias del arte contemporáneo, así como promover iniciativas que pongan en valor el paisaje explorado y vivenciado.

## **4. REFLEXIONES SOBRE EL PAISAJE CONTEMPORÁNEO**

## 4.1 EL ESPACIO DEL PAISAJE:

### ***Fotografía y Arte Contemporáneo***

*¿Podemos hablar, en España, de “arte y naturaleza”? Son muy pocos en nuestro país los creadores que a partir de finales de los sesenta, cuando este movimiento se inicia en Estados Unidos y Europa, han adoptado alguno de los diferentes tipos de prácticas artísticas que englobamos bajo esa denominación. Nuestra tradición cultural y artística, débil en el género paisajístico, no favorecía una sensibilidad hacia lo natural. [...] La presencia de la naturaleza en los discursos artísticos ha sido aquí casi siempre lateral.<sup>16</sup>*

Así es como Elena Vozmediano inicia su artículo *Tantos ojos sobre el paisaje* en la revista *Arte y Parte*. En esta cita, Vozmediano, nos incita a reflexionar acerca de por qué el paisaje, como tema esencial en el arte, así como la naturaleza, tardaron tanto en aparecer en nuestro arte nacional.

A continuación y para comprender el avance de la técnica fotográfica como forma de arte, vamos a proceder a contextualizar el inicio de la fotografía de paisaje. En el año 1826 se hizo la primera fotografía (conocida) de paisaje, tomada por el francés Joseph Nicéphore Niépce. Se trataba de una fotografía que Joseph había realizado desde su ventana y a la cuál puso el nombre de *Vista desde la ventana en Le Gras* [Figura 18].



Figura 18. Joseph Nicéphore Niépce. Vista desde la ventana en Le Gras

La fotografía creada por Nicéphore, es la primera fotografía conocida y la cual nos muestra un paisaje rural y ésta se conserva en la Universidad de Texas. Pasado

<sup>16</sup> VOZMEDIANO, Elena. *Tantos ojos sobre el paisaje*. *Arte y Parte; El paisaje contemporáneo*. Agosto-Septiembre 2014. N.º 112, Pag. 70.

un tiempo, se comenzó a crear un paisaje tamizado a través de experiencias formales de las vanguardias artísticas que iban surgiendo, hasta llegar a Ansel Adams (1902-1984).

Adams es conocido por ser fotógrafo de paisajes. Sus imágenes más famosas son aquellas que realizó en un viaje a Yosemite, California, donde captó en blanco y negro la majestuosidad de la naturaleza de Estados Unidos. Se trata de un paisaje pictorialista, donde refleja un enorme contraste de sombras y luces, desiertos áridos, nubes tormentosas y grandes árboles, donde no suelen aparecer personas. Adams fue un experto en el control de la exposición fotográfica y ello le llevó a desarrollar su teoría sobre el sistema de zonas, un método de exposición que le permitía conseguir la exposición deseada de forma precisa para plasmar de forma realista la imagen. La fotografía de Ansel Adams posee una gran profundidad de campo, pues con los diafragmas cerrados podía captar con detalle todos los elementos del paisaje, tratándose casi de pinturas románticas y mostrando, en definitiva, *paisajes “puros”*<sup>17</sup>

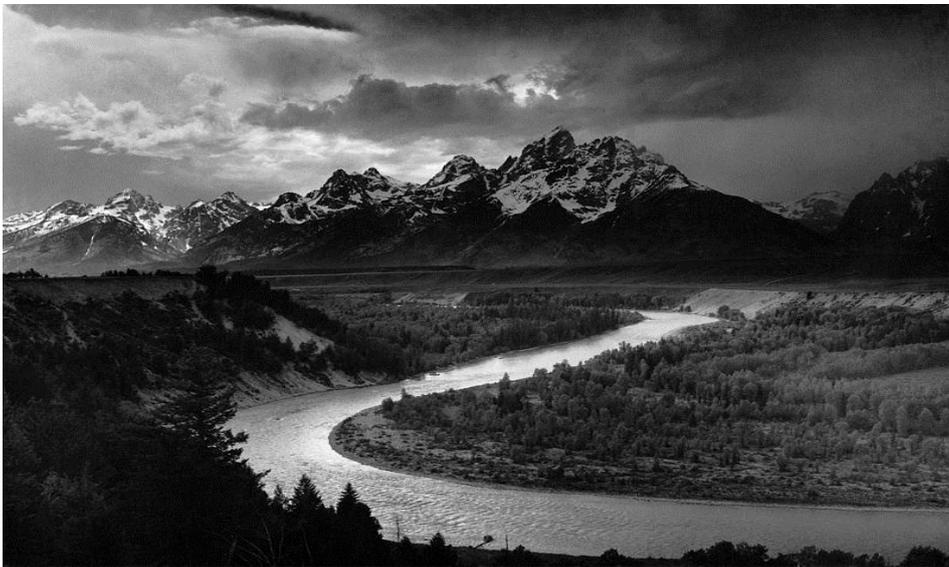


Figura 19. Ansel Adams

El arte y el paisaje como discurso artístico no llegó hasta finales de los años 70 a Estados Unidos y Europa, donde existía una escasa sensibilidad hacia la naturaleza y una débil tradición cultural y artística del género paisajístico. El

<sup>17</sup> VOZMEDIANO, Elena. Op. Cit. p. 72.

contexto social y político invitaba a otras acciones y representaciones que no fueran el paisaje y su naturaleza, así pues, la presencia de la misma en los discursos artísticos siempre era lateral.

Es a mediados de los años 90 cuando surge en España una concienciación con el medio ambiente y se comienza a cuestionar la historia de la representación de la naturaleza. Es entonces cuando surgen grandes proyectos artísticos personales que tienen como protagonista la fotografía.

Es en el siglo XIX cuando aparecen los primeros paisajes “puros”, existían dos contextos muy diferentes, *de un lado, arranca el pictorialismo. La fotografía pictorialista de paisaje puede calificarse de bucólica o arcádica, centrada en entornos boscosos o agrícolas*<sup>18</sup> donde es habitual que aparezcan desnudos y los “personajes” principales son árboles, luces o reflejos en el agua. El pictorialismo se propuso «elevar» la fotografía a la categoría de arte, tenía en los paisajes nublosos y los contraluces sus temas principales.

De otro lado, encontraremos la fotografía excursionista, donde fotógrafos aficionados que no se dedicaban profesionalmente a la fotografía podían plasmar grandes imágenes a modo documental, etnográfica o deportiva, pues se caracterizaban por panorámicas de altas cumbres, paisajes nevados o plantas, flores y dunas.

*A finales de los 90 interesan más las complejidades derivadas del paisaje como representación y como narración, así como la experiencia de la naturaleza y la memoria del territorio. Ya no hablamos de una fotografía utilitaria o destinada al coleccionismo. [...] En muchos casos, se requiere un texto que explique las imágenes individuales o el conjunto y los aspectos estilísticos no suelen ser la mayor preocupación de los artistas*<sup>19</sup>

Es entonces, cuando podemos hablar de un sentido artístico de la fotografía de paisaje, siempre recordando los inicios y la visión que, individualmente, realizamos sobre el paisaje, pues Raffaele Milani nos habla acerca de cómo el paisaje y la naturaleza;

<sup>18</sup> VOZMEDIANO, Elena. Op. Cit. p. 72.

<sup>19</sup> VOZMEDIANO, Elena. Op. Cit. p. 78.

*Desde los orígenes de nuestra civilización, está vinculado a las imágenes de la pintura o de la literatura en función de sugerencias de una mitología de las narraciones. El paisaje puede ser leído como una obra de arte. La naturaleza modela las formas en la mente, forja eventos mutables en función de la movilidad del sujeto, de las materias (de la tierra al agua, de las rocas a las superficies herbosas), de las condiciones climáticas y estacionales. De esta manera obtenemos un sucederse de poéticas, desde aquellas más explícitas, del genio del arte, a las implícitas, del genio de la tierra.*<sup>20</sup>

Hemos expuesto anteriormente cómo el pictorialismo fue un gran exponente de inicio del paisaje en la fotografía y cómo el sujeto excursionista podía convertirse en un fotógrafo de renombre, no obstante, cabe destacar cómo la estética que suscitan la naturaleza y el paisaje influye en el artista/fotógrafo y por consiguiente al espectador, así pues, y continuando con el discurso de Milani sobre cómo *además la visión que las artes indagan, el arte mismo del paisaje, es un elemento constitutivo de la percepción estética más elemental que proporciona a las capacidades perceptivas del hombre tensiones y fuerzas creativas, apreciadas por la imaginación.*<sup>21</sup>

Bien es cierto que hablar de la fotografía de paisaje como una representación objetiva y estética de la naturaleza real no es del todo cierto. Una gran parte de la fotografía de paisaje está representando un paisaje inventado. Una obra de Land Art de Robert Smithson, llamada *Spiral Jetty*, (Figura 20) es una obra que consta de una escollera que modifica los límites entre la tierra y el agua.



Figura 20. Robert Smithson. *Spiral Jetty*.

<sup>20</sup> MILANI, Raffaele. *El arte del paisaje*. Biblioteca Nueva. Madrid, 2007. Pág. 66.

<sup>21</sup> MILANI, Raffaele. Op. Cit. Pág. 66.

*De esta idea de “fabricar artificialmente tierra” pretende responder críticamente a la abstracción irreferencial que dominaba entonces en el arte, encontrando para ello tres recursos: el concepto de paisaje, la categoría estética de lo pintoresco y la idea de unir la obra de arte con emplazamientos específicos<sup>22</sup>*

La exposición *La construcción del Paisaje Contemporáneo* (Figura 21), llevada a cabo por el Centro de Arte y Naturaleza de Huesca (CDAN) y comisariada por Javier Maderuelo y María Luisa Martín de Argila, pretendía mostrar de qué maneras se han artealizado algunos lugares para convertirlos en paisajes y cómo en esa operación estética han intervenido los artistas en las dos modalidades, ocupando y actuando sobre el territorio y, por otra parte, generando a través de esos trabajos nuevas maneras de mirar y, por lo tanto, de juzgar y valorar los territorios. Según nos cuenta Maderuelo:

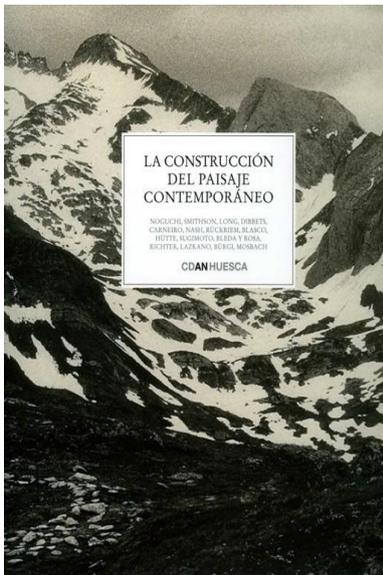


Figura 21. Cubierta catálogo *La Construcción del Paisaje Contemporáneo*

*El paisaje contemporáneo ha surgido como resultado de una doble artealización que es consecuencia de una fuerte dosis de carga cultural y de voluntad estética, pero también de un fenómeno perturbador: el de su difusión masiva, lo que ha traído como consecuencia una extensión del paisaje a amplias capas de población que lo asimilan implícito en las obras de arte, algunas de las cuales se presentan en esta exposición, pero, sobre todo, por medio de sus vulgarizaciones, es decir, a través de los subproductos surgidos del desmesurado comercio del arte y de su utilización indiscriminada por parte de la publicidad. Por esta razón, en la actualidad, la idea de paisaje está siendo sometida a un proceso de banalización y [...] ha llegado a invadir el mundo de las exposiciones y de la creación artística. La constante confusión e incluso la premeditada perversión con que se mezclan indiscriminadamente término tan dispares como sostenibilidad, ecología y naturaleza con la palabra paisaje se hacen explícitas en algunas publicaciones y exposiciones.<sup>23</sup>*

<sup>22</sup> MADERUELO, J., MARTÍN DE ARGILA, M<sup>PL</sup>. *La Construcción del Paisaje Contemporáneo*. CDAN Huesca. 2008. Pág. 21.

<sup>23</sup> Consultar en <http://www.cdan.es/portfolios/la-construccion-del-paisaje-contemporaneo/>

## 4.2. EL HORIZONTE: La línea de lejanía.

Uno de los conceptos principales que vamos a plasmar en el trabajo práctico es la permanencia de la línea del horizonte como línea de lejanía y de continuidad. Así pues, vamos a iniciar una reflexión que nos ayude a comprender el papel que ejerce el horizonte en la pintura y la fotografía.

Iniciamos este apartado situando a la línea del horizonte como una convención cultural, pues no existe ningún extremo en el planeta en el que el cielo y la tierra se encuentren en la lejanía en una línea recta infinita. Una de las dimensiones físicas y estéticas del paisaje es la horizontal, pues con ella tenemos ya lo alto y lo ancho, *la belleza mayéstica y la belleza llana*<sup>24</sup>

Ciertamente, el horizonte comprende la llanura, el mar y las montañas. La llanura y el mar tienen mucho en común:

*La impresión de sublimidad nace, además de su carácter de infinitud, de una segunda nota: de su simplicidad. Inmenso y simple, como el cielo diáfano, es todo lo sublime. En esta inmensidad empírea e indivisa ponemos instintivamente la morada de Dios. Y de estas otras llanas inmensidades de la tierra y el mar nos levantamos sin esfuerzo a las aventuras místicas.*<sup>25</sup>

Podemos decir que el horizonte es la línea de la lejanía y esta así se representa. El horizonte es la línea donde confluyen la tierra y el cielo y la línea donde lo visible toca lo invisible. Se intuye la presencia de otro lugar y revela la esencia misma de la lejanía. Rodea, contiene, define y al mismo tiempo, derriba, esparce y sobrepasa lo imaginable. Sin embargo, la línea se mueve con nosotros, es nuestra sombra en el paisaje. Allá donde vayamos, el horizonte siempre estará presente.

El límite del paisaje viene definido por el horizonte, así como su confín. Cada paisaje tiene su propia línea de horizonte. A veces, puede quedar oculto por la niebla, por las nubes o por los edificios en la ciudad y cuando lo imaginamos, nos transporta a una sensación de alivio y calma. Las formas del paisaje reciben luz desde la naturaleza de su límite y es fuente de imaginación para quien la contempla.

<sup>24</sup> SÁNCHEZ DE MUNIAIN, José María. *Estética del paisaje natural*. Pág. 185.

<sup>25</sup> SÁNCHEZ DE MUNIAIN, José María. Op. Cit. Pág. 188

Con la aparición de las ciudades, surge el paisaje urbano. Un paisaje urbano plagado de horizontes metropolitanos: geometría de las calles en la que en algunos momentos podemos disfrutar de una línea de un monte al fondo y podemos comparar los tableros de edificios y barrios que sus calles evocan con un río. Es aquí cuando debemos ser capaces de reclamar nuestro derecho al horizonte: el derecho a la libertad de la mirada, a la relación con las nubes, a la observación del límite que une el cielo y la tierra. Cuando se niega este derecho fundamental, se niega el derecho a movimiento, a la libertad de encuentro.

Las nubes, sujeto esencial del paisaje, así como el cielo en toda su infinitud, atraen con su fugitiva belleza, tan efímeras. Observar las nubes es observar el horizonte, pues éstas siempre se dirigen a él, y su forma, apenas fijada, cambia constantemente. Incluso las sombras de las nubes corren por la carretera y el paisaje terrestre, por el claro del bosque, por la superficie del mar... tiene como meta el horizonte y su espejismo.

Centrándonos en las llanuras, observamos que son paisajes mixtos de cielo y tierra;

*Por eso no son bellas las llanuras cuyo cielo es feo. Ni aquellas otras, tan frecuentes en la inmensa planicie europea que va desde los Pirineos hasta el confín de Rusia, dejando al Sur los Alpes y los Cárpatos, donde masas cercanas de arbolado entregan el horizonte: aquí el cielo baja, sí, hasta la misma tierra, pero se pierde el encanto inestimable de la imitación.<sup>26</sup>*

Una de las decisiones de composición más habituales que el artista debe tomar a la hora de hacer fotografía o pintura de paisaje es el dónde colocar la línea del horizonte. Así pues, existen distintas posibilidades de situación de la línea del horizonte. En primer lugar vamos a barajar la primera opción: una posición algo baja del horizonte. Es la más habitual, pues acercar la línea del horizonte a la base de la toma pictórica o fotográfica nos da una sensación mayor de estabilidad, es decir, colocando la línea en 1/3 de la imagen. Ello sucede en el caso de la pintura de Friedrich, visible en la figura 22.

<sup>26</sup> SÁNCHEZ DE MUNIAIN, José María. Op. Cit. Pág. 191



Figura 22. Caspar David Friedrich

Como segunda opción, podemos situar el horizonte de forma que el cielo sea el principal protagonista de la imagen. En este caso, reduciremos a la mínima expresión la parte de la foto/pintura bajo el horizonte, situando la línea muy baja, para dar toda la importancia al cielo, ya que su imagen tiene la suficiente fuerza para protagonizar la fotografía. Es lo que sucede en el caso de la pintura *Mar con nubes de lluvia* (Figura 23), de Constable, donde se observa cómo el cielo recibe una importante carga pictórica debido al manejo del pincel y cómo le otorga un carácter sublime, pues podemos intuir una tormenta en la abstracción de la imagen.



Figura 23. John Constable

Para lograr que la base de la imagen cobre mayor protagonismo; ya sea mar o tierra. La línea del horizonte se sitúa en el lado superior de la imagen, dejando tan sólo un espacio reducido para el cielo.

Por último, existe una cuarta opción en la que podemos situar el horizonte en el medio de la composición. Esta opción se observa, por ejemplo, en el caso de reflejos de elementos en agua. Centrar el horizonte enfatiza la simetría de la imagen, y es un recurso acertado.

El horizonte es la línea que, aparentemente, separa el cielo y la tierra y vista desde cualquier ángulo esta línea siempre aparece a la altura de los ojos del espectador, pese a que en realidad es una circunferencia en la superficie de la Tierra centrada en el observador.

No obstante, el horizonte es objeto de manipulación por parte de algunos artistas, buscando crear un juego de luces y contrastes con los dos mundos que lo separan y buscando nuevas posibilidades de plasmarlo. Así pues, podemos afirmar que la luz y el tiempo son factores fundamentales a la hora de contemplar el horizonte y representarlo posteriormente.

A continuación vamos a proceder a comentar algunos artistas que han usado la fotografía centrándonos en la línea del horizonte como eje fundamental en su obra y la han usado de distintos modos con el fin de mostrar un paisaje subjetivo.

#### **4.2.1 HIROSHI SUGIMOTO: *Seascapes***

Hiroshi Sugimoto es un reconocido fotógrafo japonés afincado en Nueva York desde la década de los setenta. En 1980 Sugimoto comenzó a trabajar sobre una serie que mostraría el mar y su horizonte, *Seascapes*. Fotografías que poseen un sentido estético de gran altura, las cuales desprenden enormes posibilidades de interpretación, a la vez que son enormemente ricas. Mediante la representación del horizonte, Sugimoto, nos muestra la unión del agua y del aire, sustancias tan banales y que se atraen de manera increíble.

El artista nos habla de los conceptos *Paisaje en Movimiento* y *Paisaje efímero*, donde aparentemente todos los elementos representados se muestran fijos, pero no obstante, el viento y el compás del mar convierten al paisaje en un continuo cambio estético, así como Sánchez de Muniain nos cuenta:

*Son paisaje el paso de las nubes (un paisaje efímero moldeado por el viento), el vuelo de las aves, el flujo del río, el compás de las olas. En el ser estético de todas estas cosas está el moverse. Y todas son ejemplo de la primera clase de movimiento. Del movimiento sensible. Del único, además, que la gente suele citar cuando se refiere al paisaje. Las dos formas típicas de este sentimiento sensible del paisaje son el flujo del río y el compás de las olas del mar. No es una clasificación sacada meramente del efecto psicológico que cada uno de esos movimientos nos produce, sino que afecta realmente al ser de esas cosas, e indirectamente a nuestra contemplación estética. El río fluye sin alterar su forma, o sin necesidad de alterarla: es distinto siendo aparentemente el mismo. El mar se agita. Aquél muda constantemente de materia, conservando la forma. Este muda de forma, conservando la materia.<sup>27</sup>*

Los Horizontes de agua y niebla que nos muestra Sugimoto van más allá de la mera toma fotográfica, nos invita a descubrir y explorar el paisaje a través del tiempo y los fenómenos atmosféricos, donde el horizonte puede quedar desenfocado por causas naturales y donde la unión entre cielo y mar será completa, la imagen *Sea Pillon* (Figura 24), fotografía que forma parte de la serie *Seascapes*, plasma a la perfección esa unión que el artista nos quiere mostrar, casi como una pintura, donde el color no es el protagonista, pues son fotografías en escala de grises, sino que el contraste entre el blanco y el negro y las texturas del agua y el ambiente atmosférico serán los protagonistas.

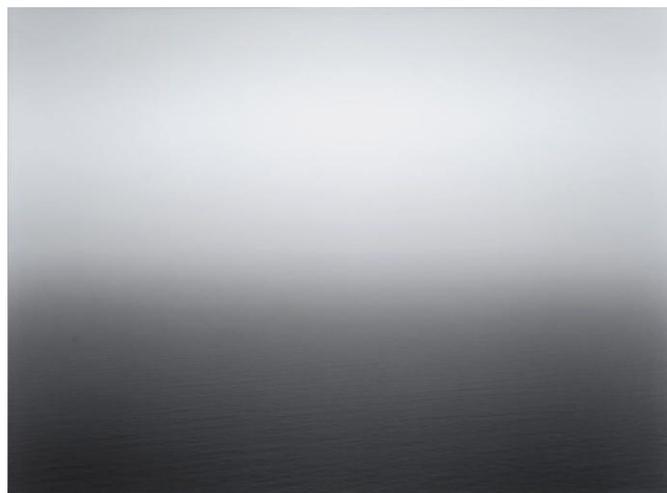


Figura 24. Hiroshi Sugimoto. *Sea Pillon*

<sup>27</sup> SÁNCHEZ DE MUNIAIN, José María. Op. Cit. Pág. 224

Del mismo modo, al contemplar estas imágenes, donde el horizonte representa la línea de lejanía del paisaje, todo lo que nos sugiere es la perennidad del mar;

*Con el compás de sus olas poderosas. Cada ola que rompe en los cantiles vuelve a las entrañas maternas deshecha en hilos de agua y espuma, mientras el mar, sacando el pecho, envía ya la siguiente ola. Su mayor poder está en la tenacidad, ajena a las riberas del tiempo. El mar se mueve estando. El mismo movimiento de las olas es engañoso. El agua de cada una avanza poco. Lo que avanza es la forma. Las ondas del mar picada, cuando dan en la popa de un barco, le hacen cabecear; pero le empujan poco. El agua sube y baja en su sitio<sup>28</sup>*

Las fotografías que componen la serie, en definitiva, nos hablan de paisajes marinos, ubicados en todo el mundo, usando una cámara de formato grande, donde recurriría a las exposiciones de larga duración (hasta tres horas). Dentro de la serie, se encuentra *Time Exposed* (Figura 25), una composición fotográfica, formada por seis imágenes que retratan un mismo horizonte en diferentes días y que muestran diferentes estados atmosféricos. A priori pueden parecer una misma toma, pero debemos fijarnos en los detalles que dibujan la superficie del mar y la a veces nítida línea del horizonte, fotografías que han inmortalizado el suave movimiento del agua.

Sugimoto ha sido un referente fundamental en nuestro trabajo, pues su manera de percibir el horizonte, difuso y bajo la visión de la niebla y la lluvia en diferentes momentos del día, nos hace percibir un símil estético y conceptual similar al buscado en *Paisajes de lo efímero*.



Figura 25. Hiroshi Sugimoto. *Time Exposed*

<sup>28</sup> SÁNCHEZ DE MUNIAIN, José María. Op. Cit. Pág. 229

#### 4.2.2. JAN DIBBETS: *New Horizons*

Uno de los artistas que ha utilizado la técnica fotográfica para plasmar un horizonte subjetivo, alejado de la monotonía es Jan Dibbets, quien aprovecha el potencial de la fotografía para dilucidar las variables conceptuales de la óptica, dando lugar a agudas consultas sobre la visión y la realidad.

Su serie *Nuevos Horizontes* (Figura 26) nos muestra una estructura óptica que se ha convertido en la seña de identidad del artista. Se trata de fotografías que conjugan diferentes fotografías de un paisaje terrestre marino a lo largo de la línea del horizonte, canalizando de una manera casi pictórica la propia composición de la imagen. Al subordinar la movilidad de la cámara a la estandarización de una línea recta, estos panoramas crean una sutil tensión entre la línea del horizonte y la disyunción de la tierra y el mar, acentuado por las composiciones asimétricas resultantes. Dibbets apelaba a la pregunta acerca de qué hay más hermoso en todo el mundo que una línea recta para exponer su obra, pues el horizonte es una línea recta en tres dimensiones: es un fenómeno casi increíble.



Figura 26. Jan Dibbets. *New Horizons*.

Dibbets fue un pionero del conceptualismo en la década de 1960 y uno de los primeros artistas en desafiar la percepción tradicional de la imagen fotográfica. Desde el principio, su obra intentó deconstruir la noción de que la cámara era una herramienta mecánica cuya función principal era capturar y grabar imágenes tridimensionales exclusivamente a imprimir en una superficie de dos dimensiones. Para Dibbets, la fotografía es un medio artístico tan versátil y complejo como cualquier otro y que puede ser usado para crear la abstracción y figuración y desafiar directamente nociones sobre el modo de representar el espacio.

Cabe destacar pues, que un componente importante de la obra de Jan Dibbets es que utiliza múltiples imágenes fotográficas de fragmentos de paisajes terrestres y marinos y crea collages para crear *horizontes ilusorios*: este tema se ha mantenido en el corazón de la mayor parte de su obra hasta la actualidad. Jugar con la línea del Horizonte era el principal objetivo de Dibbets, quien realizó tomas de la tierra y el mar a diferentes niveles del horizonte, de 0 a 135 grados. (Figura 27)



Figura 27. Jan Dibbets. *New Horizons. 0-135°*.

Su objetivo era utilizar la cámara para crear un diálogo entre la naturaleza y un diseño fresco y geométrico y usar la fotografía como transformación de la realidad;

*En primer lugar, la fotografía ofrece al mundo una imagen determinada a la vez por el ángulo de visión elegido, por su distancia respecto del objeto y por el encuadre; a continuación, la fotografía reduce, por una parte, la tridimensionalidad del objeto a una imagen bidimensional y, por otra parte, todo el campo de las variaciones cromáticas a un contraste entre blanco y negro; por fin, la fotografía aísla un punto preciso del espacio-tiempo y es puramente visual<sup>29</sup>.*

No obstante, Dibbets no solamente se centró en la fotografía geométrica, pues una parte importante de su obra fotográfica explora los cambios aparentes del paisaje y el horizonte mediante la luz y el tiempo (Figura 28).

Dibbets recorta su material fotográfico, lo pega sobre papel y crea nuevas imágenes con estructuras esquemáticas de las condiciones y las perspectivas de la fotografía, a mi parecer para crear o conformar un nuevo espacio y tiempo, el tiempo y lugar fotográfico. El proceso de trabajo de Dibbets siempre toma como referencia la reflexión del medio fotográfico y el paisaje, que proviene de la tradición holandesa de la pintura.

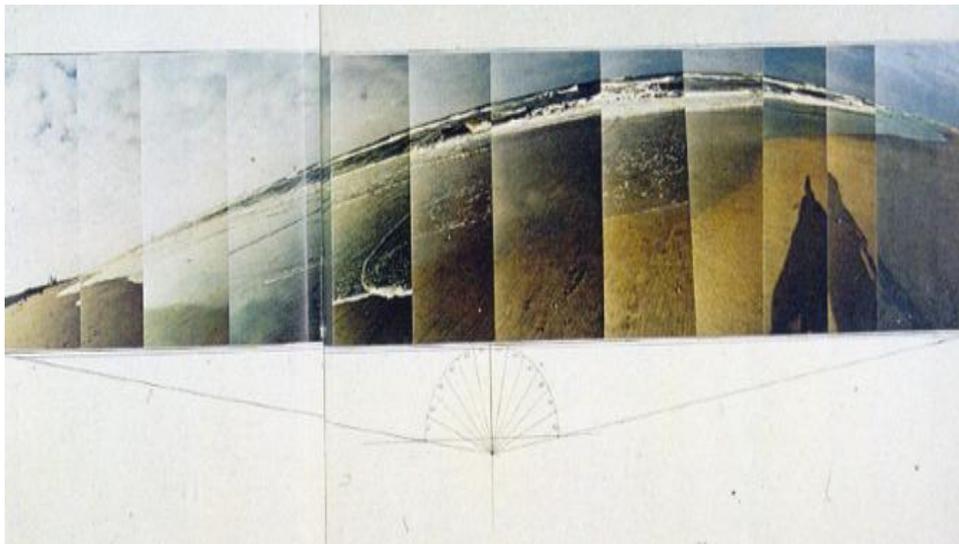


Figura 28. Jan Dibbets.

<sup>29</sup> DUBOIS, Philippe. El Acto Fotográfico. De la Representación a la Recepción. Pág. 35.

Aquí podemos referirnos a *la foto como operación de codificación de las apariencias*<sup>30</sup> según Philippe Dubois, donde se considera a la imagen fotográfica como portadora de un valor absoluto, o al menos general, sea por semejanza, sea por convención.<sup>31</sup> Dibbets dota a la imagen de un valor absolutamente singular y particular, determinada únicamente por su subjetividad, y sólo por ello, se convierte en la huella de una realidad. Es por el uso del horizonte de esa manera tan innovadora y particular que Jan Dibbets es uno de nuestros principales referentes a la hora de desarrollar el trabajo fotográfico.

Dibbets ha sido un referente importante no sólo a la hora de realizar el proyecto *Paisajes de lo efímero*, sino durante muchos trabajos y proyectos anteriormente realizados. Su obra acerca del espacio/tiempo en el paisaje y la fijación en el horizonte a la hora de realizar cualquier proyecto nos han servido de inspiración. Muestra de ello (Figura 29) es un proyecto en el que trabajé recurriendo a los conceptos de luz, tiempo y horizonte creando falsos panoramas del entorno recorrido.

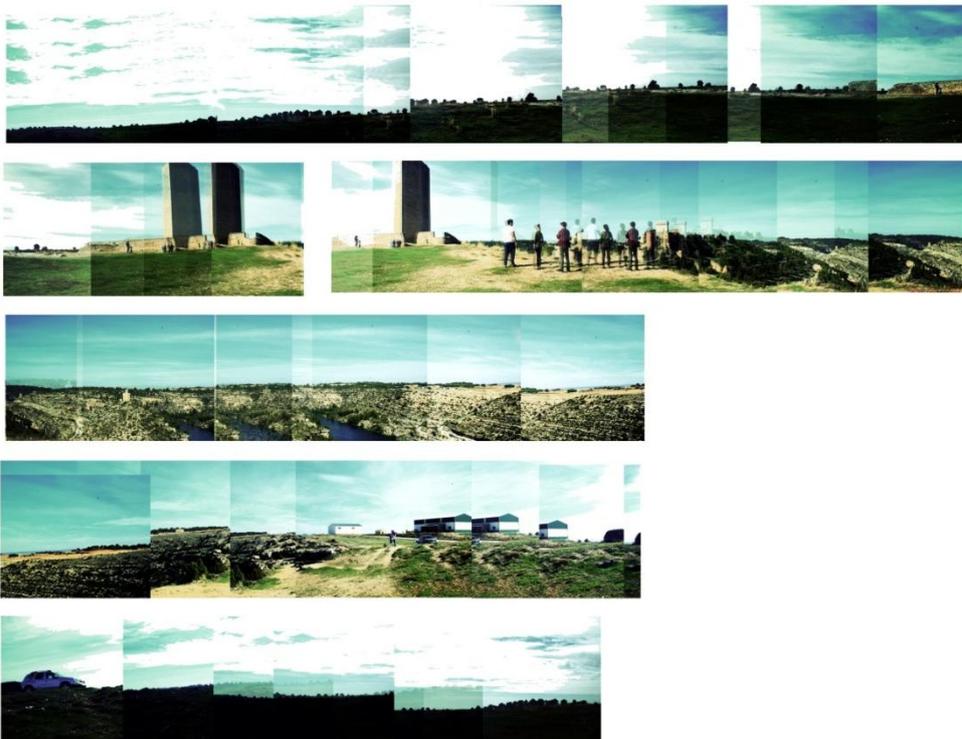


Figura 29. Dolores Villar. *Falso panorama*

<sup>30</sup> DUBOIS, Philippe. Op. Cit. Pág. 42.

<sup>31</sup> DUBOIS, Philippe. Op. Cit. Pág. 42.

En el caso de *Paisajes de lo efímero*, Dibbets es un como referente conceptual en cuanto a que hemos buscado crear una serie de horizontes desdibujados a raíz de un viaje en la carretera y partiendo de horizontes objetivos que se encuentran en el paisaje recorrido.

No obstante, Dibbets también recurre a la luz del lugar y al tiempo para crear obras y proyectos, es un artista que combina distintos procesos y conceptos que están presentes en gran parte de proyectos fotográficos que hemos realizado a lo largo de los años, donde el horizonte es un elemento que permanece intacto pero que se transforma y cambia de colores y texturas según la luz y el tiempo.

### 3.2.3. FRANCO FONTANA; *Skylines*

Franco Fontana es un fotógrafo italiano que recurre a la línea del horizonte para crear imágenes surrealistas. Es también un referente importante a la hora de desarrollar *Paisajes de lo efímero*, pues es consciente del potencial visual del horizonte como elemento central de la composición. Su fotografía destaca por sus colores intensos.

En 1976 aparece su obra más famosa, *Skylines*, donde se distingue una sensibilidad cromática y una capacidad de detectar las geometrías ocultas por la naturaleza, las cuales se funden en una síntesis visual sublime, donde apuesta por imágenes abstractas y líneas horizontales. Fontana crea una secuencia de formas, líneas y colores, donde la línea del horizonte es su protagonista y lo que delimita espacios como el campo, una calle o la playa, elementos que constituyen la esencia del paisaje natural: elementos que van transformándose con la luz y las estaciones del año, los únicos que apoyan la armonía de la construcción de sus imágenes. Fontana es uno de los fotógrafos que cierran la época de los “fotógrafos clásicos” centrados en la objetividad y la belleza ideal y abre así la fotografía moderna. Es pues, uno de los autores más ligados a las tendencias de las artes plásticas del siglo XX que apuesta por las innovaciones que brinda la fotografía de los años 60, adopta el formato de 35 mm, la cámara réflex de un solo objetivo, las lentes telemétricas y los zoom. La fotografía de Fontana es comparada con la pintura de Rothko y no es difícil de entender, pues la pintura predominante en los

tiempos de Franco Fontana era la abstracción, y él mismo se considera un gran admirador de las composiciones pictóricas de Rothko.

La abstracción surgió en EEUU al finalizar la II Guerra Mundial influenciada por el surrealismo de las vanguardias europeas, su apuesta es huir de lo figurativo que tiene la pintura para centrarse en lo más esencial del arte, sus aspectos cromáticos, formales y estructurales. La influencia principal sobre Franco Fontana proviene de la *Color-field painting*, pintura de campos de color, una corriente dentro de la Escuela de Nueva York, nacida en los 40-50, anticipatoria de la pintura minimalista. Fontana abrirá pues, un extenso abanico de temas y formas a otras búsquedas con las que expresarse, pero no dejará su forma especial de concebir el paisaje como una forma con la que crear su propia belleza, no simplemente recrearlo.



Figura 30. Franco Fontana.

Figura 31. Franco Fontana

Desde sus comienzos, Fontana no llevó sus experimentos de abstracción al paisaje, estudió las posibilidades que le aportaban los planos que definen las fachadas de los edificios para obtener composiciones geométricas. Como en el paisaje natural, Fontana empleará las mismas técnicas en el paisaje urbano, buscando los puntos de vista donde las perspectivas queden disimuladas por el empleo de focales largas que aplanen la imagen y el empleo de una gran profundidad de campo que anule la sensación visual natural del desenfoque.



Figura 32. Franco Fontana

A pesar de su similitud, el paisaje urbano presenta notables diferencias, transmite sensaciones diferentes. Mientras en el paisaje natural las líneas se suceden como una serie de curvas suaves, de forma rítmica, armoniosa... como si estuvieran bailando un ballet, nos transmiten sensaciones placidas, de atardecer de primavera en el campo, casi se podría decir que somos capaces de oír y oler los campos. Por contra, en el paisaje urbano las líneas se entrecortan violentamente unas con otras, los luces y las sombras parecen competir, los colores piden protagonismo, se contraponen, transmiten una sensación de tensión, de equilibrio inestable, deja escuchar el ruido. La forma es la misma pero el discurso es otro.

La continuidad de líneas y formas es su elemento más abstracto, tanto en su faceta de paisaje natural como en el del paisaje urbano. En el paisaje natural hay en alguna de sus series una fuerte tendencia al minimalismo, como puede apreciarse en su serie de marinas (Figuras 33 y 34), donde el fotograma está partido por un horizonte centrado, la composición se limita a una serie de bandas horizontales, en ocasiones tan solo distinguibles por su textura.

Fontana recurre en su serie *Skylines*, como Hiroshi Sugimoto, a la línea del horizonte que marca el mar contrapuesto con el cielo, convirtiéndose estos en paisajes en movimiento y efímeros, relacionados estrechamente y sin quererlo, con los *Seascapes* de Sugimoto.



Figura 33. Franco Fontana

Figura 34. Franco Fontana

Los paisajes de Montana son considerados efímeros, pues nos muestran el paso momentáneo de una nube sobre un campo de trigo, los juegos de luces y sombras que el sol crea en los muros o en este último caso, colores y luces fugaces en un mar en el que el sol se esconde.

Franco Fontana es considerado un fuerte referente a la hora de desarrollar el proyecto *Paisajes de lo efímero*. Su búsqueda hacia la abstracción y la no-forma ante un paisaje lleno de color para así crear fotografías casi pictóricas, nos ha servido de inspiración, al igual que Jan Dibbets, a la hora de realizar proyectos anteriormente, como un proyecto de vídeo en película de *súper 8* (Figura 35) en el que buscaba transformar el paisaje de ocaso en una pintura en la que imperasen los colores, el desenfoque y las luces y sombras que el sol proyectaba sobre los elementos filmados, donde el horizonte siempre actúa como elemento unificador entre los dos mundos, la luz y la sombra, así como en *Paisajes de lo efímero*, donde el horizonte es una línea desenfocada.



Figura 35. Dolores Villar. *Atardecer en Súper 8*

### 4.3. LA EXPERIENCIA DEL PAISAJE

En el apartado la experiencia del paisaje nos adentraremos en este concepto para desarrollar y entender el proyecto *Paisajes de lo efímero*,

El fotógrafo viajero pretende recorrer el mundo y documentar visualmente sus monumentos y sus agentes, no obstante existe un factor fundamental a la hora de comprender y sentir el paisaje, pues hablamos de la experiencia y de las sensaciones que éste nos produce al ser explorado.

El viajero del siglo XIX dará importancia a la impresión global, a la sensación, al sentimentalismo recreando un mundo, un paisaje propio e ideal, en el que poco importaba acercarse a una realidad objetiva. Es en esa época cuando el paisaje toma la forma que todavía no tenía, es el paisaje como una construcción estética y filosófica del territorio personal y subjetivo, expresará nuevos problemas y valores sociales que se vuelven evidentes con el movimiento romántico y sus artistas/viajeros. Naturaleza, paisaje, llanuras abiertas y libertad. Ése era el escenario perfecto para el viajero del siglo XIX y posteriormente con la llegada de la fotografía también se convertirá en lo más buscado.

El paisaje se convertirá en una percepción del entorno natural que afecta dinámicamente a quien la experimenta proporcionándole una serie de emociones y sentimientos, aquí es pues donde podemos hablar de *paisajes afectivos*, donde existe una vinculación entre emoción y paisaje visto desde la geografía contemporánea, o como los seres humanos creamos lugares y cómo se genera o crea el sentido de ese lugar. La geografía contemporánea o el espacio geográfico o topológico contemporáneo no es más que un espacio puramente existencial, en el que lugares poseen recuerdos y memoria, lo que les convierte a cada lugar en único e intangible. John Brickerhoff, fundador de la revista *LANDSCAPE*<sup>32</sup> habla del lugar no en un sentido geográfico, sino temporal, donde el sentido de lugar puede adquirirse a través de experiencias itinerantes mediante el paseo o el viaje. Viajar y pasear no es exactamente lo mismo, implica un conocimiento previo del lugar y una preparación para ser capaz de afrontar cualquier imprevisto y evitar así

---

<sup>32</sup> *LANDSCAPE*, revista dedicada a la fotografía de paisaje y al estudio del mismo. Disponible en <http://www.landscape magazine.co.uk/> [Consultada el 25-10-2015]

perderse. El paseo, en cambio, se realiza a pie o en un medio de transporte de velocidad limitada.

Joan Nogué, en su texto sobre *El arte de pasear* nos habla de la evolución que ha tenido a lo largo de la historia el hecho de pasear como práctica artística, donde además comenta lo siguiente;

*Existen una gran cantidad de textos y escritos sobre la historia del viaje y de los viajeros, hasta el punto que los llamamos libros de viaje. [...] El paisaje no puede apreciarse ni descubrirse, se arguye, sin el estado de ánimo receptivo que genera el paseo. [...] A finales del Siglo XVIII aparecen los primeros intentos de establecer una relación teórica y práctica entre el paseo y el territorio y sus paisajes, entre el acto de pasear y el complejo proceso de aprehensión del entorno por parte del individuo. El paseo se convierte entonces en un objeto de reflexión filosófica y ello incidirá, en una nueva forma de relacionarse con el territorio y de vincularse con sus paisajes, ya sean urbanos o rurales, una relación monopolizada hasta aquel momento por el modelo pautado por las representaciones pictóricas del paisaje.*<sup>33</sup>

Cuando hablamos del arte de pasear no podemos dejar de lado libros como *Las ensoñaciones del paseante solitario* de Rousseau, donde trata la invitación al viaje y una reflexión general sobre su pensamiento o *El arte de pasear* de Karl Gottlob Schelle donde el autor nos habla del paseo visto bajo una nueva perspectiva estética de los placeres que se crean en el propio paseo, donde las condiciones físicas del itinerario escogido afectan directamente a las experiencias vividas por el paseante. Aquí podríamos pensar que el paisaje no es más que el resultado de una deriva que de una instantánea fotográfica o pintura, pues sería considerado más una experiencia que una idea o imagen tomada en el momento en el que se contempla, una experiencia similar a un sueño. El ensueño es para Rousseau polivalente, pues alude a un estado contemplativo, casi místico y a una meditación con base en el raciocinio más riguroso. Cuando Rousseau escribe su libro, habla del *paseo* como sinónimo de *soledad*, soledad de ensoñación y ensoñación de meditación. En el paseo, el cuerpo ha de estar en ejercicio y la cabeza debe permanecer en reposo. Las imágenes se pintan en el cerebro, se combinan como en el sueño, sin una voluntad previa del paseante, una especie de deriva tanto física como emocional que le llevará a descubrir nuevos aspectos del paisaje.

---

<sup>33</sup> Ver NOGUÉ. Joan. El arte de pasear. *El Cultural. La Vanguardia*. Miércoles, 130 Enero 2008. Pag. 23.

### 4.3.1 EL VIAJE Y LA DERIVA

La deriva humana construye un paisaje en cada momento vivido. Cuando hablamos de deriva, nos referimos a un comportamiento experimental ligado a las condiciones de la sociedad humana o para designar la duración de un ejercicio continuo de experiencia. Entrado el año 1950 surgió el movimiento situacionista o situacionismo, la denominación del pensamiento y la práctica en la política y las artes inspiradas por la *Internacional Situacionista*<sup>34</sup>.

Entre los diversos procedimientos situacionistas, la deriva se presenta como una técnica de paso ininterrumpido a través de ambientes diversos sin un plan previo y bajo estos conceptos, muchos artistas han usado la fotografía para plasmar sus derivas y sus pensamientos.

Este es el caso de **Matías Costa** (Buenos Aires, 1973), entre otros que posteriormente comentaremos. Costa es un fotógrafo argentino seleccionado por el Festival PhotoEspaña<sup>35</sup> en 2006, sus fotografías exploran la memoria, la pérdida y la búsqueda de identidades a través de la historia y los mapas que recoge en sus viajes. Su serie *Lonesome Train* (Figura 36) nos muestra nueve fotografías realizadas desde el interior del tren en movimiento, dejando ver el marco de la ventana rodeando el paisaje observado.



Figura 36. Matías Costa. *Lonesome Train*

<sup>34</sup> La Internacional Situacionista (IS) era una organización de artistas e intelectuales revolucionarios, entre cuyos principales objetivos estaba el de acabar con la sociedad de clases en tanto que sistema opresivo y el de combatir el sistema ideológico contemporáneo de la civilización occidental: la dominación capitalista.

<sup>35</sup> Festival Internacional de Fotografía y Artes Visuales. <http://www.phe.es/>

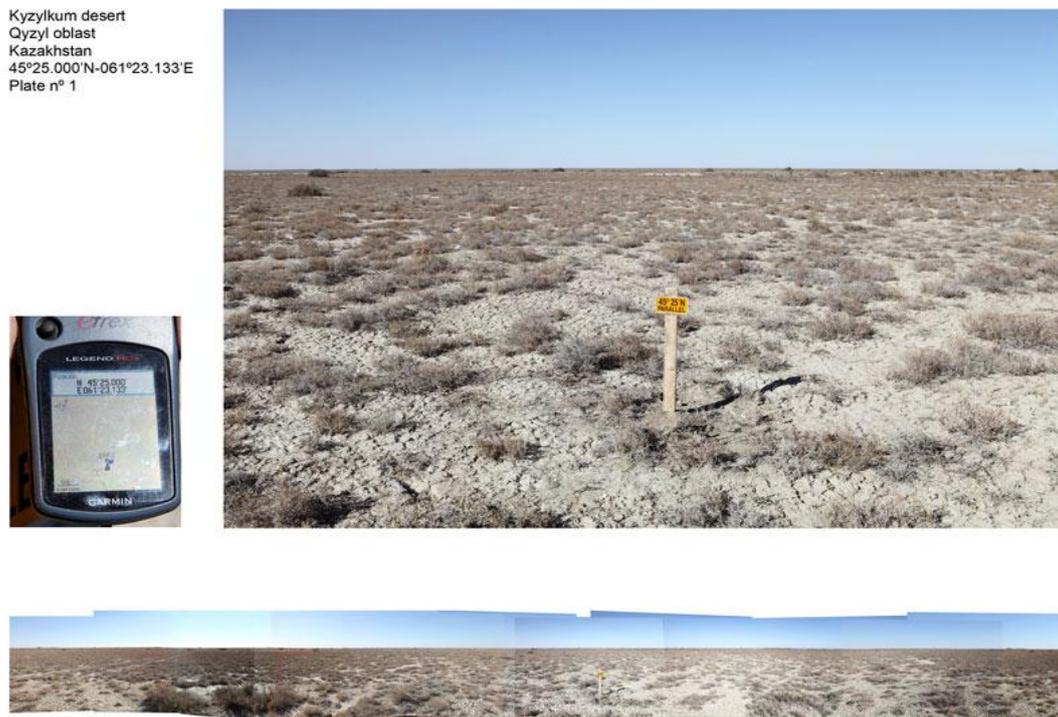


Figura 37. Paco Mesa y Lola Mazaruela. *Paralelo 45°25'N*

En una de las fotografías se aprecia su reflejo en la ventana y esto nos muestra que son fotografías no planificadas ni se trata de un paisaje estudiado o preparado.

Otro de los proyectos que vamos a comentar es el que realizaron **Paco Mesa y Lola Marazuela**, que se propusieron dar la vuelta al mundo siguiendo el paralelo 45°25'N (Figura 37), marcándolo con una placa cada 100 kilómetros. Se trata de una idea “radical” de dibujo, una aventura, una exploración geográfica, donde el viaje es el promotor de una línea que pretende unir arte y vida. Cada colocación de las placas la documentan fotográficamente, un panorama del entorno – en fotografías y en vídeo- y la visión probatoria de las coordenadas en el GPS. Elaboran también un diario fotográfico de viaje que retrata el paisaje humano. Un proyecto surgido de la deriva y el viaje sin conocer previamente los paisajes que iban a fotografiar, mostrando siempre la línea del horizonte como elemento estabilizador del paisaje.

Un artista que se mueve bajo los conceptos del viaje es **Félix Curto** (1967), quien maneja su obra en la línea del *road movie*<sup>36</sup> (película de carretera). Curto realiza cine y fotografía, sus imágenes nos muestran las carreteras que recorre durante el viaje y los símbolos más característicos de los pueblos que visita.



Figura 38. Félix Curto.



Figura 39. Félix Curto.

Debemos hacer una mención a **Hamish Fulton**, referente tratado en el apartado 3, El fotolibro como formato, artista que basa su obra en la experiencia del paisaje, como antes hemos comentado. Fulton ha dedicado media vida a caminar por el mundo y trasladar su visión del paisaje recorrido al espectador. Camina por carreteras y caminos y reivindica sus caminatas como un acto político en un mundo dominado por el automóvil. La regla de Fulton, como artista contemporáneo, era caminar la ruta entera de un tirón, no en tramos, y nunca en bicicleta, pues estas reglas son las que mantienen la esencia de las caminatas.

Fulton mantiene que caminar no es una teoría ni un material artístico, la caminata es una experiencia y una forma artística. Su obra de está formada por un sinfín de textos, elementos extraídos del paisaje táctiles y fotografías, donde destacan las carreteras vacías, estableciendo así un símil con la obra de Félix Curto y de **Richard Long** (1945), del cual destacamos su obra *A Line Made by Walking* (Figura 40).

Long caminó hacia adelante y hacia atrás a lo largo de una línea recta sobre la hierba de la campiña inglesa, dejando una pista que luego fotografió en blanco y

<sup>36</sup> El *road movie* o *película de carretera* es un género cinematográfico cuyo argumento se desarrolla a lo largo de un viaje. Las películas de carretera combinan la metáfora del viaje como desarrollo con la cultura de la movilidad individual de los Estados Unidos y el Occidente opulento después de la Segunda Guerra Mundial, cuando la posesión del automóvil se vuelve uno de los signos de la identidad adulta.

negro. A *Line Made by Walking* [Una línea hecha al caminar] considerada un hito en el arte contemporáneo, se encuentra en la delgada línea entre la performance (acción) y la escultura (objeto) y relata un camino hacia “ninguna parte”.



Figura 40. Richard Long. *A line made by walking*.

El viaje y la deriva son dos conceptos esenciales para comprender y desarrollar el proyecto de *Paisajes de lo efímero*, pues más adelante expondremos los mapas y toma de decisiones que nos llevaron a la elección de los escenarios naturales para la puesta en marcha del proceso práctico.

Por último, mencionaremos al artista Holandés **Jan Dibbets** (1941), quien ha trabajado bajo la influencia del paisaje contemporáneo y ha explorado diversas formas de mostrar un nuevo paisaje jugando con el ángulo del horizonte, la luz y el tiempo. No obstante, Dibbets también ha realizado proyectos fotográficos surgidos de la idea del viaje y la deriva; *Stones* y *Leaves* son algunas de las series que han nacido durante sus viajes.

En este caso, vamos a comentar la serie *Leaves* (Figura 41). Consta de nueve fotografías que muestran hojas de árboles caídas en el suelo. Dibbets cuenta que su propósito era mostrar aquello que le llamaba la atención, tanto del paisaje urbano como natural, de las ciudades que visitaba, creando así varios proyectos. En esta obra conjugan a la perfección los conceptos de viaje y deriva, pues es un proyecto resultante de una experiencia y guiado por la intuición.



Figura 41. Jan Dibbets *Leaves*

#### 4.4 LO EFÍMERO Y LA FUGACIDAD DEL PAISAJE

Para concluir este apartado de reflexiones sobre el paisaje contemporáneo, vamos a exponer el tercer y último concepto fundamental para desarrollar y comprender el proyecto de *Paisajes de lo efímero*. Para ello, comenzaremos con una introducción acerca de lo efímero y cómo éste se muestra en el paisaje.

Hay paisajes, fotografías, imágenes que no aparecen ante nuestros ojos a diario, ni todo el tiempo y del mismo modo hay escenarios que lo hacen de forma pasajera, fugaz, escenarios que no se escriben con el deseo de perdurar sino para un objetivo concreto o creado por unos factores externos o internos, estamos hablando de lo efímero como concepto.

*Efímero significa etimológicamente "lo que dura un día", se ha tomado como sinónimo de "fugacidad" y, puesto que la vida se nos escapa, ha adquirido un tono pesimista y angustiado. [...] El ser humano es contradictorio. Necesita el freno y el acelerador. Si no está excitado, se aburre; si está demasiado excitado, se angustia. Lo efímero nos libera y lo efímero nos desespera. Por eso procuramos conservarlo. La fotografía consigue captar el instante.<sup>37</sup>*

No obstante y en este caso, cuando hablamos de paisaje efímero también podemos referirnos a paisaje en movimiento. Las olas, los árboles, las nubes, los campos de espigas y el agua de los ríos, se mueven. Todas estas cosas pertenecen al paisaje. El paisaje, pues, se mueve constantemente y el viento son los impulsores de esos paisajes efímeros. También se mueven los días, las estaciones, y todas las cosas vivientes que conforman el paisaje, sin embargo hay otras, como las montañas, que permanecen en su sitio. Sánchez de Munain, en su obra *Estética del Paisaje Natural*, habla en profundidad sobre el paisaje en movimiento;

*Falta saber si el movimiento pertenece únicamente al ser físico del paisaje, o es además parte de su ser estético. En suma, si el movimiento es un elemento de belleza, cuándo y por qué. [...] Lo primero que demuestra esta observación del movimiento es que la realidad del paisaje, además de pictórica (luz y color), arquitectónica (grandeza y perspectiva) y poética (cielo o infinitud vacía), es también dinámica.<sup>38</sup>*

<sup>37</sup> MARINA, José Antonio. Lo efímero. *La Vanguardia*. Agosto 2014 Disponible en <http://www.lavanguardia.com/estilos-de-vida/20140828/54414441532/lo-efimero.html> [Consulta: 27 de enero de 2016]

<sup>38</sup> SÁNCHEZ DE MUNIAIN, José María. *Estética del paisaje natural*. Pág 219-220

Cuando hablamos de lo efímero en el paisaje no podemos olvidar el Land Art, corriente del arte contemporáneo, que utiliza el marco y los materiales de la naturaleza para crear obras con un objetivo concreto. El modo de registrar estas obras es la fotografía, pues son paisajes efímeros que con el tiempo, la naturaleza, devolverá a su lugar y a su forma. No obstante, en este apartado no vamos a hablar de lo efímero referido al Land Art, sino a las emociones y a la estética de la desaparición, pues todo contiene el germen de la desaparición.

Anteriormente hemos hablado del horizonte y de la experiencia del paisaje mediante el viaje y la deriva, no obstante cabe destacar que el tercer concepto en el cual nos hemos adentrado en este apartado pretende ser la unión de los anteriores. Así pues, *Paisajes de lo efímero* es un proyecto que nos muestra un horizonte real pero subjetivo, el cual ha sido observado y retratado mediante el viaje en carretera y una deriva sobre la misma, resultando así las fotografías que constituyen el proyecto que más tarde mostraremos.

El concepto de lo efímero que queremos mostrar engloba lo emocional y por lo tanto, las emociones que se nos presentan cuando estamos contemplando el paisaje. A continuación vamos a hablar del paisaje emocional, adentrándonos en la obra fotográfica de Bae Bien-U y el modo en que trabaja el concepto de lo efímero.

### **3.4.1 EL PAISAJE EMOCIONAL**

Un buen ejemplo de lo que hemos denominado paisaje emocional, sería la obra del fotógrafo Bae Bien-U, un fotógrafo coreano, nacido en 1950. Retrata la esencia del paisaje, donde se percibe una atmósfera emocional, en la que los paisajes en movimiento son los que se encargan de capturar el sentimiento del propio paisaje, mediante la representación de la atmósfera, donde el espectador puede casi palpar el ambiente que se respira.

Su obra tiene una gran carga de densidad poética, donde la contemplación y la meditación ejercen un papel fundamental en Bien-U para lograr representar ese paisaje. Bae comenzó a fotografiar atraído por el paisaje, donde busca capturar diferentes momentos del día, niebla, lluvia o viento, creando una sensación de eternidad e infinidad, recordándonos a la estética de lo sublime y a la línea del

horizonte como eje principal. La expresión fotográfica de Bae es conceptual y gráfica, así como pintoresca y animada. El artista logra captar el drama y la magia de las escenas místicas. Sus fotografías son más que imágenes; mediadas en un estado contemplativo de la conciencia y son “iconos de la naturaleza”. Su obra destaca por la falta de color, una característica esencial, solo con varios tonos de grises y los contrastes entre blanco y negro mantienen los “secretos” volátiles del artista, fenómenos que pasamos por alto con demasiada frecuencia, como el sonido narrativo del mar, la hierba meciéndose, rocas envueltas en niebla o el despertar del horizonte.

En su trabajo y obra, destacan dos series fotográficas donde busca representar un paisaje casi de ensoñación, surgido de entre la niebla y el movimiento del viento, entrando aquí el concepto de lo efímero en el paisaje, pues las fotografías de Bien-U están realizadas en momentos en los que los fenómenos atmosféricos modifican el escenario a su antojo, convirtiéndolo así en un espectáculo destinado a desaparecer.

Su serie *Sonamu* (Figura 42 y 43) son un conjunto de fotografías que plasman el movimiento ondulado y místico de las ramas de un bosque de pinos en Japón, pues considerado con gran respeto, el pino simboliza la justicia, la belleza y la trascendencia. Desde el comienzo de su carrera, hace más de cuarenta años, Bae se interesó más en los alrededores naturales y se centró en los símbolos naturales típicos de Corea, como el mar y el cielo de la Isla de Jeju, las pequeñas montañas o en especial, este bosque de pinos coreanos *Santos de Sonamu*.



Figura 42. Bae Bien-U. *Sonamu*.

Figura 43. Bae Bien-U. *Sonamu*.

En su serie *Windscape* [Paisajes de Viento], nos propone una visión del movimiento en el paisaje, siendo el viento el motor de empuje, fotografías de gran formato y analógicas, donde nos muestra los diferentes enfoques con un vocabulario contemplativo.

Bae es capaz de captar el poder y la belleza del paisaje y de la naturaleza con sus fascinantes fotografías en blanco y negro. Bien-U, en su *abstract*, nos habla de la representación aún viva en un escenario moviéndose como un acto temporal de naturaleza muerta. El arte de Bae Bien-U está profundamente arraigado en el entorno natural de Corea y la cultura del país. Se le considera uno de los artistas más destacados de Asia.

*Windscape* (Figura 44) nos muestra paisajes marinos y de montaña, caracterizándose por la línea del horizonte. Sus fotografías atemporales y universales capturan al espectador desde el primer momento, donde se le invita a sumergirse en el mundo de las imágenes, en un silencio mantenido, momentos temporales y recortes del paisaje donde poder escuchar el sonido del agua y el mar, se puede oler la hierba y sentir el frío, calor o el viento en la piel.



Figura 44. Bae Bien-U. *Windscapecs*.



Figura 45. Bae Bien-U. *Windscares*.

En este trabajo, Bae interpreta “mar y tierra” (Figura 45) —el inmenso tema de la naturaleza— con un marco lírico casi pictórico y dibujado en blanco y negro y a menudo interpretado con la filosofía del Ying y el Yang, donde las fuerzas opuestas son, no obstante, relacionadas entre sí; el ruido y el silencio, el movimiento y la calma, la luz y la sombra, líneas y curvas...

Lejos de cualquier revisión digital, Bae se basa únicamente en la comprensión artística de su ojo a través de la cámara para retener sus escenarios naturales.

Imágenes monocromáticas, disparos de meditación del paisaje en una calidad casi caligráfica irradian silencio contemplativo, un silencio en el que el tiempo parece haberse detenido. En definitiva, Bae Bien-U nos plantea que la naturaleza no ha de verse con los ojos, sino con el cuerpo, ha de sentirse mediante la experiencia de la contemplación y el viaje. Así pues, está estrechamente vinculado al anterior apartado, El paisaje como experiencia, donde el artista se sumerge en la naturaleza para aportar su propia visión subjetiva del entorno.

**5. PAISAJES DE LO EFÍMERO. PROYECTO Y PROCESO DE TRABAJO:  
BÚSQUEDA E INDAGACIONES.**

Una vez comentados todos los aspectos esenciales para comprender y llevar a cabo el proyecto que vamos a presentar, comenzaremos con la descripción del mismo, poniendo de manifiesto el concepto e ideas principales.

*Paisajes de lo efímero* es una obra que engloba tres fases que se separan para crear tres núcleos de trabajo: una serie fotográfica en la que contaremos con el material recopilado antes de sumergirnos de lleno en el proceso de la deriva para, posteriormente, realizar las fotografías que compondrán *Paisajes de lo efímero*, la puesta en marcha de una exposición en la Galería Sebastian Melmoth, en la que mostraremos una selección de imágenes y finalmente, la creación de un fotolibro en el que hacer un recorrido visual por los paisajes contemplados durante la deriva en la que se formó *Paisajes de lo efímero*, el cual publicaremos online con un código QR.

Anteriormente hemos hecho un repaso acerca de los tres conceptos fundamentales en los que se engloba el proyecto; el horizonte, la experiencia del paisaje y lo efímero, así como una breve introducción al fotolibro de paisaje, formato en el que mostraremos la obra.

¿Por qué hemos escogido el fotolibro? El fotolibro es un excelente formato para mostrar un proyecto fotográfico en el que se pretende narrar una historia y, en este caso, una deriva realizada durante un viaje en coche por las carreteras de Castilla La Mancha, retratando un paisaje invernal, oscuro y lluvioso mediante una fotografía de larga exposición donde en los colores y texturas de la naturaleza reside la estética principal del proyecto *Paisajes de lo efímero*.

A continuación describiremos el proyecto, así como una breve descripción del mismo, donde expondremos los puntos esenciales de la creación de la obra, así como el número de fotografías resultantes o el proceso por el cual hemos creado el fotolibro y las características del mismo. Vamos a prestar especial atención a la estética del proyecto *Paisajes de lo efímero* y la relacionaremos con los artistas y obras que de una forma más directa han formado parte de los referentes esenciales, tanto por la similitud de la idea de obra como el proceso mediante el cual se ha realizado, entre los que se encuentra la obra de Michael Biberstein y

Akihito Takuma, ambos referentes pictóricos contemporáneos con los que comparto la visión del paisaje.

Así pues, vamos a realizar una pequeña introducción básica acerca del proyecto, para así, seguidamente, adentrarnos en el proceso de búsqueda de localizaciones e indagaciones y prácticas pictóricas realizadas en el espacio que abordar en el proyecto, así como la composición final, la luz y la recreación del paisaje recorrido mediante bocetos pictóricos y pruebas fotográficas.

## 5.1 CONCEPTO E IDEA. Descripción del proyecto

*Paisajes de lo efímero* es un proyecto fotográfico que nace a partir de la asignatura del Máster en Producción Artística “Paisaje y Territorio. La mirada y la huella”, impartida por Eva Marín.

El trabajo práctico consta de veintiséis fotografías de paisaje, las cuales expondremos en Sebastian Melmoth (Valencia), para posteriormente realizar un fotolibro a modo de narración visual. Sumergida en los referentes estudiados y conceptos abarcados, *Paisajes de lo efímero* busca ser una obra contemporánea fundamentada en las nociones actuales de paisaje y territorio y envuelta en una atmósfera brumosa que nos recuerde a la estética Romántica del siglo XIX y nos evoque las pinturas de Turner y Friedrich.

Uno de los ejes fundamentales ha sido buscar la unión existente entre el sentimiento subjetivo del artista y el espectador con la naturaleza y los distintos modos de percibir el paisaje a través de las técnicas que la fotografía nos facilita y si la fotografía nos permite transformar la realidad para expresar lo que no se ve pero somos capaces de percibir.

*“Si generalmente el discurso del Siglo XIX sobre la imagen fotográfica es el de la semejanza, se podría decir, siempre globalmente, que el Siglo XX insiste sobre todo en la idea de la transformación de lo real por la fotografía”*<sup>39</sup>

---

<sup>39</sup> DUBOIS. Philippe. El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción. Pág. 32.

Así pues, el proyecto buscar ser una confluencia acerca de las diferencias aparentes que la imagen presenta respecto a lo real.

*En primer lugar la fotografía ofrece al mundo una imagen determinada a la vez por el ángulo de visión elegido, por su distancia respecto del objeto y por el encuadre; a continuación, la fotografía reduce, por una parte, la tridimensionalidad del objeto a una imagen bidimensional [...] por fin, la fotografía aísla un punto preciso del espacio-tiempo y es puramente visual, con exclusión de toda otra sensación, olfativa o táctil<sup>40</sup>*

Una de las características esenciales del proyecto es el hecho de que en todo momento hay una representación del vacío y el tiempo, pues son obras difusas en las que hay latente una austeridad de las formas del paisaje. Ello se debe a la técnica empleada para realizar las fotografías, pues han sido realizadas durante períodos de inmersión en el paisaje mediante el viaje en carretera donde se ha recurrido a la técnica fotográfica del barrido para captar la amplia gama de colores, texturas y luz que se podía observar en el paisaje.



Figura 46. Dolores Villar. *Paisajes de lo Efímero*

<sup>40</sup> DUBOIS. Philippe. Op. Cit. Pág 35.

En el caso de la pintura, son muchos los artistas, no solo románticos, que han recurrido a la técnica del barrido para realizar sus obras, pues no se busca una objetividad visual ni un fiel retrato de la realidad, sino que va mucho más allá, se trata de plasmar los sentimientos y las sensaciones que les evoca el paisaje para llegar a un mayor entendimiento de la naturaleza. En palabras de Raffaele Milani:

*La invitación a aprender de la naturaleza es, implícitamente, una invitación a contemplarla para que, entendidas las leyes de sus formas, consigamos adentrarnos en el milagro de su belleza. Un milagro viviente de cosas y transformaciones que se presenta ante nosotros casi inesperadamente.*<sup>41</sup>

Milani nos hablaba acerca de una realidad inexistente aparentemente pero existente en la forma de ver y contemplar de cada individuo. De este modo, artistas como Michael Biberstein (Figura 47) han contemplado la naturaleza y posteriormente la han reinterpretado de manera subjetiva a través de la pintura y el barrido, donde no existe una objetividad con respecto a las formas representadas, no obstante, el color y la luz inciden en el paisaje de Biberstein de una forma especial que nos invita a imaginar y repensar el paisaje.



Figura 47. Michael Biberstein

<sup>41</sup> MILANI, Raffaele. *El arte del Paisaje*. Paisaje y Teoría. Págs. 94-95.

Llegados a este punto, es cuando debemos hablar de la estética de la desaparición y de la importancia de la misma en el proyecto a presentar. Bajo la influencia de artistas plásticos como el ya comentado Michael Biberstein o Akihito Takuma (Figura 48), pintor japonés que basa su obra en la representación difusa y manipulada del paisaje - bajo su visión sentimental del mismo – encontramos un punto de unión entre el proyecto *Paisajes de lo efímero* y la realidad distorsionada del artista en la búsqueda del alma del paisaje.



Figura 48. Akihito Takuma

*El alma de quien contempla es más sensible cuanto más se abandona al éxtasis que la armonía le provoca. Un dulce y profundo ensueño se apodera entonces de los sentidos, y se extravía con una deliciosa ebriedad en la inmensidad de este bello sistema con el que se siente identificado. Entonces los objetos particulares lo esquivan; sólo ve y siente el todo del paisaje*<sup>42</sup>

---

<sup>42</sup> ROUSSEAU, Jean-Jacques. Las ensañaciones del paseante solitario. 1986  
Págs. 97-98

Para concluir con este apartado, en el que contextualizaremos *Paisajes de lo efímero*, cabe destacar que el color en este caso, y a diferencia de los referentes previamente expuestos, es una constante en las fotografías, así como la repetición de paisajes desmaterializados que emergen entre capas de niebla y lluvia, así como del movimiento -pues son fotografías tomadas en varios viajes de carretera, donde el movimiento y el instante fotográfico ha sido fugaz e intuitivo- donde nos hemos valido de la naturaleza como lenguaje a través de la austeridad de formas y la *forma esencial*<sup>43</sup> del paisaje.

No obstante, debemos poner de manifiesto que se trata de un proyecto práctico surgido a raíz de un interés hacia el paisaje del subconsciente y a una atracción más que notable con respecto a la representación de la naturaleza en el arte contemporáneo. A través del descubrimiento de artistas y referentes conceptuales que han tratado la temática del paisaje desde diferentes perspectivas hemos desarrollado *Paisajes de lo efímero*, un proyecto que contiene todos los conceptos recopilados y estudiados plasmados en veintiséis fotografías editadas y mostradas en un fotolibro, donde los conceptos de *viaje* y *ensoñación* han sido los principales motores de la obra.

*Los viajeros, amateurs apasionados, traducen la realidad en sentimiento, a veces de manera exagerada, a veces en un justo equilibrio con la razón. El viaje poco a poco se transforma en un itinerario estético y espiritual del que surge un rico florecer de notaciones románticas, después simbolistas*<sup>44</sup>

---

<sup>43</sup> Cuando hablamos de la *forma esencial* del paisaje nos referimos a las características básicas que podemos observar en él. Así pues, poniendo de ejemplo la obra de Akihito Takuma antes mostrada *Lines of Flight*, somos capaces de reconocer la silueta de un árbol pese a que ésta esté difusa y en escala de grises, así como somos conscientes de que se trata de una montaña cuando podemos distinguir en la imagen una serie de picos y horizontes que se cruzan y bailan al unísono.

<sup>44</sup> MILANI, Raffaele. Op.cit. Págs. 80.

## 5.2 TRABAJO DE CAMPO

En este apartado vamos a desarrollar los “apuntes” de observaciones y dibujos, refiriéndonos a los métodos de investigación sobre el terreno, es decir, en el lugar de los hechos.

El trabajo de campo es un método experimental, de prueba e hipótesis, de alimentación de modelos teóricos y de obtención de datos específicos para responder preguntas concretas, en este caso nos adentramos en la carretera para buscar un modo de contemplación del paisaje subjetivo y dinámico que nos evoque un sentimiento fugaz y efímero.

En este caso, se ha planificado detalladamente el trabajo para la recopilación de información o para el trabajo de campo. Todas las investigaciones tiene el común denominador de recoger datos de diversas técnicas directamente de la fuente de estudio, generalmente acerca de las características, fenómenos o comportamientos que no se pueden construir desde otro lugar que no sea el propio escenario natural. Así pues, cuando nos referimos al hecho de recoger datos de diversas técnicas, en nuestro caso, nos referimos a técnicas artísticas.

*El ojo artístico no es un ojo pasivo que se limita a grabar lo dado. Es un ojo constructivo que puede exaltar la belleza de las cosas. El sentido de belleza procede de nuestra compenetración con la vida dinámica de las formas, vida que no puede ser captada solamente mediante un proceso dinámico que se desarrolle en nuestro interior. Esta polaridad ha llevado a interpretaciones diametralmente opuestas. Por un lado, el descubrir o extraer de la naturaleza su belleza; por otra, negar la existencia de cualquier relación entre la belleza de la naturaleza y la belleza del paisaje.*<sup>45</sup>

El trabajo de campo es pues, parte esencial de un proyecto fotográfico que busca una nueva visión del paisaje, de un paisaje fugaz, borroso y desenfocado, donde el proceso de percepción depende de la constante mutación de dos condiciones: la del placer inmediato de los sentidos al contemplar el paisaje y de la imaginación, por un lado, y la del placer mediado por la cultura artística por otro. Kant nos puede orientar en esta discusión

---

<sup>45</sup> MILANI, Raffaele. Op. Cit. Pág. 114.

*La belleza natural (la que existe por sí misma), nos descubre una técnica natural, y nos la representa como un sistema de leyes cuyo principio no encontramos en nuestro entendimiento; este principio es el de una finalidad relativa al uso del juicio en su aplicación a los fenómenos, y de aquí proviene que nosotros no lo refiramos a la naturaleza como a un mecanismo sin objeto, sino como a un arte. Por esto es cierto que nuestro conocimiento de los objetos de la naturaleza no es extensivo, pero nuestro concepto de la naturaleza deja de ser el concepto de un puro mecanismo, viene a constituirse el de un arte, y esto nos invita a emprender profundas investigaciones sobre la posibilidad de una forma semejante.<sup>46</sup>*

En este apartado vamos a tratar los temas principales que conciernen al trabajo de campo realizado: la búsqueda de localizaciones donde llevar a cabo el proyecto fotográfico, las derivas por la carretera, así como la propia realización de las fotografías y los bocetos pictóricos realizados;

### 5.2.1 BÚSQUEDA DE LOCALIZACIONES

Sin duda, el factor más importante a la hora de realizar el proyecto *Paisajes de lo efímero* fue la búsqueda de localizaciones donde llevar a cabo las posteriores tomas fotográficas al trabajo de campo antes comentado. En el momento de planificar la estética del proyecto teníamos claro que buscábamos un lugar en el que el paisaje fuera natural y en el que poder encontrar los elementos más significativos del paisaje, amplios bosques, llanuras y montañas bajo un cielo lluvioso y en el que la niebla fuera una constante. Basándonos en el libro escrito por J. M<sup>º</sup>. Sánchez de Munain, *Estética del paisaje natural, la segunda de las dimensiones físicas y estéticas del paisaje grande es el horizontal. Con ella tenemos ya lo alto y lo ancho. La belleza mayestática y la belleza llana*<sup>47</sup>

Y, ¿por qué esta predilección por las llanuras? En apartados anteriores hemos estado hablando del horizonte como objeto paisajístico fundamental, pues nos evoca a la infinitud, una vez situados cara a éste, surge una necesidad irremediable de querer descubrir dónde acababa.

<sup>46</sup> KANT, Immanuel. *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*. 1764. Pág. 23.

<sup>47</sup> SÁNCHEZ DE MUNIAIN, José María. Op. Cit. Pág. 185

Es una de las vivencias más antiguas y fuertes de quien que contempla el paisaje y se siente invadido por éste, descubrir horizontes, tras este horizonte otro, he aquí el único impulso posible para el paisajista. En esos panoramas, la vista no descansa en detalles superfluos, sino en graves y dilatados horizontes, en esa línea escueta que une cielo y suelo, pero que no acaba, va más allá.

Para dar alcance a esa imagen que se escapa, los sentidos llaman en su ayuda a la imaginación para poner rostro a ese paisaje que continúa. Debíamos buscar un lugar en el mapa donde el horizonte fuera una constante, ya que simboliza la unión entre el cielo y la tierra o el mar. Ciertamente, la llanura y el mar tienen mucho en común. Pero la impresión de sublimidad nace, además de su carácter de infinitud, de una segunda nota: su simplicidad. El horizonte tan inmenso y simple, como el cielo cristalino, es todo lo sublime, retomando este concepto. Por suerte, en nuestro país existe un gran abanico de paisajes y colores, desde los azules del mediterráneo hasta los amarillos de los bastos campos de trigo de Castilla la Mancha (Figura 49).



Figura 49. Dolores Villar. *Castilla*

Y es aquí donde finalmente decidimos emprender el viaje, pues en palabras de Sánchez de Muniain;

*Muchos no reparan en que la desnudez, soledad y monotonía de ciertos paisajes españoles, tan lamentables desde el punto de vista de los valores útiles, son fuente de grandes valores estéticos. Porque una pequeña llanura vacía es inmensamente mayor, estéticamente, que otra grande llena. A lo sublime le estorban los adornos.*<sup>48</sup>

Uno de los elementos fotografiados más importantes será el cielo, en cuanto valor estético del propio paisaje. Anteriormente hemos comentado que el horizonte juega a ser la línea de unión entre los dos mundos; cielo y tierra, un horizonte a menudo moldeable que juega con nuestra visión del paisaje y transforma el cielo en un manto de infinitud de colores. Esta amplitud del cielo no es el único criterio de belleza para juzgar el paisaje, y por eso debe conjugarse con todos y los demás componentes estéticos del mismo. Pero es indudablemente uno de sus valores estéticos, *para ver el cielo tenemos que situarnos, pues, dentro del paisaje.*<sup>49</sup>

La visión del cielo nos orienta en el paisaje, y entra a componer su belleza. Podemos contemplar una montaña desde la base o desde la cumbre, desde abajo o desde arriba; pero hemos de verla con el cielo, y bajo el cielo: un cielo vacío e infinito, envoltura sublime de todas las cosas del paisaje, aunque a veces, con la niebla, tenga solo unas docenas de metros de profundidad. Por esta razón fundamental que acabo de exponer, los paisajes resultan más bellos desde tierra. Por ello las imágenes que buscamos en *Paisajes de lo efímero* serán desde tierra, paisajes abiertos y paisajes repletos de montañas con un maravilloso desorden natural. Como en otros apartados hemos comentado, haciendo referencia a artistas como Paco Mesa y Lola Marazuela o Félix Curto, decidimos que las fotografías se realizarán desde un vehículo en movimiento, buscando así encontrar en las imágenes realizadas la esencia del paisaje, desfigurado y donde reine la no forma y el color del mismo. Una vez decidido que el lugar en el que se realizará el recorrido (Figura 50) será Castilla la Mancha, comienza la selección de paisajes.

<sup>48</sup> SÁNCHEZ DE MUNIAIN, José María. Op. Cit. Pág. 188

<sup>49</sup> SÁNCHEZ DE MUNIAIN, José María. Op. Cit. Pág. 162



Figura 50. Mapa del recorrido propuesto

Los paisajes de Castilla son muy ricos en montañas y llanuras inmensas, además, en los meses de otoño e invierno es muy notoria la niebla y la lluvia. Finalmente decidimos adentrarnos en los campos y pueblos que cruzan el Río Júcar para encontrar paisajes en los que las llanuras y montañas estuvieran impregnadas de un manto de niebla, partiendo desde Casas Ibáñez y cruzando los campos de trigo hasta llegar a Jorquera (Figura 51) , un pueblo asentado en la cima de una montaña -en el que es muy habitual amanecer con niebla y lluvia- para continuar por la carretera que le une a Alcalá del Júcar, un lugar en el que existen contrastes paisajísticos y lleno de curvas que se adentran en un paisaje por un lado, rocoso y árido, y por otro lado lleno de chopos que se alimentan del agua del Río Júcar, pues éste se encuentra casi al borde de la calzada.

En definitiva, casi sesenta kilómetros de carreteras que se adentran en paisajes dignos de ser representados en las grandes obras del Romanticismo, donde Friedrich o Constable aprovecharían las mañanas de niebla para retratar la esencia desvanecida y mágica del paisaje.

*Pues la meseta de España nos coloca frecuentemente ante lo sublime. Algunos lo entienden. A otros "les deja fríos"; así suelen decir. [...] Aman la montaña para esquiar, el mar para bañarse en verano, y el campo para merendar y oxigenarse. Las tres cosas, patinar, nadar y respirar, son, ciertamente, amables, pero hay otras de naturaleza más noble en las cumbres, el mar y el campo, que placen a la parte racional nuestra, y a ellas precisamente hay que referirse al estudiar la belleza de Castilla y la Mancha.<sup>50</sup>*



Figura 51. Dolores Villar. *Fotografía perteneciente al trabajo de campo realizado*

---

<sup>50</sup> SÁNCHEZ DE MUNIAIN, José María. Op. Cit. Pág. 190



Figura 52. Dolores Villar. *Fotografías perteneciente al trabajo de campo realizado*



Figura 53. Dolores Villar. *Fotografías perteneciente al trabajo de campo realizado*

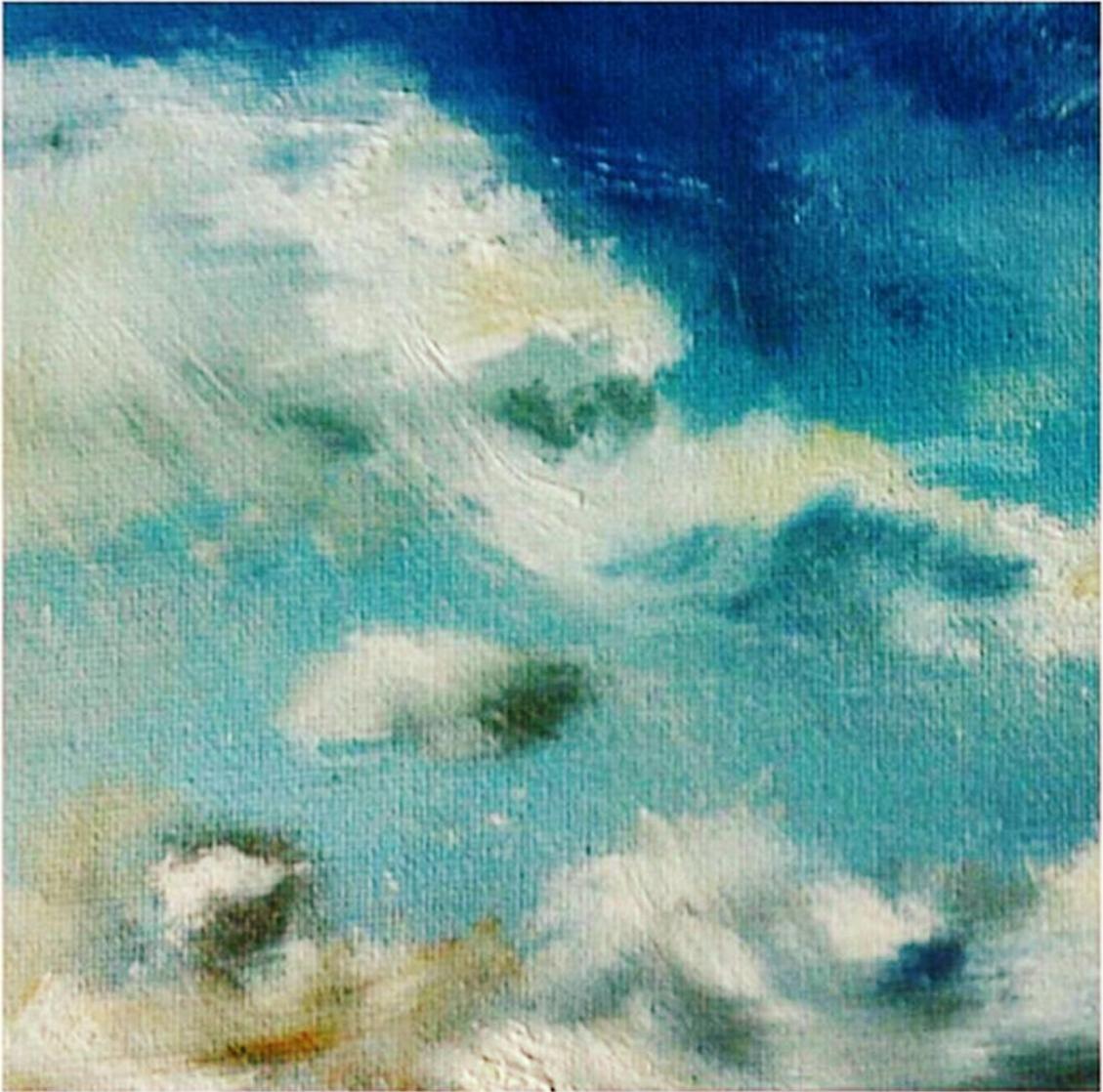


Figura 54. Dolores Villar. *Boceto al natural en óleo.*



Figura 55. Dolores Villar. *Boceto al natural en óleo.*



Figura 56. Dolores Villar. *Fotografías perteneciente al trabajo de campo realizado*

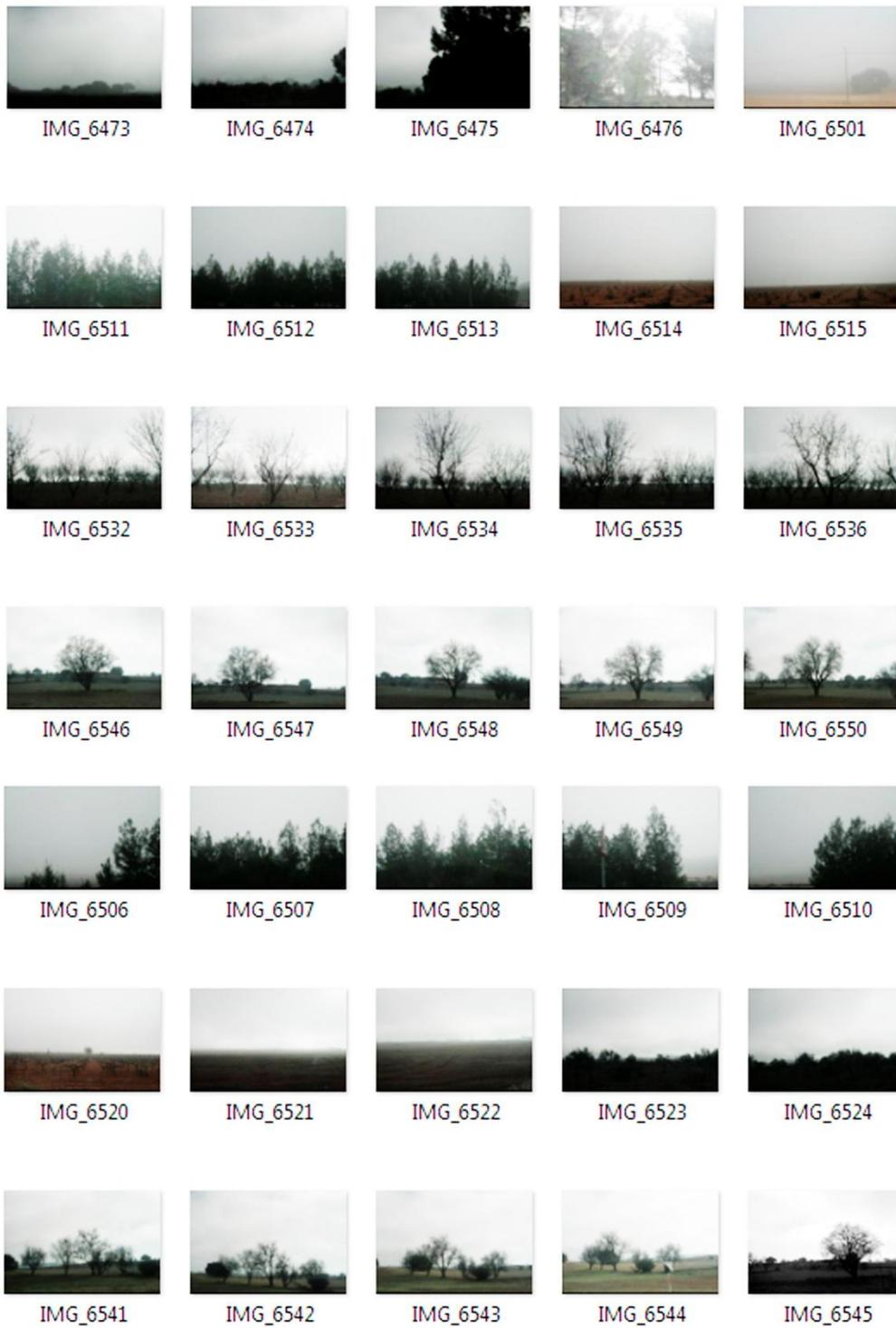


Figura 57. Dolores Villar. *Fotografías perteneciente al trabajo de campo realizado*

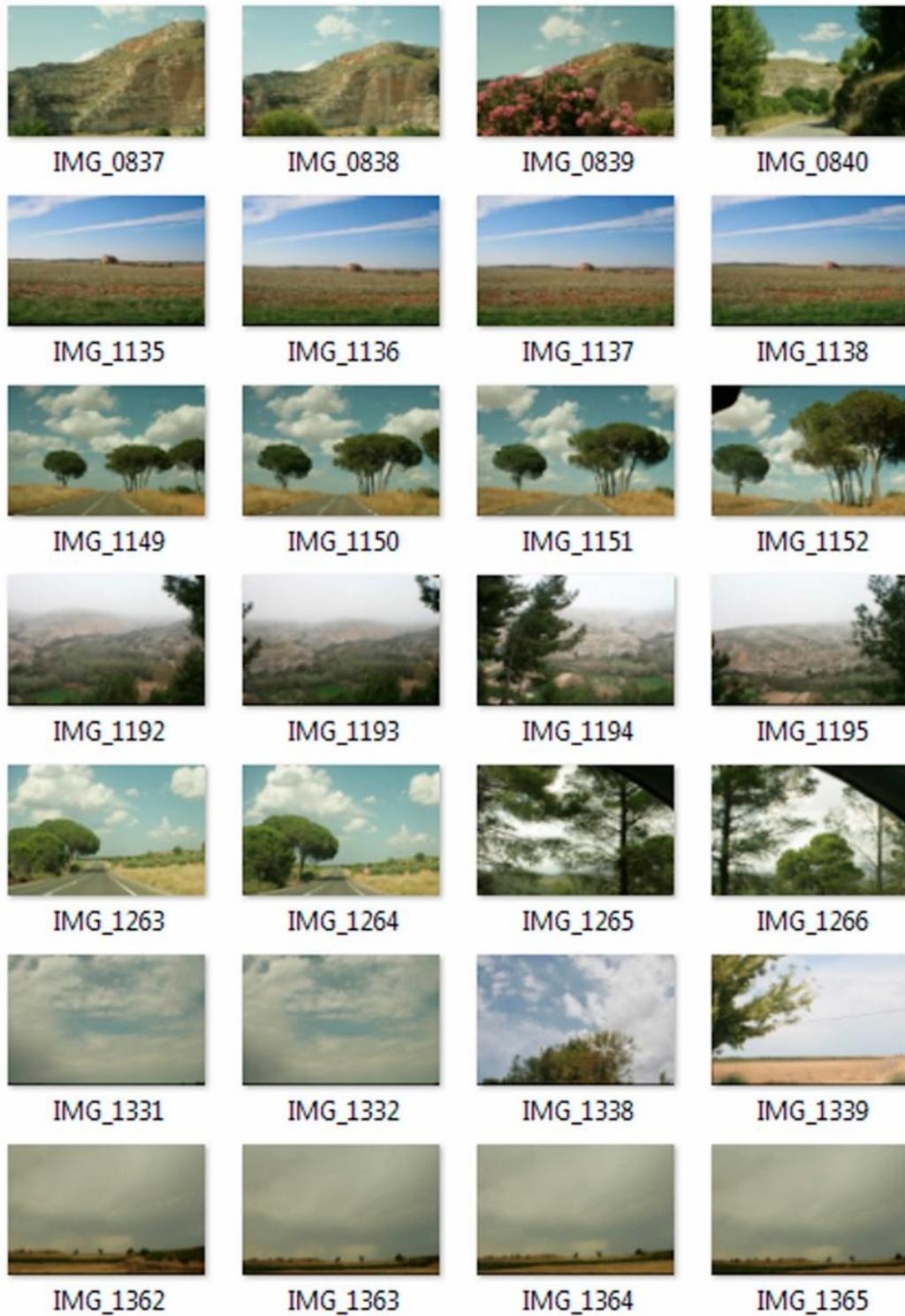


Figura 58. Dolores Villar. *Fotografías perteneciente al trabajo de campo realizado*

## 5.2.2 REALIZACIÓN DE LAS FOTOGRAFÍAS

Una vez llevado a cabo el proceso de búsqueda de localizaciones y el posterior trabajo de campo, -donde anteriormente hemos comentado las técnicas utilizadas para realizar dicho trabajo; pintura y fotografía- comienza el recorrido en coche a través de los lugares señalados en el mapa para llevar a cabo la realización de las fotografías que conformarán el proyecto *Paisajes de lo efímero*. Las imágenes están tomadas con la cámara Réflex *Canon Eos 70D* durante el viaje por carretera, utilizando la técnica del barrido, ya comentada anteriormente –con una velocidad de obturación de 3 a 4 segundos para cada fotografía- con la que se pretende dar protagonismo a los juegos de luces y sombras que hay en el paisaje recorrido, restando importancia a las formas de la naturaleza, pues la fotografía de barrido es capaz de captar la esencia de la misma, entendiendo ésta como lo que la caracteriza; sus colores y luces. Una de las características más notables de la fotografía es la transformación de lo real.

*Cualquiera que fuere el éxito que la fotografía pueda tener en cuanto a una estricta imitación de los juegos de luz y sombra, no es por ello menos contumaz en la captación de un verdadero chiaroscuro, o en la verdadera imitación de la luz y la oscurar. E incluso si el mundo en el que nos encontramos, en lugar de extenderse ante nuestros ojos con todas las variedades de una paleta coloreada, solo estuviera constituido por dos colores –el negro y el blanco con todos sus matices intermedios— y si viéramos todas las figuras de un solo color, como las observadas por Berlin Nicolai con sus perturbaciones de la visión, incluso entonces, la fotografía no podría todavía copiarlos correctamente. La Naturaleza, debemos recordarlo, no está sólo hecha de las luces y sombras verdaderas, directas: detrás de esas masas muy elementales, posee innumerables luces y semitintes reflejados, que juegan alrededor de cada objeto, redondean las aristas más cortantes, iluminan las zonas más oscuras, llenan de sol los lugares sombríos, aquello que el pintor experimentado nos entrega con delicia.<sup>51</sup>*

A continuación vamos a tratar la luz y el color como parte esencial del paisaje.

## 5.3 COMPOSICIÓN; Luz y color

Como anteriormente hemos comentado y sobre la cita extraída del libro de Philippe Dubois, sacamos en claro que la Naturaleza, además de estar compuesta por las luces y sombras visibles y verdaderas, existen matices importantes con respecto a los pequeños elementos que conforman el paisaje, pues la luz incide de manera

<sup>51</sup> DUBOIS, Philippe. *El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción*. Págs. 33-34

diferente según qué elemento y ello crea una serie de gamas cromáticas diferentes que son las que le otorgan la singularidad que se merece.

Debido a ello, vamos a continuar con dos nuevos apartados, uno referido a la importancia de la luz en el paisaje, pues es la base en la que se crean los colores, otro en el que analizaremos las gamas cromáticas resultantes en las fotografías realizadas, haciendo una catalogación de las mismas según el tiempo atmosférico durante el cual fueron éstas realizadas. Así pues, debemos destacar que las fotografías no tienen una composición al uso, sino que se encuentran enmarcadas en “lo abstracto” y en la no-forma, quedando como únicos recursos compositivos el color y las sombras proyectadas.

### 5.3.1 LA IMPORTANCIA DE LA LUZ EN EL PAISAJE

*Luz y color* es el componente esencial y casi único de la belleza puramente sensible del paisaje, y además la condición necesaria para el conocimiento de su belleza real, o *hermosura*<sup>52</sup> La luz y el color son un elemento de mera belleza sensible y son, por sí mismos, sujeto de belleza y objeto único de nuestra contemplación. Así, cuando alabamos el azul del cielo o del mar o el verdor de una montaña, cielo, mar y montaña son percibidos, estéticamente, como color. Si nos fijamos bien, veremos el paisaje y sus colores al merced de la luz, pues es el vehículo real que permite que los colores se materialicen en nuestra mirada. Así pues, todo el conocimiento que podamos tener o percibir sobre la naturaleza y el paisaje nos lo trae la luz, de ella depende que sea o no *perfecto*.

La confluencia entre la orografía, los fenómenos meteorológicos y la luz, son los elementos que se tienen en cuenta para elaborar una imagen y su confluencia y armonía depende de la melodía del paisaje, es decir, que cada espectador debe interpretar, con su visión personal, lo que en el paisaje se ve reflejado. Para ello, la inspiración de los grandes fotógrafos y sobre todo, maestros de la pintura como J.M.W. Turner, Klimt, o Sorolla ha hecho que llegue al punto en el que nos encontramos.

En nuestro caso, las fotografías realizadas para el proyecto han sido realizadas en momentos atmosféricos buscados, pues los días de niebla y lluvia, donde la luz es

<sup>52</sup> SÁNCHEZ DE MUNIAIN, José María. Op. Cit. Pág.139.

tenue y lineal, han sido los escogidos para realizar el viaje en carretera y la deriva. Es por ello que los colores y gamas resultantes han sido basadas en las características estéticas y ambientales de los paisajes retratados. A continuación vamos a proceder a mostrar cuáles son las gamas cromáticas (que hemos dividido en ocho bloques).

### **5.3.2 CATALOGACIÓN SEGÚN LAS GAMAS CROMÁTICAS RESULTANTES**

Una vez hemos seleccionado las fotografías definitivas que formarán parte del proyecto se observa cómo existen varios grupos diferenciados según el color y la iluminación plasmados en las imágenes, creando así una catalogación de las fotografías según las gamas cromáticas en las que se dividen las mismas. Esta diversidad de colores y luces viene dada por los momentos del día y estados atmosféricos en los que se encontraban los paisajes, donde el manto de niebla, el brillo de la lluvia o la luz cálida del sol dotaban de diferentes características al paisaje.

A continuación se pueden observar las fotografías definitivas junto a los colores resultantes, los tonos fríos se identifican con momentos en los que el paisaje estaba cubierto por la niebla o la lluvia y los tonos cálidos se identifican con la luz del sol reflejada en el paisaje. Cabe mencionar que esta catalogación no supone parte esencial del proyecto físico fotográfico, sino que pretende ser un muestrario donde ejemplificar de forma objetiva y visible la variable de paletas cromáticas que artistas románticos como Turner o Friedrich plasmaban en sus pinturas, donde mediante el color, sin forma aparente, plasmaban un paisaje difuso y subjetivo a la par que existente y maravilloso, donde la visión del pintor –o fotógrafo- forma parte esencial de la creación artística.



f3e2c8



b5a895



8c8572



46413e



3c3431



f0e1c4



c8cda5



a0b18d



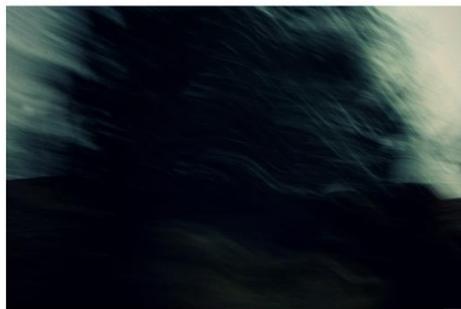
4b6d52



2e504f



020b12





ddb06d



b6a383



8e7f46



866546



50587d



3a312c



bfc190



8d7e47



484b2d



2b2d19



19110f



eee1b4



c6c390



797d5a



866546



69674e



27181d



d9d5c2



c0cab0



79a092



4f4e54



251728



bab180



a7a89f



53524e



2a2513



251728



d3c8b6



a19889



83746f



443147



39263a



27181d

## 5.4 CREACIÓN DE UN FOTOLIBRO

Como hemos comentado al inicio de este documento, el proyecto fotográfico *Paisajes de lo efímero* se presenta en el formato de fotolibro, donde mostraremos la secuencia de imágenes que componen la obra en forma de narración visual, donde el horizonte será el hilo conductor de la narración y una constante en cada página.

Inspirándonos en algunos de los fotolibros comentados y en artistas que han recurrido a esta técnica para mostrar sus obras y proyectos sobre el paisaje y la naturaleza, vamos a realizar una secuencia continua, donde el texto no tendrá cabida, pues los colores, texturas y líneas que se crean en el paisaje son los elementos que guían al espectador.

El fotolibro consta de 42 páginas en las que las imágenes de un paisaje desvanecido e invadido por siluetas que evocan al horizonte están dispuestas en un marco de 22cm x 30cm. Hemos querido realizar el diseño lo más sencillo posible, pues queremos otorgarle todo el protagonismo a los paisajes sin crear ningún despiste o elemento que distorsione la correcta lectura de las imágenes.

A continuación vamos a mostrar algunas imágenes del diseño final del fotolibro realizado en Adobe Illustrator, donde podemos apreciar la portada y contraportada, así como las 42 páginas.

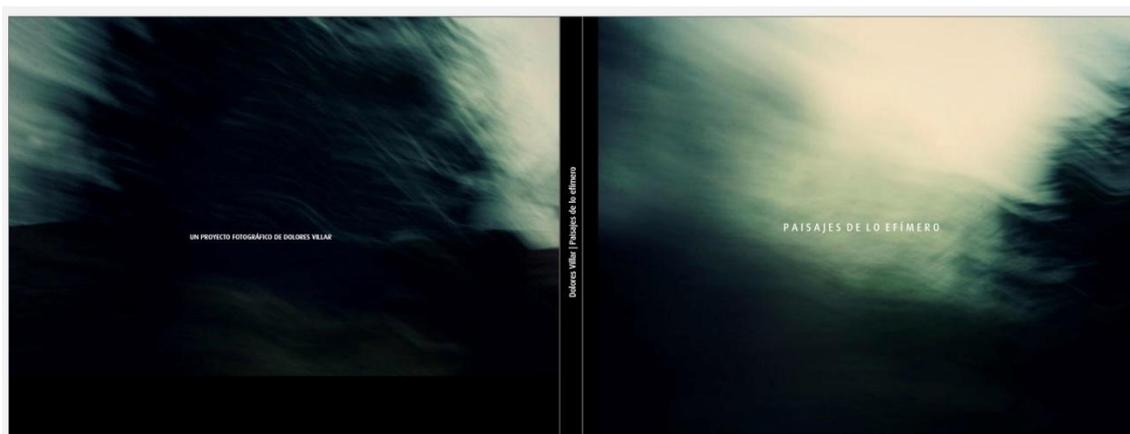


Figura 59. Dolores Villar. *Diseño de portada y contraportada del fotolibro Paisajes de lo efímero*

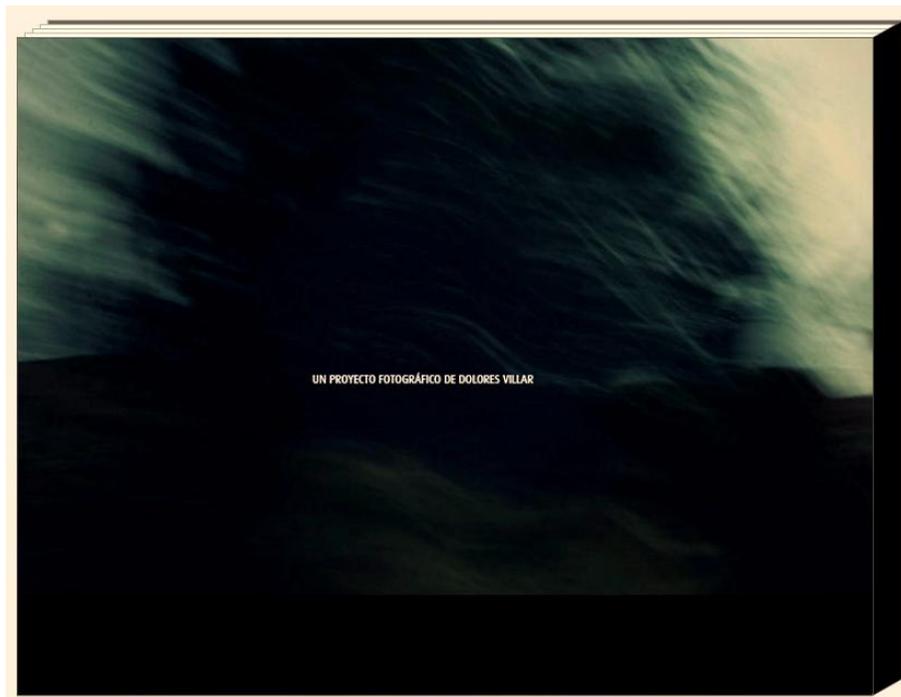


Figura 60. Dolores Villar. *Diseño cubierta*

Figura 61. Dolores Villar. *Diseño contracubierta*

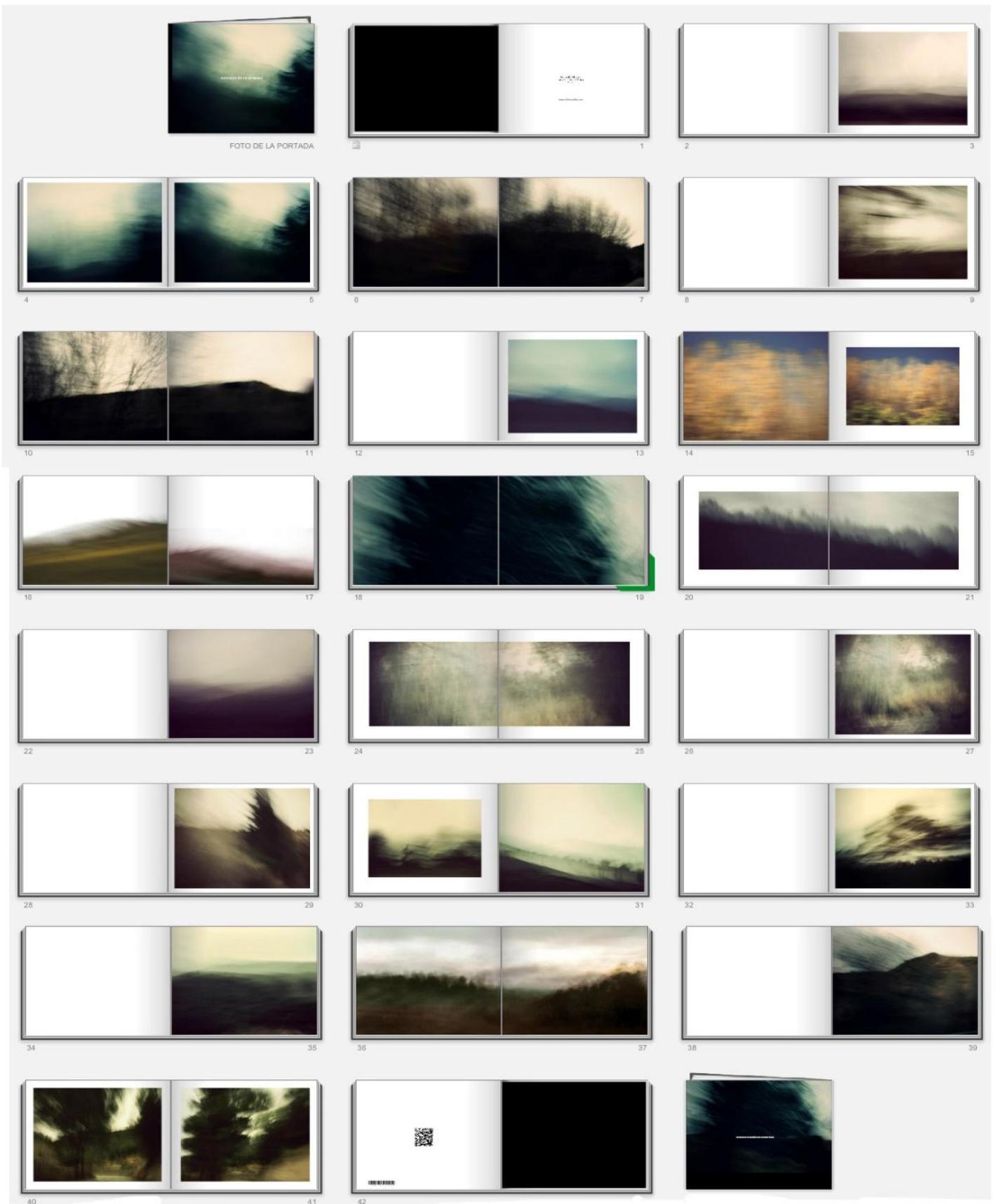


Figura 62. Diseño de páginas del fotolibro.

## 5.5 DIFUSIÓN Y COMUNICACIÓN

Hoy en día existen multitud de maneras de mostrar y promocionar un proyecto. En nuestro caso, vamos a publicar el proyecto *Paisajes de lo efímero* y el fotolibro del mismo en la página web de la artista; [www.doloresvillar.com](http://www.doloresvillar.com)

Hemos creado un *código QR*, el cual hemos situado en la última página del fotolibro que, mediante el escaneado con una *Tablet* o un *Android*, nos llevará de forma directa al link web en el que difundiremos la obra.

La obra *Paisajes de lo efímero*, creada en el año 2015, tuvo su primera muestra en Marzo del mismo año en la Galería Sebastian Melmoth (Figura 59) donde se vendieron veinte de las fotografías que componen el proyecto *Paisajes de lo efímero*, una de las cuales fue seleccionada para la exposición *Mistero e Intimità* dentro del Festival de fotografía contemporánea *ParaPhoto* en Turín, Italia, para después formar parte de la colección privada de la *Scuola Visual di fotografia di Torino*.

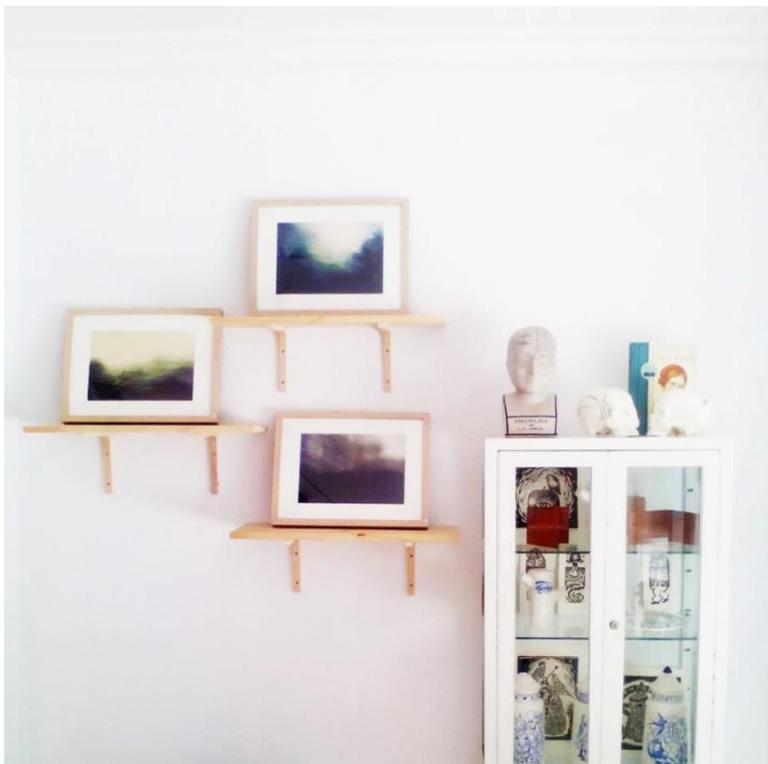


Figura 63. Fotografía cedida por la Galería Sebastian Melmoth

Figura 64. Código QR promocional de *Paisajes de lo efímero*

## 6. RESULTADOS DEL PROYECTO

## 6. LAS FOTOGRAFÍAS QUE CONFORMAN *PAISAJES DE LO EFÍMERO*

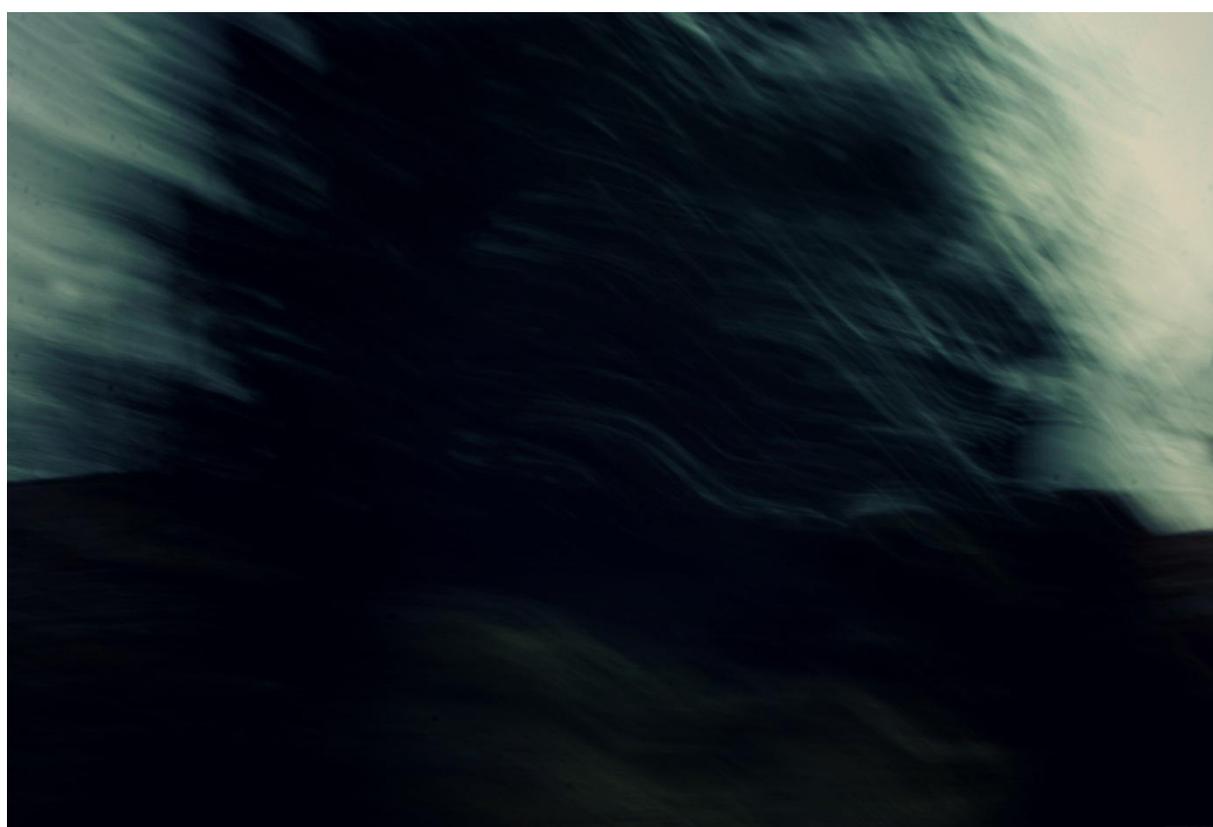


Figura 65. VILLAR, Dolores. Paisajes de lo efímero. Fotografía Digital, 2015.

Colección Privada

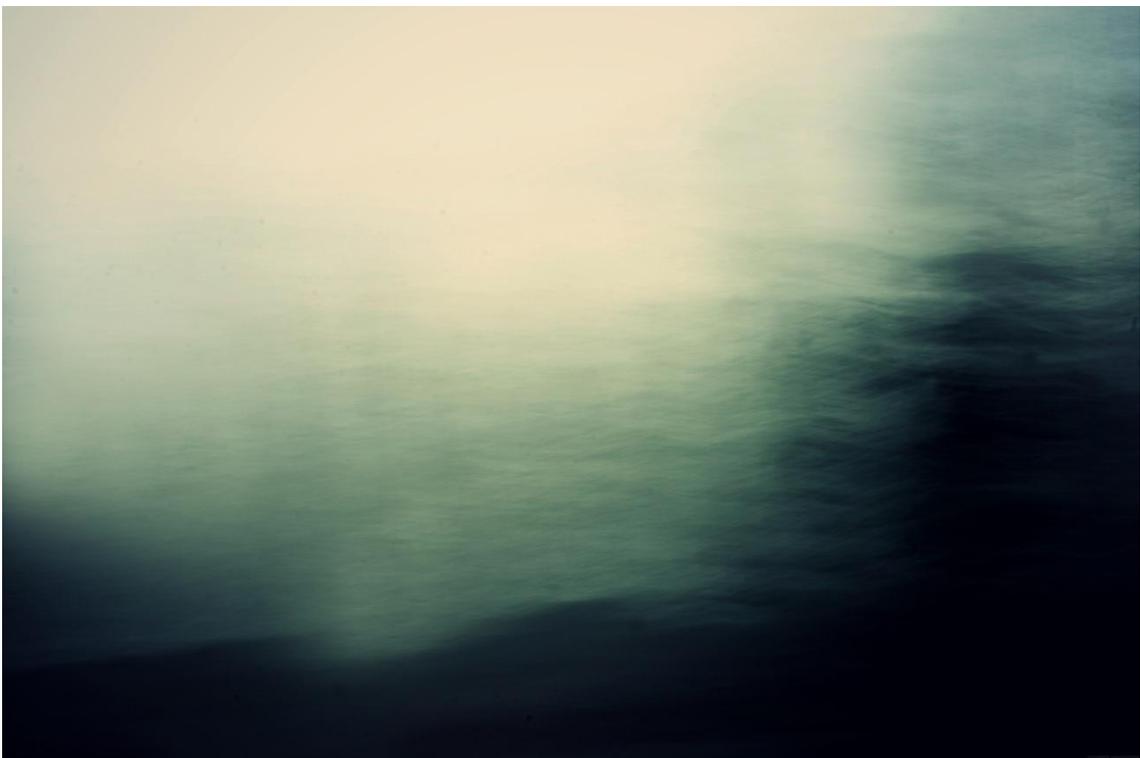


Figura 66. VILLAR, Dolores. Paisajes de lo efímero. Fotografía Digital, 2015.

Colección Privada

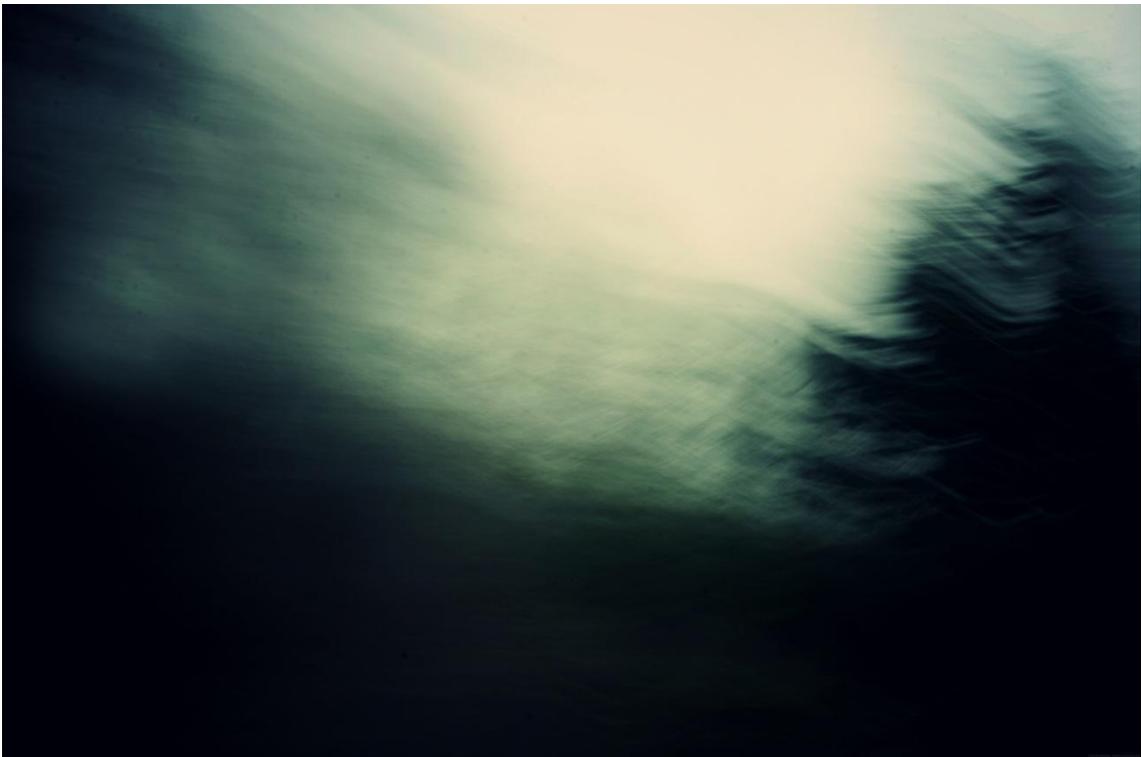


Figura 67. VILLAR, Dolores. Paisajes de lo efímero. Fotografía Digital, 2015.

Colección Privada



Figura 68. VILLAR, Dolores. Paisajes de lo efímero. Fotografía Digital, 2015.

Scuola Visual di Fotorafia di Torino, Italia



Figura 69. VILLAR, Dolores. Paisajes de lo efímero. Fotografía Digital, 2015.

Colección Privada



Figura 70. VILLAR, Dolores. Paisajes de lo efímero. Fotografía Digital, 2015.

Colección Privada



Figura 71. VILLAR, Dolores. Paisajes de lo efímero. Fotografía Digital, 2015.

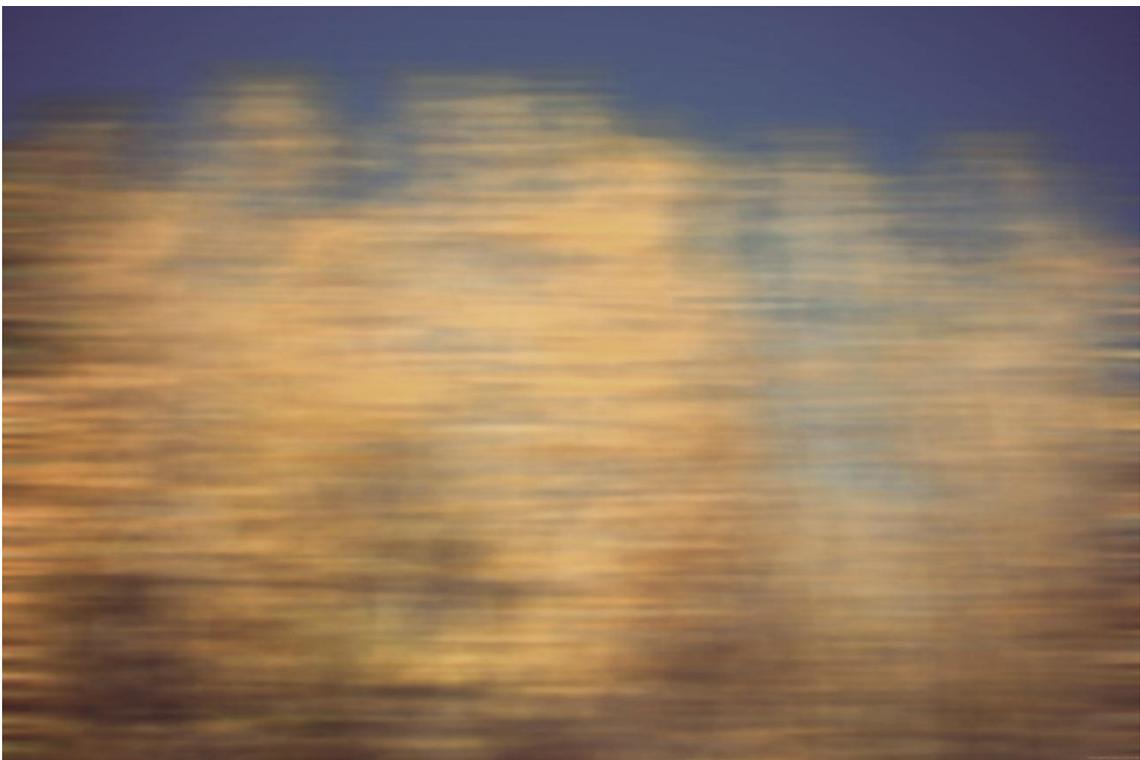


Figura 72. VILLAR, Dolores. Paisajes de lo efímero. Fotografía Digital, 2015.

Colección Privada

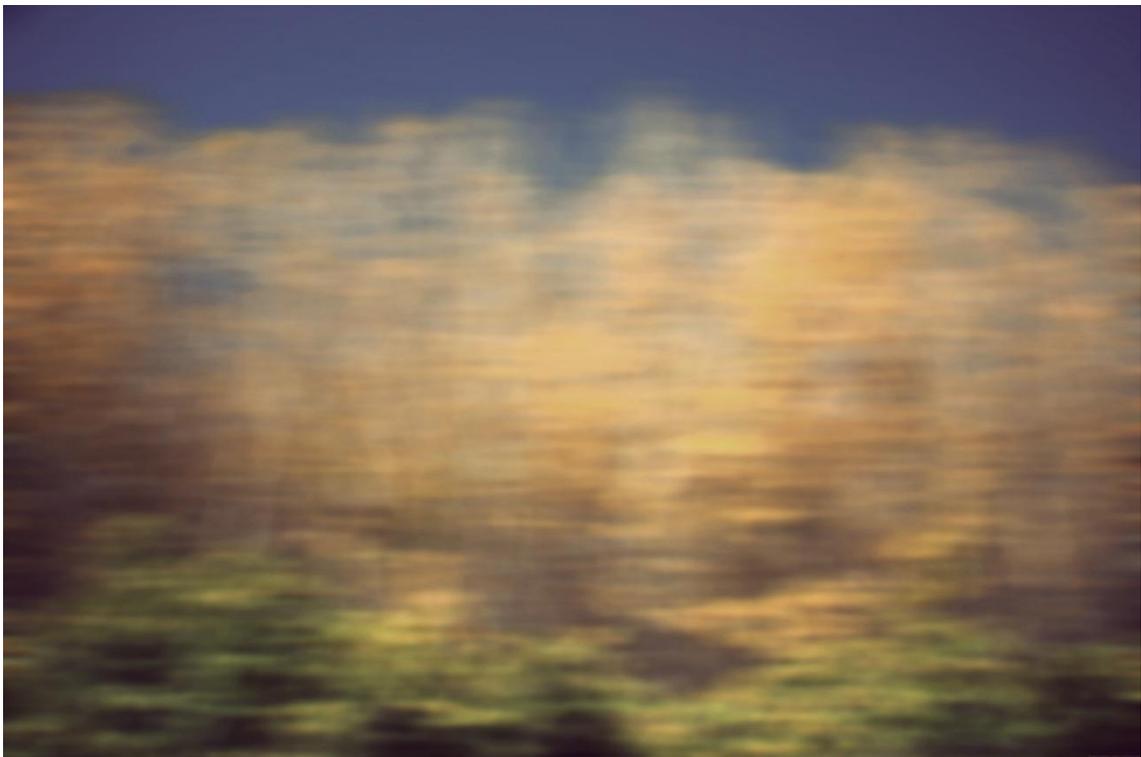


Figura 73. VILLAR, Dolores. Paisajes de lo efímero. Fotografía Digital, 2015.

Colección privada

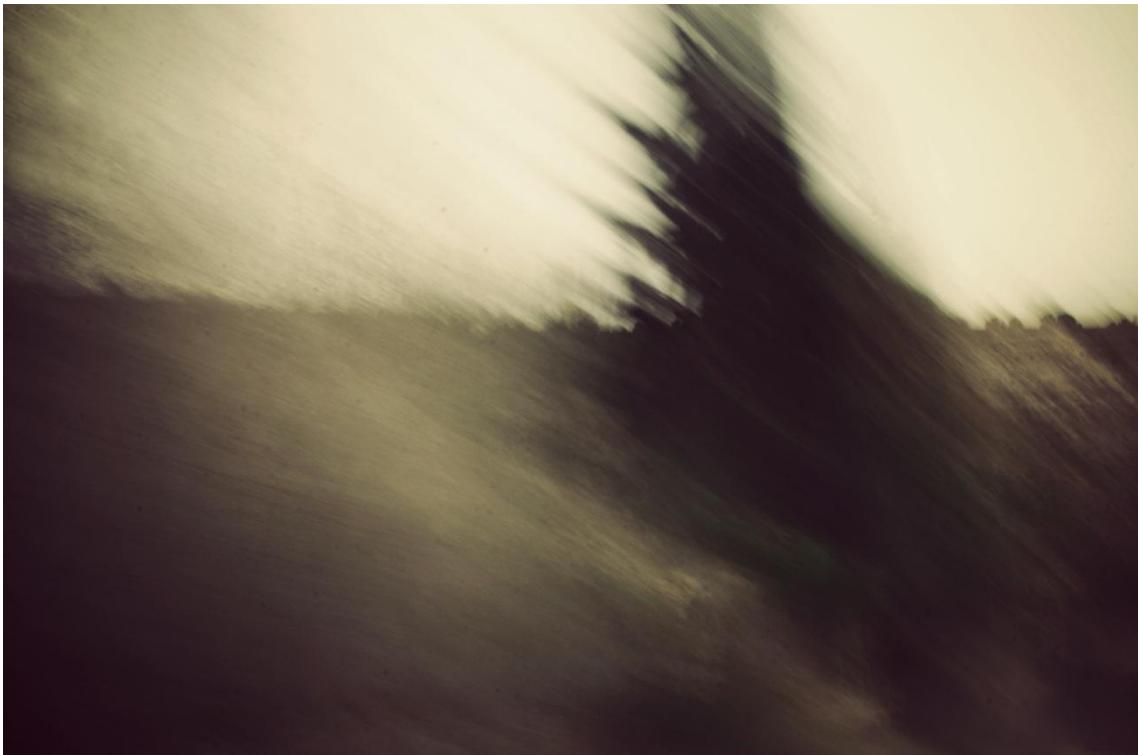


Figura 74. VILLAR, Dolores. Paisajes de lo efímero. Fotografía Digital, 2015.

Colección Privada

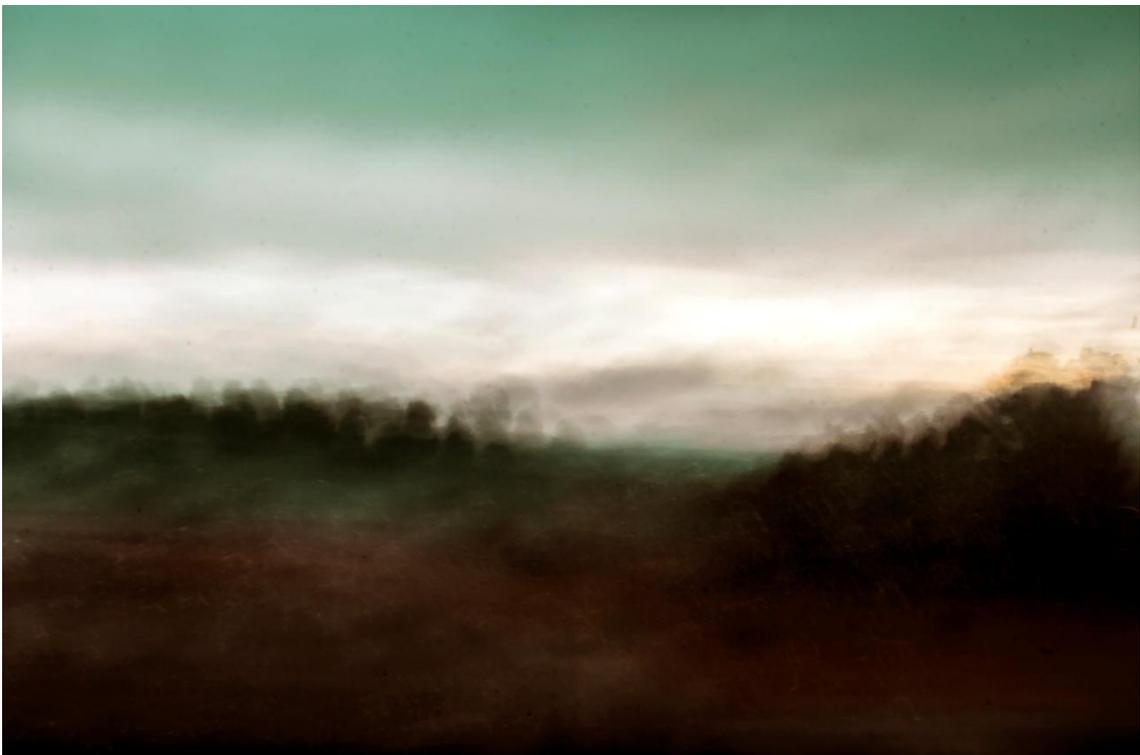


Figura 75. VILLAR, Dolores. Paisajes de lo efímero. Fotografía Digital, 2015.

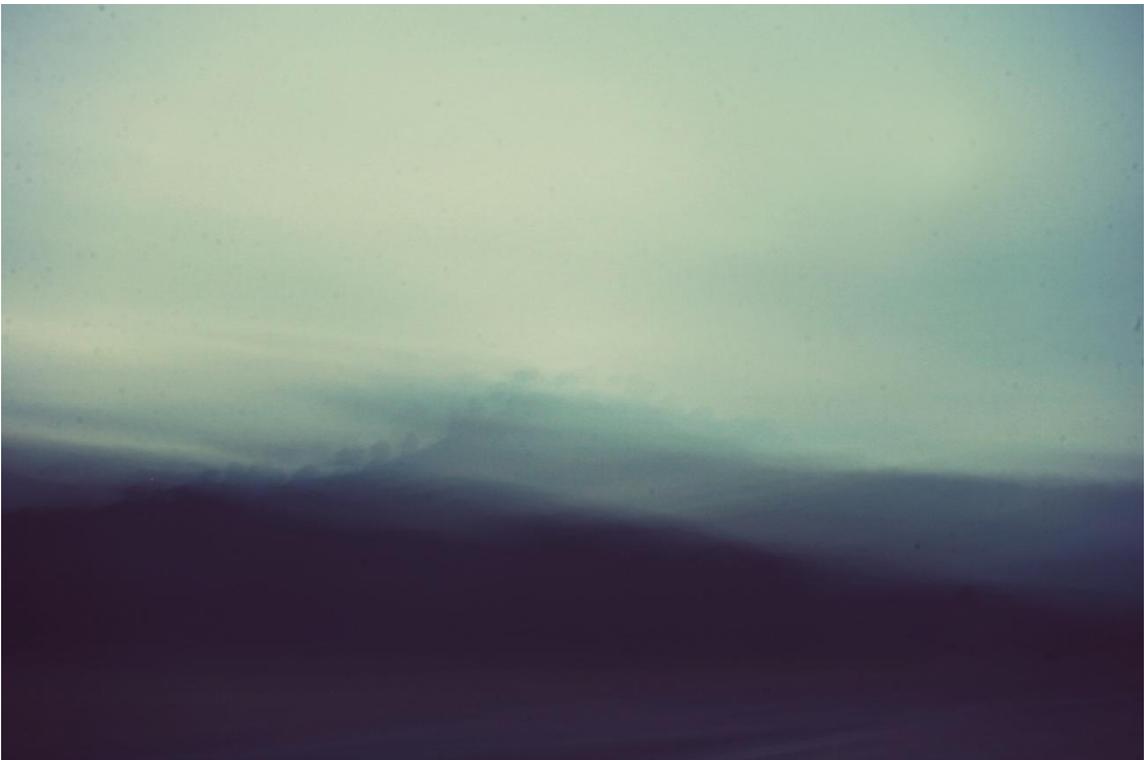


Figura 76. VILLAR, Dolores. Paisajes de lo efímero. Fotografía Digital, 2015.

Colección Privada



Figura 77. VILLAR, Dolores. Paisajes de lo efímero. Fotografía Digital, 2015.

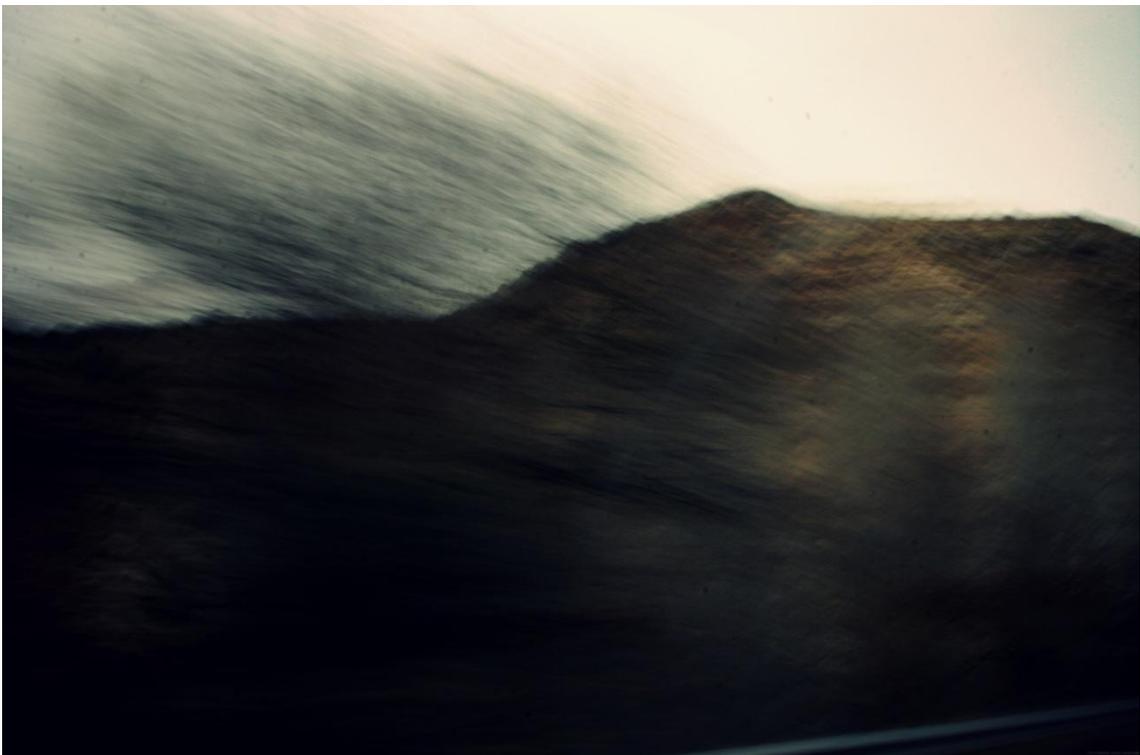


Figura 78. VILLAR, Dolores. Paisajes de lo efímero. Fotografía Digital, 2015.

Colección Privada



Figura 79. VILLAR, Dolores. Paisajes de lo efímero. Fotografía Digital, 2015.

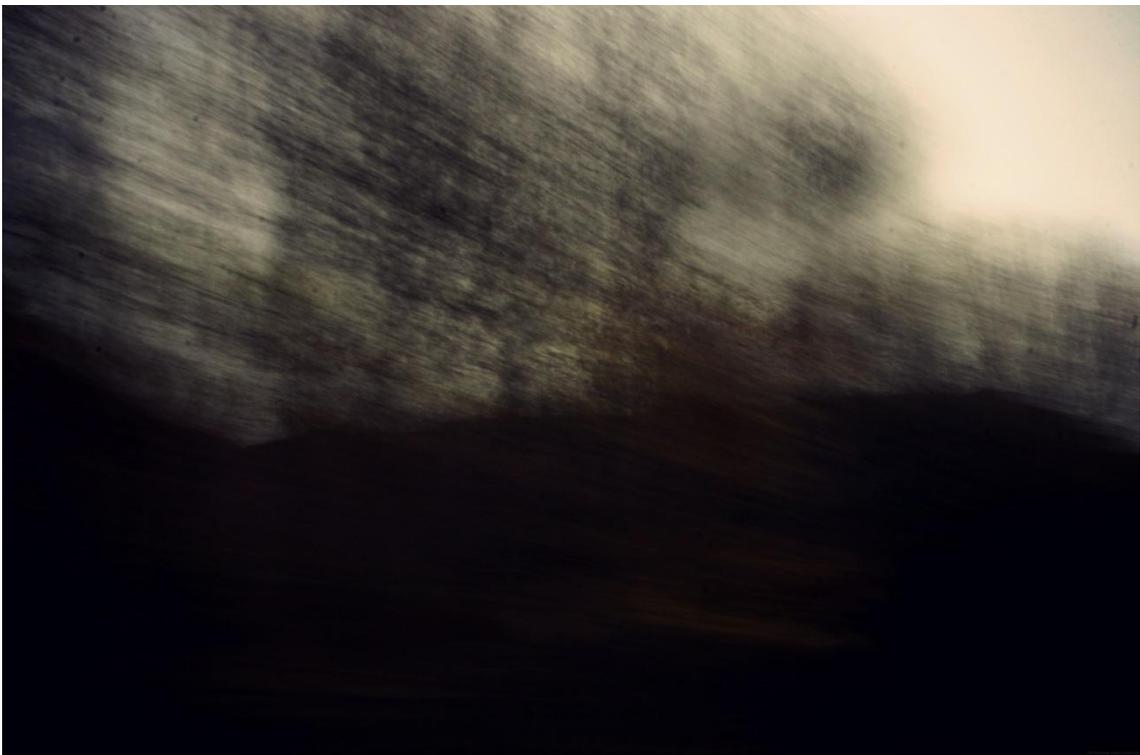


Figura 80. VILLAR, Dolores. Paisajes de lo efímero. Fotografía Digital, 2015.

Colección Privada



Figura 81. VILLAR, Dolores. Paisajes de lo efímero. Fotografía Digital, 2015.

Colección Privada



Figura 82. VILLAR, Dolores. Paisajes de lo efímero. Fotografía Digital, 2015.

Colección Privada



Figura 83. VILLAR, Dolores. Paisajes de lo efímero. Fotografía Digital, 2015.

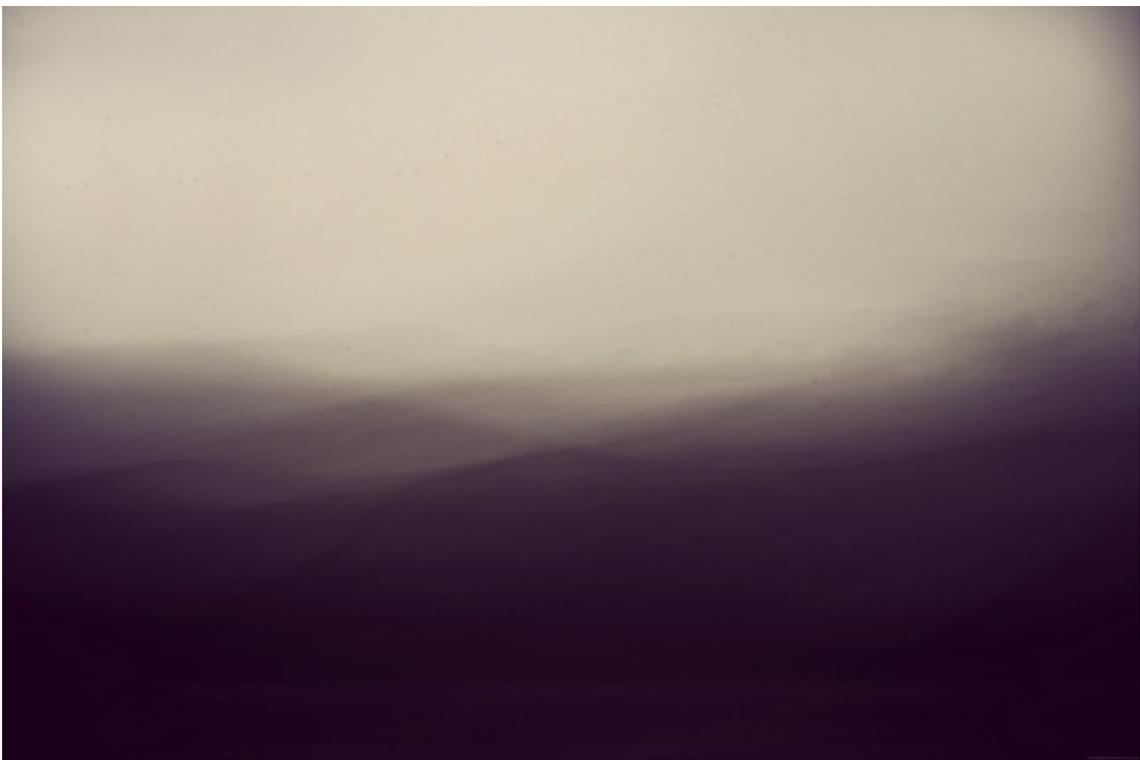


Figura 84. VILLAR, Dolores. Paisajes de lo efímero. Fotografía Digital, 2015.

Colección Privada

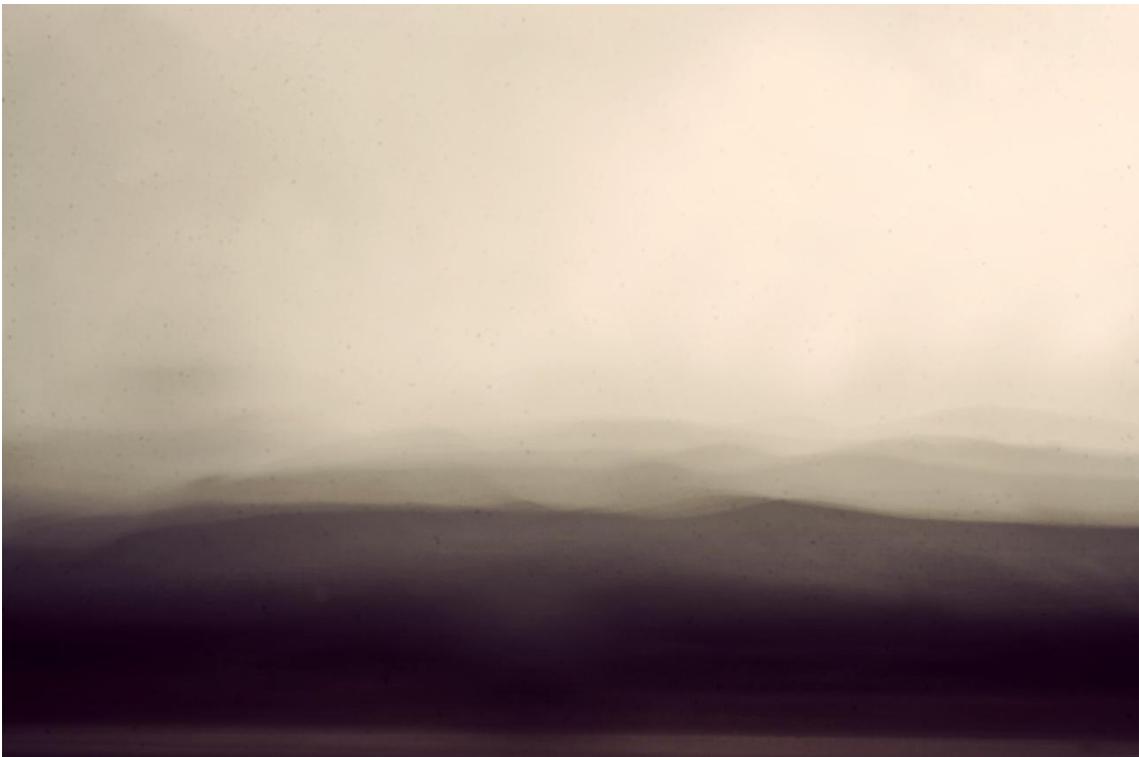


Figura 85. VILLAR, Dolores. Paisajes de lo efímero. Fotografía Digital, 2015.

Colección Privada

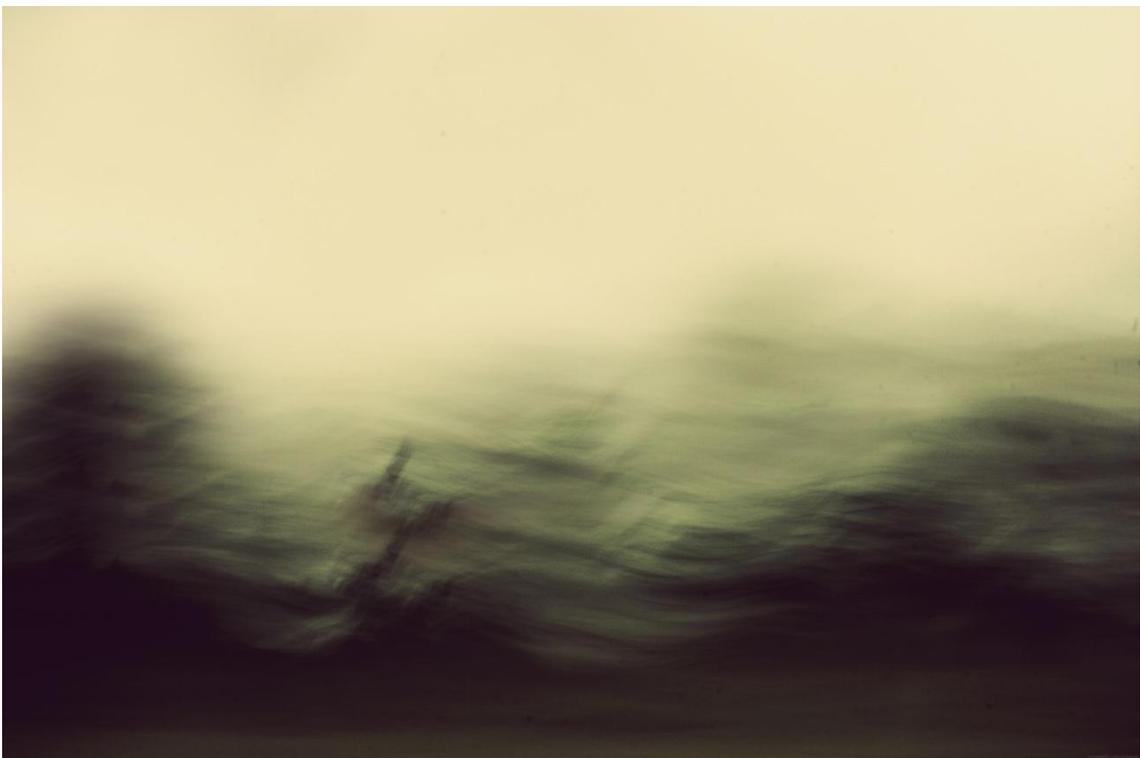


Figura 86. VILLAR, Dolores. Paisajes de lo efímero. Fotografía Digital, 2015.

Colección Privada

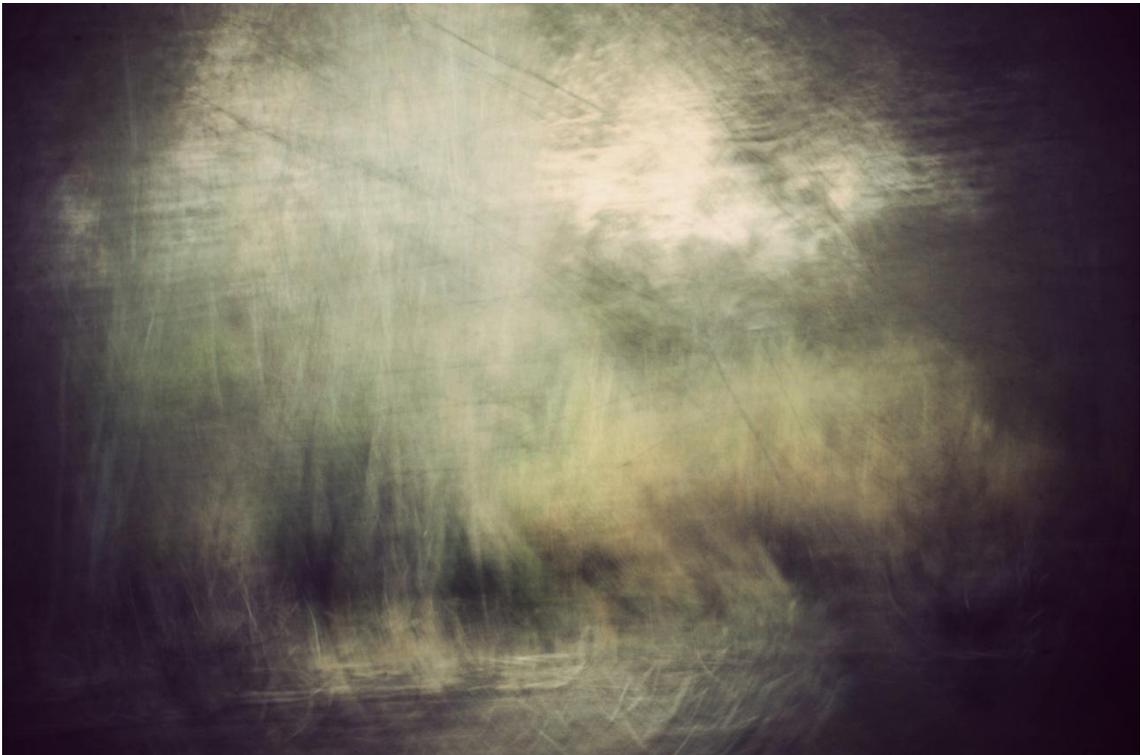


Figura 87. VILLAR, Dolores. Paisajes de lo efímero. Fotografía Digital, 2015.

Colección Privada

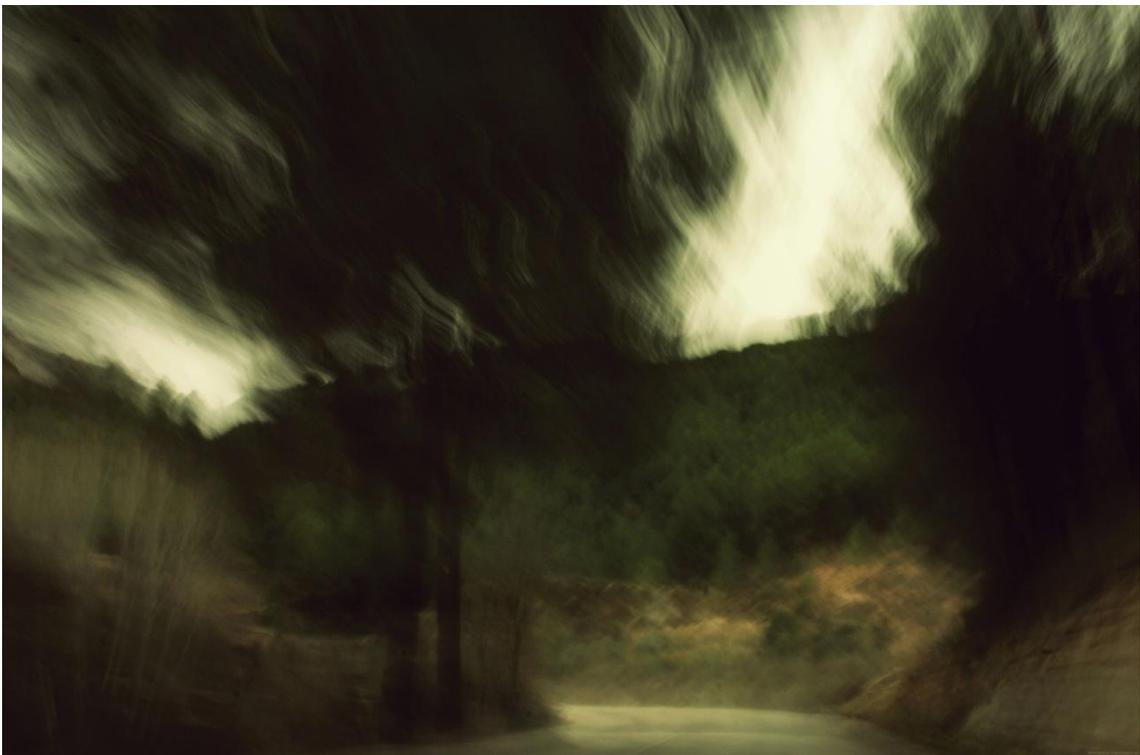


Figura 88. VILLAR, Dolores. Paisajes de lo efímero. Fotografía Digital, 2015.

Colección Privada

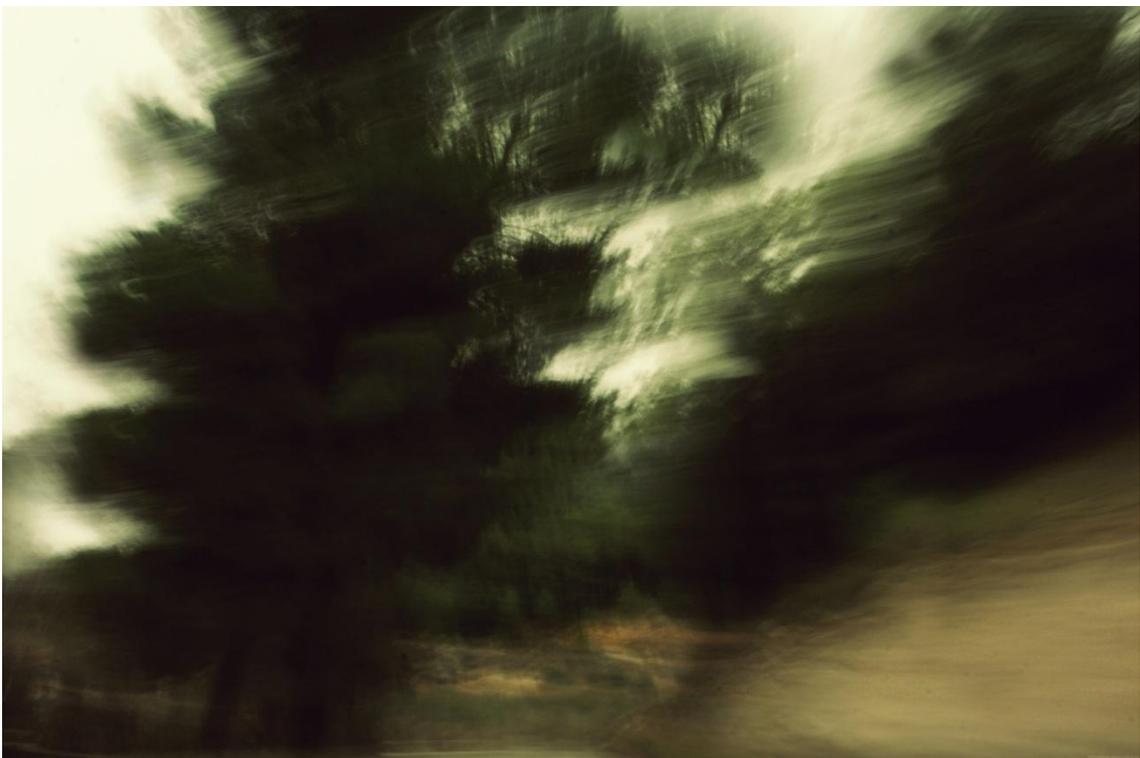


Figura 89. VILLAR, Dolores. Paisajes de lo efímero. Fotografía Digital, 2015.

Colección Privada



Figura 90. VILLAR, Dolores. Paisajes de lo efímero. Fotografía Digital, 2015.

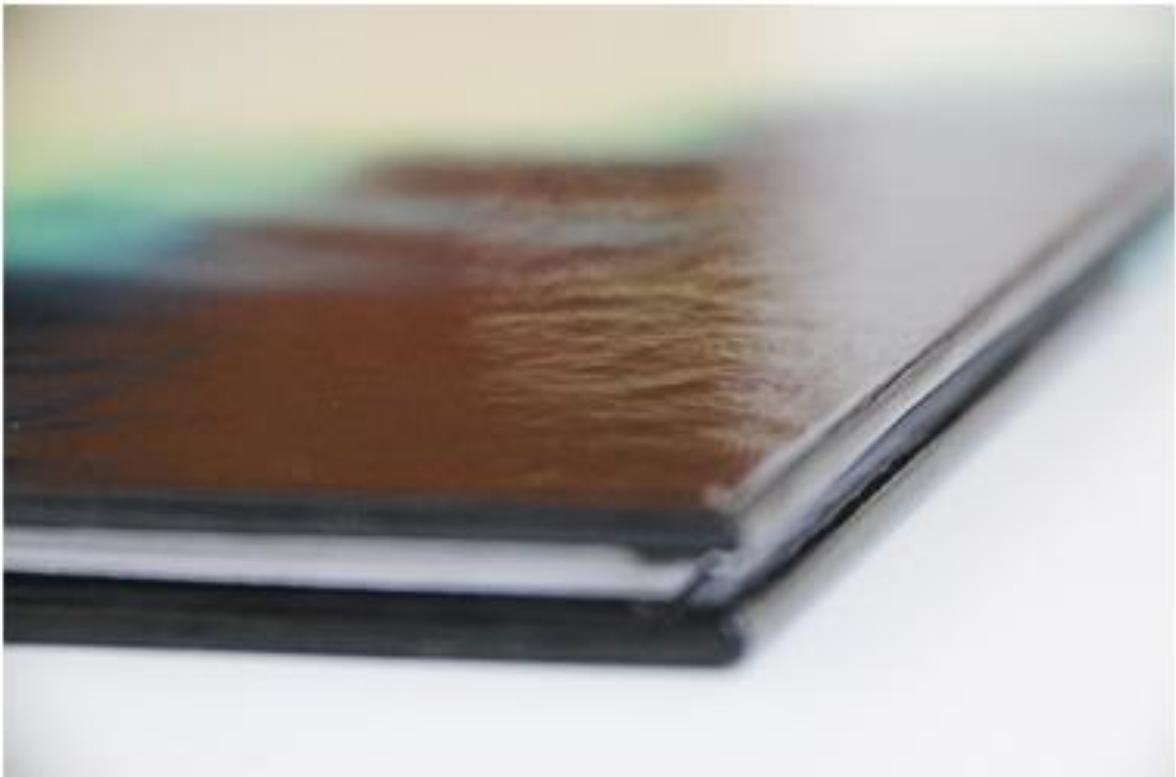
Colección Privada

## 6.1 RESULTADO DEL FOTOLIBRO









## **7. CONCLUSIONES**

La tarea de trabajar e indagar en las múltiples formas de representación del paisaje contemporáneo está alcanzando actualmente un mejor posicionamiento en el arte desde varios años atrás con la aparición de artistas y proyectos que aportan una nueva visión del paisaje y la naturaleza.

Para abordar un proyecto sobre el paisaje contemporáneo se necesitan muchos conceptos y conocimientos, en este trabajo final de máster se han acotado los temas escogidos ya que nos interesaba profundizar en ellos debido a que son los puntos más importantes para esta investigación, así pues, los conceptos como lo efímero, la deriva o el horizonte han resultado fundamentales para proyecto *Paisajes de lo efímero*.

Profundizar en el tema del paisaje y el fotolibro, así como de los diferentes modos de trabajar la fotografía ha sido muy enriquecedor y ha aportado los conocimientos necesarios para la realización de este proyecto. Una de las partes que más ha nutrido este trabajo, además de indagar en el tema del desarrollo del paisaje y los modos de representarlo, sus características y tipologías, ha sido el análisis de referentes de los cuales algunos de los cuales ya conocía anteriormente, pero tras la investigación sobre el tema, han conocido otros que hasta el momento desconocía y que han resultado muy apropiados e interesantes para analizar en este trabajo y también a considerar para futuros proyectos.

Crear un proyecto basado en la fotografía y componer en un fotolibro una obra de paisaje contemporáneo de carácter inédito puede parecer trabajo difícil de desarrollar, debido al amplio registro de obras y artistas que han intentado mostrar un paisaje diferente y creativo, pero sin embargo, posee características que es necesario haber analizado y conocido, para conseguir el éxito del proyecto y conseguir el fin deseado: la publicación del fotolibro.

Ha sido necesario adaptar el proyecto al formato del libro fotográfico y que sea capaz de transmitir lo que se deseaba con su realización, unos sentimientos y una reflexión -no narrativa pero sí visual- para que el espectador sea capaz de asimilar el tema que proponemos: el paisaje que se desvanece, los colores vibrantes y la luz que hacen de la naturaleza un lienzo en el que trabajar y experimentar, un viaje efímero en carretera convertido en una historia visual de un paisaje encontrado y contemplado.

Realizar *Paisajes de lo efímero* ha permitido desarrollar y aprender técnicas y habilidades, tanto prácticas como conceptuales, se ha perfeccionado la destreza en cuanto a la técnica utilizada; el barrido fotográfico mediante un elevado tiempo de exposición de la cámara, con el que ya había realizado un trabajo anteriormente y con la búsqueda de referentes se han conocido otras que son muy interesantes.

El aspecto procesual de este trabajo es un aspecto destacable desde la concepción de las ideas hasta la materialización y es por eso que se hace hincapié en los bocetos realizados en el trabajo de campo y en las fotografías tomadas con anterioridad de las carreteras recorridas, ya que para nosotros es un medio importante, tanto para producir ideas como para realizar dibujos determinados donde buscamos ciertas texturas y cualidades del paisaje que el ojo no es capaz de percibir a simple vista; los colores, las luces y la mezcla de ambos factores.

La relación de la fotografía con el paisaje ha ido cambiando y adaptándose a nuevas visiones y nuevas formas de experimentación, donde se han ido buscando aspectos del paisaje que anteriormente no se habían trabajado o sobre los que, simplemente, no se había indagado de una manera profunda. En este trabajo nos hemos dejado muchos artistas y obras en el tintero, pues hemos mostrado aquellos artistas que, mediante la pintura o la fotografía, se han sentido llamados y atraídos por los aspectos del paisaje que se han trabajado en *Paisajes de lo efímero*.

Concluyendo, este proyecto ha resultado muy positivo porque ha aportado mucho al aprendizaje personal, tanto en el desarrollo teórico como disfrute en el proceso práctico, motivándonos a seguir experimentando sobre el tema del paisaje contemporáneo y seguir generando proyectos.

## **8. FUENTES REFERENCIALES**

## 8.1 BIBLIOGRAFÍA

AA.VV., *La abstracción del paisaje. Del romanticismo nórdico al expresionismo abstracto* (Cat.) Madrid, Fundación Juan March, 2007.

ALBELDA, J. y SABORIT, J., *La construcción de la naturaleza*, Valencia: Comunidad Valenciana, 1997.

ALBERS, J. *La interacción del color*, Madrid: Alianza Forma, 1993.

ARHEINM, Rudolf. *Hacia una psicología del arte*. Madrid. Alianza Editorial. 1995.

ARGULLOL, Rafael. *La Atracción del Abismo. Un Itinerario por el paisaje romántico*. Plaza & Janes. 1983.

BAAL – TESHUVA, Jacob. *Rothko*. Taschen Benedikt, 2009.

BARTHES, Roland. *La cámara lúcida*. Paidós Ibérica, 2009.

BERGER, J. *Mirar*. Madrid: Gustavo Gili, 2011

\_ *Modos de ver*. Madrid: Gustavo Gili, 2011

BOCKEMUHL, Michael. *Turner (Serie Menor)*. Taschen Benedikt, 1999.

BODEI, R. *Paisajes sublimes. El hombre ante la naturaleza salvaje*. Madrid: Siruela, 2011

BURKE, Edmund. *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Alianza Editorial, 2014.

CARBÓ, Enrique L.: “Paisaje y fotografía: Naturaleza y territorio” en *El Paisaje*. Col. Arte y naturaleza. Diputación de Huesca. 1997.

CARRASSAT, P.F.R. *Maestros de la pintura*, Spes Editorial, S.L., 2005

CHENG, F. *Vacío y plenitud*. Madrid: Siruela, 2008

CLARKSON, Jonathan. *Constable*. Phaidon Press Limited, 2010.

CLÈMENT, Gilles. *Manifiesto del Tercer Paisaje*. Gustavo Gili, 2007

DAVIS, Harold. *Fotografía creativa de paisaje/ Creative Landscape photograph*. Anaya Multimedia. Febrero 2012

DE NERVAL, Gérard. *Silvie*. Ediciones Destino, 1988.

DUBOIS, Philippe. *El Acto Fotográfico. De la Representación a la Recepción*. Paidós Comunicación, 1986.

FINLEY, Gerald. E. *Angel in the Sun: Turner's vision of history*. McGill-Queen's Press, 1999

FRANCIS, Allen. *Photography Composition: Simple Understanding of Composition to Become an Amazing Photographer*. Kindle Edition. 2014

FREUND, Gisèle. *La fotografía como documento social*. Gustavo Gili, 2014

FUCHS, Rudy; MOURE, Gloria. *Jan Dibbets, Luz Interior*. Nueva York: Rizzoli, 1991.

GALOFARO, Luca. *Artscapes*. Gustavo Gili, 2003

KANDINSKY, V. *De lo espiritual en el arte*. Madrid: Paidós, 2010

KANT, Immanuel. *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*. 1764.

MADERUELO, Javier: *El paisaje. Génesis de un concepto*. Madrid: Abada Editores, 2005.

*\_Paisaje y Arte*. Colección Lecturas. 2009

*\_Paisaje y territorio*. Madrid: Abada, 2008

MARTÍNEZ DE PISÓN, Eduardo. *Miradas sobre el Paisaje*. Biblioteca Nueva S.L. 2009.

MCGRATH, Dorothy. *El arte del paisaje*. ATRIUM, 2002.

MILANI, Raffaele. *El arte del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007

MURUBIÓ Y TUDURÍ, Nicolás. *Del Paraíso al jardín Latino*. Barcelona: Tusquets Ediciones, 1981.

NOGUÉ I FONT, Juan. *La construcción social del Paisaje*. Biblioteca Nueva S.L., 2007.

ORTEGA, Nicolás (ed.): *Imágenes del paisaje*. Fundación Duques de Soria; Ediciones de Universidad Autónoma de Madrid. Soria; Madrid, 2006.

PARKINSON, Ronald. *John Constable: The Man and his art*. V & Editions. 2003.

PETER, Ensenberger. *Composición Fotográfica: Enfocando los Fundamentos*. Marcombo. 2012.

RICHTER, Gerhard. *ATLAS*. Thames & Hudson, 2007.

\_ *Gerhard Richter*, Sils. Ivory Press, 2009.

\_ *Fotografías Pintadas*. La Fábrica, 2009.

ROSEMBLUM, R. *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico. De Friedrich a Rothso (1975)*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007

ROSSET, Clément. *La anti naturaleza*. Taurus, 1974..

RUIZ, José B. *Composición en Fotografía*. El lenguaje del Arte. 2012

SONTAG, Susan. *Sobre la Fotografía*. Edhasa. 1975.

TORAN, Enrique. *El espacio en la imagen . De las perspectivas prácticas al espacio cinematográfico*. Editorial Mitre, 1985.

VV.AA. Turner y Constable: *Naturaleza y Color en el Romanticismo Inglés*. Electa, 2000.

## 8.2 RECURSOS EN LÍNEA

ANDRADE, Carla. Disponible en: <http://carlafernandezandrade.com/> [Consultado el 28-1-16]

BIBERSTEIN, Michael. Disponible en: <http://www.michaelbiberstein.com/en/works> [Consultado el 15-1-16]

BLANCO, Mabel. Disponible en <http://www.mabelblanco.com/perspectiva/>  
[Consultado el 18-09-2015]

SUGIMOTO, Hiroshi. Disponible en: <http://www.sugimotohiroshi.com/> [Consultado  
el 30-10-15]

TATE. Disponible en: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/> [Consultado el 29-09-  
2015]

TAKUMA, Akihito. Disponible en: <http://www.akihitotakuma.com/> [Consultado el 23-  
1-16]

[http://www.abc.es/cultura/arte/20121128/abci-paisaje-gioconda-  
201211281327.html](http://www.abc.es/cultura/arte/20121128/abci-paisaje-gioconda-201211281327.html) [Consultado el 18-09-2015]

[http://www.abc.es/cultura/cultural/20131112/abci-cultural-m113-arte-ante-  
201311121313.html](http://www.abc.es/cultura/cultural/20131112/abci-cultural-m113-arte-ante-201311121313.html) [Consultado el 21-09-2015]

[http://www.abc.es/cultura/arte/20131023/abci-calder-miro-perejaume-magritte-  
201310222000.html](http://www.abc.es/cultura/arte/20131023/abci-calder-miro-perejaume-magritte-201310222000.html) [Consultado el 25-09-2015]

[http://www.diariodecadiz.es/article/ocio/1661939/una/linea/entre/la/certeza/y/deseo.  
html](http://www.diariodecadiz.es/article/ocio/1661939/una/linea/entre/la/certeza/y/deseo.html) [Consultado el 29-09-2015]

<http://www.artelista.com/ypobra.php?o=1814> [Consultado el 29-09-2015]

<http://www.artnet.com/artists/bae-bien-u/> [Consultado el 27-10-15]

## 9. ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

**Figura 1-** DA VINCI, Leonardo: *La Gioconda*, 1503-1519. Óleo sobre tabla, 77 x 53 cm. París, Museo del Louvre

**Figura 2-** CONSTABLE, John: *Estudios de Nubes*. Óleo sobre tabla, medidas variables

**Figura 3-** FRIEDRICH, Caspar David: *Paisaje de Riesengebirge*. Óleo sobre lienzo, 55 x 70 cm. Munich, Neue Pinakothek

**Figura 4-** DAVID, Jacques-Louis: *Napoleón cruzando los Alpes*, 1801. Óleo sobre lienzo, 259 x 221 cm. Malmaison, Musée national du château de Malmaison

**Figura 5-** UCELLO, Paolo: *Caza en el Bosque*, 1470. Temple y óleo sobre tabla, 73,3 x 177 cm. Ashmolean, Oxford

**Figura 6-** TURNER, William: *Lluvia, vapor y velocidad. El gran ferrocarril del Oeste*, 1844. Óleo sobre lienzo, 91 x 121, 8 cm. Londres, National Gallery

**Figura 7-** TURNER, William: *El paso de Golando*, 1808. Óleo sobre lienzo

**Figura 8-** LOUTHERBOURG, Philip James. *Alud en los Alpes*, 1803

**Figura 9-** ANDRADE, Carla. *Last Return*. 2011. fotografía analógica

**Figura 10-** ANDRADE, Carla. *Last Return*. 2011. fotografía analógica

**Figura 11-** CHRISTO AND JEANNE-CLAUDE. *Wrapped Coast, One Million Square Feet, Little Bay, Australia*. 1968-1969.

**Figura 12-** PLADEMUNT, Alex. *Almost There*. Pags. 5-6

**Figura 13-** ADAMS, Robert. *A portrait in landscape*. 2005

**Figura 14-** SCHMIDT, Michael. *Natur*. 2014. Cubierta fotolibro

**Figura 15-** SCHMIDT, Michael. *Natur*. 2014. Pag. 54-55

**Figura 16-** PASTOR, Miren. *Bibeau*, 2015

**Figura 17-** FULTON, Hamish. Cubierta del Fotolibro *El camino. Rutas cortas por la Península Ibérica*, 1979–2008.

**Figura 18-** NICÉPHORE NIÉPCE, Joseph. *Vista desde la ventana en Le Gras*. 1826

**Figura 19-** ADAMS, Ansel. *Los Tetons y el río Snake*. 1942

**Figura 20-** SMITHSON, Robert. *Spiral Jetty*, 1970, Great Salt Lake, Utah

**Figura 21-** Cubierta del Catálogo de la Exposición “La construcción del Paisaje Contemporáneo”. CDAN Huesca. 2008

**Figura 22-** FRIEDRICH, Caspar David: *Böhmische Landschaft mit dem Milleschauer*, 1808. 70x140cm. Dresde, Gemäldegalerie

- Figura 23-** CONSTABLE, John: *Mar con nubes de lluvia*, 1827. 22 x 31 cm. Óleo sobre lienzo
- Figura 24-** SUGIMOTO, Hiroshi. *Sea Pillon*. 1990. Fotografía Analógica
- Figura 25-** SUGIMOTO, Hiroshi. *Time Exposed*, 1991. Fotografía Analógica
- Figura 26-** DIBBETS, Jan. *New Horizons. Sea Land*. 2007. Fotografía Digital
- Figura 27-** DIBBETS, Jan. *Land 0°-135°*. Fotografía Analógica. 1972
- Figura 28-** DIBBETS, Jan. *Panorama Dutch Muntain. Sea II A*. 1971. Fotografía Analógica y Collage
- Figura 29-** VILLAR, Dolores. Falsos panoramas
- Figura 30-** FONTANA, Franco. *Puglia*. Fotografía Analógica. 1978
- Figura 31-** FONTANA, Franco. *San Valentino*. Fotografía Analógica. 1978
- Figura 32-** FONTANA, Franco. *Lido delle Nazioni Emilia*. Fotografía Analógica, 1973
- Figura 33-** FONTANA, Franco. *Mediterráneo*. Fotografía Analógica, 1988
- Figura 34-** FONTANA, Franco. *Mar Ligur*. Fotografía Analógica, 2005
- Figura 35-** VILLAR, Dolores. s/n. Fotogramas extraídos de película Súper 8, 2013
- Figura 36-** COSTA, Matías. *Lonesome Train*. Fotografía Analógica. 2007
- Figura 37-** MARAZUELA Y MESA. *Paralelo 45°25'N*. Fotografía digital. 2012/13
- Figura 38-** CURTO, Félix. *El viaje Interior*. Fotografía Analógica
- Figura 39-** CURTO, Félix. *El viaje Interior*. Fotografía Analógica
- Figura 40-** LONG, Richard. *A line made by walking*. 1967.
- Figura 41-** DIBBETS, Jan. *Leaves*. Fotografía Analógica
- Figura 42-** BIEN-U, Bae. *SNM 1A-021 V*, 1992. Fotografía Analógica
- Figura 43-** BIEN-U, Bae. *SNM 3a- 003*, 2000. Fotografía Analógica
- Figura 44-** BIEN-U, Bae. *Windscape -om1a-030h*, 2007. Fotografía Analógica
- Figura 45-** BIEN-U, Bae. *sea1a-079h*, 2009. Fotografía Analógica
- Figura 46-** VILLAR, Dolores. *Paisajes de lo efímero*. Fotografía digital, 2015-16
- Figura 47-** BIBERSTEIN, Michael. *T-Attractor*, 2000. 310 x 275 cm. Acrílico sobre Madera.
- Figura 48-** TAKUMA, Akihito. *Lines of Flight*. 2013. Óleo sobre madera.
- Figura 49-** VILLAR, Dolores. *Paisajes de La Mancha*, 2013. Obra perteneciente al proyecto "Landscape; Paisaje y Entorno" Fotografía Analógica
- Figura 50-** Mapa que muestra el recorrido final para la realización de *Paisajes de lo Efímero*
- Figura 51-** VILLAR, Dolores. Trabajo de campo. Jorquera, 2014

**Figura 52-** VILLAR, Dolores. *Fotografías perteneciente al trabajo de campo realizado*. 2015. Fotografía digital.

**Figura 53-** VILLAR, Dolores. *Fotografías perteneciente al trabajo de campo realizado*. 2015. Fotografía digital.

**Figura 54-** VILLAR, Dolores. *Boceto al natural*, 2015. 20 x 20 cm. Óleo sobre lienzo.

**Figura 55-** VILLAR, Dolores. *Boceto al natural*, 2015. 20 x 20 cm. Óleo sobre lienzo.

**Figura 56-** VILLAR, Dolores. *Fotografías perteneciente al trabajo de campo realizado*. 2015. Fotografía digital.

**Figura 57-** VILLAR, Dolores. *Fotografías perteneciente al trabajo de campo realizado*. 2015. Fotografía digital.

**Figura 58-** VILLAR, Dolores. *Fotografías perteneciente al trabajo de campo realizado*. 2015. Fotografía digital.

**Figura 59-** VILLAR, Dolores. *Diseño del fotolibro Paisajes de lo efímero abierto*

**Figura 60-** VILLAR, Dolores. *Diseño de portada del fotolibro Paisajes de lo efímero*

**Figura 61-** VILLAR, Dolores. *Diseño de contraportada del fotolibro Paisajes de lo efímero*

**Figura 62-** VILLAR, Dolores. *Diseño de páginas del fotolibro*.

**Figura 63-** *Fotografías del proyecto Paisajes de lo efímero en la Galería Sebastian Melmoth*.

**Figura 64** - *Código QR promocional del proyecto Paisajes de lo efímero*

**Figura 65-** VILLAR, Dolores. *Paisajes de lo efímero*. 3888 x 2592. Fotografía Digital, 2015. Colección Privada

**Figura 66-** VILLAR, Dolores. *Paisajes de lo efímero*. 3888 x 2592. Fotografía Digital, 2015. Colección Privada

**Figura 67-** VILLAR, Dolores. *Paisajes de lo efímero*. 3888 x 2592. Fotografía Digital, 2015. Colección Privada

**Figura 68-** - VILLAR, Dolores. *Paisajes de lo efímero*. 3888 x 2592. Fotografía Digital, 2015.

Colección Privada

**Figura 69-** VILLAR, Dolores. *Paisajes de lo efímero*. 3888 x 2592. Fotografía Digital, 2015. Scuola Visual di Fotografia di Torino, Italia.

**Figura 70-** VILLAR, Dolores. *Paisajes de lo efímero*. Fotografía Digital, 2015. Colección Privada

**Figura 71-** VILLAR, Dolores. Paisajes de lo efímero. Fotografía Digital, 2015.

**Figura 72-** VILLAR, Dolores. Paisajes de lo efímero. 3888 x 2592. Fotografía Digital, 2015.

**Figura 73-** VILLAR, Dolores. Paisajes de lo efímero. 3888 x 2592. Fotografía Digital, 2015. Colección Privada

**Figura 74-** VILLAR, Dolores. Paisajes de lo efímero. 3888 x 2592. Fotografía Digital, 2015. Colección Privada

**Figura 75-** VILLAR, Dolores. Paisajes de lo efímero. 3888 x 2592. Fotografía Digital, 2015. Colección Privada

**Figura 76-** VILLAR, Dolores. Paisajes de lo efímero. 3888 x 2592. Fotografía Digital, 2015.

**Figura 77-** VILLAR, Dolores. Paisajes de lo efímero. 3888 x 2592. Fotografía Digital, 2015. Colección Privada

**Figura 78-** VILLAR, Dolores. Paisajes de lo efímero. 3888 x 2592. Fotografía Digital, 2015.

**Figura 79-** VILLAR, Dolores. Paisajes de lo efímero. 3888 x 2592. Fotografía Digital, 2015. Colección Privada

**Figura 80-** VILLAR, Dolores. Paisajes de lo efímero. 3888 x 2592. Fotografía Digital, 2015.

**Figura 81-** VILLAR, Dolores. Paisajes de lo efímero. 3888 x 2592. Fotografía Digital, 2015. Colección Privada

**Figura 82-** VILLAR, Dolores. Paisajes de lo efímero. 3888 x 2592. Fotografía Digital, 2015. Colección Privada

**Figura 83-** VILLAR, Dolores. Paisajes de lo efímero. 3888 x 2592. Fotografía Digital, 2015. Colección Privada

**Figura 84-** VILLAR, Dolores. Paisajes de lo efímero. 3888 x 2592. Fotografía Digital, 2015.

**Figura 85-** VILLAR, Dolores. Paisajes de lo efímero. 3888 x 2592. Fotografía Digital, 2015. Colección Privada

**Figura 86-** VILLAR, Dolores. Paisajes de lo efímero. 3888 x 2592. Fotografía Digital, 2015. Colección Privada

**Figura 87-** VILLAR, Dolores. Paisajes de lo efímero. 3888 x 2592. Fotografía Digital, 2015. Colección Privada

**Figura 88-** VILLAR, Dolores. Paisajes de lo efímero. 3888 x 2592. Fotografía Digital, 2015. Colección Privada

**Figura 89-** VILLAR, Dolores. Paisajes de lo efímero. 3888 x 2592. Fotografía Digital, 2015. Colección Privada

**Figura 90-** VILLAR, Dolores. Paisajes de lo efímero. 3888 x 2592. Fotografía Digital, 2015. Colección Privada

