

Proyecto Panorama

d í a c u a l q u i e r a d e l a ñ o 8 3 u 8 4

Proyecto Panorama

d í a c u a l q u i e r a d e l a ñ o 8 3 u 8 4

Trabajo de Grado

Camilo Andrés Ordóñez Robayo

Director

Luis Hernando Giraldo

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Artes

Escuela de Artes Plásticas

a g o s t o d e 2 0 0 4

PANORAMA. F., It., In., P. y C. Panorama.
—A. Rundschau, Panorama.—E. Panorama, čirkaŭvidaĵo.
(Etim.—Del gr. *pán*, todo, y *hórama*, vista.) m.
Vista pintada en un gran cilindro hueco, en cuyo
centro hay una plataforma circular, aislada, para
los espectadores, y cubierta por lo alto á fin de ha-
cer invisible la luz cenital. || Por ext., vista de un
horizonte muy dilatado.



contenido

presentación	7
proyecto panorama	9
Un panorama, dos panoramas	12
Con m... de Monet y de museo	19
<i>día cualquiera del año 83 u 84</i>	33
Proceso, investigación de campo	37
Piedras/calcos	40
Un escenario	41
catálogo de imágenes	43
Colección	43
Procesos	47
Exhibición	51
anexos	57
Antesala	57
Algunos referentes	60
Sumas y restas	64
bibliografía	67
agradecimientos	

presentación

El XIX fue un siglo atravesado por la ilusión. En su carácter de ciudadano, el hombre tuvo que encontrar una serie de imágenes que, entre lo romántico y lo exótico, le permitieran sustraerse de un entorno que ya no podía resultar significativo: el *Cristal Palace*, las ferias universales, los jardines y los panoramas dan cuenta de esto, a la vez que establecen una relación frente al paisaje definida por la ficción. En este marco, *Proyecto Panorama* es otro intento por proponer una experiencia en el espacio arquitectónico a través del paisaje.

A partir de un trabajo de campo sustentado en documentos fotográficos, reseñé la aparición de una serie de monolitos monocromos en diversos parques de la ciudad, e instauré una suerte de jardín, con césped y copias de piedras coloreadas, en uno de los talleres de medio panorama del edificio de Artes Plásticas.

La instalación *_día cualquiera del año 83 u 84_*, fue expuesta entre el 2 y el 13 de agosto de 2004 dentro de la *X Muestra de Trabajos de Grado de Artes Plásticas*. La sustentación pública del proyecto se realizó el jueves 5 y viernes 6 de agosto hacia el mediodía y actuaron como jurados: Cristóbal Schlenker y Ramón Uribe y, Rosario López respectivamente.

proyecto panorama

¿Cuál es la diferencia entre mirar de frente y mirar desde arriba?

Ésta es una pregunta que me hice durante algún tiempo en relación con el problema del dibujo, la perspectiva y la línea de horizonte. En particular, buscaba establecer diferencias entre la mirada frontal y la cenital con respecto a la configuración del espacio sobre el plano.

A partir de una serie de trabajos y reflexiones, llegué a una conclusión: la formulación de una vista frontal corresponde a cierta subjetividad, a la narración de una experiencia; en suma, a lo que conocemos, en la historia del arte, como paisaje; mientras que las visiones configuradas a partir de una descripción cenital —aquellas que dejan de orientarse hacia la lejanía y sobre las que aparecen los puntos cardinales— corresponden a un intento por definir objetivamente un territorio en particular, es decir, a los mapas, los planos y la cartografía.

El paisaje, como lo entendemos tradicionalmente, define un lugar a partir de una experiencia sin dar mayores pistas para llegar a él. Mientras que un plano describe la geografía en un intento de objetividad tal que propone una escala con respecto a lo que narra.

Estas dos miradas antagónicas, una cuya disposición es vertical (el género del paisaje) y otra que reclama una lectura horizontal (el mapa), sin embargo, tienen un punto en común: tanto la visión cenital como la frontal están guiadas por artificios o convenciones. La línea de horizonte —existente sólo para los ojos que quieren buscarla hacia la profundidad— media el paisaje y le otorga un ordenamiento que pone en relación a la imagen con la naturaleza; esta línea, que divide cielo y tierra, de suyo se establece como la convención que permite el paralelo entre el mundo y la obra. Por su parte, la rosa de los vientos —con sus cuatro puntos cardinales—, los meridianos, los paralelos e indicaciones de escala, determinan mapas y planos, y brindan un orden de interpretación específico. De este modo, tanto la línea de horizonte propia de la mirada frontal, como las indicaciones cartográficas propias de la cenital, se presentan como signos convencionales que dan las claves para dos diferentes lecturas del espacio.¹

Asimismo, ambas miradas se cruzan gracias a sus convenciones; la rosa de los vientos y el horizonte, dentro del plano real, inevitablemente se corresponden. Como si la línea

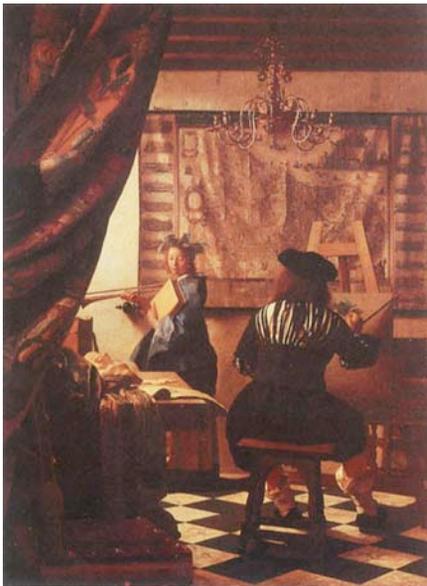


Lámina 2. Jan Vermeer, *El Arte de la Pintura*. Kunsthistorisches Museum, Viena.

¹ La obra de Vermeer, *Alegoría del arte de la pintura*, es paradigmática a este respecto, debido al mapa de Holanda que llena una buena porción de la pared del fondo. Este mapa no sólo representa una visión cenital del territorio sino que, siguiendo cierta correspondencia de ubicación en el plano cartográfico, las partes izquierda y derecha están ocupadas por una suerte de cuadrícula en la que aparecen diferentes vistas a manera de paisaje, lo que plantea, nuevamente, el problema de la visión cenital y frontal. Por otra parte, el hecho de que el plano que aparece en esta obra no tenga indicaciones correspondientes a los puntos cardinales o al uso de medidas de escala, lo convierte en un objeto —cartográficamente— inútil; valioso sólo a partir de los valores formales que acusan su bidimensión. (Ver Svetlana Alpers, *EL arte de describir* Ed. Herman Blume. Madrid, 1987)

de horizonte que en un caso define la partición de dos planos —tierra y cielo—, en el otro fuera la expresión sintética del territorio; es decir, lo que en la vista frontal de un paisaje es la línea de horizonte, en un mapa es precisamente la descripción del paisaje en cuanto área geográfica, y, mientras que en un mapa, la rosa de los vientos define una orientación de la imagen horizontal, una brújula en la mano no puede más que demarcar la orientación hacia una línea de horizonte.

Tales relaciones que se encuentran en una y otra mirada juegan un papel determinante en los panoramas, una especie de espectáculos móviles que, inventados en el siglo XVIII y popularizados en el XIX, planteaban la ficción de un paisaje a partir un muro circular que envolvía a los espectadores, de forma tal que cubría todas sus posibilidades visuales.

Así, encontré que el motivo de mi pregunta tenía la posibilidad de ser desarrollada en el ámbito de estos panoramas que, como espectáculos, nutrieron la imaginación de los públicos decimonónicos, y me permitían abrir un campo no solamente de soluciones formales sino de intereses temáticos, como se verá en las próximas páginas.



Un panorama dos panoramas

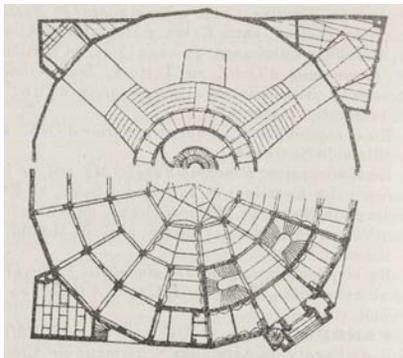
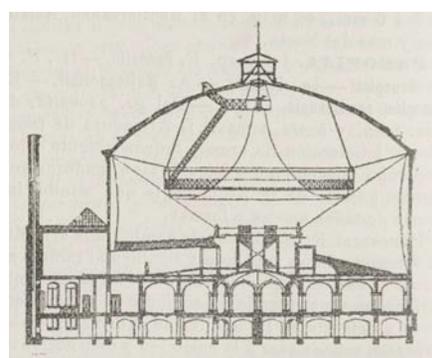
La arquitectura comienza en las construcciones de hierro a emanciparse del arte; la pintura lo hace a su vez en los panoramas. El punto culminante en la preparación de los panoramas coincide con el surgimiento de los pasajes. Era incansable el empeño de hacer de los panoramas, por artificios técnicos, lugares de una perfecta imitación de la naturaleza. Se buscaba copiar el cambio de las horas en el paisaje, la salida de la luna, el fragor de las cataratas.

Walter Benjamín

En 1788, sobre una idea de Breisig —pintor alemán de arquitecturas—, Robert Baker construyó un panorama que ilustraba una vista global de la ciudad de Edimburgo y lo presentó como un espectáculo en la misma ciudad, dando oportunidad a sus gentes de reconocer el territorio que habitaban.

De acuerdo a la idea original de Breisig, los panoramas estaban configurados por un paisaje pintado a lo largo de un lienzo que podía ser montado sobre un soporte arquitectónico, el cual seguía una estructura cilíndrica, y cuyo centro servía de plataforma para que los visitantes tuvieran una visión plena del paraje representado.

Ocupar las posibilidades visuales del espectador en todas sus direcciones y difractar la luz que entraba a la construcción por una claraboya cenital cónica, hacían parte de las estrategias de Baker en esta primera inventiva. Unas estrategias que más tarde se extenderían a otras creaciones, en aras de lograr que la ilusión propuesta fuera vivenciada de



Planos de panorama. Erke, Berlín – Siglo XIX

manera más real y sin interferencias. En algunos diseños de panorama, la plataforma central tomó altura y, a manera de globo aerostático, permitió que la visión del espectáculo no sólo reposara en el movimiento horizontal de los ojos por buscar el horizonte, sino también en el movimiento vertical de la cabeza por buscar la imagen del suelo, sin embargo, nunca se pensó en la posibilidad de una visión cenital que incluyera la tarima dentro de la ficción.



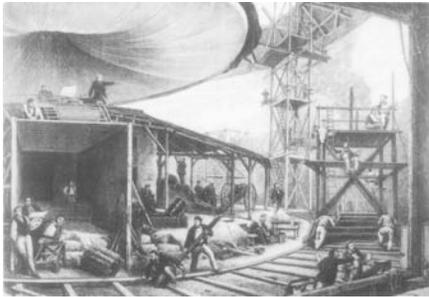
1. C. V. Nielsen, Viewing platform with spectators and detail of a panoramic view of Constantinople by Jules-Arsène Garnier (1847–1889) on exhibit in Copenhagen, c. 1882, wood engraving. Copenhagen City Museum.

Más adelante, el diseño de panoramas se complementó con algunos objetos tridimensionales ubicados entre los espectadores y la pintura, e incluso llegó a utilizar actores, esto cuando se trataba de panoramas que representaban paisajes de lugares lejanos como Asia y oriente.

Los panoramas estaban ligados a una temporalidad; su diseño suponía una disposición a ser desmontables y transportables, y si bien, los primeros panoramas fueron expuestos en las mismas ciudades que servían de modelo para su realización, más tarde, en su carácter de espectáculo, se convirtieron en un tipo de atracción que deambulaba entre poblaciones.

Esta capacidad móvil se fortaleció con los avances tecnológicos que, a la postre, estrecharon los límites entre arquitectura e ingeniería. La creación de fuertes estructuras, con facilidades al momento de ensamblar y transportar, permitió una arquitectura portátil que funcionara como escenografía efímera.

El auge de los panoramas y su demanda llegaron a ser de tal magnitud que algunas ciudades costearon grandes edificios (Rotondas) que, a manera de galpón, servían para montar en su interior cualquier espectáculo de panorama, con lo que arquitectura efímera y permanente encontraron un diálogo. Del mismo modo, los panoramas originaron una buena cantidad de souvenirs: vistas de ciudades a pequeña escala, visores de dioramas —anteojos que en su interior llevaban



5. Félix-Emmanuel-Henri Philippoteaux (1815–1884) overseeing the production of his *Panorama of the Champs-Élysées* and colleagues busy with the laying of the fake terrain, engraving from *Le Monde illustré*, 2 November 1872.

Levantamiento de un espectáculo de Panorama



El panorama de Amsterdam

reproducciones en miniatura que incluían no sólo planos bidimensionales sino también pequeños objetos que jugaban con la imagen—, visores de cicloramas —los mismos anteojos pero con imágenes encadenadas— y, finalmente, los tambores de movimiento —artefactos que, a través de la sucesión de imágenes fijas, producían la animación de sus figuras—.

La decadencia de los panoramas —hacia finales del siglo XIX y principios del XX— sobrevino con la instauración de otros espectáculos que, coincidiendo con los subproductos o souvenirs mencionados, específicamente el tambor de movimiento, abrieron el camino a la imagen animada del cinematógrafo²; mientras que el recuerdo de los panoramas se perpetuó en el uso de dioramas como recursos museográficos.

Ahora bien, vuelvo sobre el problema del paisaje y del mapa del cual partí, pues es el panorama donde se encuentran mezcladas estas dos maneras de representar el espacio. La construcción del paisaje en torno a una línea de horizonte que rodea a los espectadores constituye el eje básico de la imagen que simula la puesta en escena, un eje que en definitiva es frontal (paisaje), mientras que el área sobre la que se levanta la tarima vendría a ser la porción o ubicación cenital de este mismo paisaje, es decir, la tarima corresponde a una coordenada geográfica (mapa).



8. Thomas Hosmer Shepherd (fl. c. 1817–40), Entrance to Barker's (subsequently Robert Burford's) rotunda on Cranbourne Street, 1858, watercolour, 22.4 x 17.1 cm. British Museum, London.

Fachada de acceso a una rotunda de
Panorama ubicada sobre un pasaje

² Según Benjamín el carácter mimético y a la vez avasallante de los panoramas, apuntaba a la fotografía, hacia el film y el film sonoro. De hecho, Daguerre era discípulo de un pintor de panoramas. Iluminaciones II. Pág. 177. Ed Taurus. Madrid 1972

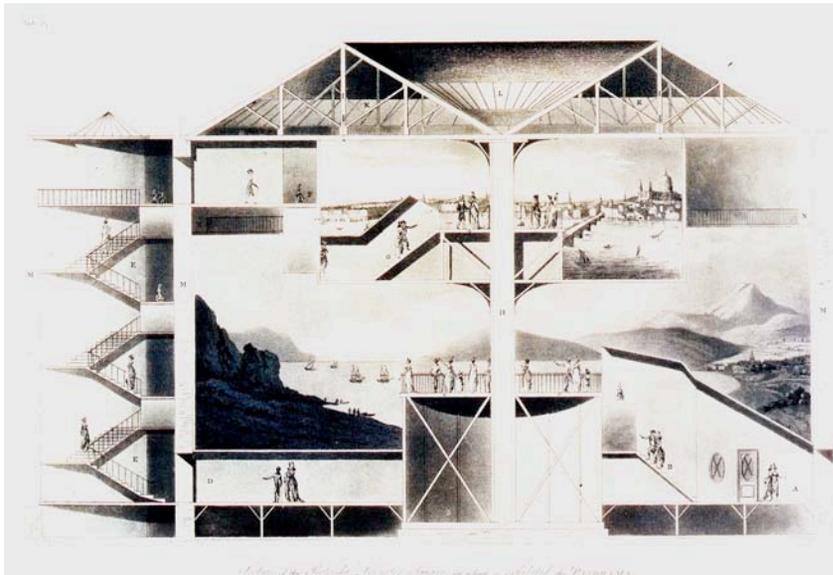
16_17

Pero esta coordenada no ha sido incluida dentro de la ficción del andamiaje y simplemente define el espacio propuesto para la simulación, el punto de vista de los espectadores, uno que se dirige del centro alrededor. Así, el punto al que correspondería la tarima en la lógica del paisaje deja de existir en la geografía, generando un no lugar, un punto ciego mediado por la ficción de la rotonda.



Secciones para el panorama
del Regent's Park- Londres.
Richard Morris 1831

Los panoramas, desarrollados durante el siglo XIX, me plantearon entonces, un encuentro con el espacio que, mediado por otro tipo de ficción —el espectáculo—, permitía transitar del sentido subjetivo del paisaje a la objetividad del plano. Los panoramas exponían una visión propia del paisaje de corte subjetivo con sus dos características básicas: la línea de horizonte y la verticalidad, y, a la vez, al colocar el espectador en la tarima le otorgaban una posición de corte geográfico desde la cual se pretendía la observación de un todo, menos el lugar que servía como punto de vista, el centro. En este orden de ideas, se trataba de un centro desplazado; el centro del panorama es lo único que no aparece, ha sido aislado, genera una "cámara de aire", una suerte de vacío, en la cual lo único que el espectador no podía ver incluido dentro de la ficción del paisaje era justamente el lugar donde se encontraban sus pies.



Corte Transversal de un Panorama.
Robert Mitchell 1801

Los panoramas, gracias a la plenitud de la mirada, a la luz y a la ubicación premeditada de un espectador que se ubicaba en un punto de vista no existente, tenían los elementos propios de los planos, eran, en síntesis, un paisaje subjetivo al que el espectador se acercaba de una manera objetiva, a través de una peculiar conjunción entre cenital y frontal. En ellos, el espectador, a pesar de estar en el centro, nunca hacía parte de la ficción.

El problema presente en este tránsito de miradas, el desplazamiento que existe entre el ojo que mira de frente y el que mira desde arriba, halla una solución en un andamiaje muy similar al de los panoramas: *Los Nenúfares* de Monet.

Con m... de Monet y de Museo

En la obra temprana de Monet, cuando éste aún tenía una orientación academicista y lograba captar cierta atención en los salones oficiales, se encuentra una pintura particular: *Esquina del estudio*, un cuadro a escala natural que presenta un recorte de alfombra, una gran superficie de pared sobre la que se extiende un papel de colgadura, una pistola, una daga, un arcabuz y un trozo de cuadro, y, entre la alfombra y la pared, una mesa pequeña sobre la que reposan, un estuche portátil de pinturas, una gorra y unos libros. En suma, una serie de elementos anecdóticos que de inmediato remiten al problema interior-exterior: los instrumentos de caza, el estuche portátil y el motivo del papel de colgadura: un gran paisaje con plantas, agua y aves exóticas cuya vegetación domina el conjunto de la escena.

De hecho, el género al que pertenece esta pintura—taller del artista— está diluido. En este cuadro, el taller se convierte en un maletín que define su campo de trabajo en el exterior, los instrumentos de cacería acentúan este espíritu, y nos hacen pensar en un Monet que no se resigna a quedarse en casa. Todo en ese estudio, en ese interior pintado, se encuentra apuntando hacia fuera.

Ahora bien, el fondo de este cuadro plantea una relación espacial que podría parecer la misma que presenta un paisaje, sin embargo, la escala de la imagen que describe el papel de colgadura y la frondosidad de éste, anulan cualquier posibilidad



Esquina del estudio. Claude Monet 1861

de una línea de horizonte, lo que hace que el espacio propuesto irrumpa en el plano vertical, ya no del fondo, sino del lienzo. Este tratamiento que Monet brinda a la imagen de un paisaje en el que la línea de horizonte desaparece, se convertirá en una constante de los paisajes que desarrolla el artista hacia el final de su vida y, en particular, de las obras que toman como referencia al jardín de Giverny. En gran parte de éstas, la horizontal se eleva al punto de salir del formato y sólo deja al descubierto la superficie como superficie, como plano bidimensional carente de profundidad.

Esquina del estudio presagia estas características; la aparición del paisaje dentro de la imagen concentra la atención de la mirada; la presencia de este motivo es tal que, a pesar de tratarse de un interior, sugiere la prolongación por las paredes, supone un “hacia fuera” ya no sólo anecdótico —como los elementos de caza y el estuche de pinturas—, sino un “hacia fuera” del formato.

Pero más aún, hay una relación entre ese papel de colgadura y el panorama que se resolverá en la serie de nenúfares. El papel de colgadura, con el paisaje como motivo, seguramente se extendía a lo largo de toda la habitación representada en la *Esquina del estudio*, ocupando las posibilidades visuales de cualquier persona que se encontrara en tal lugar. Este papel, tan común en el XIX, al ocupar el plano frontal y cubrir la visión del espectador, guarda una relación con el panorama en cuanto ambos acometen la misma acción, sin embargo, tanto en el papel de colgadura como en los panoramas la imagen sigue un orden frontal, mientras que en

la obra tardía de Monet la cuestión tiende hacia una mixtura entre ambos tipos de encuadre, frontal y cenital. La serie de nenúfares plantea un panorama plano; recoge las estrategias del panorama y las desarrolla en sentido contrario a sus propios objetivos, *ver más allá*, dar una sensación de tridimensionalidad siempre atravesada por la línea de horizonte y la profundidad.

Si bien he dicho que el panorama plantea un juego entre lo frontal y lo cenital, éste no está cifrado en los elementos formales de las imágenes sino en los ejes que constrúan la simulación de un espacio fingido a partir de lo visual³, mientras en *Los nenúfares* de Monet la relación entre el eje frontal y el cenital sí se plantea a través de los elementos formales de la imagen. La dirección con la que Monet encuadra la superficie del estanque, atiende una diagonal, no busca la lejanía —que sería frontal—, ni tampoco define cartográficamente el territorio del jardín. La dirección con la que Monet encuadra esa superficie juega a dos bandos; entre la mirada desde arriba que, en este orden, correspondería al mapa, y la mirada frontal que, en este orden, correspondería al paisaje. Y ese enfoque se lo permite haber trabajado —durante dieciocho años— la superficie de las aguas en reposo, cuya característica es mantener su nivel, conservar el plano.

³ Es decir, los panoramas se sirven de una situación cenital, una coordenada —el centro de la tarima que correspondería a un punto en el mapa en términos geográficos, justo como si el espectador estuviera parado en el mapa— para plantear, luego, una mirada frontal, la mirada propia del paisaje.

La serie nenúfares, último de los panoramas que cerrarían el siglo XIX, culminó las posibilidades de éstos, encontrando una resolución entre la vertical y la horizontal y, con ello, dirigiendo la pintura hacia los nuevos problemas del plano y la bidimensión que atravesarían toda la primera mitad del siglo XX.



Vista de las salas ovals, en el Museo de L'Orangerie. Paris

A la par de jugar con las dos miradas descritas, los doce paneles de nenúfares son atravesados por una relación entre arquitectura y artes plásticas presente en su proceso de elaboración y montaje.

Retirado en Giverny, Monet encontró una serie de elementos que sintetizaban varios episodios de su obra: el pueblo, rodeado por un par de riachuelos que desembocaban al Sena, le permitía al pintor tener un contacto permanente con el agua, y los paisajes eran el referente perfecto para sus búsquedas pictóricas. La actividad de los campesinos planteaba pocas alteraciones sobre el paisaje, pues Monet les pagaba una suma de dinero para evitar modificaciones que variaran el modelo de sus obras.

A su llegada a Giverny (1883), Monet no tenía grandes posesiones —de hecho, vivió en arriendo los primeros 7 años—, fue con el tiempo que sus terrenos se ampliaron hasta abarcar 7500 m², cubrir propiedades a ambos lados del camino, e incluir en sus dominios un paso del río Epte que posteriormente desvió, en un principio, para regar sus hortalizas y, luego, para construir el estanque sobre el que crecieron las plantas del jardín acuático.

Monet creó un jardín compuesto en gran medida por la combinación de referentes exóticos⁴, un paisaje fingido e íntimo con una clara intención de resultar contemplativo. Un jardín que serviría como referente de las obras de su última etapa, en

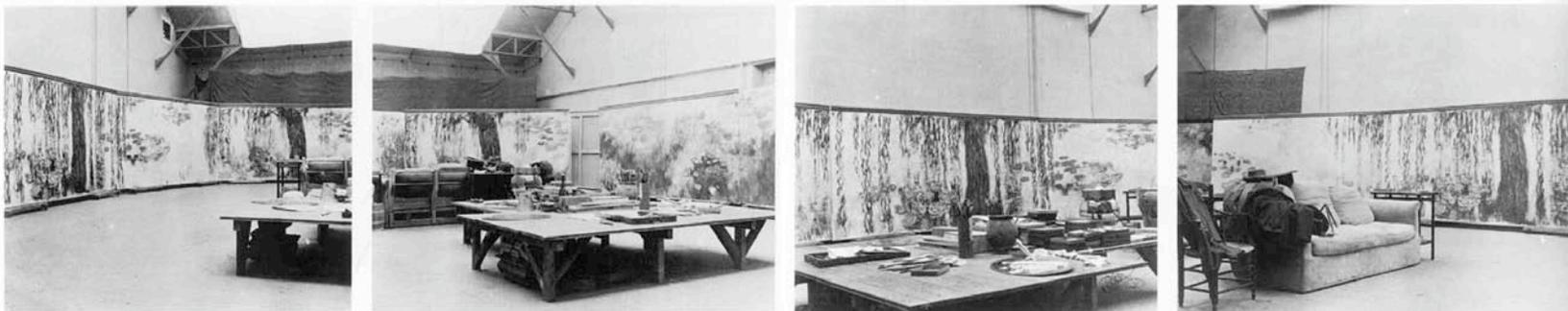


Fotografía de Monet en medio de sus jardines

⁴ Si bien, la influencia de oriente en la obra del pintor se había hecho patente años atrás, en su jardín se hizo evidente la fascinación de Monet por lo exótico y, mientras que Emile Nolde tenía un jardín campesino en Frisia del Norte, Monet instaló en su jardín un puente japonés, variedades de chiles y cactus traídos de México, y otra buena cantidad de flores y plantas de Asia y América, enviadas por pedidos de catálogo, lo que contribuyó a caldear sus primeras enemistades con los aldeanos de Giverny (Ver *Monet*, Christoph Heinrich. Evergreen. Madrid 1996)

resumen, Monet operó una modificación de la naturaleza que se convirtió en un proyecto de pintura.

Tras la creación del jardín, vendría la construcción de un espacio apropiado para la elaboración de los enormes lienzos de *Los nenúfares*, una arquitectura adecuada a las dimensiones de la obra y, con ello, la redefinición del espacio del taller —que pasó de maletín portátil a ser un lugar aún más grande que la propia casa del pintor—. Con todo, esto no fue suficiente; había que ubicar los lienzos, así que de acuerdo con el proyecto de donarlos al estado francés, sugerido por Clemenceau a Monet, se planeó la construcción de un espacio arquitectónico permanente y específico para su exhibición. De esta forma, la obra no se limitaba a pintar una tela sino que involucraba un proceso que comprometía, de un lado, la modificación de la naturaleza y, de otro, la adecuación o creación de una arquitectura que fuera apropiada para ella y que se erigiera en función de ella.

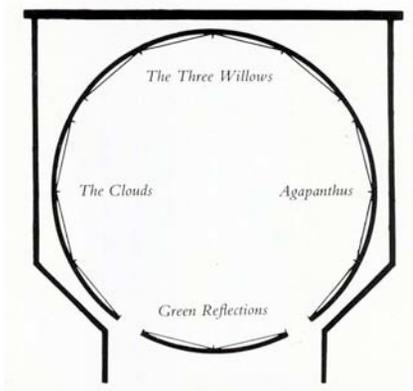


Acondicionamiento del estudio en la casa de Giverny

El objetivo de Monet, al construir este escenario, era lograr que el espectador cubriera su campo visual con las pinturas, dando a la puesta en escena de sus obras una intención decididamente meditativa y estableciendo, así, un puente con el sentido de su jardín. Para que este despliegue fuera posible, era necesario curvar el ancho de los lienzos y, si bien los planos originales propuestos por Monet determinaban una rotonda totalmente circular, la adecuación de las salas para albergar las ocho composiciones terminaron correspondiendo a un par de salones ovales en el museo de L'Orangerie en Paris que, en su definición arquitectónica —moderna, limpia, libre de interferencias— presagiaron al museo de arte moderno como la institución que legitimara al arte del siglo pasado⁵.

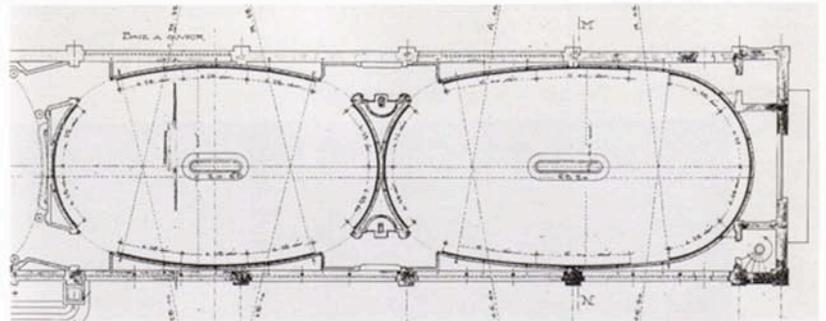
Claramente el ideal de Monet estaba relacionado con la estructura espacial que proponen los panoramas: un área circular sobre la que se levanta una pared cuya pintura rodea al espectador y un uso de la luz homogéneo y difuminado. Sin embargo, en la propuesta de este artista existían dos contradicciones con respecto a la idea tradicional de un panorama.

Por una parte, el anhelo de Monet era que los nenúfares se convirtieran en una exposición permanente sin posibilidades de ser variada, perdiendo, así, el carácter efímero de los panoramas. Por otra parte, y como señalé anteriormente, el cambio de forma de ver, de lo frontal a lo diagonal y la pérdida del horizonte, zanjaba la posibilidad de una semejanza exacta.

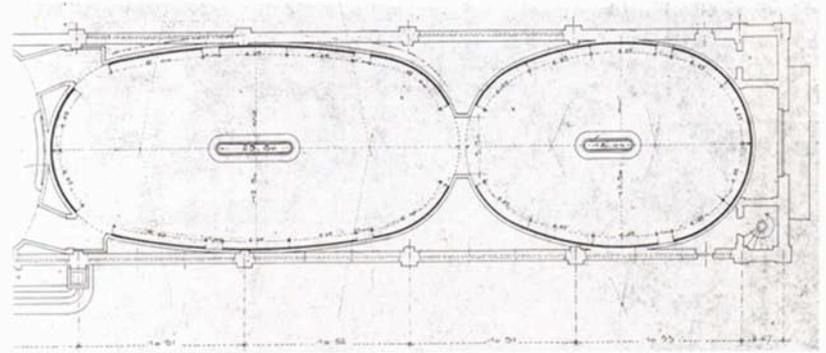


Propuesta inicial de montaje realizada por Claude Monet

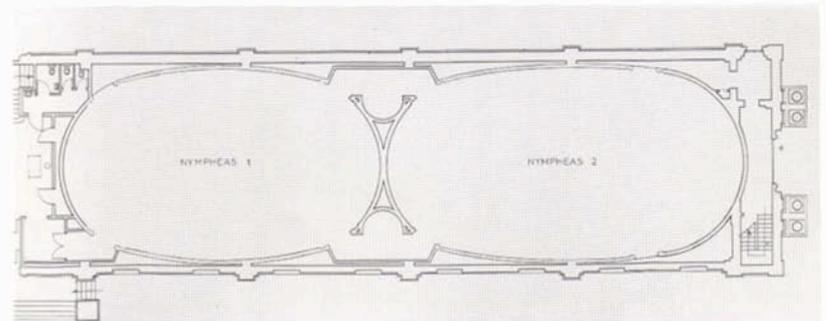
⁵ Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins*



Plan du 20 janvier 1922



Plan du 7 mars 1922



Réalisation définitive

Otros planos de montaje, diseñados para la serie de Nenúfares

De este modo, la intención escenográfica de Monet guardaba una relación estrecha con los panoramas, pero la estructura con que *Los nenúfares* fueron contruidos, y el ideal de una arquitectura permanente y dispuesta sin mayores interferencias para su contemplación, pertenecen a otro tipo de ficción. Uno diferente del de los espectáculos, el de las circunstancias ideales en que el arte moderno tendrá lugar: la ficción del museo de arte moderno, con sus paredes lisas y blancas, como siempre las hubiera querido tener Sol Lewitt.

Con la instauración del paisaje como género en la Holanda del siglo XVII, la relación entre arte y naturaleza se aleja de sus usos y motivos ornamentales para convertir el escenario natural en protagonista de la obra. A partir de esto, el paisaje traslada su sentido a través de diversos intereses, si en un principio la descripción del territorio era su característica principal —Rembrandt, Ruisdael, van Goyen—, en el siglo siguiente va a servir como escenario de la narración histórica —David, Millet, Ingres—, y en el s. XIX como vehículo del espíritu subjetivo —Turner, Frederich—.

En cualquier caso, las transformaciones que sufrió el género en estas épocas diversas plantean una distancia con el paisaje como escenario natural, mientras que a finales del XIX y en el transcurso del XX la distancia amenaza con disolverse. En este punto es pertinente anotar que el término "paisaje"

sirve para denominar dos objetos diferentes: el género de la pintura, de un lado, y el entorno natural, del otro, y si bien la división es clara en los siglos precedentes, ésta parece no ser tan precisa en el siglo XX, pues durante este periodo el paisaje es intervenido y su situación de referente es susceptible de cambiar para volverse partícipe del proceso de la obra —como en Monet— o llegar a ser la obra en sí misma —como en el Land Art—.

La relación del paisaje, como género y como entorno, se complejiza, de un lado, porque su definición varía, y, de otro, porque la misma ciudad va a establecer nuevas relaciones con la naturaleza, las cuales no podían dejar de afectar al arte.

De acuerdo con el proyecto moderno de dominar la naturaleza y domesticarla, los espacios urbanos destinados a servir de escenarios para la naturaleza llegan a tener el espíritu propio del paisaje romántico. Los parques, alamedas y jardines (donde la naturaleza aparecía ligeramente liberada pero cumpliendo una traza arquitectónica), se convirtieron en proyectos urbanos que, tanto en ciudades europeas como americanas, correspondieron a la ilusión de una nueva época guiada por el positivismo y, que en nuestro caso coincide con las celebraciones de los primeros centenarios de la independencia. La noción de ciudad jardín proveniente de Fourier⁶ llevó al ideal la domesticación de la naturaleza y el

⁶ La noción de Ciudad Jardín presente en proyectos modernos de ciudad como los propuestos por Ebenezer Howard, a principios del siglo XX, y, mas adelante, Le Cobusier, provienen de la

intento por acercar ésta a la vida privada del ciudadano a partir de un cambio de escala.

30_31



Interior del *Crystal Palace* diseñado por Praxton

propuesta urbana de falange desarrollada por Fourier en el XVII; en la que el emplazamiento de un edificio integral destinado a la vivienda, necesariamente debía estar rodeado de un área de naturaleza y jardines. Benévolo, Leonardo *Historia de la Arquitectura Moderna*; Barcelona; Editorial Gustavo Gili S. A.; 1994.

Aparecieron otros fenómenos como los pasajes que fascinaron a Baudelaire, los parques de atracciones y las ferias universales, en las cuales el *Cristal Palace* encontró su lugar. En el *Cristal Palace* (Construido por Praxton en Londres para la feria de 1851), el ideal de una arquitectura transparente fue conquistado gracias a que los límites entre arquitectura e ingeniería se estrecharon para permitir que un edificio de cristal fuera capaz de erigirse sobre una estructura de hierro. El objetito de este proyecto planteaba una mixtura entre el saber universal y el dominio de la naturaleza. De acuerdo al principio de feria, para el cual fue construido, este magnífico andamiaje buscaba exponer —a manera de museo— múltiples colecciones que dieran cuenta de la cultura universal, a la vez que proponía una serie de jardines, con árboles enormes, que llegaran a describir la exuberancia de la naturaleza entera del globo utilizando un juego de escala. Con esto, en el interior del edificio se encontraba el conocimiento mundial, propuesto como una colección de objetos, máquinas, inventos y elementos naturales, mientras que en el exterior y, visto a través de sus paredes transparentes, se encontraba la ciudad.

La aparición de estos escenarios, como las ferias, los pasajes y los panoramas, además de ser un intento por satisfacer las ilusiones de contener el saber universal en espacios reducidos para un mundo que empezaba a reconocerse globalmente, otorgaban a la ciudad un nuevo modo de ser y de auto percibirse como paisaje, y representaban la materialización de un espacio, de un lugar de uso, que corresponde a una partición temporal propia del modo de vida de los ciudadanos modernos: el tiempo libre.

El habitante de la ciudad, cuya superioridad política sobre el del campo se expresa múltiples veces a lo largo del siglo, intenta traer el campo a la ciudad. La ciudad se ensancha hasta ser paisaje en los panoramas, como lo hará mas tarde y de manera más sutil para el “flaneur” (Benjamín, Daguerre o los Panoramas, en Iluminaciones II)

En los panoramas, la ciudad es puesta en escena a través de un propósito paisajístico, con lo que nace la noción de paisaje urbano⁷, y al mismo tiempo tales panoramas se corresponden, en su naturaleza espectacular, con un producto de la vida de la ciudad: el espectáculo encargado de cubrir la porción de tiempo libre de los habitantes. La ciudad y los panoramas mantienen una relación recíproca; en ellos la ciudad se torna paisaje, pero sólo gracias el *modus vivendi* planteado por la ciudad, los panoramas fueron posibles.

Tiempo libre y auge de las grandes ciudades industriales con su división del trabajo y la segmentación de la vida cotidiana, van a confluír entonces en los panoramas como parte de esa serie de espectáculos que el siglo XIX legaría al XX. Diversiones destinadas a cubrir los ratos de ocio sin buscar un sentido totalizador de la vida, dispuestos como breves espacios que llenan el devenir diario de los ciudadanos, justamente como los parques que salpican la retícula de las ciudades modernas.



Fotografía en el Interior de un panorama, iniciando el siglo XX

⁷ Si bien en un Canaletto (siglo XVIII), por ejemplo, hay grandes vistas de la ciudades, éstas todavía no constituyen un paisaje propiamente dicho, no crean una línea de horizonte y sus motivaciones son más arquitectónicas que paisajísticas.

día cualquiera del año 83 u 84
—la instalación—

Día cualquiera del año 83 u 84 es un panorama invertido. Su instalación está compuesta por una plataforma de 35 m_ sostenida sobre una estructura en madera a 1.12 m de altura. Sobre la plataforma se encuentra un área de pasto natural en la que, a su vez, descansan tres copias, en resina y fibra de vidrio, de piedras reales de diferentes tamaños y colores: una amarilla, una cian y una magenta. El ascenso a la plataforma es permitido por unas escaleras que se articulan con la estructura y que conducen a una pasarela que, siguiendo el perímetro de la tarima, permite rodear el área de césped.

Tal andamiaje está ubicado en un salón de medio panorama. El área que ocupa este salón está compuesta por un cuadrado de 9.60 x 9.60 m, y media circunferencia extendida hacia el fondo con un radio de 4.80 m. El cielo raso se eleva a 4.5 m sobre el suelo. Gran parte de las paredes del salón, incluyendo la media circunferencia, están ocupadas por una retícula de ventanas que empieza a 1.12 m del piso, lo que permite una vista global sobre el paisaje que se encuentra alrededor, a la vez que posibilita la iluminación del espacio interior durante la mayor parte de día.

El espacio específico que ocupa la tarima corresponde al área definida por la media circunferencia. La pasarela sigue



esta forma y enmarca al césped al mismo tiempo que lo aleja, por espacio de un metro, de las ventanas. Finalmente, la altura de la tarima corresponde a la altura en la que inicia el alto de los ventanales.



Esta instalación opera dos transformaciones básicas en el espacio que interviene. La primera respecto a la altura: al elevar el nivel del suelo, el espectador establece una nueva relación con las ventanas que ya no sólo es visual sino que también es corporal. En este orden de ideas, cambia la relación visual porque se varía el punto de observación del espacio que

enmarcan las ventanas, y cambia la relación corporal pues el espectador, al estar de pie sobre la pasarela, enfrenta la totalidad de su cuerpo a esas ventanas y no sólo una porción del mismo como sucedía en la propuesta original del taller. La segunda respecto al plano arquitectónico y el espacio exterior del salón. La elevación del suelo propone una relectura sobre el paisaje que se encuentra enmarcado tras la sucesión de ventanas; el área de césped sobre la tarima, al ser contemplada desde el extremo opuesto, se advierte como una línea de horizonte que, al coincidir con la línea de las ventanas, reordena el espacio exterior en términos visuales. Lo anterior, pues, establece un diálogo entre interior y exterior; al intervenir el interior del salón se reorganiza visualmente el paisaje que se encuentra en el exterior del mismo. Ahora, esto ocurre siguiendo una visión frontal, cuando el espectador se encuentra ubicado en el extremo opuesto a la instalación y mantiene una vista transversal de la misma, sin embargo, cuando este espectador avanza por el salón y sube las escalinatas que conducen a la pasarela, queda en condiciones de tener una mirada cenital sobre el césped de la instalación que, por afinidades de color, se prolonga visualmente fuera del taller; hacia el paisaje exterior del campus caracterizado por la presencia de árboles y zonas verdes.

El punto de relación entre el paisaje exterior y el jardín interior, está signado por dos elementos que, desde el campo de la arquitectura, plantean una relación con el paisaje: las ventanas y las pasarelas. Mientras que la ventana propone un encuadre que establece una distancia con respecto a lo observado, la pasarela —al igual que los balcones y los



puentes— es un elemento que permite la intervención directa del cuerpo sobre el diseño de un jardín particular. De esta forma, la pasarela, al situarse en el límite transparente de las ventanas, plantea un desplazamiento respecto al centro —el césped y las piedras—.



El espacio construido a través de la tarima propone una vista frontal sobre la circunferencia, tal como sucedía en los panoramas, mientras que el césped propone un paisaje cenital, constituyéndose como ese punto muerto, ese no lugar, esa cámara de aire propia de los panoramas que, en esta ocasión, en vez de desplazarse o anularse es justamente el centro mismo de la propuesta, en suma: un panorama invertido; un

panorama que, a diferencia de los decimonónicos, sí incluye al espectador dentro de la ficción planteada.

Pero no es sólo ésta la relación que *Día cualquiera del año 83 u 84* guarda con el panorama, al igual que tales espectáculos efímeros y desarmables, la instalación presenta la puesta en escena de un paisaje que se encuentra en otros lugares: los parques de barrio que signarían la traza urbana de Bogotá tras su explosión demográfica, lo cual nos devuelve a los problemas de la vida cotidiana moderna y del uso del tiempo libre.

Proceso, investigación de campo

Este trabajo parte de un recuerdo personal y difuminado en el tiempo, las excursiones al parque contiguo a mi casa. Un espacio que se proponía como un territorio vasto y ajeno, y cuyas piedras de colores me causaban una curiosidad enorme. Decidí abordar ese recuerdo a través de un seguimiento a diferentes parques de barrio en los que se repite la presencia de estas piedras monocromas a base de esmalte, lo que me lanzó a una serie de ideas tanto formales como temáticas.



Esta piedras, sin tener otra función que la ornamental y cuya disposición es completamente aleatoria, me figuraban establecer una relación con el cuerpo que, sin superar la estatura media de un hombre normal, proponía una especie de punto de vista, una suerte de referente geográfico que, en cualquier caso y en última instancia, no llegaba a serlo. Asimismo, encontraba una relación con el jardín oriental transformado, en el sentido en que, los colores, en muchas ocasiones rechinantes, alejan a estas piedras de su propia naturaleza y las homogenizan de tal forma que se volvía difícil conservar un recuerdo específico de sus particularidades, banalizando cualquier referente que la disposición de estos volúmenes pudiera tener con respecto a un jardín de piedras⁸. Los parques en las que se ubican, por su parte, me conducían a la noción de tiempo libre; a identificar el rol de estos escenarios destinados a cubrir una porción de cotidianidad y que, sin embargo, carecían de sentido desde el punto de vista histórico —de forma contraria a lo que pueden significar para Bogotá algunos parques de orden decimonónico y romántico como el Centenario o el Nacional—, no atendían a referentes, no narraban —como las plazas— una conmemoración de un hecho específico. Así, de igual manera que sus piedras, estos parques parecían repetirse, perder sus particularidades y convertirse en una generalidad indistinta a lo largo de la ciudad.

Realicé, entonces, una documentación fotográfica que reseñaba la ubicación de las piedras coloreadas, una mirada, un encuadre que en su direccionamiento resultaba nostálgico, y, al

⁸ De manera similar a lo planteado por Clement Geenberg en su texto *Vanguardia y kitch*, con relación a la banalización de los movimientos de vanguardia.

observar mi propia colección de imágenes, encontré que podía establecer una repetición de elementos que permanecía invariable: el césped, la piedra coloreada, en un primer plano, y el barrio o paisaje urbano, en un segundo plano, como lejanía. De cada uno de los parques podía obtener la misma foto, una constante que atravesaba algunos barrios de clase media en Bogotá.



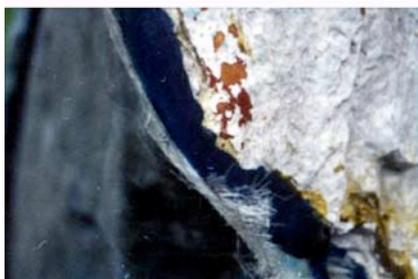
Me propuse trasladar estos paisajes, sintetizando algunos de sus elementos, a una propuesta de jardín interior que sería instaurada en un espacio arquitectónico, con lo que les otorgaba un lugar para ser vistos y contemplados.

Piedras/calcos

La síntesis de los elementos formales que particularizan a estos parques pero que, a la vez, los hacen comunes entre sí —las piedras y el césped—, correspondía a llevar a cabo una puesta en escena de las imágenes que testimoniaban sus registros fotográficos. De algún modo, podría decirse que su escenificación corresponde a una manera de recuperar la imagen agotada que encontré en uno y otro parque para darle a esta imagen una especie de segunda oportunidad⁹. El propósito de convertir esta imagen en una experiencia nueva estaría marcado por la simulación y la ficción tal como sucedía en cada panorama.

La constante entre las piedras, su homogeneidad a través de las capas de color, me llevó a la idea de copiarlas, de operar una especie de contradicción en los términos pues si hay algo único sobre la faz del planeta es una piedra; copiar era como retar su misma naturaleza. En una primera instancia, quería una piedra de tal forma que la copia sólo estuviera conformada por el color de la superficie de su referente, que básicamente estuviera hecha por un volumen de color; así que empecé a experimentar con modelos pequeños que copiaba en moldes de yeso y que intentaba vaciar en pintura de aceite, lo cual no arrojó el más mínimo resultado. Por una parte, no quería piedras pequeñas y, por otra, la pintura no tenía la consistencia apropiada, de modo que la única forma de calcar

⁹ Tratar de recuperar sus posibilidades de ser representada, partiendo de la imagen fotográfica y proponiendo un volumen falso. "El deseo de la representación existe en tanto que nunca puede ser satisfecho, en tanto que como el original siempre es diferido. Es solo en ausencia del original que la representación tendrá lugar" (Douglas Crimp. La actividad fotográfica del postmodernismo)



una piedra, a escala natural, como la que se encontraban en ese tipo de parque fue la fibra de vidrio y resina de poliéster, un material sintético que permite copiar grandes objetos y que, a la vez, era muy parecido a la pintura de aceite con la que había empezado a ensayar.

El resultado de esto fue una piedra falsa e idéntica a su referente en virtud de la capacidad de la resina de copiar los pliegues de la superficie, y en virtud del color que cubría el cuerpo de la roca original, pues al ser un color artificial el proceso de copiarlo no suponía grandes problemas. En este sentido, la piedra quedó idéntica pero sin peso, la fibra y la resina permitieron que sólo fuera superficie —carente de estructura o de masa interna—, es decir, todo aquello que no se corresponde con una roca: un volumen liviano.

Un escenario

De acuerdo con la idea de un panorama, me propuse trasladar la imagen sintética de un parque a uno de los talleres de medio panorama del edificio de artes plásticas. La instauración de esta síntesis suponía trasladar el sentido que guardaban estos parques con respecto al tiempo libre, a la idea de un jardín en su carácter doméstico, puramente ornamental y de pequeñas dimensiones, dado que la composición de la instalación, a partir de elementos meramente contemplativos, proponía una relación con dicho paisaje —el de los parques— a partir de un espacio íntimo y reducido como el de un jardín.

La síntesis de las imágenes que había encontrado en la colección fotográfica eliminaba el fondo, quitándoles el único



referente que delataba su ubicación en la ciudad, de modo que al proponer esta síntesis como un jardín interior en el salón de medio panorama, estaba planteando la reubicación de estos elementos en otro entorno urbano, el del campus universitario. El entorno de estas piedras de colores sobre césped decorativo ya no era el de un barrio clase media en Bogotá, sino que, a través de las ventanas del salón, apropiaban como escenario un proyecto de arquitectura moderna¹⁰.

Con este nuevo escenario, el jardín propone una relación entre dos productos de la modernidad a través del paisaje: el proyecto urbano de la ciudad universitaria y la aparición de estos parques de barrio que delatan una explosión demográfica en la ciudad. Con lo que se plantea el desplazamiento mental entre dos espacios de ciudad a partir de la simulación planteada por la puesta en escena del jardín.

Día cualquiera del año 83 u 84 es, pues, una instalación que, a partir de diversos referentes, propone una confrontación entre dos escenarios y dos manera de ver. Su construcción proviene de un pensamiento relacionado con la pintura, una, que se expande del marco y aborda, rodea y desplaza al espectador de su centro.

¹⁰ Más aún, un proyecto de arquitectura moderna truncado pues la universidad nunca se terminó de construir como lo establecía su plan original.



catálogo de imágenes

colección







46_47



procesos



48_49





50_51



exhibición



52_53









56_57



anexos

Antesala

Día cualquiera del año 83 u 84 encuentra un antecedente en los siguientes trabajos; no a partir de coincidencias temáticas o de afinidad con un lenguaje, sino por la relación que puede establecer la forma, a veces caprichosa, de abordar el espacio dentro de una propuesta artística.

Zona roja

Propuesta realizada durante Taller Experimental V. Para ese momento mis intereses con respecto al dibujo y a la arquitectura empezaban a encontrarse. *Zona Roja* es una propuesta de intervención-instalación sobre el plano de la pared. Sobre una pared se extendía una porción de peluche rojo hasta cada uno de los cuatro vértices que delimitaban el plano. La superficie de la tela se encontraba peinada en una dirección homogénea de modo que la difracción de la luz era medianamente uniforme, pero siguiendo diferentes direcciones en el modo de "peinar" el peluche, un dibujo, escala natural, se encontraba definido sobre la superficie. El tema de este dibujo determinaba una "situación de pared": una requisa.

La intervención tenía básicamente dos intenciones: variar la percepción del espacio arquitectónico a partir de la fuerte modificación de uno de sus planos, y convertir la



superficie homogénea y plana de la pared en una superficie seductora que en su dibujo pudiera dar cuenta de un acto que transcurre por excelencia sobre dicha superficie.

Gran línea de horizonte

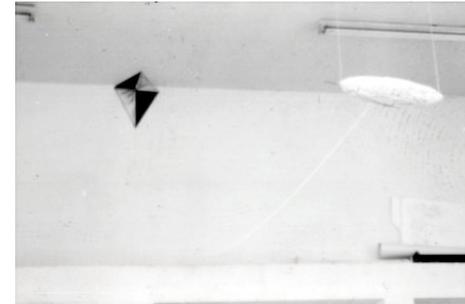
Durante la clase de fotografía II, me propuse realizar una serie de trabajos que, más que realizar tomas, me permitieran desarrollar pensamientos a partir de fotografías o colecciones fotográficas preexistentes. En este sentido, *Gran línea de horizonte* estaba compuesta por una secuencia de fotografías anecdóticas de viajes vacacionales a la playa. El ordenamiento de las imágenes era guiado de acuerdo a un factor de orden básico que aparece en todas las imágenes: la composición del paisaje que define la imagen; una porción de cielo, una extensión de agua y una superficie de arena. Las imágenes estaban ordenadas sobre un eje horizontal de modo que se ataran en el punto en que mar y cielo, en cada una de ellas, describen una línea de horizonte. Como resultado pude encontrar la traza de una convención establecida socialmente para ser eterna e infinita, la línea de horizonte, en la sucesión de una serie de imágenes personales que individualmente no representan nada diferente al recuerdo.



Agosto

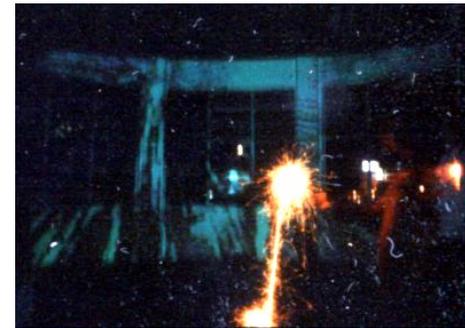
A lo largo de Taller Experimental VI, planteé una serie de instalaciones que proponían una experiencia directa para el espectador a partir de referentes situados en anécdotas personales. La estructura formal de estas propuestas tomaba como soporte directamente a la arquitectura y su relación con el cuerpo. *Agosto*, estaba construido a partir de una propuesta

de dibujo y un juego de perspectiva: sobre un plano de pared se encontraba dibujada una cometa; el hilo que la mantenía elevada estaba descrito sobre el plano hasta que, en un punto, el cordel —objetualmente— salía de la pared y se trasladaba hasta un punto específico del espacio arquitectónico donde colgaba el cordel de hilo restante. La situación planeada por el dibujo correspondía a un juego visual en el que la ilusión de la cometa elevada sólo era posible desde el punto de vista definido por el cordel, en el momento en que la observación del dibujo no correspondía a dicho punto, la trampa propuesta por la perspectiva era delatada.



Felicidad

En el mismo Taller VI y a partir de un cambio de escala buscaba la confrontación entre dos maneras de vivir una experiencia relacionada con la risa, la alegría y, si se quiere, lo sublime. En el suelo un mechero encendido señalaba el centro de uno de los talleres de medio panorama del edificio de artes plásticas, alrededor de éste había un grupo de luces de bengala dispuesto para que fueran usadas por el espectador. Al poco tiempo de que éste había encendido una de ellas, se iniciaba una proyección de fuegos pirotécnicos, usando como superficie las ventanas que describen el medio panorama. 35 segundos de bengalas enormes llenaban el espacio visual del espectador. Al final de la proyección, la bengala pequeña, en la mano del espectador, también había agotado su incandescencia. Una bengala duraba aproximadamente 30 segundos encendida.

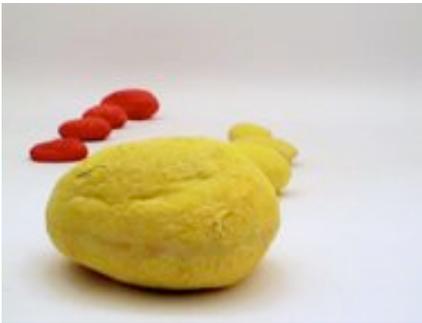


A partir de este cambio de escala, que a su vez proponía un dialogo semántico entre los materiales —la bengala *real* y la

proyección *ficticia*— de un mismo referente, buscaba plantear el choque de una experiencia personal, y proponer una variación a las posibilidades de vivenciar el encuentro con la materia.

Cuatro cosas semejantes-según Kapoor

Propuesta realizada durante un semestre de intercambio en Ciudad de México. El planteamiento inicial me llevaba a buscar cual era la presencia, el protagonismo, de la piedra como ornamento, no como material en la ciudad. A partir del hallazgo de rocas que son usadas para delimitar espacios íntimos, territorios propios y que en esa misma medida se “visten” del color que sus dueños determinan; planteé dos sucesiones de cuatro grandes piedras de río a partir de copias en resina del original. Ambas sucesiones proviene de los mismos moldes de modo que la diferenciación entre ellas solo aparecía a partir del color que las determinaba.



Algunos referentes

Christo and Jean Claude

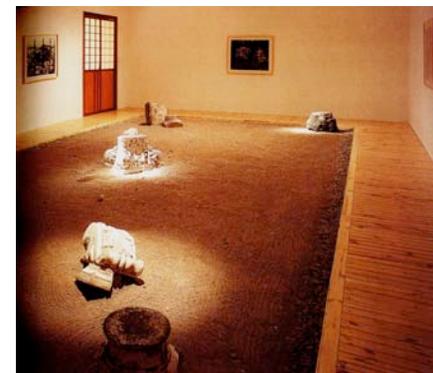
Muchas de las obras de Christo and Jean Claude, corresponden a intervenciones que plantean la síntesis de uno o dos elementos que, tras sufrir un cambio de escala, se permiten intervenir el paisaje configurándose como una masa de color. En este orden de ideas, las islas rodeadas, con las que se rinde un homenaje a Monet, corresponden a un uso sintético del color enfrentado al paisaje.



Carlos Garaicoa

Muchas de las propuestas de Garaicoa toman como referencia a la ciudad. El proceso que sigue, comúnmente, es establecido por un lazo que teje entre los referentes fotográficos de su trabajo de campo y algunas piezas o instalaciones que, referidas a las imágenes, construyen el sentido metafórico.

En *Jardín Japonés*, obra expuesta en Bogotá en el año 2000, el artista traza un desplazamiento de sentido entre el jardín de piedras y los trozos de arquitectura que, como ruinas, pueden encontrarse en las calles de La Habana. La puesta en escena corresponde a la de un jardín zen, en donde el espacio de las piedras ha sido ocupado por trozos de dinteles de edificios de La Habana y, sobre las paredes del espacio





propuesto se han ubicado las fotografías de dichos trozos en su lugar de hallazgo, lo que permite establecer el lazo entre los objetos y las imágenes.

Juan Fernando Herrán

En la obra *Terra incógnita*, Juan Fernando Herrán plantea un cambio de escala, que traza una relación entre la geografía y el sentido de esta obra en particular.

La obra esta compuesta por unas copias de piedras de mediana escala, de modo permiten la vista cenital de sus superficies. Sobre ellas unas figuras diminutas, convierten los sólidos en un escenario geográfico y similar al de una geografía montañosa. Con la relación establecida entre las piezas, la mirada y el cuerpo, Herrán se remite al problema de la fumigación aérea de cultivos ilícitos y lo ajena que resulta la intervención del gobierno con respecto esta problemática.

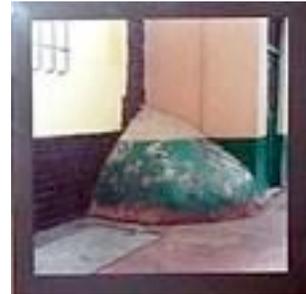
Jaime Iregui

La propuesta realizada por Iregui en el marco del premio Luis Caballero del 2001, es la etapa final de una de propuestas que alternan entre lo bidimensional y lo tridimensional a partir de la colocación de sólidos geométricos y monocromáticos en espacios museales.

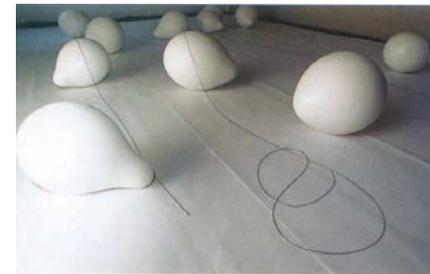
En esta oportunidad, el artista aprovecho la forma circular de la galería Santa Fe para proponer una suerte de paisaje que sirviéndose de los sólidos mencionados y algunos dibujos, ocupaban las posibilidades y direcciones visuales de los espectadores.

Rosario López

Dentro de la obra de Rosario López, se encuentran dos obras que me resultan sugerentes al momento de establecer una relación tanto visual como corporal con la materia: Con la serie de *Equinas Gordas*, se plantea una relectura sobre la forma en que pueden ser entendidos algunos volúmenes presentes en la ciudad y su relación con el cuerpo; masas de concreto que aparecen en esquinas de algunos inmuebles para evitar que sean ocupados por indigentes



Por otra parte, *Trampas de Viento*, plantea una relación entre lo que puede ofrecer la materia como imagen y lo que, en si, le corresponde como volumen. A partir de un juego de representación en el cual los referentes —globos de aire— son simulados, sus reproducciones —vaciados en yeso—, contradicen las particularidades del objeto que sirve como referente, haciéndose sólidos y pesados, pero conservando una forma similar.



Cildo Meireles

Las instalaciones de este artista comúnmente proponen una experiencia al espectador a partir de los elementos estructurales y poéticos que las componen. En muchas ocasiones Meireles ha tomado como referente para la elaboración de su obra el paisaje, en otras ocasiones su punto de partida ha sido la pintura. En *Agua* la propuesta de una experiencia vital con respecto al mar y el modo en que lo describimos es su conexión con el tema del paisaje, y por otra parte, la definición de un área por una masa de color, propone una fuerte experiencia visual relacionada con la contemplación.



64_65



La instalación, presentada en el contexto de la Bienal de Johannesburgo, está constituida por una tarima que, a manera de muelle, se eleva sobre una basta superficie del suelo ocupada con libros que en su interior presentan imágenes del mar.

Hiroshi Sugimoto

La obra del fotógrafo Hiroshi Sugimoto propone el tiempo como eje temático de sus series fotográficas. En la serie de dioramas y museos de cera, Sugimoto replantea la relación existente entre el fotógrafo y el modelo, el instante fotográfico. Al reproducir imágenes que toman como referente recursos museográficos, el artista replantea la posibilidad de volver sobre los referentes sin mayor interferencia.

Sumas y restas

En el montaje de *día cualquiera del año 83 u 84* se emplearon:

72 repisas de 3 mts x 8cms x 3cms

66 patas de 90 cms de altura

66 diagonales de 45 cms

28 paralelos de 80 cms

6 paralelos de 60 cms

132 tornillos de 5/16 en 3 1/2'

66 tornillos de 5/16 en 4' 1/2

198 tornillos de 5/16 en 4'

396 perforaciones de 5/16 (tres brocas, un taladro)

384 tuercas para 5/16 (4 llaves para 5/16)

792 arandelas para 5/16
2 libras de puntillas 1 1/2" (dos martillos)
49 tablas 120 x 90
60 kilos de resina de poliéster
12 kilos de fibra de vidrio
9 planchones ceiba de 3mts x 4cms x 14 cms (dos caladoras)
3 libras de viruta
40 mt2 de plástico negro impermeable
4 metros cúbicos de tierra abonada (tres palas, un rastrillo, una carretilla)
5 libras de semillas para pasto de tierra fría
1000 gramos de urea granulada
300 gramos de fertilizante floralia
90 litros de agua aproximadamente (una manguera)
115 tablas de pino
5 libras de puntillas 3"
4 libras de puntillas de acero 2"
12 chazos de expansión 5/16 de 2 _"
3 escobas, un recogedor, 7 bolsas de basura,
35 lonas de costal
350 horas de trabajo aproximadamente
muchas -muchas- colaboraciones.

66_67

Bibliografía

- Alpers, Svetlana. *El arte de describir*. Herman Brume. Madrid 1987
- Arheim, Rudolf. *Poder del centro, estudio sobre la composición en las artes visuales*. Alianza Editorial, 1984
- Auge, Marc. *Los "no lugares" espacios del anonimato : una antropología de la sobremodernidad*. Editorial Gedisa. Barcelona 1993.
- Benjamín, Walter. *Discursos Interrumpidos*. Taurus. Madrid 1973
- _____. *Iluminaciones II*. Taurus. Madrid 1971
- Clark, Kenneth. *El arte del paisaje*. Editorial Seix Barral. Barcelona, España. 1971
- Comment, Bernard. *Painted Panorama*. Harry N. Abrams. New York 1999
- Crimp, Douglas. *Imágenes*. Instituto Distrital de Cultura y Turismo – Universidad Nacional de Colombia Bogotá 2002
- Fernandez, Luis Alonso. *Museografía y Museología*. Ediciones El Serbal. Madrid 1999
- Heinrich, Christoph. *Claude Monet*. Evergreen 2000
- Hoog, Michael. *Les Nymphaes de Calude Monet au Museo de l'Orangerie*. Reunion de Musees Nationaux. 1984
- Krauss, Rosalind. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Alianza Editorial. Madrid 1996

Mitchell, W. J. T. (Editor). *Landscapes and power*. London: The University of Chicago Press. Chicago 2002.

Van der Kemp, Gerard. *A visit to Gyverny*. Editions d'art Lys. Versailles 1990

Worringer, William. *Abstracción y naturaleza*. Fondo de Cultura Económico. México 1953

agradecimientos

papá, mamá, hermano, familia ordóñez robayo, william martínez, maestro luis hernando giraldo, álvaro laserna, Derpoliester S. A., ángela vargas, julia buenaventura, alejandro arango, eva acosta, anibal maldonado, maría lucía martínez, maría buenaventura, catalina rincón, angélica gonzález, diana prieto, mónica hernández, juan david laserna, laura morales, byron sotelo, leonardo gómez, catalina carvajal, david peña, adriana, alejandro mancera; al desconocido pintor de arquitecturas Robert Baker, al Sr. Espasa Calpe por su incansable trabajo, también a claudio monet, cildo, garaicoa, lópez, herran, iregui, rojas, gonzalez, burzstyn, anish, goeritz (por el espacio escultórico), frederich, gustavo rau, alpers, sugimoto y hokusai, regina silveira, khristo and jean claude; a los maestros miguel huertas, álvaro medina, gloria merino, ramón vanegas, germán rubiano, margarita monsalve, mario opazo, miller lagos, gustavo zalamea, mercedes angola, david lozano, william lópez y por supuesto –y muy especialmente- a la maestra Maria Elena Bernal.

Camilo Ordóñez (Bogotá, 1979) ha participado en un par de ediciones del Salón Cano (2000 - 2001) y en la IV Bienal del Barrio Venecia, a partir de la cual desarrolló algunos proyectos de creación colectiva. Ha tomado como puntos de partida para su trabajo el territorio, el deporte, la economía, el museo y el patrimonio.



Luis Hernando Giraldo (Pacora. 1946). Realizó estudios de filosofía y pintura. Maestro en artes plásticas de la Universidad Nacional de Colombia; ha participado en numerosas exposiciones colectivas e individuales desde 1970. Actualmente es profesor de la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad Nacional de Colombia.



Proyecto Panorama se termino de escribir en
agosto de 2004 y su soporte escrito final
se imprimió en los primeros días de septiembre.
Bogotá, septiembre de 2004