

TFG

ATMÓSFERAS SENSORIALES. ENTRE EL PAISAJE Y LA ABSTRACCIÓN

**Presentado por Olga Ferrández Soriano
Tutora: Rosa María Martínez-Artero Martínez**

**Facultat de Belles Arts de Sant Carles
Grado en Belles Artes
Curso 2020-2021**



**UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA**



**UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES**

RESUMEN

El presente trabajo muestra una investigación teórico-práctica acerca del sentimiento de lo sublime, los paisajes del romanticismo y la abstracción del paisaje, todo ello guiado por la influencia de artistas como William Turner, Friedrich, Rothko y Gerhard Richter.

A través de esta investigación se trabajan sentimientos comunes de silencio, infinitud, calma, lo bello, lo sublime y las atmósferas para crear y comprender el paisaje.

La principal referencia a la hora de crear las obras pictóricas ha sido la contemplación y el uso de la imaginación para generar paisajes a través de los sentidos, logrando así producir nuevos entornos.

De este modo, se trabaja la visión de la naturaleza desde la imaginación y la mirada interior representando así estados de ánimo.

PALABRAS CLAVE

Pintura; abstracción; romanticismo; veladura; paisaje; atmósfera

SUMMARY

This work shows a theoretical-practical investigation about the feeling of the sublime, the landscapes of romanticism and the abstraction of the landscape, all guided by the influence of artists such as William Turner, Friedrich, Rothko and Gerhard Richter.

Through this investigation, common feelings of silence, infinity, calm, the beautiful, the sublime and atmospheres are worked on to create and understand the landscape.

The main reference when creating the pictorial works has been contemplation and the use of imagination to generate landscapes through the senses, thus managing to produced new environments.

In this way, the vision of nature is worked from the imagination and the inner look, thus representing states of mind.

KEYWORDS

Painting; abstraction; romanticism; glaze; landscape; atmosphere

AGRADECIMIENTOS

A mi familia, por su apoyo incondicional, sus pintorescas videollamadas y su calmada pasividad ante todo lo que no sea tener la cena preparándose antes de las nueve de la noche.

A Eduardo, por su paciencia y amor, pero sobre todo por la tranquilidad de estar conviviendo entre decenas de cuadros frescos, pinceles en proceso de ser lavados y aroma a esencia de trementina.

A Fluppy, Bucky y Draka, sin sus caras, cualquier proyecto sería imposible.

“Lo bello en la naturaleza se refiere a la forma del objeto [...], lo sublime, en cambio, puede encontrarse en un objeto sin forma, en cuanto en él, u ocasionada por él, es representada la ausencia de límites”.

Kant, *Crítica del Juicio*, 1790, I, Libro II, § 23

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	7
2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA	8
2.1 Objetivos generales	8
2.2 Objetivos específicos	8
2.3 Metodología	9
3. LA ABSTRACCIÓN DEL PAISAJE	10
3.1 El paisaje del Romanticismo	13
3.2 Lo bello, lo sublime y la noción de <i>Stimmung</i>	16
3.3 Referentes	19
3.3.1 <i>Friedrich y William Turner</i>	20
3.3.2 <i>Rothko y Gerhard Richter</i>	24
4. PROCEDIMIENTO, TÉCNICAS Y PROCESOS	27
4.1 Concepto e idea	28
4.2 Antecedentes de la obra	30
4.3 Creación de <i>Atmósferas sensoriales. Entre el paisaje y la abstracción.</i>	33
5. OBRAS DE AMÓSFERAS SENSORIALES. ENTRE EL PAISAJE Y LA ABSTRACCIÓN.	36
6. CONCLUSIONES	39
7. BIBLIOGRAFÍA	41
8. ÍNDICE DE IMÁGENES	44
9. ANEXOS	47

1. INTRODUCCIÓN

El ser humano siente curiosidad por lo que le rodea, intenta comprender su entorno, los elementos que lo componen y cómo funcionan. Los paisajes de nuestro alrededor forman parte de ese entorno que nos impulsa a descubrir y conocer; el paisaje ha influenciado de forma determinante nuestro modo de desarrollar la sociedad.

Este proyecto nombrado *Atmósferas sensoriales. Entre el paisaje y la abstracción* parte del objetivo de dar un paso más en los entornos y atmósferas que nos rodean.

Atmósferas sensoriales es un proyecto pictórico de final de grado de Bellas Artes. Tuvo sus inicios a raíz de la asignatura de Metodología de Proyectos, donde comencé a comprender qué era lo que quería ver desarrollado como mi obra, y continuó evolucionando en la asignatura de Procesos de Producción Pictórica donde comenzaron los primeros ensayos sobre la temática paisajística. A raíz de esto, la búsqueda de documentación e impregnación de conocimientos con respecto al paisaje asentó las bases de lo que sería el proyecto.

El Romanticismo, la estética de lo sublime, lo bello, la noción de *Stimmung* y la abstracción han sido los conceptos clave a la hora de crear *Atmósferas sensoriales*.

La obra está basada en la realización de tres cuadros de formato 97 x 130 cm, realizados con pintura al óleo y veladuras de sus respectivas tonalidades creadas a base de aceite de lino y esencia de trementina.

Los paisajes que se representan en *Atmósferas sensoriales. Entre el paisaje y la abstracción* son atmósferas generadas por la propia imaginación ante la influencia de los distintos paisajes de los que se ha alimentado nuestro subconsciente. Estos paisajes son fieles a los conceptos anteriormente mencionados y se ven altamente influenciados por la forma de comprender el paisaje y los entornos de los artistas Caspar David Friedrich, William Turner, Mark Rothko y Gerhard Richter.

Cada una de las representaciones de los paisajes está creada con un campo de color concreto para así poder transmitir un sentimiento específico y lograr hacer llegar al espectador una sensación determinada.

Esta memoria trata el proceso creativo desde la ideación, el contexto histórico, los antecedentes de la obra, su producción y finalmente su visualización final a través de un registro fotográfico de la misma.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Los objetivos expuestos a continuación han sido desarrollados a lo largo de todo el proceso previo a la realización de la parte práctica de este proyecto, y otros se fueron estableciendo durante el transcurso de este.

Principalmente trataremos los objetivos generales con los que abordar cualquier otro proyecto futuro y posteriormente los objetivos específicos, los cuales nos habrán servido como punto de anclaje para desarrollar este proyecto.

2.1 OBJETIVOS GENERALES

- Alcanzar una madurez pictórica que nos permita desarrollar adecuadamente todos los conocimientos adquiridos en la carrera.
- Plantear una base de investigación previa a raíz de la cual comenzar a crear la idea.
- Analizar las distintas corrientes artísticas y el trabajo de otros pintores que desarrollen ideas similares a la nuestra.
- Buscar un lenguaje propio a través del uso de la mancha, el color, los difuminados y capas transparentes de color.

2.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Familiarizarnos tanto con la teoría del romanticismo como con las prácticas pictóricas acontecidas en la época.
- Comprender la visión de los paisajistas del siglo XIX y su forma de comprender y vivir un paisaje desde la visión interior del artista.
- Interiorizar la teoría de lo bello, lo sublime y las atmósferas para llegar al lugar donde nuestras obras deben encontrar la unión y el sentido.
- Adquirir la práctica de la contemplación como parte de la rutina a la hora de comprender el mundo que nos rodea.
- Adecuarnos a la forma de trabajar con veladuras y familiarizarnos con la técnica y sus requerimientos.
- Crear una serie pictórica coherente tanto con la teoría previamente estudiada como con la técnica requerida; en este caso el óleo y las veladuras.

2.3 METODOLOGÍA

La metodología empleada para este proyecto tiene sus comienzos en la asignatura de Procesos de Producción Pictórica. En esta asignatura se dio inicio el proceso de documentación con respecto a la idea del paisaje.

En primer lugar, comencé a desarrollar una serie de obras más pequeñas desde las cuales emergió este proyecto. Dichas obras trataban ya la búsqueda del paisaje abstracto a raíz de una memoria fotográfica o de la experiencia vivida, a partir de la cual realizar un cuadro totalmente guiado por la intuición y la imaginación.

Esta búsqueda de la idea del paisaje se vio alimentada por los conocimientos que fui adquiriendo a través de distintos libros como *La atracción del abismo: un itinerario por el paisaje romántico* de Rafael Argullol y *Abstracción del paisaje. Del romanticismo nórdico al expresionismo abstracto* de la Fundación Juan March, los cuales forman parte de la bibliografía de este proyecto, consiguiendo así una base teórica desde la cual comenzar a comprender que era lo que quería representar.

Esto me hizo adquirir, como parte de la rutina, la contemplación de diversos detalles dentro de los paisajes. Desde un sutil contraste de verdes en las ramas de un árbol, a las delicadas tonalidades de la puesta de sol o la impetuosa formación de las nubes antes de una tormenta.

Vislumbrar, a través del silencio de la contemplación, los cielos, nubes y atmosferas naturales para recrear espacios propios en la imaginación, se convirtió en la nueva manera de vivir el día a día, para lograr generar un espacio ficticio basado en un instante real.

Una vez que ya había comprendido qué era lo que quería transmitir, el siguiente paso fue comenzar a desarrollar los objetivos generales y específicos para poder comenzar a formar, de manera adecuada, las bases para la creación de este proyecto.

Seguidamente se decidió aumentar el tamaño del lienzo, para así hacer de la obra una experiencia más íntima en la medida en que los formatos más grandes permitiesen al espectador sumergirse en una experiencia visual que abarca todo o casi todo su campo de visión, acercándonos más a la idea de lo sublime.

Por consiguiente, se pudo comenzar el proceso de creación de cada obra, con cada una de ellas inclinándose hacia una tonalidad, siguiendo de este modo parte de la teoría del libro *Lo que la pintura da* de José Saborit, tratando así los distintos sentidos anímicos de cada color, y logrando dar con la teoría necesaria para dotar a cada cuadro de un estado de ánimo diferente.

Y, por último, destacar la importancia de la investigación de distintos referentes como: Friedrich, William Turner, Rothko y Gerhard Richter. Estos autores han formado parte de mis intereses pictóricos durante toda la carrera de Bellas Artes, sin embargo, no ha sido hasta la realización de este proyecto

donde he comprendido la línea común dentro de la pintura del romanticismo paisajista con la abstracción, hallando aquí un lugar que supone una estimulante motivación para desenvolverme en futuros proyectos.

3. LA ABSTRACCIÓN DEL PAISAJE

La abstracción es un lugar oculto al que el ser humano accede desde su propia mente, su imaginación; su subjetividad. La visión de cada persona es distinta a la del resto, por lo que la visión abstracta de cada uno es única e irrepetible; un mundo oculto del que extraer ideas, a las que dar forma y crear.

El paisaje tiene alma propia, y las personas captan esa influencia que posee a través de sus propios sentimientos, sus emociones y su capacidad de contemplación.

La abstracción ayuda a comprender este sentimiento, traducirlo y darle voz.

La pintura abstracta prescinde del empleo de figuras, objetos o temas para crear sus obras, quedando todo ello sustituido por el uso de la mancha, el color, la línea y la textura, consiguiendo así crear un lenguaje visual autónomo; en este caso del paisaje.



fig.1 Emil Nolde
Stormy sea
Acuarela sobre papel
34 x 45 cm

En el paisaje abstracto se prescinde de lo figurativo y el verdadero interés surge en los campos de color y las luces.

Por otro lado, cabe destacar que un paisaje pintado, por el hecho de ser un paisaje y evocar un espacio natural de nuestro entorno, ya es, en cierto sentido, figurativo. La diferencia que podemos encontrar entre un paisaje figurativo y uno abstracto es la descripción minuciosa y figurativa de los elementos que lo componen, y, por otro lado, los paisajes que no son tan descriptivos, y por tanto los que interesan para este proyecto, se centran en los aspectos más globales, más atmosféricos o más generales, para así darle mayor importancia a la transmisión y contagio de las emociones y sentimientos, encontrándose esto por encima de la descripción orográfica del lugar.

“Con la impronta inicial de su propia esencia, los colores pintados se expresan a sí mismos, actúan sobre el sistema nervioso sin mediación icónica o lingüística, transmiten de un modo intuitivo una vibración anímica, una impresión psicológica inherente a cada uno de ellos. Además, traen a la mente otras cosas que no son propiamente ellos, que están detrás o más allá de ellos, asociaciones que evocan sus parentescos elementales con el mundo visible, de un modo más o menos explícito o reticente, según el tipo de pintura en que aparezcan. En ocasiones, los colores pintados también pueden presentar alguna significación codificada, convocar dimensiones simbólicas o manifestar intenciones retóricas, persuasivas. Todas estas posibilidades se entrelazan y confunden entre sí en el hecho perceptivo y en la indisociable secuencia de asociaciones emotivas e intelectivas que desencadena.”¹

Los colores y los campos de color consiguen influenciar nuestra forma de sentir. Por supuesto el contexto en el que se presenta el color produce un efecto u otro, no existe un color que sea independiente de su contexto. Es la atmósfera la que determina el sentimiento final que nos evoca.

Por ejemplo, si nos encontramos ante un paisaje en cuyo campo de color dominan los azules y grises es probable que interpretemos el paisaje con un sentimiento nostálgico, cercano a la tristeza y que nos evoque incluso a la lluvia. Mientras que si el paisaje tiene una dominancia de verdes y amarillos es más lógico pensar que evocaría un paisaje más primaveral y por tanto un sentimiento más alegre y cordial.

En el libro de George Berkeley, *Tres diálogos entre Hilas y Filonús*, hay un diálogo que expresa de manera muy acertada este sentimiento ante esos distintos tipos de naturaleza y su influencia en el espectador.

¹ SABORIT. J. *Lo que la pintura da*, p. 220.



fig.2 Thomas Cole
Kaaterskill Falls, 1826
Óleo sobre lienzo
64 x 91,2 cm

“Mira a tu alrededor. ¿No están los campos cubiertos de un delicioso verde? ¿No hay algo en los bosques y en los valles, en los ríos y en las fuentes claras que deleita, recrea y entusiasma el alma? ¿No se llena nuestra mente de un placentero horror a la vista del océano profundo e inmenso, o de cualquier enorme montaña cuya cima se pierde en las nubes, o de una antigua selva tenebrosa? ¿No hay algo de salvajemente placentero también entre las rocas y en los desiertos? ¡Qué espontáneo es el placer de contemplar las bellezas naturales de la tierra!”²

La abstracción nos da la oportunidad de representar el paisaje de una manera mucho más íntima, subjetiva, misteriosa y oculta.

La sugerencia del paisaje hace que la experiencia de su contemplación sea algo más cercano al sentimiento de lo sublime. Nos permite adentrarnos, deleitarnos, experimentarlo en nuestra propia piel. Como un proceso digestivo, filtramos el paisaje a través de nuestra visión, llevándolo a través de los sentimientos que nos produce a un lugar distinto de nuestra mente. Y ahí le otorgamos el acceso a nuestra memoria, nuestra imaginación y nuestro mundo subjetivo.

Y durante todo este proceso habrá sido esa atmosfera generada gracias a los campos de color, al paisaje, y al propio individuo el que recree el paisaje abstracto, puesto que las imágenes no se construyen con la mirada, sino con los sentidos.

3.1 EL PAISAJE DEL ROMANTICISMO

Cansados de lo clásico, el romanticismo aparece como un grito de libertad ante la expresión de lo subjetivo y el individualismo.

Este movimiento surge como una tormenta, comenzando en Alemania, Inglaterra y Francia entre el siglo XVIII y XIX, y expandiéndose a todo el mundo occidental, incluida América.

Se busca romper las reglas y todo lo establecido anteriormente. Las ideas hasta entonces marcadas por el Neoclasicismo fueron rechazadas, y un nuevo pensamiento basado en la introspección e individualidad inundó las vertientes pictóricas, musicales, literarias y arquitectónicas de toda la época.

El romanticismo destaca por sus ideas sobre el individuo, la originalidad, el nacionalismo, la emocionalidad y el rechazo al neoclasicismo. Aunque en

² MILANI. R. *El arte del paisaje*, p.132.

términos artísticos podemos hablar de sus puntos claves como la exaltación del yo, el héroe rebelde, la melancolía, la evasión, el desengaño, la libertad, la naturaleza, la vida y la muerte.



fig.3 **Joseph Mallord William Turner**
The Blue Rigi Lake of Lucerne Sunrise,
1842
Acuarela sobre papel
45 x 29,7 cm

El Neoclasicismo buscaba regular el arte de manera que todos los temas, formatos, protagonistas y público hablaran el lenguaje de la razón. Pero con el romanticismo todo esto es despreciado y las jerarquías que rigen el arte hasta ese momento son sustituidas por el sentimiento, lo espontáneo, y la naturaleza como sus nuevos ideales.

Por lo que el romanticismo aportó una ampliación única al concepto de la belleza, la expresividad, la realidad, la infinitud, lo pintoresco y lo sublime, a la vez que a la fealdad.

Las obras pictóricas de esta época destacan por su representación del paisaje, así como de la propia Naturaleza como fuente de inspiración.

Se destacan tres focos diferenciados en la estética del romanticismo que se dan en Alemania, Inglaterra y Francia.

Por un lado, Francia se inclinó hacia las normas clásicas de manera más atenuada, acercándose más hacia la fantasía romántica, la denuncia de los privilegios de la aristocracia, la expresión de los sentimientos como el odio, el erotismo o el temor.

Por otro lado, la pintura de paisaje del Romanticismo inglés muestra como el artista romántico se aproxima a la naturaleza de manera pasional e íntima. Se crea una relación directa e inmensurable entre la pintura y la naturaleza, dándose a expresar a través de la pincelada, el color y formas.

Y, por último, el tercer foco más representativo de la estética del Romanticismo fue Alemania, siendo su aporte más significativo la sustitución de los temas hasta entonces clásicos de la pintura, por el propio paisaje. Se busca construir valores ligados al silencio y a la soledad a través de la representación de la naturaleza como único protagonista, logrando dirigir las obras a la mirada interior del artista.

Por primera vez en la historia del arte el paisaje se independiza, deja de ser el escenario donde tienen lugar unos hechos para convertirse en protagonista. Históricamente el paisaje era un elemento más donde transcurrían acontecimientos basados en acciones humanas, historias mitológicas o divinas. A partir de este momento el paisaje tiene identidad propia.



fig.4 John Constable
Weymouth Bay, 1816
Óleo sobre lienzo
20,3 x 24,7 cm

El ser humano deja de participar en estos escenarios y dejan de estar subordinados a las acciones humanas, siendo esto un paso para alejarse del antropocentrismo, poniendo, sin embargo, el acento en la subjetividad humana, incidiendo así todavía más en lo humano. Esta contradicción forma parte del sentido irracional del romanticismo, siendo el único movimiento que admite este mundo de irracionalidades; algo que sería intolerable desde el punto de vista neoclásico o de la razón imperativa.

El paisaje deja de ser un simple paisaje. Su identidad no solo está basada en la independencia que adquiere, también comienza a simbolizar y representar el interior del artista. Deja de ser algo exterior para comenzar a ser un estado interior.

“En el Romanticismo, el paisaje se hace trágico porque reconoce desmesuradamente la escisión entre la Naturaleza y el hombre. Frente al jardín rococó, medido y pastoril, las proporciones se dilatan a través de un vértigo asimétrico. Frente al escenario limitado y tranquilizador, los horizontes se abren hacia el Todo y hacia la Nada con la abrupta alternativa de una sinfonía heroica. En el paisaje romántico, el artista celebra titánicamente la ceremonia de la desposesión.”³

Se empieza a hablar de alma, la propia alma del artista, sus estados de ánimo y al mismo tiempo también se comienza a hablar del estado de ánimo del propio espectador.

El hombre del romanticismo es un artista que se aleja de la imagen bella de la Naturaleza para ser invadido por ella y por los sentimientos que ésta evoca sobre él. La duda sobre el Infinito y el sentimiento de empequeñecer ante las fuerzas naturales son las principales cuestiones con las que se topa esta nueva manera de entender el mundo y lo que le rodea. En el romanticismo, el hombre deja de ser el centro del arte para transformarse en un mero espectador de este, es decir, dejan a un lado parte de su sentido antropocéntrico para la contemplación de lo subjetivo.

3.2 LO BELLO, LO SUBLIME Y LA NOCIÓN DE *STIMMUNG*

En el romanticismo hay una exaltación de lo bello y su búsqueda, sin embargo, la esencia del romanticismo se basa en el enaltecimiento de la sensibilidad y de todas aquellas cuestiones profundas que conmovieran el interior del hombre, exaltando, como ya hemos comentado, su individualidad, subjetividad y vulnerabilidad. Tiene libertad de mostrar sus sentimientos más íntimos, hermosos y lo inconmensurable; sentimiento que nos lleva a lo sublime.

Debemos detenernos en ese concepto de lo sublime, ya que es aquí donde el proyecto cogerá forma y comenzará a evolucionar tanto de manera teórica-práctica como anímica.

Esta categoría estética fue evolucionando durante el siglo XVIII, viendo en el romanticismo su mayor esplendor, sin embargo, fue Pseudo-Longino, con su escrito *Sobre lo Sublime*, el precursor originario de este término. A través de numerosos ejemplos el autor define y compone el término de lo sublime,

³ ARGUILLOL. R. *La atracción del abismo: Un itinerario por el paisaje romántico*, p. 17.

aunque el significado original que él especifica no es lo que finalmente fue adquirido por los románticos, los cuales lo llevan a un punto superior.

Kant es realmente quien aborda el tema en profundidad y nos brinda una definición completa de lo que significa lo sublime.

Esta categoría estética pretende hablar de experiencias románticas que son el resultado de estar ante la presencia de un caos infinito, de lo divino, el terror y del sobrecogimiento ante la contemplación de una tormenta, un incendio o la devastación.

Para Kant lo sublime es superior a lo bello. Lo bello es algo que nos transmite paz, un estado de tranquila contemplación donde nuestros sentidos no se ven saturados y extasiados, sino que se encuentran en un estado de armonía.

“Kant separa irreconciliablemente los dos momentos estéticos de la condición humana: <<La noche es sublime, el día es bello.>> Dos sentimientos marchan paralelos sin converger nunca: uno, el diurno, promueve el equilibrio y la armonía; el otro, el nocturno, conmueve por su desordenada fecundidad y su magnificencia. Frente a este dualismo, el pensamiento romántico busca la luz entre las sombras y proclama la belleza de la sublimidad.”⁴



fig.5 Johan Christian Dahl
Eruption of Vesuvius, 1826
Óleo sobre lienzo
43 x 67,5 cm

El sublime kantiano considera que lo bello tiene forma, volumen, límites; mientras que lo sublime es el punto donde la belleza pierde toda forma y se

⁴ ARGUILLOL. R. *La atracción del abismo: Un itinerario por el paisaje romántico*, p. 76-77.

vuelve inimaginable. Lo bello conlleva una calmada contemplación, lo sublime agita el espíritu, causa temor ya que nace de aquello que produce miedo en el hombre. La fuerza de la naturaleza es sublime.

“Lo sublime no enlaza con el espíritu contemplativo, desinteresado de lo bello, no está caracterizado por cualidades de ternura y compostura, si no por lo aterrador, devastador, por el horror suscitado por la contemplación del infinito; por aquello de que es terrible como el vacío, la oscuridad, la luz, la eternidad, la potencia, la inmensidad, la soledad o el silencio. Tal idea de lo sublime se construye sobre un examen de las pasiones y un cuidadoso análisis de las leyes de naturaleza y de los sentidos.”⁵

Podemos poner ejemplos para esclarecer más estos términos de lo bello y lo sublime. Un campo con flores y una fina lluvia es algo bello, mientras que un tornado arrasando ese mismo campo, es sublime. Una fogata es bella mientras que el estallido de un volcán es sublime.



fig.6 **Joseph Mallord William Turner**
Rocky Bay with Figures, 1830
Óleo sobre lienzo
123 x 92,5 cm

“Cuando un acontecimiento sublime nos sobrecoge el ánimo, tendemos a considerar la pequeñez de nuestra condición y la insignificancia de la vida humana, y vemos nuestra poquedad como un hecho armoniosamente ligado a las convulsiones del universo. Cuando lo sublime se precipita sobre nosotros, accedemos por un camino secreto a la totalidad del cosmos, a su unidad, y

⁵ MILANI. R. *El arte del paisaje*, p. 133.

vemos nuestra efímera habitación de luz del sol como un elemento más de la existencia colosal del universo.”⁶

Para seguir adentrándonos en los conceptos y nociones por las que podemos describir un paisaje de manera anímica, hablaremos de la noción de *Stimmung*. Esta palabra procede del alemán, y el responsable de emplearlo en nociones paisajísticas fue Georg Simmel, cuyo libro *Filosofía del Paisaje* nos ha servido de gran fuente de conocimiento para poder comprender y hablar de este concepto.

La palabra *Stimmung* tiene una compleja traducción ya que tiene varios significados al mismo tiempo: atmósfera, estado de ánimo y tonalidad espiritual.

“La *Stimmung* o tonalidad espiritual del paisaje se basa objetivamente en el estado psíquico, en el sentimiento reflexivo, del observador o en las propias cosas de la naturaleza, unas cosas que carecen de conciencia”⁷.

Por lo que comprendemos que la noción de *Stimmung* hace referencia a la unión de la esencia del paisaje ante el espectador. En el momento en que unimos la tonalidad con la misma unidad del paisaje encontramos ese *Stimmung*, nuestra alma como espectadores ante un paisaje, una esos distintos elementos que encuentra en la naturaleza para embriagarse por completo en ella como una única unidad.

Algo a tener en cuenta es que este sentimiento acompaña a esa visión del paisaje una vez contemplado este. No puede ocurrir antes, únicamente se encuentra posteriormente a ser expuesto al paisaje natural, entendiéndolo como un proceso anímico procedente únicamente del ser humano.

La *Stimmung* no es algo abstracto ni una descripción particular de un paisaje, sino que muestra un estado anímico único e irremplazable ante la exposición de los distintos elementos que forman la totalidad de un paisaje, siendo este el responsable de una unión entre alma y naturaleza.

“La *Stimmung* de un paisaje será la *Stimmung* de ese paisaje y de ningún otro”.⁸

⁶ DE AZÚA. F. *Diccionario de las Artes*, p. 273.

⁷ SIMMEL. G. *Filosofía del paisaje*, p. 17

⁸ SIMMEL. G. *Filosofía del paisaje*, p. 21

3.3 REFERENTES

Los referentes de los que hablaremos a continuación podemos dividirlos en dos puestos distintos y diferenciados, aunque los cuatro artistas fluyen hacia una misma idea y sentimiento dentro de sus pinturas.

Principalmente nos encontramos a los artistas paisajistas de la misma generación del romanticismo: Caspar David Friedrich y William Turner.

Seguidamente trataremos a referentes como Rothko y Gerhard Richter, mucho más actuales, con visiones más modernas y contemporáneas.



fig.7 Caspar David Friedrich
Der Wanderer über dem Nebelmeer,
1818
Óleo sobre lienzo
94,8 x 74,8 cm

3.3.1 Friedrich y William Turner

Caspar David Friedrich (1774-1840) fue el máximo exponente del paisajismo romántico alemán. Sus paisajes alegóricos, siempre albergando el sentimiento de lo sublime, muestran ruinas góticas, temibles tormentas y espectaculares paisajes naturales.

La naturaleza siempre se encuentra presente y como principal motivación a la hora de crear sus obras.

Tanto sus obras como él mismo presentan ese aire melancólico, retraído, con una evidente presencia de la muerte en cada una de estas y al mismo tiempo un profundo sentido religioso.

“Caspar David Friedrich dice explícitamente: Un paisaje desarrollado en la bruma aparece más vasto, más sublime, incita a la Imaginación [...]. El ojo y la Imaginación se sienten generalmente más atraídos por lo vaporoso y lejano que por lo que se ofrece próximo a la mirada.”⁹

Cuando se representa un paisaje visto a través de la niebla, bruma, difuminaciones o sombras, se forman velos, ocultando así parte de la imagen que contemplamos, solo pudiendo acceder a ella a través de la Imaginación y creando así un espacio que se acerca a la idea de Infinitud.

En numerosas ocasiones Friedrich muestra a sus personajes envueltos por la bruma o niebla. Con esto no solo consigue minimizar la importancia del hombre ante la fuerza de la naturaleza, sino que también hace que el propio espectador se sienta engullido por ella, provocando un sentimiento de temor seguido por la misma curiosidad de aquello que permanece oculto ante sus ojos.

El uso de la Imaginación para conseguir ver más allá es una manera de ver el paisaje a través de los ojos del subconsciente y la *subrealidad* del sueño.

⁹ ARGUILLOL. R. *La atracción del abismo: Un itinerario por el paisaje romántico*, p. 113

Coincidiendo aquí con la aclamada frase de este mismo autor “*el arte crea imágenes desde el sueño y sueños desde las imágenes*”.

Asimismo, en sus cuadros, encontramos un punto de representación igualmente importante: el sentido del viaje. “El viaje romántico es siempre la búsqueda del Yo. El héroe romántico es, en el sueño o en la realidad, un obsesionado nómada. Necesita recorrer amplios espacios – los más amplios a ser posible – para liberar a su espíritu del asfixiante aire de la limitación. Necesita templar en el riesgo el hierro de su voluntad. Necesita calmar en geografías inhóspitas la herida que le produce el talante cobarde y acomodaticio de un tiempo y una sociedad marcados por la antiépica burguesa. El romántico viaja hacia afuera para viajar hacia dentro y, al final de la larga travesía, encontrarse a sí mismo.”¹⁰

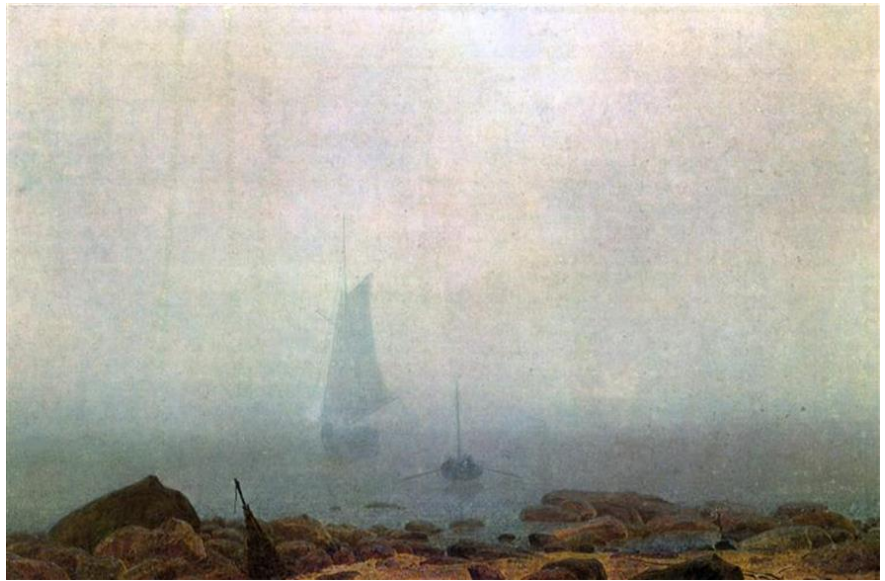


fig.8 Caspar David Friedrich
Fog, 1807
Óleo sobre lienzo
34,2 x 50,2 cm

El artista romántico se libera de las restricciones establecidas y va más allá de esa percepción sensitiva y consciente, sondeando en su Inconsciente a través de *la contemplación de la contemplación*, y logrando así rediseñar el campo de lo real.

La imaginación es un arma esencial para estos autores del romanticismo, ya que la capacidad de producir y recrear estas imágenes da lugar a la creación de esos *mundos imaginarios*.

¹⁰ ARGUILLOL. R. *La atracción del abismo: Un itinerario por el paisaje romántico*, p. 85

En las obras de Friedrich, todos estos rasgos se ven perfectamente reflejados. Esta manera de idear, crear, comprender y sentir el paisaje ha sido la base teórica a partir de la cual comenzar este proyecto artístico. El empleo de la naturaleza y las fuerzas naturales para hondar en el subconsciente y la Imaginación me han abierto una puerta con una infinidad de posibilidades a la hora de crear y proyectar mi obra. Algo perfectamente expresado por el mismo autor Caspar David Friedrich, que dice así: “Cierra tu ojo corporal, con el fin de ver tu imagen, antes que nada, con tu ojo espiritual. Luego conduce hacia la luz del día lo que has visto en las tinieblas, de manera que tal imagen actúe sobre quien la observe desde el exterior hacia el interior. El pintor no debe pintar únicamente lo que ve ante él, sino lo que ve en él. Si no ve nada en él, que renuncie a pintar lo que ve fuera. De lo contrario sus cuadros se parecerán a biombos tras los cuales no podemos encontrar más que la enfermedad o la muerte”.¹¹



fig.9 **Joseph Mallord William Turner**
*Snow Storm - Steamboat off a
Harbour's Mouth*, 1842
Óleo sobre lienzo
122 x 91 cm

Como segundo artista referente encontramos a Joseph Mallord William Turner (1775-1851), considerado uno de los mayores paisajistas de la historia y responsable de que el paisaje sea elevado a pintura histórica.

Conocido como el pintor de la luz, William Turner sustituye las formas definidas y nítidas por la neblina, lo impreciso, lo tormentoso y por la abstracción. Sus paisajes pierden la forma y se disuelven en la oscuridad y la bruma, dejando así paso a la luz y el color, que obtienen el protagonismo en la totalidad de la obra.

“Es la <<mente romántica>> de Turner la que juega una función decisiva tanto en su análisis de la luz como en la revolución de la forma de la Naturaleza

¹¹ ARGUILLOL. R. *La atracción del abismo: Un itinerario por el paisaje romántico*, p. 69

[...] es la primacía de la imaginación lo que hace de Turner un artista romántico por excelencia. Cuando se pretende vincular el Impresionismo a la estética turneriana, que difumina y destruye la imagen, es - al contrario de la impresionista, que está basada en la función receptiva y pasiva del conocimiento sensitivo – un resultado activo de la imaginación y, por tanto, de la subjetividad. El Yo turneriano, que comparte el vigor del Yo romántico, tiende a crear un mundo imaginario - es decir, el más real desde el punto de vista romántico – en el que se refleje la verdadera relación entre hombre y la Naturaleza.”¹²

Como podemos apreciar, Turner persigue el mismo concepto ante el hombre y la Naturaleza que presenta Friedrich - al igual que numerosos artistas del romanticismo -, con la diferencia de que Turner no encuentra la necesidad de representar al hombre en sus creaciones, o lo representa en una escala tan reducida que apenas reparamos en su presencia. Nosotros somos los espectadores de las tormentas que nos presentan, de esos paisajes bañados en bruma que despiertan tanto la Imaginación como el sentimiento de estar ante algo sublime y el temor ante lo desconocido. Turner no nos muestra un protagonista al que le devora esa fuerza imparable, sino que nosotros somos los que estamos expuestos a ella.



fig.10 **Joseph Mallord William Turner**
Wreckers Coast of Northumberland,
1834
Óleo sobre lienzo
125,89 x 90,47 cm

“En la segunda etapa de su vida William Turner –y, en general, el arte romántico– lleva el lenguaje pictórico a una situación límite. Su paisaje, que trata de desentrañar la voluntad mágica de la Naturaleza, destruye el mundo de

¹² ARGUILLOL. R. *La atracción del abismo: Un itinerario por el paisaje romántico*, p.116

la apariencia, nítido y cristalino, para penetrar en un mundo interior cuyos ropajes son la niebla y la tiniebla. La relación entre sujeto y objeto, entre hombre y Naturaleza se desconcierta, se hace ambivalente –audaz y temerosa al mismo tiempo–, abstracta, dudosa: los rumbos de la pintura contemporánea nacen de esta nueva situación”.¹³

La extraordinaria obra de William Turner presenta, bajo la apariencia del caos, una explosión de color y equilibrio mediante las técnicas de *sfumatto* y *chiaroscuro* para recrear sus escenarios violentos y ópticamente eficaces.

Turner pretende liberar la luz de la obligatoriedad de la figura. Al liberar la luz, libera el color y por tanto se acerca con más precisión a las fuerzas naturales, a la esencia más primaria de lo terrorífico y lo sublime. Y abre las puertas a la abstracción.

Esta pérdida de la forma en el paisaje se convierte en uno de los puntos clave a la hora de concebir la idea de paisaje y su correspondiente abstracción. El empleo de los colores, los campos de color, la luz, y por tanto la oscuridad, son los elementos esenciales a los que este trabajo hace alusión a la hora de componer un escenario.

Deja de ser necesaria la figuración para la recreación de un entorno vivo. El empleo de la Imaginación y el subconsciente son necesarios y al mismo tiempo suficientes para envolvernos en un entorno único e irreal.

3.3.2 Rothko y Gerhard Richter

Comenzando ahora con artistas mucho más cercano a nuestro panorama actual, nos encontramos con Mark Rothko (1903 - 1970).

Este autor, junto con artistas como Pollock, fue considerado uno de los mayores representantes de la abstracción americana.

Rothko se encuentra en una eterna búsqueda de su Yo como artista y cada cuadro representa una unión entre su búsqueda y su imaginación. Esto es algo que podemos ver representado en este fragmento escrito por el mismo autor en 1947 y publicado en la revista *Possibilities* donde se evidencia de forma originaria las claves de su planteamiento estético y ético con respecto al arte.

“Los románticos sintieron el impulso de buscar objetos exóticos y de viajar a tierras lejanas. No cayeron en la cuenta de que, aunque lo trascendente



fig.11 Mark Rothko
Red, 1968
Óleo sobre lienzo
83,8 x 65,4 cm

¹³ ARGUILLOL. R. *La atracción del abismo: Un itinerario por el paisaje romántico*, p.119



siempre implica lo extraño y lo desconocido, no todo lo extraño y lo desconocido es trascendente. La enemistad de la sociedad hacia su actividad es difícil de aceptar por el artista. [...] Pienso en mis cuadros como dramas; las formas en los cuadros son los intérpretes. Han sido creados por la necesidad de un grupo de actores que son capaces de moverse dramáticamente sin pudor y pueden ejecutar gestos sin vergüenza. Ni la acción ni los actores pueden preverse, ni describirse por anticipado. Comienzan como una aventura desconocida en un espacio desconocido. Es en el momento de la consumación cuando, en un destello de reconocimiento, se ve que han adquirido el peso y la función que se pretendía. Las ideas y los planes que existían en la mente al comienzo eran simplemente la puerta de salida por la que uno abandona el mundo donde suceden. Ése es el modo en el que los grandes cuadros cubistas trascienden y ocultan las implicaciones del programa cubista. La herramienta más importante que el artista modela a través de su práctica constante es la fe en su capacidad de producir milagros cuando se necesitan. Los cuadros deben ser milagrosos: en el instante en que se acaba un cuadro, termina la intimidad entre la creación y el creador. Éste es un extraño. El cuadro debe ser para él, y para cualquier otro que lo experimente posteriormente, una revelación, la resolución inesperada y sin precedentes de una necesidad eternamente familiar.”

Rothko fue también uno de los pioneros en la investigación del *color field*, es decir, los campos de color. Este estilo de pintura surgió en Nueva York entre 1940 y 1950 y está extremadamente relacionada con el expresionismo abstracto.

La principal característica del *color field* se basa en el empleo de campos de color planos, distribuidos a lo largo del lienzo, creando así áreas de color completamente ininterrumpidas. No tiene tanta importancia el gesto o la mancha de la mano del artista, sino que tiene mucha mayor relevancia la exposición del color en sí mismo. “El color se libera de su contexto objetivo y se convierte en sujeto en sí mismo”.¹⁴

“Los amarillos y naranjas de principios de la década de 1950 se transformaron sutilmente en azules oscuros, verdes, grises y negros. Su serie final de pinturas de mediados de los años sesenta fue gris y negra con bordes blancos, paisajes aparentemente abstractos de un país inhóspito, desconocido, parecido a la tundra.”¹⁵

¹⁴ HISOUR. *Color field. Campos de color*. Disponible en: <<https://www.hisour.com/es/color-field-51681/>>.

¹⁵ HISOUR. *Color field. Campos de color*. Disponible en: <<https://www.hisour.com/es/color-field-51681/>>.

fig.12 **Mark Rothko**
Untitled (Black on Grey)
Acrílico sobre lienzo
203,3 × 175,5 cm

fig.13 **Mark Rothko**
Sin título, 1969
Acrílico sobre papel
138,1 × 107,8 cm





fig.14 **Gerhard Richter**
Marina (Seestück), 1998
Óleo sobre lienzo
290 x 290 cm

fig.15 **Gerhard Richter**
Marina (Seestück), 1969
Óleo sobre lienzo
140 x 140 cm

“La receta de una obra de arte: [...]. Debe existir una intensa preocupación por la muerte: sentimientos de mortalidad... El arte trágico, el arte romántico, etc., tienen como objeto el conocimiento de la muerte”. Escrito por Mark Rothko en noviembre de 1958 dirigido al Pratt Institute.

Y, por último, nos encontramos a Gerhard Richter (1932 - actualidad). Demostrando ser un artista con multitud de gustos e intereses dentro del mundo del arte, Gerhard Richter desde cierto nomadismo estilístico tocó muchas vertientes pictóricas, desde pintura mural, pop art, pintura minimalista, expresionismo abstracto, fotografía o pintura neoexpresionista entre otras. Sin embargo, este proyecto muestra un interés particular en su vertiente paisajista, tanto pictórica como fotográfica.

“Los paisajes de Richter se prestaban sobre todo a la comparación con los de Caspar David Friedrich. Ambos artistas pasaron importantes años de su vida en la ciudad de Dresde y algunos críticos han deducido de ello una experiencia de la naturaleza común a ambos que iría más allá de los siglos que les separan. Así parece confirmarlo Richter cuando señala, en una carta escrita en 1973 que lo que caducan son sólo algunas circunstancias que dieron lugar a su creación; por ejemplo, determinadas ideologías. Por lo demás, cuando el cuadro es ‘bueno’ nos interpela por encima de las ideologías como un arte al que hay que defender (contemplar, exhibir, o hacer) con algún esfuerzo. Por lo tanto, también ‘hoy en día’ es posible pintar como Caspar David Friedrich.”¹⁶

La serie “*Marina*” de Gerhard Richter muestra paisajes con un gran sentimiento épico, siguiendo parte de la tradición del romanticismo, nos invita con estas obras a la contemplación de una alusión al mar, una contemplación engañosa y que no sigue las reglas naturales, puesto que para aumentar el grado de belleza emplea un collage fotográfico de cielos distintos a los que se corresponden con el mar, unificando ambos en una obra ideal.

“Richter prefiere el punto de vista distanciado, en el que la mirada del espectador se extiende a través de una superficie amplia, hasta el horizonte. Todos los motivos están compuestos en color. [...] Richter difumina las transiciones de un tono de color a otro de manera sumamente sutil y delicada. De ese modo, una veladura transparente se superpone a los motivos y los detalles del paisaje permanecen ocultos a los ojos del espectador.”¹⁷

¹⁶ MARCH JUAN, FUNDACIÓN. *La abstracción del paisaje. Del romanticismo nórdico al expresionismo abstracto*, p. 218

¹⁷ MARCH JUAN, FUNDACIÓN. *La abstracción del paisaje. Del romanticismo nórdico al expresionismo abstracto*, p. 217

A menudo el autor juega entre el realismo fotográfico y la abstracción en sus obras. No siente que pertenezca a un campo único y limitado, sino que juega entre todas las posibilidades que le ofrece la pintura para generar entornos únicos y envolventes. Sus paisajes, al igual que los de los artistas vistos anteriormente nos muestran cómo el juego entre la abstracción del paisaje, con ciertos toques figurativos, sin dejarse llevar por esta última, ofrece la posibilidad de crear atmósferas nuevas y únicas, que en muchos casos ni siquiera la propia Naturaleza es capaz de realizar de manera natural. Solo el filtro de nuestro subconsciente tiene la suficiente capacidad para crear distintos escenarios que, en su resultado final, nada tienen que ver con un entorno real, solo imaginario.



fig.16 **Gerhard Richter**
Marina (Seestück), 1968
Óleo sobre lienzo
40 x 80 cm

4. PROCEDIMIENTO, TÉCNICAS Y PROCESOS

Comenzaremos a raíz de este punto a describir cómo ha sido la materialización de la idea hasta su resultado final, pasando desde la concepción de la idea, a los antecedentes del proyecto *Atmósferas sensoriales* y su creación a través de un mismo procedimiento pictórico.

4.1 CONCEPTO E IDEA



fig.17 Playa Cabañal, Valencia
Fotografía

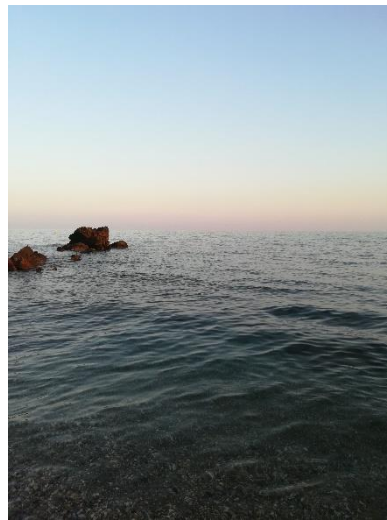


fig.18 Playa Mazarrón, Murcia
Fotografía

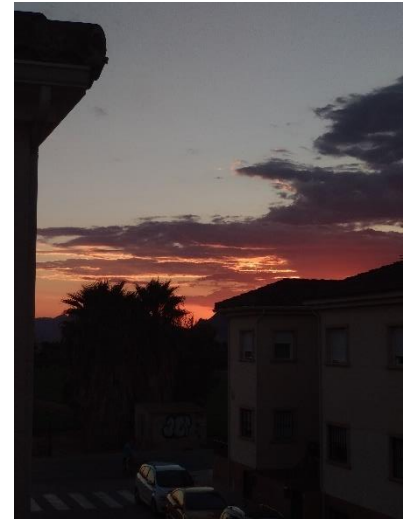


fig.19 Almoradí, Alicante
Fotografía

Hasta que el romanticismo no entró en escena, el paisaje era considerado un género menor, un simple escenario donde tenía lugar la acción. Sin embargo, este nuevo panorama artístico y cultural del siglo XIX cambia por completo la posición del paisaje, que se convertirá en uno de los temas más valorados en el arte. La idea de paisaje no se basaba únicamente en la representación de un entorno natural repleto de árboles y cascadas, sino que tenía como objetivo la encarnación de fuerzas naturales, la manifestación de estados de ánimos o la provocación de un *Stimmung* en el mismo espectador; permitiéndonos así, transmitir a través de esta temática, el mundo interior del artista y el de la persona que lo contempla.

Para comenzar a formar la idea de lo que se pretendía crear ha sido necesario comprender, interiorizar y hacer propia esta misma idea del romanticismo. Generar paisajes a través de nuestra imaginación ha sido vital para comprender nuestro mundo interior. Para ello, la percepción que teníamos de la naturaleza ha tenido que evolucionar hasta un punto mucho más individualizado y particular.

Durante este proyecto se ha fotografiado de forma repetitiva cada nube que provocara un sentimiento embriagador, cada juego de luces que provocara un *Stimmung*, y cada yuxtaposición de tonalidades que nos diera lugar a un juego de composiciones en nuestra mente. Por lo que es la propia contemplación la base de la ideación de cada una de las obras.

Embriagarse de los distintos entornos que nos rodean ha formado parte del proceso de ideación, para que, posteriormente a la hora de comenzar a pintar, sea el propio subconsciente, alimentado a base de distintos paisajes



fig.20 Almoradí, Alicante
Fotografía



fig.21 Almoradí, Alicante
Fotografía

fig.22 Almoradí, Alicante
Fotografía

fig.23 Universidad Politécnica
de Valencia, Facultad de
Bellas Artes, Valencia
Fotografía

fig.24 Almoradí, Alicante
Fotografía

reales, el que genere una nueva atmosfera a través de la visión de la imaginación.

Adentrándonos así en la búsqueda por comprender la forma en la que se puede generar el sentimiento de lo sublime ante el espectador y de ocasionar un estado de ánimo distinto, se utilizó la gestualidad del artista, la mancha y el difuminado para jugar con la neblina, controlando lo que podemos y no podemos contemplar a simple vista, y empleando así la imaginación para alcanzar a comprender cada punto del paisaje.

Otro punto importante de este proyecto ha sido la propia información a través de multitud de libros, blogs, distintos proyectos de investigación del tema que nos compete y su documentación. Ésta ha sido la base para comprender el significado de cada uno de los puntos que pueden formar un paisaje. La investigación como forma procesual de creación es tan valiosa como la materialización del proyecto en sí mismo. No podemos separar una cosa de la otra, puesto que para comprender el mismo proyecto es necesario saber de dónde viene y hacia dónde se dirige, y esto sin una adecuada documentación hubiera sido imposible. Por otro lado, también se ha usado la fotografía como

herramienta de ayuda para capturar ciertos atisbos del paisaje contemplado, para posteriormente usarlos como fuente de inspiración a la hora de generar nuevos paisajes y entornos, sin llegar a generar una copia de la fotografía.

Por último, la transmisión de sentimientos con la ayuda de las distintas elecciones sobre los campos de color empleados es un punto clave de las obras de *Atmósferas sensoriales*. Para cada cuadro se ha seleccionado un color, el cual va a ser el encargado tanto de representar un tipo de sentimiento como de hacernos entender el paisaje de una manera concreta. Podemos poner el ejemplo de esto reproduciendo dos imágenes en nuestra mente; la primera muestra un paisaje montañoso, con verdes brillantes en su mayoría, probablemente reproduciéndose así un paisaje campestre, el cual nos produce una sensación de serenidad y alegría; la siguiente imagen que debemos contemplar es el mismo paisaje, pero esta vez con una gama cromática mucho más cálida, generada a base de naranjas y amarillos. Siendo el mismo paisaje, la gama cromática protagonista que lidera el cuadro tiene un efecto completamente distinto sobre nosotros. Mientras que el primero nos transmite una sensación de felicidad, el segundo se acerca más a un sentimiento de nostalgia y tristeza.

fig.25 **Olga Ferrández**
Paisaje abstracto, 2020
Óleo sobre tela
70 x 50 cm

fig.26 **Olga Ferrández**
Paisaje abstracto, 2020
Óleo sobre tela
70 x 50 cm

fig.27 **Olga Ferrández**
Paisaje abstracto, 2020
Óleo sobre tela
70 x 50 cm

Por lo que los colores a la hora de representar los distintos paisajes han sido igual de esenciales que el paisaje en sí, puesto que son ellos los que van a determinar qué es lo que sentimos ante la obra.

4.2 ANTECEDENTES DE LA OBRA

Antes de comenzar el proceso que nos llevaría más adelante a la realización de las obras definitivas, hubo un intento de comprensión ante la idea que quería exponer, y, por ende, un proceso de prácticas pictóricas.

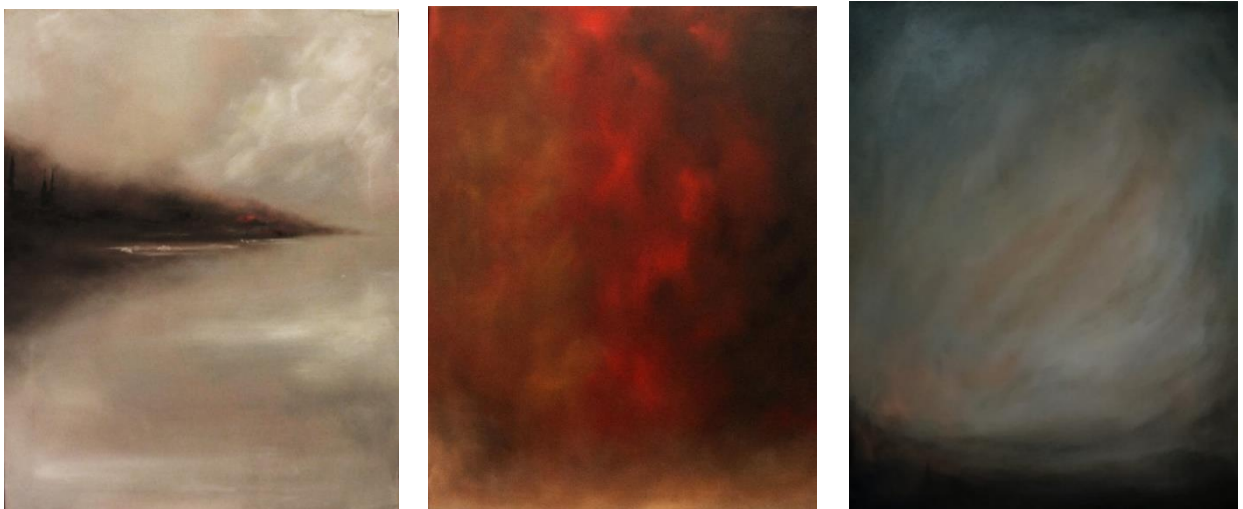




fig.28 **Olga Ferrández**
Paisaje abstracto, 2020
Óleo sobre tela
40 x 40 cm



fig.29 **Olga Ferrández**
Paisaje abstracto, 2020
Óleo sobre tela
70 x 50 cm



fig.30 **Olga Ferrández**
Paisaje abstracto, 2020
Óleo sobre tela
70 x 50 cm

Una vez enfocado el camino del paisaje como temática y el empleo de la imaginación y la mezcla de imágenes que se producían en mi mente para representar un nuevo entorno, comencé a desarrollar distintos paisajes, desde líneas simples y poco elaboradas de las que se podía intuir una leve línea de horizonte o de lejanía, hacia paisajes más complejos basándome, al principio en exceso, en autores como William Turner.

Comprendí que la supremacía de una tonalidad concreta (*color field*) sobre la otra dependiendo de la temática del cuadro ayudaba, no solo a su comprensión, sino también a recrear sentimientos distintos en torno a esa nueva atmósfera. Por lo que, como ya hemos explicado, esta búsqueda anímica se convirtió en parte igual de esencial de la obra.

Los cuadros con los que comencé no tenían medidas tan grandes, algo que suponía un menor efecto ante el espectador, por lo que se decidió a raíz de estas distintas prácticas pictóricas, aumentar el tamaño del lienzo de manera que el espectador fuera capaz de ver sus sentidos centrados en el paisaje y envueltos por este.

El empleo de óleo y veladuras fue la técnica seleccionada para realizar tanto las obras prácticas como las futuras. La técnica del óleo consiste en mezclar pigmentos y un aglutinante, siendo en el caso del óleo, el aceite. Esta técnica es conocida desde la antigüedad y se usaba entre los artistas de la Edad Media; sin embargo, al predominar el temple y el fresco, el uso del óleo no estaba tan extendido. Esto cambió a finales del siglo XIV y el siglo XV, ya que, gracias a su lento secado, su calidad y color se popularizó, y gracias a los pintores de Flandes y a Jan van Eyck el óleo es lo que conocemos hoy en día.

La época del Renacimiento fue la más importante para esta técnica, ya que aquí tuvieron lugar obras históricas muy representativas del arte pictórico. Y junto al óleo, también se extiende el empleo de veladuras. Estas consisten en capas transparentes de pintura, ya sea de barniz o trementina, de forma que la capa interior siga estando visible, y fundiéndose con el nuevo color añadido en una delgada capa.

“La materia pictórica presenta distintos grados de transparencia, que van desde la invisibilidad de los barnices hasta la opacidad total de los empastes más cubrientes. En zonas de esa escala próximas a lo transparente se encuentran las veladuras, capas de color translúcidas que modifican el tono sobre el que se asientan sin taparlo, sin ocultarlo, como un cristal coloreado. [...] Las veladuras locales se emplean tradicionalmente para ajustar o matizar algunos de los colores sin necesidad de repintarlos, mientras que las generales sirven para cohesionar, para armonizar gamas que aproximan la diversidad de sus tonos bajo el influjo compartido de la veladura, como si un aire o una atmósfera común lo impregnara todo. Se entiende así que las veladuras generales se empleen para calentar o para enfriar una escena, para saturarla o desaturarla, para crear ambientes cromáticos que en cierto sentido también son tonalidades psicológicas o atmósferas anímicas, *Stimmung*, según Simmel. Cuando las veladuras se espesan y se aproximan a el misterio de aquello que ocultan, sin ocultarlo del todo, e incitan a adivinar lo que se puede percibir a las claras; son estímulos del deseo de ver de la imaginación [...]”.¹⁸

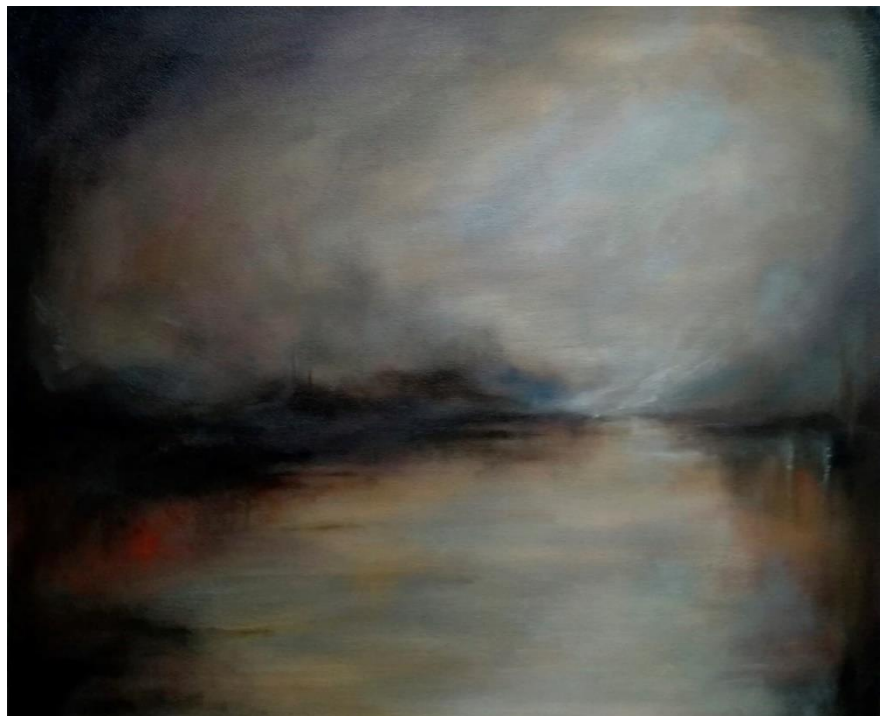


fig.31 **Olga Ferrández**
Paisaje abstracto, 2020
Óleo sobre tela
50 x 70 cm

¹⁸ SABORIT. J. Lo que la pintura da, p. 155

4.3 CREACIÓN DE ATMÓSFERAS SENSORIALES. ENTRE EL PAISAJE Y LA ABSTRACCIÓN.

La creación de *Atmósferas sensoriales. Entre el paisaje y la abstracción*, tuvo un comienzo creativo basado en la teoría de multitud de elementos, como ya hemos tratado con anterioridad. Sin embargo, tanto el uso de manchas, movimientos rápidos, el empleo de la gestualidad y la mano del artista para la realización de los distintos elementos que forman el cuadro, se aleja de ese entorno clásico para adentrarse en una abstracción más contemporánea.

Uno de los objetivos principales fue la realización de una atmósfera donde, aunque pudiera interpretarse con relativa sencillez qué tipo de paisaje teníamos delante, los elementos que lo compusieran fueran vistos de una manera mucho menos figurativa. Para ello fue esencial el uso del difuminado y distintas capas de materia que complicaran la visión de lo contemplado.

El uso de la bruma es algo que permanece en prácticamente todas las obras trabajadas para este proyecto, tanto las previas como las definitivas. Para ello ha sido necesario el empleo de distintos tamaños de brochas y espátulas, donde materiales como el Griffin Alkyd de la marca *Winsor and Newton* fueron usados para lograr distintos niveles de carga matérica, y, por supuesto, las veladuras juegan un papel fundamental, logrando así generar un entorno cohesionado y bajo una misma atmósfera que lo impregna todo.

El primer cuadro, llamado *Mirada azul*, fue creado a través de la visión de multitud de cielos encapotados y grandes extensiones de horizontes a la orilla del mar.

Siendo este el primer cuadro definitivo que llevé a realización, muchos de los principales obstáculos se vieron resueltos a lo largo de su proceso. Un ejemplo sería la cuestión del tamaño, la cual se vio resuelta gracias a una mayor organización del proceso creativo a través de la distribución de los elementos principales que iban a aparecer en el cuadro, aunque, en ningún momento fueran elementos definitivos, puesto que la pintura iba creándose a raíz del mismo proceso, aunque, en ningún momento fueran elementos definitivos, puesto que la pintura iba creándose a raíz del mismo proceso. De manera que, aunque pudiera haber elementos básicos como una nube en un primer momento, esta podría no encontrarse en el resultado final, aun habiendo formado parte de la grisalla inicial.

El uso del tono azulado general que vemos en la obra ha sido logrado a través de colores como el azul cobalto, el azul ultramar, el blanco titanio, el tierra sombra natural y el ocre amarillo. Cabe destacar que este cuadro tuvo

mucha cantidad de tonalidades más cercanas al blanco, sobre todo en la extensión del mar, con la intención de que fuera la misma veladura la que diera todos los colores sobre este.

Una vez secada esa primera capa de carga matérica protagonizada por los óleos, daba inicio la segunda parte donde, una vez seca la obra, tomaban protagonismo las veladuras.

Para ello fue necesario el empleo de un recipiente donde mezclar una parte de aceite de lino de la marca *Arts Titan* por diez partes de esencia de trementina de la marca *Quimibase*; una vez mezclado se añadía el color deseado, ya fuese una gota o una mayor cantidad. Así pues, se aplicaba una veladura general a toda la obra para que pudiera verse sumergida por completo en un mismo ambiente.

Durante los días siguientes fueron aplicadas de forma consecutiva multitud de capas, con variaciones tonales, y en distinta cantidad en zonas específicas de la obra, para formar todo el conjunto de tonalidades que apreciamos en su resultado final.

Sin embargo, una vez seco y colocado en una pared del salón a la espera de su secado, no pude evitar modificar ciertos aspectos de los que no me había percatado hasta una vez pasados unos días, como una mancha demasiado oscura a la altura de la esquina derecha que pretendía formar una escena aún más encapotada, la cual fue eliminada para dejar paso un cielo más amplio y conseguir así que la mirada viajara por este y no se concentrara en la mancha oscura, que realmente nada aportaba.

Un proceso muy similar fue llevado a cabo con *Niebla y cenizas* y la tercera obra, *Cumbres*. En este primero se emplearon los colores bermellón, rojo escarlata, azo-orange, rojo cadmio, amarillo cadmio, ocre amarillo, tierra sombra natural, blanco titanio y azul ultramar. Al igual que *Mirada Azul*, el proceso creativo de *Nieblas y ceniza* fue surgiendo conforme se asentaban las bases de la obra; en este caso, el elemento principal consiste en la ligera impresión de arboleda oculta tras la niebla de un atardecer.

En esta obra fue necesaria la eliminación casi total de la última capa de veladura aplicada, debido a que ese exceso de velo generó la pérdida de tonalidades y formas esenciales para una buena apreciación del cielo la obra.

Y, por último, fue realizada la obra de *Cumbres*. Esta última obra emplea la bruma de una manera mucho menos invasiva que el resto, acercándose de manera más directa a una abstracción más figurativa, sin llegar a alcanzarla. Aquí mostramos un amanecer a través de unas montañas, en las cuales una espesa niebla hace difusa tanto su base como parte de su silueta. El elemento de juego

fig.32 **Olga Ferrández**
Mirada azul, 2021. Foto detalle
de elemento modificado.
Óleo sobre tela

fig.33 **Olga Ferrández**
Niebla y ceniza, 2021. Foto
detalle del elemento de la
arboleda.
Óleo sobre tela

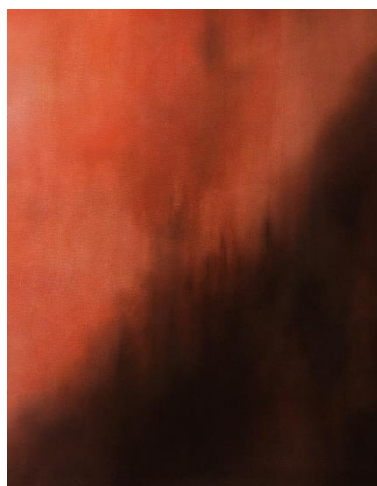




fig.34 **Olga Ferrández**
Cumbres, 2022. Foto detalle
de elemento modificado.
Óleo sobre tela

lo presenta el cielo, que muestra mucha mayor carga matérica en las distintas manchas que lo forman, reflejando así esos efectos de luz y sombras de un amanecer. Los colores básicos empleados han sido el amarillo cadmio, el ocre amarillo, el tierra sombra natural, el siena tostado y el blanco titanio.

Una vez completamente seco, presentaba demasiada luz debido al uso del ocre amarillo y blanco titán, algo que generaba poca armonía con el resto de la atmósfera, por lo que la solución fue aplicar una veladura a base de tierra sombra natural de manera que pudiera aplacarse esta luz y al mismo tiempo resaltar las líneas verticales que formaban las pinceladas ya dadas al cuadro.

De este modo, estas tres obras representan el resultado del Proyecto de Final de Grado y de toda la práctica adquirida gracias a los paisajes que hemos visto en el punto anterior. Sin embargo, no representan un final del proyecto en sí, puesto que esto ha sido el principio de un estilo pictórico que espero poder continuar trabajando de aquí en adelante.

5. OBRAS DE AMÓSFERAS SENSORIALES. ENTRE EL PAISAJE Y LA ABSTRACCIÓN.



fig.35 **Olga Ferrández**
Mirada azul, 2021
Óleo sobre tela
97 x 130 cm

“La ingravidez es azul, no sólo por el aire. También el agua es el lugar de la flotabilidad y el peso aminorado. [...] Color frío y puro, aligera y desmaterializa las formas, aminora el volumen de los cuerpos. Por eso se ha asociado tantas veces al desprendimiento de lo mundano, a lo espiritual, a lo imposible, a lo trascendente, a lo lejano. El azul no pesa, no se impone, es vago y distante, suma intangible de vacíos. El azul es una especie de nada que, sin embargo, es algo. [...] El amarillo brilla y calienta, el verde es húmedo y prolifera, el rojo es pasional y sanguíneo, pero el azul es un vacío, un medio intangible a la espera de nuestra conquista, una tácita promesa en el aire.”¹⁹

¹⁹ SABORIT. J. Lo que la pintura da, p. 228



fig.36 **Olga Ferrández**

Niebla y ceniza, 2021

Óleo sobre tela

97 x 130 cm

“Rojo es nuestra sangre y nuestro interior oculto. Estamos *llenos* de rojo, ese fluido líquido que no puede derramarse sin escándalo. Este hecho, acaso capital para nuestra percepción, determina que cada rojo que vemos *por fuera* sea como un eco externo de nuestra interioridad oculta, encerrada, de nuestra interioridad animal, no vegetal. [...] El rojo se entrafía en la carne, en la sangre, en el mismísimo corazón que es impulso y tiñe con su vitalidad las emociones y sentimientos con él relacionados como la pasión, el ímpetu, la fogosidad y tantos arrebatos viscerales impuestos por convención a lo cerebral. Rojo es el fuego, el infrarrojo y el lado más ardiente del amor que se consume en su propia energía y combustión.”²⁰

²⁰ SABORIT. J. Lo que la pintura da, p. 232



fig.37 **Olga Ferrández**
Cumbres, 2022
Óleo sobre tela
97 x 130 cm

“Ningún color es tan dual, tan esquizoide: el amarillo es el más bipolar de los colores. De la impronta solar y sus poderosos efectos surge la asociación entre la estela cromática de los amarillos y la propia vida terrestre.”²¹

“La vida de los tierras es estable, silenciosa y quieta. Profunda y densa, posee un interior desconocido, acaso ígneo, y allí se concentra el poder germinador de lo oculto como misterio enterrado, subterráneo. Ese carácter reticente de los tierras, nada efectista y ostentoso, es lo que da una sencillez cercana al ascetismo o la pobreza.”²²

²¹ SABORIT. J. Lo que la pintura da, p. 230

²² SABORIT. J. Lo que la pintura da, p. 226

6. CONCLUSIONES

Con el proyecto llegado a su fin, *Atmósferas sensoriales. Entre el paisaje y la abstracción*, se consolida como el final de un ciclo y el inicio de otro nuevo.

Como ya he dicho anteriormente, lejos de estar terminado, pues mi intención es continuar trabajando en él y desarrollarlo más en profundidad a futuro, su proceso de elaboración me ha servido para poner en balance todo lo aprendido durante la carrera y a ser más consciente a nivel teórico de una parte de la pintura que, si bien desde siempre me ha cautivado, nunca había conocido tan a fondo.

Sobre este proceso de documentación, durante el cual he quedado fascinada por el trabajo y el recorrido de los grandes artistas del Romanticismo y de la abstracción del paisaje, y que en otras ocasiones me ha hecho sentir saturada por la inmensa cantidad de información que tienen detrás, insisto en que, a pesar de dar por finalizado este Trabajo de Fin de Grado, ni mucho menos es así de cara a continuar indagando en sus recovecos y experimentando con la creación de nuevas atmósferas y distintos entornos.

La importancia de lo sublime dentro del proyecto ha embriagado todo el proceso contemplativo para buscar la inspiración en nuevos y distintos paisajes, algo que me ha enseñado a disfrutar de una manera distinta y nueva del mundo.

La pintura de paisaje ha formado, en sí misma, un aprendizaje al margen de los conocimientos teóricos y prácticos estudiados para comprenderla, la pintura de paisaje nos vincula de una manera indirecta, y en ocasiones directa, al viaje deseado, al viaje imaginario o rememorativo de nuestro interior. El ser humano ansía volver a esa naturaleza nostálgica, solitaria e íntima que habita en su interior y le proporciona ese *Stimmung* que de otra manera permanece oculto en el subconsciente del espectador.

Por otro lado, un punto a tener en cuenta a la hora de desarrollar este proyecto de forma práctica ha sido la necesidad de tener que adecuarnos a un formato mucho más grande de lo que estaba habituada hasta ahora, creando problemas mayores de logística, pero, sin duda, dando oportunidades nuevas y mucho más interesantes. No por ello descarto los paisajes anteriormente realizados como parte del proyecto, porque dentro de cada uno de ellos encontramos, en pequeñas dosis, toda la esencia de *Atmósferas sensoriales*.

En definitiva, la creación de *Atmósferas sensoriales* me ha dado la oportunidad de encontrar un camino propio en el paisaje dentro de la pintura abstracta y el romanticismo, que confío me permita en un futuro cercano seguir investigando todos los conceptos desarrollados y hacerlos más propios,

continuando así la experimentación de estos materiales y la creación de nuevas atmósferas sensoriales. Y si con mis pinturas invito a algunos espectadores a detenerse y contemplar el entorno con más detenimiento y más sosiego, sin dejarse arrastrar por la prisa que nos impide vivir mejor, me sentiré doblemente satisfecha.

7. BIBLIOGRAFÍA

LIBROS

ARGULLOL, R. *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*. Barcelona: Acantilado, 2006.

AZUA, F. *Diccionario de las artes*. Barcelona: Anagrama, 2011.

KANDINSKY, V. *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Editorial Planeta, 2020.

KANT, I. *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*. Madrid: Alianza Editorial, 1990.

MILANI, R. *El arte del paisaje*. Madrid: Biblioteca nueva, 2015.

SABORIT, J. *Lo que la pintura da*. Valencia: Pre-textos, 2018.

SIMMEL, G. *Filosofía del paisaje*. Madrid: Casimiro, 2013.

CATÁLOGOS

FUNDACIÓN JUAN MARCH. *De Caspar David Friedrich a Picasso. Obras maestras sobre papel del Museo Von der Heydt de Wuppertal* [catálogo]. Madrid: Fundación Juan March, 2000.

FUNDACIÓN JUAN MARCH. *Emil Nolde. Naturaleza y religión* [catálogo]. Madrid: Fundación Juan March, 1997.

FUNDACIÓN JUAN MARCH. *La abstracción del paisaje. Del romanticismo nórdico al expresionismo abstracto* [catálogo]. Madrid: Fundación Juan March, 2008.

FUNDACIÓN JUAN MARCH. *La isla del Tesoro. Arte británico de Holbein a Hockney* [catálogo]. Madrid: Fundación Juan March, 2012.

FUNDACIÓN JUAN MARCH. *Mark Rothko* [catálogo]. Madrid: Fundación Juan March, 1987.

FUNDACIÓN MUSEO SOROLLA-PALACIOS Y MUSEOS. *Sorolla, el color del mar* [catálogo]. Madrid: Museo Sorolla, 2013.

TFG, TFM

CALDERÍN, E. *Venatrix. Propuesta para serie de animación* [Trabajo de final de grado]. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2020.

CEREZO, A. *Abstracción pictórica. La mancha y el gesto como elementos expresivos en una propuesta personal* [Trabajo de final de grado]. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2015.

HERNÁNDEZ, I. *La abstracción a través del paisaje. Diálogos entre Requena y su entorno* [Trabajo de final de grado]. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2015.

VILLANUEVA, E. *Visión lírica de un paisaje* [Trabajo de final de grado]. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2014.

VILLAR, D. *Paisajes de lo efímero* [Trabajo de final de máster]. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2016.

WEBS Y RECURSOS ONLINE

20MINUTOS. *Cuando los pintores románticos transformaron el paisaje en una experiencia mística*. 2014. [Consulta: 2021-02-01]. Disponible en <<https://www.20minutos.es/noticia/2050909/0/romanticismo/paisaje/exposicion/>>.

CONCEPTO.DE. *Concepto de Romanticismo*. [Consulta: 2021-02-01]. Disponible en <<https://concepto.de/romanticismo/>>.

CROMA CULTURA. *Caspar David Friedrich. Lo bello y lo sublime*. 2014. [Consulta: 2021-01-07]. Disponible en: <<https://www.cromacultura.com/caspar-david-friedrich-lo-bello-y-lo-sublime/>>.

CULTURA GENIAL. *Romanticismo*. [Consulta: 2021-01-18]. Disponible en <<https://www.culturagenial.com/es/romanticismo/>>.

EXISTENCIA Y ARTE. *Romanticismo, de lo bello a lo sublime*. 2016 [consulta: 2020-12-17]. Disponible en: <<http://existenciayarte.blogspot.com/2016/03/romanticismo-de-lo-bello-lo-sublime.html>>

FUNDACIÓN JUAN MARCH. *El espíritu del paisaje y la abstracción total. Una entrevista con Robert Rosenblum*. 2008. [Consulta: 2021-01-07]. Disponible en <<https://www.march.es/arte/madrid/exposiciones/paisaje/abstraccion.asp>>

FUNDACIÓN JUAN MARCH. *Lo sublime abstracto. Robert Rosenblum*. 2008. [Consulta: 2021-01-07]. Disponible en: <<https://www.march.es/arte/madrid/exposiciones/paisaje/abstracto.asp>>.

GUGGENHEIM BILBAO. *Gerhard Richter: Marinas*. Bilbao: Museo Guggenheim Bilbao, 2019. [Consulta: 2021-03-16]. Disponible en <<https://www.guggenheim-bilbao.eus/exposiciones/gerhard-richter-marinas>>.

HA! *Caspar David Friedrich* [Consulta: 2021-01-19]. Disponible en <<https://historia-arte.com/artistas/caspar-david-friedrich>>.

HA! *Mark Rothko* [Consulta: 2021-01-19]. Disponible en <<https://historia-arte.com/artistas/mark-rothko>>.

HA!. *Emil Nolde*. [Consulta: 2021-01-19]. Disponible en <<https://historia-arte.com/artistas/emil-nolde>>.

HISOUR. *Color field. Campo de color*. [Consulta: 2021-04-22]. Disponible en <<https://www.hisour.com/es/color-field-51681/>>

HISOUR. *Nuagisme*. [Consulta: 2021-01-06]. Disponible en <<https://www.hisour.com/es/nuagisme-51691/>>

HISOUR. *Pintura de paisaje*. [Consulta: 2021-01-18]. Disponible en <<https://www.hisour.com/es/landscape-painting-21395/>>.

WIKIWAND. *Sublime*. [Consulta: 2021-01-18]. Disponible en <<https://www.wikiwand.com/es/Sublime>>.

XATAKA FOTO. *Ansel Adams: El paisaje*. [Consulta: 2021-02-04]. Disponible en <<https://www.xatakafoto.com/fotografos/ansel-adams-el-paisaje>>.

8. ÍNDICE DE IMÁGENES

- Fig.1 EMIL NOLDE. *Stormy sea*. [Consultado: 2021-05-14]. Disponible en <<https://www.wikiart.org/es/emil-nolde/stormy-sea>>.10
- Fig.2 THOMAS COLE. *Kaaterskill Falls*, 1826. [Consultado: 2021-05-14]. Disponible en <<https://www.wikiart.org/es/thomas-cole/kaaterskill-falls-1826>>.12
- Fig.3 JOSEPH MALLORD WILLIAM TURNER. *The Blue Rigi Lake of Lucerne Sunrise*, 1842. [Consultado: 2021-05-14]. Disponible en <<https://www.wikiart.org/es/joseph-mallord-william-turner/the-blue-rigi-lake-of-lucerne-sunrise>>..... 13
- Fig.4 JOHN CONSTABLE. *Weymouth Bay*, 1816. [Consultado: 2021-05-14]. Disponible en <<https://www.wikiart.org/es/john-constable/weymouth-bay>>.....14
- Fig.5 JOHAN CHRISTIAN DAHL. *Eruption of Vesuvius*, 1826. [Consultado: 2021-05-14]. Disponible en <<https://www.wikiart.org/es/johan-christian-dahl/eruption-of-vesuvius-1826>>.....16
- Fig.6 JOSEPH MALLORD WILLIAM TURNER. *Rocky Bay with Figures*, 1830. [Consultado: 2021-05-14]. Disponible en <<https://www.wikiart.org/es/joseph-mallord-william-turner/rocky-bay-with-figures>> 17
- Fig.7 CASPAR DAVID FRIEDRICH. *Der Wanderer über dem Nebelmeer*, 1818. [Consultado: 2021-05-15]. Disponible en <<https://www.wikiart.org/es/caspar-david-friedrich/el-caminante-sobre-el-mar-de-nubes-1818>> 19
- Fig.8 CASPAR DAVID FRIEDRICH. *Fog*, 1807. [Consultado: 2021-05-15]. Disponible en <<https://www.wikiart.org/es/caspar-david-friedrich/fog-1807>>.20
- Fig.9 JOSEPH MALLORD WILLIAM TURNER. *Snow Storm - Steamboat off a Harbour's Mouth*, 1842. [Consultado: 2021-05-15]. Disponible en <<https://www.wikiart.org/es/joseph-mallord-william-turner/snow-storm-steam-boat-off-a-harbours-mouth-1842>>..... 21
- Fig.10 JOSEPH MALLORD WILLIAM TURNER. *Wreckers Coast of Northumberland*, 1834. [Consultado: 2021-05-15]. Disponible en <<https://www.wikiart.org/es/joseph-mallord-william-turner/wreckers-coast-of-northumberland>>.....22
- Fig.11 MARK ROTHKO. *Red*, 1968. [Consultado: 2021-05-15]. Disponible en <<https://www.wikiart.org/es/mark-rothko/red-1968>>.....23

Fig.12 MARK ROTHKO. <i>Untitled (Black on Grey)</i> . [Consultado: 2021-05-15]. Disponible en < https://historia-arte.com/obras/negro-sobre-gris >.....	24
Fig.13 MARK ROTHKO. <i>Sin título</i> , 1969. [Consultado: 2021-05-16]. Disponible en < https://www.tumbex.com/dailyrothko.tumblr/post/118255250420 >.....	24
Fig.14 GERHARD RICHTER. <i>Marina (Seestück)</i> , 1998. [Consultado: 2021-05-16]. Disponible en < https://www.guggenheim-bilbao.eus/exposicion/marina-seestuck-1998 >.....	25
Fig.15 GERHARD RICHTER. <i>Marina (Seestück)</i> , 1969. [Consultado: 2021-05-16]. Disponible en < https://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/las-marinas-gerhard-richter/p_241_1/ >.....	25
Fig.16 GERHARD RICHTER. <i>Marina (Seestück)</i> , 1968. [Consultado: 2021-05-16]. Disponible en < https://www.guggenheim-bilbao.eus/exposicion/marina-seestuck-1968 >.....	26
Fig.17 PLAYA CABAÑAL, VALENCIA. Fotografía.....	27
Fig.18 PLAYA MAZARRÓN, MURCIA. Fotografía	27
Fig.19 ALMORADÍ, ALICANTE. Fotografía.....	27
Fig.20 ALMORADÍ, ALICANTE. Fotografía.....	27
Fig.21 ALMORADÍ, ALICANTE. Fotografía.	28
Fig.22 ALMORADÍ, ALICANTE. Fotografía.....	28
Fig.23 UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA, FACULTAD DE BELLAS ARTES, VALENCIA. Fotografía.....	28
Fig.24 ALMORADÍ, ALICANTE. Fotografía.....	28
Fig.25 OLGA FERRÁNDEZ. <i>Paisaje abstracto</i> , 2020. Realizado en enero.....	29
Fig.26 OLGA FERRÁNDEZ. <i>Paisaje abstracto</i> , 2020. Realizado en diciembre.....	29
Fig.27 OLGA FERRÁNDEZ. <i>Paisaje abstracto</i> , 2020. Realizado en noviembre....	29
Fig.28 OLGA FERRÁNDEZ. <i>Paisaje abstracto</i> , 2020. Realizado en septiembre...30	
Fig.29 OLGA FERRÁNDEZ. <i>Paisaje abstracto</i> , 2020. Realizado en noviembre....30	
Fig.30 OLGA FERRÁNDEZ. <i>Paisaje abstracto</i> , 2020. Realizado en diciembre.....30	
Fig.31 OLGA FERRÁNDEZ. <i>Paisaje abstracto</i> , 2020. Realizado en junio.....31	

Fig. 32 OLGA FERRÁNDEZ. <i>Mirada azul</i> , 2021. Foto detalle de elemento modificado.....	33
Fig. 33 OLGA FERRÁNDEZ. <i>Niebla y ceniza</i> , 2021. Foto detalle del elemento de la arboleda.....	33
Fig. 34 OLGA FERRÁNDEZ. <i>Cumbres</i> , 2021. Foto detalle de elemento modificado.....	34
Fig.35 OLGA FERRÁNDEZ. <i>Mirada azul</i> , 2021.....	35
Fig. 36 OLGA FERRÁNDEZ. <i>Niebla y ceniza</i> , 2021.....	36
Fig. 37 OLGA FERRÁNDEZ. <i>Cumbres</i> , 2021.....	37

9. ANEXOS

MOCKUPS

