

# TFG

---

## VISIÓN LÍRICA DE UN PAISAJE

Presentado por Elisa Villanueva Vallejo  
Tutor: Elías Pérez

Facultat de Belles Arts de Sant Carles  
Grado en Bellas Artes  
Curso 2013-2014



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA  
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

## RESUMEN Y PALABRAS CLAVE

El presente trabajo final de grado es práctico, asume las características de un proyecto expositivo, constituido por una memoria explicativa documentada y reflexiva sobre la elaboración de una obra inédita, concebida a partir de una experiencia personal con la técnica empleada (lavado).

La exposición constará de dos partes; la primera en la que se contextualiza la obra con los referentes pictóricos, que a mi entender guardan relación con mi obra, y la segunda, en la que se explica y se muestra el proceso de realización de la misma.

Palabras clave: Abstracción, paisaje lírico, arte, técnica pictórica, lavados.

### ABSTRACT

This final degree is practical, assumes the characteristics of an exhibition project, consisting of an informed and thoughtful on the development of an unpublished work, which has been viewed from a historical perspective, stylistic and an explanation of the technique used explanatory report.

The exhibition will consist of two parts; the first in which the work with pictorial references that I believe are related to my work is contextualized, the second is explained and the realization of the process is shown

Keywords: Abstraction, lyrical landscape, art, painting technique, washes.

## AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer a todas las personas que de una manera u otra me han prestado su ayuda a lo largo de mi carrera académica, y me han impulsado a seguir y desarrollar mi obra.

- A mi familia por su apoyo incondicional.
- A Elías Pérez, director de este trabajo, por su implicación, sabiduría y paciencia.
- A Rafa Calduch, por introducirme en la temática y la técnica desarrollada.

## ÍNDICE

1. Introducción.....	3
1. 1. Elección y justificación del tema.....	3
1. 2. Objetivos.....	3
1. 3. Metodología.....	3
2. El paisaje.....	4
2.1. El paisaje romántico.....	4
2.2. Nuevo modo de ver y entender el paisaje.....	6
2.3. Analogías entre la pintura del paisaje romántico y el expresionismo abstracto.....	7
2.3.1. Caspar David Friedrich.....	7
2.3.2. Joseph Mallord William Turner.....	10
2.4. Del paisaje romántico nórdico al expresionismo abstracto.....	12
2.4.1. De lo sublime romántico y lo sublime abstracto.....	15
3. Trabajo personal.....	17
3.1 introducción.....	17
3.2. Técnica aplicada en Visión lírica de un paisaje.....	18
3.2.1. Elección de la técnica.....	18
3.2.2. Materiales.....	19
3.2.2.1. El soporte.....	19
3.2.2.2. El color.....	20
3.2.2.3. Herramientas.....	21
3.2.3. Metodología de aplicación.....	21
3.3. Exposición y catalogación de visión lírica de un paisaje.....	23
4. Conclusiones.....	25
5. Bibliografía.....	28
6. Índice de imágenes.....	29

# 1. INTRODUCCIÓN

## 1. 1. ELECCIÓN Y JUSTIFICACIÓN DEL TEMA.

El presente estudio está encaminado a exponer una reflexión sobre la historia, la teoría y la práctica estética en relación con una serie pictórica inédita que hemos titulado Visión Lírica de un Paisaje. De entre las tipologías opcionales para el desarrollo del Trabajo Final de Grado hemos elegido el tipo 3.

Lo aquí expuesto guarda relación con las siguientes asignaturas cursadas: “Metodología de proyectos”, “Proyecto expositivo”, “Arte y naturaleza”, “Instalaciones”, y especialmente una de ellas: “Procedimientos gráficos de expresión”, impartida por Rafael Calduch, que ha sabido como transferir toda su experiencia sobre la técnica del lavado.

La motivación principal al abordar esta obra se encuentra en el proceso del lavado como argumento.

## 1. 2. OBJETIVOS.

Como hemos apuntado anteriormente, nuestro objetivo primordial es apoyar la presentación visual de Visión Lírica de un Paisaje con una serie de ideas, que nos ayudaran a explicar cuáles son nuestros referentes y que queremos expresar.

El primer objetivo es el de contextualizar nuestra obra dentro del género paisajístico. Para ello haremos un breve repaso de las tendencias artísticas asociadas a la pintura de paisajes y sus poéticas hasta llegar al expresionismo abstracto norteamericano.

El segundo objetivo consiste en explicar la importancia de la experimentación personal, cómo se llega a elaborar una obra, los materiales que hemos empleado y hablaremos de las experiencias que hemos vivido durante el procedimiento pictórico.

## 1. 3. METODOLOGÍA.

De acuerdo con los objetivos citados anteriormente, utilizaremos la siguiente metodología de trabajo: en primer lugar nos centraremos en los artistas de género paisajístico, mostrando algunas de sus obras. Haremos un recorrido histórico partiendo del Romanticismo que desembocará en el

Expresionismo Abstracto de la mano de los referentes artísticos, citando algunas frases de pintores y filósofos que nos ayudarán a entender mejor las aportaciones artísticas que han dejado en su legado.

También hablaremos del análisis sobre la modernidad del crítico Robert Rosemblum.

Y por último explicaremos todo el proceso de elaboración de Visión Lírica de un Paisaje, detallando los materiales empleados (y su elaboración) y mostrando en imágenes la progresión de la factura de la serie. Este apartado concluirá con una catalogación/exposición de la serie.

## 2. EL PAISAJE.

### 2.1. EL PAISAJE ROMÁNTICO.

Empezaremos con una frase para dar comienzo a este apartado donde hablaremos del paisaje en la época del Romanticismo.

“Fue el paisaje el género pictórico más halagado en la época del Romanticismo, y, si no el más cultivado, si ciertamente el más vigoroso del siglo XIX”.<sup>1</sup>

Dentro de la época en la que tiene lugar el Romanticismo, y como en cualquier otro momento histórico artístico, se convivió con otros movimientos artísticos paralelos. Nuestro interés se centra en el Romanticismo, pero de forma breve nos detendremos en la corriente alternativa; el neoclasicismo, en tanto que este movimiento artístico del siglo XVIII, considera el paisaje como un género menor y se centra en la figura humana, la historia, la alegoría, etcétera. El periodo neoclásico, que significó una vuelta a lo clásico volviendo a los contenidos grecorromanos.

Para los neoclásicos la belleza fue la expresión perfecta de una idea. El artista debía depurar la naturaleza de toda imperfección y transformarla en arte a través de la razón, motor del movimiento, buscando siempre la belleza ideal. El arte debía basarse en reglas y en un método racional. El Neoclasicismo dio preferencia a la razón frente a los sentimientos, impuso

---

<sup>1</sup> ARNALDO, Javier, “Introducción”, en GUSTAV CARUS, *Carl, Cartas y anotaciones sobre la pintura de paisaje*, Madrid, Visor, 1992, p.11.

reglas a las que se debían ajustar las obras pictóricas. Al crear este arte canónico, los propios artistas y teóricos denominaban a su forma de hacer “el estilo correcto” o “el verdadero estilo”. Esta actitud de autosuficiencia produjo entre los neoclásicos una tendencia al dogmatismo y al academicismo. Las academias, creadas a lo largo del siglo, establecieron un estricto control sobre la producción artística. La pintura debía cumplir una función edificante y moral, con temas tomados de la Antigüedad y que transmitieran al espectador una enseñanza. El artista debía comprometerse con las verdades morales como el estoicismo, el sacrificio, la austeridad y el patriotismo que venían a establecer un conjunto de valores que chocaban frontalmente contra la corrupción y la irresponsabilidad de la monarquía absoluta. Los pintores reprodujeron los principales hechos de la revolución y exaltaron los mitos romanos, a los que se identificó con los valores de la revolución. Por lo tanto el artista se enfrentaba a su tiempo creando una pintura comprometida.

El paisaje en el Neoclasicismo no es un tema principal, en tanto que la figura centra toda la atención, los personajes se sitúan en un primer plano. Era una naturaleza ordenada representada en función del entorno del hombre y no como elemento independiente y protagonista. Sin embargo, para el romántico es todo lo contrario: caos y desorden natural, naturaleza salvaje y espontánea, fuerzas desatadas e incontrolables junto a fantásticos paisajes de dimensiones colosales, o escenas apacibles pero de innegable naturalidad y casi nula presencia humana.



J.L. David: Napoleón cruzando los Alpes.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> J.L. David: *Napoleón cruzando los Alpes*, 1800. Óleo sobre lienzo, 272 x 232 cm. Primera versión de Versalles.

Es evidente, que con esta visión de la naturaleza, difícilmente el paisaje alcanzaría ser un género autónomo independiente, es por ello que hay que esperar hasta el Romanticismo para que éste se convierta en tema principal de la obra de arte.

## 2. 2. NUEVO MODO DE VER Y ENTENDER EL PAISAJE.

Los románticos no pretendían copiar ni imitar la naturaleza, sino que por el contrario, intentaban reflejar la esencia de las cosas, trascender las apariencias para así poder mostrar el alma de su tema. Estaban convencidos de que la pintura de paisaje debía ir más allá de las meras apariencias y esta fue una de las características más llamativas de la pintura romántica en tanto que lo importante fue centrarse en lo esencial. Al artista romántico no le interesó la reproducción exacta del objeto que representaba.

Entre las muchas definiciones que se han dado sobre Romanticismo, el filósofo Tatarkiewicz ha dado algunas muy interesantes que nos han ayudado a entender el sentimiento romántico: *“El Romanticismo es el intento de profundizar en los fenómenos, de trascender la superficie de las cosas, de llegar hasta las profundidades de la existencia.”*<sup>3</sup> *“El Romanticismo es el reconocimiento de la diversidad, de la variedad de las cosas y del arte. Existen muchas formas en el mundo y, a pesar de la tradición clásica, una forma es tan buena como otra”*<sup>4</sup>. *“El Romanticismo es el individualismo en el arte. Otorga a cada cual el derecho a escribir, pintar, componer según su propia inspiración y gusto. El romanticismo es una necesidad de libertad y su exigencia en todos los aspectos de la vida, incluidas la poesía y el arte”*<sup>5</sup>

Durante el Romanticismo fue cuando se universalizó y “democratizó” la figura del artista. A lo largo de esta evolución los artistas pasaron a sentirse en libertad para plasmar sus visiones. Hasta este momento el género paisaje era considerado una muestra menor. Esta percepción cambió con el espíritu romántico, cuando grandes artistas aprovechan esa libertad en la elección temática de sus pinturas paisajísticas.

---

<sup>3</sup> TATARKIEWICZ, Wladyslaw, Historia de seis ideas. *Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Madrid, Tecnos, 2002, p.226.

<sup>4</sup> TATARKIEWICZ, Wladyslaw, op. cit., p.227.

<sup>5</sup> TATARKIEWICZ, Wladyslaw, op. cit., p.226.

## 2.3. ANALOGÍAS ENTRE LA PINTURA DEL PAISAJE ROMÁNTICO Y EL EXPRESIONISMO ABSTRACTO INTRODUCCIÓN.

### 2.3.1. *Caspar David Friedrich.*

Vamos a nombrar a dos paisajistas de la misma generación Caspar David Friedrich (1774–1840) y Joseph Mallord William Turner (1775–1851).

Empezamos con el primero, Caspar David Friedrich, máximo exponente del paisaje romántico alemán.

Su carácter posee parte de los rasgos supuestamente característicos del artista romántico: melancólico, solitario, retraído, viviendo en su mundo y con un marcado sentido de la presencia de la muerte, que se observa en su obra pictórica. Las figuras humanas que representa en sus impresionantes paisajes desaparecen ante la inmensidad de la naturaleza, es una muestra de los múltiples significados que alcanzaría la naturaleza en su obra romántica. La idea de ciclo, tan habitual en su trabajo (las estaciones, los momentos del día, el paso de los años, etcétera), es parte de este sentimiento acerca del constante transformarse de las cosas, de la vida y de la muerte perpetua de todas los seres.

El hecho que las pinturas de Friedrich posean un contenido religioso tan claro, y se centre tanto en lo natural, se debe no sólo a su declarada religiosidad protestante, sino también a las características del protestantismo en sí: los protestantes rechazaban las estructuras arquitectónicas, es decir, las iglesias, en el sentido de que Dios no “residía” ni en ellas, ni en objeto alguno puesto que “lo divino es algo incorpóreo, que no se puede ver ni tocar, y de ilimitada presencia”.<sup>6</sup> En consecuencia, la naturaleza es un vehículo mucho más idóneo para sentir a Dios.

Entre los llamados románticos alemanes y el propio Friedrich, hay una semejanza: el marcado carácter nacionalista, la nota mística, y el aspecto panteísta (doctrina filosófica según la cual el Universo, la naturaleza y Dios son equivalentes). El contenido religioso de la obra de Friedrich es destacado en tanto que el fin último es el de inducir al observador a sentir la presencia superior que habita el cuadro –Dios–, a emocionarse, a elevarse espiritualmente. Friedrich buscó la presencia de lo Divino en la naturaleza,

---

<sup>6</sup> ARNALDO, Javier, “Introducción”, en GUSTAV CARUS, Carl, Cartas y anotaciones sobre la pintura de paisaje, Madrid, Visor, 1992, p.30.



pretendió transformar los tradicionales temas religiosos para así adaptarlos a un mundo laico. Uno de los aspectos más radicales de la pintura romántica fue el intento de sustituir los grandes lienzos de escenas históricas o religiosas por el paisaje. Los pintores románticos pretendieron que el paisaje, sin figuras, alcanzara la significación de la pintura histórica. Friedrich sentía, como muchos románticos, que Dios se manifestaba en el paisaje y que el arte era el perfecto mediador entre la divinidad contenida en la naturaleza y el individuo. Éste señaló en una ocasión *“El sentimiento nunca puede ser contrario a la naturaleza, siempre es coherente con ella”*. Quería generar un sentimiento de religiosidad con una nueva temática: el paisaje.

La búsqueda teológica de la divinidad fuera de la Iglesia era el dilema de más de un artista romántico: cómo expresar las experiencias de lo espiritual, de lo trascendental, sin tener que recurrir a temas tradicionales como la Adoración, La Crucifixión, la Resurrección, la Ascensión, etc. La experiencia de lo sobrenatural, de lo divino, pasó a representarse a través de la naturaleza: el paisaje se utilizó como alegoría de unas determinadas ideas religiosas. Es por esto, por lo que Friedrich dotó al paisaje de una significación trascendental.

En 1810 presenta en la exposición de la Academia de Bellas Artes de Berlín dos obras de contenido panteísta, son *“Monje junto al mar”* (1808–1810) y *“Abadía en el robledal”* (1809–1810). En ellas Friedrich es capaz de expresar sus emociones y sus temores a través del paisaje. Ambas obras fueron adquiridas por el rey de Prusia, Federico Guillermo III y a su vez es elegido miembro de la Academia berlinesa.



Caspar David Friedrich, Monje junto al mar.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Caspar David Friedrich, Monje junto al mar, 1809. Óleo sobre lienzo, 110 x 172cm. Nationalgalerie, Berlín.

Sobre “Monje junto al mar” es interesante citar las palabras de Heinrich von Kleist las cuales fueron publicadas en la revista “Berliner Abendblätter” en 1810: *“En una soledad infinita, en la orilla, es hermoso avizorar bajo el cielo turbio un ilimitado desierto marino. Y esto ocurre en tanto se haya ido allí, se haya querido volver, se haya querido pasar al otro lado, no se haya podido, se eche en falta la vida, y la voz de la vida se perciba, pese a todo, en el zumbido de la pleamar, en el despliegue del aire, en el soplo de las nubes, en el grito solitario de los pájaros. Esto ocurre por una exigencia del corazón y –si es que así puedo explicarlo– por el perjuicio que la naturaleza nos causa. Pero ante el cuadro es esto imposible, y lo que yo mismo debía encontrar en el cuadro, lo encontraba en mí y el cuadro, y esto era una exigencia de mi corazón al cuadro y un perjuicio que el cuadro causaba en mi corazón. Era así yo mismo el capuchino y era el cuadro la duna; pero aquello que yo debía mirar con anhelo no estaba: el mar. Nada puede ser más triste y más precario que esta posición en el mundo: una única chispa de vida en el imperio de la muerte, el solitario punto medio del círculo solo. Este cuadro, con sus dos o tres misteriosos objetos, se presenta como el Apocalipsis, como si estuviera en posesión de los pensamientos de Young, y, dado que, uniforme y sin límites, este cuadro carece de otro primer término distinto al marco, cuando se mira es como si a uno le arrancasen los párpados. No obstante, sin lugar a dudas, ha doblado este pintor un camino nuevo en su territorio artístico; y estoy convencido de que con su alma se dejaría representar una milla cuadrada de arena de Brandeburgo, con un berberís en el que una corneja se esponja solitaria, y también de que este cuadro habría de surtir un efecto verdaderamente osiánico o Kosegartiano. Sí, pues de pintar con su propia tiza y su propio agua, a lo que creo, podría hacerse llorar a los zorros y a los lobos: es éste, sin duda, el elogio más firme que puede hacerse a este modo de pintura de paisaje. Mis propios sentimientos acerca de esta maravillosa pintura son, de todos modos, demasiado confusos; por eso, antes de formularlos por completo me he propuesto dejarme instruir por las expresiones de aquellos que, en pareja, pasan ante ella de la mañana a la tarde.”*<sup>8</sup>

Una aportación que nos permite profundizar en los paisajes de Friedrich, es la que nos hace Carl Gustav Carus (1789–1869), filósofo, científico y médico, gran amigo del pintor alemán, en una carta de 1835: “Me era de gran importancia conocer el modo de proceder que tenía Friedrich para la realización de sus cuadros. El no hacía nunca bocetos, cartones o esbozos de color para sus pinturas, pues sostenía (y seguramente no sin razón) que con tales auxilios la fantasía pierde siempre algo de su ardor. No empezaba un

---

<sup>8</sup> VON KLEIST, Heinrich, “Sentimientos ante un paisaje marino de Friedrich”, en ARNALDO, Javier. *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, Madrid, Tecnos, 1994, pp.134–135.

cuadro hasta no tener su imagen viva ante el alma. Luego dibujaba en el lienzo limpio; primero, ligeramente con lápiz y pastel, y luego, con mayor precisión, utilizando pluma y tinta china, para adelantar pronto el de fondo. De ahí que sus cuadros se apreciaran claros y ordenados en todos los pasos de su realización y mantuviesen siempre el sello de su originalidad y el ánimo en el que desde un principio se le había manifestado interiormente. “Un cuadro no ha de ser inventado, sino sentido”, era su máxima. Y debe decirse que todos sus cuadros surgieron de este modo. Extraordinariamente aleccionadora fue para mí su inequívoca sensibilidad para la concentración de la luz que caracterizaba sus cuadros”.<sup>9</sup>



C.D.Friedrich: Las edades de la vida.<sup>10</sup>

### **2.3.2. Joseph Mallord William Turner.**

El otro romántico que hemos escogido, Joseph Mallord William Turner (1775–1851), fue sin ninguna dud, uno de los más grandes paisajistas

<sup>9</sup> GUSTAV CARUS, Carl, “El taller de Caspar David Friedrich” (1835), en ARNALDO, Javier, *op. cit.*, pp99–100.

<sup>10</sup> Caspar David Friedrich, *Tarde*, 1824. Óleo sobre cartón, 20 x 27,5 cm. Kunsthalle, Mannheim.

Europeos, al igual que uno de los más fascinantes artistas que ha dado la historia del arte.

Inició sus estudios en la Royal Academy de Londres, desde el principio, sus pinturas y acuarelas fueron admiradas y recibieron buenas críticas en el seno de la academia, rodeado de coleccionista y contar con la aceptación de la aristocracia y de la alta burguesía inglesa.

Su madurez estética y conceptual: es un excelente ejemplo de cómo desde una educación y un estilo académico, el artista va depurando su técnica y su espíritu hasta alcanzar una individualidad artística única.

La nitidez y la definición de la representación de la naturaleza, fueron sustituidas por lo nebuloso, lo impreciso, lo brumoso y por la abstracción. Las formas del paisaje se disolvieron, perdieron su delimitación en favor del color y la luz que empapó la totalidad de la obra, los paisajes se presentaron casi ocultos tras grandes manchas de color y cerradas nieblas.



Joseph Mallord William Turner, Vista de Venecia.<sup>11</sup>

Fue un gran viajero Turner realizó cantidad de viajes que lo llevaron por Suiza, Austria, Francia, Italia, Alemania, Holanda,... Si hay una ciudad que sobresalió del resto en los reiterados viajes de Turner, esta fue Venecia, la cual

---

<sup>11</sup> Joseph Mallord William Turner, *Vista de Venecia*, c. 1840-1845. Óleo sobre lienzo. 62,2 x 92,7cm. Tate. Londres.

visitó tres veces a lo largo de su vida. En 1833, realizó su segundo viaje a Venecia, “A partir de ese momento realizó la serie de obras más famosas y conocidas, en las que se emancipó definitivamente de la representación realista del paisaje para desembocar en una vía nueva y fascinante, la de la visión fantástica y evocadora, que supera el dato fenoménico y lo proyecta sobre una dimensión espiritual”<sup>12</sup> “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 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”.<sup>13</sup>



J.M.W Turner, *Anochecer en el lago*.<sup>14</sup>

#### **2.4. DEL PAISAJE ROMÁNTICO NÓRDICO AL EXPRESIONISMO NÓRDICO AL EXPRESIONISMO ABSTRACTO.**

---

<sup>12</sup> ARGULLOL, Rafael, *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*, Barcelona, Destino, 2000. p.114.

<sup>13</sup> ARGULLOL, Rafael, op. cit., p.119

<sup>14</sup> J.M.W Turner, *Anochecer en el lago*, 1840. Óleo sobre lienzo, 122 x 91 cm. Tate Gallery, Londres.

Una de las bases teóricas de este trabajo es la aportada por Robert Roseblum (1927-2006) acerca de lo sublime romántico y lo sublime abstracto desarrollado en un ensayo. Un diálogo entre el pasado y el presente.

Su teoría muestra como el paisaje romántico no desapareció con el Realismo y el Impresionismo y perduró a lo largo del siglo XIX y XX a través de una serie de artistas, fundamentalmente del norte de Europa. Robert Roseblum (1927–2006), plantea en su libro *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico* una cuestión fundamental ¿son las analogías de forma y sentimiento entre *Monje junto al mar* de Friedrich y un cuadro de Rothko meramente accidentales, o implican una continuidad histórica que los enlaza? En su ensayo nos propone la idea de que existe otra posible versión de la historia del arte moderno que podría complementar la historia oficial que tiene su escenario en París. Pretende explicar el arte moderno desde otro punto de vista, que pueda ayudarnos a comprender mejor las aspiraciones y los logros de artistas tan destacados como Caspar David Friedrich (1774–1840), Vincent van Gogh (1853–1890), Edvard Munch (1863–1944), Emil Nolde (1867–1956), Paul Klee (1879–1940), Max Ernst (1891–1976), Wasily Kandinsky (1866–1944), Piet Mondrian (1872–1944), Mark Rothko (1903–1970) o Barnett Newman (1905–1970): al encauzarlos en el contexto de una larga tradición de Romanticismo nórdico. Su versión se centra en valores formales, en el impacto de ciertos problemas de la cultura moderna, y en ciertos dilemas religiosos planteados por el Romanticismo, en la combinación del tema, sentimientos y estructura que compartieron varias generaciones de artistas que trabajaron principalmente en el norte de Europa y en los Estados Unidos. De forma perspicaz nos explica, a partir del análisis de la obra de los artistas anteriormente citados, como las inquietudes estéticas y plásticas de los románticos son recuperadas. *«Desde Friedrich y Turner, pasando por Kandinsky y Mondrian, los artistas nórdicos que hemos tratado se enfrentaron todos al mismo dilema: cómo encontrar, en un mundo laico, unos medios convincentes de expresión para aquellas experiencias religiosas que antes del Romanticismo habían tenido su cauce en los temas tradicionales del arte cristiano. [...] También para muchos artistas de finales del siglo XIX, especialmente los de orígenes protestantes en el norte de Europa o en América, la reorientación de la experiencia religiosa fuera de las tradiciones figurativas cristianas fue una aspiración constante. Van Gogh, Hodler y Munch exploraron todos ellos de diferentes maneras el sentido de la divinidad en el paisaje, ya fuera en las milagrosas energías del sol, las estrellas y la luna.[...] Esa capacidad para borrar las fronteras entre paisaje y pintura religiosa, entre lo natural y sobrenatural, se mantuvo aún más allá de esas pervivencias y rebotes románticos de fines del siglo XIX y, de hecho, floreció bien entrado el siglo XX.*

[...] Y en el caso de Kandinsky y Mondrian, todo un mundo nuevo de iconografía religiosa esotérica extraída de fuentes tan arcanas como la teosofía o el espiritismo proporcionó, junto con los temas de paisaje, la matriz para un lenguaje pictórico totalmente abstracto destinado a crear lo que virtualmente serían las imágenes sagradas de unas nuevas religiones místicas. Esos impulsos todavía volvieron a surgir en los Estados Unidos en los años inmediatamente posteriores a otro hecho histórico de dimensiones o implicaciones apocalípticas, la Segunda Guerra Mundial. En la obra de muchos, aunque no necesariamente de todos los diversos grupos de artistas americanos que, a falta de nombre mejor, se clasifican juntos bajo la vaga denominación de “expresionistas abstractos”, la búsqueda romántica de un arte que fuera capaz de expresar sensaciones de misterio sobrecogedor resucitó con nuevo vigor, en ocasiones, como en el caso de Mark Rothko y Barnett Newman, con explícitas asociaciones religiosas. Aunque el poder innovador y la fuerza que tuvieron en común artistas como Still, Pollock, Rothko y Newman persuadieron a muchos espectadores de que sus formas y emociones carecían de antecedentes en la historia de la pintura occidental, su arte, visto en perspectiva, revela a menudo no sólo profundas raíces en las tradiciones románticas en general sino en las americanas en particular». <sup>15</sup> Como nos argumenta Rosemblum, la nueva sensibilidad romántica respecto al paisaje siguió vigente a través de diferentes artistas hasta el Expresionismo abstracto. <sup>16</sup> Por consiguiente, no es desmesurado sostener que los cuadros de Rothko buscaron lo sagrado en un mundo profano, en tanto que el pintor americano daba un fuerte sentido religioso a su pintura. “[...] la configuración básica de las pinturas abstractas de Rothko tienen su fuente en los grandes románticos: en Turner, que parecidamente alcanzó la disolución de toda materia en una luminosidad silenciosa y mística; y en Friedrich, que también colocó al espectador ante un abismo que provocaba las últimas preguntas, cuyas respuestas, sin la fe y las imágenes religiosas tradicionales, quedaban tan inciertas como las propias preguntas. [...] Que las pinturas de Rothko –o, para el caso, de Newman– no pudieran funcionar adecuadamente dentro de las tradiciones rituales y las necesidades iconográficas de una iglesia o una sinagoga es a la vez un tributo a su originalidad en la expresión de experiencias espirituales y un reflejo del dilema que traspasa la obra de tantos artistas que, desde los románticos, trataron de expresar el sentido de lo sobrenatural sin recurrir a una iconografía

<sup>15</sup> ROSEMBLUM, Robert, La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico, Madrid, Alianza, 1993, pp.223–225.

<sup>16</sup> Al respecto es interesante consulta el catálogo de la exposición de la Fundación Juan March, La abstracción del paisaje. Del romanticismo nórdico al expresionismo abstracto, Madrid, 2007.

religiosa heredada».<sup>17</sup>

#### **2.4.1 De lo sublime romántico y lo sublime abstracto.**

Además de las analogías con respecto a la sensibilidad, el movimiento expresionista abstracto también recobró el concepto estético central del paisajismo romántico, lo sublime. *«Lo sublime como tema reapareció en la pintura estadounidense de la década de los cuarenta al menos en parte, porque la creciente pasión de la época por la antropología se planteaba la relación entre el hombre y su entorno. Debido a su naturaleza sombríamente gótica, Still había estado interesado en ideas sobre lo sublime desde la universidad. Newman escribió el documento fundamental sobre el tema, su ensayo “Lo sublime ahora”, que presentó como conferencia en un simposio y también publicó en Tigre’s Eye, en diciembre de 1948. El ensayo parte de Longino, quien en el siglo III inició el discurso sobre lo sublime. [...] A continuación, Newman pasa a Kant y Hegel, cuya distinción entre el concepto de belleza ideal y la exaltación provocada por lo sublime le resulta confusa –y efectivamente lo es–, aunque, pese a su claridad mental, Newman, a su vez, parecía no entender que tal confusión era fundamental en la distinción que ambos filósofos hacían sobre el modo en que aprehendemos lo bello y lo sublime. [...] Newman es especialmente duro con Burke, cuyo punto de vista sobre lo sublime considera “carente de sofisticación y primitivo”. A pesar de ello, contrajo una importante deuda con el pensamiento de Burke y su obra Investigación filosófica sobre el origen de nuestras ideas de lo sublime y de lo bello (publicado en 1756), la cual, si no necesariamente lo influyó en su elección de grandes formatos, debió reafirmarlo en su inclinación por ello. [...] El acercamiento de Still al concepto de lo sublime fue más intuitivo y menos analítico que el de Newman, quien tendía a emplear sus referencias intelectuales como plataforma desde la cual crear un nuevo arte, que en primer lugar aprehendía como algo inminente y necesario, luego formulaba intelectualmente, ilustrándolo de un modo un tanto esquemático y posteriormente, dotaba de expresión heroica».*<sup>18</sup> El crítico de arte norteamericano establece el límite de la propagación de lo romántico en el Expresionismo Abstracto, y es en este movimiento artístico donde establece su punto y final, hacía 1947.

<sup>17</sup> ROSEMBLUM, Robert, op. cit., pp.242–244.

<sup>18</sup> GOLDIN, John, Caminos a lo absoluto Mondrian, Malevich, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko y Still, Madrid, Turner Fondo de cultura económica, 2003, pp.205–211.



Haciendo una reflexión con lo anterior es hora de empezar con nuestra obra pictórica que creemos que presenta paralelismos, tanto plásticas como estéticas, con los paisajistas románticos y con la abstracción.

## **3. TRABAJO PERSONAL.**

### **3.1 INTRODUCCIÓN.**

Históricamente los paisajes o el paisaje, tanto urbano como campestre, ha sido motivo de reflexión pictórica tanto por su estructura cromática como por su concepción volumétrica, y si cabe, en los paisajes urbanos por su estructura social y sus volúmenes escultóricos.

La realización de todos ellos independientemente del motivo elegido ha sido siempre el mimetismo formal. Es desde principio del siglo veinte donde el artista o creador reinventa el referente objetivo, es decir, utiliza el paisaje como motivo de reflexión tanto en su vertiente estructural como en su vertiente de análisis y tensiones cromáticas, aplicando cuantas transformaciones eran sugeridas al creador.

En ese periodo de finales del siglo XIX y principios del XX, los artistas creadores empiezan a utilizar el concepto por encima de la referencia formal, y es en ese momento cuando nacen las llamadas vanguardias artísticas, que son consecuencia de una mayor libertad creativa y una ampliación, si cabe, del mercado del arte y su función social.

Si hemos dicho que las vanguardias surgen de la libertad creativa, entenderemos que la misma no hubiese tenido gran significación, si no hubiese sido por la diversificación que supuso el abrir el mercado del arte a un mundo amplio, consecuencia de haber dejado atrás no solamente los dos núcleos que imponían al artista su concepto de representación (iglesia, y jerarquía feudal). Todo lo dicho determina que la libertad creativa supone en el hecho artístico una liberación del concepto y de la forma, conduciendo esta liberación a una investigación del fenómeno visual, que supone la representación tanto bidimensional como tridimensional.

En el periodo que hemos descrito anteriormente, la libertad creativa como consecuencia de la ampliación del mercado tras la revolución industrial aporta en el desarrollo de imágenes nuevos materiales, y a su vez nuevas técnicas aplicadas a la construcción. Dentro de esta aportación de nuevas técnicas y procesos surgen valores plásticos novedosos que se van incorporando progresivamente a los sistemas y formas de representación.

El presente trabajo está fundamentado en una reflexión sobre un concepto de paisaje, un paisaje que no pretende objetivar elementos inherentes a la naturaleza con su estructura y su forma. Un paisaje que es la consecuencia de utilizar unos procedimientos, que por sus características y su

lenguaje poético nos ha permitido hacer una interpretación libre de un paisaje no existente. La técnica empleada (lavado) en su proceso de ejecución adquiere formas no imaginadas previamente. Entendemos que esto se podría denominar accidentes. Estos accidentes pueden ser provocados o casuales. Todo ello conlleva que la observación y el diálogo con esa realidad que va surgiendo en el procedimiento, va a depender muchísimo de mi estado emocional y sensitivo como valor en el presente trabajo. Se trata pues de una obra con carácter lírico, en la que utilizamos la horizontal para que el receptor pueda construir y seguir construyendo nuestro trabajo. Planteamos una visión desde nuestro punto de vista de un paisaje concreto, utilizando un procedimiento que es lo que nos permite expresar nuestro sentimiento y nuestra sensibilidad a través de esa concepción de paisaje lírico de un paisaje concreto, que es cualquiera.

El título que planteamos en este trabajo intenta ser un título abierto a cualquier interpretación coherente con el concepto plástico que creemos haber explicado.

## **3.2. TÉCNICA APLICADA EN VISION LÍRICA DE UN PAISAJE.**

### ***3.2.1 Elección de la técnica.***

La elección de la técnica de lavados es consecuencia de los contactos mantenidos con Rafael Calduch.

Rafael Calduch es pintor, grabador, investigador y Profesor Catedrático de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia, España. Ha impartido seminarios en diversas facultades nacionales e internacionales de artes plásticas, además de dirigir diversos cursos y ser miembro de múltiples jurados académicos y artísticos. Es uno de los más importantes pintores del informalismo minimalista contemporáneo de la Comunidad Valenciana, a la par que un artista reconocido internacionalmente. Fue fundador del Grupo Bulto junto a Uiso Alemany, Constante Gil y otros artistas que enriquecían sus trabajos dotándolos de sentido social en la Valencia de la transición. Desde 1966 ha realizado numerosas exposiciones de importancia, tanto colectivas como individuales, dentro y fuera de España. Su actividad artística y académica continua siendo muy relevante en la actualidad, desarrollando innovadores proyectos expositivos por todo el mundo. Actualmente es Catedrático en la Facultad de Bellas Artes de San Carlos (Universidad Politécnica de Valencia), donde es responsable de la asignatura Taller de procedimientos gráficos de expresión.

A lo largo del año académico, a lo largo del cual hemos podido aprender la teoría, experimentar y acercarnos a una técnica que él mismo ha desarrollado a su manera y conoce profundamente. Durante el curso académico pasado hemos podido asistir con gran interés a los talleres ofertados en los contenidos del programa de la asignatura Taller de procedimientos gráficos de expresión. En estos talleres se nos han mostrado diferentes técnicas, como es el caso de la fabricación y utilización de papel reciclado, que en ocasiones hemos tratado con diferentes pigmentos. Otra interesante técnica que hemos desarrollado en estos talleres es la técnica de Cera Bruñida, que consiste en aplicar ceras Manley sobre papel Cauché, dibujando diferentes motivos y realizando campos de color. Posteriormente se impregna la superficie de Nogalina, y una vez seco se procede al bruñido con un trapo de algodón. Otra interesante técnica con la que hemos podido experimentar es la realización de monotipos. Sobre una plancha de zinc se aplica tinta litográfica con la ayuda de un rodillo. Una vez conseguida la composición deseada se coloca una lámina de papel Cauche, sobre la que se estampa el motivo mediante la ayuda de un tórculo.

De todas estas técnicas, me nos hemos decantado por los lavados porque es una técnica que nos ofrece una mayor libertad para canalizar la obra, ya que nos ofrece la posibilidad de generar una multitud de registros que podemos traducir en los resultados deseados o perseguidos.

### **3.2.2. Materiales**

#### **3.2.2.1 El soporte**

En un primer momento hemos elegido el soporte a utilizar y sus dimensiones. Este soporte elegido ha sido papel Super alfa de Gvarro-Casas, de color ligeramente amarfilado (tirando a color crema) y con un gramaje de 250 gr/m<sup>2</sup>.

Los pliegos de Super Alfa presentan barbas en los 4 costados y tienen un formato de 76x112 cm, está indicado para todas las técnicas de grabado, y en especial para las técnicas de aguafuerte, buril, agua tinta e impresión. La elección de este soporte descartando el papel Basik, ya que el Super Alfa presenta una elevada resistencia al agua. El hecho de haber escogido papel y no otro material más común o habitual como la tela responde al hecho de que consideramos que el papel es un material igual de digno que la tela.

En cuanto a las dimensiones, hemos elegido este formato para darle un mayor recorrido visual, ya que los pequeños formatos nos limitaban este

recorrido. Para darle más énfasis a este recorrido se ha estructurado en forma de díptico mediante el ensamblado de dos láminas.



*Papel Super Alfa ensamblado*

### 3.2.2.2. El Color.

Una vez hemos elegido el soporte preparamos posteriormente el color a utilizar. Este color está constituido por dos componentes: aglutinante (látex y agua en una proporción de 1/10) y el pigmento en polvo elegido. Dicho pigmento lo mezclamos con este aglutinante buscando densidad y cuerpo de la materia pictórica a emplear.

El color de los pigmentos:



Los colores hemos empleado para la ejecución de la obra pictórica han sido los siguientes: Azul Ultramar, Amarillo Claro, Verde Vejiga, Rojo Cadmio Oscuro, Tierra Cassel, Negro Carbón, Tierra Sombra Tostada.

Todos ellos los hemos ido mezclando hasta con seguir un gris neutro con el cual se ha materializado la obra.

### **3.2.2.3. Herramientas.**

Las herramientas utilizadas han sido las siguientes:

- Brochas de distintos tamaños.
- Una manguera con una pistola difusor de siete salidas.
- Trapos.
- Plásticos.
- Recipientes adecuados en cada caso.

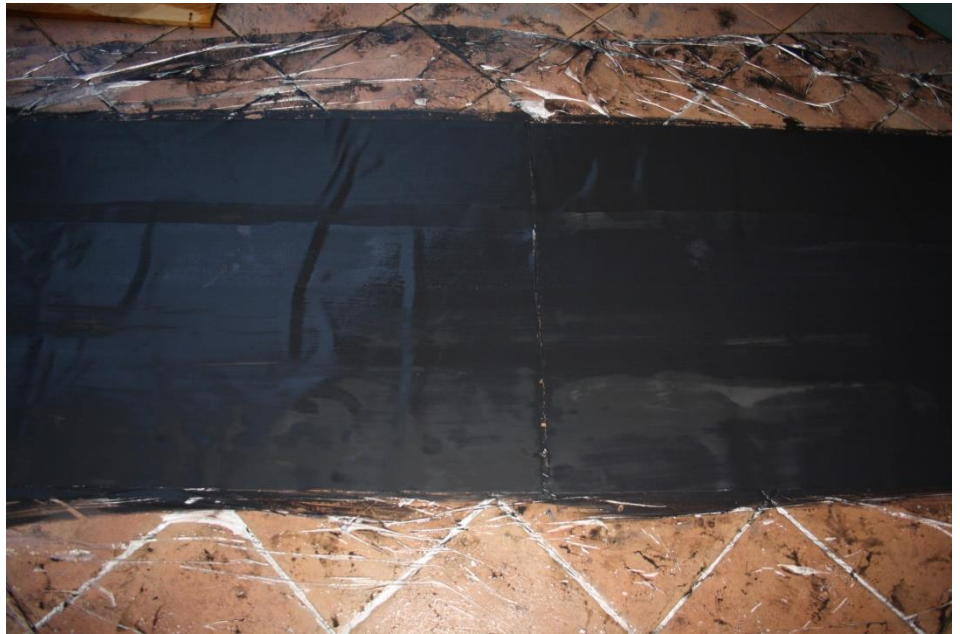
### **3.2.3. METODOLOGIA DE APLICACIÓN.**

Preparamos la gama de color a emplear, y lo trabajamos con herramientas como brochas para que nos dé un gesto amplio, no minucioso que corte y que pueda formar estructuras dentro de la generalidad, y que nos permita hacer gestos longitudinales.



Mezcla de Látex, agua y pigmento en polvo.

El papel que hemos utilizado no tiene preparación previa. Sobre él aplicamos la pintura con la ayuda de brochas de pintor. En el desarrollo o ejecución de la obra son importantes los tiempos donde debemos observar la capacidad de secado.



Papel recién pintado

Desde que cubrimos el papel con la pintura tenemos que realizar una observación minuciosa del proceso de secado, para evitar que se produzca en su totalidad, ya que de producirse no se vería alterado por la acción del agua. Buscamos el momento idóneo, aquel en el que se produce el “mordiente”, momento en el que se observa aún cierta humedad y la pintura aún tiene la capacidad de ser lavada por el agua, concepto que desarrollo más adelante.

Es entonces cuando podemos proceder a hacer uso de la pistola de agua a presión, que me permite efectuar la acción del lavado. Esta acción no consiste en una utilización del agua de una forma indiscriminada o de una manera sistemática. Se trata de conseguir la utilización del agua como si de una brocha o pincel se tratara, una extensión de mi brazo. Es muy importante el movimiento imprimido a la pistola para conseguir retirar la pintura allá donde queramos y como queramos para producir esos desconches y esas veladuras. Obtenemos de esta manera un resultado fresco. La aplicación del llamado lavado por presión de agua se debe realizar cuando el trabajo todavía está en fase de cristalización (mordiente), ya que una vez que se encuentra totalmente seco el lavado no es efectivo porque las partículas se unen en una película fuerte y flexible impenetrable al agua. Es importante entender que la acción del lavado es lo que va a determinar posteriormente los valores visuales armónicos y líricos de nuestro trabajo.



Papel pintado después de la acción del lavado mediante agua a presión

El látex es un material sintético que se mezcla con los pigmentos para obtener la pintura, es soluble en agua. Una vez se seca, cristaliza y se hace insoluble. Esta es una propiedad muy importante, ya que permite hacer sucesivos lavados, trabajando uno sobre otro sin modificar los anteriores, siempre tendiendo la precaución de dejar secar cada capa antes de empezar con una nueva.

### **3.3 EXPOSICIÓN Y CATALOGACIÓN DE VISIÓN LÍRICA DE UN PAISAJE.**

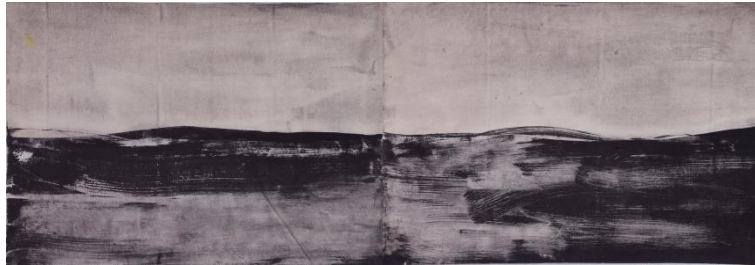
Mostramos a continuación todas las obras pertenecientes a la serie *Visión Lírica de un Paisaje* debidamente catalogadas. Como breve recordatorio, señalamos que la serie consta de dos grupos de obras. El primero está formado por los seis lienzos, de 76x224cm. . Para facilitar la visualización, recogemos y ampliamos el material aquí expuesto en el dossier digital adjunto a este Trabajo Final de Grado.



Paisaje 1



Paisaje 2



Paisaje 3



Paisaje 4



Paisaje 5



Paisaje 6,



## 4. CONCLUSIONES.

Al comenzar este estudio nos marcamos un objetivo global, el de llegar a la auto comprensión del acto creativo personal en sus diferentes facetas: las fuentes de inspiración en la elección temática, las posibilidades expresivas implícitas en las opciones técnicas, etc. Con el conjunto de estos elementos, hemos logrado nuestra serie Visión Lírica de un Paisaje, donde han salido a relucir las claves que consideramos más significativas a lo largo de los diferentes momentos creativos; los inicios de la inspiración, nuestras motivaciones e intenciones antes de pintar.

Nos hemos referido a los “momentos creativos” de Visión Lírica de un paisaje. Por el impulso inicial a la hora de pintar, con la determinación de un género: el paisaje. Pero no ha sido el nuestro, como hemos notificado, un trabajo ejecutado del natural, sino un trabajo en la memoria. Teníamos, pues, la huella que la naturaleza había dejado en nuestro interior, y en ese sentido puede decirse que la serie aquí presentada ha constituido una labor de recuperación, en el tiempo, simultánea a la “construcción” de la obra, marcada por la imaginación. Por lo tanto, desde un primer momento nos alejamos de la pasividad del mero observador para convertirnos en seres activos, partícipes, intérpretes, protagonistas visuales y vivenciales del paisaje. No hemos

intentado emitir ningún mensaje, simplemente hemos querido transmitir a través de este procedimiento que se llama lavados y con unos materiales, polímeros y pigmentos, unos espacios líricos con una poética de penetración y de reinterpretación sensitiva, y se convierta en un planteamiento universal.

Evidentemente, ese ejercicio creativo estaba determinado en buena medida por nuestra educación estética, lo que constituye otro “momento” clave. Visión lírica de un paisaje pretendía ser también un diálogo con la tradición pictórica que recorre los últimos dos siglos con el paisaje como género. ¿Por qué esa selección de referentes? Nos interesaban ciertos artistas alejados de las fórmulas más academicistas porque todos ellos buscaron dentro de sí una visión auténtica, personal, su verdad, lo que conllevó para ellos un alto grado de experimentación formal y técnica.

Dedicamos un capítulo de este trabajo a ese recorrido desde el romanticismo a la abstracción, y pudimos descubrir así cómo se han ido articulando históricamente concepto y sensibilidad, teoría y emoción.

Tras nuestro repaso, nos afianzamos en la consideración que nos identifica e inscribe dentro de esa corriente secular, y ese dota nuestra obra inédita también de coherencia y sentido.

Otro de los objetivos iniciales era la exploración de las opciones técnicas. Desde el comienzo sospechamos que ese aprendizaje “a pie de obra”, manejando materiales, creándolos, aplicándolos, etc., iba a constituir un momento (otro momento) esencial, significativo, en nuestra práctica artística. En cierta manera, la búsqueda y elección de materias y técnica estaba ya en nuestra elección temática.

Las técnicas, los procedimientos, se nos revelaron, en efecto, como algo más que simples “medios”: ahí, en la acción de pintar, encontramos también una inagotable fuente de inspiración para encauzar nuestras intuiciones y nuestros deseos.

Lo más interesante, y por ello lo subrayamos en estas conclusiones, es que la propia materialidad de la obra nos iba mostrando su camino natural: la libertad experimental de los procesos (por ejemplo, el uso de la pistola).

Personalmente, este estudio ha supuesto un enriquecimiento en nuestra trayectoria artística porque ha reforzado los componentes experimental e ideológico de nuestra práctica pictórica, haciendo posible su actual evolución.

Visión Lírica de un paisaje ha quedado configurada, con una serie de 6 grandes obras sobre papel.

La tendencia hacia el monocromatismo nos permitió tantear un ámbito del paisaje abstracto que nos resultaba especialmente interesante: la sutileza, la exquisita delicadeza con la que naturaleza utiliza variaciones mínimas (que nosotros recogemos en un uso mínimo del color) para mostrar una gama infinita de combinaciones sensoriales. Valga una alegoría sencilla: el mar siempre es una masa ingente de azul, pero en él caben infinitas visiones y paisajes.

Para finalizar, consideramos pertinente referirnos a la proyección hacia el futuro del trabajo aquí documentado. Dentro de nuestra breve trayectoria sabemos, sin embargo, que Visión lírica de un paisaje va a ocupar un lugar especial, justamente por el esfuerzo que el ejercicio de reflexión y de búsqueda ha conllevado. Al acabar estas páginas, al dar por finalizada la obra tras la exposición/catalogación final, nos sentimos alentados a seguir explorando en el terreno de la pintura.

## 5. BIBLIOGRAFÍA

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

AA.VV.(JAVIER MADERUELO, director), Paisaje y pensamiento, Madrid, Abada, 2006.

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

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

ARNALDO, Javier, La obra de arte en el romanticismo alemán, Madrid, Visor, 1990.

ARNALDO, Javier, Fragmentos para una teoría romántica del arte, Madrid, Tecnos, 1994.

ARNALDO, Javier, El movimiento romántico, Madrid, Historia 16, 2000.

ARGULLOL, Rafael, *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*, Barcelona, Destino, 2000.

GOLDIN, John, Caminos a lo absoluto Mondrian, Malevich, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko y Still, Madrid, Turner Fondo de cultura económica, 2003.

GOMBRIH, E. H., La historia del arte, Madrid: Debate, 2002.

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

MAYER, R., Materiales y técnicas del arte, Madrid: Tursen/Hermán Blume, 1993.

ROSEMBLUM, Robert, La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico, Madrid, Alianza, 1993.

ROTHKO, M., La realidad del artista. Filosofías del arte, Madrid: Síntesis, 2004.

TATARKIEWICZ, Wladyslaw, Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética, Madrid, Tecnos, 2002.

TRÍAS, Eugenio, Lo bello y lo siniestro, Barcelona, Ariel, 2006.

#### PAGINAS WEB

<http://pintura.aut.org>

<http://www.all-art.org>

<http://www.artchive.com>

<http://www.artcyclopedia.com>

<http://www.artnet.com>

<http://www.centrepompidou.fr>

<http://www.hermitagemuseum.org>

<http://www.march.es>

<http://www.metmuseum.org>

<http://www.moma.org>

<http://www.msuskopje.org.mk>

<http://www.musee-orsay.fr>

<http://www.museoreinasofia.es>

<http://www.museothyssen.org>

<http://www.nationalgalleries.org>

<http://www.okcmoa.com>

## 6. LISTADO DE IMÁGENES

1. J.L. David: *Napoleón cruzando los Alpes*, 1800. Óleo sobre lienzo, 272 x 232 cm. Primera versión de Versalles.

2. Caspar David Friedich, *Monje junto al mar*, 1809. Óleo sobre lienzo, 110 x 172cm. Nationalgalerie, Berlín.

3. Caspar David Friedich, *Tarde*, 1824. Óleo sobre cartón, 20 x 27,5 cm. Kunsthalle, Mannheim.

4. Joseph Mallord William Turner, *Vista de Venecia*, c. 1840-1845. Óleo sobre lienzo. 62,2 x 92,7cm. Tate. Londres.

5. J.M.W Turner, *Anocheecer en el lago*, 1840. Óleo sobre lienzo, 122 x 91 cm. Tate Gallery, Londres.