

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA

Facultad de Bellas Artes de San Carlos

Departamento de Pintura

LA PINTURA DE PAISAJE EN LA SERIE

AL-BOEIRA

Tesis doctoral presentada por **José Francisco Pérez Sanleón**

Dirigida por el **Dr. Juan Bautista Peiró López**

Valencia, 2010

ÍNDICE

1.- Introducción	1
1.1.- Motivaciones y objetivos	
1.2.- Metodología	
2.- Antecedentes históricos del paisaje	11
3.- Definición de paisaje	43
4.- Arte y naturaleza – naturaleza y paisaje	49
5.- El jardín como arte	59
6.- Filosofía del paisaje	67
7.- El arte del paisaje	75
7.1.- Belleza	
7.2.- Gusto	
7.3.- Pintoresco	
7.4.- Sublime	
8.- Análisis de la obra	119
8.1.- La temática y su representación	
8.2.- Figuración-abstracción	
8.3.- La composición	
8.4.- La forma: Estructura y construcción. La línea	
8.5.- El color	
8.6.- Soporte – materia	
9.- Conclusiones	161
10.- Bibliografía	168
11.- Catalogación de la obra	176

INTRODUCCIÓN

1. INTRODUCCIÓN

1.1 MOTIVACIONES Y OBJETIVOS

El presente trabajo surgió de la necesidad de indagar y analizar una práctica pictórica concreta con la intención de convertir en conocimiento aquello que de ella fuera posible. El paisaje como argumento y experiencia, observado en su dimensión perceptiva, cultural y estética, y en un sentido general, como motivo principal de creación.

La práctica la extraemos directamente de las pinturas y dibujos que componen la serie denominada *Al-Boeira*. Un conjunto de 160 obras que realizamos durante los años 2005 y 2006 sobre los parajes de la Albufera de Valencia (*Al-boeira*, en lengua árabe), geografía referencial en la que situamos la parte principal del cuerpo de esta investigación, en la medida que la entendemos y tratamos como un exhaustivo trabajo de campo que va a ser objeto único de nuestro análisis, y sobre el que intentamos extraer en términos objetivos, cuantas cuestiones nos parezcan relevantes a la hora de concretar esta tesis a la que se destina el esfuerzo y nuestra aportación en términos de conocimiento.

El diálogo creativo que hemos mantenido con el paisaje natural (también, el urbano) ha sido una constante a lo largo de nuestra trayectoria artística¹, pero el que en esta ocasión hayamos dirigido nuestra mirada hacia la Albufera y que ésta asuma el protagonismo referencial convirtiéndose en la entidad originaria de las experiencias visuales que han dado lugar a este trabajo tiene

¹ Marruecos (Caixa de Pensions, Valencia, 1985) y Nueva York (Centre del Carne, IVAM, Valencia, 1993) por poner ejemplos, han sido objeto de nuestro trabajo.

connotaciones particulares. La vecindad de esta laguna de agua dulce pegada al mar con mi lugar de origen, donde he vivido siempre y en el que sigo habitando, la convierte en un paraje portador de memoria, de referencias simbólicas y de alusiones múltiples a las experiencias personales. De hecho, diríamos que esta serie de piezas nace de la necesidad vital de aproximarse a la naturaleza, tanto a nivel visual como siguiendo el requerimiento interior que surge de los distintos estadios emocionales que animan nuestro espíritu, es decir, no se trata de la narración más o menos objetiva de una visión determinada, de una simple recreación de lo que a uno le deleita, sino de un ejercicio de introspección a través de la memoria convertida en vivencia pintada.

El hecho de indagar en lo pictórico y analizar la obra de forma individual y en su conjunto, suponía para nosotros un reto difícil de abordar en términos, llamemos “científicos”. La tendencia natural a desarrollar las ideas propias acerca del concepto y del lenguaje pictórico que uno mismo genera y emplea no pasa necesariamente por mostrar aparato erudito alguno, y no parece eso muy compatible con lo que en términos ortodoxos se entiende como “hacer ciencia”. Así es que, sin dejarlo de lado, hemos tratado de evitarlo en lo posible partiendo de la valoración de un conjunto de referencias históricas, del estudio y consideración de una serie de fuentes reconocidas que hacemos propias, y de la definición de unos conceptos que nos parecen fundamentales y que hemos intentado concretar para evitar lecturas equivocadas. Con todo ello hemos construido un marco teórico referencial que creemos suficiente para compendiar cuanto entendemos de interés en relación al conjunto de lecturas que realizamos en torno a los cuadros y los dibujos que motivan nuestro estudio, eso sí, siendo conscientes de que todo proceso creativo no se rige nunca por una serie de normas precisas porque es él, el que impone

sus propias normas, que suelen ser diferentes en cada caso y únicas, pues es el pintor quien en definitiva las intuye y las aplica.

No pretendemos romper convención alguna con este ejercicio, tan solo subrayar la obviedad de que en este estudio sólo podemos entrar en el subconjunto de hechos que nace de la interacción que puede establecerse entre el arte (donde se sitúa la obra) y la ciencia (donde se implementan los instrumentos para su estudio).

Es posible que el resultado de plantear el presente trabajo en los términos descritos pueda ser algo confuso por lo variado de los proyectos que se encuentran detrás de algunas obras, pero no hemos querido evitar ese riesgo porque una de las motivaciones principales, aparte del conjunto de vivencias que en su momento experimentamos en nuestra relación con la naturaleza y su consecuente proyección temática, ha sido el planteamiento tan heterogéneo del conjunto del trabajo en todos sus aspectos, tanto conceptuales como técnicos.

En el estudio se han analizado, principalmente, aquellas variables esenciales como el componente temático y su tratamiento representativo, la composición y los desarrollos estructurales, el empleo del color, y la forma como factor de definición de las imágenes. Y dejamos parcialmente de lado las consideraciones y desarrollos literarios que distintos autores realizaron en su momento cuando la serie de obras que conforman *Al-boeira* se expusieron en el Instituto Valenciano de Arte Moderno².

La diversidad de los tamaños, que van desde los más pequeños e intimistas a los grandes que abarcan extensas proporciones de superficie, permitieron intentar trasladar al soporte las ideas que se deseaba expresar, al igual que las dimensiones, los formatos también registran gran variedad, en función de

² Véase José Sanleón. *Retrospectiva 1997-2006*, Institut Valencià d'Art Modern, Valencia, 2007

aquello que se pretendía narrar y, lo mismo ocurre con la materia aplicada al soporte, así como los recursos técnicos empleados. Estos aspectos de tipo físico como el tamaño y el formato respondían a una necesidad de carácter expresivo. Así pues, el aspecto fundamental que motivó la presente tesis fue el hecho de teorizar e investigar acerca de un trabajo compuesto de pinturas y dibujos que se gestó y materializó durante los años 2005 y 2006, y de los fundamentos en los que se sustenta.

La selección de la serie *Al-boeira* para este estudio, vino dada porque se entendió que dentro de la trayectoria pictórica, era la más representativa realizada hasta entonces y, en cierta medida, resumía y completaba otras series anteriores dedicadas a la pintura de paisaje como tema central de la obra. También porque la realización de esta obra supone en cierta medida un retorno con connotaciones particulares, un retorno que nos permitió revitalizar la abstracción, “y con ella también el yo, previamente amortecido por un entorno urbano tóxico y perjudicial”³, y esto nos parecía importante junto con el hecho de que el trabajo estuviese acotado y definido en el tiempo, pudiendo comprobar con ello la evolución y desarrollo de las pinturas desde su inicio hasta su conclusión.

La conexión ya apuntada, con unas vivencias personales que, en muchos casos sólo existen en el ámbito de la memoria mítica, nos parece un factor relevante no sólo porque justifica tanto el título de la serie, como el de algunas obras, si bien es verdad que en la mayor parte de ellas, es la licencia poética o la clave personal la que se encuentra detrás del nombre que las identifica, sino porque estamos convencidos de que la naturaleza en *Al-boeira*

³ KUSPIT, Donald. “Sanleón: abstracción, intimidad y naturaleza”, en *José Sanleón. Retrospectiva 1997-2006*, IVAM, Valencia, 2007

es en gran medida, como apunta Donald Kuspit⁴, “una utopía sin mancillar” en nuestro inconsciente, y el hecho nos parece un argumento de interés a la hora de evaluar el intento por potenciar el poder expresivo de la abstracción; ésta empezó siendo una forma quimérica de potencial evocación del inconsciente, y nosotros, tal y como opina Kuspit, hemos empleado su poder mágico y mitopoético para materializar plásticamente nuestra experiencia.

Otra de las exigencias ligadas a este trabajo que ha terminado por convertirse en un auténtico aliciente, ha sido volver a estudiar la historia del paisaje, su desarrollo y evolución en el tiempo, así como la de revisar algunos componentes de su vertiente filosófica, social, cultural y estética. Algo que lógicamente hemos hecho única y exclusivamente, desde la experiencia que supuso el trabajo de creación inherente a la realización de *Al-boeira*. El hecho de analizar las obras de artistas de diferentes épocas y estilos relacionados con el paisaje, así como el necesario estudio de textos de filósofos, teóricos y críticos, para razonar acerca de lo hecho desde la perspectiva del trabajo realizado, ha supuesto una instrucción que valoramos desde una óptica profesional.

Escribir acerca de todo ello ha supuesto, entre otras cosas, un ejercicio de reflexión en el que llegamos a clarificar la parte de nuestro pensamiento que tiene que ver con aquello que aquí se dice, permitiéndonos entender mejor lo que otros aportan.

⁴ Op. cit. Pág.: 63

1.2 METODOLOGÍA

La metodología empleada para realizar la presente tesis, se ha estructurado de la siguiente manera: en primer lugar una presentación de los antecedentes paisajísticos a través de los movimientos artísticos desde la Edad Media hasta la actualidad, destacando algunas de las figuras más representativas, que en mayor o menor medida marcaron un punto de inflexión en sus respectivas épocas, y que nosotros asumimos como referentes a la hora de fundamentar nuestra visión del paisaje.

Evidentemente nuestro recorrido historiográfico no ha pretendido ser ni mucho menos exhaustivo, su finalidad es la de dar una visión general, sintética y rigurosa en sus planteamientos, de los acontecimientos del arte occidental que entendemos principales desde las exigencias expositivas de este trabajo, y que como ya se ha dicho, tienen que ver con un ejercicio concreto de creación artística vinculado con una forma de arte que se identifica con el género del paisaje.

En segundo lugar, para concretar nuestra mirada acerca del paisaje, se han abordado distintas cuestiones relacionadas con el arte y la naturaleza, así como de la naturaleza con el paisaje. También se ha planteado la “definición” de paisaje, así como los aspectos filosóficos, culturales, estéticos e históricos que lo constituyen, y se ha hecho, así mismo, un estudio de aquellos conceptos y nociones generales como “belleza”, “gusto”, “pintoresco” y “sublime”, aplicables todos ellos a la idea de paisaje, y lo hemos hecho por los cambios que provoca la transformación cualitativa que tiene lugar en el ámbito de las artes, que nos invita a su vez a fijar nuestra posición ante una serie de voces que empelamos con frecuencia en los espacios propios del debate artístico.

Para realizar este trabajo se ha recurrido a diferentes fuentes documentales, siendo básicos la consulta de libros y textos de teoría de la estética y de historia del arte, a través de escritos de filósofos, artistas, historiadores y críticos. El criterio de selección no ha sido del todo ortodoxo pues viene dado por una elección que no tiene que ver con lo que podría considerarse un riguroso planteamiento académico, este enfoque ha cedido ante lo que nosotros consideramos más oportuno destacar de la historia de las ideas en relación a las premisas estéticas en la que se apoya la obra que aquí presentamos y analizamos.

Los dos apartados citados anteriormente constituyen lo que podríamos llamar el primer bloque de la tesis, el segundo se ha centrado fundamentalmente en el análisis pormenorizado de los elementos que constituyen material y formalmente las piezas de paisajes de la serie *Al-boeira* compuesta íntegramente por pinturas y dibujos.

La reflexión y estudio de los elementos conceptuales y plásticos que constituyen la serie (composición, forma, color, materia, soporte etc.) representan la base y fundamento del segundo bloque de la tesis dando lugar a la parte analítica del estudio.

En último lugar aparecen las conclusiones alcanzadas como motivo del proceso de ejecución del presente trabajo de investigación y una relación de las imágenes de las obras que conforman la serie *Al-Boeira*, con sus anotaciones técnicas.



ANTECEDENTES HISTORICOS DEL PAISAJE

2. ANTECEDENTES HISTÓRICOS DEL PAISAJE

No se trata de hacer una historia del paisaje, ni siquiera una aproximación general para fundamentarla en sus aspectos más básicos, se trata, e insistimos en ello, de revisarla desde el particular punto de vista que da origen a la creación de la obra que esta tesis presenta como materia principal. Situamos en China la aparición por primera vez en la historia, de la noción de paisaje. Concretamente en sus regiones del sur y al principio del siglo V de nuestra era.

Destacamos el hecho porque, aunque vayamos a considerar para este estudio exclusivamente el arte occidental, entendemos que la pintura china va a terminar siendo una de las muestras más significativas y completas de paisajismo en la cultura pictórica mundial. La destreza que muestran sus artistas y la carga expresiva que manifiestan sus obras ponen de manifiesto una extraordinaria capacidad para mostrarnos la imagen pictórica de las cualidades plásticas de su paisaje. Nos parece importante resaltar en la pintura china algo que asumimos: la técnica pictórica es un instrumento y no una finalidad, aunque la expresividad que consiguen no sería posible sin el desarrollo e implantación de esas habilidades técnicas.

Tras este apunte inicial, indicar que el presente trabajo se centrará en la cultura europea y más concretamente desde finales de la Edad Media hasta la actualidad. Esto no significa un rechazo de otras culturas o civilizaciones, sino que responde a la necesidad de ubicar el estudio a realizar, en nuestro entorno cultural más inmediato y afín, aún siendo conscientes de que existen precedentes representacionales del tema que nos ocupa. Igualmente

dejaremos de lado algunas épocas claves de la historia del arte, como la griega o romana, entre otras, por considerar que en estas culturas el paisaje como tal no tiene una presencia especialmente relevante ni representa lo que va a terminar significando: una forma de arte.

Situarse el comienzo de la pintura de paisaje en Europa en una fecha concreta es realmente aventurado y arriesgado. Aunque la figura de Giotto (1266-1337), artista que desarrolla su trabajo a finales de la Edad Media, podría considerarse iniciadora de la pintura de paisaje, no como género pictórico sino como aportación representacional de importancia.

A pesar de esta apreciación, el historiador Kenneth Clark nos dice: “Giotto que fue un observador tan dotado de los gestos y las expresiones humanas, no se dignó registrar sus observaciones de las plantas y los árboles. Se advierte hasta que punto esta tradición del arte monumental determinó su estilo al recordar que fue un pintor de la vida de San Francisco. Si Giotto hubiese puesto unas cuantas flores más en sus cuadros, con que gratitud hubiese citado el especialista en historia del arte, los Cánticos de San Francisco, para demostrar que el espíritu de unión con la naturaleza era evidente en su obra”.⁵

A raíz de esta observación, cabe pensar que no lo consideraba un pintor para el cual el paisaje tuviese un peso específico dentro del contexto general de su obra y llega a decir que al igual que Miguel Ángel, subestimaba el paisaje argumentando que es el ser humano la esencia y finalidad de su interés expresivo y creativo.

A pesar de estas afirmaciones, muchas de sus pinturas murales no dejan traslucir esto de forma tan evidente, pues se observa como existen grupos de figuras hasta cierto punto realistas que representan por lo general escenas

⁵ Clark, Kenneth. *El arte del paisaje*. Seix Barral, Barcelona, 1971, pág. 119

bíblicas, pero no es menos cierto que estas figuras están inmersas en paisajes rurales o urbanos y que éstos aunque en un segundo plano cumplen una función de cohesión del conjunto y por lo tanto del contexto general de la superficie pintada y de su mensaje y contenido iconográfico.

Es verdad que no se prodiga en una representación fiel de la realidad objetiva de la naturaleza pero la manera en que aborda el paisaje está dentro del concepto general de su obra.

Imaginemos estas figuras insertadas en un fondo de “pañó de oro” (técnica empleada en artistas precedentes y contemporáneos) y seremos entonces conscientes de que dicho grupo de figuras adquirirán un sentido de representación totalmente distinto. En Giotto, el paisaje no tiene profusión de detalles ni un carácter atmosférico pero sí que sirve como espacio de representación narrativa de un hecho en concreto. Es decir, las figuras se encuentran en diálogo con su entorno independientemente de la importancia que se le pueda adjudicar a cada una de las partes (figura-paisaje).

También nos dice Kenneth Clark que: “Es en la pintura sienesa donde debemos buscar el sentido de la belleza natural que hemos descubierto en los poetas de principios del siglo XIV; y lo encontramos en la obra de Simone Martini (1284-1344) y de los Lorenzetti (Ambrogio y Pietro). Los primeros paisajes, en el sentido moderno que han sobrevivido son los frescos de Ambrogio Lorenzetti (1290-1348) de *El buen y mal gobierno*, son paisajes tan reales que escasamente pertenecen al paisaje de símbolo”⁶.

⁶ Clark, Kenneth. *El arte del paisaje*. Seix Barral, Barcelona, 1971, pág. 19-20.



Giotto: *San Francisco da su capa al mendigo*

En este caso el análisis sí se puede considerar cierto en su conjunto ya que aparte de la cualidad de realidad y profusión de detalles, éstos dan una nueva visión del mismo, con la aportación del peso de la representación pictórica del paisaje que adquiere mayores dimensiones y protagonismo del

espacio pictórico, trascendiendo el paisaje de símbolos.

Por su parte, Alain Roger destaca el punto de vista de Otto Pacht sobre el paisaje del Norte: “Fue en el norte de Francia y sobre todo en Flandes y en los Países Bajos, donde los pintores asimilaron la lección implícita del naturalismo descriptivo y diferenciador descubierto por los artistas de la Italia septentrional en la época del Trecento.

Las escuelas del norte enfocaron el problema desde un ángulo totalmente diferente: en sus estudios o pinturas estos artistas no representaban los especímenes botánicos como objetos aislados, como hacían los especialistas italianos, sino que concebían el animal o la planta como inseparable de su entorno natural, de su espacio vital, de su medio.

En consecuencia, en el Norte, el descubrimiento de la naturaleza sólo podría desembocar en el descubrimiento de la pintura de paisaje”.⁷

De forma parecida piensa Kenneth Clark ya que nos dice que Hubert Van Eyck (1366-1426) ha pintado en su *Adoración del Cordero* el gran paisaje moderno y que desde cierto punto de vista se puede considerar esta obra

⁷ Alain, Roger. *Breve tratado del paisaje*. Biblioteca Nueva. Madrid, 2007, pág. 74

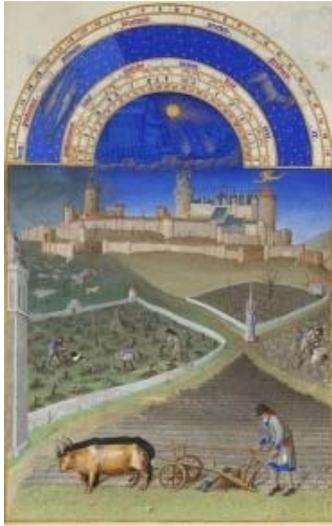
como la culminación del paisaje de símbolos abriendo el camino al renacimiento.



Hubert y Jan Van Eyck: *Adoración del cordero*

De gran importancia es también el manuscrito de las *Tres Riches Heures* del Duque de Berry realizado antes de 1410, e iluminado por los famosos pintores miniaturistas holandeses conocidos como los hermanos Limbourg (Herman, Paul, y Johan; fl. 1385-1416)⁸. En el “Calendario”, la laicización (espacial y temporal) logra representar la mayoría de los elementos tomados de la realidad integrándolos en un todo autónomo al que no le falta más que la organización rigurosa de la profundidad, es decir, la perspectiva científica.

⁸ Los hermanos Limbourg fueron a trabajar con Juan I de Berry, hermano del fallecido Felipe a finales de 1404. Este era un extravagante coleccionista de obras artísticas y especialmente libros. Su primer encargo fue iluminar un *Libro de Horas*, hoy conocido como *Belles Heures du Duc de Berry*. La parte más antigua de este libro fue realizada por Jean Noir, discípulo de Pucelle, entre 1372 y 1375; luego siguió Jacquemart de Hesdin. Los hermanos Limbourg se encargaron de continuarlo y acabarlo. Hoy se conserva en *The Cloisters del Metropolitan Museum of Art en Nueva York*.



Très Riches Heures del Duc de Berry

La pintura de paisaje llega a un alto grado de expresión con la primera pieza indiscutible de topografía del pintor suizo Konrad Witz *La pesca milagrosa* fechada en 1444 y que será excepcional durante cerca de cincuenta años.



Conrad Witz: *La pesca milagrosa*

Ahora entramos en otra dimensión del paisaje con artistas como Giovanni Bellini (1424-1516), ya que los términos se empiezan a invertir y en bastantes de sus obras es el paisaje el que ocupa un lugar preferente abarcando una gran extensión de la superficie pintada, llegando a afirmar Kenneth Clark que fue por naturaleza, uno de los mejores paisajistas de todos los tiempos.



Giovanni Bellini: *Agonía en el jardín*

Respecto de artistas como Leonardo, Giorgione, Tiziano o Veronés, etc.... sus fondos están llenos de admirables paisajes de observación y detalle pero ninguno de ellos consideró que la representación de una verdadera impresión visual de la naturaleza fuera suficiente en sí misma.



Giorgione: *La tempestad*



Leonardo da Vinci: *Virgen de la Roca*

Por otra parte nos encontramos con Joaquín Patinir (1480-1524). De él nos dice Wolfflin: “es el primero, en la pintura septentrional del siglo XVI, que, con claridad y serenidad desconocidas hasta entonces, hace que se extienda el paisaje en distintas zonas pospuestas. Tal vez se aprenda a sentir aquí mejor que en parte alguna que se trata de un principio decorativo. Ése procedimiento de las zonas no es un recurso para conseguir profundidad, sino una simple complacencia en lo estratificado. Es la forma en que la época experimentaba sencillamente el goce de la belleza espacial. El color se estratifica por capas también. Las zonas se van sucediendo en una gradación tranquila y clara. Si más tarde se van disociando esas zonas de color de los

fondos, convirtiéndose en un sistema de viva perspectiva cromática, son fenómenos éstos de transición al estilo de profundidad exactamente lo mismo que el rayado del paisaje por fuertes contrastes de luz”⁹.



Joachim Patinir, *Caronte atravesando el río Estigia*

Poco después aparece Brueghel (1525-1569), el maestro naturalista que se sitúa entre Bellini y el siglo XVII. Muchas de sus pinturas entran en lo que se podría denominar “paisajes de fantasía”. Su obra empieza con proverbios y alegorías en los que el paisaje es su sostén, pero evoluciona hacia los paisajes en los que la representación de la vida humana forman una unidad con el tiempo y las estaciones, convirtiéndose con ellos en uno de los más importantes paisajistas de su época.



Bruhegel: *Cazadores en la nieve*

⁹ Wolfflin, Enrique. *Conceptos fundamentales en la Historia del Arte*. Espasa-Calpe, Madrid, 1969, págs. 118-119

Pero para encontrar los ejemplos más representativos del paisaje del siglo XVII, tendremos que recurrir a los pintores de los Países Bajos, ya que Hércules Seghers (1590-1638) se muestra como uno de los maestros del paisaje de fantasía, sus aguafuertes y dibujos revelan que fue el descubridor del paisaje holandés.



Hercules Seghers: *Huida a Egipto*

Sin embargo, alguno de los mejores cuadros de la época, son paisajes ideales como *El molino* de Rembrandt (1606-1669). He aquí a uno de los observadores más precisos y sensibles que haya existido, y que con el tiempo llegó a encontrar un equivalente gráfico de cuanto veía. A Rembrandt le interesaba el movimiento, los fenómenos atmosféricos, el estudio del claroscuro y todo aquello que formase parte de la realidad que percibía.



Rembrandt: *El molino*

En el siglo XVII, el amor al suelo patrio, sentido por el pueblo holandés, se tradujo en una intensa dedicación a la pintura de paisaje, cuyas modalidades fueron varias, ya que pintaron las llanuras interiores, los bosques, ríos y canales, las dunas, y finalmente el mar. También existe la modalidad de paisaje invernal y el paisaje de la pradera.

Uno de los iniciadores de este tipo de pintura fue Jan Van Goyen (1596-1656), su estilo se definió hacia 1630, cuando pasó a pintar el paisaje, no como telón de fondo a escenas con figuras, sino como protagonista absoluto de la escena, reduciendo los personajes al mínimo. Sus pinturas tienden a la monocromía, y se sirve de gamas de gris plateado en ocasiones y de tonos dorados en otras para simular la luz del crepúsculo.

Pero el mayor pintor de paisajes holandés en esta época fue Jacob Van Ruysdael (1628-1682)¹⁰, de él nos dice E. Valdivieso: “en sus pinturas se advierte siempre la impresión que la naturaleza ha producido en el ánimo del pintor, sobre todo la conciencia de que el ámbito natural es poderoso y eterno, mientras que el hombre es frágil e insignificante. Hay en sus obras siempre un gran predominio del cielo sobre la tierra, lo que motiva la aparición de una línea del horizonte muy baja que deja dos tercios de la superficie del lienzo para la descripción del cielo y de las espesas nubes que lo cubren”.¹¹

¹⁰ Parece que estudió con su padre Isaak van Ruysdael, un pintor paisajista, aunque otros autores mantienen que era alumno de Nicolaas Berchem y de Allart van Everdingen. Fue sobrino de Salomon van Ruysdael, también paisajista. Su primera aparición en pinturas y esbozos es 1645. Tres años más tarde fue admitido como miembro de la cofradía de San Lucas en Haarlem; en 1659 obtuvo la libertad de la ciudad de Ámsterdam, y en 1668 su nombre aparece allí como testigo del matrimonio de Meindert Hobbema. Su obra se apreció poco en vida, y parece que padeció pobreza. En 1681 la secta de los menonitas, con la que estaba relacionado, le pidió al ayuntamiento de Haarlem que lo admitieran en el asilo de pobres de la ciudad, y allí murió el artista.

¹¹ Ramírez, Juan Antonio (Dirigida). Enrique Valdivieso. *Historia del Arte (la edad moderna)*. Alianza Editorial, Madrid, 2001, págs. 245-246.

Van Ruisdael: *Haarlem*

Hobbema y Rubens (1577-1640) también desempeñan un papel destacado dentro del paisajismo del norte de Europa; respecto de Rubens, Germain Bazin comenta: “En rigor, Rubens, no compone, porque eso presupondría una operación de análisis y deducción seguida de una síntesis; en un impulso único, su imaginación crea un organismo vivo, cuyos muchos elementos se asocian espontáneamente en la relación necesaria para producir “una acción”. Trató el lienzo en profundidad, iba y venía afuera y adentro incesantemente, fundiendo los primeros planos con sus distancias en una unidad de espacio. La luz no es “iluminación”; es la materia el mismo fluido de que imbuye sus colores y la sombra no es la ausencia de la luz, sino, una forma de vibración luminosa, cálida y misteriosa”.¹²

Rubens: *paisaje*

¹² Bazin, Germain. *Barroco y Rococó*. Ediciones Destino. Barcelona, 1992 págs. 66-67

Vermeer: *vista de Delft*

Pero existe un cuadro que representa mejor que ningún otro la esencia misma de la pintura de paisaje. *La vista de Delft* de Vermeer (1632-1675) alcanza una perfección que desde el punto de vista de la exactitud nunca ha sido sobrepasado. El extraño sentido del tono misteriosamente auténtico fue

ejecutado con una objetividad que por primera vez raya en lo fotográfico.

En Francia, aparece Claudio de Lorena (1600-1682), que según Valdivieso: “En sus obras describe siempre un primer término sombrío que contrasta con profundas lejanías inmaculadas de la luz dorada y melancólica del atardecer, creando efectos que suscitan vibrantes sentimientos en el espectador [...] sus obras describen siempre escenarios naturales, salpicados por ruinas clásicas y animados por pequeños personajes que dan vida a representaciones mitológicas o religiosas”.¹³

Claudio de Lorena: *Puerto al amanecer*

¹³ Ramírez, Juan Antonio (Dirigida). Enrique Valdivieso. *Historia del Arte (la edad moderna)* Alianza Editorial, Madrid, 2001, págs. 229

Poussin (1594-1665) que vivió en Roma al mismo tiempo que Lorena, fue un pintor de un gran racionalismo, interesado inicialmente por la riqueza pagana del color y de la imagen. Sus composiciones están concebidas con un alto sentido literario, y construidas con un juego calculado de las verticales y horizontales demostrando un gran cuidado en la estructura y disposición de todos los elementos constructivos y en función del tema narrativo.

Poussin no pintó paisajes puros hasta 1648 y sentía una inmensa avidez de naturaleza, también adivinamos que ambicionaba una nueva conquista para el intelecto, dando forma lógica hasta al desorden del paisaje natural.



Nicolas Poussin: *El funeral de Phocion*

En el siglo XVIII destacaremos la aportación de Constable (1776-1837), de un naturalismo sin reservas, en contraste con Gainsborough que afirmaba que no valía la pena pintar un sólo paisaje fuera de Italia.

K. Clark anota sobre Constable que “en sus mejores obras ha elevado el naturalismo a un nivel superior su creencia de que siendo la naturaleza la revelación más clara de la voluntad de Dios, la pintura de paisajes, concebida con el espíritu de la verdad humilde, podía ser un medio de transmisión de ideas morales”.¹⁴

¹⁴ Clark, Kenneth. *El arte del paisaje*. Seix Barral, Barcelona, 1971, pág. 114.

Y Javier Arnaldo dice igualmente sobre Constable que “en sus paisajes se propone, según sus propias palabras, “pintar sin afectación y sencillamente lo que veo, como lo veo”. Es ésta, una intención infrecuente en el contexto del arte romántico. [...] Sus imágenes transmiten las sensaciones de las cosas, como la humedad, el calor animal o el jugoso espesor vegetal, al representar los rincones con los que se identifica sentimentalmente, y cuya experiencia transforma en pintura”.

Para continuar diciendo que “desarrolló una técnica de pequeñas manchas y trazos superpuestos, cuyo efecto centelleante consigue crear un ambiente que condensa verosímilmente las energías orgánicas de la realidad. Emplea una gran variedad de tonos del mismo color, que hace que vibre la atmósfera”.¹⁵



Constable: *Wivenhoe Park, Essex*

En cuanto a Friedrich (1774-1840), “el más romántico de los pintores” según Mario Praz, diremos que ejerció una visión diferente del paisaje, con una nueva poética, teniendo una gran influencia en su tiempo.

¹⁵ Arnaldo Javier. *Historia del Arte (el movimiento romántico)*. Historia 16, Madrid, 1989, págs. 80-81

Respecto de éste, escribe Javier Arnaldo: “los lienzos de Friedrich, aún siendo *paisajes de lugares concretos*, buscan un rendimiento épico de las formas y los motivos que trasciende, a favor de un efecto sublime, las propiedades empíricas captadas en sus apuntes. Uno de los medios compositivos a los que recurre son, precisamente, los contrastes tensos entre los términos, que provocan sentimientos parecidos al anhelo [...] La diferenciación neta entre unos primeros planos penumbrosos, donde aparece ocasionalmente una figura de espaldas con la que el espectador se identifica de forma automática, y los planos de fondo que tienen una consistencia menos corpórea, puede observarse con frecuencia en sus composiciones. Un ejemplo conocido es *el caminante frente al mar de niebla*.¹⁶



Caspar David Friedrich: *Monje frente al mar*

Además, la visión que las artes indagan, el arte mismo del paisaje, es un factor constitutivo de la percepción estética que proporciona a las capacidades perceptivas tensiones y fuerzas creativas, apreciadas por la imaginación.

A este respecto Raffaele Milani nos dice: “Que lo que importa de verdad, más allá del amplio registro de reflexiones sobre la pintura del paisaje, señal de una inalcanzable pasión por el nuevo sentimiento de la naturaleza es la trama de las relaciones entre el mundo de las formas y la imaginación del hombre”.¹⁷

¹⁶ Arnaldo, Javier. *Historia del Arte. (el movimiento romántico)* Historia 16, Madrid, 1989, págs 68

¹⁷ Milani, Raffaele. *El arte del paisaje*. Biblioteca Nueva, Madrid, 2007, pág. 147.

Contemporáneo de Constable es Turner (1775-1851), pintor que se aleja enormemente de los presupuestos pictóricos de éste, en su obra de madurez tradujo el espíritu del paisaje, más que lo reprodujo. Es desde luego, el pintor que va más lejos en la abstracción de la naturaleza, llegando a tal extremo en alguna de sus obras que difícilmente se puede identificar aquello que se está representando, tal es el grado de síntesis narrativa, son fantasías poéticas y armonías de color.



Turner: *Crepúsculo sobre un lago*

Con el siglo XIX la representación del paisaje se nos aparece sin concesiones, y fue en Francia donde algunos artistas hicieron aportaciones importantes en el género del paisaje, dándole un enfoque desconocido hasta entonces.

Por una parte encontramos a Courbet (1819-1877) que sin dedicarse íntegramente al paisaje, tuvo gran relevancia al igual que Corot (1796-1875), aunque ambos con planteamientos distintos, pues el primero tenía una visión

realista de la naturaleza y el segundo es la esencia del auténtico naturalismo. Pilar de Miguel Egea, refiriéndose a Corot, anota: “en sus composiciones, transpone al primer plano de la tela, los volúmenes de las arquitecturas, recortándolas en una limpia atmósfera para destacar lo esencial de la visión panorámica. La gama de los tonos que emplea es restringida – azul para los cielos, ocre y rosas para las arquitecturas, castaños y verdes para la vegetación- siendo sus más destacados valores la atmósfera plasmada y la dosis precisa de luz que proporciona a la superficie de los volúmenes, todo ello porque en palabras del propio artista: “el dibujo es lo primero que hay que buscar. Después, la relación de las formas y los valores. He aquí los puntos de apoyo. Después el color y, finalmente, la ejecución. Y, continúa diciendo: “mientras busco la imitación concienzuda, no pierdo ni un instante la emoción...lo real es una parte del arte, pero el sentimiento la completa”¹⁸



Camille Corot: *El puente de Nantes*

¹⁸ De Miguel Egea, Pilar. *Historia del Arte (del realismo al impresionismo)* Historia 16, Madrid, 1989, págs. 22-23

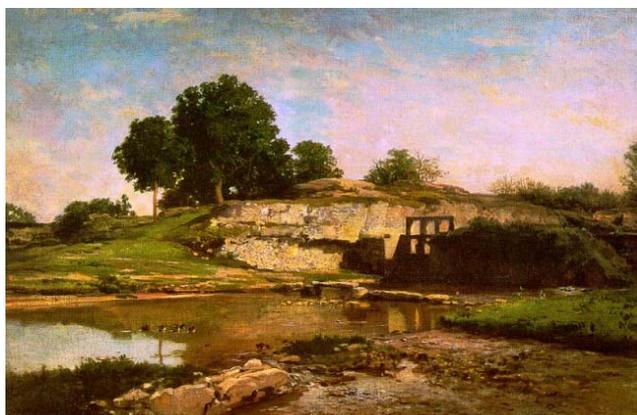
No obstante, estos pintores no son quienes llevarán a la pintura de paisaje a dimensiones nuevas y revolucionarias. Esto llegará con Daubigny (1817-1878) y de él nos dice K. Clark que históricamente es un pintor muy importante ya que fue el primero en dedicar su vida a la visión natural del paisaje, y, probablemente, el primer artista cuya obra fue criticada por ser meras impresiones, aunque también nos dice que siendo un pintor dotado, su visión natural era a menudo la visión común.

Pero pronto aparecen los artistas que evolucionarán la pintura de paisaje hacia otros derroteros, creando lo que en su momento se denominó como “impresionismo”.

Algunos de los impresionistas más destacados fueron Monet, Renoir, Pissarro y Sisley, respecto de ellos Karin Thomas dice:

“El objetivo de los impresionistas es realista, trata de representar la realidad en su variedad heterogénea. Enfrentados libremente con la realidad presente, renuncian a cualquier elección de sus temas, al estilo del idealismo, que había definido a la creación artística como ennoblecimiento de la realidad plástica en el cuadro.

Los pintores impresionistas desean una imagen primitiva del entorno, libre de la experiencia del sentido común y de la incitación a la fantasía, ya que ambos –sentido común y fantasía– invaden la naturaleza material de la realidad palpable mediante un sistema estructural específico de apreciación dirigida. De ahí que sólo vean en cualquier objeto una suma de estímulos de



Charles-François Daubigny: *paisaje*

color y que descompongan los motivos en una multitud de pinceladas y manchas de color”.¹⁹

La peculiar característica de la pincelada y el sentido del color son dos de los aspectos que mejor definen plásticamente la visión impresionista. De la aplicación de la materia sobre la tela a través de pinceladas cortas surge un doble efecto: el ritmo del cuadro y la organización pictórica del organismo de éste, independiente de las convenciones de apreciación visual. Por su parte, los colores aparecen ante la visión concreta, mezclados y descompuestos analíticamente en la gama de colores del espectro, que con la reducción a colores casi puros determina la paleta impresionista.

A este respecto Karin Thomas apunta: “A pesar de que la pintura impresionista tiende a una mera representación de la materialidad inalterable alcanza, contra su propia pretensión artística, la cumbre del ilusionismo pictórico, puesto que, con la reducción de la materia a puros efectos de colores lumínicos, practica una sublimación cuantitativa, y de esta manera sólo postula la aparición de la energía como verdadera cosmos en el cuadro”.²⁰ Hasta 1869, Pissarro y Sisley fueron pintores naturalistas y seguidores de Corot por su parte Monet se inspiraba en Daubigny.

Monet, Pissarro y Sisley durante los años sesenta y aún a principios de los ochenta alcanzaron el naturalismo más completo hecho hasta entonces. Difícilmente un cuadro puede ser más fiel a una impresión visual, con las implicaciones de luz y tono, que las pinturas de Sisley de *Hampton Court*, o las de Pissarro de *Norwood*.

¹⁹ Thomas, Karin. *Hasta Hoy (el estilo de las artes plásticas en el siglo XX)*. Ediciones del Serval, Barcelona, 1988, pág. 26.

²⁰ Thomas, Karin. *Hasta Hoy (el estilo de las artes plásticas en el siglo XX)*. Ediciones del Serval, Barcelona, 1988, pág. 27

El momento perfecto del impresionismo que produjo el *Hampton Court* de Sisley, como todos los demás puntos de equilibrio de la historia del arte, no pudo mantenerse largo tiempo. Al cabo de unos diez años los impresionistas alcanzaron la crisis de la visión natural, el punto en que o bien se vuelve a caer en el lugar común o se dejan de satisfacer las necesidades creadoras del artista.

Monet y Pissarro se obligaron a ver en la naturaleza lo que el ojo corriente no puede ver o en todo caso analizar: la complejidad de color puro de que se compone la luz. En teoría, sostenían el principio del naturalismo o incluso lo llevaban un paso más allá; pero de hecho rechazaban las limitaciones de la visión natural a favor de una transposición que debía permitirles mayor libertad creadora.

Las etapas de este desarrollo están claramente marcadas. Empieza en 1869 con el estrechamiento de la amistad de Monet y Renoir. Monet había sido el miembro del grupo que con menos reservas confiaba en las sensaciones visuales y a quien menos le interesaban las tradiciones de la pintura europea, cosa que no sucedía con Renoir que seguía hasta cierto punto la pintura de Watteau y Fragonard.

Pero en 1869 empezó a trabajar con Monet en un mismo motivo y de esta unión probablemente surgió el impresionismo. En 1870 la guerra franco prusiana rompió temporalmente esta asociación. Monet, Pissarro y Sisley se refugiaron en Inglaterra, mientras que Renoir se quedaba en Francia.

Fue en Inglaterra donde Pissarro y Sisley pintaron sus cuadros más completamente “naturales”, pero es mera coincidencia.

Cuando Monet regresó a Francia en 1871 y se puso a pintar con Renoir se fue avivando el color de su paleta al igual que le sucedió a Renoir. Vemos que Monet sigue representando el centelleo con contrastes de claro y oscuro;

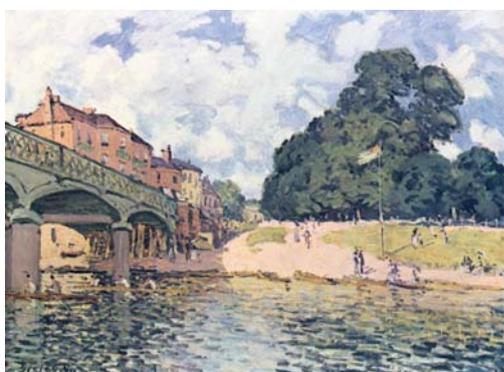
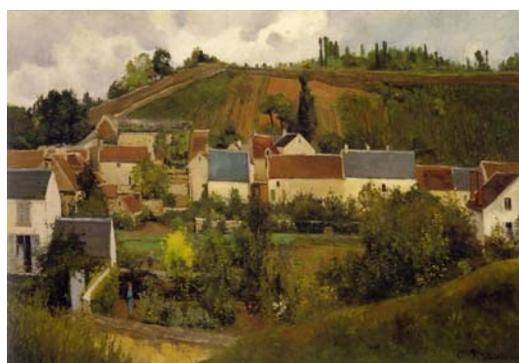
mientras que Renoir disuelve la escena entera en toques interrumpidos de color puro.

En los cuadros de Argenteuil²¹ pintados por Monet y Renoir, entre 1871 y 1874, la pintura basada en la sensación produjo los resultados más perfectos. Respiran una alegría sin interrogaciones ante el mundo visible y una convicción de que sólo la nueva técnica puede comunicar. Este equilibrio entre tema, visión y técnica era tan completo que interesó a Sisley y Pissarro e incluso a otros que eran ajenos a este movimiento.

Según K. Clark, a mediados de los años ochenta el gran momento del impresionismo había pasado. Renoir con su inclinación fundamentalmente clásica se inspiró en la pintura antigua; y a partir de aquel momento abandonó la pintura de paisajes naturalistas. Pissarro, que siempre había puesto más interés que los demás en la composición arquitectónica de sus cuadros, se unió al retorno al orden, Sisley que había sido el menos intelectual e inclinado a la autocrítica del grupo, siguió pintando del mismo modo con confianza menguante. Sus últimos cuadros son una advertencia de que la simple percepción de la naturaleza no basta, Monet, el verdadero inventor del impresionismo²², fue el único que llevó sus doctrinas hasta su conclusión y se propuso probar que el objeto pintado carecía de importancia y que la sensación de la luz era el único tema verdadero.

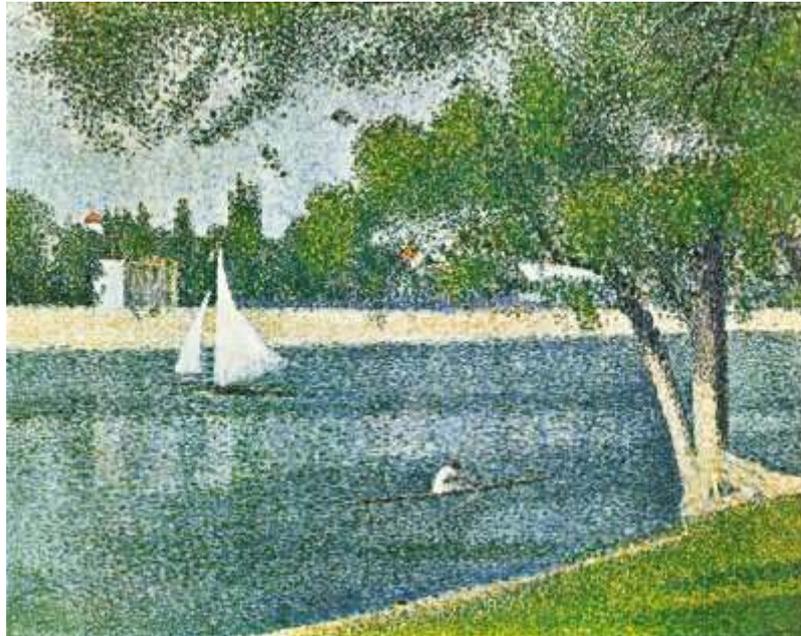
²¹ Una comuna de Francia situada en el departamento de Valle del Oise y de la región de Isla de Francia.

²² Nos apuntamos a esa opinión porque entendemos que ningún pintor del grupo fue tan puramente impresionista como él. Lo que domina claramente en su obra es un esfuerzo evidente por incorporar ese nuevo modo de visión, sobre todo en relación al carácter de la luz, mientras que la composición de grandes masas y superficies sirve únicamente para establecer cierta coherencia compositiva a sus pinturas. Por su parte, Renoir fue un pintor para el cual la estética del Impresionismo era, principalmente, placentera. Es decir, el placer parece la cualidad más evidente de su obra, el placer inmediato y ardiente que produce en él la pintura. Nunca se dejó agobiar por problemas de estilo, e incluso llegó a decir que “el objeto de un cuadro consiste simplemente en decorar una pared y que por eso era importante que los colores fueran agradables por sí mismos”.

Monet: *Nenúfares*Renoir: *Campo de amapolas*Alfred Sisley: *Bridge at Hampton*Pissarro: *Jallais*

Mención aparte merece Seurat (1859-1891), ya que concentra en sí mismo todas las corrientes intelectuales de la época; la creencia en la ciencia, el interés por el arte primitivo y oriental e incluso los inicios del Art Nouveau. Los paisajes de sus comienzos estaban influenciados de las tonalidades impresionistas pero con una pasión por el orden intelectual. Seurat dominaba las leyes matemáticas de la armonía, retomando la sección áurea como un elemento importante en sus sistemas constructivos. Signac dice de su obra la *Baignade* pintada en 1884 que el entendimiento de las leyes del contraste, la separación metódica de los elementos (luz, sombra, color local y la acción recíproca de los colores) y su propio equilibrio y proporción, son los elementos que dan a este lienzo su armonía perfecta.

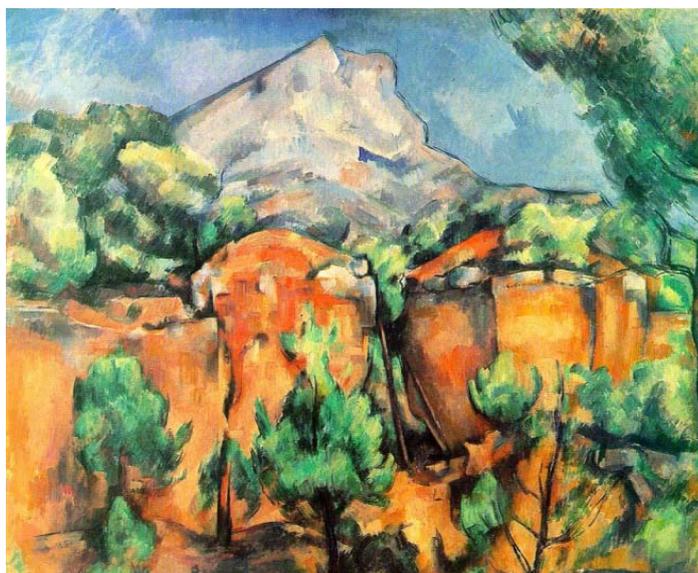
Con Seurat y Signac aparece el estilo que se denominará “puntillismo” acabando así el ciclo correspondiente al impresionismo.



Georges Seurat, *Seine Grande Jatte*

Un artista que marcará nuevas directrices en la concepción de la pintura, será sin duda Paul Cezanne (1839-1906) que era en la práctica un seguidor escrupuloso de la naturaleza, pero su método de dividir los planos en facetas, deconstruir su composición con estructuras simplificadas y de que la forma debía expresarse con el color, abre el camino hacia la geometrización²³ de la pintura y servirá muchas décadas más tarde para la aparición del cubismo. Aunque Cezanne nunca pensó en adoptar formas del llamado arte abstracto en su obra más tardía se observa una tendencia hacia la abstracción.

²³ Cabe recordar su sentencia acerca de que “todo en la naturaleza se modela según la esfera, el cono, el cilindro” y que en consecuencia “hay que aprender a pintar sobre la base de estas figuras simples” pues sólo de esa manera “se podrá hacer todo lo que se quiera”. (*La vida y el arte*, pp. 27-70, en “Cézanne”, Los grandes genios del arte, n.º 19, Eileen Romano (dir.), Unidad Editorial, S.A., 2005)



Cezanne: Monte Santa Victoria

Kenneth Clark apunta: “el reconocimiento de las formas simplificadas y de los planos divididos en facetas de la pintura de Cezanne coincidió con el descubrimiento del arte negro, donde la naturaleza se reduce realmente a cilindros y óvalos, y un efecto recíproco de cóncavo y convexo”.²⁴

Con Paul Gauguin (1848-1903) y Van Gogh (1853-1890) puede cerrarse el periodo que abarca la pintura que Clark denominó “el retorno al orden”.

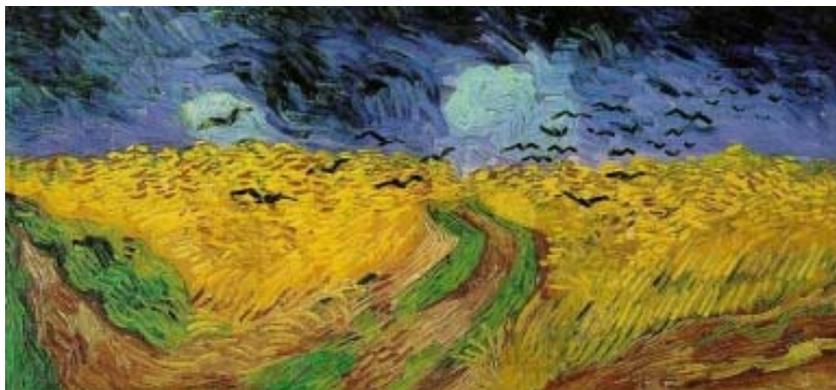
Quizás lo que pueda definir mejor la obra de Gauguin sea una reflexión escrita por él mismo donde nos dice “obtengo mediante arreglos de líneas y colores, usando como pretexto algún tema sacado de la vida humana o la naturaleza, sinfonías, armonías que no representan nada real en el sentido vulgar de la palabra; no expresan ninguna idea directamente, pero deberían hacerle a uno pensar, sin ayuda de ideas o imágenes, sencillamente por la misteriosa relación existente entre nuestros cerebros y semejantes arreglos de colores y líneas”²⁵.

²⁴ Clark, Kenneth. *El arte del paisaje*. Seix Barral, Barcelona, 1971, pág. 191.

²⁵ Gauguin, Paul. *Escritos de un salvaje*, Akal Ediciones, Madrid, 2008

Vincent Van Gogh, se puede considerar un artista del Norte, en su obra corren líneas inquietantes, fluidas que se enroscan y desenroscan en interminables espirales agitadas, como inmensos laberintos circulares. En sus cuadros nos deslumbra el color casi puro y la saturación de la luz comunicada a través de un movimiento de puntos y pequeños trazos. Van Gogh, tenía como Turner a la luz como fuente mágica de expresión, la luz de sus pinturas es potente y turbadora y los colores eran más vivos y crudos cada vez forzándose a deformar cuanto veía expresando en sus paisajes la trágica condición del ser humano.

La pintura experimenta en el siglo XX, una convulsión sin precedentes, los cambios de estilo y tendencias son incesantes llegando incluso en algunos casos a simultanearse en el tiempo y el espacio. Baste hacer algunas de estas aportaciones para valorar hasta qué punto la creación artística ha llegado a un punto de auténtico frenesí creativo. El expresionismo, cubismo, dadaísmo, surrealismo, abstracción, pop-art, conceptual, minimal, etc. son algunas de las aportaciones y formas de ver e interpretar el arte en este siglo, y en la misma medida se podría hablar de algunos artistas adscritos a estos movimientos y que están en continuo proceso de evolución y cambio.



Van Gogh: Los cuervos



Gauguin, *Paisaje tabitiano*
Paul Klee y Pablo Picasso.

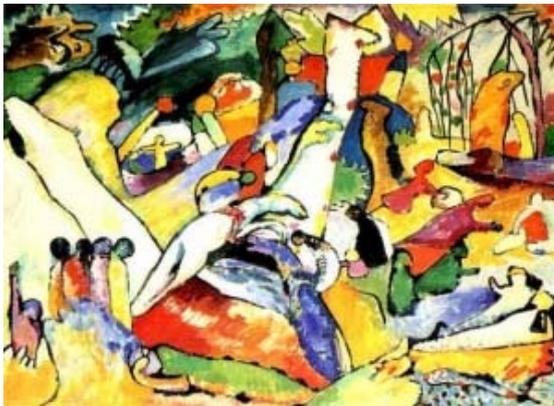
Sin embargo, dentro de este amplio panorama podemos resaltar a tres artistas que podrían ser el compendio del espíritu creador del siglo XX, siendo conscientes de que hay otros de igual o parecida relevancia. Wassily Kandinsky,

En la obra de Kandinsky (1866-1944) se observa el desarrollo de la abstracción reductiva a la no figuración, el objeto en sí se transforma en insignificante y lo que cuenta son las propias emociones, que en el cuadro se concretan en acordes de color y línea. Para él, el medio ambiente es importante en tanto en cuanto suministra y aporta un material de conflictos que induce una tensión dramática en el espíritu del artista. El acto y proceso de creación transforma la dinámica vivida en una armónica composición de colores y formas que transmiten la libertad del espíritu, emoción e intelecto. A raíz de esto, Kandinsky lleva la abstracción reductora de la figuración al arte no-figurativo.

Por su parte, Klee (1879-1940) es un artista completo, capaz de estar abierto a cualquier evolución tanto plástica como conceptual. En muchos aspectos representa al artista inconformista que profundiza en la obra de sus precedentes y que se proyecta al futuro a través de sus constantes búsquedas. Klee posee gran cantidad de recursos caligráficos de la figuración componiendo imágenes según su concepto del renacer cósmico. Los símbolos que aplica son a la vez contenido y forma, fijándolos mediante la línea obteniendo una des-limitación a partir de la síntesis de las relaciones de contemplación naturales.

Según Karín Thomas, “con Paul Klee se independiza la línea en una oscilación armónica que a la vez es una exacta demostración determinante y un acorde sonoro dinámico, precisando los conceptos del microcosmos espiritual y remitiendo, como movimiento esotérico, a la energía de la formación del espíritu. Este lenguaje de señales figurativo transporta el caos natural del entorno alcanzable a un orden poético de la fantasía, sin denegar el amenazante caos de las relaciones naturales y una transparente materia cromática que subraya el carácter inmaterial gráfico de las señales, le da volumen al fomentar la volatización de las figuras mediante su sutil contraposición de contrapunto”.²⁶

Klee utiliza la abstracción como recurso estilístico reductivo para alcanzar un alfabeto subjetivo de signos a partir de la objetividad de los organismos del entorno que describe las ideas visionarias, postulando así una alternativa espiritual a la realidad efectiva.



Kandinsky: *Paisaje de Cusan*



Paul Klee: *Autopista*

²⁶ Karín, Thomas. *Hasta Hoy (estilo de las artes plásticas en el siglo XX)*. Ediciones de Serval, Barcelona, 1988, pág. 162.

Por último, Picasso (1881-1973) no sólo cambió a lo largo de su vida a través de diferentes estilos y formas de expresión pictórica, sino también con múltiples disciplinas creativas, tales como la pintura, escultura, dibujo o escenografía, etc ... dando una visión del artista global próximo al espíritu renacentista.

Dentro del abanico de tendencias y estilos que abarcó, nos centraremos en el “cubismo” dado que probablemente sea ésta su mayor aportación al arte del siglo XX.

Picasso, encuentra la construcción cubista del cuadro a raíz de la comprensión de la escultura de culturas primitivas y al encuentro con Cézanne. El punto de inflexión es el cuadro *Les Femmes d'Alger*, 1907 que introduce la geometría cubista a la representación de figuras.

Picasso, nos dice Karín Thomas, “emplea los estudios de color y formas de los impresionistas tardíos, descomponiendo espacio y objeto simultáneamente en unidades estructurales; con estos elementos de construcción compositiva organiza un sistema de disposición artificial y propio de la superficie, que no está dominada por las leyes de la visión espacial perspectiva, sino que puede presentar un objeto simultáneamente en diferentes relaciones de proporción sobre la superficie del cuadro.

Esta descomposición del objeto se propone desvelar la realidad corporal haciendo patentes las relaciones dimensionales reales. La ejecución técnica de este análisis se sirve de la lógica teórica de un orden espacial construido, que como tal ya no está subyugado a la dependencia unilateral del espacio perspectivo de la ilusión. De esta manera puede presentar el objeto simultáneamente en sus diferentes aspectos y conseguir una representación

mucho mayor de las relaciones de volumen mensurables que en la limitación visual perspectiva.”²⁷

La historia del paisaje, pertenece a la cultura artística del ser humano casi desde los inicios de la pintura y aún continúa, hoy día, formando parte de la actividad de muchos creadores que no cesan de aportar y construir nuevos lenguajes y técnicas dirigidas a dar una visión diferente de la “naturaleza” tales como el “Land Art” o la aplicación de la fotografía, el video-arte, etc. aportando un conocimiento individual y colectivo en aras de la creación artística.



Picasso, *La arboleda*

²⁷ Karín, Thomas. *Hasta Hoy (estilo de las artes plásticas en el siglo XX)*. Ediciones Serbal, Barcelona, 1988, pág. 60.

DEFINICIÓN DE PAISAJE

3.- DEFINICIÓN DE PAISAJE

Dejando de lado las consideraciones históricas del término paisaje a través de las distintas culturas y épocas, nos centraremos en el aspecto que nos atañe directamente, es decir, qué es en sí *el paisaje* explicando básicamente el significado y alcance del término en el ámbito de la pintura y definiendo con ello el concepto del que partimos.

El paisaje en cuanto idea que representa al medio físico como algo que se encuentra fuera de nosotros y nos rodea tiene un sentido y en cuanto constructo cultural otro bien diferente y complejo.

El arte a través de su necesidad de imitación y representación nos ha enseñado a mirar y valorar los escenarios de la naturaleza, contribuyendo por medio de la pintura y otros medios de expresión a configurar el concepto de “paisaje”. Existen unos elementos físicos (montañas, ríos, cielo, bosques etc....) que son mensurables y cuantificables, realidades físicas que son susceptibles de ser representados pictóricamente, estos elementos constituyen “el sustrato físico” de lo que entendemos por paisaje.

El paisaje, no es lo que se presenta ante nosotros, es un concepto inventado, o mejor dicho, una construcción cultural como se ha mencionado anteriormente.

Paisaje según el diccionario de la Real Academia Española (en una de sus ediciones) se define como “la extensión de terreno que se ve desde un sitio”. A raíz de esta definición Javier Maderuelo nos dice: “la idea de paisaje no se encuentra tanto en el objeto que se contempla como en la mirada de quien contempla. No es lo que está delante sino lo que se ve”.²⁸

²⁸ Maderuelo, Javier. *El paisaje (génesis de un concepto)*. Abada editores, Madrid, 2005, pág. 38.

Pero lo que se ve, en el caso de la creación artística requiere de un aprendizaje, de saber diferenciar aquello que nos puede resultar interesante para concretarlo en un objeto. Debe de existir un mecanismo de selección de aquello que se presenta ante nosotros. Exige de una formación de la mirada y del intelecto para distinguir los aspectos característicos y estructurales esenciales prescindiendo de los accesorios.

Por su parte, Eduardo Martínez de Pisón apunta que: “el paisaje es un ente geográfico dotado de soporte estructural, de forma, de rostro complejo con numerosos factores, componentes y relaciones y sobre todo vivo. No es sólo escenario, sino parte del drama; no es pasivo, sino activo; no es estático, sino que cambia; no es sólo objeto de contemplación, sino el lugar de la acción. El paisaje es, pues, un lugar y su imagen. Es a la vez una figuración y una configuración. Esta última se compone de elementos y partes, de objetos, de unidades de paisaje y de asociaciones de unidades que son objetivamente definibles y cartografiables. En consecuencia, el paisaje es la configuración de la realidad geográfica completa o, si se prefiere, la morfología de los hechos geográficos”.²⁹

Como Ortega y Gasset escribió, el paisaje es escenario común de vivos y muertos, el lugar de reunión de miradas sin tiempo. Ellas explican el paisaje como construcción cultural múltiple – en la que se integran todas las imágenes, todos los esquemas, todas las visiones- hasta tal punto que aquel se hace ininteligible sin ésta. Incluso el paisaje propiamente dicho, su individuación, identificación, protagonismo, y vivencia no termina en la realidad geográfica activa, que lo objetiva, sino en una creación mental colectiva, que puede tener bastante de subjetiva. A su vez, en el paisaje se materializan con frecuencia tales “miradas” por lo que se pueden leer en sus

²⁹ Martínez de Pisón, Eduardo. *Miradas sobre el paisaje*. Biblioteca Nueva, Madrid, 2009, pág. 36.

formas las que sobreviven al tiempo: el paisaje es, así, un documento histórico, es decir, un hecho cultural, más allá de su percepción meramente estética, que sólo es parte – aunque importante – de tal hecho.

Según K. Clark las “representaciones” culturales de paisajes (quizá su primer descubrimiento sea el pictórico) significan el fondo de esas miradas y así el paisaje marca las etapas por las que ha pasado nuestro concepto de la naturaleza.

En todo caso, estamos convencidos de que cada paisaje tiene su lenguaje, y que la exigencia imitativa de arte en relación con el paisaje nunca dejó de ser una quimera convertida en fundamento. El arte, como decía Lévi Strauss, “constituye, en el más alto grado, esta toma de posesión de la naturaleza por medio de la cultura”³⁰, y el artista no tiene porqué repetir la naturaleza, “su vocación es negarla, neutralizarla con vistas a producir los *modelos* que, al contrario, nos permitirán *modelarla*”.³¹

³⁰ Charbonnier, Georges. *Arte, lenguaje, etnología: entrevistas de Georges Charbonnier con Lévi-Strauss*, Siglo XXI, México, 1975

³¹ Roger, Alain. *Breve tratado del paisaje*. Editorial Biblioteca Nueva, Madrid, 2007

ARTE Y NATURALEZA – NATURALEZA Y PAISAJE

4. ARTE Y NATURALEZA – NATURALEZA Y PAISAJE

Para los antiguos, la *naturaleza* significaba *perfección*. Vieron que ésta evoluciona de un modo ordenado y determinado, y según ellos, ambos atributos eran los fundamentos por los que tenía que ser aceptada de un modo supremo. Planteaban que si la naturaleza era ordenada y determinada, por ese mismo hecho tenía que ser bella, e igualmente por el hecho de ser bella constituye un modelo para los artistas. Más tarde, Aristóteles pensó que el arte humano puede ser más perfecto que la naturaleza: porque en la naturaleza la belleza se encuentra dispersa, una persona tiene un ojo que es bello, otra una mano, mientras que en una pintura puede reunirse esta belleza dispersa, creando un ideal de ésta.

Máximo de Tiro escribió, que cuando las artes (persiguen la belleza suprema) obtienen la belleza del mundo, reuniéndola artísticamente a partir de la existente diversidad de cuerpos.

Esto significó una ruptura con las ideas griegas originales que situaban a la naturaleza por encima del arte. Sin embargo los estoicos atacaron esa doctrina de forma radical “la aserción que indica que el mundo fue construido armónicamente es falsa”, escribió Sexto Empírico, por otra parte los estoicos reforzaron aún más la perfección de la naturaleza.

Según nos dice Cicerón, los estoicos consideraban que el mundo “es perfecto en todo aspecto y alcanza sus objetivos en todas sus proporciones y partes”, y afirmó: “es cierto que no existe nada en el universo de las cosas que supere al mundo ni nada más perfecto ni más bello” y mundo significaba, para él, la naturaleza.

Algo particular sucedió en el pensamiento de los estoicos: elogiaron el arte por su parecido con la naturaleza, pero habían empezado a alabar también, a la inversa, a la naturaleza por su parecido con el arte.

Zenón, nos dice que lo que el hombre crea, lo hace la naturaleza de forma más ingeniosa y Crisipo según Filón que “el universo es la mayor obra de arte”.

En la Edad Media se argumentó de una manera nueva la tesis según la cual la naturaleza es bella y perfecta: la aportación en esta época es la creencia de que la naturaleza es la obra de Dios, escribiendo Atanasio que “Dios es el mayor artista” afirmación que perduraría siglos y Alano de Lille llamó a Dios “el elegante arquitecto del mundo”. A pesar de que la creencia de que Dios era el verdadero y auténtico creador de la naturaleza, habían partidarios de defender ideas y tesis más amplias afirmando que el arte es diferente pero no inferior, aunque tome a la naturaleza como modelo, diciendo que el arte es bello a su manera.

Tomás de Aquino pensaba que “una obra de la naturaleza parece obra de una inteligencia, porque a través de ciertos medios aspira a ciertos fines y, en esto precisamente el arte la imita”. Dante por su parte en su *Divina Comedia* nos dice que el arte es como “la nieta de Dios”.

Si este era el pensamiento sobre el arte y la naturaleza y viceversa, en la Edad Media, en el Renacimiento la visión de la naturaleza se entenderá de una manera desigual.

Para Ficino la naturaleza ocupaba un lugar modesto, ya que por encima de ésta se encontraba el mundo de los espíritus y de las ideas, en cambio Leonardo da Vinci pensaba que nada, era ni podía ser más perfecto que la naturaleza, la razón es para la naturaleza la “ley que está contenido en ella”.

La primera mitad del siglo XVIII constituyó un periodo de naturalismo racional y adquirieron forma las deducciones clásicas, a partir de las leyes de la razón, de la religión natural.

Algo similar ocurrió en la teoría del arte: la perfección también se alcanza cuando uno se guía por la razón y la naturaleza.

W. Tatarkiewicz, escribe: “la teoría que aspira a que el arte sea tan racional como la naturaleza (y por tanto tan perfecto o incluso más, que la misma naturaleza) alcanzó su cénit a finales del siglo XVII, en la estética académica francesa; en la poética de Boileau, en las ideas de Felibieu y du Fresnoy sobre pintura, en las leyes de Blondel sobre arquitectura, posteriormente la teoría decayó. Es cierto que la fe que se tenía en las relaciones que existían entre el arte y la naturaleza no desapareció, pero cambió la idea que se tenía de la naturaleza. La naturaleza comenzó a valorarse más por su belleza visible que por su poder creativo y la inmutabilidad de sus leyes: el culto racionalista de la naturaleza volvió de nuevo a los encantos visibles de la naturaleza, al color, a la diversidad y a la eterna novedad de la naturaleza que tanto admiraban los prerrománticos. La teoría naturalista estaba dispuesta a reconocer que el arte, aunque tome como modelo a la naturaleza, puede ser superior a ella.”³²

En los últimos siglos ha habido diversidad de enfoques sobre la relación de arte y naturaleza, así Bellori dice que “la naturaleza es muy inferior al arte”, Goethe dio origen a la definición de una obra de arte como una “obra suprema de la naturaleza ejecutada por el hombre de acuerdo con las leyes verdaderas de la naturaleza”.

Con gran pluralidad de significados, el término naturaleza pudo mantenerse aunque cambiasen las preferencias, estilos e ideologías. Fue aceptado entre

³² Tatarkiewicz, W. *Historia de seis ideas (arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética)*. Tecno/Alianza, Madrid, 2008, pág. 332.

los clásicos del siglo XVII, también a finales del siglo XVIII en la época de la Ilustración, del Romanticismo, etc. y entre los partidarios de nuevo clasicismo y del culto a la antigüedad de finales del siglo XIX. Se comprende entonces que las ideas que se tenían de la relación entre el arte y la naturaleza, hayan sido diversas. Aunque predominó básicamente la idea de que el arte está en consonancia con la naturaleza porque sigue sus normas, han existido también otras ideas: el arte diverge de hecho de la naturaleza porque es más perfecto (Shaferbury); porque en el arte puede hacerse bello incluso lo que es feo en la naturaleza (Hutcheson), o, al contrario, que el arte no puede expresar ciertos fenómenos y propiedades de la naturaleza (Richardson): o que la belleza del arte y la belleza de la naturaleza pertenecen a pesar de todos los parecidos y dependencias, a órdenes diferentes.

En sus escritos teóricos Paul Klee dice:

“Las impresiones recibidas por los diferentes caminos y convertidas en obra ilustran a quien estudia la naturaleza con respecto al grado alcanzado en su diálogo con el objeto.

Su progreso en la observación y la visión de la naturaleza lo hace entrar poco a poco, en una visión filosófica del universo que le permite crear libremente formas abstractas. Superando en esquematismo de lo que se desea demasiado, éstas alcanzan una nueva naturalidad, que es la naturalidad de la obra. El artista crea, pues, obras – o participa en la creación de obras – hechas a imagen de la obra de Dios.”³³

También escribe: “el diálogo con la naturaleza sigue siendo para el artista una condición *sine qua non*. El artista es hombre; también él es naturaleza, trozo de naturaleza en el área de la naturaleza.”³⁴

³³ Klee, Paul. *Teoría del Arte Moderno*. Ediciones Caldén, Buenos Aires, 1976, pág.71.

³⁴ Op. cit., pág 67.

La relación que ha habido entre arte y naturaleza en todas las épocas ha sido una constante y los grandes teóricos y filósofos adquirieron un compromiso que aún perdura por intentar esclarecer en sus vertientes religiosa, estética, filosófica, cultural, etc. de cuál es la entidad y esencia existente entre estos dos conceptos intemporales.

Desde hace siglos en la cultura occidental existió la creencia de que el arte debía de ser una imitación lo más exacta o ajustada de la naturaleza. Esta sería su razón de ser y su función, pero en los últimos tiempos esta idea ha experimentado cambios radicales, en la forma de ver, entender e interpretar la naturaleza.

No obstante, habría que diferenciar el concepto de “naturaleza” del de “paisaje” ya que estas denominaciones comportan significados muy distintos. En síntesis, naturaleza sería todo aquello que se nos presenta a la vista como algo físico y material, independientemente de la intervención del ser humano. Mientras que el paisaje en sí no existe como tal, es algo que tenemos que descubrir para poder desarrollar una idea abstracta que si bien parte de la naturaleza, ésta es filtrada por el intelecto del espectador – creador – teniendo como fin último la ejecución de una obra que trascienda la imagen visual de referencia, transformándola y humanizándola. En el caso que nos ocupa se convierte en un género pictórico constructor de cultura.

Es evidente que el paisaje también aparece presente en la sociología, literatura, historiografía, etc. pero nosotros abordaremos la naturaleza desde la óptica de la creación plástica y como elemento sublime de referencia para el análisis y producción de un trabajo pictórico concreto.

Javier Maderuelo nos dice: “por todas partes oímos hablar de paisaje. Esta palabra cuya implantación en el idioma español fue costosa, ha ido cobrando significados más o menos específicos en diferentes dominios disciplinares y

profesionales sin haber gozado de una clara denominación epistemológica, dada la diversidad de campos de conocimientos en que se emplea”. Y más adelante continúa, “el que hoy la palabra paisaje forme plenamente parte del lenguaje coloquial más cotidiano a traído como consecuencia una extensión abusiva del término, que amplía los múltiples significados y una expansión conceptual que ha desvirtuado su sentido y su contenido originarios.”³⁵

Es evidente que Maderuelo nos alerta de la ligereza con que el término “paisaje” se aplica de forma no siempre rigurosa, pero nosotros cuando lo empleemos intentaremos ajustarnos a unos objetivos que se traducirán en producción artística a través de pautas de comportamiento, véase selección, encuadre, planteamiento y resolución.

La naturaleza es la que es, con sus variables físicas propias del devenir del tiempo, con alteraciones de todo tipo (cromáticas, formales, lumínicas, etc.) pero siempre cumpliendo sus ciclos, es decir, siempre está en continuo cambio y trasmutación.

En el caso del artista como observador, todos estos factores de cambio se concretan y materializan en un soporte que representa una imagen fija y única que es el compendio de todos los procesos de alteración que experimenta la naturaleza.

El pintor puede transformar la realidad del mundo exterior en base a conceptos que surgen del intelecto, tiene la capacidad de abstraer, deformar, eliminar, añadir, sustituir, etc. es decir, puede interpretar la naturaleza hasta llevarla al terreno de aquello que desea expresar. Es capaz de aportar sensaciones y emociones al paisaje pintado según el estado de ánimo, por lo tanto son mentales pudiendo afirmar que en definitiva son paisajes del conocimiento.

³⁵ Maderuelo, Javier. *El paisaje (génesis de un concepto)*. Abada Editores, Madrid, 2005, pág.10

Lo comentado anteriormente se podría constatar si eligiésemos un mismo tema de la naturaleza a representar y varios artistas que abordasen dicho tema, es seguro que cada uno de ellos ejecutará una versión totalmente diferente ya que los mecanismos de selección, los criterios formales, la sensibilidad cromática y la estructural y constructiva del cuadro estarían en función de la capacidad conceptual, técnica y sensitiva de cada pintor, es decir, su lenguaje pictórico.

De ahí que lleguemos a la conclusión de que la naturaleza cambia constantemente estando siempre en proceso de transmutación y el paisaje “obra del ser humano” una vez plasmado en un soporte pasa a ser una imagen estática, la cual queda reflejada en una sola y única representación inalterable físicamente aunque pueda tener diferentes lecturas en función del espectador.

EL JARDÍN COMO ARTE

5. EL JARDÍN COMO ARTE

El jardín es el arte de producir artificialmente un paisaje natural en el que se conjugan las bellezas de la flora, tal como las concibe una determinada civilización o cultura. Éste, remite a un lugar o espacio lleno de quietud que sirve de retiro, meditación y belleza del mirar.

El ser humano manifiesta con estas creaciones su espíritu a través de distintas técnicas, para obtener un ambiente en el que poder vivir y gozar del paisaje que le rodea, integrándose y formando parte de él.

El jardín tiene históricamente su arquetipo en el Edén, haciéndonos ver su importancia simbólica al darnos a entender la unión de mito y poesía.

Como declara Milani, “el creador de jardines transforma el caos en cosmos. Y lo hace en función de la naturaleza, imitada en su seno y transformada por el genio y el trabajo humanos. Como se lee en la “Teoría General de las Bellas Artes” de Sulzer, el arte de los jardines desciende directamente de la naturaleza, que es en sí misma una jardinera perfecta”.³⁷

El jardín nace prácticamente con las civilizaciones más antiguas siendo una manifestación artística que ha corrido pareja con las demás artes, desde los jardines babilónicos y egipcios hasta la actualidad.

Situándonos en el siglo XVI señalaremos la tendencia renacentista (patio del Belvedere en el Vaticano) obra de Bramante que marcará la novedad por la sensación de perspectiva basada en la simetría y la armonía de proporciones, igualmente en Italia los jardines de Bomarzo y su culto a lo sobrenatural y a las presencias inquietantes.

³⁷ Milani, Raffaele. *El arte del paisaje*. Biblioteca Nueva. Madrid, 2007, pág. 71.



Palacio Pitti, Florencia. 1559



Jardines de Bomarzo

En el siglo XVII la lógica y la razón dictan en Francia una nueva visión de los jardines. El dominio de la naturaleza se muestra en la figura de Le Notre donde la estructura reside en la belleza como armonía de las partes, y bajo el mandato de Luis XIV el jardín se transforma en símbolo de poder político. Igualmente en Francia en el siglo siguiente, destacará el rigor arquitectónico del jardín y en la misma época resaltar el placer de las irregularidades del jardín paisajístico inglés.



Vaux le Vicompte



Escocia

En el siglo XIX se abren los primeros jardines reales al público, al mismo tiempo que se crean parques públicos en Inglaterra y Francia suponiendo esto la puesta del jardín al alcance de todos, es decir, la sociabilización de éste. Por último, en nuestro tiempo destacar los revolucionarios conceptos de Burle Marx y de Isamu Noguchi entre otros.

En los últimos siglos el arte del jardín ha tenido múltiples interpretaciones y lecturas en función del criterio de cada época y de los teóricos que ponían en práctica sus ideas, así Kant define la jardinería como el arte de disponer bellamente los productos de la naturaleza para expresar ideas estéticas según la analogía del lenguaje, exigiendo al arte tener la apariencia de naturaleza. Según esta apreciación del jardín, reflexionar éste, significa hacerlo sobre arte, belleza, naturaleza, expresión y lenguaje, haciendo la observación de que el jardín es una variedad de la pintura; un juego libre de la imaginación. Para Schlegel no era un arte en sí; en cambio Hegel lo valoraba como un arte imperfecto e híbrido, apéndice de la arquitectura; Schliermacher por su parte lo consideraba un arte autónomo relacionado con la pintura y la arquitectura. Assunto ve el jardín como lugar de contemplación y vida, jardín – idea

contra el utilitarismo; modelo de apropiación no conjuntiva, modelo privilegiado de orden estético superior y no es modelo de mimesis artística sino paisaje ideal.

En nuestra época Javier Maderuelo redefine el concepto de jardín como combinación física e intelectual en las siguientes nociones³⁸:

- a) Jardín como construcción física, similar a un tipo de arquitectura; constituido por materiales vegetales, piedra y agua, en función de las formas, modelos o estilos culturales e históricos, y por ello perteneciente a la historia de la arquitectura.
- b) Jardín como idea, concierne directamente al aspecto filosófico (teoría del profesor Rossario Assunto). Relaciona el jardín como factor importante en la evolución del hombre y con el Mundo Edémico (hábitat ideal) abarcando el problema de la dislocación entre Realidad e Idea (crueldad, felicidad)
- c) Jardín como recreación de la geografía e historia de la humanidad; hogar de dioses, mitos, altar de la naturaleza: símbolo del Edén, Paraíso Terrenal o Eliseo. Un lugar de prohibición con la posibilidad de exclusión (mitología griega, jardín de Hespérides donde un dragón custodia y lucha con Hércules sus manzanas de oro) y de perderse en sus trampas (laberinto y serpiente).
- d) Jardín como arte, objeto portador de significados propios, de la misma forma que la pintura representa a un lugar, o la literatura narra y describe escenas y acciones; por ello cada cultura desarrolla su propio jardín según su particular visión del mundo

³⁸ Maderuelo, Javier. *El jardín como arte: Actas Huesca*, 1997, Diputación de Huesca 1998.

Javier Maderuelo dice que la recuperación actual del jardín como obra de arte capaz de plantear problemas análogos a los de las artes plásticas y la arquitectura no está exenta de ciertos traumas, ya que ha existido un periodo de varias décadas en las que el jardín como hecho creativo estaba en cierto modo en silencio.

Maderuelo apunta que el único vínculo que durante la modernidad se ha establecido en la práctica de la jardinería y las otras artes antes mencionadas, se debe al jardinero brasileño Roberto Burle Marx que supo alejarse de la retórica historicista y formalista, propios de los años treinta y cuarenta, dando una visión contemporánea revolucionando los conceptos sobre el jardín, creando composiciones cargadas de valores plásticos, introduciendo plantas no habituales y combinándolas de forma inusitada, construyendo ambientes y escenarios visuales de gran riqueza, dialogando con la nueva arquitectura y reinterpretando los lugares.

Noguchi, será otro artista fundamental, incluyendo esculturas sin pedestal y aportando una sensibilidad a lugares públicos con el tratamiento escultórico del espacio.

En realidad las obras de Noguchi no son piedras integradas en jardines, sino jardines que contienen piedras. Él, desde una sensibilidad oriental va a proponer realizar la idea de jardín como escultura.³⁹

Un ejemplo representativo de su quehacer artístico es el jardín del edificio en Armón (New York). En el patio de esta construcción Noguchi, combina grava y elementos vegetales con formas geométricas puras formando un conjunto heterogéneo que se erige sin que algo se defina como escultura y el resto del jardín.

³⁹ Noguchi, Isamu. Citado en LYALL Shuterland, LANDSCAPE. *Diseño de espacio público, parques, plazas, jardines*. Gustavo Gili, Barcelona, 1991, pág.184.



Burle Marx



Isamu Noguchi: Jardín de la paz,
UNESCO

Por último, el Earth Art y Land Art también participarán en la aproximación de los jardines a lo escultórico, a través del arte público, con artistas como Robert Morris, Smithson, Ian Hamilton y Lothar Baumgarten entre otros.



Richard Long: *Five Paths*.

FILOSOFÍA DEL PAISAJE

6. FILOSOFÍA DEL PAISAJE

Hablando de filosofía del arte, cabría preguntarse ¿qué es el arte? Y en su sentido más amplio y general se puede decir, que incluye todo lo hecho por el ser humano, en contraposición con las obras de la naturaleza. En esta misma línea Andre Gide afirmó “la sola cosa no natural en el mundo es una obra de arte”.

La cualidad de estar hecho por el ser humano constituye pues, una condición necesaria para que un objeto sea denominado obra de arte. Pero si lo que consideramos como pieza de escultura es un trozo de madera cualquiera encontrado al azar, podemos verlo como objeto artístico por su posible belleza o fealdad, pero no se podrá considerar una obra de arte siempre y cuando no intervengan una serie de factores ajenos a él.

Monroe Beardsley y John Jospers dicen: “que se han dado innumerables definiciones de “arte” en la historia de la teoría estética, y de la mayor parte de ellas puede afirmarse que estamos más seguros de la condición artística o no de determinada obra, que de que las definiciones dadas sean satisfactorias [...] Muchas definiciones de arte se formulan desde la perspectiva de alguna teoría concreta del arte y, consiguientemente, dependen de la exactitud de esa teoría. La mayor parte de las teorías deben considerarse como generalizaciones sobre el arte, por el estilo de ésta: “todo lo que constituye una obra de arte posee también tales y tales características”, más que como definiciones susceptibles de servirnos de punto de partida. Esa generalización en realidad, cuando utiliza el término “arte”, presupone algún significado existente ya en el término, más que asignárselo por vez primera. Quienes “definen” así el arte, deben presuponer alguna definición en cierto

modo aproximada del término, so pena de que sus lectores ignoren por completo a que se refiere la generalización”.⁴⁰

En la teoría de la estética abordamos una serie de objetos más limitado que el conjunto de cosas hechas por el ser humano; o con mayor precisión de una función más reducida de objetos.

Hay muchas formas de mirar los objetos, distintas de la forma estética. Dentro de las llamadas Bellas Artes (término susceptible de debate) se puede decir que los objetos son creados para ser vistos, leídos o escuchados estéticamente. La pintura, por ejemplo se hace para ser contemplada, estudiada, gozada o como fuente de conocimiento y de desarrollo cultural y espiritual del ser humano, aunque también puede tener el complemento de servir como elemento decorativo.

Cierto arte, nació y nace con la finalidad de convertirnos al cristianismo o al comunismo etc., cumpliendo tareas de carácter político y social o bien para edificar y ennoblecer nuestros caracteres más que para ser contemplados estéticamente.

La característica más sostenible de las Bellas Artes no es lo que intentan hacer sus autores, sino como actúan en nuestra consciencia y experiencia. En consecuencia, las obras producidas pueden definirse como aquellos objetos que de una manera primaria o absoluta actúan estéticamente en la experiencia humana.

El filósofo y teórico de la estética Dino Formaggio propone que “arte es todo aquello a que los hombres llaman arte”. Lo primero que destaca es la apertura de la categoría arte: es imposible fijar unos límites previos, establecer una “norma” que diferencia a priori “arte” y “no arte”. Arte es

⁴⁰ Bearsley, Monroe & Hospers, John. *Estética (historia y fundamentos)*. Cátedra, Madrid, 1976, Pág. 112-113.

hoy un conjunto de prácticas y actividades humanas completamente abierto y que lo que convierte a algo, en principio abierto, en arte es que sea llamado arte. A raíz de estas conclusiones José Jiménez apunta: “esto conlleva situar nuestra cuestión en una dimensión retórica, en el aspecto más noble de la palabra, en el plano del discurso y del lenguaje. ¿Cómo “algo” puede ser llamado arte? Cuando aparece inscrito en los canales institucionales que producen y hace circular las prácticas que incluimos dentro de su ámbito. Y, obviamente, cuando existe una “retórica”, una argumentación, que justifica su inserción en el ámbito artístico.

En nuestro mundo, no hay “arte”, en sentido estricto fuera de esos canales institucionales. Cuando así es, nos situamos en otro plano: el de la afición, el del hobby. A la vez, la inserción de las obras o propuestas en los canales institucionales del arte requiere su admisión en los mismos a través de una serie de filtros en distintas instancias y niveles. En el caso de las artes plásticas, las más comunes son: galerías, revistas especializadas, ferias comerciales, exposiciones públicas, medios de comunicación en general y finalmente museos, en los cuales culmina la legitimación como “arte” de una determinada obra o propuesta, su plena aceptación institucional”.⁴¹

Para Arthur Danto es una constante en la historia del arte que el concepto de arte no imponga restricciones internas en cuanto a que cosa son las obras de arte, así que ahora no es posible decidir si algo es una obra de arte o no. Algo puede ser una obra de arte y otra cosa casi idéntica a ésta no serlo, puesto que resulta imposible encontrar la diferencia mediante algún dato visible para el ojo. Lo que no implica que la cuestión de si algo es una obra de arte sea arbitraria: sucede, simplemente, que los criterios tradicionales han dejado de tener validez sobre ¿qué es el arte? Arthur Danto escribe: “cualquier cosa”

⁴¹ Jiménez, José. *Teoría del arte*. Tecnos / Alianza, Madrid, 2002, Pág.51.

parecería una respuesta pobre y decepcionante. Pero eso es porque desde hace mucho se da por sentado que las obras de arte constituyen un conjunto de objetos limitado y, hasta cierto punto, elevado que cualquiera sería capaz de identificar como tales y donde lo único que importa es la causa de su estatus. El signo de la contemporaneidad en la filosofía del arte es que una definición filosófica del arte tiene que ser consecuente con la apertura radical que se ha adueñado de este ámbito. Sigue siendo cierto que las obras de arte constituyen una serie limitada de objetos. La diferencia es que ya no resulta tan fácil identificarlos como tales, porque cualquier cosa imaginable puede ser una obra de arte, y la razón de su estatus ha dejado de ser una cuestión de mero reconocimiento. En nuestros días está clarísimo que algo puede parecerse en todo a una obra de arte sin serlo en absoluto”.⁴²

Frente a la naturaleza y a la imagen que de sus detalles se representa en nuestra mente, es decir, frente a la fisonomía espiritual que corresponde a nuestros sentimientos, de que hay algo que supera al extenso y amplio panorama de elementos individuales, en nuestra conciencia aquel algo se convierte en una totalidad que envuelve y se filtra, fluctuación de emociones y datos perceptivos e irradiación sentimental. Ese algo es el paisaje y representa más que la suma de sus partes o de los fragmentos individuales que nuestra mirada registra dispersos a través del tiempo de la sensibilidad; más que la atracción de los procesos psíquicos: es alma de una concatenación de las formas.

Su idea se desarrolla en la historia, pero también en el individuo particular a lo largo de los efectos del tiempo y el espacio unidos en el ritmo de líneas, colores y superficies que el hombre sabe componer.

⁴² Danto, Arthur. *El abuso de la belleza*. Paidós, Barcelona, 2005, pág.54.

El paisaje es una forma espiritual que funde visión y creatividad, porque cada mirada crea y desarrolla un “paisaje ideal” en nuestro interior.

Se trata pues, de un proceso psíquico que unifica la experiencia estética, algo que se da, tanto acto de la visión y de los sentidos, como acto del sentimiento y del conocimiento.

Los diversos fenómenos perceptivos se reúnen en una unidad cuyo principal fundamento es el registro variable de las tonalidades psíquicas que pasa del mundo de las emociones al de las artes y del de la percepción al de la intuición. Cuando vemos un paisaje y no una suma de objetos individuales naturales, estamos ante una obra de arte en su génesis.

Raffaele Milani escribe que “el paisaje, entramado delicado o sublime de las formas, expresa una realidad ética que pertenece a la vida humana, al mundo de lo accidental, de lo posible, a la realidad que podemos cambiar. La naturaleza es en cambio, la infinita conexión de las cosas, el ininterrumpido nacimiento y destrucción de las formas, la unidad fluctuante del ocurrir, que se expresa en la continuidad de la experiencia temporal y espacial. El paisaje, en tanto que forma espiritual, acoge dentro de sus propios límites lo ilimitado y, de esta manera, absorbe y transmite el más elevado significado de la naturaleza”.⁴³

Así pues, es el hombre el que transforma la naturaleza y crea el paisaje en una idea estética, lo que podemos llamar arte del paisaje es resultado del ser humano o bien es una imagen o un sueño de éste. Por lo tanto, cada paisaje refleja, una memoria mitológica, histórica o cultural.

Cada vivencia y actuación en sus valores formales, representa entonces una modificación de la esencia misma del lugar. Su solución se ve encuadrada en el aspecto de las categorías del gusto, a saber: la belleza, lo pintoresco, lo

⁴³ Milani, Raffaele. *El arte del paisaje*. Biblioteca Nueva, Madrid, 2007, pág. 52.

sublime, la gracia, etc. estas ideas junto a los modelos histórico-estilísticos como el Clásico, Barroco, Rococó, Romanticismo, etc. están enlazadas con la percepción del paisaje en su aportación estética y con el sentimiento de la belleza.

A raíz de lo dicho anteriormente cada paisaje pertenece al ser humano, a su actividad, su libertad, a su ser artífice que inventa y crea, modifica, construye y transforma a través de su sensibilidad, imaginación y técnica.

La reflexión filosófica elabora una estética del paisaje que debe entenderse como resultado de la civilización y del arte. Una estética que es, historia, crítica, cultura, conservación, trabajo etc. que surge de la antigüedad y llega a nosotros. Una estética que transforma al ser humano para que sabiendo mirar, respetar, contemplar y promover, pueda ser reconducida desde el plano de la percepción al de la participación.

EL ARTE DEL PAISAJE

7. EL ARTE DEL PAISAJE

Hemos dividido este capítulo en cuatro conceptos inherentes a la noción de paisaje: *belleza*, *gusto*, *pintoresco* y *sublime*. Los procesos artísticos que puso en marcha el siglo XX, y su masiva extensión, empezaron cuestionando y terminaron destruyendo el sistema clásico de las artes. Así que el empleo de determinadas voces ligadas al debate artístico y, ¿por qué no decirlo?, la reivindicación de los conceptos que arrastran, resulta realmente complicado. En consecuencia pretendemos en este capítulo, apropiarnos de esos términos que entendemos principales a la hora de definir los fundamentos estéticos del trabajo de paisaje que presentamos en *Al-boeira*.

7.1 - BELLEZA

Belleza es un concepto que comporta en mayor o menor medida una cualidad abstracta y subjetiva dependiendo de las épocas, de las culturas o incluso de los individuos (lo que para unos es bello, para otros puede no serlo) que produce placer y proviene de manifestaciones sensoriales o ideales. Por lo tanto la carga de subjetividad que ésta conlleva es de tal magnitud que ha experimentado a lo largo de la historia grandes cambios sujetos a planteamientos filosóficos, religiosos, culturales, estéticos, etc.

Grecia fue una de las culturas que abordaron el tema de la belleza con mayor profundidad, creando incluso cánones que indicaban las proporciones idóneas para representar el cuerpo humano o las construcciones arquitectónicas basadas en ideales matemáticos. En general, la belleza se percibía hasta cierto punto como algo objetivo.

Pitágoras vio una fuerte conexión entre las matemáticas y la belleza y Platón que las artes pueden encarnar o materializar en diversos grados la cualidad de la belleza. La belleza de las cosas concretas puede cambiar o desaparecer, puede ser patente a unos y no a otros; pero más allá de esas temporales encarnaciones, hay una eterna y absoluta forma de belleza.

En el “Banquete”, Platón nos describe el camino que conduce a la belleza. El hombre poseído por el amor (Eros) de la belleza, ha de ir de la belleza corporal a la intelectual, a la de las instituciones, de las leyes e incluso de las ciencias y finalmente a la belleza en sí misma.

La argumentación hecha en el “Hippias Mayor”, establece diversas posibilidades, especialmente que la belleza, o bien es lo que resulta beneficioso o agradable a través de los sentidos del oído y la vista, o bien depende de esto. Y en el “Filebo” encontramos un análisis que lleva a la conclusión de que las cosas bellas tienen muy en cuenta la debida proporción entre las partes, mediante un cálculo matemático. Las cualidades de medida y proporción, invariablemente constituyen belleza y excelencia. Y, puesto que es o depende de la medida, se le asigna a la belleza un elevado puesto en la lista final de los bienes.

Para Aristóteles, una cosa bella (*Kalliste*) o un ser vivo o cualquier estructura compuesta de partes, ha de tener no sólo una disposición ordenada de esas partes, sino también un tamaño que no es casual.

Así, una tragedia puede ser “bella”, es decir, artísticamente perfecta. Y el “placer propio” de la épica, depende de su unidad, de que sea “como un ser vivo completo” con un comienzo, una mitad y un fin, porque la perfección del objeto sentido o contemplado, produce el más alto grado de placer propio del órgano que siente o del entendimiento que contempla.

En la Edad Media la belleza dependía de la intervención de Dios. Por lo tanto, si se consideraba bello algo, es porque había sido una creación divina. La belleza material era externa, física y sensible, y esta cualidad se deteriora con el tiempo, con la belleza espiritual no ocurre lo mismo, sino que permanece en nuestro interior.

Según Monroe Beardsley y John Hospers: “los padres de la iglesia primitiva mantuvieron cierto recelo en torno a la belleza y las artes: temían que un excesivo interés por las cosas de la tierra pudiera perjudicar al alma, cuya verdadera vocación está en otra parte; y se mostraron especialmente recelosos porque la literatura, el drama y las artes visuales de que tuvieron conocimiento, estaban estrechamente vinculadas a las culturas paganas de Grecia y Roma. Sin embargo, pese al riesgo de idolatría, la escultura y la pintura fueron admitidas por ellos como soportes lícitos de la piedad. El interés por los problemas estéticos no formaba apenas parte de la filosofía medieval”.⁴⁴

No obstante, se pueden apreciar importantes líneas de pensamiento en las obras de dos pensadores destacados.

San Agustín, en sus “Confesiones” hace algunas alusiones donde distingue una belleza que corresponde a las cosas en cuanto forman un todo, y otra belleza que les corresponde en virtud de su adaptación a alguna otra cosa o en cuanto parte de un todo.

Sus reflexiones alrededor de la belleza se encuentran diseminadas por sus obras, especialmente en “De ordine”, “De vera religiones” y “De música”, que constituye un tratado en torno a la medida.

⁴⁴ Beardsley, Monroe & Hospers, John. *Estética (historia y fundamentos)* Cátedra, Madrid, 1976, pág.37.

Los conceptos claves en la teoría agustiniana son unidad, número, igualdad, proporción y orden.

En varios escritos insiste en que el número es fundamental, tanto para el ser como para la belleza: “examina la belleza de la forma corporal, y encontrarás que todas las cosas están en su sitio debido al número”.

Una característica importante de sus teorías es que la percepción de la belleza implica un juicio normativo. Percibimos los objetos ordenados como ajustados a lo que deben ser, y los desordenados como no ajustados a ello; esta es la razón de que el pintor pueda rectificar sobre la marcha y de que el crítico pueda juzgar. Pero esta perfección o imperfección no puede ser meramente percibida; el espectador ha de llevar dentro un concepto del orden ideal, que le fue dado por cierta “iluminación divina”. De aquí se sigue que el juicio de belleza es objetivamente válido: no puede darse en él relatividad alguna.

En cuanto a Santo Tomás de Aquino su doctrina en torno a la belleza la encontramos concisamente expuesta en unos cuantos pasajes claves, por sus implicaciones.

Aquino nos dice que, lo agradable o placentero es una de las divisiones de la bondad y la belleza es aquello que agrada a la vista.

La contemplación “visual” se extiende aquí a cualquier otra percepción cognoscitiva; la percepción de la belleza es una especie de conocimiento.

Dado que el conocimiento consiste en abstraer la forma que hace a un objeto ser lo que es, la belleza depende de la forma.

La belleza, dice: “incluye tres condiciones”.

a) La primera es la “integridad o perfección”.

Los objetos rotos o deteriorados o incompletos son feos.

b) La segunda es la “debida proporción o armonía”

Que puede referirse parcialmente a las relaciones entre las partes del objeto mismo, pero sobretodo se refiere a cierta relación entre el objeto y quien lo percibe.

c) La tercera es la “luminosidad o claridad”.

La luz es un símbolo de la belleza y verdad divina.

Tomás de Aquino en su “Comentario a los Salmos”, salmo XLIV, escribe que las condiciones de la belleza pueden establecerse unívocamente pero la belleza, siendo parte de la bondad, es un término analógico (es decir, posee diversos sentidos cuando se aplica a diferentes tipos de cosas). Significa toda una serie de cualidades, porque cada cosa es bella a su manera.

Con el Renacimiento se vuelve a los criterios clásicos de belleza basados en la armonía, la simetría, la geometría y una concepción naturalista de la belleza.

El avance filosófico más importante realizado durante los siglos XV y XVI, fue la revitalización del platonismo y la creación de un vigoroso neoplatonismo. Marsilio Ficino fue el más destacado de los pensadores de su época. Ficino en su “Theología platónica”, en palabras de Beardsley y Hospers: “se apropió de cierto número de nociones estéticas fundamentales de los griegos y San Agustín y les añadió una de sus más originales ideas, una teoría de la contemplación basada en el “Fedón” platónico. En la contemplación, dice, el alma sale en algún modo del cuerpo para emigrar hacia una consciencia puramente racional de las formas platónicas. Esta concentración interior es necesaria para la creación artística, que implica desapego de lo real para anticipar lo que aún no existe, y también se necesita para la experiencia de la belleza.

(Esto explica el que la belleza sólo pueda ser captada por las facultades intelectivas - vista, oído e inteligencia - y no por los sentidos inferiores)”⁴⁵

No hace falta insistir en el hecho de que una de las obras de mayor trascendencia en torno a las Bellas Artes, fueron los tres libros sobre la pintura, escultura y arquitectura de Leon Battista Alberti. En su *Della pittura* Alberti insiste en que el pintor, precisa un talento y una habilidad especial; necesita una educación liberal y un conocimiento de las cosas humanas y de la humana naturaleza; ha de ser un científico para seguir las leyes de la naturaleza y realizar cuidadosas representaciones de los acontecimientos naturales y de las acciones humanas. De hecho, sus conocimientos científicos han de ser fundamentalmente matemáticos, porque la teoría de las proporciones y la teoría de la perspectiva lineal son estudios matemáticos, que suministran los principios en cuyo marco la realización pictórica puede ser unificada y resultar bella, a la vez que apta para reproducir exactamente.

Valeriano Bozal, comenta que al tratar sobre la belleza, Alberti vuelve al tópico antiguo de la armonía: belleza es armonía, proporción de las partes, disposición conveniente según número y medida. Para designar esta armonía utiliza el término *concinntas*. Cada cosa tiene su armonía propia, determinada, sin la cual nada puede añadirse ni quitarse. Cada una es completa cuando la armonía se ha alcanzado. La proporcionalidad gusta a la vista, deleita el oído, es pues, origen del placer que en la actualidad llamamos estético.

Sólo la naturaleza es, en sentido estricto completa. Las proporciones armoniosas se dan en la naturaleza, constituyen sus leyes, que el hombre imita en su arte, motivado siempre por esta finalidad. El artista no imita la apariencia de las cosas sino su armonía, esas leyes de la naturaleza que

⁴⁵ Beardsley, Monroe – Hosper, John. *Estética (historia y fundamento)*, Cátedra, Madrid, 1976, pág. 43.

constituyen la belleza. De esta manera se “eleva” por encima de lo aparente y accidental, escapa a la servidumbre de lo cotidiano.

Así pues, el interés por la fidelidad de la representación se convierte, en algo fundamental para la teoría estética renacentista en la creación artística.

Una fase del pensamiento estético de la Ilustración fue iniciada por los escritos del tercer Conde de Shaftesbury. La filosofía de éste es esencialmente platónica, pero, para insistir en la inmediatez de nuestra impresión de la belleza y subrayar su idea de que la armonía percibida como belleza es igualmente percibida como virtud, Shaftesbury denominó “sentido moral” a ese ojo interior que capta la armonía a la vez en sus formas estéticas y éticas. Bardsley y Hospers anotan: “otras contribuciones de Shaftesbury al desarrollo de la estética son su descripción del desinterés como característica de la actitud estética y su particular estima (acorde con la de sus contemporáneos John Dennis y Thomas Burnet) de las formas vírgenes impresionantes e irregulares de la naturaleza: un gusto que contribuyó a destacar durante el siglo XVIII el concepto de lo sublime como cualidad estética distinta de la belleza.

Los artículos de Joseph Addison sobre el goce estético en la revista “The Spectator, concebían el gusto simplemente como la capacidad de discernir las tres cualidades que originan *los placeres de la imaginación*; grandeza, singularidad y belleza”.⁴⁶

En el tratado de estética de Francis Hutcheson titulado *Inquiry Concerning Beauty, Order, Harmony and Design*, éste se apropió la idea de Shaftesbury acerca de un sentido interior y nos dice; el “sentido de la belleza” es la facultad de formar la idea de belleza en presencia de ciertas cualidades de objetos capaces de suscitarla. También comenta que el sentido de la belleza no depende del

⁴⁶ Bardsley, Monroe-Hospers, John. *Estética (historia y fundamentos)* Catedra, Madrid, 1976, pag.53

juicio o la reflexión; no responde a aspectos intelectuales o utilitarios del mundo, ni tampoco a la asociación de ideas. Su análisis nos explica que percibimos la belleza de un objeto cuando presenta una “mezcla adecuada de uniformidad y variedad” de tal manera que la belleza varía con cada una de ellas si la otra se mantiene constante. A partir de esto se ponen las bases para un patrón no relativista de juicio y las variaciones en la preferencia real se explican como debidas a las diferentes actitudes con que es abordado el objeto bello, en el arte o en la naturaleza.

David Hume al reflexionar sobre estética, en su *Treatise*, insinúa que “la belleza es aquel orden y disposición de las partes que, o por constitución primaria de nuestra naturaleza, o por costumbre o por capricho, resulta apto para procurar placer y satisfacción al alma”, admitiendo así, un goce inmediato de la belleza, pero también una transferencia de este goce por asociación.

En opinión de Burke⁴⁷, lo bello despierta el amor actuando a través de los sentidos; sus cualidades son el ser pequeño, liso, diverso, delicado y coloreado en su justa medida y afirma:

“Para entender la belleza natural no podemos limitarnos a una imagen psicofisiológica. La belleza natural, normalmente contrapuesta a la artística, está muy enraizada en la conciencia común y aparece como válida también para aquellos filósofos que mantienen la división entre la forma del arte y la experiencia estética, experiencia en la que se basa el lado contemplativo y gozoso del mundo. Y Kant distingue entre (belleza natural) y (belleza artística) y reconoce autonomía a la primera: en la filosofía idealista prevalecerá la segunda. Dicha distinción gira en torno al antiguo conflicto

⁴⁷ Burke, Edmund. *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, 1757. Texto publicado en su versión española por Editorial Tecnos, Madrid, 1987

entre arte y naturaleza; la naturaleza puede estar representada como un elemento innato de la manifestación artística que se funde con la originalidad misma del genio del artista, o, en cambio, puede ser interpretada en los términos de inferioridad o superioridad”.

Kant escribe que los juicios de belleza se analizan en términos de los cuatro momentos del cuadro de categorías: relación, cantidad, cualidad, y modalidad.

Primero, el juicio de gusto no subsume una representación bajo un concepto, sino que afirma una relación entre la representación y una satisfacción especial desinteresada, es decir, una satisfacción independiente del deseo e interés.

Segundo, el juicio de gusto, aunque singular en su forma lógica, da pie para una aceptación general, a diferencia de una afirmación de mero placer sensible, que no impone obligación alguna de aceptarla. Sin embargo, no exige ser respaldada por razones, ya que ningún argumento puede obligar a nadie a estar de acuerdo con un juicio de gusto.

Tercero, la satisfacción estética la provoca un objeto que es intencional en su forma, aunque de hecho no tenga objetivo o función alguna; debido a cierta totalidad parece como si estuviese de algún modo ordenado a la comprensión: posee “intencionalidad sin intención”.

Cuarto, el juicio de gusto exige que lo bello diga necesaria referencia a la satisfacción estética.

Y Hegel, construye el sistema idealista de estética posiblemente mejor articulado y nos dice que lo bello ha sido representado como no teniendo realidad fuera de nosotros mismos, sino como un sentimiento, como una fruición, como algo puramente subjetivo. Hegel establece:

a) El arte no es un producto de la naturaleza sino de la actividad humana.

b) Está esencialmente hecho para el hombre y, como se dirige a los sentidos, recurre más o menos a lo sensible.

c) Tiene su fin en sí mismo.

Por lo tanto el arte crea a su designio imágenes, apariencias destinadas a representar ideas, a mostrarnos la verdad bajo formas sensibles. Por ello tiene la virtud de remover el alma en sus más íntimas profundidades, hacerla probar los puros goces ligados a la visión y contemplación de lo bello.

Respecto de la finalidad del arte, apunta las opiniones más diversas.

1º. La opinión más común es la que tiene por objeto la imitación.

Es el fondo de la mayoría de las teorías sobre arte. Pero ¿a qué viene reproducir lo que ya la naturaleza ofrece a nuestras miradas?. Este trabajo es pueril, indigno del espíritu al cual se dirige o indigno del hombre que lo produce.

La copia siempre quedará por debajo del original. Por otra parte, cuanto más exacta es la imaginación, menos vivo es el placer. Lo que nos place, no es imitar, sino crear.

2º. Un segundo sistema sustituye la imitación por la expresión.

El arte, entonces, tiene por fin, ya no representar la forma exterior de las cosas, sino su principio interno y vivo, en particular las ideas, los sentimientos, las pasiones y estados del alma.

3º. Un tercer sistema es el del perfeccionamiento moral.

No se puede negar que uno de los efectos del arte sea dulcificar y depurar las costumbres. Ofreciendo al hombre el espectáculo de sí mismo, temple la rudeza de sus tendencias y pasiones, le dispone a la contemplación y a la reflexión, eleva su pensamiento y sentimiento ligándolos a un ideal que le hace entrever, ideas de orden superior.

Hegel dice: “el arte nos ofrece en una imagen visible la armonía realizada de los dos términos de la existencia de la ley de los seres y de su manifestación de la esencia y de la forma, del bien y la felicidad.

Lo bello es la esencia realizada, la actividad conforme a su fin e identificada con él; es la fuerza desplegándose armoniosamente bajo nuestros ojos, en el seno de las existencias, y borrando las contradicciones de su naturaleza; feliz, libre, llena de serenidad, en medio del sufrimiento y del dolor. El problema del arte es, por tanto, distinto del problema moral. El bien es el acuerdo buscado; lo bello, la armonía realizada.

El verdadero fin del arte es, por consiguiente, representar lo bello, revelar esta armonía. Este es su único destino. Cualquier otro fin, la purificación, el mejoramiento moral, la edificación, la instrucción, son accesorios o consecuencias. La contemplación de lo bello tiene por efecto producir en nosotros una fruición serena y pura incompatible con los placeres groseros de los sentidos: eleva el alma por encima de la esfera habitual de sus pensamientos, la predispone a nobles resoluciones y acciones generosas por la estrecha afinidad existente entre los tres sentimientos y las tres ideas del bien, lo bello y lo divino”.⁴⁸

Respecto de la idea de lo bello en general, apunta tres opiniones:

- a) Llamamos a lo bello idea de lo bello. Lo bello de ser concebido como idea y, al mismo tiempo, como idea bajo forma particular; es decir como ideal.

La idea es el fondo la esencia misma de toda existencia, el tipo, la unidad real y viviente de la cual los objetos visibles no son sino su realización exterior. Así, la verdadera idea, la idea concreta, es la que

⁴⁸ Hegel, *De lo bello y sus formas*. Austral. Madrid, 1980, Pag.48

reúne la totalidad de los elementos explicitados y manifestados por el conjunto de los seres.

La idea, en una palabra, es el todo, la armoniosa unidad de este conjunto universal que se despliega eternamente en la naturaleza y en el mundo moral o del espíritu.

- b) Si decimos que la belleza es la idea, es que belleza y verdad, en cierto aspecto, son idénticas. Sin embargo, hay una diferencia entre lo verdadero y lo bello. Lo verdadero es la idea considerada en sí misma, en su principio general y en sí, y pensada como tal, pues no es bajo forma exterior y sensible como existe para la razón, sino en su carácter general y universal. Cuando lo verdadero aparece al espíritu en la realidad exterior, y la idea queda confundida e identificada con su apariencia exterior, entonces la idea no solamente es verdadera, sino bella. Lo bello se define pues: la manifestación sensible de la idea.
- c) En lo bello, la forma sensible no es nada sin la idea. Los dos elementos de lo bello son inseparables. He aquí porque, en el punto de vista de la razón lógica o de la abstracción, lo bello no puede comprenderse.

La razón lógica no aprehende nunca más que uno de los lados de lo bello: queda en lo finito, en lo exclusivo y falso. Lo bello, al contrario, es en sí mismo infinito y libre.

- d) El carácter infinito y libre se encuentra a la vez en el sujeto y el objeto, y esto bajo el doble punto de vista teórico y práctico.

1. El objeto, bajo el aspecto teórico (especulativo) es libre puesto que no está considerado como una simple existencia particular e individual que, como tal tiene su idea subjetiva (su esencia

íntima y su razón de ser) fuera de sí misma se desenvuelve sin regla y sin ley, se dispersa y se pierde en la multiplicidad de relaciones exteriores.

2. Bajo el aspecto práctico en la contemplación de lo bello no existe el deseo. El sujeto retira sus propios fines frente al objeto, que considera como existente por sí mismo, como teniendo su fin propio e independiente.

Por ello, el objeto es libre, puesto que no es un medio, un instrumento afecto a otra existencia. Por este carácter libre e infinito que reviste la idea de lo bello así como el objeto bello y su contemplación, el dominio de lo bello escapa a la esfera de las relaciones finitas y se eleva en la región de la idea y de su verdad.

Los cambios políticos, económicos y sociales producidos durante el siglo XIX como consecuencia de la Revolución Francesa plantearon de una forma nueva el problema platónico de la relación del artista con la sociedad.

Una solución al problema fue considerar al artista como una persona con vocación propia y cuya primera obligación era perfeccionar su obra, especialmente su belleza formal, prescindiendo de lo que la sociedad esperase.

Entre 1820 y 1830 la doctrina del “arte por el arte” fue objeto de constantes controversias en sus formas extremas a través de Oscar Wilde y J.A.M. Whistler, se pretendió que el arte era lo más importante y otras que era un alarde de la falta de responsabilidad del artista.

De otro modo Gautier y Flaubert en sus correspondencias con Louise Colet, el arte por el arte, se presenta como una declaración de independencia artística y una especie de código profesional de dedicación.

En cuanto a la responsabilidad social del arte John Ruskin y William Morris pusieron el acento en la degradación del obrero convertido en maquina, sin libertad para autoexpresarse, y denunciaron la pérdida del buen gusto, la destrucción de la belleza natural y la trivialización del mismo. Ruskin insistía en las condiciones y efectos sociales del arte y, Morris decía que se necesitaban cambios radicales en el orden económico y social para hacer del arte lo que debería ser; “la expresión de la felicidad del hombre en su trabajo hecho por el pueblo y para el pueblo, como algo causante de felicidad en el realizador y el usuario”.

Por su parte Tolstoi llevó más lejos la idea de lo social en el arte poniendo en duda su derecho a la existencia. El arte grande (nos dice) es aquel que trasmite o bien sentimientos sencillos que impulsen a los hombres a unirse, o el sentimiento mismo de la fraternidad. De ninguna otra forma puede atribuírsele un valor social genuino y cuando no cumple esta función solo puede ser un mal social, pues divide a los hombres en categorías.

Muchos críticos y teóricos han puesto el acento durante el siglo XX sobre la autonomía de la obra de arte, sobre sus cualidades objetivas como cosa en sí, independientemente de su creador y de los observadores.

Este énfasis en la autonomía de la obra de arte fue mantenido por la psicología gestaltista, que acentuó la objetividad fenomenal de las cualidades de la Gestalt, y también por la fenomenología, movimiento filosófico estructurado inicialmente por Husserl y después por Ingarden. Dos líneas de investigación han ejercido particular influencia sobre los filósofos del siglo XX. La primera la psicología de la Gestalt con sus estudios de los fenómenos perceptivos y sus leyes y la segunda la psicología freudiana.

7.2 - GUSTO

La percepción del gusto y el interés sobre éste ha existido en todas las culturas y civilizaciones, desde las más antiguas hasta la actualidad, sin embargo, los elementos para una teoría del gusto en profundidad aparecen a partir del siglo XVIII.

Donde empezará a teorizarse sobre el gusto será en los ámbitos anglosajones del teísmo, en autores, como Shaftesbury y Hutcheson.

El conde de Shaftesbury, que se mantiene en muchos aspectos en los límites de un pensamiento tradicional, introduce sin embargo, el interés de preguntarse sobre la incidencia en el espíritu de formas producidas a partir de las percepciones de los sentidos. Su teoría del *sensus communis* una sensación natural y omniabarcadora de lo que nos une a los demás y tenemos en común con ellos, pone las bases sobre las que establecer una relación entre la experiencia estética y la sociabilidad, un tema que se halla en el centro mismo de los intereses de los autores ilustrados. “El sentido común”, se concibe como rasgo de todos los individuos, capaz de fundar el “amor al país, a la comunidad, a algo en común” medio de auto-conservación y necesaria condición del gozo. Capaz, también de percibir lo que es hermoso y ajustado, rechazar lo impropio, lo que carece de proporción y verdad, de sentido del todo.

Por su parte, Hutcheson, que tuvo gran influencia en el pensamiento estético del siglo, se inclina por un “sentido interno” que contrapone a los sentidos externos, capaz de recibir la idea de belleza. Hutcheson, se refiere a la “uniformidad en la variedad” lo que implica aunar regularidad y diversidad, notas de carácter formal que ejemplifica con cuerpos geométricos, plantas, animales, etc....Su razonamiento se apoya en la experiencia de un hecho:

todos, gustan de las figuras regulares. Ese gusto es universal, no depende del nivel de instrucción, por lo que parece superponerse un sentido específico propio de todos los seres humanos. Pero, aunque sea cierto que todos, incluso los no instruidos, gustan de las figuras regulares, no lo es menos que las diferencias de gustos entre unos y otros, incluso con niveles de cultura similares, es muy notable.

El pensamiento de Hutcheson tiene la cualidad de esclarecer los diferentes problemas que plantea la noción de gusto sin ocultar su complejidad. Es preciso explicar la condición, el fundamento y el modo o modos de “recepción” de un agrado inmediato, con pretensión de universalidad, que se distingue del producido por las sensaciones, aunque tiene en las sensaciones su ámbito inicial. En cuando inmediato, cabe afirmar que no depende ni proviene del conocimiento intelectual, que no depende de la razón. En tanto que manifiesta pretensión de universalidad, parece más próximo a la razón que a los sentidos. Y, puesto que comparte con las sensaciones un espacio común, debe distinguirse de ellas con claridad.

Valeriano Bozal, en “gusto” nos dice que en junio y julio de 1712, aparecieron en *The Spectator* una serie de artículos de Addison donde por primera vez se planteaba la cuestión en torno al placer que la naturaleza o las obras de arte podían producir y se buscaba para ese placer un fundamento que no remitiese a ámbitos morales, políticos, históricos, sociales, etc., se buscaba un ámbito propio, “interno” al placer mismo.

Addison, habló de la imaginación y abrió el camino a nuevas investigaciones que trasladaron la atención del objeto artístico a la experiencia estética. El gusto fue la categoría central de esa experiencia. Con él, muchas veces en su seno, imaginación, sentimiento, emoción, sensación... es decir, conceptos

que todavía hoy nos permiten hablar y debatir sobre arte y naturaleza desde un punto de vista estético.

Frente a la habitual contraposición entre belleza y fealdad, Addison, propuso una diversidad de placeres de la imaginación –bello, sublime, pintoresco –, algunos de los cuales habían sido tradicionalmente excluidos de las manifestaciones artísticas.

Los “placeres” de Addison no solo ampliaban el ámbito en que el gozo estético era posible, también articulaban ese ámbito de una manera diferente. Además al establecer una relación directa entre la contemplación estética y la creación artística por una parte, con la imaginación, por otra, y al centrar la relación sobre el carácter placentero de la relación, habría un territorio autónomo para la estética, el de un gusto no fundado sobre exigencias morales, políticas, etc. y un gusto fundado sobre su naturaleza placentera y, consecuentemente unos criterios que podían y debían apoyarse en ese territorio autónomo, al margen de cualquier prejuicio.

El abate Batteux fue considerado como una de las figuras importantes en el marco del pensamiento del siglo XVIII, estableciendo una relación entre la inteligencia y el gusto, el gusto es para las artes lo que la inteligencia para las ciencias y escribe:

“Lo verdadero es el objeto de las Ciencias; el de las Artes es lo bueno y lo bello; dos términos que entran casi en la misma significación cuando se los examina de cerca.

La inteligencia considera lo que son los objetos en sí mismos, según su esencia y sin relación alguna a nosotros. El gusto, por el contrario, no se ocupa de estos mismos objetos sino por la parte que tienen relación con nosotros.

Hay personas cuyo espíritu es falso, porque creen ver la verdad donde no existe realmente. Las hay también que tienen el gusto falso, porque creen hallar lo bueno o lo malo donde no están en efecto.

Una inteligencia, pues, es perfecta, cuando ve claramente y distingue sin error lo verdadero de lo falso, la probabilidad de la evidencia.

Del mismo modo el gusto es también perfecto cuando por medio de una impresión distinta siente lo bueno y lo malo, lo excelente y lo mediano, sin confundirlos jamás ni tomar uno por otro.

Esto supuesto, puede definirse la inteligencia; una facilidad de reconocer lo verdadero y lo falso, y distinguir uno de otro; y el gusto, la facilidad de sentir lo bueno, lo malo y lo mediano, y distinguirlos con certeza”.⁴⁹

Batteux no se propone una especulación de carácter filosófico-psicológico- le basta con saber que el alma conoce y lo que conoce produce en ella un sentimiento: “El conocimiento es una luz esparcida en nuestra alma; el sentimiento un movimiento que la agita. El uno ilustra, el otro inflama. Aquél nos hace ver el objeto; este nos conduce o nos aparta de él. El gusto es un sentimiento...que ocupa un lugar derivado respecto al conocimiento. La luz de la razón es el primer movimiento, la agitación sentimental, el segundo. Por eso pueden haber sentimientos falsos, gustos falsos: aquellos que no perciben lo bello y lo bueno que en la naturaleza se encuentra. Mas, si el conocimiento, si la luz de la razón precede siempre a la agitación estética, entonces el gusto será universal, pero no inmediato.

⁴⁹ Bozal, Valeriano. *Historia de las ideas estéticas II*, Historia 16, Madrid, 1998, pag.33

Dentro del panorama de la teoría de la estética y concretamente del gusto, cabe destacar a dos filósofos de capital relevancia que hicieron importantes y revolucionarias aportaciones en éste campo, estos teóricos fueron David Hume e Immanuel Kant.

David Hume en su ensayo de 1757, *Sobre la norma del gusto*⁵⁰, intentó reconocer algunas “reglas del gusto”. No se preocupó tanto de definir lo bello (la belleza) no es una cualidad de las propias cosas: solo existe en la mente humana que la contempla, y cada mente percibe una belleza distinta. Pero a pesar de la variedad y los caprichos del gusto, hay ciertos principios generales de aprobación o de reproche cuya influencia puede apreciarse en todas las operaciones del espíritu”, como de encontrar los fundamentos del juicio estético del gusto que está en la base del placer.

Al constatar la gran variedad de los gustos en cada criatura hay un estado sano y otro defectuoso y se puede suponer que solo el primero es capaz de proporcionar una verdadera “regla del gusto”...mediante la cual puedan conciliarse los diversos sentimientos de los hombres o al menos una decisión que, de ser tomada, confirme un sentimiento y condene otro. Más interesantes son las modificaciones del gusto, modificaciones que harán de éste, un conocimiento gobernable.

Hume nos dice que hay que educar y liberar el gusto del prejuicio: “corresponde al sentido común neutralizar su influencia; y desde este punto de vista, como desde otros muchos, la razón aunque no sea parte esencial del gusto por lo menos es una condición para que esta última facultad pueda

⁵⁰ Hume, David. *La norma del gusto y otros ensayos*, Universitat de València, Valencia, 1980.

En este ensayo, David Hume, va más allá de una explicación causal y de una fundamentación universalista del gusto, para sugerir una concepción contextual y dialógica del consenso en asuntos estéticos. Así, en contraste con la mayoría de los intérpretes, se defenderá que en este texto no prevalece el punto de vista dominante en las teorías estéticas del siglo XVIII, sino que junto a éste se presenta un enfoque alternativo.

actuar. Solo un fuerte sentido común unido a un sentimiento incrementado por la práctica, perfeccionado por el hábito de la confrontación y liberado de todos los prejuicios puede conferir a los críticos esta cualidad, y la sentencia concorde de estos, donde quieran que estén es la verdadera regla del gusto y la belleza”.

En lo que respecta a Kant, cabe decir que fue un filósofo de una magnitud extraordinaria y que indagó como pocos en el campo de la estética a través de múltiples obras, tales como “crítica del juicio”, “crítica de la razón pura”, y “método del gusto” no obstante dada la envergadura de su obra nos centraremos en algunos aspectos referentes al “gusto”.

Kant distingue entre dos especies de juicio: el determinante y el reflexivo. El juicio determinante consiste en ordenar un objeto según la regla. El juicio reflexivo consiste en remontarse desde el objeto a la regla. Y es en este último juicio donde entra a formar parte el juicio estético o del gusto.

El juicio es siempre un acto del entendimiento, pero lo que proporciona al juicio de gusto su originalidad es que Kant únicamente toma en cuenta su efecto subjetivo, no la relación recíproca, entre la imaginación y el entendimiento considerada objetivamente, como ocurre en el esquematismo trascendental. La representación es relacionada al sujeto.

El juicio del gusto es un placer y es universal. Depende de una crítica de la razón, si bien tiene la inmediatez del sentimiento. Es, pues, un juicio sintético a priori que debe tener sus principios universales tal como los tienen también las otras críticas. Pero sus ideales siguen siendo ideales de la sensibilidad, de la imaginación, y por consiguiente no es posible dilucidarlos ni determinarlos según principios definidos, tal como se hayan descritos en la “crítica de la razón pura”.

El juicio del gusto presenta la particularidad de que el predicado jamás puede ser un conocimiento, y de que el motivo o causa es siempre un sentimiento. Hay dos sentidos posibles en la relación entre placer y juicio: o bien el juicio es la comprobación del placer (tal objeto me gusta); o bien el placer es un sentimiento particular que sigue al juicio.

Raymond Bayer escribe: “el error de Kant radica en que utiliza los dos sentidos. Si el placer es precedente, cosa que Kant no puede admitir, si bien es la realidad psicológica, Kant tiene que remontarse al juicio de lo agradable, que ya no es un juicio del gusto, puesto que no posee ya las características de universalidad y necesidad. Si es el juicio el que precede al placer, sabemos que el placer no puede hacernos conocer nada: el juicio del gusto no puede nunca ser un conocimiento. Queda una escapatoria: únicamente tomamos consciencia de las condiciones subjetivas del conocimiento. La universalidad y la necesidad del juicio de gusto no es sino una, Idea, es decir una hipótesis indemostrable, un postulado que Kant acabará por reconocer, tardíamente como tal”.⁵¹

Kant, entonces, invierte la cuestión: puesto que el sentimiento de lo bello sigue al juicio, es un verdadero sentimiento de juicio. “Juzgar que un objeto es apropiado a nuestra facultad de conocer es juzgar que en cierto modo ha sido predeterminado para esta facultad de conocer, y consiguientemente, es juzgar que ese objeto es final”. La finalidad subjetiva o *sinfin* es, pues, otra manera de expresar la teoría de la armonía de las facultades temporales.

Frente a un objeto hermoso, la imaginación o la intuición comienza siempre por aprehender el objeto, por crear una imagen y luego un esquema, pero el entendimiento no puede proporcionar un concepto.

⁵¹ Bayer, Raymond. *Historia de estética*. Fondo de cultura económica, Madrid, 2002, pag.206

En el juicio de gusto, el entendimiento sólo tiende a conocer en general. Pero como el juicio de gusto no entiende, por definición, a ningún concepto, lo único que importa es el placer inmediato.

La concepción misma del juicio de gusto es insostenible: o bien precede al sentimiento estético, y tenemos la espontaneidad y la inmediatez, pero con ello se compromete la universalidad; o bien lo que precede es el juicio, y ocurre lo contrario al caso anterior; o bien finalmente el placer y el juicio, en vez de sucederse o de precederse mutuamente, son simultáneos, lo cual se opone radicalmente a las leyes temporales.

Pero el verdadero motivo del juicio estético no es un sentimiento ni una regla del juicio; es un peculiar estado de ánimo que resulta de la armonía de las facultades. Sin embargo, el mismo dilema reaparece: o es un sentimiento, o es un conocimiento, un estado sentido o un estado conocido.

Kant trata de concluir el problema diciendo que, puesto que el sentimiento es el sentimiento del libre juego de nuestras facultades de conocer, este sentimiento es, él mismo, un conocimiento, por lo que pueda ser universalmente compartido.

Kant expone la antinomia de gusto de esta manera:

Tesis: El juicio de gusto no tiene sus fundamentos en conceptos, así pues, se podría disputar al respecto y decidir según las pruebas que se presenten.

Antítesis: El juicio de gusto se basa en conceptos; sin ello no podría ni siquiera discutírselos, a pesar de todas las diferencias que presenta, ni pretender imponer este juicio al necesario asentimiento por parte del prójimo; lo que a unos les puede parecer amargo, a otros les sabe a dulce: he aquí la subjetividad de lo agradable. La posición del sentido común es puramente

subjetiva: cada uno según su gusto, o de gusto no se discute: “Lo cual significa que la motivación de ese juicio es puramente subjetiva (placer o pena) y que no tiene derecho de pretender la adhesión necesaria del prójimo”. Este punto de vista subjetivo se opone al punto de vista crítico, según el cual sí se tiene la posibilidad de discutir acerca de gusto.

Solución de la antinomia: El juicio de gusto se funda en un concepto (el del principio general de la finalidad subjetiva de la naturaleza con relación al juicio) por el cual no se puede conocer ni demostrar nada relativo al objeto, ya que este concepto es en sí indeterminable e inapropiado para el conocimiento...sin embargo, el juicio de gusto se funda en un concepto, aunque éste sea inmediato, a saber: el de un sustrato suprasensible de los fenómenos.

Resulta de aquí que el juicio de gusto no es determinable por algún principio: no puede haber una ciencia de lo bello. Las Bellas Artes no conocen sino una manera (*modus*) y no un método (*methodus*).

Gusto ha habido siempre, en todas las épocas, tanto a nivel individual como colectivo, el gusto por lo tanto es una cualidad que afecta a todos y forma parte de la sensibilidad del ser humano.

Por ello puede decirse que el gusto es manifestación de la sensibilidad, su modalidad concreta, pero en muchas ocasiones son términos que se intercambian: el que tiene sensibilidad tiene gusto. Son conceptos fundamentales para la historia de la estética, la de la vida y las formas de comportamiento y expresión.

Valeriano Bozal escribe:

“El gusto se configura en una relación, en la experiencia del sujeto, pero no como proyección del sujeto sobre el objeto, sino como figura nueva que se forma en el curso de tal experiencia, de tal relación, no al margen de ella. Ese es su fundamento y el fundamento de lo estético, su razón. El sujeto que predica la belleza de un objeto hace una afirmación de carácter general, dice que es bello y pretende compartir ese juicio con todos los demás, pero a la vez, no dice nada del objeto que pueda afirmarse al margen de la experiencia estética, pues sólo en ella lo bello se hace presente, y solo la confirmación de otras experiencias validarán su presunción. [...] Gusto es una capacidad de la sensibilidad que acepta o no determinados fenómenos, se gratifica con ellos y, en tanto que así sucede, los valora (como objeto de gusto). En esta acepción, el concepto resalta su aspecto pasivo: el sujeto que tiene gusto atiende a determinados fenómenos con placer. Su actividad es selectiva, acepta o no, marca a unos fenómenos como agradables, como desagradables a otros, ya sea en atención a pautas explícitas, ya espontáneamente.

Pero nadie se opondrá, a que también considere sujeto de gusto al que, activamente, formule juicios del tipo “tal es bello”, “tal es sublime”. En estos juicios proclama una cualidad de los objetos de los que habla y, así, parece ir mucho más lejos de la simple constatación del placer o la satisfacción que un objeto le produce”.⁵²

En ocasiones al decir que algo “me gusta” la razón del gusto está implícita: su belleza, su sublimidad...por lo tanto el juicio “tal me gusta” contiene “tal es bello” o bien otra cualidad estética.

Si decimos que el gusto proporciona una “figura” al paisaje que contemplo: bello, pintoresco, sublime... la figura no es una cualidad objetiva del paisaje,

⁵² Bozal, Valeriano. *Historia de las ideas estéticas II*. Historia 16, Madrid, 1998. Pag.16

pero tampoco una simple proyección del sujeto, la figura aparece en la experiencia de la sensibilidad que la protagoniza. El objeto de gusto es la figura que se percibe en la experiencia, que se “superpone” a la que como objeto de conocimiento o de utilidad pueda poseer, por lo tanto la dialéctica de sujeto y objeto se hace patente.

Tener gusto es “representar” la realidad de una manera concreta. Si decimos que el agua está compuesta de elementos químicos no nos representamos el agua, la analizamos, si la empleamos para bañarnos no la representamos, la utilizamos con un fin práctico. En cambio, si decimos que es bella, la representamos, afirmamos una cualidad que se inscribe en el ámbito de una experiencia. Tendremos sensaciones y emociones que podrán ser estéticas y la belleza del paisaje nos suscitará deseos.

V. Bozal nos dice que, la figura no añade cualidad objetiva alguna a la cosa, que es un modo de unir sus partes, un modo de proporcionar unidad. Y que por este motivo, muchas veces se dice que la figura es pura formalidad. Contemplar un paisaje es dar figura de paisaje a un fragmento de la naturaleza. La condición de “paisaje” se perfila en atención a la experiencia, a la contemplación de un sujeto para el que el paisaje es tal.

Lionel Venturi, hablando del gusto pensaba en los “elementos constructivos de la obra de arte”: esos elementos son de diversa naturaleza, desde la técnica al ideal, pero poseen un rasgo común frente a la síntesis, la creación de la obra de arte. A ese rasgo común le he llamado gusto.

Y Renato de Fusco a raíz de esta apreciación nos dice que adoptemos una noción de gusto más amplia que la citada por Venturi:

“Como en muchos otros fenómenos de la psicología social, hay personas abiertas a todas las formas del placer; otras muchas a un número más restringido y especializado; la mayoría suele ser

indiferente a cualquier clase de fruición, especialmente la espiritual. Ambos tipos de fruición se remiten, a la compleja noción de gusto. Según un antiguo aforismo “gustibus non est disputandum”, el gusto es tan subjetivo que no admite discusión. A pesar de reconocer una amplísima variedad de gusto entre las personas, no comparto el significado perentorio de dicha máxima porque, de ser cierto, haría inútil no solo toda la reflexión sobre el arte sino también cualquier intento de comunicación intersubjetiva, cualquier acuerdo entre lo individual y lo general. La presencia del componente gusto puede descubrirse en cualquier manifestación social, desde la política a la cultura desde la economía al trabajo, desde los usos a las costumbres; lo cual indica que el gusto no es tanto materia de opción individual cuanto más bien fenómeno dotado de una determinada invariabilidad objetiva”.⁵³

De Fusco considera el gusto una “convención” ya que al pertenecer a la esfera cultural, está históricamente condicionado, es relativo, mutable, modificable, aprendible, sujeto a numerosos factores: las tendencias, las influencias, las modas, etc... pero esto no influye en el componente objetivo del gusto, que puede reconocerse como factor invariable entre tanta variabilidad.

⁵³ De Fusco, Renato. *El placer del arte*. Gustavo Gili, Barcelona, 2008, pags.26-27

7.3 PINTORESCO

El ideal estético de lo pintoresco se define a finales del siglo XVIII en los escritos de Gilpin, Price, Knight, etc... aunque anteriormente habían existido debates de arte y literatura al respecto.

En pugna con el clasicismo, lo pintoresco atravesó el Barroco y el Rococó compartiendo con ellos los excesos de la imaginación y se encontró después con el Romanticismo.

Lo pintoresco había pertenecido al gusto del viajero sentimental, del intelectual culto y refinado, del pintor que indaga la distinta belleza de los paisajes o del filósofo amante de la literatura.

Lo pintoresco se ubicaba pues, en la pasión de la estética dieciochesca entre la emoción por las ruinas y el entusiasmo por las curiosidades extravagantes, entre el deleite por lo extraordinario y el interés por oriente y el exotismo en general.

Raffaele Milani, opina que los principios que originan lo pintoresco (observar, sentir, entender aquello que aparece en torno a nosotros en función de la variedad, el entrelazado, la irregularidad o la rudeza de un recorrido de “efectos” de tramas objetivas y plenas de asociaciones) representan una manera de ver, leer y contemplar el paisaje que hace posible lo pintoresco, declarado a menudo artificio que pretende favorecer o ser vehículo de un sentimiento universal. Dice que “se opta por una participación de todos los sentidos, pero a partir de la teoría del ojo pictórico que es un ojo móvil, no estático”.⁵⁴

Uno de los principales inspiradores del gusto y del ideal pintoresco fue Salvatore Rosa. Éste narrando uno de sus viajes, usó el término pintoresco

⁵⁴ Milani, Raffaele. *El arte del paisaje*. Biblioteca Nueva, Madrid, 2007, pag.123

para declarar un estado de ánimo y una idea de la naturaleza, describiendo lo pintoresco como una mezcla “de horror y de familiaridad, de llano y escarpado”.

En 1757, Burke diferencia dos tipos de objetos, que determinarán dos clases de paisajes:

- El bello; liso, tranquilo y placentero.
- El sublime; terrorífico por sugerir soledad, inmensidad o poder.

Uvalde Price, en su ensayo sobre lo *pintoresco*⁵⁵, añade una tercera clase: la categoría de lo pintoresco.

Los paisajes pintorescos son fragmentos de la naturaleza poseedores de suficientes características como para convertirse en modelos de una pintura.

Cualidades, ni bellas, ni sublimes; sino expresiones profundas de lo pintoresco.

Por su parte, Knight en su “Investigación” refleja su tesis de las ideas placenteras que los distintos paisajes regalan a la vista, ideas puestas en relación con los sentidos: la legitimación del primado de lo visual, la censura de la suavidad cuando ésta, como elemento táctil, se aplica a la visión y rechaza la tesis de Burke sobre la cualidad de lo bello como liso, pequeño, armonioso, etc.

William Gilpin (1724-1804)⁵⁶ uno de los creadores del género estético de lo pintoresco, duda también de las ideas de Burke al decir éste que la suavidad es la fuente de belleza más considerable. Gilpin, supone que esta afirmación es válida para los objetos bellos en general pero no así en la

⁵⁵ *Essay on the Picturesque, As Compared With The Sublime and The Beautiful*, (Ensayo sobre lo pintoresco, comparado con lo sublime y lo bello), 1794

⁵⁶ En 1768 publicó su *Ensayo sobre las estampas*, donde se define lo *pintoresco* como "ese tipo de belleza con que se está de acuerdo en un cuadro", y empezó a exponer sus "principios de la belleza pintoresca", basados en gran medida en su conocimiento sobre la pintura de paisaje.

representación pintoresca, donde quizás deberíamos considerar verdadero lo contrario, es decir, que las ideas de liso y pulido, en lugar de ser pintorescas, en realidad despojan al objeto en que residen de toda pretensión de belleza pintoresca. Gilpin afirma que la aspereza constituye el elemento esencial de diferencia entre lo bello y lo pintoresco, ya que parece que esta cualidad en concreto es la que hace que los objetos sean especialmente apropiados para la pintura.

Gilpin, emplea el término aspereza cuando se refiere a la superficie de los cuerpos, pero cuando se refiere al contorno, emplea el de rugoso. Sin embargo, ambas ideas forman parte de lo pintoresco y pueden observarse en las partes más pequeñas y en las más grandes de la naturaleza.

Por otra parte, nos dice:

“La composición pintoresca consiste en unir en un todo una variedad de partes, y estas sólo pueden obtenerse de objetos toscos.

Si en la composición es necesaria la variedad, igualmente lo es el contraste y ambas cualidades se encuentran en los objetos toscos y ninguna de ellas en los suaves. Ciertamente, puede encontrarse cierto grado de variedad en el contorno de un objeto suave, pero en ningún modo la suficiente para satisfacer al ojo si no existe también variedad en la superficie. El pintor busca igualmente los efectos de luz y sombra en los objetos toscos, que son los objetos capaces de producirlos, porque en estos efectos se funda la belleza de la composición. La riqueza de luz depende así mismo de las roturas y pequeñas oquedades que aquella encuentra en las superficies de los cuerpos. Al colocar, de nuevo los objetos toscos proporcionan otra ventaja al pintor, los cuerpos lisos son

habitualmente tan uniformes en su color como lo son en su superficie. En los objetos brillantes, aunque suaves, a veces, el colorido varía. Pero en general no sucede así, sobre todo en los elementos del paisaje. Generalmente la vertiente suave de una colina es de color uniforme, mientras que la roca agrietada muestra su superficie gris adornada con manchas de hierba verde que baja por sus estriadas caras; y el suelo desigual ofrece variedad por todas partes, con matices ocres, grava gris o arcilla plúmbea, de modo que, de hecho, la riqueza de color del suelo surge generalmente de su quebrada superficie”.⁵⁷

A raíz de este razonamiento, añade que el pintor prefiere los objetos toscos a los suaves, no solo por la ejecución, sino por la exigencia de la esencia misma de su arte.

Por su parte, la labor y repercusión de Alexander Cozens, el dibujante, acuarelista y teórico del arte inglés de origen ruso, permitirá establecer una serie de pautas a través de las cuales lo pintoresco queda delimitado por las siguientes ideas:

- a) La naturaleza es una fuente de estímulos a los que corresponden sensaciones que el artista interpreta, aclara y comunica.
- b) Las sensaciones se dan como grupos de manchas más claras y más oscuras, teñidas de distintos colores, y no bajo una forma acabada como la que el arte clásico obtenía mediante la perspectiva, las proporciones y el dibujo.

⁵⁷ Gilpin William. *3 ensayos sobre la belleza pintoresca*. Abada, Madrid, 2004, pags.67-68

- c) El artista tiene que trabajar con claros y oscuros contrastados. Por este motivo, Cozens hace que el proceso de creación comience con el *blotting* que engendra “formas generales carentes de sentido”, polivalentes y capaces de evocar en el espectador diversas asociaciones con objetos.
- d) Esta clarificación no consiste en descifrar en las manchas la noción del objeto a que corresponde, destruyendo así la sensación primaria, sino en descubrir el significado y el valor de la sensación en tanto que experiencia en lo real. Si el resultado plástico obtenido es bueno, los paisajes pintados son armoniosos.
- e) El dato sensorial es común a todos, pero el artista lo elabora y clarifica con su propia técnica mental y manual. A través de su trabajo conduce a la sociedad a una mejor experiencia y realiza una tarea educativa

A principios del siglo XIX, el Diccionario Johnson, establece las seis definiciones de pintoresco en torno a la noción de experiencia originaria

- Aquello que agrada a la vista.
- Lo que destaca por su singularidad.
- Lo que impresiona a la imaginación con la fuerza de la pintura.
- Algo susceptible de ser expresado pictóricamente.
- Aquello que proporciona un buen motivo para un paisaje.
- Algo apropiado para realizar un paisaje.

Las connotaciones semánticas de lo pintoresco son muy diferentes de las del sentimiento de lo sublime, ya que están desprovistas de la carga de espanto o pavor. Lo pintoresco significa lo digno de ser pintado y como categoría estética surge de la rebeldía ante el jardín clasicista. Lo cual parte del rechazo

a la idea de que pueda establecerse un orden en la naturaleza. Valeriano Bozal señala que “lo pintoresco es una categoría adecuada para ser seleccionada con lo singular, lo variado, y lo interesante.

La variedad y el cambio son los motivos del placer de la imaginación, que ahora no necesita ir más allá de lo que ella misma capta. La amenidad de los campos no es la uniformidad fatigosa o empalagosa, es la diversidad de lo que se mueve y cambia con el paso del tiempo, y con el propio paso del espectador. El pintoresquismo no es una idea, es un modo de mirar y representar”⁵⁸

Así, en el romanticismo se instala la pintura de lo pintoresco, contra la belleza del clasicismo.

⁵⁸ Bozal, Valeriano. *El paisaje en la pintura de Goya*, en VV.AA. Los paisajes del Prado, Nerea, Madrid, 1993. Pag.285

7.4 - SUBLIME

Hay una historia de lo sublime occidental que se sitúa en torno a 1674, fecha de la traducción de Boileau del tratado “sobre lo sublime de Pseudo Longino” escrito alrededor del siglo I d.c. en él aparecía la categorización del entusiasmo en la mente creativa y nos dice que la grandeza de ánimo, supera las reglas de estilo y que “lo sublime es como una elevación y una excelencia en el lenguaje”

Según Valeriano Bozal las ideas de Longino van más allá de lo retórico y lo poético. “Cinco son las fuentes –dice– para la grandeza del estilo. El talento para concebir grandes pensamientos es la primera. La pasión vehemente y entusiasta la segunda. Cierta clase de formación de figuras (figuras de pensamiento y figuras de dicción) y noble expresión (a la que pertenecen la elección de palabras y la dicción metafórica y artística), la tercera y cuarta. La quinta es por último, la composición digna y elevada que encierra todas las anteriores. Las dos primeras fuentes son, como el propio Pseudo Longino indica, disposiciones innatas de los poetas, las tres restantes productos del arte”.⁵⁹

Longino escribe que, es grande, sublime, aquello que proporciona material para nuevas reflexiones, es decir, aquello que impulsa a pensar mucho, sin que este “mucho” tenga límites, y en uno de sus textos resume de modo artero los diversos factores de lo sublime. El primero la distancia entre nosotros, sujetos, y la naturaleza o el cosmos, de la que sin embargo, formamos parte, que es grande y, en relación a nosotros, sobrenatural o absoluta. Después, segundo, la admiración que lo sublime –lo extraordinario– produce, y no ya el grado de lo bello o encantador; admiración que será

⁵⁹ Bozal, Valeriano. *Historia de las ideas estéticas II*. Historia 16, Madrid, 1998. Págs. 59-60.

indicio de lo sublime y testimonio de su presencia. En tercer lugar, la finalidad que lo sublime hace consciente, aquello para lo que hemos nacido, argumento este que abre el ámbito de la ética, de los actos heroicos y de lo sublime moral.

Estos tres rasgos definen la sublimidad moderna y los encontramos en los autores del siglo XVIII, momento en que lo sublime adquiere la condición de categoría estética.

Serán los ingleses a través de Edmund Burke los que teorizarán y profundizarán sobre lo sublime y cuyo precursor es John Dennis en su carta de Turín en 1688 en la que narra su travesía por la Saboya y el monte Aiguebelette: “un espectáculo horrible” pero que produce “un horror delicioso”, un goce terrible.

Por su parte, Addison considera los placeres que se producen al contemplar una cosa grande, singular o bella. Grandeza es el núcleo de lo *sublime*:

“Por grandeza no entiendo solamente el tamaño de un objeto peculiar, sino la anchura de una perspectiva entera considerada como una sola pieza. A esta clase pertenecen las vistas de un campo abierto, un gran desierto inculto, y las grandes masas de montañas, riscos y precipicios elevados, y una vasta extensión de aguas, en que no nos hace tanta sensación la novedad o belleza de estos objetos, como aquella especie de magnificencia que se descubre en estos portentos de la naturaleza. La imaginación apetece llenarse de un objeto, y apoderarse de alguna cosa que sea demasiado gruesa para su capacidad. Caemos en un asombro agradable al ver tales cosas sin término; y sentimos interiormente una deliciosa inquietud y espanto (cuando las aprehendemos).

El ánimo del hombre aborrece naturalmente el freno y está dispuesto a imaginarse aprisionado cuando la vista está contenida dentro de un corto recinto, y acortada por todas partes por la cercanía de las paredes o las montañas. Por el contrario un horizonte espacioso lleva consigo la imagen de la libertad: los ojos tienen campo para espaciarse en la inmensidad de las vistas, y para perderse en la variedad de objetos que se presentan por sí mismos a su observación. Tan extensas e ilimitadas vistas son tan agradables a la imaginación, como lo son al entendimiento las especulaciones de la eternidad y del infinito. Mas si a esta grandeza se agrega la belleza o singularidad, como en un Océano alterado, el cielo adornado de estrellas y meteoros o un terreno espacioso variado con (bosques, riscos), prados y arroyuelos se aumenta el placer porque se reúnen sus fuentes o principios”.⁶⁰

Este texto resume alguno de los tópicos de lo sublime dieciochesco, la magnitud del objeto contemplado y la magnitud relativa al sujeto que contempla, no tanto a sus sentidos cuanto a su imaginación, incapaz de “apoderarse” de ella, introduciendo el principio de libertad en la contemplación de lo sublime.

Valeriano Bozal resalta que la libertad que permite lo ilimitado es motivo de agrado y satisfacción, afín a la que experimenta el entendimiento en sus especulaciones sobre la eternidad y el infinito. Lo extenso y grandioso, lo inmenso se opone a lo cerrado, lo abierto es libertad, lo cerrado es represión, coacción. La imaginación desea vivir libremente, sin la coacción de límites

⁶⁰ Addison, J. *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator*, Madrid, Visor, 1991. Págs. 138-140.

que coarten su desarrollo. La contemplación estética de lo sublime es garantía de libertad, también su afirmación.

En 1757, Burke conceptualiza el Oximorón para oponer la categoría de lo sublime a la de lo bello, lo bello produce placer lo sublime delectación. Hume, por su parte emplea los conceptos de distancia, grandeza y sublime en el ámbito psicológico de la argumentación asociacionista. Y sostiene que todas las ideas derivan en sustancia de las impresiones inmediatas y que ninguna sensación se puede transformar en contenido mental.

A raíz de estos pensamientos y reflexiones sobre lo sublime, la influencia en el arte, la crítica y la filosofía es notoria y contribuyen a la aparición de temas en los que profundizan los románticos, paralelamente a la aparición del neogótico y de lo pintoresco. Era éste un panorama ecléctico donde existía una pasión hacia lo extravagante y misterioso.

Burke en su “Indagación” dice que lo sublime, no solo expresa curiosidad sino terror mostrando como prueba el descubrimiento de la intuición, del genio y del trastorno del ánimo.

Es en la mente donde crecen las pasiones y delirios, lo sublime se muestra en la oscuridad y lo indeterminado. Vemos el poder de la imaginación en los territorios del sueño, de la noche, de lo ignoto y de lo hiperbólico.

Raffaelli Milani escribe sobre lo sublime:

“Tal revolución en el gusto se vio marcada en las primeras décadas del Siglo de las Luces por el éxito del breve tratado de época helenística de Pseudo Longino.

En él aparecía la categorización del entusiasmo en la mente creativa. La grandeza de ánimo, leemos, supera las reglas de estilo. Burke reinterpreta según el gusto inglés este principio para resaltar el terror en el plano de una radical elaboración creativa y gozosa

dentro de la que podemos colocar una atracción fatal. Lo sublime dota de una de las claves para entender mejor el paso de un ideal racionalista a un ideal naturalista”.⁶¹

Burke nos dice que la más significativa definición de lo sublime comporta ideas de dolor, peligro, terror, pasión y estupor y que está caracterizado por lo aterrador, por lo devastador, por el horror suscitado por la contemplación del infinito, por todo aquello que es terrible, como el vacío, la oscuridad, la luz, la eternidad, la potencia, la inmensidad, la soledad o el silencio.

Centrándonos en el ámbito de la pintura, Burke nos indica una serie de pautas a seguir para la construcción conceptual y estética de la plasmación de lo sublime.

- a) Magnificencia: una gran profusión de cosas –espléndidas o válidas en sí mismas- es magnífica. En este sentido el aparente desorden aumenta la grandeza, puesto que la apariencia del cuidado es altamente contraria a nuestra idea de magnificencia.
- b) Luz: todos los edificios si buscan producir una idea de lo sublime deberían ser más bien oscuros y lóbregos.
- c) Color: La noche es más sublime que el día.
- d) Vastedad: La grandeza de dimensiones es una de las causas más poderosas de lo sublime. La idea de extensión se aplica tanto a la longitud, como a la altura y a la profundidad.

⁶¹ Milani, Raffaele. *El arte del paisaje*. Biblioteca Nueva, Madrid, 2007. Pag 130

De ellas, la longitud es la que menos sorprende, mientras que la altura es menos grandiosa que la profundidad. Asimismo, una perpendicular tiene más fuerza para formar lo sublime que un plano inclinado.

e) Superficie: Los efectos de una superficie rugosa y quebrada parecen más fuertes que los que pertenecen a una extensión lisa y pulida.

Lo sublime alcanzará con la “crítica del juicio” de Kant, la máxima expresión filosófica cuando habla de lo sublime matemático y dinámico, en la visión de la inmensidad de la naturaleza bajo el aspecto de la potencia o la grandeza, convirtiéndose en el ideal de la estética romántica.

Se puede decir que existe un modo sublime clásico, neoclásico, gótico y romántico.

Esto queda descrito por autores como Dennis, Addison, Wordsworth, Schiller o Kant y más tarde con Hegel y Schopenhauer entre otros. No obstante cada uno de ellos tiene apreciaciones y matices respecto de la idea de sublime.

Kant, dice en su “Analítica” que lo sublime descansa en el juicio del gusto y que el carácter de lo sublime es lo informe en tanto que infinito: la naturaleza rebasa la facultad humana de comprensión. Lo sublime se refiere, pues, a la razón y no al entendimiento: es lo ilimitado, la regresión a lo incondicionado. Lo bello posee una satisfacción cualitativa, lo sublime cuantitativa. Lo bello es placer puro, lo sublime es un placer mezclado que se realiza en dos tiempos: Lo sublime no posee atractivos ni es juego, sino que impone respeto y seriedad: es un placer negativo de carácter subjetivo.

Lo sublime solo se encuentra en el acto de aprehensión: no hay objetos sublimes; es el sujeto que lo ve el que es sublime. Lo sublime constituye meros estados caóticos; sin miramientos al espíritu; a nuestro espíritu.

En cuanto hay grandeza y poder, nos hallamos frente al desorden y al estrago; todo ello lo integramos en lo sublime que fabrican nuestras facultades y que nosotros segregamos. La emoción de lo sublime es relacionada por la imaginación sea la facultad de conocer o la de desear. De aquí se desprende una división: lo sublime matemático y lo sublime dinámico.

Respecto de lo sublime matemático, Raymond Bayer dice:

“Es lo sublime de la magnificencia. Es un juicio puro de reflexión adecuada subjetivamente a un determinado empleo de nuestras facultades de conocimiento. Es sublime aquello que en comparación con lo demás deja aparecer todo como muy pequeño. Es lo grande Absoluto. Así pues, nada de lo que puede ser objeto de nuestros sentidos (para los cuales todo es relativo) o se presenta en números definidos (puesto que toda cantidad matemática es relativa) puede llegar a ser sublime. Sublime es la disposición del espíritu no del objeto; solo en aquella se encuentra lo absolutamente grande. Se requiere “el índice de una facultad del alma que sobrepase toda medida de los sentidos”. Es un juego de la imaginación. Lo sublime, es decir, lo que es grande estética e infinitamente, se presenta cuando el acto de aprehensión de lo sensible no puede ser seguido por el acto de comprensión de la imaginación. Lo infinito es grande absolutamente, y sin embargo la razón exige que se conciba como un todo. Este hecho solo exige del alma humana una facultad suprasensible: la razón”.⁶²

⁶² Bayer, Raymond. *Historia de la estética*. Fondo de Cultura Económica. Madrid. 2002. Pag.211

Así, el juicio de lo sublime refiere el libre juego de la imaginación a la razón y no al entendimiento. El espíritu se hace sublime y solo él lo es en la ocurrencia, ya que observa que “todo el poder de la imaginación no mantiene una relación con las ideas de la razón”.

Lo sublime dinámico, despierta el miedo y dominado por éste, el hombre no puede juzgar acerca de lo sublime.

A este respecto Raymond Bayer escribe:

“Existe una disposición a lo sublime que depende de nuestra naturaleza, y la satisfacción de esa disposición concierne a nuestro destino. Lo que para los pueblos primitivos es, por ejemplo, objeto de la más grande admiración, es el hombre que nunca se atemoriza. “Lo sublime, en suma, no se halla en ningún objeto de la naturaleza, sino en nuestro espíritu, en tanto que podemos tener conciencia de nuestra superioridad respecto de la naturaleza dentro de nosotros; respecto de nuestra propia naturaleza, y gracias a ello también respecto a la naturaleza exterior a nosotros en tanto que influye en nosotros”.

Esto nos recuerda nuestro destino como seres morales, superiores a toda naturaleza.

Pero el sentimiento de lo sublime requiere, un amplio cultivo de nuestra receptividad de las ideas: tanto la de la infinitud como la de la moralidad.⁶³

De aquí la definición: “es sublime lo que gusta inmediatamente por la resistencia al interés de los sentidos”.

Así pues para Kant, en lo sublime, la libertad es la razón.

⁶³ Bayer, Raymond. *Historia de la estética*. Fondo de Cultura Económica. Madrid. 2002. Págs. 212-213.

En 1927 Hussey basándose en Burke establece siete cualidades de lo sublime.

- Oscuridad (física e intelectual).
- Poder (dominio del hombre sobre la naturaleza).
- Privación (la percibida ante las tinieblas, la soledad o el silencio).
- Inmensidad (vertical y horizontal, subsume la escala humana del observador).
- Infinitud (literal e inducida por las dos anteriores).
- Sucesión y uniformidad (origen de la idea de progresión sin límites).

Rafael Argullol, apunta que en el romanticismo, “el paisaje se autonomiza y casi siempre desprovisto de figuras se convierte en protagonista; un protagonista que causa en quien lo contempla una doble sensación de melancolía y terror. El monje de Friedrich siente sobre sí el peso de un abrumador Weltschmerz, de un pesar cósmico tanto más doloroso cuanto que es indefinido e inaprehensible. Por un lado siente el magnetismo de un infinito parasensual que incita al viaje y a la audacia; por otro, el vacío lacerante de un infinito negativo y abismal en el que la subjetividad se rompe en mil pedazos”.⁶⁴

En las teorías del romanticismo existe un encumbramiento del paisaje y una jerarquía superior de la representación de la naturaleza sobre el ser humano en cuanto a protagonismo iconográfico. No obstante, sería importante señalar que en múltiples ocasiones estas figuras cumplen un papel esencial en el contexto general de la obra.

⁶⁴Argullol, Rafael. *La atracción del abismo (un itinerario por el paisaje romántico)*. Acantilado. Barcelona, 2006. Pág. 17

Si imaginamos el “monje frente al mar” sin la presencia humana veremos que la lectura del cuadro es totalmente diferente, ya que deja de establecerse la relación paisaje-figura adquiriendo la pintura un significado distinto, es decir, se convierte en otro cuadro, dejando de tener la magia y majestuosidad de lo sobrenatural, ya que no se trata del peso físico de la figura con respecto a su entorno lo que cuenta, sino la cualidad que ésta aporta a la lectura y comprensión de la imagen y el mensaje que trasmite.

Todos los rasgos y características citadas anteriormente, construyen un panorama de pasiones y un análisis de las leyes de la naturaleza y de los sentidos que servirán a los artistas plásticos de la época para desarrollar un marco teórico-práctico que no tendría precedentes tan claros hasta entonces, desarrollando un estilo pictórico innovador.

ANÁLISIS DE LA OBRA

Al-boeira

8. ANÁLISIS DE LA OBRA

Conscientes que el conocimiento artístico no es unidireccional, es decir, aborda amplio conjunto de ámbitos y capacidades que en definitiva son necesarias para crear formas, percibir las en términos estéticos y comprenderlas en un contexto cultural, en este capítulo hemos recurrido a desglosar aspectos técnicos, conceptuales y estéticos que forman parte de la obra que se agrupa en torno a la serie y del discurso artístico en el que se sustenta.

8.1 LA TEMÁTICA Y SU REPRESENTACIÓN

La serie *Al-boeira* surgió de la necesidad vital de aproximación a la naturaleza, de entrar en contacto con ella e intentar descifrar e interpretar aquellos aspectos originales y definitorios que la configuran.

Según decía Cézanne, convencido de que la naturaleza se nos revela mediante formas de suma complejidad, el estudio concreto de la naturaleza es el verdadero rumbo de la pintura. Y no nos resulta extraño: nadie ha visto como él la Provenza, su región natal.. Cézanne la va mostrando a través de su pintura, en todo su esplendor, y paralelamente al proceso a partir del cual va tomando conciencia de su condición de pintor. Se trata de un caso a destacar en ese sentido: región y producción artística se unen para siempre de tal manera que es difícil pensar que este artista pudiese trabajar mejor en otro lugar que no fuera su tierra.

Clement Greenberg, uno de los mejores y más influyentes críticos de arte norteamericano de la segunda mitad del siglo XX, muy relacionado con el arte abstracto y adalid de sus movimientos expresionistas, dijo de Monet, que a través de un diligente estudio de la naturaleza este artista descubrió “la propia esencia del arte”, su “abstracción” inherente. También decía (y este es otro aspecto que nos interesa destacar) que si te gusta el arte, eso es todo, que da igual que sea un paisaje o una obra abstracta. Si realmente te gusta. Te golpea y no necesitas leerlo. La obra de arte, sea escultura o pintura, se encarga de forzar tu vista.

A Kenneth Clark le pasa con el paisaje algo parecido a lo que le pasa con el retrato, que no lo ve como un género, sino como una manera de ver y hacer la pintura, es decir, como una forma de arte. Esta apreciación define y refleja nuestra actitud frente al paisaje y, por lo tanto, la entendemos clave para entender como intentamos traducirla en algo que vaya más allá de la mera representación de una imagen, situándola en el plano de la experiencia humana, como una fuente de conocimiento.

El estudio de la naturaleza ha sido una constante a lo largo de todas las épocas, ésta, ha significado la referencia y el punto fundamental de la creación artística y, por supuesto, de inacabables debates filosóficos y estéticos.

La elección temática del paisaje de la albufera, vino dada por el hecho de formar parte de experiencias y vivencias personales acumuladas a lo largo de los años, siendo este contacto importante en el devenir como individuo, así como también por el interés estético y las particularidades y peculiares características físicas del mismo.

Donald Kuspit apuntaba sobre la elección de la Albufera como temática, que nos fascinaban la atmósfera y el silencio de aquel paisaje puro que evocaba nuestra infancia. Concretamente dice:

“El lago se había convertido en su magdalena proustiana, en el idiosincrásico emplazamiento de su memoria, así, el acercamiento de Sanleón a la naturaleza, se convirtió en una regresión al servicio de su abstracción artística”.

“La abstracción empezó siendo una forma utópica de expresión primordial, repleta de la potencia evocadora del auténtico inconsciente. Sanleón ha renovado el poder mágico y mitopoético de la abstracción mediante su fuerte experiencia- por no decir profunda reacción- ante el paisaje de *Al-boeira* un santuario natural en medio del antinatural mundo moderno. Es un trozo de naturaleza conservado para siempre, incluso entendido como *memento mori* de la naturaleza, es decir, como símbolo irónico de lo que se ha denominado la inminente muerte de la naturaleza, el desastre ecológico que se cierne sobre todos nosotros”.⁶⁶

Por su parte, Fernando Castro Flórez escribe:

“Observamos una serie dedicada a la Albufera, que Sanleón llama por su nombre originario árabe: *Al-boeira*, de una carga simbólica manifiesta, ya que convierte su mirada sobre los elementos del entorno en signos de extraordinaria belleza que requieren un conocimiento del lenguaje del artista. Son paisajes semióticos, un punto de vista peculiar, una perspectiva que consiste en preguntarse de qué manera las cosas se convierten en portadoras de significados”.

⁶⁶ KUSPIT, Donald. “Sanleón: abstracción, intimidad y naturaleza”, en *José Sanleón. Retrospectiva 1997-2006*, IVAM, Valencia, 2007

“Una búsqueda de lo esencial se encuentra en la intención última del artista, quien de una manera casi autobiográfica y, a partir de elementos domésticos que lo envuelven, describe unos paisajes que se decantan por elaborar discursos mínimos mediante trazos de pintura, como monemas lingüísticos o unidades moleculares, dotados de un significado y una información propia e intensa”.⁶⁷

La naturaleza, ha sido desde hace tiempo, algo que nos ha interesado de manera especial y profunda, siendo dicha inquietud el motivo de la realización de varias series materializadas en dibujos y pinturas cuyo objetivo era acceder a la “pintura de paisaje”, con todo lo que esto comporta de implicación personal.

De las series llevadas a cabo anteriormente, se pueden citar las dedicadas a “Marruecos”, “Roma” y “Manhattan” entre otras. Cada una de estas series ha tenido planteamientos conceptuales distintos, y lenguajes pictóricos diferentes en función de las experiencias vividas y de aquello que transmitía lo que se deseaba expresar y representar.

Por esto, la serie *Al-boeira* dedicada al paisaje no es un hecho aislado, sino que forma parte de una necesidad gestada a través de los años y concretada en trabajos realizados entre los años 2005 y 2006, continuando así la trayectoria y proceso de búsqueda de los misterios y complejidades que la “naturaleza” entraña.

Respecto de las características físicas de la Albufera, cabe decir que ésta, tiene una particularidad en extremo acentuada, y no es otra que su variedad dentro de su sencillez. Su visión está limitada a los planos de tierra-cielo, divididos casi siempre por un trazo continuo marcadamente esquemático, que actúa

⁶⁷ Castro Flórez, Fernando. “Tópicos [Labyrinthus. Hic Habitat Minotaurus]”, en *José Sanleón. Retrospectiva 1997-2006*, IVAM, Valencia, 2007

como línea de horizonte. Los elementos vegetales apenas contienen alteraciones de desniveles en su configuración, haciendo el paisaje aparentemente monótono, no obstante, se nos antoja que esta apreciación producida a simple vista, esconde si se indaga en profundidad, una gran riqueza formal.

A raíz de las limitaciones visuales del conjunto, el planteamiento constructivo propuesto, era el de imaginar e intentar percibir como sería la estructura del paisaje desde un punto de vista aéreo. Este ángulo de visión, le daba a la componente compositiva y formal una opción más amplia, compleja y rica en recursos de todo orden. El reto radicaba en intuir y deducir cómo sería el paisaje desde una perspectiva ajena a la convencional, sin perder su identidad.

Así pues, dentro de la posible aportación, respecto de la interpretación de dicho entorno, cabría resaltar la transformación y alteración de la perspectiva, el sentido de proporción, la estructura formal y la gama cromática y en última instancia, como consecuencia, el concepto aplicado a la representación de la naturaleza.

Para llegar a esto, nos adentramos físicamente en el paisaje, haciendo recorridos laberínticos por sus canales sinuosos y espacios abiertos, por su inmensidad y belleza, a través de íntimos viajes de fuerte experiencia estética y personal, construyendo así la memoria de lo vivido en lo pintado.







8.2 FIGURACIÓN - ABSTRACCION

Entendemos como figuración, aquella representación que refleja la realidad exterior, aquello que vemos y que nos resulta identificable.

El término figuración en pintura, abarca un espectro amplio que va desde la imagen más mimética y realista, hasta la que pertenece casi al plano de la abstracción pura.

Si comparamos dos pinturas tales como la *Vista de Delft* de Vermeer y, *Tormenta de nieve y vapor a la entrada de un puerto* de Turner, vemos que ambas representan elementos de la naturaleza, y son considerados cuadros figurativos, pero el primero de ellos tiene una fuerte carga realista, y su visión de conjunto presenta un cierto tinte fotográfico, mientras que el segundo plantea tal esquematización del tema que hace difícil adivinar cuál es el motivo retratado, rayando el cuadro en la denominada pintura abstracta.

Toda pintura figurativa, por muy realista que sea, tiene un componente de abstracción que viene dado por la selección y eliminación que el propio artista hace en función de su concepto de la realidad, su sensibilidad personal y su lenguaje plástico. No obstante, cabe matizar que una cosa es la abstracción, que se corresponde con la síntesis de la imagen que se percibe, y otra la pintura abstracta, que tiene su fundamento en la ausencia de elementos de referencia de la realidad exterior.

Como pintura abstracta, entendemos aquella que se desarrolla a partir de la oposición a la figuración, y se configura como una entidad autónoma, que queda representada por sus propios elementos formales que la constituyen: color, línea, materia, etc...

La tendencia general es la de reducir y designar la pintura abstracta en dos formas diferentes. La abstracción constructiva, que visualiza estructuras de

orden geométrico, y la lírica que, como arte informal, es expresión de la creatividad intuitiva.

La representación de los dibujos y pinturas que componen la serie *Al-boeira*, tiene múltiples variables en cuanto al concepto de la misma, de tal manera que las piezas van, desde un grado de objetividad constatable, hasta un nivel de abstracción casi total, acercándose a la pintura abstracta pura.

Para el análisis del concepto figuración-abstracción de la serie, hemos seleccionado tres grupos de piezas que sintetizan y resumen el conjunto del trabajo, siendo éstas las más significativas de la temática expuesta.

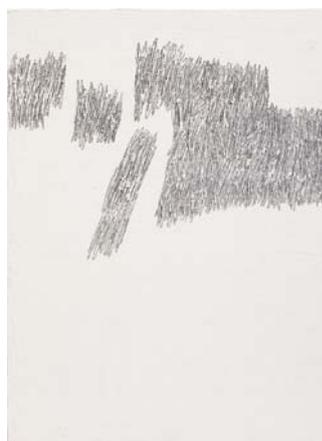
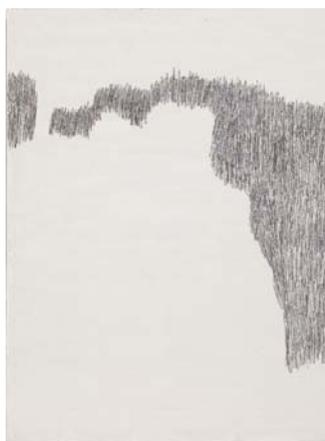
En el bloque de dieciséis pinturas tituladas *paissatge recuperat*, se aprecia un alto nivel de abstracción, ya que la imagen del paisaje se nos presenta prácticamente irreconocible. Esto es debido a que su representación parte de impresiones recordadas de fragmentos minúsculos de la realidad, y no de una visión de conjunto, dificultando su lectura figurativa alejada del paisaje entendido como tal, desarrollando un proceso de búsqueda interna del lenguaje pictórico en sí mismo. A ello, se añade también el carácter objetual de las obras ejecutadas a partir de lonas superpuestas remachadas, así como la forma irregular que no se corresponde con los patrones convencionales de lo que entendemos como cuadro, estas pinturas marcan el inicio del trabajo en la serie.





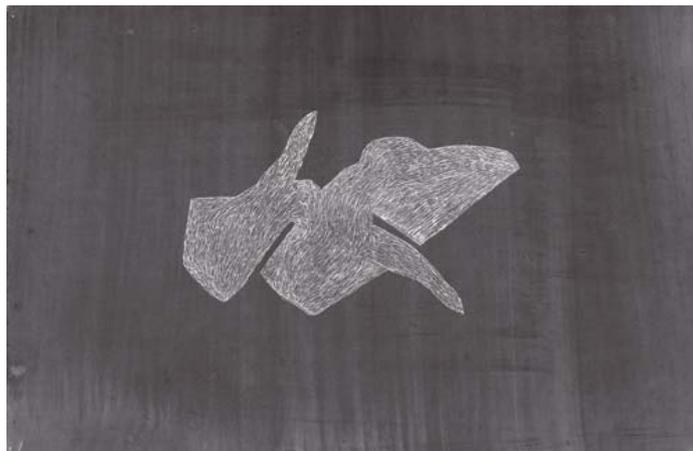
El grupo de pinturas llamadas *lago*, así como otras de su misma tipología son las que presentan un mayor nivel de figuración, puesto que la imagen se asocia fácilmente con la naturaleza, remitiéndonos a elementos representativos propios de la Albufera tales como la composición, donde aparece la línea de horizonte y las estructuras de carácter vegetal plasmadas a través de líneas que remiten a los componentes físicos de las plantas.

A pesar de sugerir la imagen de paisaje, estos cuadros no dejan de tener cierta autonomía, debido a que están sujetas a construcciones formales que tienen su fundamento en ellas mismas y en su interrelación, poseyendo su propia identidad estructural, pero sin perder la referencia del modelo original.



En algunas pinturas y, sobre todo, en los dibujos titulados *marjal*, el paisaje se ha planteado en términos diferentes a los casos anteriores, éste, se ha transformado en una construcción exenta y única, encerrada en sí misma, adquiriendo un carácter casi escultórico. La imagen queda reducida a una forma o grupo de ellas que, aisladamente o en su conjunto, hacen una referencia velada a los distintos elementos que configuran la naturaleza, pero sin llegar a ser explícita su figura respecto de la realidad objetiva.

La representación figuración-abstracción, se sitúa entre los dos bloques anteriores, visualizándose con cierta ambigüedad y subjetividad la lectura iconográfica del cuadro.



8.3 LA COMPOSICION

En el sentido más general del término, la composición designa el conjunto de las operaciones que regulan las relaciones de una obra para asegurarse su cohesión. En cuanto orgánica es materia, construcción y movimiento; en cuanto lenguaje, es discurso, emoción y estilo.

Como ordenación de los medios plásticos, la composición establece las relaciones fundamentales de la obra, las que se refieren a la distribución de la superficie, a la disposición de las formas y a sus proporciones.

Una visión simplista nos llevaría a asimilar la composición pictórica a la geometría, pero en pintura, ésta se organiza de tal manera que no está sujeta siempre ni a la naturaleza ni a la geometría. La existencia entre la sensación y el pensamiento que, por su naturaleza, transforma los elementos de que se sirve, las definiciones que se dan y las percepciones que tenemos instauran un nuevo orden de relación.

Para la pintura, la composición es menos “la puesta en relación de las partes”, que la puesta en relación de elementos convertidos en medios plásticos pensando en transmitir al espectador el sentimiento o la emoción.

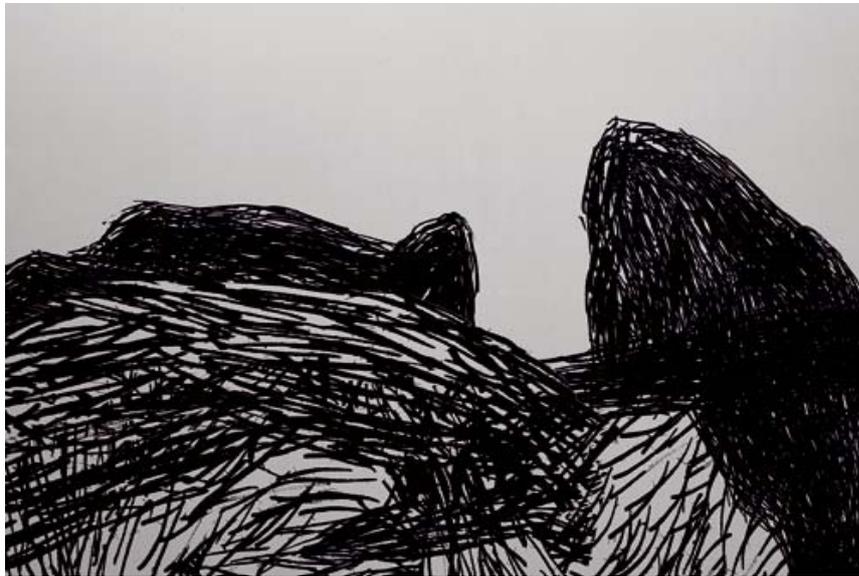
Un aspecto esencial de la composición es el considerar que los “vacíos” no tienen menos importancia que los “llenos” e igualmente que el llamado “fondo” tiene igual relevancia que la “figura”, ya que cuando hablamos de pintura, ésta, la entendemos como un todo en el que cada parte cumple su papel.

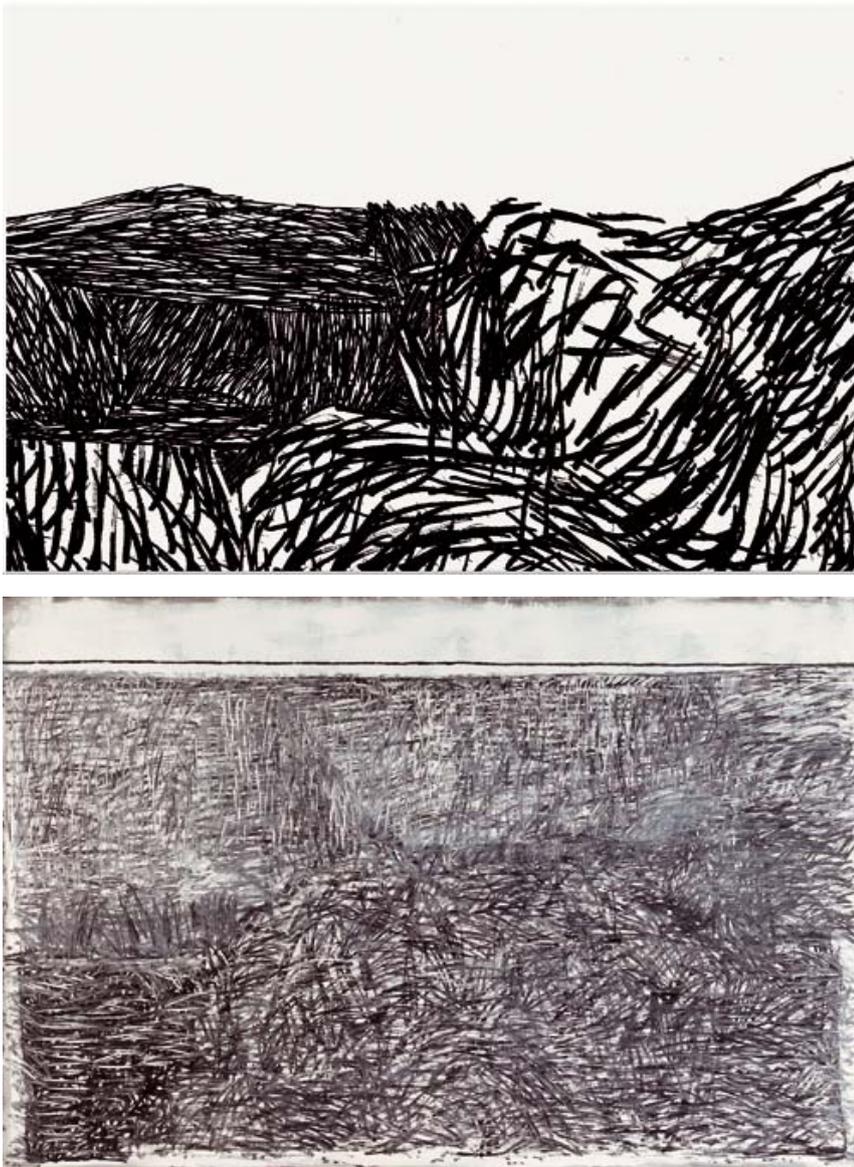
Dentro de la composición, podemos afirmar también, que al margen de las disposiciones físicas de los elementos que la componen, existen otros aspectos que la determinan, tales como el color, la forma, la materia, etc...

que son capaces de crear tensiones y ritmos dentro del cuadro en función de la composición visual.

En la serie *Al-boeira*, veremos que no existe un modelo predominante de composición, ya que está en función de la idea a representar, y de los distintos enfoques constructivos planteados.

En primer lugar tenemos la composición aparentemente más frecuente que nos presenta el paisaje como una imagen reconocible, y hasta cierto punto convencional, donde ésta se asienta en la base del cuadro, quedando la figura determinada por la línea de horizonte, es decir, por una parte el plano de tierra y por otra el plano de cielo, elementos éstos que tienen la cualidad intrínseca de remitirnos a la idea de paisaje.





En estas pinturas, observamos que la naturaleza está representada tanto en su aspecto gráfico a partir de trazos y líneas que nos sugieren elementos de orden vegetal, como a la ordenación del espacio dividido en las dos partes mencionadas anteriormente.

Pero la lectura de la composición dividida en dos planos, no se refiere únicamente al sentido visual de parte superior o inferior, sino que presenta ritmos dentro del cuadro que provocan desplazamientos a partir de la mayor

o menor densidad de los trazos (lleno-vacío) creando vibraciones con las consiguientes tensiones y construcciones formales del espacio pintado.

En segundo lugar situaríamos aquellas pinturas donde los planos de tierra y cielo son menos explícitos, y la línea de horizonte no cumple en el esquema del cuadro la misma función determinante.

Generalmente esta composición queda definida por una estructura o grupo de ellas que se encuentran ubicadas en un espacio que no es completamente reconocible respecto de la realidad objetiva, ya que las formas están situadas en un espacio abstracto o plano de color y se puede apreciar como son estas las que dan sentido a la representación de la imagen como paisaje.

Aquí se nos suma un plano inferior, pero sin corresponder al plano de tierra, ya que actúa como fondo y soporte de la figura, que queda suspendida en el vacío.

En este grupo de pinturas, la composición se organiza en base a tres planos: el plano superior, el central- donde actúa la imagen-, y el plano inferior. El plano superior y el inferior son del mismo color y se comportan como fondo respecto de la estructura formal que determina el paisaje, y que actúa en primer plano, sin que existan profundidades de campo visual.

Este planteamiento en tres planos admite más posibilidades compositivas, aportando mayor variedad a la construcción del cuadro, siendo el espacio generado más dinámico al crearse mayores registros formales en el perímetro de las figuras.



En tercer lugar tenemos quizás, la composición más estática ya que su ubicación por regla general se nos presenta en el centro del espacio físico del soporte. La imagen queda determinada por una construcción formal silueteada y delimitada por un único plano de fondo de color uniforme que actúa como marco de ésta envolviéndola.

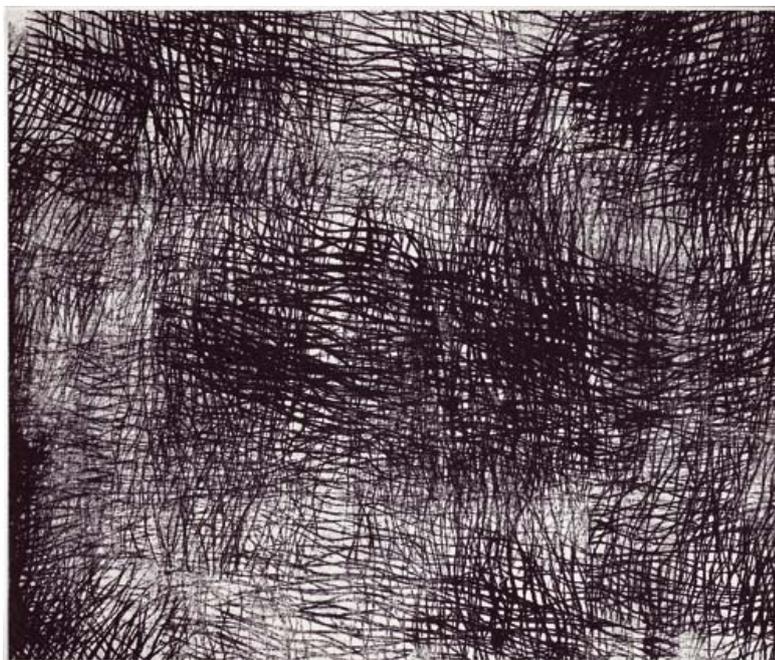
En este caso las tensiones y ritmos del cuadro no están definidos por la distribución de elementos (sólo existe una estructura) sino por la variedad y criterios formales del contorno de la propia figura. La visión del paisaje en

este grupo de pinturas es de difícil reconocimiento ya que la abstracción se lleva casi al límite adquiriendo la imagen un cierto grado de autonomía respecto de la representación objetiva de la naturaleza teniendo casi entidad propia en base al dibujo de la figura en sí misma.



Otro planteamiento es la composición que abarca toda la superficie del cuadro, en ésta, los bordes desaparecen, y el dibujo compuesto esencialmente de un entramado de líneas, se expande en un espacio sin límites.

La lectura del cuadro se produce simultáneamente en toda la superficie y sólo se ve alterada por los diferentes registros y la acumulación y saturación de los trazos, así como por las direcciones en que éstos están orientados y dirigidos. Si en el apartado anterior la asociación al paisaje requería de un esfuerzo visual, en éste ocurre algo similar, aunque con un enfoque distinto, ya que no existe propiamente una figura definida a la que atenerse, porque los elementos plásticos (líneas, gestos, trazos etc....) aparecen en toda su esencialidad y libres, hasta cierto punto, de la representación de la naturaleza como modelo de referencia.



Por último, tenemos el grupo de pinturas tituladas “paissatge recuperat”, que observan un cierto barroquismo en su composición, debido a la variedad de elementos que intervienen, tales como la superposición de lonas irregulares, la amplia gama cromática, las texturas del soporte, los remaches (que actúan como puntos de atracción) y las líneas que no se ajustan como en otros cuadros a la construcción de una determinada imagen figurativa.

Por las características físicas de estas piezas, podemos decir que la composición tiene una doble vertiente, de una parte el contorno del cuadro, que en ocasiones presenta una fuerte irregularidad respecto del formato rectangular convencional, llevándonos a hacer una lectura visual por el perímetro de la obra, a través de un recorrido sinuoso y quebrado, y por otro lado, haciendo la operación de percepción interna, visualizando la relación de

colores, texturas y líneas ubicadas aparentemente de forma aleatoria, pero sujeta al contexto general de la pintura.

Así mismo, la acumulación de lonas, dan al cuadro un carácter volumétrico y objetual con la consiguiente proyección de sombras arrojadas, convirtiéndose éstas en una parte importante del juego visual compositivo.



8.4 LA FORMA: ESTRUCTURA Y CONSTRUCCION. LA LINEA

Podemos decir que la forma dibuja la configuración externa e interna de un objeto o el conjunto de cualidades pertenecientes a un ser concreto o abstracto y es ésta la que determina la estructura del mundo que nos rodea.

Cada objeto ocupa una porción de espacio que delimita un contorno, y no hay árbol o hierba que no se identifique, todos los elementos nos son dados según la forma en que la naturaleza los ha provisto, por lo tanto las formas aseguran nuestra existencia práctica, ver un objeto es esencialmente un medio de orientación, y de determinar con la visión que cierta cosa está presente en cierto lugar y que ocupa un espacio concreto.

Ahora bien, aunque la forma visual de un objeto viene determinada en gran medida por sus límites exteriores, no se puede decir que esos límites sean exactamente la propia forma.

Al hablar de la forma en el plano artístico nos podemos referir a dos propiedades muy diferentes de los objetos visuales.

1) los límites reales que hace el artista: las líneas, masas, volúmenes y 2) el esqueleto estructural creado en la percepción por formas materiales, que rara vez coinciden con ellos.

Según R.Arnhem al dibujar un objeto, lo primero que hay que captar de él es el contraste y relación de sus líneas principales y paulatinamente derivar a las consideradas secundarias en un orden progresivo de protagonismo constructivo. A lo largo de toda la obra, el pintor tiene presente el esquema estructural que está conformando, analizando los diferentes contornos, superficies y volúmenes que va haciendo, el trabajo procede de manera secuencial y lo que en la obra final será visto como un todo ha sido creado por los fragmentos.

La imagen que desempeña el papel rector en la mente del artista, no es tanto una anticipación fiel de cómo será la obra acabada principalmente en cuanto al esquema estructural, la configuración de fuerzas visuales que determina el carácter del objeto visual.

Una forma no se percibe nunca como forma de sólo una cosa concreta sino como una clase de cosas.

La forma es un concepto en dos sentidos diferentes: primero, porque cada forma la vemos como una clase de forma; segundo, porque cada clase de forma se ve como forma de clase entera de objetos.

Wittgenstein dice: el dibujo lineal de un triángulo se puede ver como un agujero triangular, un cuerpo sólido o una figura geométrica; como asentado sobre su base o colgado de su vértice superior; como una montaña, una cuña, una flecha o un signo indicador, etc....

Además, la forma va más allá de la función práctica de las cosas, al hallar en su forma las cualidades visuales de redondez o agudeza, fuerza o fragilidad, armonía o discordia. De hecho, esas cualidades puramente visuales del aspecto exterior son las más poderosas, las que nos tocan de manera más directa y profunda.

Lo que hemos mencionado implica que toda forma es semántica, eso es, que sólo con ser vista ya hace afirmaciones sobre clases de objetos. Al hacerlo, sin embargo, no se limita a presentar replicas de ellos; no todas las formas que reconocemos en un objeto son idénticas y la imagen de un objeto hecha por un artista no es estrictamente idéntica a ese mismo objeto visto por alguien ajeno a él.

La línea por su parte, es probablemente el elemento esencial y básico para construir formas, independientemente de la mancha u otros medios que pueden también cumplir esta función. Podemos decir que la línea es el

recurso más directo y definitorio de lo que entendemos por dibujo, tanto por su capacidad expresiva como por la posibilidad que tiene de generar ritmos y tensiones dentro del espacio pictórico.

La línea, en todas sus variables, por su expresividad y valoración refleja el espíritu, el sentimiento y la personalidad del pintor como ningún otro elemento plástico, conjuntamente con el color.

Respecto de la serie *Al-boeira*, cabe decir que el dibujo cumple una función clave en los fenómenos conceptuales de descripción y representación, estableciendo un orden jerárquico de aquello que se valora, éste, al mismo tiempo, configura una idea, comunica e informa sobre una imagen que tiene un sistema constructivo estructurado a través del análisis de las partes o del todo. Dentro del dibujo, el gesto- con su intención y valoración como recurso gráfico- es el elemento fundamental de identidad individual del cuadro.

En esta serie el dibujo de la naturaleza es una representación de la misma, aunque no siempre refleja las apariencias visuales de su imagen. La línea según el trabajo planteado, adquiere una autonomía propia o bien esta sujeta y condicionada a la construcción de un plano o masa que transmite distintos aspectos de la realidad.

En *Al-boeira*, el conjunto de formas, queda constituido y estructurado a partir de la línea, que se erige en el catalizador del espacio a través de su incorporación interna en la masa de las figuras, ocupando un papel esencial en el desarrollo y construcción de la obra. Igualmente sirve para representar la asociación de objetos de orden vegetal (árboles, matas, hierbas, etc...) propios de la naturaleza, tomada como modelo, siendo en este caso el paisaje del lago y su entorno.

Podríamos resumir que, el hecho de aplicar la línea como recurso gráfico, viene dado por una asociación conceptual, ya que ésta, por sus características, se adapta perfectamente a los entramados vegetales propios del esquema original del paisaje retratado, sin embargo, la línea -en función de la idea y del cuadro en su conjunto-, adquiere protagonismo e intenciones diferentes



Por último, en el grupo de pinturas *paissatge recuperat*, la representación es prácticamente abstracta, y el concepto y aplicación de la línea respecto de la forma es diferente al resto de los cuadros que componen la serie.

Los planos, ya no están contruidos y texturizados por líneas, ni hacen referencia directa al paisaje al no estar sujetas a la reproducción de objetos vegetales propios de la naturaleza.

Por lo tanto, los elementos lineales se comportan casi de forma autónoma, tienen valor en si mismos y por ello la intención y plasmación no responde a códigos figurativos prefijados. Se trata, pues, de paisajes de la memoria más

que de paisajes visualizados, teniendo su poética particular que los aleja aparentemente del resto de pinturas de la serie.



8.5 EL COLOR

El pintor inventa la relación de colores para los fines que le son propios, pero importa subrayar lo que es común a dichas relaciones: en pintura, los colores actúan sobre el espacio y sobre las formas, que disponen y modifican según las relaciones que aquellos establecen. Pero esta condición no depende de la naturaleza intrínseca de los colores, sino del efecto que tienen sobre nosotros, por tanto nuestra conciencia forma parte respecto a la obra.

También existe una exigencia que los artistas han observado: que los colores deben formar bloque con la superficie, puesto que la pintura no puede prescindir del sitio en que se expresa, ni de los medios que emplea.

Todos los colores utilizados en pintura son materiales (a diferencia de los físicos que definen los colores en base a longitudes de onda, traduciéndolos a medidas) de origen vegetal, animal, mineral o artificial.

El aspecto de los colores depende de las técnicas; el efecto de un color en una vidriera es diferente del de un tapiz; del mismo modo, los pintados al temple presentan otras cualidades materiales que los aplicados al óleo, etc., también influye el aglutinante, así como la base y el color del soporte.

Por lo tanto, para la pintura, los colores no existen fuera de la materia, y es mediante ésta como tomamos conciencia de ellos.

Lejos de definirse por una medida, los colores se definen para nosotros ante todo por una calidad de sensación que constituye una gran parte de su realidad, en pintura jamás tomamos conciencia de colores aislados, sino siempre de colores asociados unos a otros, y apreciamos los colores según ciertas relaciones electivas condicionadas por nuestra sensibilidad.

En pintura, los colores se nos presentan, no como signos distintivos de las cosas, sino como los componentes de un orden que tiene su propia existencia, y del cual corresponde al artista usar para expresarse.

Se puede por lo tanto decir, que en pintura, los colores no están necesariamente sujetos a la representación de los objetos; en pintura, los colores no existen por ellos mismos; ningún color es bello ni feo en sí, y actúan sólo en relación unos con otros y con aquello que desean expresar y comunicar.

Puede decirse en sentido amplio que la relación de colores obedece a dos perspectivas principales: la cromática y la valorista, en ésta los colores se comportan en función de su mayor o menor grado de intensidad luminosa; en la perspectiva cromática en función de un grado igual de saturación; la perspectiva cromática y la valorista se apoyan en comportamientos diferentes de nuestra visión, y suscitan estados diferentes en nuestra conciencia, variando en cada caso nuestras percepciones, nuestros sentimientos y pensamientos, cada una de ellas ofrece el medio de elaborar un espacio plástico en el que las formas que toman cuerpo adquieren un carácter peculiar.

El universo del color no se reduce a una cantidad innumerable de matices, y está claramente estructurado sobre la base de los tres primarios fundamentales y sus combinaciones. El número de colores que somos capaces de reconocer con facilidad y seguridad apenas si exceden de seis, los tres primarios más los secundarios, que de ellos se derivan.

Si consideramos los seis colores, amarillo, azul y rojo, y los que proceden de sus mezclas respectivas (violado, anaranjado y verde), se observa que unos son tenidos por colores calientes y otros por colores fríos, como si su percepción fuese acompañada de sensaciones térmicas. Los colores calientes

van del amarillo al rojo, pasando por el naranja, y los fríos, del verde al violado, pasando por el azul, siguiendo una doble progresión en sentido inverso; por una parte se calientan en el orden amarillo-anaranjado-rojo y por otra se enfrían en el orden verde-azul-violado.

Algunos autores estiman que es un fenómeno de naturaleza física o biológica, mientras que otros consideran que se trata de un fenómeno de naturaleza psicológica.

Este efecto térmico de la percepción de los colores se complementa generalmente con un efecto espacial no menos sensible: los tonos calientes nos dan la sensación de “avanzar”, es decir, de visualizarlos en un primer plano, mientras que los tonos fríos la de “retroceder”, apreciándolos en un plano de profundidad.

Aparte de los seis colores mencionados, existen sistemas de colores estandarizados, que contienen un extensísimo número de los mismos, si bien las cualidades de color que podemos distinguir con cierta precisión son: la rojez, la azulez, la amarillez y la escala de grises.

El color, podemos decir, está determinado por al menos tres dimensiones básicas: la luminosidad, el matiz y la saturación. La luminosidad responde al grado de intensidad de la luz, el matiz a cada una de las gradaciones que puede tener un color, producto de la combinación de la mezcla de varios colores, y la saturación al nivel de pureza de un color.

Respecto de la armonía, Ostwal partió del supuesto básico de que “para armonizar dos o más colores han de ser iguales en lo que se refiere a sus elementos esenciales”, no estando seguro de que la luminosidad pudiera ser considerada elemento esencial, basó sus normas de armonía en la intensidad de matiz o saturación.

Adolf Hölzel⁶⁸ sugería que “una pintura sólo es armónica cuando la suma de todos sus colores, introducidos con la variedad y en la disposición artista debidas da blanco”. Por su parte, Emilio Sala, en su “gramática del color”, dice que el arte de armonizar colores, que en lenguaje corriente significa saber casarse entre sí, comprende tres categorías: melodía, gama cromática y acorde armónico.

La melodía no abarca más que una sola coloración, admitiendo en ella toda la variedad de que es susceptible en tonos, matices y modalidades. La gama cromática, es muy semejante a la melodía, consistiendo su diferencia en admitir todas las coloraciones, a condición de que pasen como por el tamiz de una de ellas determinada; es decir, que todas ellas estén influidas más o menos por un color dado. El acorde armónico, tiene como el disco cromático la unidad luz por alma y por cuerpo o forma exterior, la variedad de las valoraciones espectrales.

En cuanto al contraste, decir que éste, se produce cuando la oposición o diferencia de los colores existentes, es notable, probablemente el caso más ilustrativo lo encontramos en la oposición blanco-negro.

Según Emilio Sala, para modificar el aspecto de un color sin tocarle, basta cambiar el fondo que le rodea; pues la percepción visual enseña que siempre que observamos coloraciones contrastando simultáneamente, notamos en ellas aparentes transformaciones, ya se produzcan éstas por oposición de intensidades o por simple disparidad de coloración, el hecho responde siempre a caracteres constantes. Nos referimos sólo a los percibidos por visión monocular, en la cual ni la corpocidad ni la acomodación; hallan lugar, por lo tanto complican menos la materia, ciñéndonos sólo a contrastes de

⁶⁸ El pintor Adolf Hölzel personaliza los orígenes de la abstracción en el sur de Alemania, fue profesor de muchos de los maestros que actuaron el Bauhaus, como Max Ackermann, Willi Baumeister, Johannes Itten u Oskar Schlemmer.

coloraciones vistas en un plano, como la pintura en el cuadro, que nos presentan casando colores como vulgarmente se dice.

No se trata, por lo tanto, de una extensión uniforme de color, sino de trozos variados de coloraciones, limitándose unas a otras; y como quiera que al mirar una de ellas, la retina no aprecia aisladamente, sino asociada al fondo sobre que se destaca, se presentará “influida” o “influyente”, con relación a sus colaterales, dando lugar a las modificaciones aparentes de que hacemos mención.

Rene Berger anota que los colores existen en virtud de una lógica que les es propia, y constituyen el espacio de que necesitan para expresarse. No se les podría exigir, pues, que reproduzcan necesariamente la realidad, y menos aún, que obedezcan a nuestros prejuicios. Corresponde al espectador situarse en la lógica que ellos plantean y en la que, si se entra, adquieren poder de lenguaje.

El mundo del color es realmente amplio y abarca muchos aspectos pero ciñéndonos a su aplicación en la serie *Al-boeira*, diremos que los criterios seguidos en la selección de los colores que intervienen en ésta, son de gusto personal y de orden expresivo.

Lógicamente la configuración de la paleta viene dada por la sensibilidad y por los planteamientos conceptuales y estéticos de cada pintor.

En el caso que nos ocupa la casi totalidad de las piezas que componen la serie se sustentan en cuatro colores: el negro, el blanco, el rojo y el azul, así como la gama de grises derivada únicamente de la mezcla del negro con el blanco, sin incorporar nunca el tono de otro color. Dentro de la gama de grises cabría resaltar aquellas obras que tienen como soporte el aluminio visto, ya que éste actúa como un color más de la gama pero con su particular característica metálica.

Un aspecto fundamental de la mayoría de pinturas, es que en éstas sólo intervienen dos colores, como gama constructora de la obra.



Ésta parquedad de la gama cromática tiene como objetivo resaltar la figura representada adquiriendo ésta el peso y protagonismo visual del paisaje. Podemos decir, que la pintura queda configurada por un color plano o ligeramente texturizado, que actúa como fondo de una construcción formal o conjunto de ellas que se erigen en el centro de atracción del cuadro.

El color negro se aplica siempre a la figura dominante y el resto de los colores actúan como teóricos fondos, pero así como los colores de fondo tienen en cada obra prácticamente un mismo valor de tono, el negro se

comporta de distinto modo, adquiriendo diferentes matices en función de su aplicación. En ocasiones éste, aparece muy empastado a través de la ejecución directa del tubo, presentándose a veces mate o con ligeros valores de brillo en base a la cantidad de materia contenida o a la dirección del trazo, en otras aparece opaco y profundo debido a la cualidad de absorción que ejerce el soporte de la tela sin imprimir, y en las piezas de aluminio, el negro resulta matéricamente uniforme y brillante.

Se ha recurrido al color negro para la figura por un criterio de sensibilidad personal, por su propia entidad, y por su capacidad de interrelación con el resto de colores. La relación que éste establece con el blanco, es de fuerte contraste y asociación simbólica (blanco-luz, negro-oscuridad) con el rojo por la diferencia tonal espacial (rojo-primer plano, negro-profundidad) y con el gris y el azul por sus relaciones de conjunción y armonía



La limitación y reducción de los dibujos y pinturas a dos colores también pretendía facilitar la visión y comprensión de la imagen, siendo ésta más asequible para la lectura e interpretación del mensaje paisajístico buscado. Sin

embargo, la realidad natural del paisaje de la albufera, está básicamente formada por dos colores, el verde y el azul, independientemente de las variantes y matices que pudiesen presentar estos colores. El cambio del color verde que compone la figura en el paisaje real, queda sustituido por el negro, el azul se mantiene en ocasiones y en otras se sustituye por el rojo o el blanco, por razones y argumentos de tipo estético y conceptual.

En el apartado del color de la serie, consideramos que cuanto más reducida fuese la gama cromática de la paleta, mayor sería la carga de expresividad del mensaje y contenido narrativo. Los colores presentan pues cierta autonomía, no estando sujetos a la realidad que se nos aparecía como modelo de referencia.



De cualquier manera, existen en la serie algunas excepciones que se alejan ligeramente de los planteamientos anteriormente citados, como en el caso del cuadro reproducido a continuación.



Por último, el conjunto de pinturas denominado “paissatge recuperat”, es el que más altera y transgrede la idea y los presupuestos cromáticos dominantes en la serie.

Este grupo de cuadros ya no queda determinado por la interrelación de dos colores, sino que presentan una gama amplia de matices y tonos, teniendo como consecuencia una lectura cromática diferente, y estableciendo otro tipo de relaciones, posiblemente más complejas.

También desaparece la relación figura-fondo, y la mirada ya no se centra en una imagen protagonista, sino que hace un recorrido simultáneo a través de toda la superficie pintada, intentando captar el entramado de líneas y colores para descifrar su contenido iconográfico.



8.6 SOPORTE-MATERIA

Tanto el soporte como la materia desempeñan un papel esencial en el desarrollo y finalización del cuadro, influenciando y condicionando el resultado final de éste. La elección de un determinado soporte implica ya un compromiso en base a una idea o concepto, previo a la ejecución, y en cierta medida, éste, a priori hará que la pintura tenga unas cualidades estéticas u otras, en función de sus particularidades físicas.

Un soporte puede ser liso, absorbente, rugoso, satinado, etc. según sea de tela, madera, papel, metal, cartón, etc. actuando de forma activa en el proceso de resolución de la obra, a partir de los conceptos y criterios pictóricos así como del lenguaje plástico aplicado, no siendo solamente una superficie sobre la que se trabaja sino un espacio en el que se expresa una idea o manera de entender la pintura.

Respecto de la materia, se podría decir otro tanto, ya que la elección de ésta condicionará la obra, y su proceso de manipulación y tratamiento técnico harán que una pintura presente características diferentes (frotados, empastes, transparencias, veladuras, etc.) con la consiguiente cualidad y calidad estética.

Las materias susceptibles de emplearse en una obra, son amplísimas, no obstante, en el caso de la serie *Al-boeira*, se han empleado principalmente el óleo, acrílico, tinta serigráfica, grafito, y tinta china, en función de la temática del cuadro y del efecto visual que se deseaba obtener.

Al-boeira, está compuesta por sub-series o grupos de pinturas que presentan sus propias particularidades, y por ello se aprecian diversidad de soportes (tela, papel y aluminio) y tamaños que van desde proporciones muy

reducidas hasta los de escalas de grandes dimensiones, y respecto del formato, decir que es preferentemente rectangular, irregular o bien circular.

En las pinturas correspondientes al *paissatge recuperat*, el soporte actúa como parte esencial tanto del desarrollo y proceso técnico como del conceptual y formal. Estas piezas se conforman a través de la estratificación de fragmentos de telas recuperadas de pinturas desechadas en un proceso de regeneración de paisajes pintados anteriormente.

Las telas se superponen ancladas por medio de remaches creando formatos irregulares que actúan de forma activa originando tensiones perceptivas en el perímetro del cuadro convirtiéndose la estructura física en protagonista fundamental de la obra, con entidad propia y no como simple contenedor de la imagen representada.

Las distintas capas de telas producen diferentes niveles de percepción visual, en base a los colores, líneas, trazadas y texturas matéricas, apareciendo las telas empastadas, crudas, veladas, etc.

Tanto la materia como los registros gráficos aplicados presentan gran variedad debido a los fragmentos seleccionados y combinados en función de los esquemas compositivos, expresivos y narrativos.

En última instancia, estas piezas surgen a partir de superposiciones de telas destruidas constituyendo un testimonio del tiempo (pasado-presente) y reflejando la persistencia de la memoria pintada.



Los cuadros denominados “rames” acusan cierto paralelismo con los de “paissatge recuperat” ya que aparecen igualmente superpuestos, no obstante, se aprecian diferencias significativas ya que aquí no son fragmentos de telas las que configuran la obra, sino la acumulación de cuadros que se multiplican uno sobre otro formando una única pieza de marcado acento volumétrico y objetual casi escultórico.

Los cuadros son de dimensiones pequeñas y formato regular, y en ocasiones se combinan distintos tamaños creando un soporte de estructuras escalonadas.

Una de las intenciones de estas pinturas es la de provocar que la imaginación reconstruya paisajes ideales o intuitivos, paisajes que están escondidos y de los cuales sólo se aprecia un fragmento de los mismos, pero que están presentes aunque sólo sea de forma insinuada, con este sistema constructivo el espectador frente a las piezas se ve incitado a participar de forma activa en el proceso de reconocimiento y apreciación del conjunto del cuadro.

Respecto a la ejecución matérica de las piezas, están realizadas con acrílico aplicado por medio de la técnica serigráfica, siendo la línea la protagonista narrativa de la obra, erigiéndose en la catalizadora de la pintura.



Las piezas de gran tamaño no forman un grupo acotado homogéneo que las encuadre, pero constituyen probablemente la parte más considerable en el conjunto de la serie *Al-Boeira*. Todas las piezas son de formato regular, presentando la tela virgen o imprimada como soporte y las técnicas aplicadas reúnen escasas variaciones, centrándose en el óleo y el acrílico.

En la mayoría de los cuadros el fondo aparece plano o ligeramente texturizado, pintado normalmente en técnica acrílica (el fondo), y sobre éste,

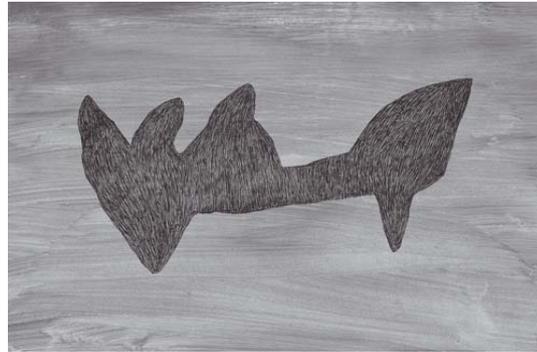
trabajada la figura a partir del óleo aplicado directamente del tubo para conseguir la densidad matérica deseada, por medio de empastes de distinto orden, así como el registro gráfico requerido por la imagen plasmada.

De este grupo de pinturas se diferencia y distingue otro compuesto de unas pocas piezas donde el recurso técnico presenta otras características, estos cuadros están ejecutados a partir del grafito como material constructor de formas en sustitución del óleo, el grafito es aplicado sobre una base de óleo tierno, consiguiendo la fusión de ambas materias, creando un todo compacto, provocando registros de carácter dibujístico.



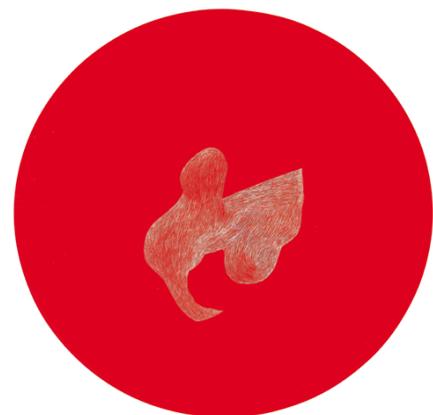
Respecto de los dibujos, el soporte es un papel ordinario y convencional, de escaso gramaje y superficie lisa, sin presentar características ni texturas especiales, la base es acrílica, por lo general resuelta a partir de aguadas y transparencias, sobre la que se interviene con tinta china, utilizando como herramienta de trabajo la plumilla.

La línea, aparece en los dibujos en toda su esencialidad y pureza, y es en éstos donde alcanza su máximo nivel de expresividad narrativa.



Por último, tenemos aquellas piezas que tienen como soporte el aluminio presentado en su estado virgen o entintado de un color plano, que sirve de base.

La técnica aplicada para la figura en el aluminio visto es la serigrafía estampada, y en aquellas piezas que tienen como fondo un color, el dibujo realizado parte del buril como material de ejecución, en este caso, el sistema del dibujo es similar a la técnica del grabado (punta seca) ya que no se añade materia, sino que se procede al rascado de la base por medio de incisiones para conseguir la figura, convirtiéndose en un proceso de eliminación de la materia, dejando ver el soporte del aluminio, creando reflejos, brillos y distorsiones, y cambiando la lectura de la imagen en función de la incidencia de la luz y del ángulo de percepción del espectador.



CONCLUSIONES

9. (A modo de) CONCLUSIONES

Clement Greenberg, crítico americano del que ya hemos hablado en esta memoria, venía a decir (no lo citamos textualmente) que la mayor parte de los argumentos que manejamos en torno a las obras de arte están destinados a intentar explicar lo que pensamos acerca de ellas, y poco más, porque cada artista es una ley para sí mismo, y no existe el método que sirva a más de uno. Dicho esto, no obsta para que creamos que el espacio que comparte la creación con la ciencia sea grande y que los saberes que de él podemos extraer en términos de conocimiento es extraordinariamente valioso. Pues bien, ahí hemos intentado aplicarnos con dedicación en esta tesis por mucho que nos gustaría ofrecer las obras artísticas de *Al-boeira*, no tanto como un producto concreto de nuestro trabajo profesional, sino como verdadero resultado de nuestra investigación.

Más allá de lo dicho, podemos apuntar que ha habido un par de aspectos que consideramos esenciales en la concepción y desarrollo de la presente tesis: Por una parte cuanto tiene que ver con la naturaleza como referente de creación artística, y en concreto con el paisaje de la Albufera desde una óptica y percepción, diríamos vital, y en consecuencia, diferente. Y por otra, la reflexión y estudio de cuanto hemos entendido pertinente en torno a la creación de las obras que surgen de su contemplación como paisaje.

Antes de abordar este trabajo, el “lago” de la Albufera y su entorno nos interesó como fuente de potencial temática que entendíamos sugerente y sentíamos como atractiva desde un punto de vista pictórico, por sus cualidades y particularidades físicas, así como por las vivencias personales vinculadas a ese espacio. Sin embargo, repasando las pinturas de la serie *Al-boeira* a lo largo de este estudio, hemos percibido que han intervenido otras

variables. La mirada y apreciación del paisaje ha sufrido cambios de actitud y pautas de comportamiento tanto conceptuales como estéticas, ya que no se trataba de pintar el paisaje sino de recordarlo y retomarlo, acercándonos a él con otras intenciones.

Cuando hemos vuelto al paisaje original notamos que captamos algo más; que tras esta experiencia se ha producido un enriquecimiento en la manera con la que actúa nuestra mirada, de nuestra manera de observarlo y de sentirlo. Quizás esta sea la conclusión que con mayor fuerza extraemos del trabajo, aunque tengamos que decirlo de forma matizada al tratarse de algo que acontece en el terreno personal. Pero es cierto, que esta investigación nos ha servido para comprender mejor el paisaje en todas sus facetas, encontrando en él matices que anteriormente no apreciábamos de igual manera y en la misma medida. Y comprobando hasta qué punto esos aspectos emergen o no en las obras que hemos realizado, y son de interés para su descripción y (o) valoración estética.

Por lo tanto, algo que ha influido en nosotros como individuos sería el observar la naturaleza con una mirada distinta, más racional, y en ese sentido rigurosa desde la perspectiva del conocimiento, acercándonos al paisaje con una actitud intelectual y posiblemente, más madura y compleja de la aplicada antaño.

A raíz de lo mencionado, el trabajo y aproximación teórica dedicada al paisaje en general y a la serie *Al-boeira* en particular, ha terminado por convertirse en una parte importante de nuestro bagaje formativo, mostrándonos aspectos desconocidos de nuestra relación con la naturaleza y del compromiso que mantenemos con ella, tanto en el ámbito personal como profesional.

La otra conclusión extraída se centraría básicamente en el apartado artístico, ya que este estudio nos ha permitido analizar y reflexionar con ánimo revisionista aquellas piezas (pinturas y dibujos) que hemos realizado a lo largo de los años 2005 y 2006.

En nuestro caso el desarrollo de la tesis, nos ha servido para establecer una conexión, implicación y complicidad con la obra, que va más allá de lo habitual, pues si bien existe siempre un proceso normal de reflexión y autocrítica en todo trabajo pictórico, en esta ocasión se ha profundizado aun más por las especiales circunstancias que conlleva una investigación de estas características.

El hecho de plantearnos cuestiones teóricas de diversa índole ha fortalecido nuestros criterios y conceptos, descubriéndonos aspectos que, o bien nos eran desconocidos, o al menos no éramos conscientes de ellos en la misma medida. Y lo que es más importante: poder compartir esta experiencia con los demás en términos de conocimiento, y cuya particularidad se encuentra en la génesis de una obra personal como la de la serie *Al-boeira*.

Estamos esperanzados en que el presente trabajo de investigación se proyectará en nuestra obra futura desde la consciencia que tenemos de que ha ampliado nuestro horizonte y que las reflexiones llevadas a cabo en este proceso y que hemos incluido en esta memoria se traducirán en un mayor poder de introspección analítica, aportándonos posibilidades y retos que podamos abordar en próximas apuestas de trabajos de producción personal.

Por último, es nuestro deseo que el esfuerzo desplegado, se vea reflejado en el ámbito donde desarrollamos nuestras tareas docente, a través de la aplicación y transmisión de los conocimientos adquiridos en el estudio en el que se soporta la presente tesis.

Ha sido interesante comprobar que el deseo de descubrir la naturaleza nos ha llevado al paisaje, y que al mismo tiempo los paisajes pintados nos han descubierto otra naturaleza. De cómo miramos la realidad a través de la invención. Hasta qué punto no terminamos de encontrar sentido a la pura presencia del mundo, sin su “re-presencia” en las imágenes que generamos en base a su experiencia. En definitiva, de cómo terminamos interesándonos más por nuestra verdad que por la realidad de las cosas.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFIA

- Albers, Josef: *La interacción del color*, Alianza, Madrid, 1980.
- Argullol, Rafael: *La atracción del abismo (un itinerario por el paisaje romántico)* Acantilado, Barcelona, 2006.
- Arnaldo, Javier: *El movimiento romántico*, Historia 16, Madrid, 1989.
- Arnheim, Rudolf: *Arte y percepción visual*, Alianza, Madrid, 1980
- Aumont, Jacques: *La imagen*, Barcelona, Ed. Paidós Ibérica, Barcelona, 1992.
- Bayer, Raymond: *Historia de la Estética*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2002.
- Bazin, Germain: *Barroco y Rococó*, Destino, Barcelona, 1992.
- Beardsley, Monroe- Hospers, John: *Estética (historia y fundamentos)*, Cátedra, Madrid, 2002.
- Berger, René:
 - *El conocimiento de la pintura (el arte de comprenderla)*, Noguer, Barcelona, 2002.
 - *El conocimiento de la pintura (el arte de verla)*, Noguer, Barcelona, 2002
 - *El conocimiento de la pintura (el arte de apreciarla)*, Noguer, Barcelona, 2002.
- Bocola, Sandro: *El arte de la modernidad*. Ediciones del Serbal, Barcelona, 1999.
- Bozal, Valeriano: *El gusto*, Machado libros, Madrid, 2008
- Calabrese, Omar: *El lenguaje del arte*, Ed. Paidós, Barcelona, 1995.
- Carlo Argan, Giulio: *Renacimiento y Barroco (de Giotto a Leonardo da Vinci)*, Akal, Madrid, 1996.
- Carus, Carl Gustav: *Cartas y anotaciones sobre la pintura de paisaje*, Ed. La balsa de la medusa, Madrid, 1992.
- Casas, Antonio: *El arte de hoy y de ayer*, Labor, Barcelona, 1971.
- Castro Flórez, Fernando: *Una verdad pública (consideraciones críticas sobre el arte contemporáneo)* Documenta/VAM, Madrid, 2009.

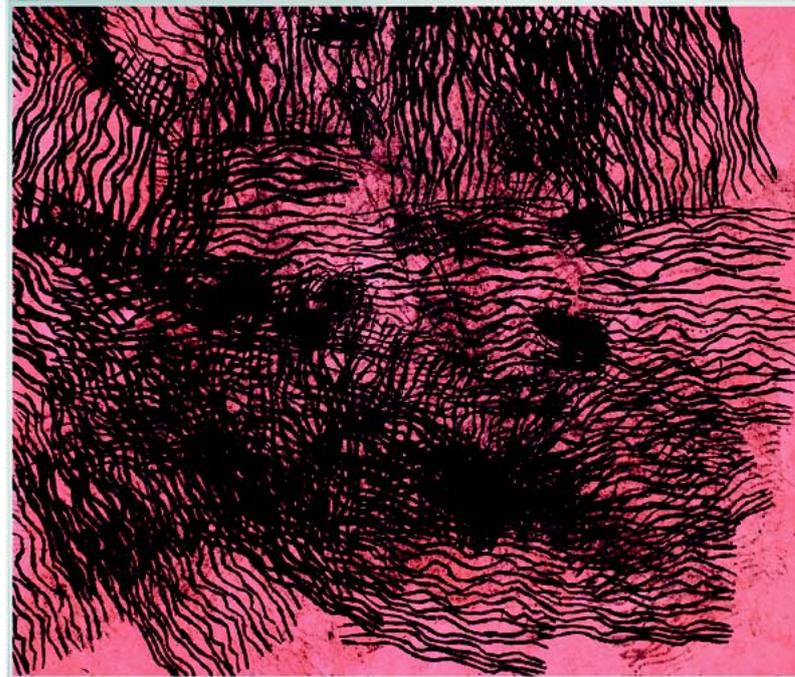
- Clark, Kenneth:
 - *Civilización*, Alianza, Madrid, 1987.
 - *El arte del paisaje*, Seix Barral, Barcelona, 1971.
- Cheng, François: *Cinco meditaciones sobre la belleza*, Siruela, Madrid, 2007.
- Da Vinci, Leonardo: *Tratado de la pintura*, Ed. Nacional, Madrid, 1982.
- de Azúa, Félix: *Diccionario de las artes*, Planeta, Barcelona, 1995.
- de Fusco, Renato: *El placer del arte (comprender la pintura, la escultura, la arquitectura y el diseño)* Gustavo Gili, Barcelona, 2008.
- de Miguel Egea, Pilar: *Del realismo al impresionismo*, Historia 16, Madrid, 1989.
- de Micheli, Mario: *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Alianza Forma, Madrid, 1989.
- de Unamuno, Miguel: *En torno a las artes*, Espasa-Calpe, Madrid, 1976.
- Derrida, Jacques: *La verdad en pintura*, Ed. Paidós, Barcelona, 2001.
- Dondis, DA: *La sintaxis de la imagen*, Gustavo Gili, Barcelona, 1976.
- Eco, Umberto:
 - *La definición del arte*, Martínez Roca, Barcelona, 1990.
 - *Los límites de la interpretación*, Lumen, Barcelona, 2000.
 -
- Francastel, Pierre: *Historia de la pintura francesa*, Ed. Alianza, Madrid, 1970.
- Genette, Gérard: *La obra de arte*, Lumen, Madrid, 1997.
- Ghyka, Matila: *Estética (de las proporciones en la naturaleza y las artes)*, Poseidón, Barcelona, 1979.
- Gilpin, William: *3 ensayos sobre la belleza pintoresca*, Abada, Madrid, 2004.
- Greenberg, Clement: *Arte y cultura (ensayos críticos)* Gustavo Gili, Barcelona, 1979.
- Gombrich, E.H.: *Arte e ilusión*, Gustavo Gili, Barcelona, 1979.
- Goodman, Nelson: *Los lenguajes del arte*, Seix Barral, Barcelona, 1976.
- Guasch, Anna Maria: *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Alianza Forma, Madrid, 2001.

- Hanskeller, Michael: *¿Qué es el arte? (posiciones de la estética desde Platón a Danto)*, Diálogo, Valencia, 2008.
- Hegel: *De lo bello y sus formas*, Austral, Madrid, 1980.
- Hoffmann, Werner: *Los fundamentos del arte moderno*, Península, Barcelona, 1995.
- Jiménez, José: *Teoría del arte*, Tecnos/ Alianza, Madrid, 2002.
- Kant, Immanuel: *Crítica del juicio*, Espasa-Calpe, Madrid, 1977.
- Kessler, Mathieu: *El paisaje y su sombra*, Ed. Idea Books, Barcelona, 2000.
- Klee, Paul: *Teoría del arte moderno*, Calden, Buenos Aires, 1976.
- Lhote, André: *Tratado del paisaje*, Ed. Poseidón, Buenos Aires, 1970.
- Maderuelo, Javier [dir]:
 - *Paisaje y territorio*, Abada Editores, Madrid, 2008.
 - *Paisaje y arte*, Abada Editores, Madrid, 2007.
 - *La idea de espacio (en la arquitectura y el arte contemporáneos)* Akal, Madrid, 2008.
 - *El paisaje. Génesis de un concepto*, Abada, Madrid, 2005.
 -
- Marchan Fiz, Simón:
 - *La estética en la cultura moderna*, Alianza, Madrid, 1987.
 - *Del arte objetual al arte de concepto*, Akal, Madrid, 2001.
- Martindale, Andrew: *El arte gótico*, Destino, Barcelona, 1994.
- Martínez de Pisón, Eduardo: *Miradas sobre el paisaje*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2009.
- Milani, Raffaele: *El arte del paisaje*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2007.
- Mondrian, Piet: *Realidad natural y realidad abstracta*, Barral, Barcelona, 1973
- Murray, Peter y Linda: *El arte del renacimiento*, Destino, Barcelona, 1995.
- Nogué, Joan [ed]:
 - *La construcción social del paisaje*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2007.
 - *El paisaje en la cultura contemporánea*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2008.
- Panofsky, Erwin:
 - *Estudio sobre iconología*, Alianza Universidad, Madrid, 1989.
 - *Idea, Ensayos Arte*, Cátedra, Madrid, 1989.

- *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Alianza, Madrid, 1981.
-
- Roger, Alain: *Breve tratado del paisaje*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2007.
- Sala, Emilio: *Gramática del color*, Institució Alfons el Magnànim, València, 1999.
- Stangos, Nikos: *Conceptos de arte moderno*, Alianza Forma, Madrid, 1989.
- Tatarkiewicz, Wladyslaw: *Historia de seis ideas (Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética)* Tecnos/Alianza, Madrid, 2008.
- Thomas, Karin: *Hasta Hoy (estilo de las artes plásticas en el siglo XX)*, Serbal, Barcelona, 1988
- Thuillier, Jacques: *Teoría General de la Historia del Arte*, Fondo de Cultura Económica, México DF, 2006.
- Wescher, H.: *La historia del collage*, Gustavo Gili, Barcelona, 1980
- Wittgenstein, Ludwig: *Observaciones sobre los colores*, Paidós, Barcelona, 1994.
- Worringer, W: *Abstracción y Naturaleza*, Fondo de Cultura Económica, México, 1966.

CATALOGACIÓN DE LA OBRA

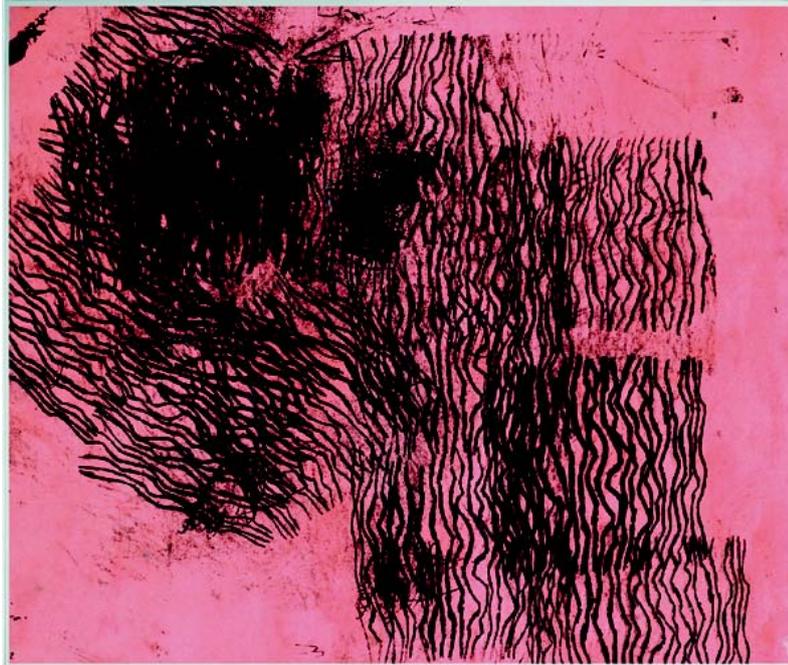
Al-boeira



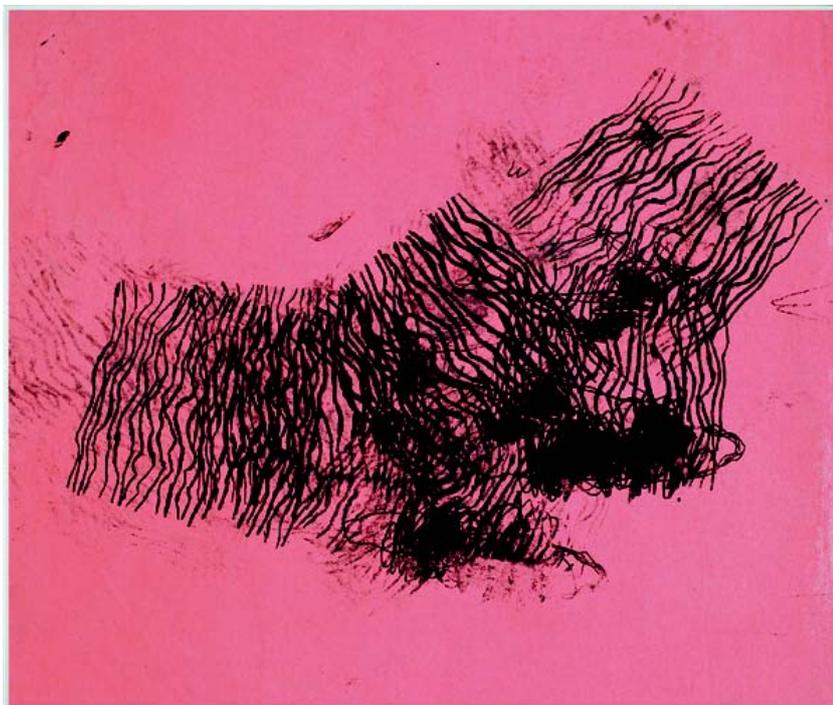
1.- Mates 1, 2006. Acrílico sobre tela sobre aluminio 46 x 54.5 cm



2.- Mates 2, 2006. Acrílico sobre tela sobre aluminio 46 x 54.5 cm



3.- Mates 3, 2006. Acrílico sobre tela sobre aluminio 46 x 54,5 cm



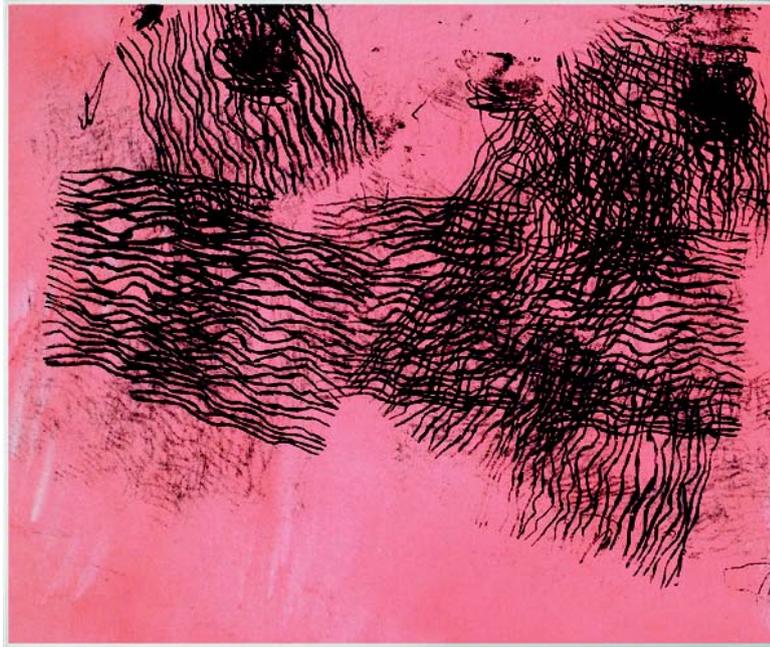
4.- Mates 4, 2006. Acrílico sobre tela sobre aluminio 46 x 54,5 cm



5.- Mates, 5 2006 Acrílico sobre tela sobre aluminio 46 x 54.5 cm



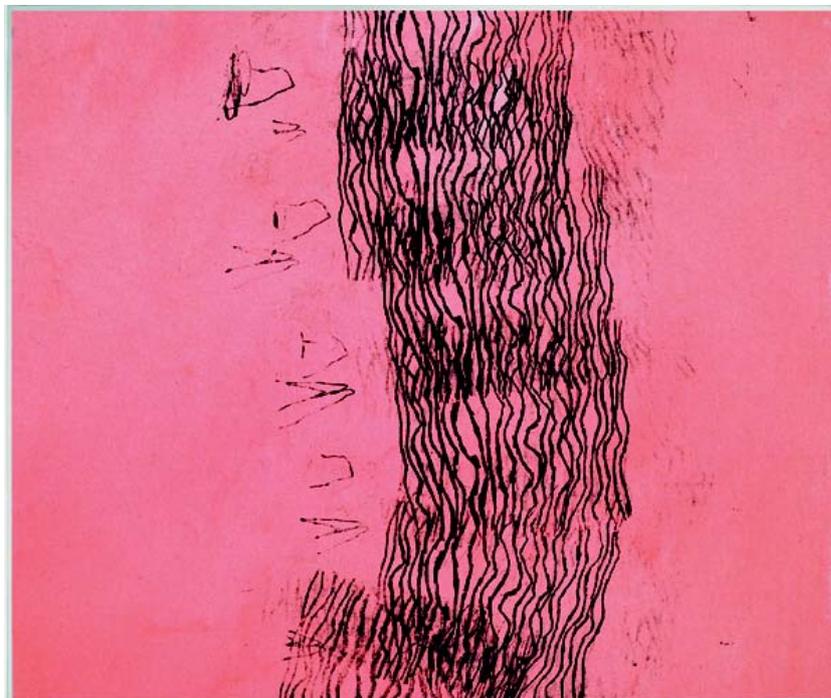
6.- Mates 6, 2006 Acrílico sobre tela sobre aluminio 46 x 54.5 cm



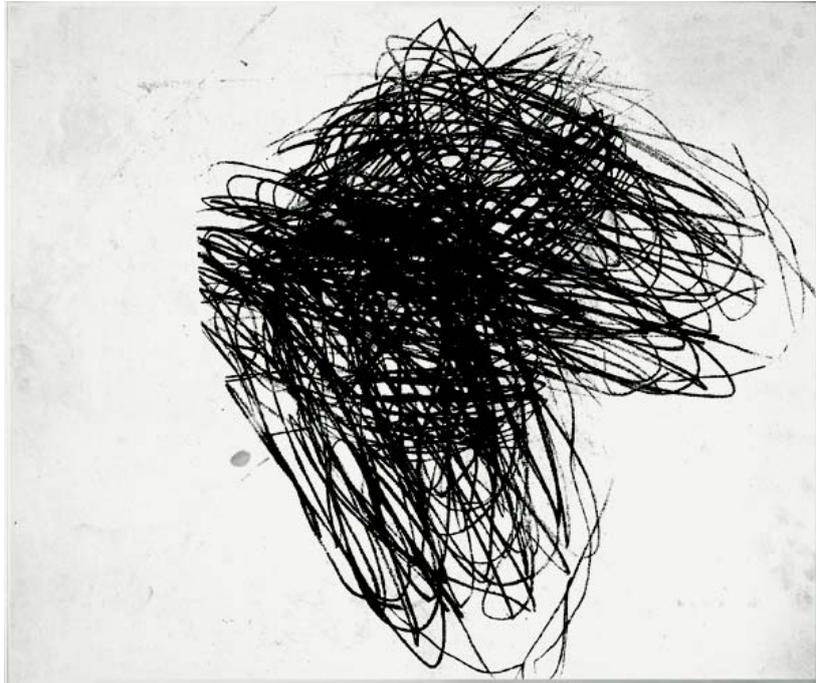
7.- Mates 7, 2006. Acrílico sobre tela sobre aluminio 46 x 54.5 cm



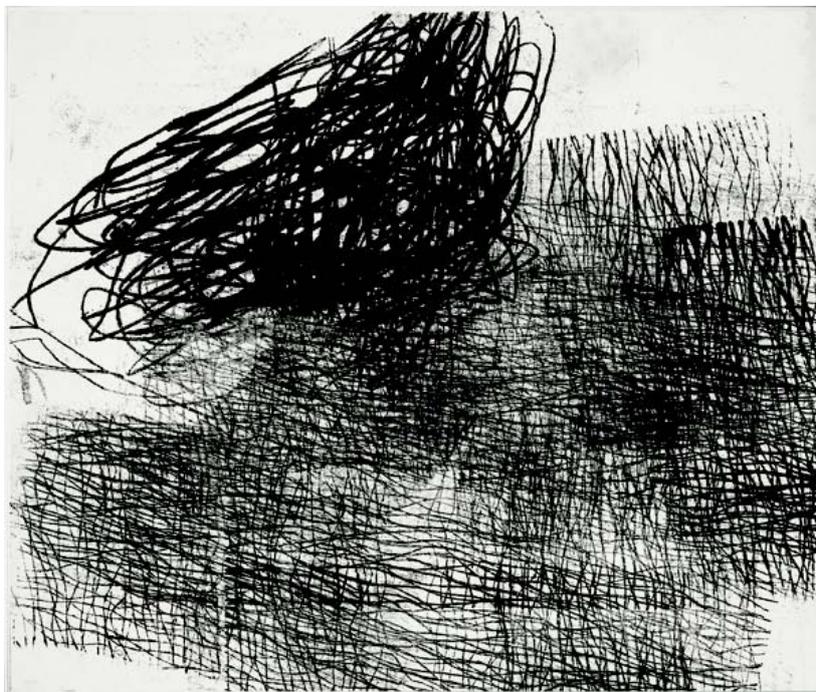
8.- Mates 8, 2006 Acrílico sobre tela sobre aluminio 46 x 54.5 cm



9.- Mates 9, 2006 Acrílico sobre tela sobre aluminio 46 x 54.5 cm



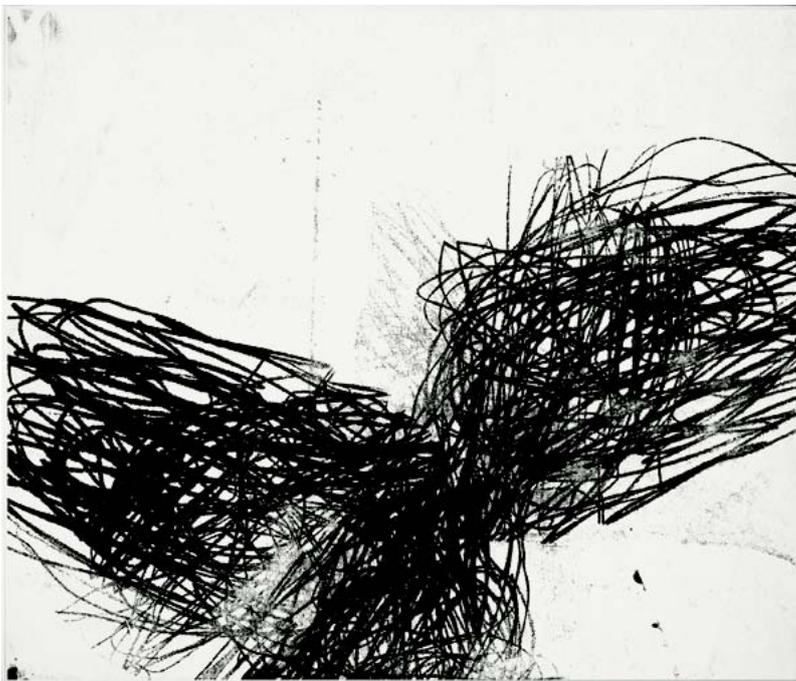
10.- Mates, 10 2006
Acrílico sobre tela sobre aluminio 46 x 54.5 cm



11.- Mates, 11 2006
Acrílico sobre tela sobre aluminio 46 x 54.5 cm



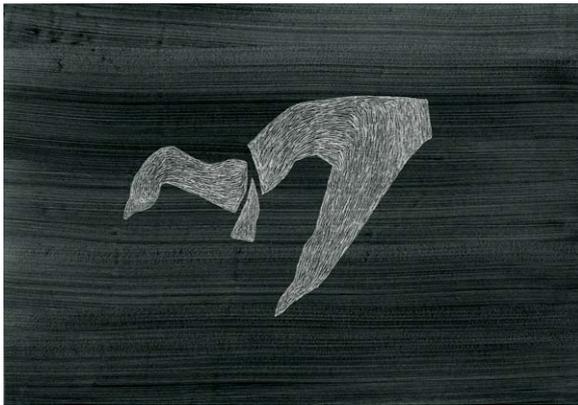
12.- Mates, 12 2006. Acrílico sobre tela sobre aluminio 46 x 54.5 cm



13.- Mates, 13 2006. Acrílico sobre tela sobre aluminio 46 x 54.5 cm



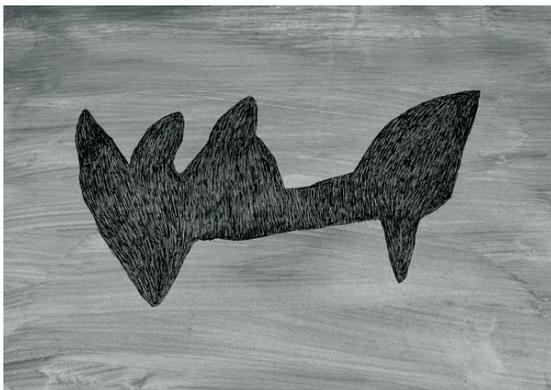
14.- Mates 14, 2006. Acrílico sobre tela sobre aluminio 46 x 54,5 cm



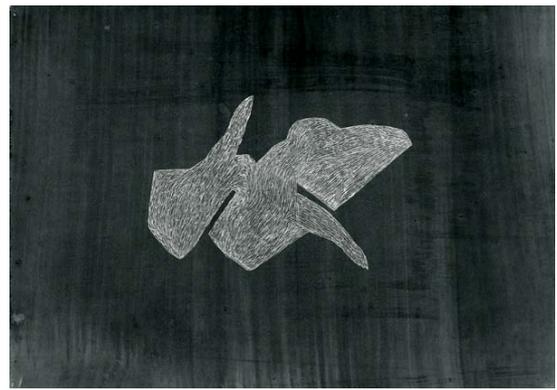
15.- Marjal, 1 2006. Acrílico y tinta sobre papel 28.5 x 40.3 c



16.- Marjal 3, 2006. Acrílico y tinta sobre papel 40.3 x 28.5 cm



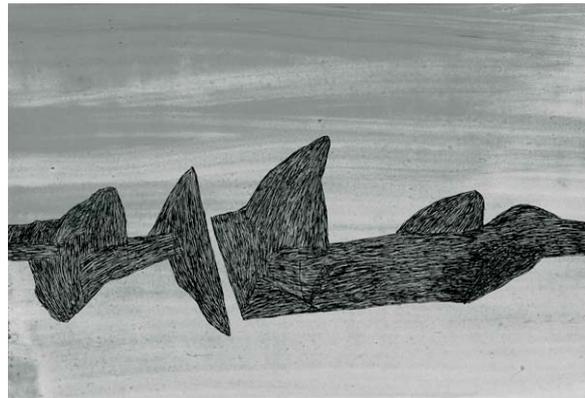
17.- Marjal, 2 2006 Acrílico y tinta sobre papel 28.5 x 40.3 cm



18.- Marjal, 4 2006 Acrílico y tinta sobre papel 28.5 x 40.3 cm



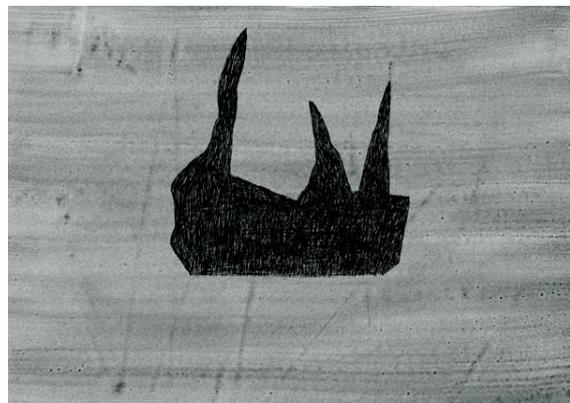
19.- Marjal, 5 2006 Acrílico y tinta sobre papel 28.5 x 40.3 cm



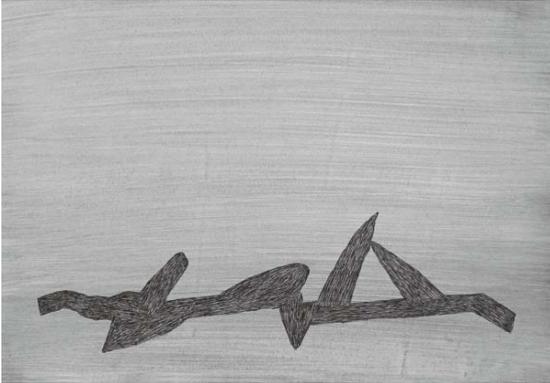
20.- Marjal, 5 2006 Acrílico y tinta sobre papel 28.5 x 40.3 cm



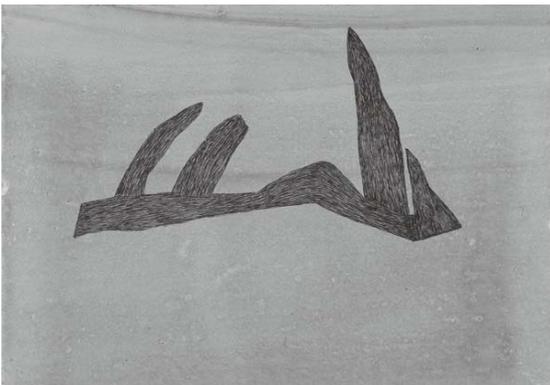
21.- Marjal, 7 2006 Acrílico y tinta sobre papel 28.5 x 40.3 cm



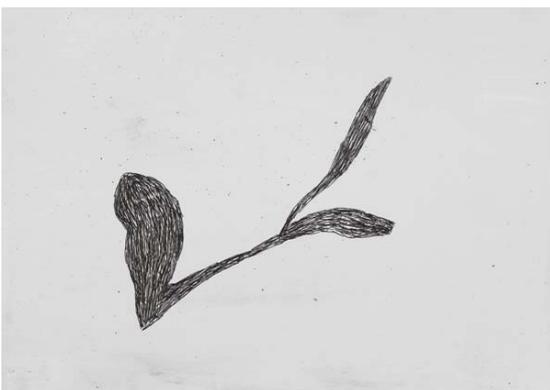
22.- Marjal, 8 2006 Acrílico y tinta sobre papel 28.5 x 40.3 cm



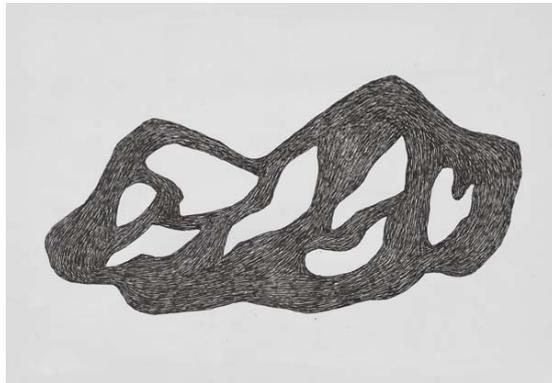
23.- Marjal 9,2006. Acrílico y tinta sobre papel, 28,5x40,3 cm.



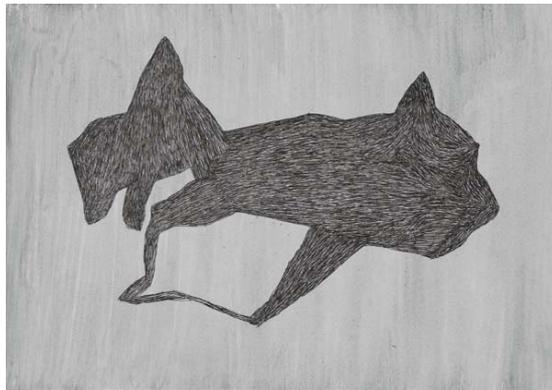
24.- Marjal 10,2006. Acrílico y tinta sobre papel, 28,5x40,3 cm.



25.- Marjal 14,2006. Acrílico y tinta sobre papel, 28,5x40,3 cm.



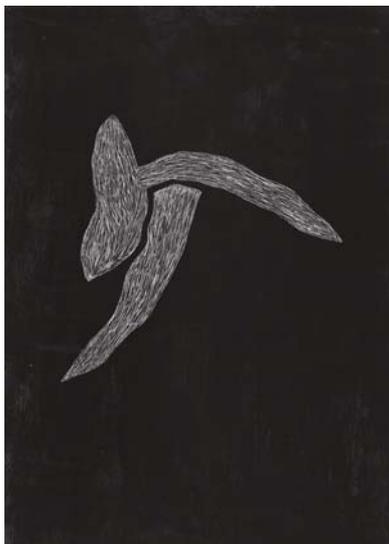
26.- Marjal 11,2006. Acrílico y tinta sobre papel, 28,5x40,3 cm.



27.- Marjal 12,2006. Acrílico y tinta sobre papel, 28,5x40,3 cm.



28.- Marjal 13,2006. Acrílico y tinta sobre papel, 28,5x40,3 cm.



29.- Marjal 15,2006. Acrílico y tinta sobre papel, 40,3x28,5cm.



30.- Marjal 16,2006. Acrílico y tinta sobre papel, 40,3x28,5cm.



31.- Marjal 17,2006. Acrílico y tinta sobre papel, 40,3x28,5cm.



32.- Marjal 19,2006. Acrílico y tinta sobre papel, 40,3x28,5cm.



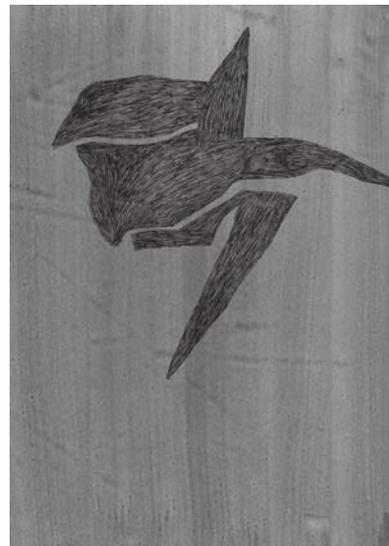
33.- Marjal 20,2006. Acrílico y tinta sobre papel, 40,3x28, 5cm.



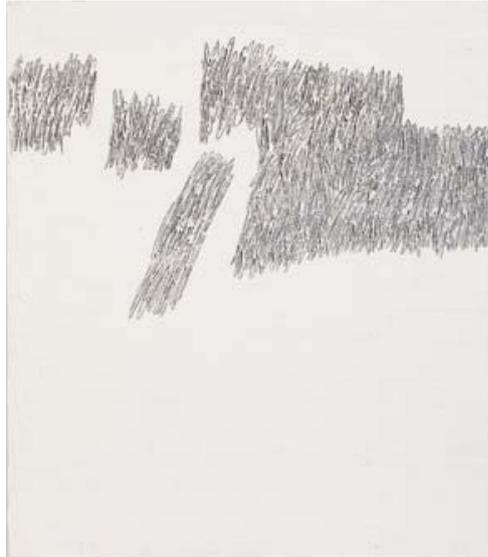
34.- Marjal 23,2006. Acrílico y tinta sobre papel, 40,3x28, 5cm.



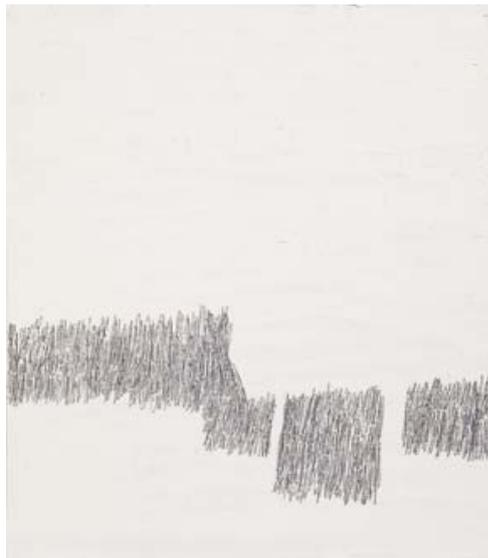
35.- Marjal 21,2006. Acrílico y tinta sobre papel, 40,3x28,5cm.



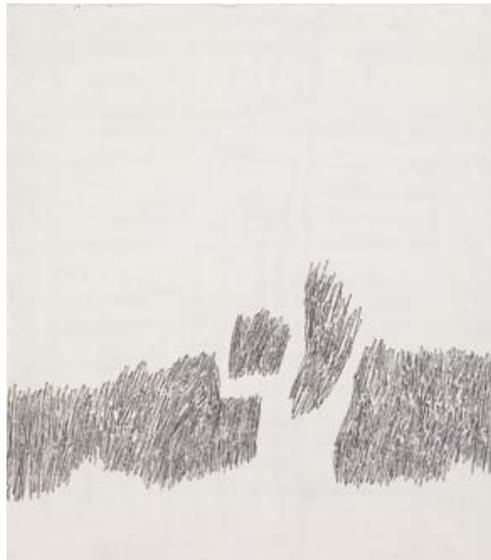
36.- Marjal 22,2006. Acrílico y tinta sobre papel, 40,3x28,5cm.



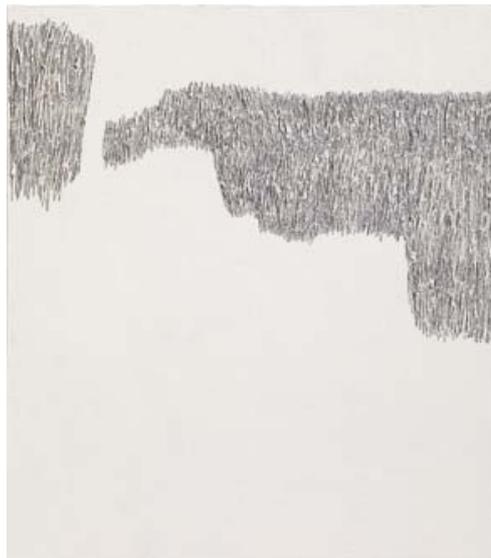
37.- Llac 3, 2006. Grafito y óleo sobre tabla, 46x38 cm.



38.- Llac 4, 2006. Grafito y óleo sobre tabla, 46x38 cm.



39.- *Llac 5*, 2006. Grafito y óleo sobre tabla, 46x38 cm.



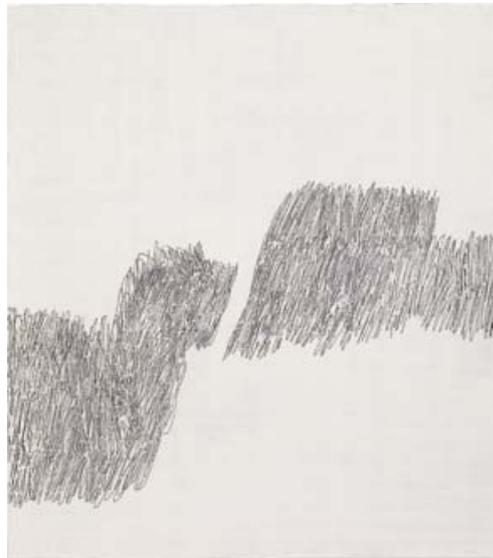
40.- *Llac 6*, 2006. Grafito y óleo sobre tabla, 46x38 cm.



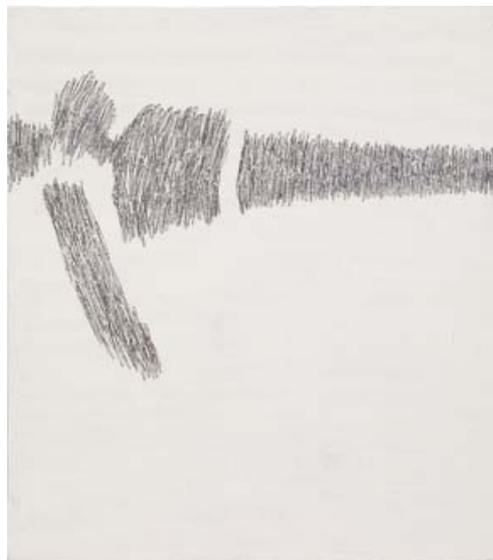
41.- Llac 7, 2006. Grafito y óleo sobre tabla, 46x38 cm.



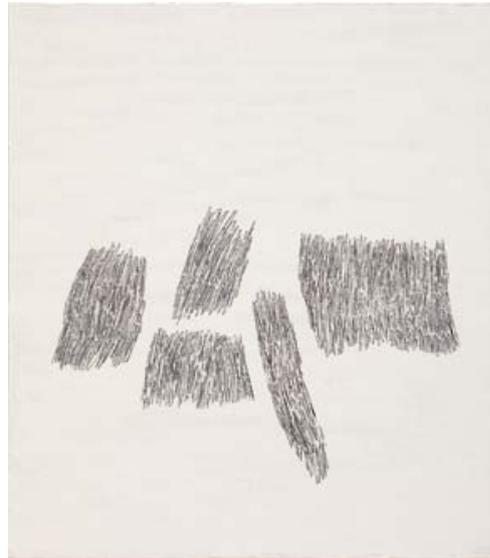
42.- Llac 8, 2006. Grafito y óleo sobre tabla, 46x38 cm.



43.- Llac 9, 2006. Grafito y óleo sobre tabla, 46x38 cm.



44.- Llac 10, 2006. Grafito y óleo sobre tabla, 46x38 cm.



45.- Llac 11, 2006. Grafito y óleo sobre tabla, 46x38 cm.



46.- Llac 12, 2006. Grafito y óleo sobre tabla, 46x38 cm.



47.- Paisaje recuperado 1, 2005. Técnica mixta sobre tela, 21x33 cm.



48.- Paisaje recuperado 3, 2005. Técnica mixta sobre tela, 15x29 cm.



49.- Paisaje recuperado2, 2005. Técnica mixta sobre tela, 25x30 cm.



50.- Paisaje recuperado 5, 2005. Técnica mixta sobre tela, 21x33 cm.



51.- Paisaje recuperado 4, 2005. Técnica mixta sobre tela, 23,5x27 cm.



52.- Paisaje recuperado 6, 2005. Técnica mixta sobre tela, 27x34 cm.



53.- Paisaje recuperado 7, 2005. Técnica mixta sobre tela, 15,5x32,5 cm.



54.- Paisaje recuperado 8, 2005. Técnica mixta sobre tela, 20x31 cm.



55.- Paisaje recuperado 9, 2005. Técnica mixta sobre tela, 25x32,5 cm.



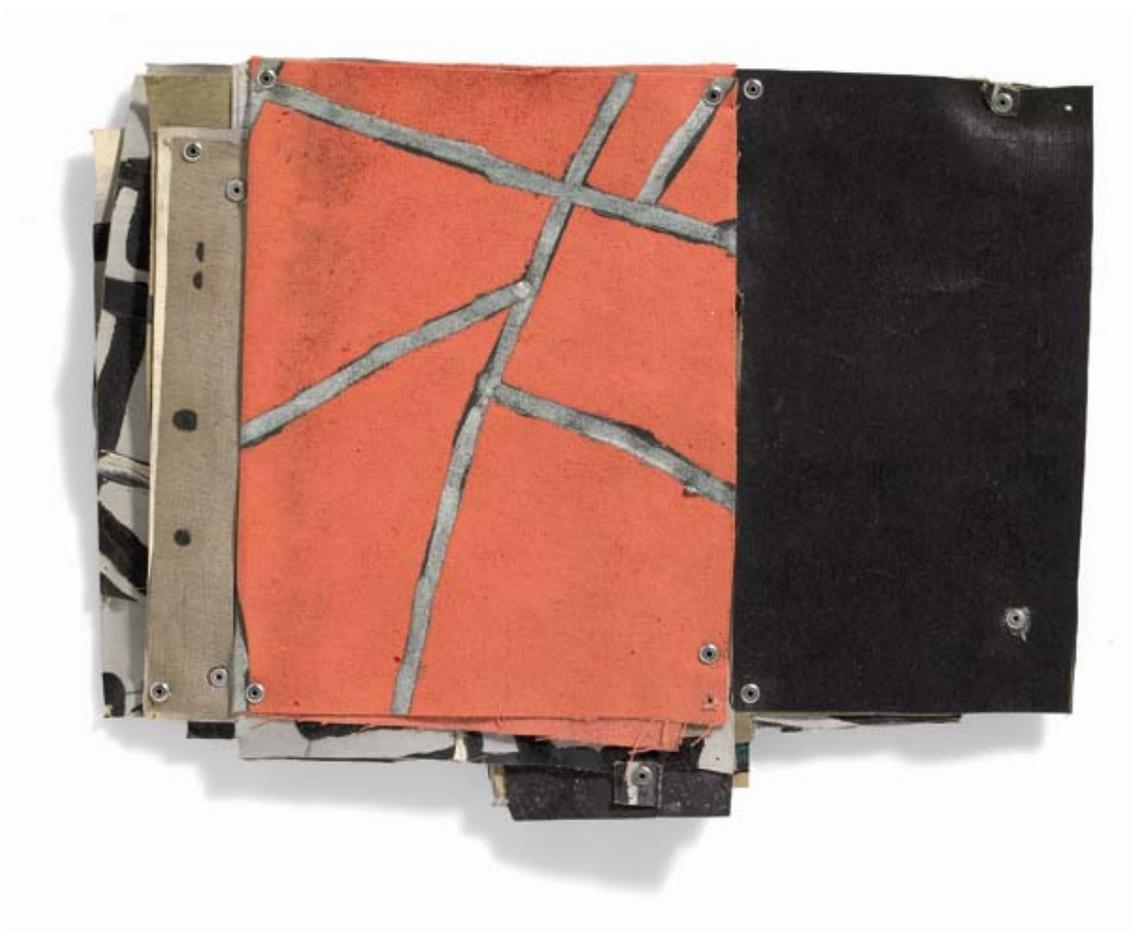
56.- Paisaje recuperado 14, 2005. Técnica mixta sobre tela, 22x35,5 cm.



57.- Paisaje recuperado 15, 2005. Técnica mixta sobre tela, 25x41 cm.



58.- Paisaje recuperado 12, 2005. Técnica mixta sobre tela, 30x40 cm.



59.- Paisaje recuperado 10, 2005. Técnica mixta sobre tela, 30x39,5 cm.



60.- Paisaje recuperado 11, 2005. Técnica mixta sobre tela, 35x39 cm.



61.- Paisaje recuperado 16, 2005. Técnica mixta sobre tela, 20x31 cm.



62.- Paisaje recuperado 13, 2005. Técnica mixta sobre tela, 31x35,5 cm.



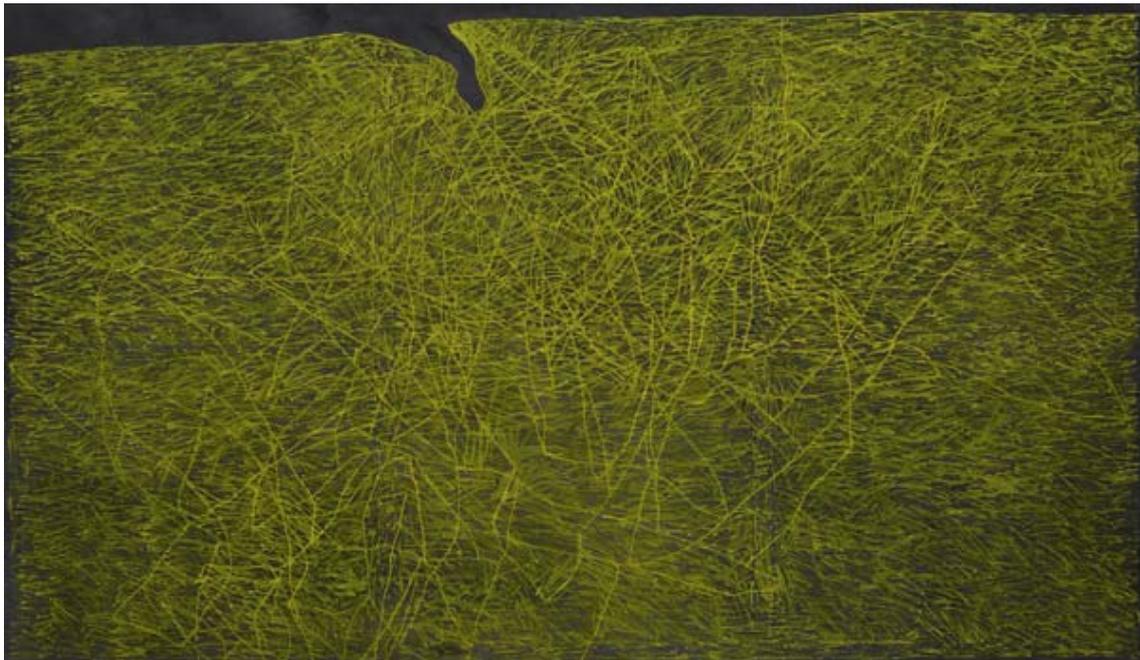
63.- Kostelezky, 2005. Acrílico y óleo sobre tela, 220x380 cm.



64.- Niebla, 2005. Acrílico y óleo sobre tela, 220x380 cm.



65.- Raya, 2005. Acrílico y óleo sobre tela, 220x380 cm.



66.- Floto de Llebeig, 2005. Acrílico y óleo sobre tela, 220x380 cm.



67.- *L'om*, 2006, acrílico y óleo sobre tela, 220x380 cm.



68.- *Aladera*, 2006, acrílico y óleo sobre tela, 135x195 cm.



69.- Nit, 2005, acrílico y óleo sobre tela, 220x450 cm.



70.- Restinga, 2006, acrílico y óleo sobre tela, 220x450 cm.



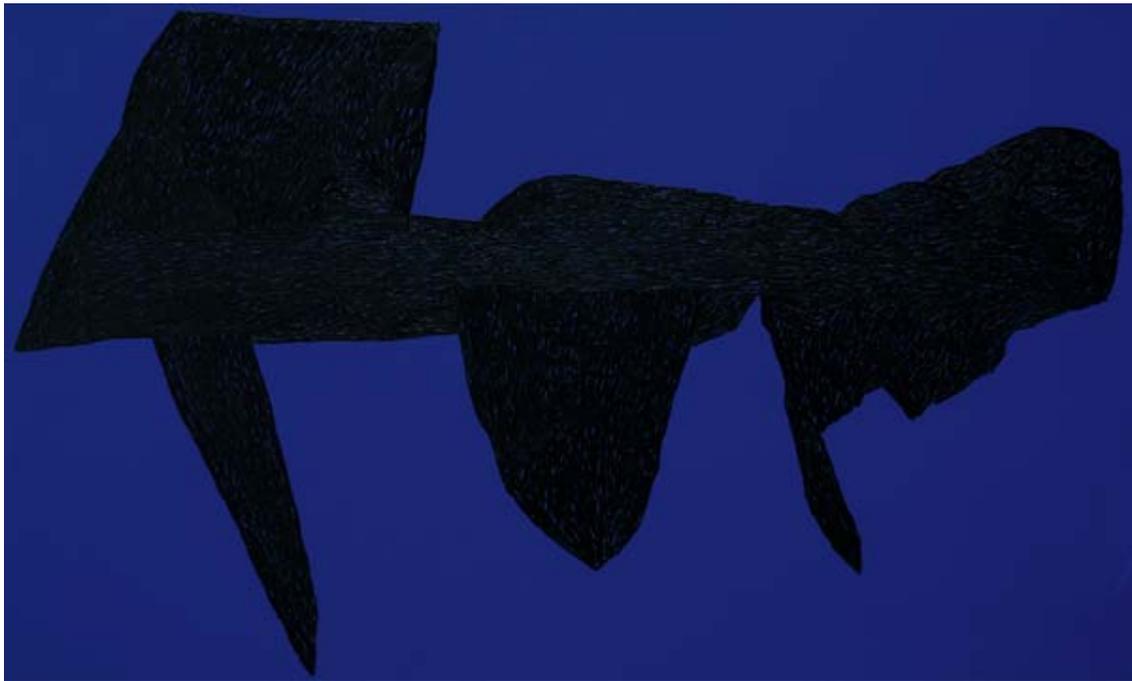
71.- *Punta els Siverts*, 2006, acrílico y óleo sobre tela, 195x280 cm.



72.- *El cap de més al cap*, 2006, acrílico y óleo sobre tela, 250x200 cm.



73.- *Cistus*, 2006, acrílico y óleo sobre tela, 100x300 cm.



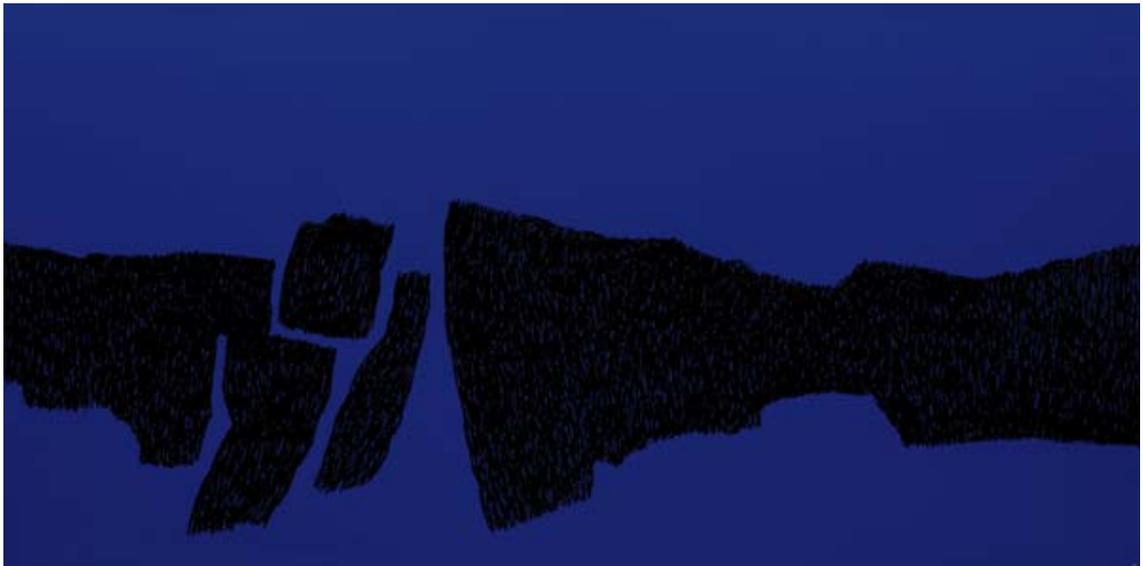
74.- Nerim, 2006, acrílico y óleo sobre tela, 180x300 cm.



75.- Mata del Brossar, 2006, acrílico y óleo sobre tela, 195x390 cm.



76.- *Acutus*, 2006, acrílico y óleo sobre tela, 180x180 cm.



77.- Carrerot de la vora, 2006, acrílico y óleo sobre tela, 195x390 cm.



78.- *Tipha*, 2006, acrílico y óleo sobre tela, 135x195 cm.



79.- Lemna, 2006, acrílico y óleo sobre tela, 135x195 cm.



80.- Chara, 2006, serigrafía sobre tela, 120x80 cm.



81.- Scirpus, 2006, serigrafía sobre tela, 120x80 cm.



82.- Rames 1, 2006. Técnica mixta sobre tela, 19x27x5,5 cm.



83.- Rames 2, 2006. Técnica mixta sobre tela, 31x35x4 cm.



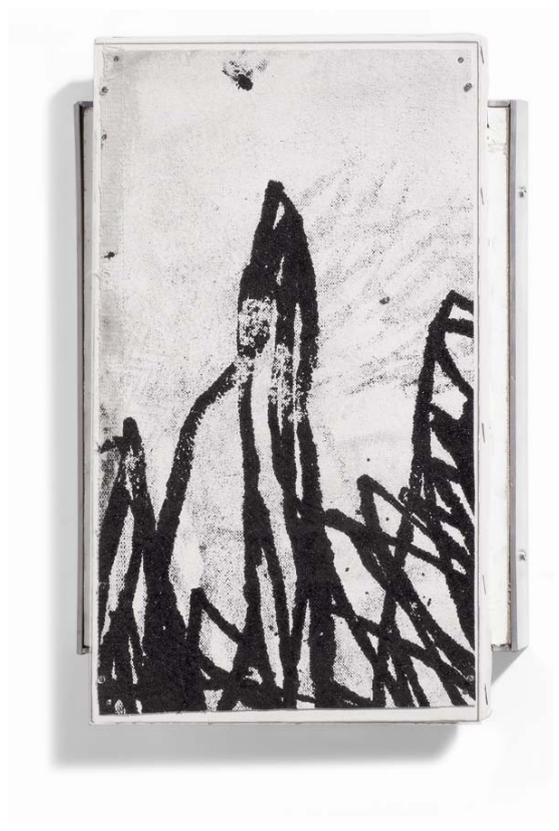
84.- Rames 3, 2006. Técnica mixta sobre tela, 20x29x6,5 cm.



85.- Rames 4, 2006. Técnica mixta sobre tela, 20x33x6,5 cm.



86.- Rames 5, 2006. Técnica mixta sobre tela, 33x24x6 cm.



87.- Rames 6, 2006. Técnica mixta sobre tela, 33x21x5,5 cm.



88.- Rames 7, 2006. Técnica mixta sobre tela, 30x30x4 cm.



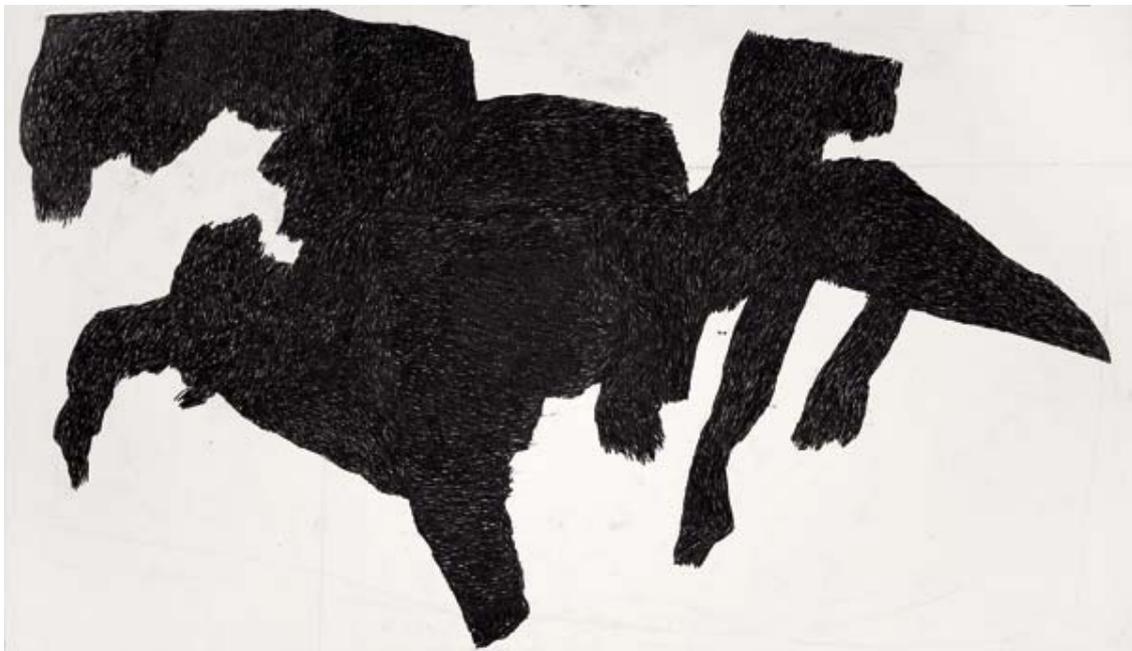
89.- Rames 8, 2006. Técnica mixta sobre tela, 22x27x8 cm.



90.- Rames 9, 2006. Técnica mixta sobre tela, 28x19x7,5 cm.



91.- Rames 10, 2006. Técnica mixta sobre tela, 27x19x10 cm.



92.- Argelaga, 2006. Óleo sobre tela, 290x500 cm.



93.- Pas, 2006. Acrílico y óleo sobre tela, 250x200 cm.



94.- *Reflejo 3*, 2006. Acrílico y óleo sobre tela, 250x200 cm.



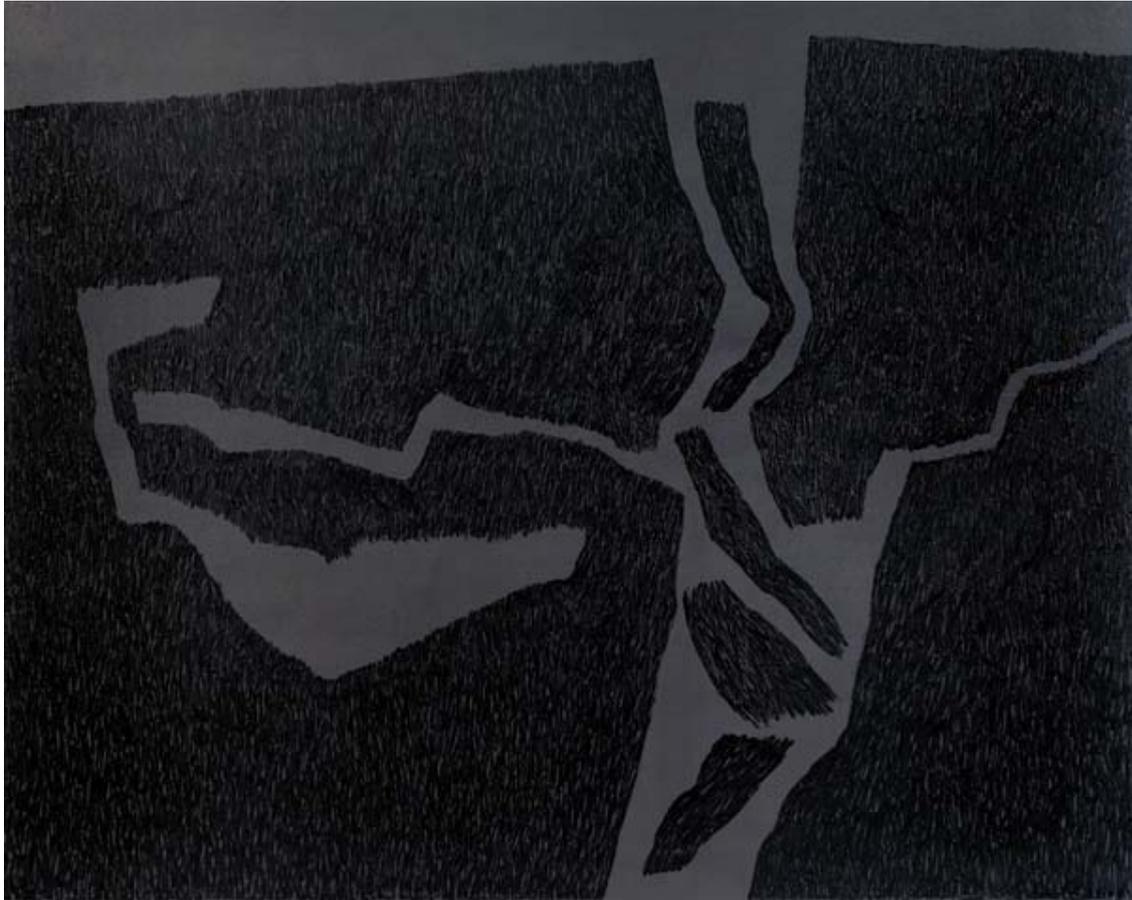
95.- Reflejo 1, 2006. Acrílico y óleo sobre tela, 250x200 cm.



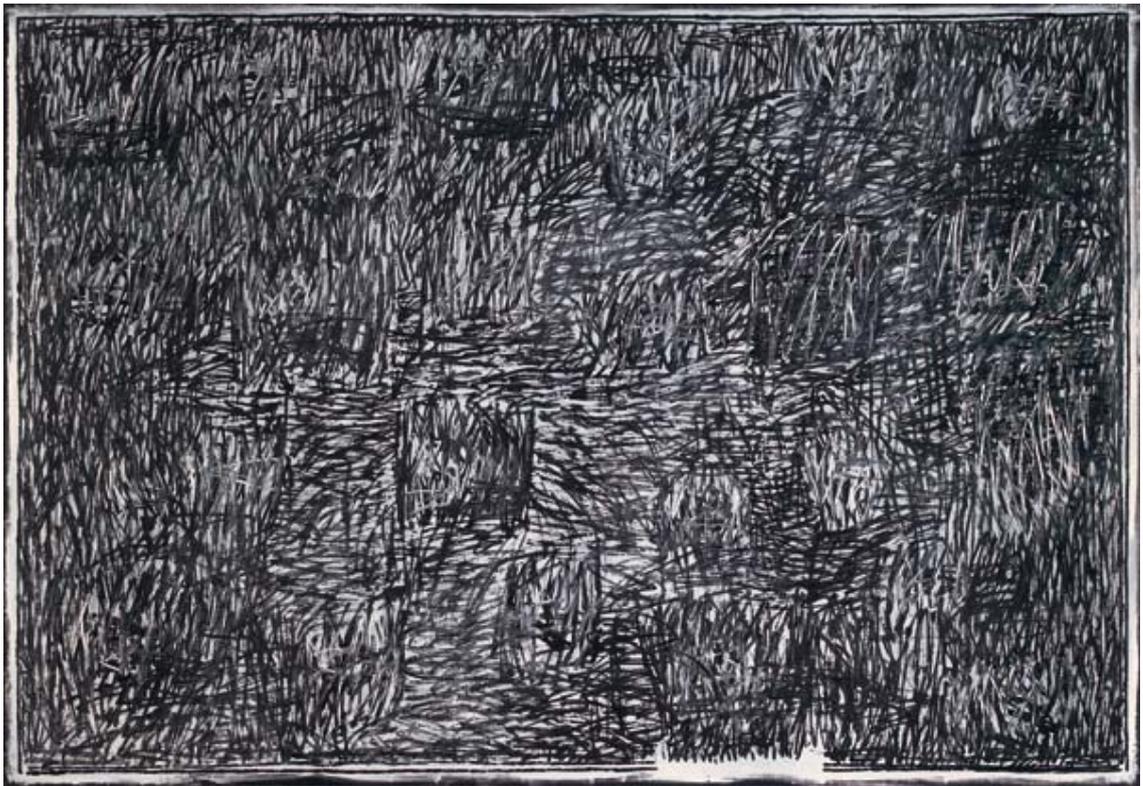
96.- *Espiga d'augena*, 2006. óleo sobre tela, 290x500 cm.



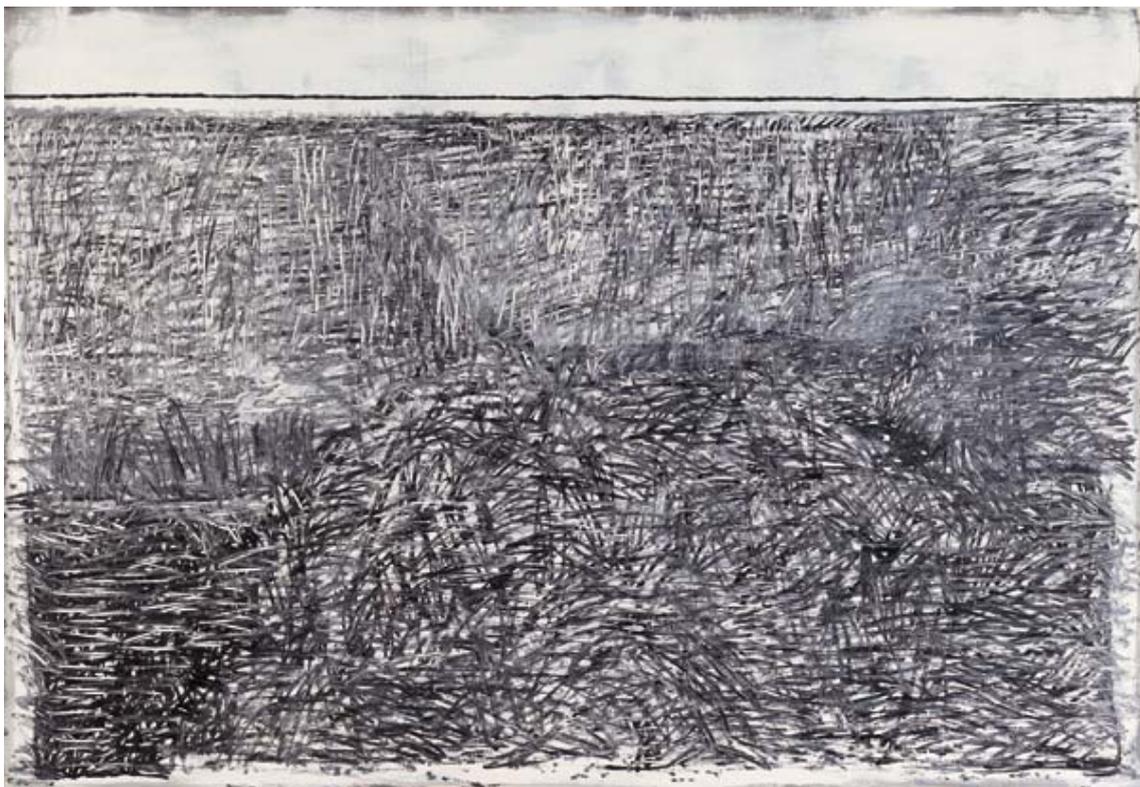
97.- *Passadis de coster*, 2006. Acrílico y óleo sobre tela, 200x250 cm.



98.- *Passadis de llevant*, 2006. Acrílico y óleo sobre tela, 200x250 cm.



99.- *Limonium du dufourii*, 2005. Acrílico y óleo sobre tela, 195x280 cm.



100.- *Maraña*, 2005. Acrílico y óleo sobre tela, 195x280 cm.



101.- *Punt de cubells*, 2006. Acrílico y óleo sobre tela, 195x280 cm.



102.- Tardor, 2006. Acrílico y óleo sobre tela, 195x280 cm.



103.- *Fora la Mata Llarga*, 2006. Acrílico y óleo sobre tela, 195x280 cm.



104.- *Tancat de la Pipa*, 2006. Acrílico y óleo sobre tela, 195x280 cm.



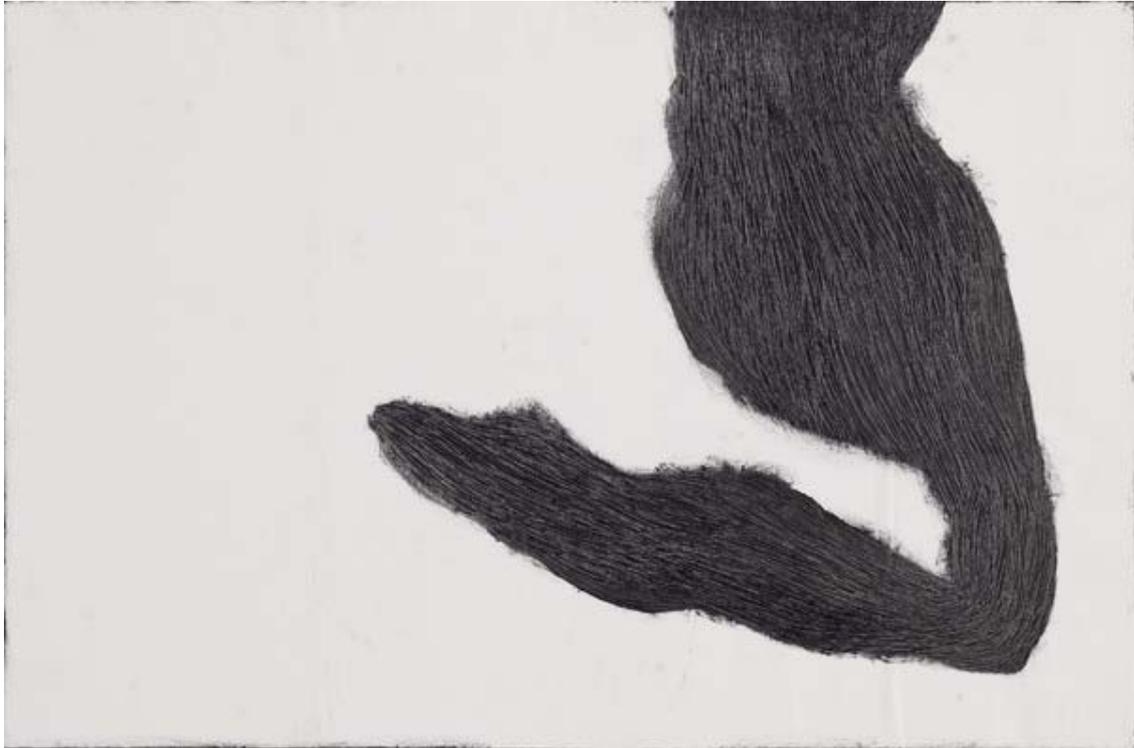
105.- *Plutja*, 2005. óleo sobre tela, 195x150 cm.



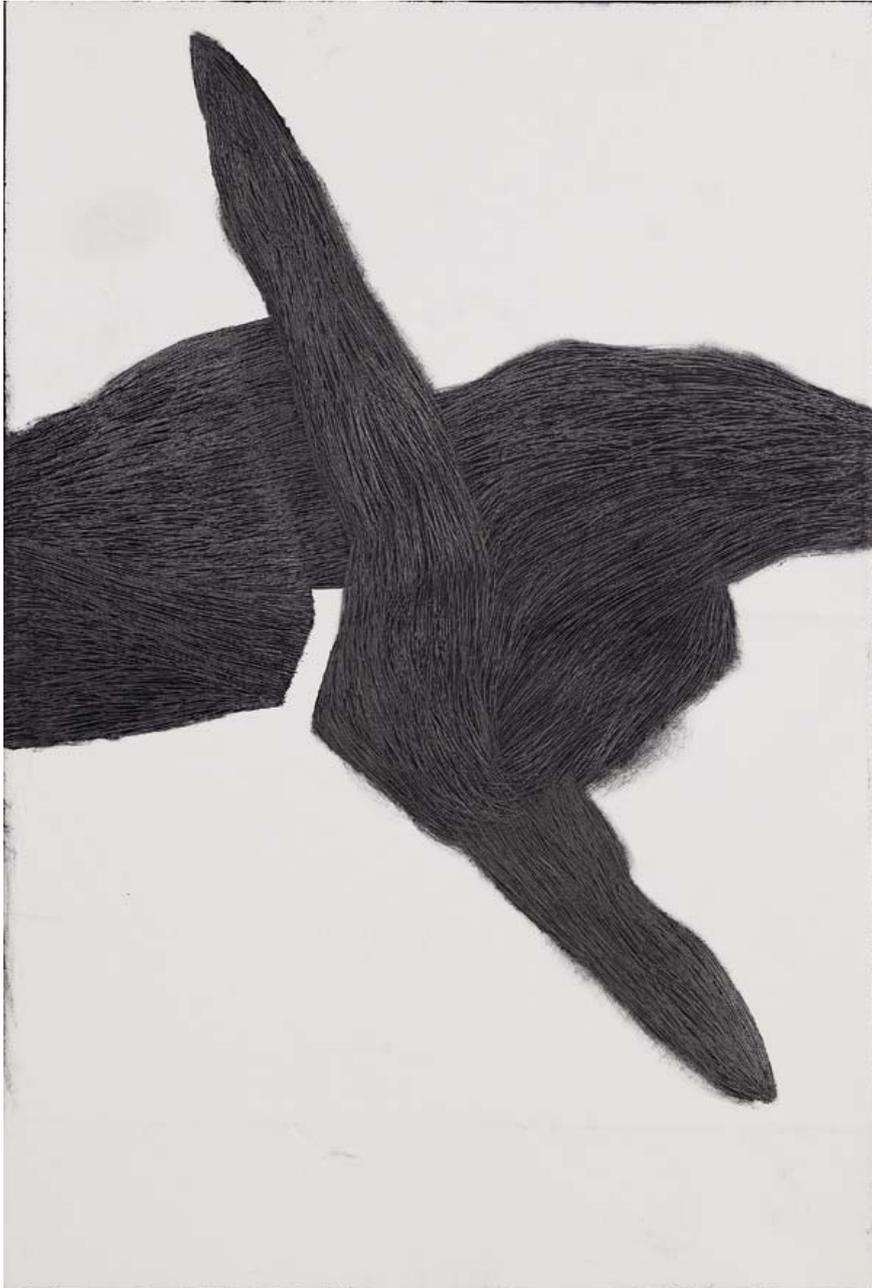
106.- Herba, 2005. óleo sobre tela, 195x150 cm.



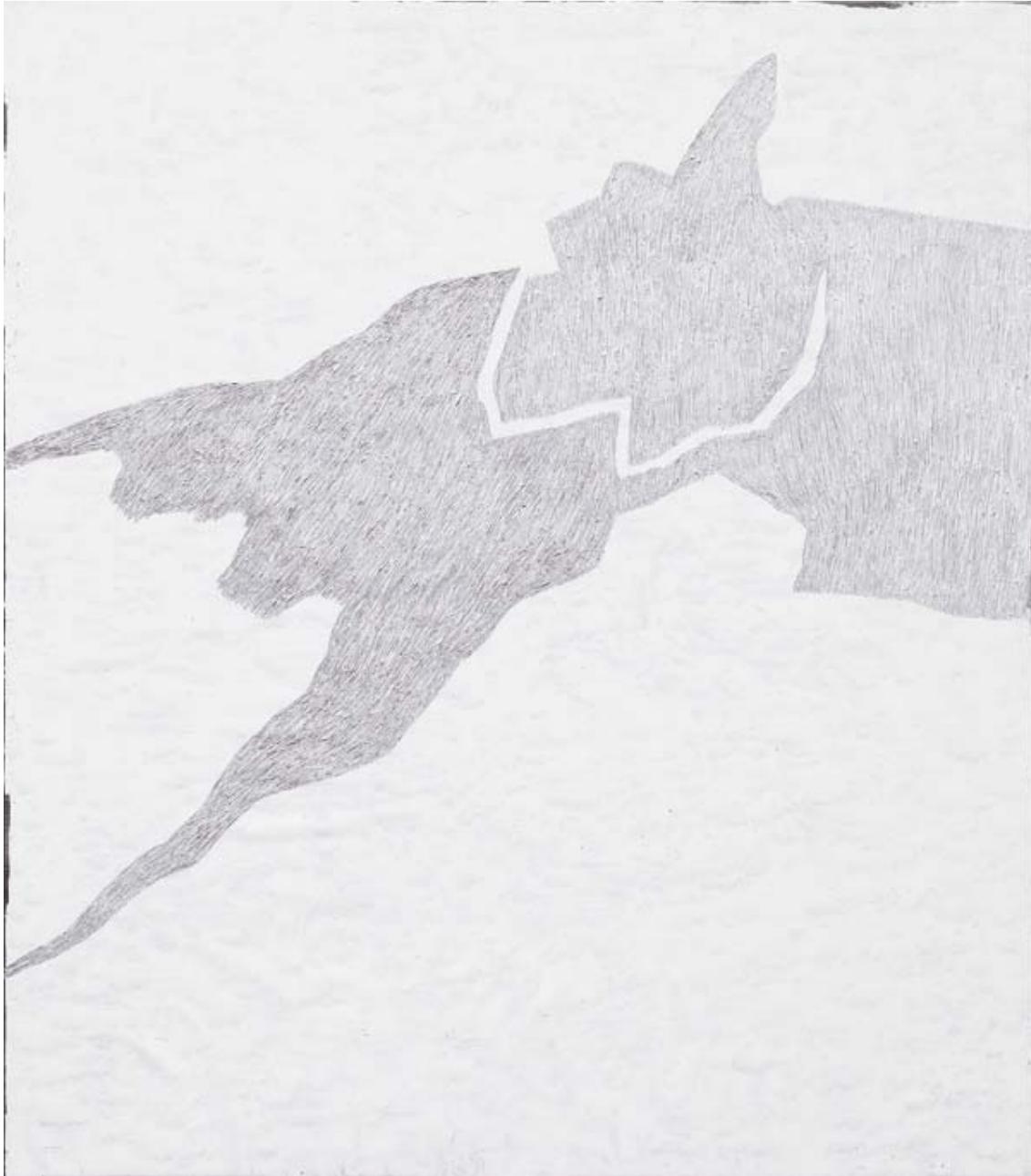
107.- *Mateta de dalt*, 2005. *grafito sobre tela, 250x200 cm.*



108.- Kodo, 2006. óleo sobre tela, 80x120 cm.



109.- Xiprer, 2006. óleo sobre tela, 120x80 cm.



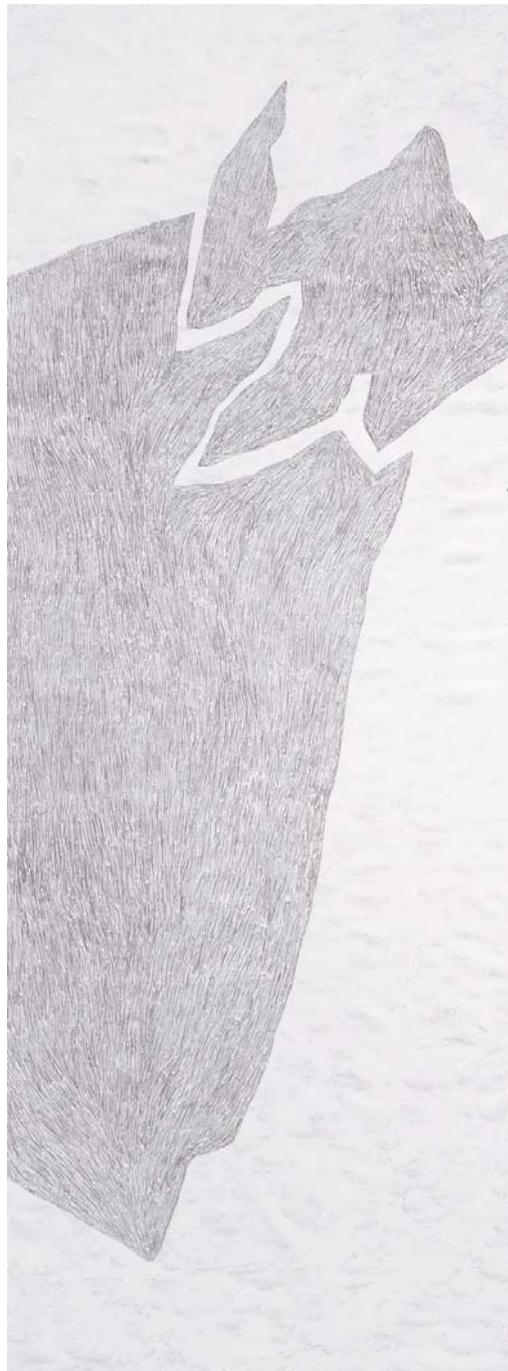
110.- Tancat gris 1, 2006. Grafito y óleo sobre tela, 150x130 cm.



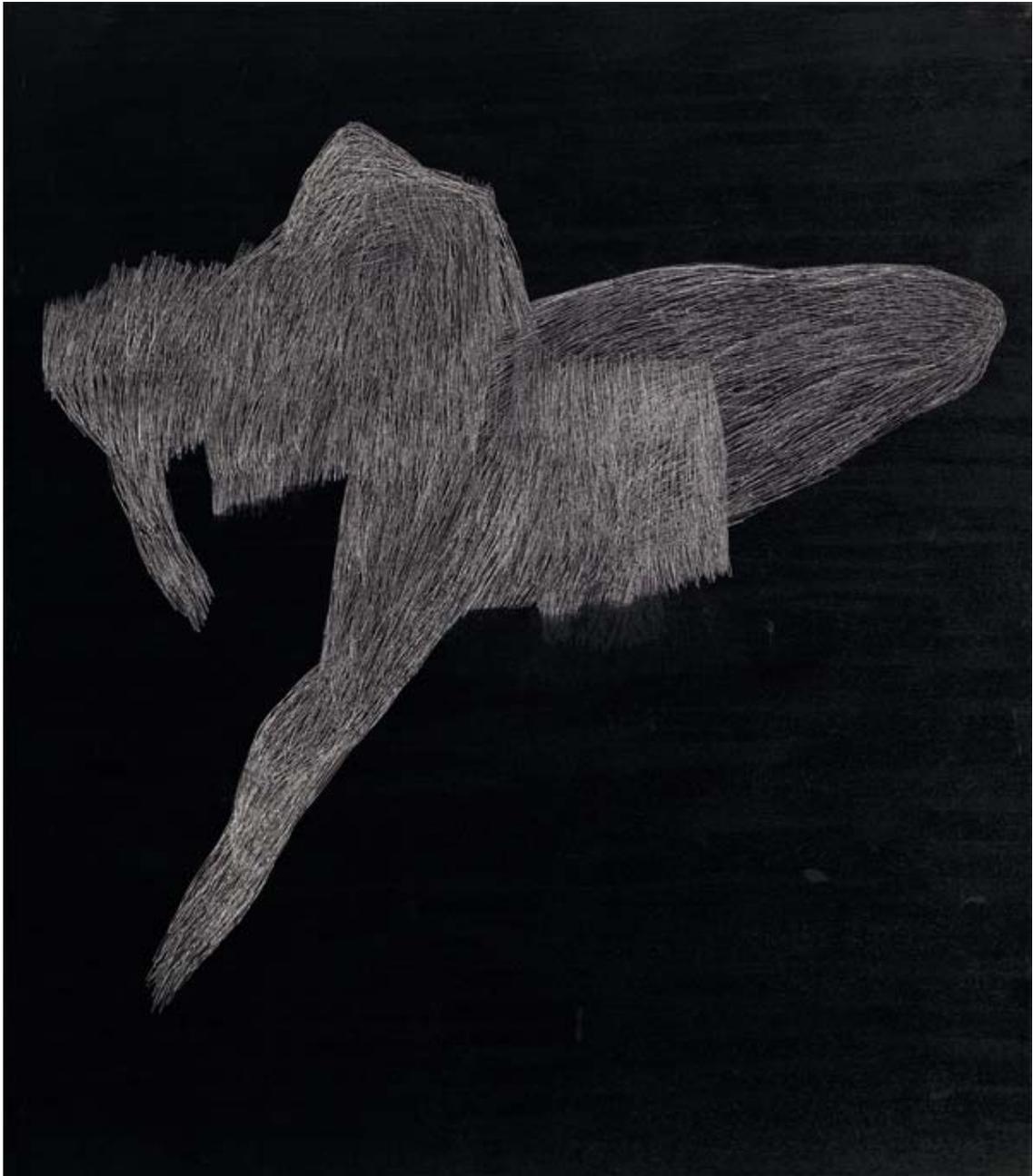
111.- Tancat gris 2, 2006. Grafito y óleo sobre tela, 150x130 cm.



112.- Borera 122, 2006. Grafito y óleo sobre tela, 220x80 cm.



113.- Borera 121, 2006. Grafito y óleo sobre tela, 220x80 cm.



114.- *Reflejo nocturno*, 2006. óleo sobre tela, 150x130 cm.



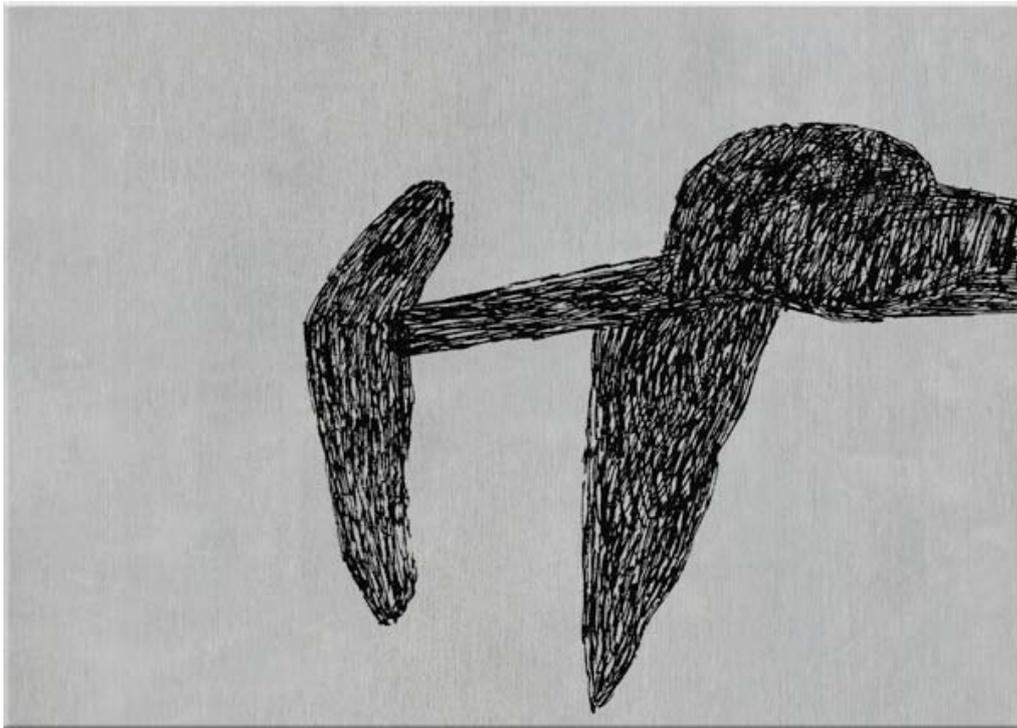
115.- *Mata de Pales*, 2006. óleo sobre tela, 150x130 cm.



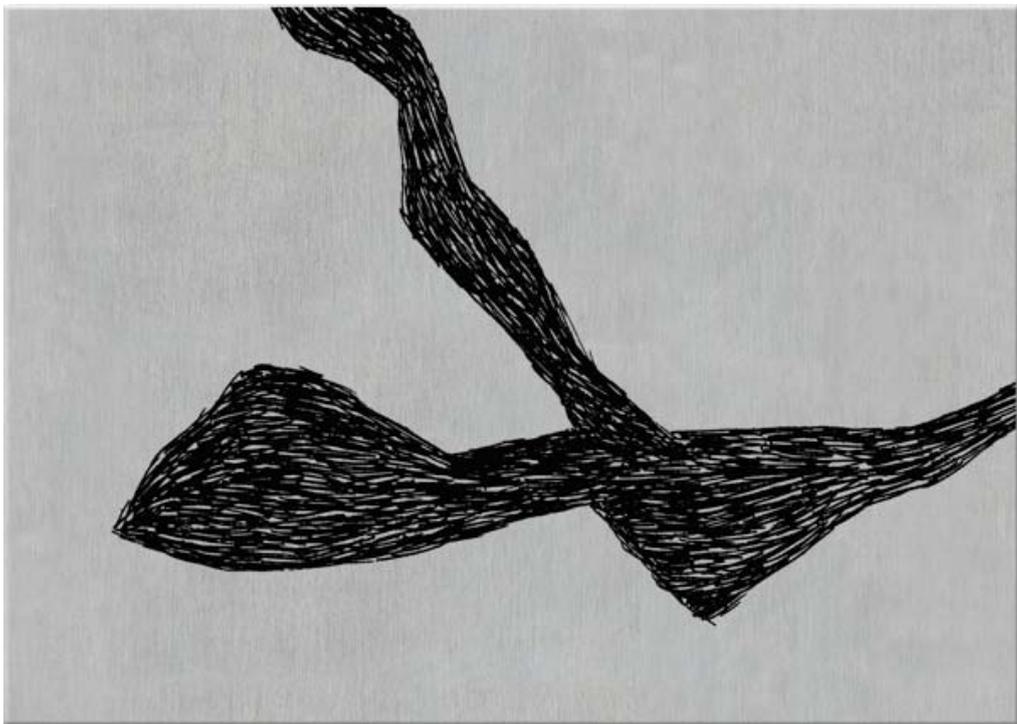
116.- *Llac de nit*, 2006. óleo sobre tela, 195x150 cm.



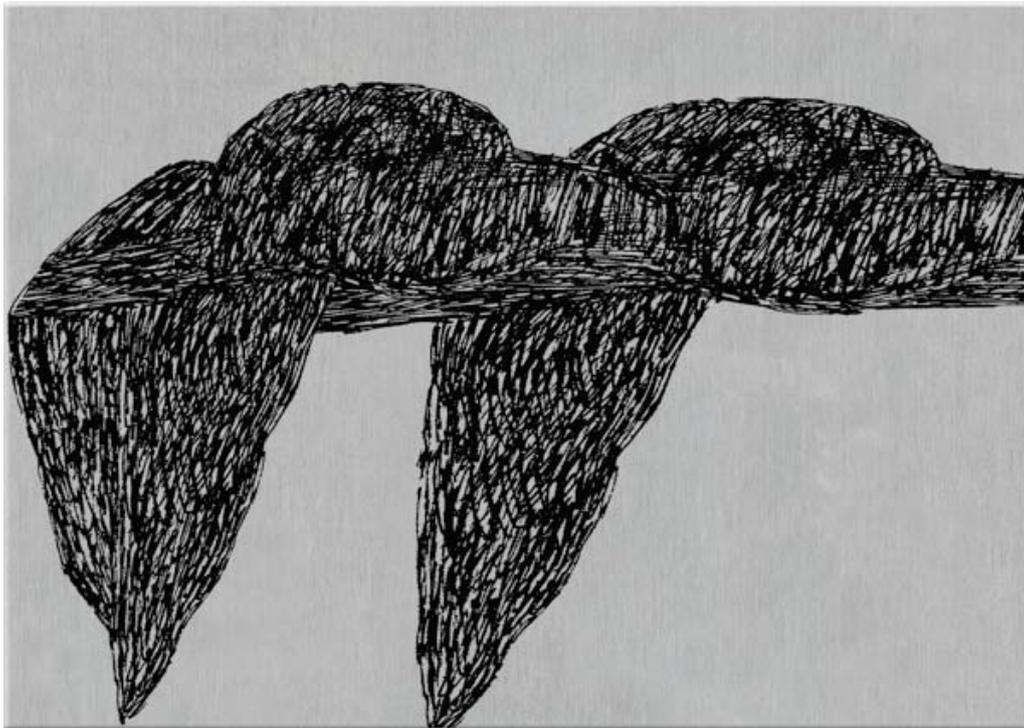
117.- Sin título 666, 2006. óleo sobre tela, 195x150 cm.



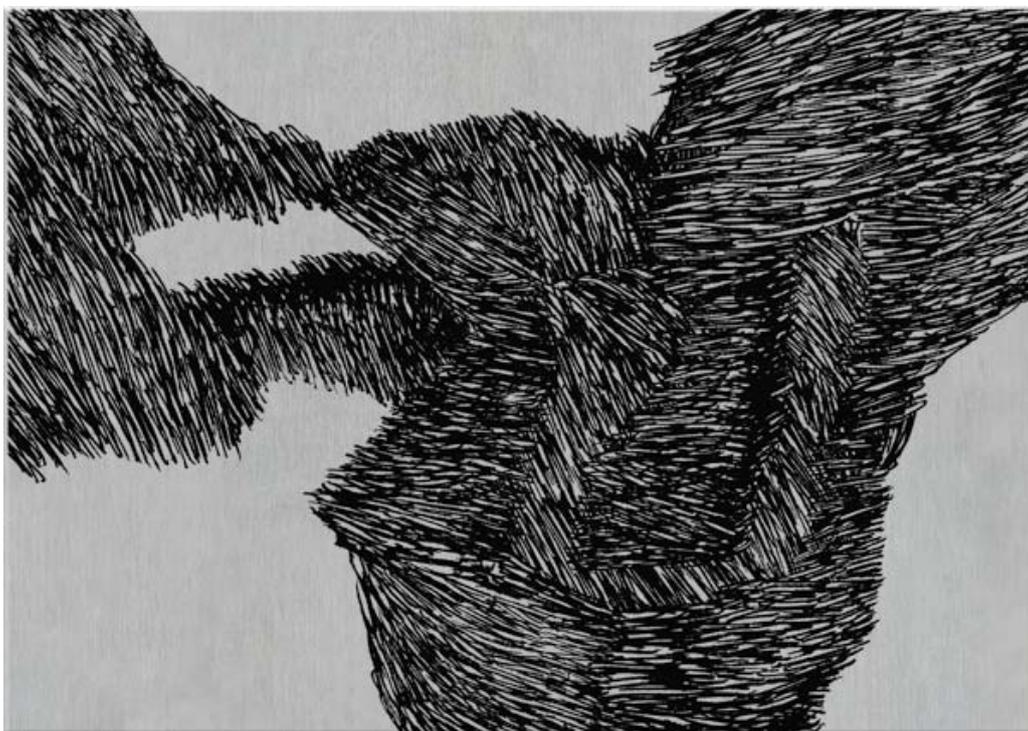
118.- Al-boeira 1, 2006. Serigrafía sobre aluminio,100x140 cm.



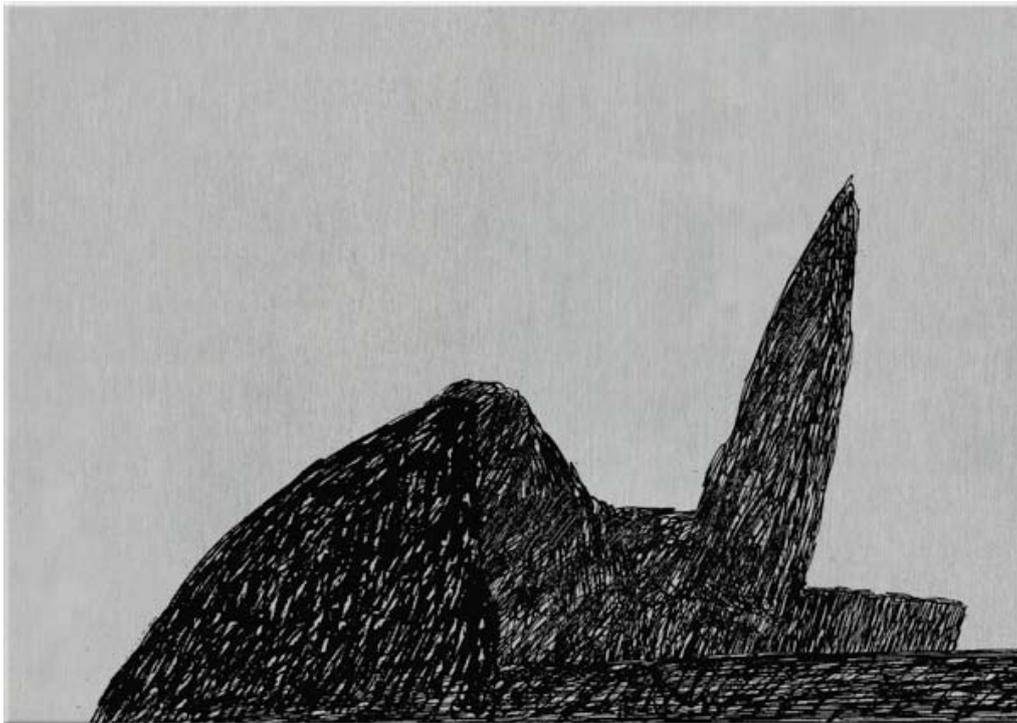
119.- Al-boeira 2, 2006. Serigrafía sobre aluminio,100x140 cm.



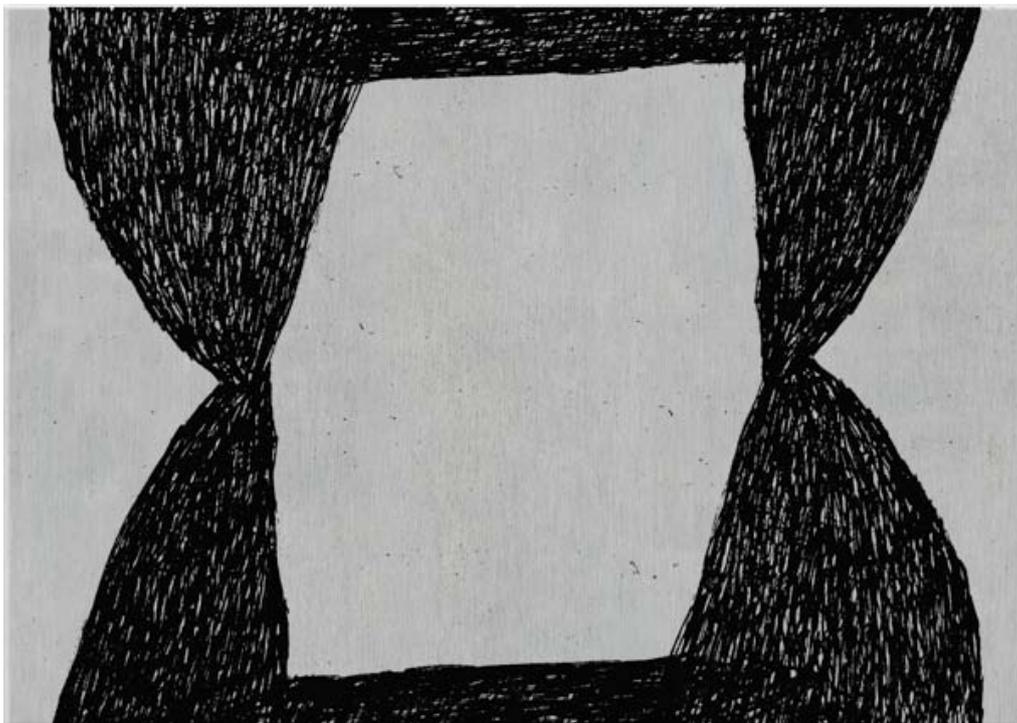
120.- Al-boeira 3, 2006. Serigrafía sobre aluminio, 100x140 cm.



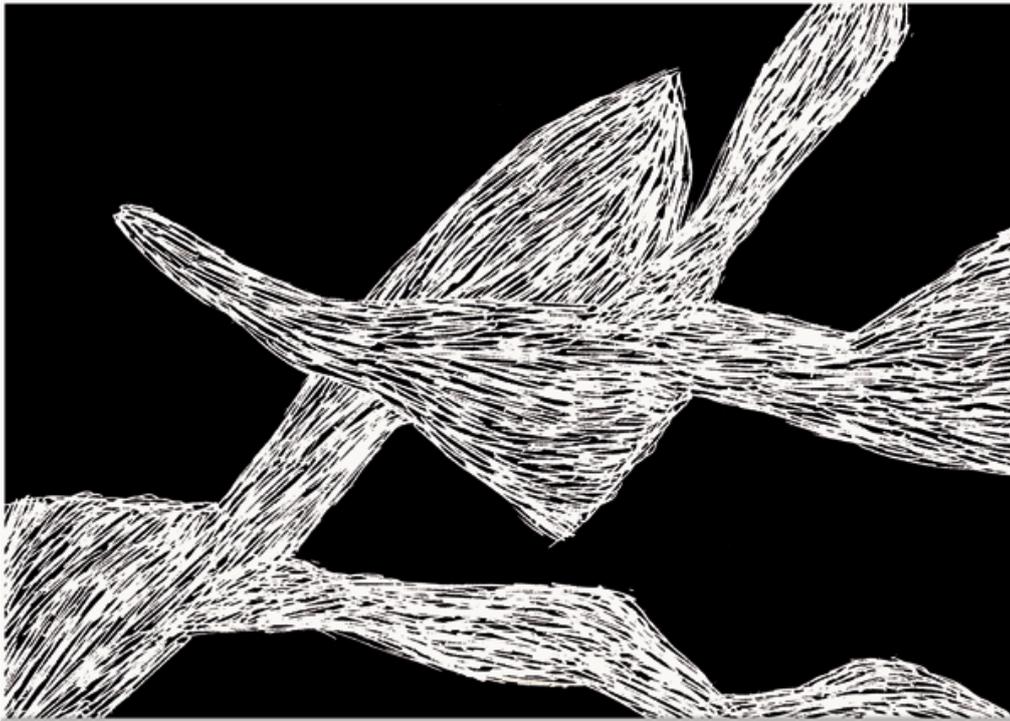
121.- Al-boeira 4, 2006. Serigrafía sobre aluminio, 100x140 cm.



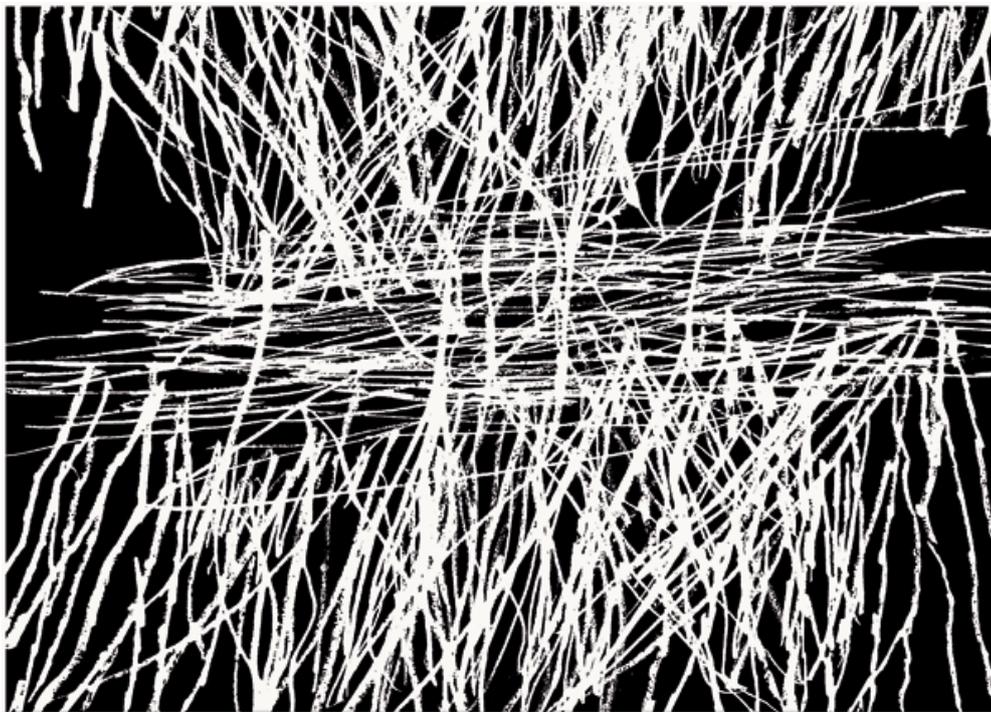
122.- Al-boeira 5, 2006. Serigrafía sobre aluminio, 100x140 cm.



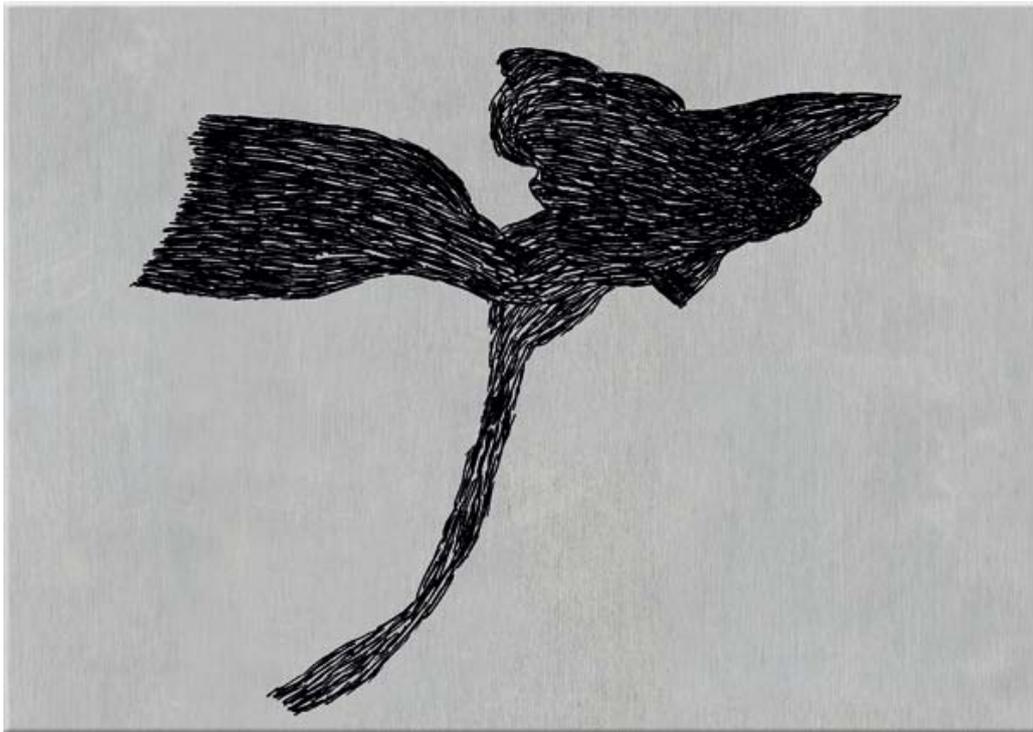
123.- Al-boeira 6, 2006. Serigrafía sobre aluminio, 100x140 cm.



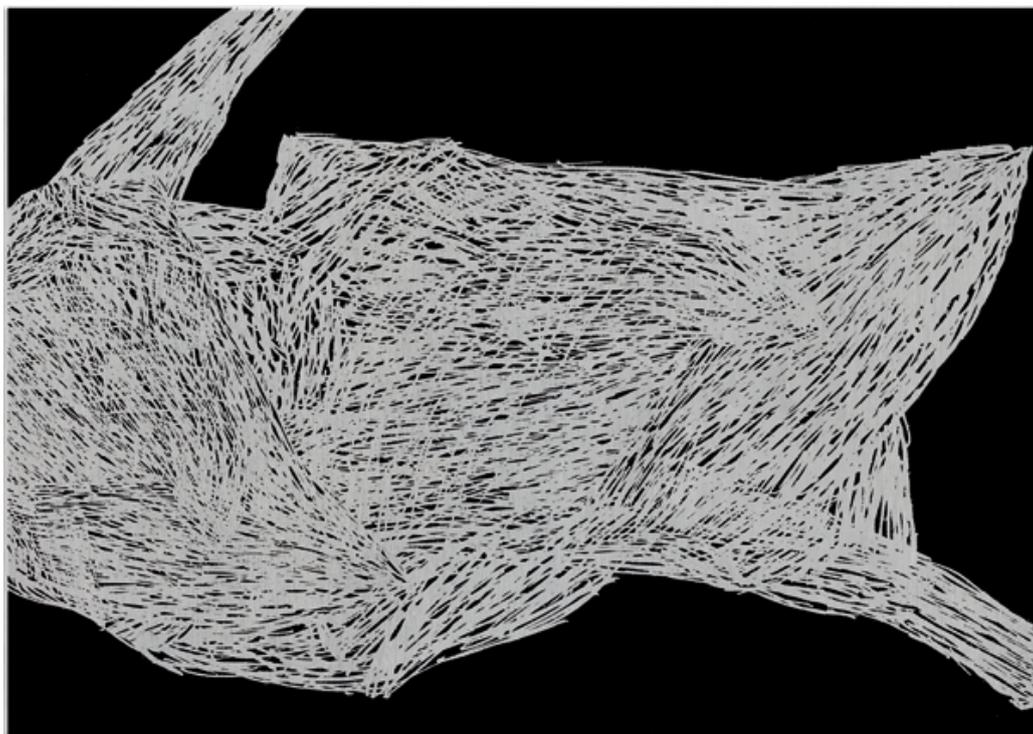
124.- Al-boeira 7, 2006. Serigrafía sobre aluminio, 100x140 cm.



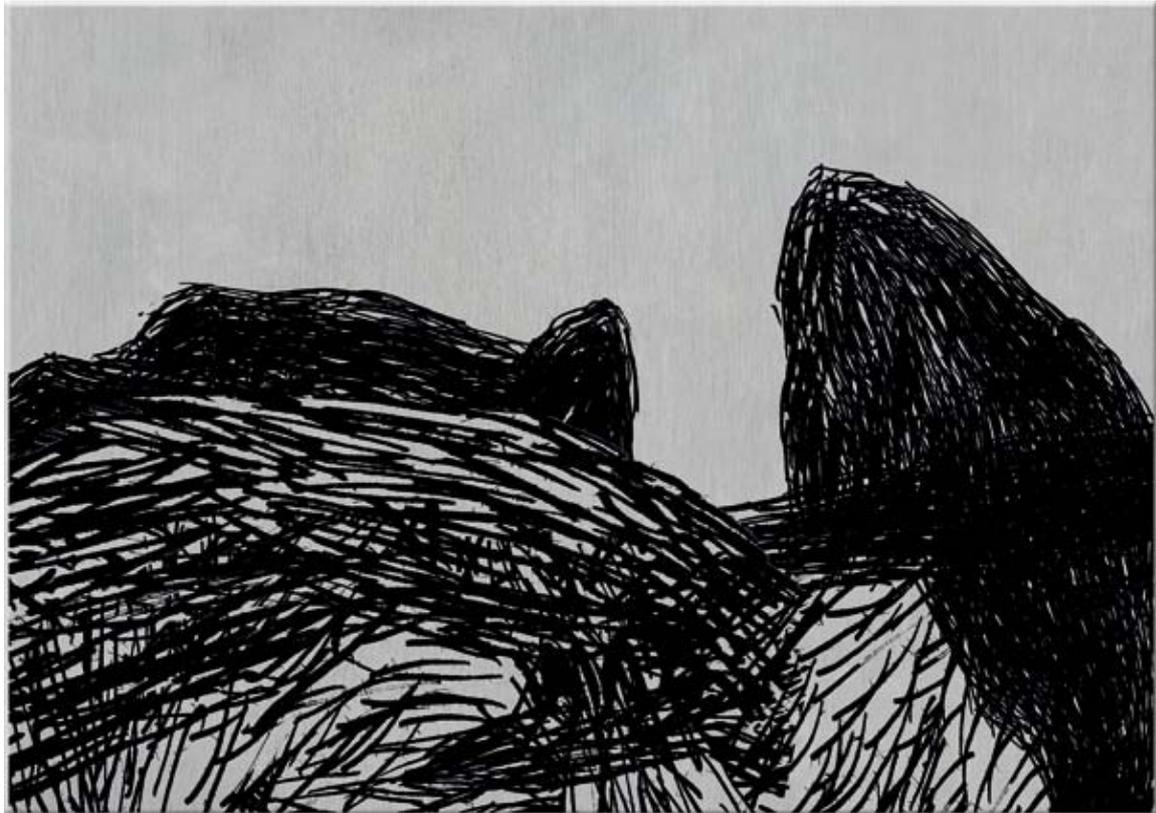
125.- Al-boeira 8, 2006. Serigrafía sobre aluminio, 100x140 cm.



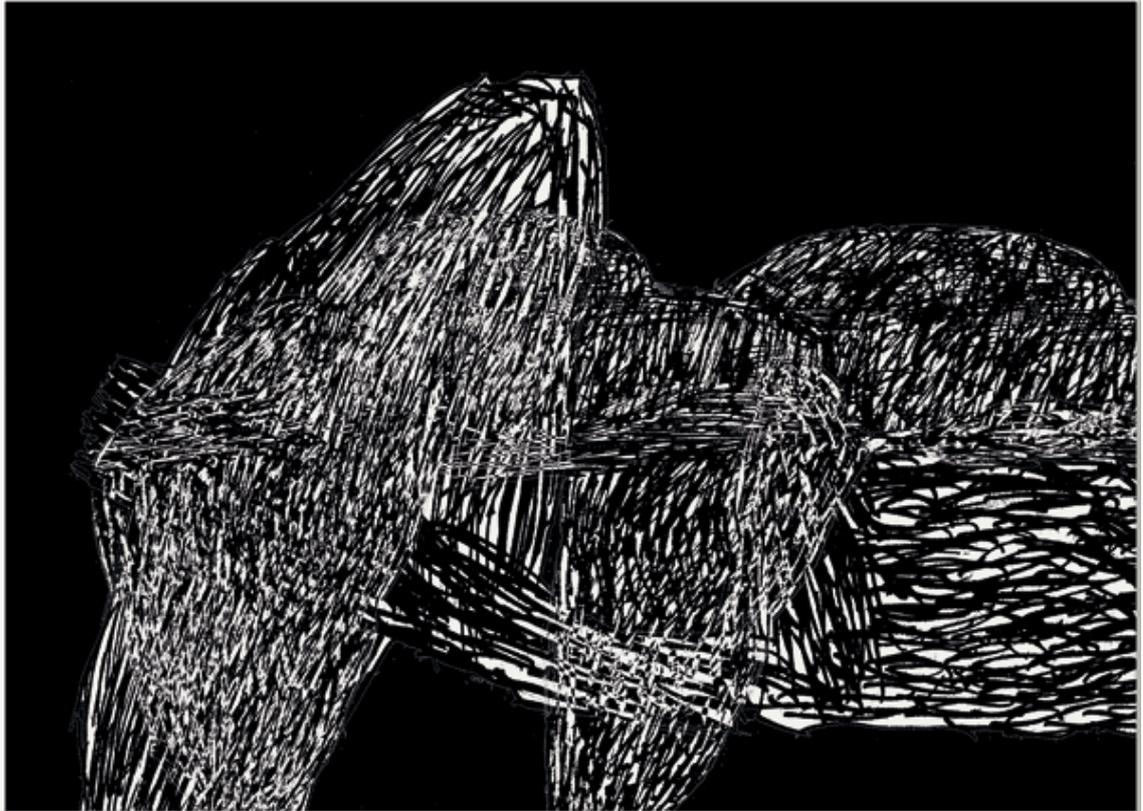
126.- Al-boeira 9, 2006. Serigrafía sobre aluminio,100x140 cm.



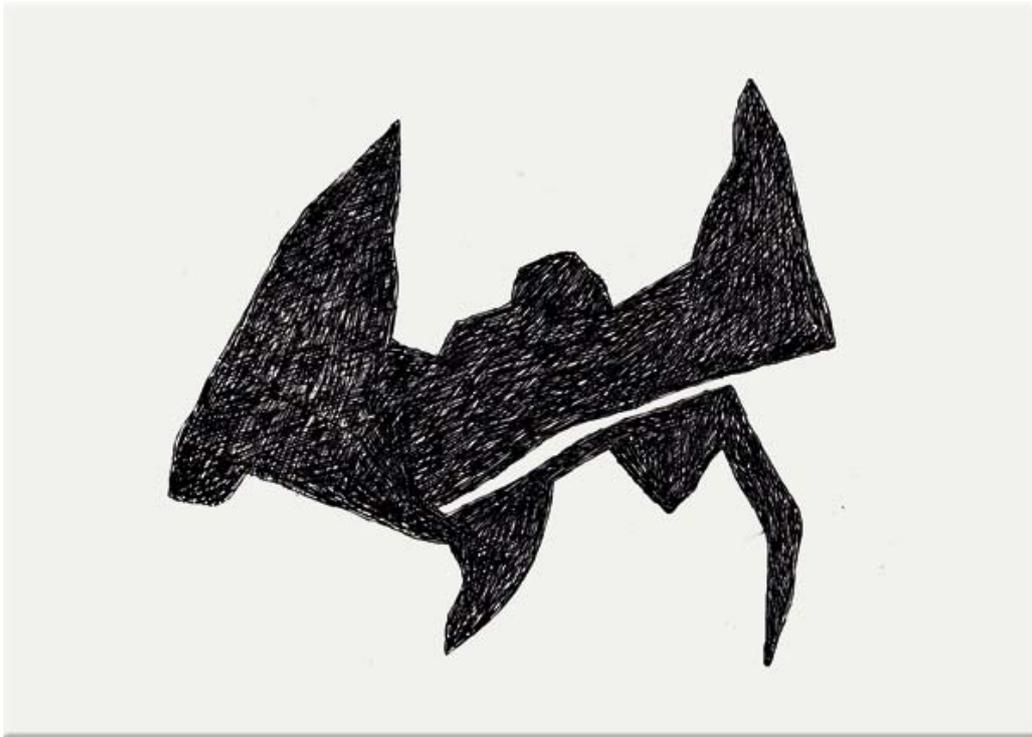
127.- Al-boeira 10, 2006. Serigrafía sobre aluminio,100x140 cm.



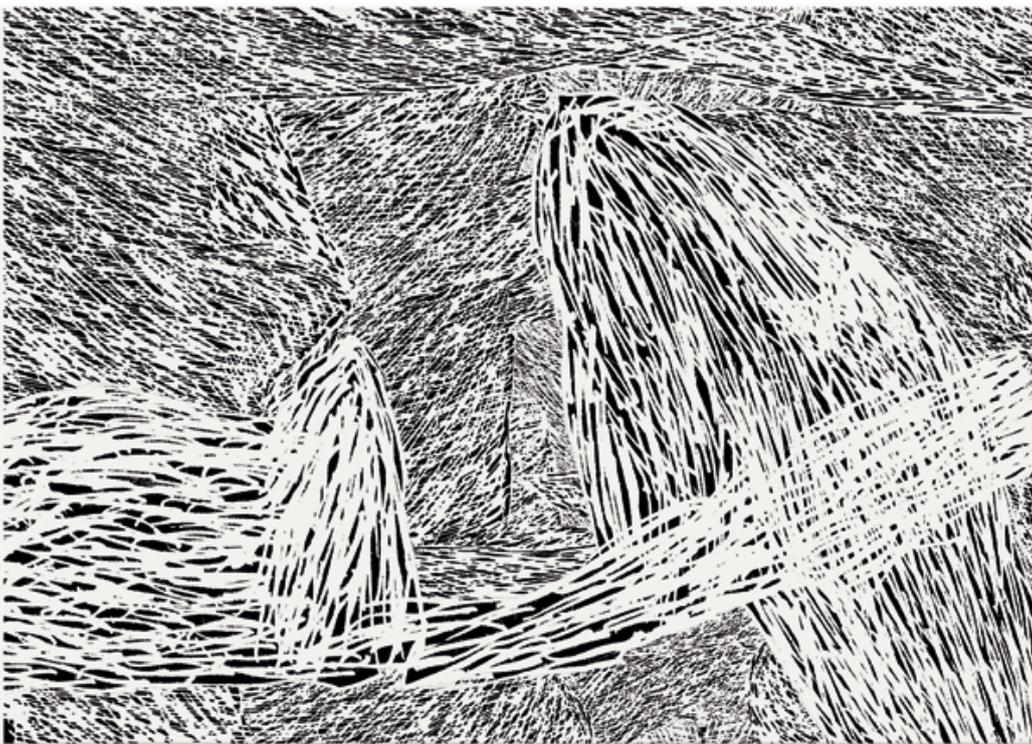
128.- Al-boeira 11, 2006. Serigrafía sobre aluminio, 100x140 cm.



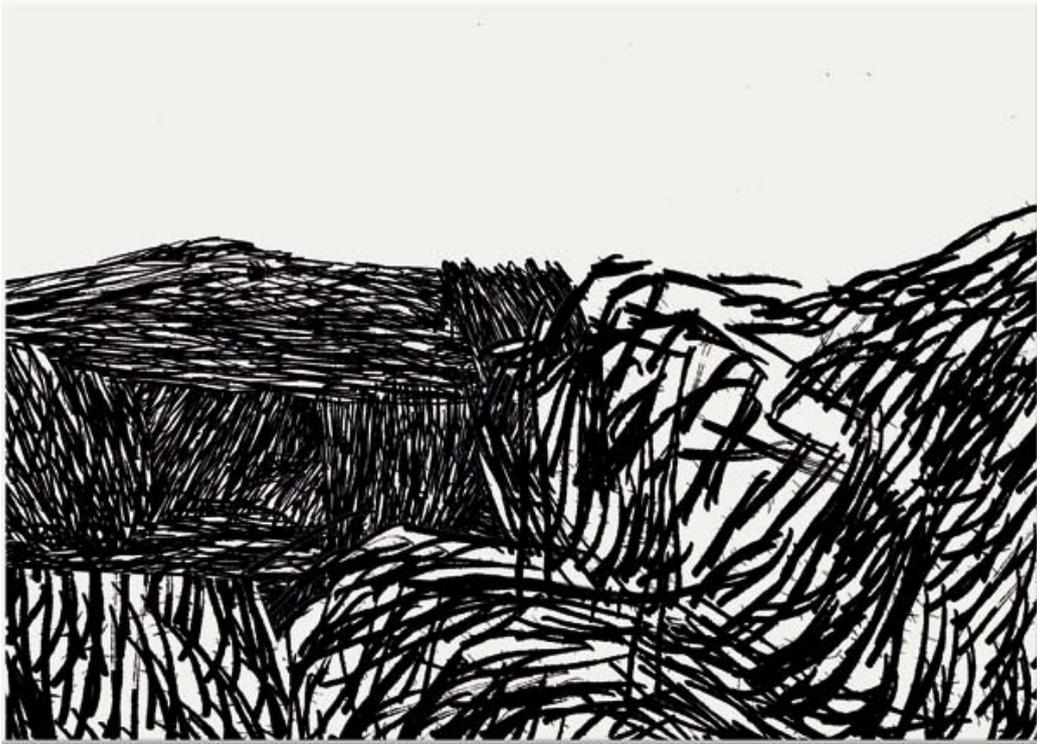
129.- Al-boeira 12, 2006. Serigrafía sobre aluminio, 100x140 cm.



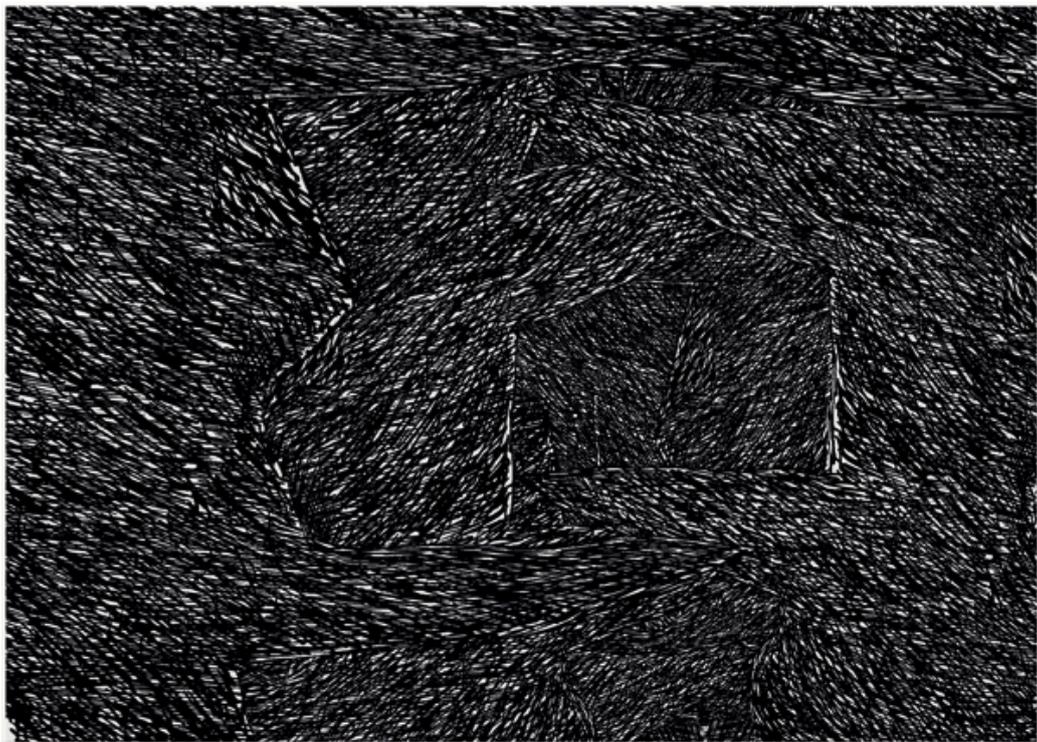
130.- Al-boeira 13, 2006. Serigrafía sobre aluminio, 100x140 cm.



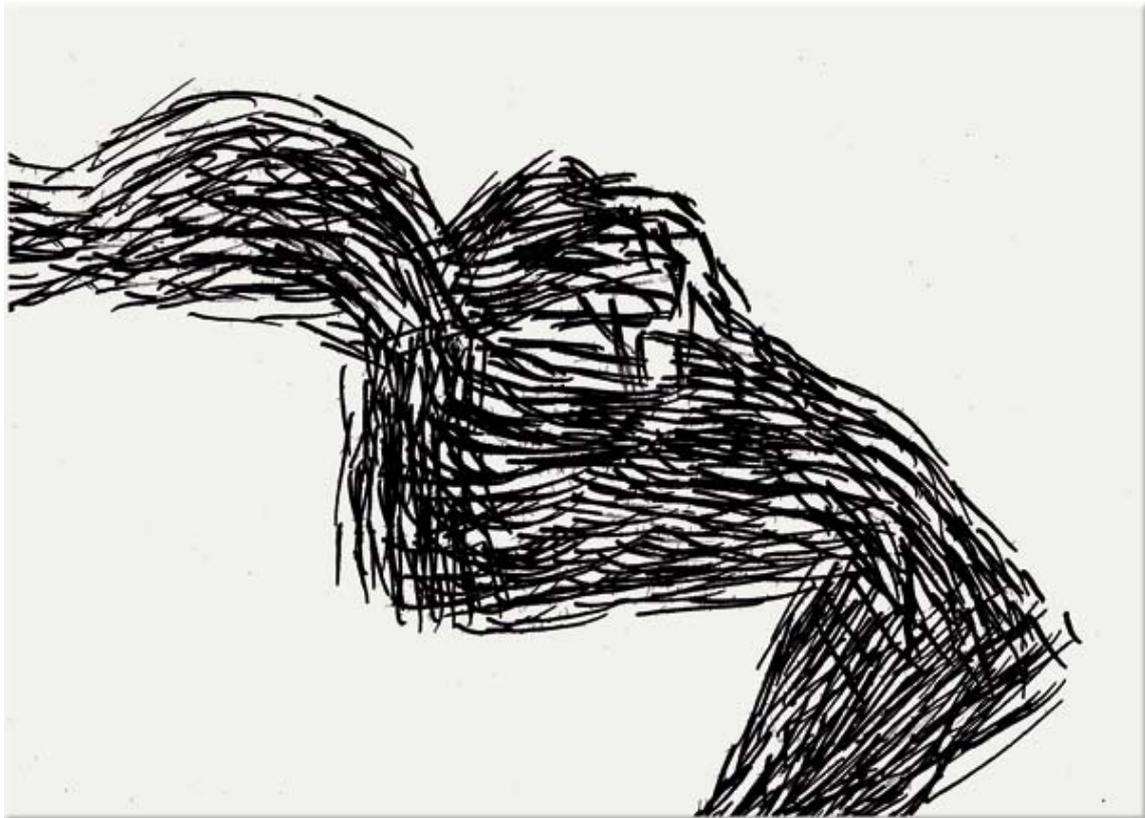
131.- Al-boeira 14, 2006. Serigrafía sobre aluminio, 100x140 cm.



132.- Al-boeira 15, 2006. Serigrafía sobre aluminio,100x140 cm.



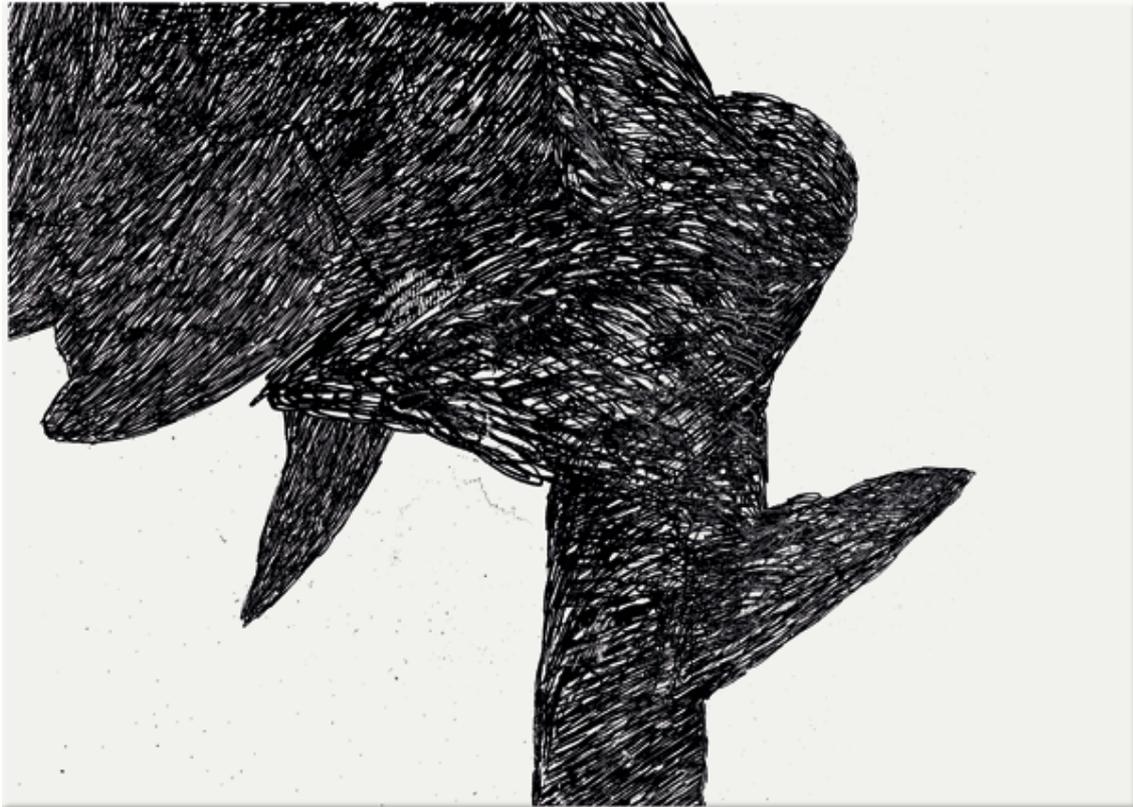
133.- Al-boeira 16, 2006. Serigrafía sobre aluminio,100x140 cm.



134.- Al-boeira 17, 2006. Serigrafía sobre aluminio, 100x140 cm.



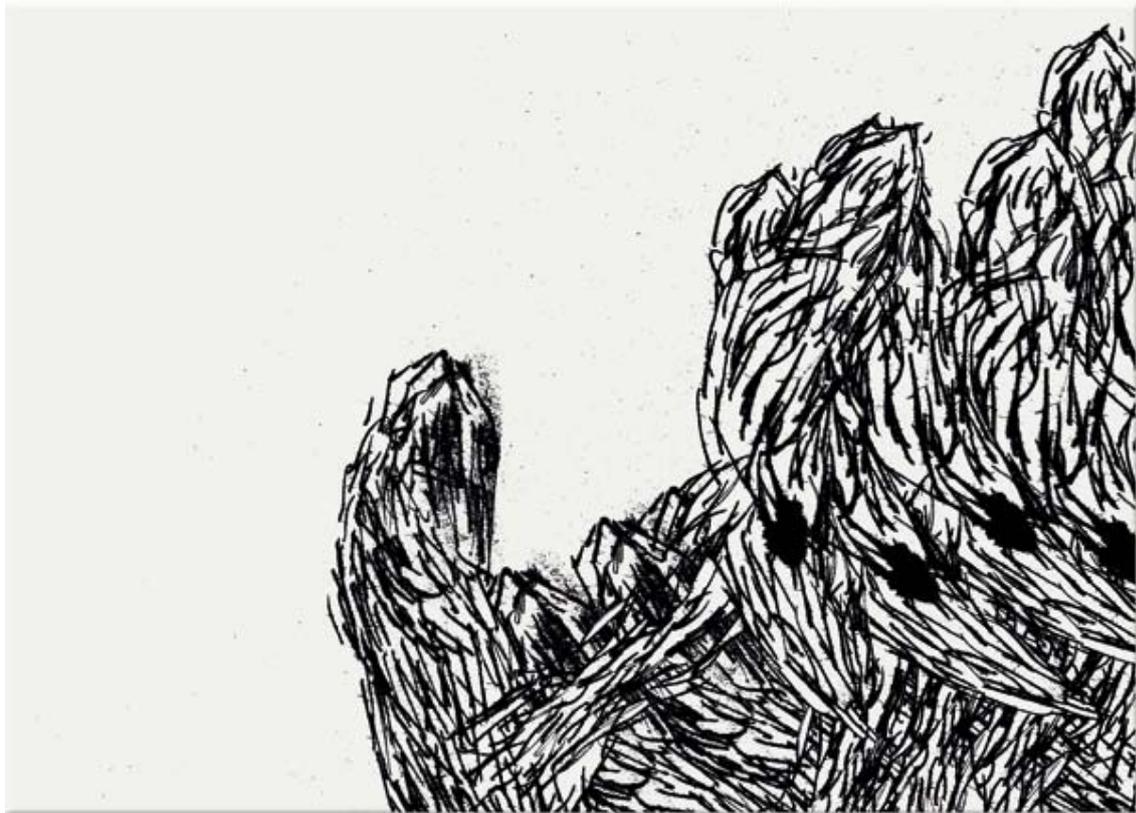
135.- Al-boeira 18, 2006. Serigrafía sobre aluminio, 100x140 cm.



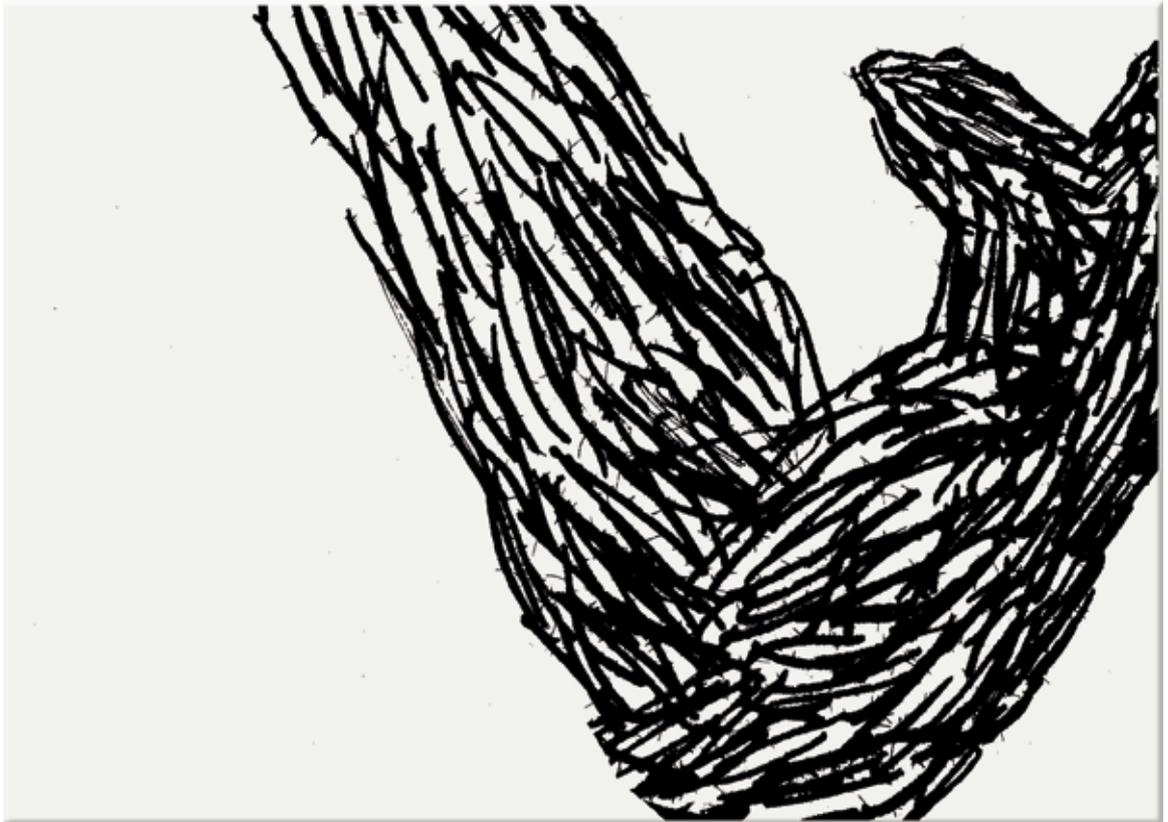
136.- Al-boeira 19, 2006. Serigrafía sobre aluminio, 100x140 cm.



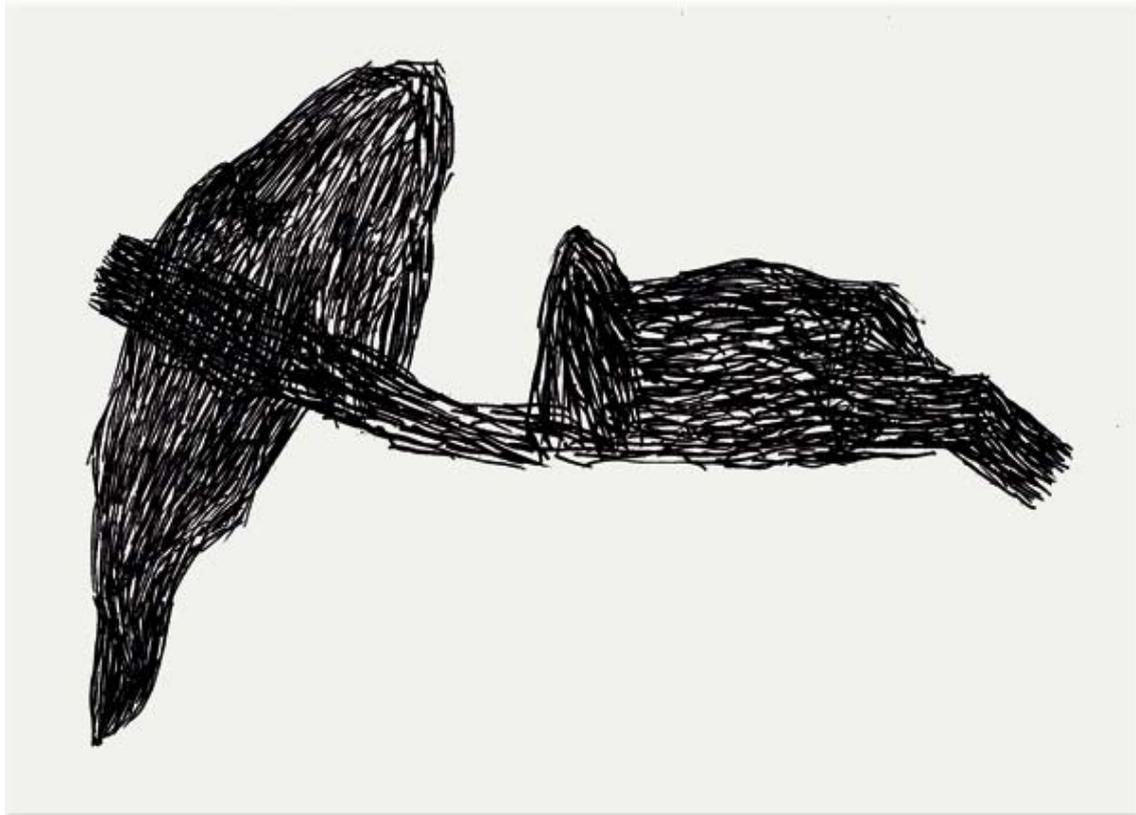
137.- Al-boeira 20, 2006. Serigrafía sobre aluminio, 100x140 cm.



138.- Al-boeira 21, 2006. Serigrafía sobre aluminio, 100x140 cm.



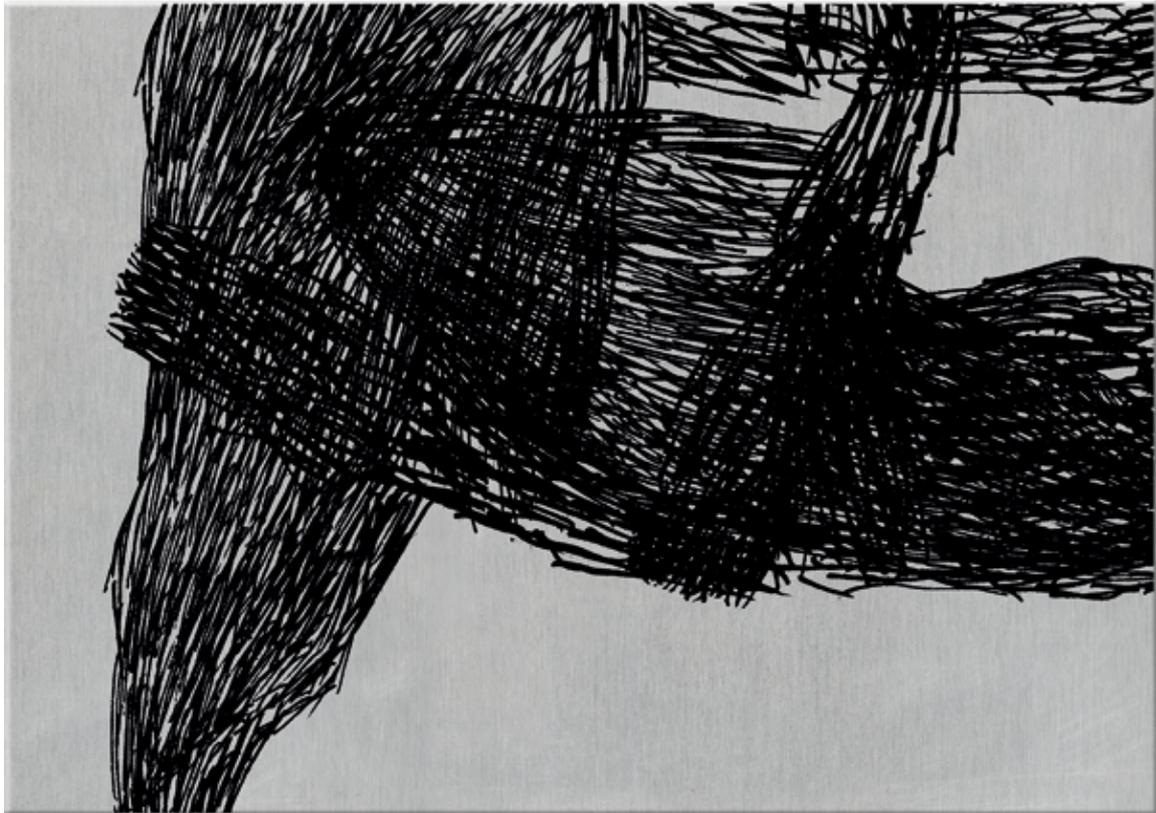
139.- Al-boeira 22, 2006. Serigrafía sobre aluminio, 100x140 cm.



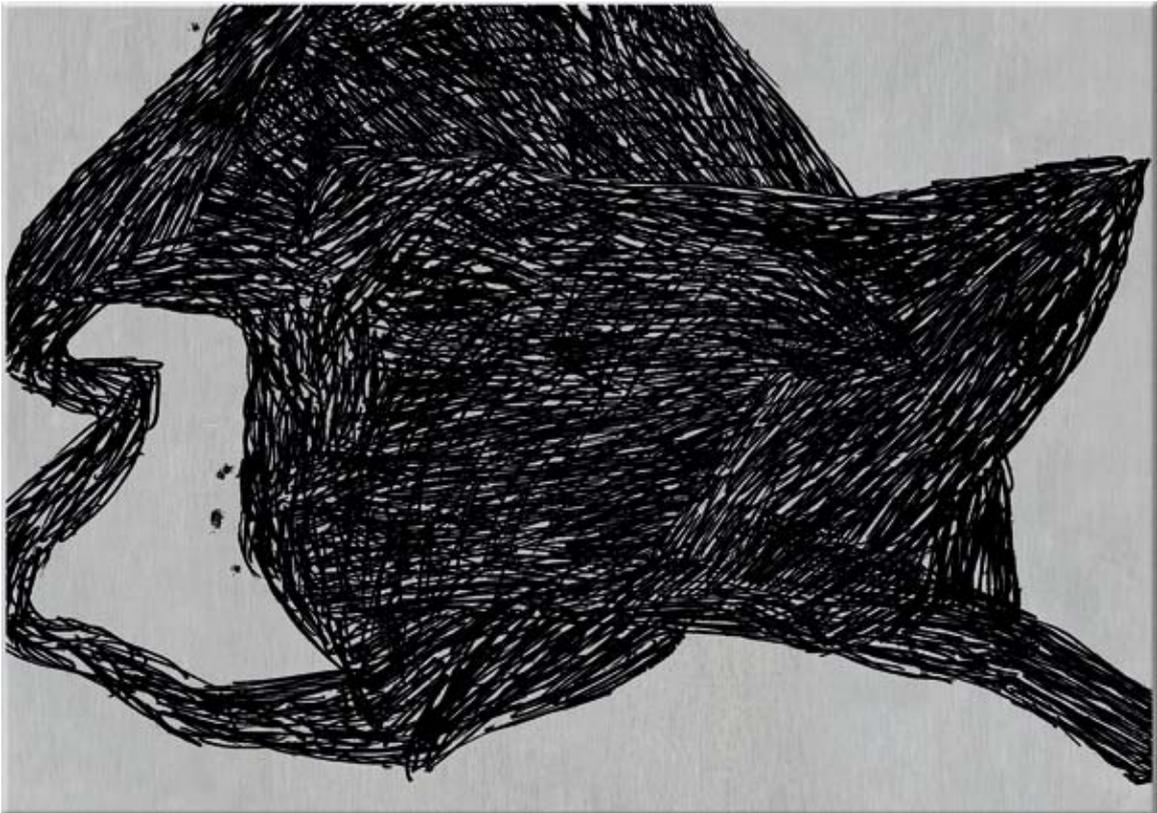
140.- Al-boeira 23, 2006. Serigrafía sobre aluminio, 100x140 cm.



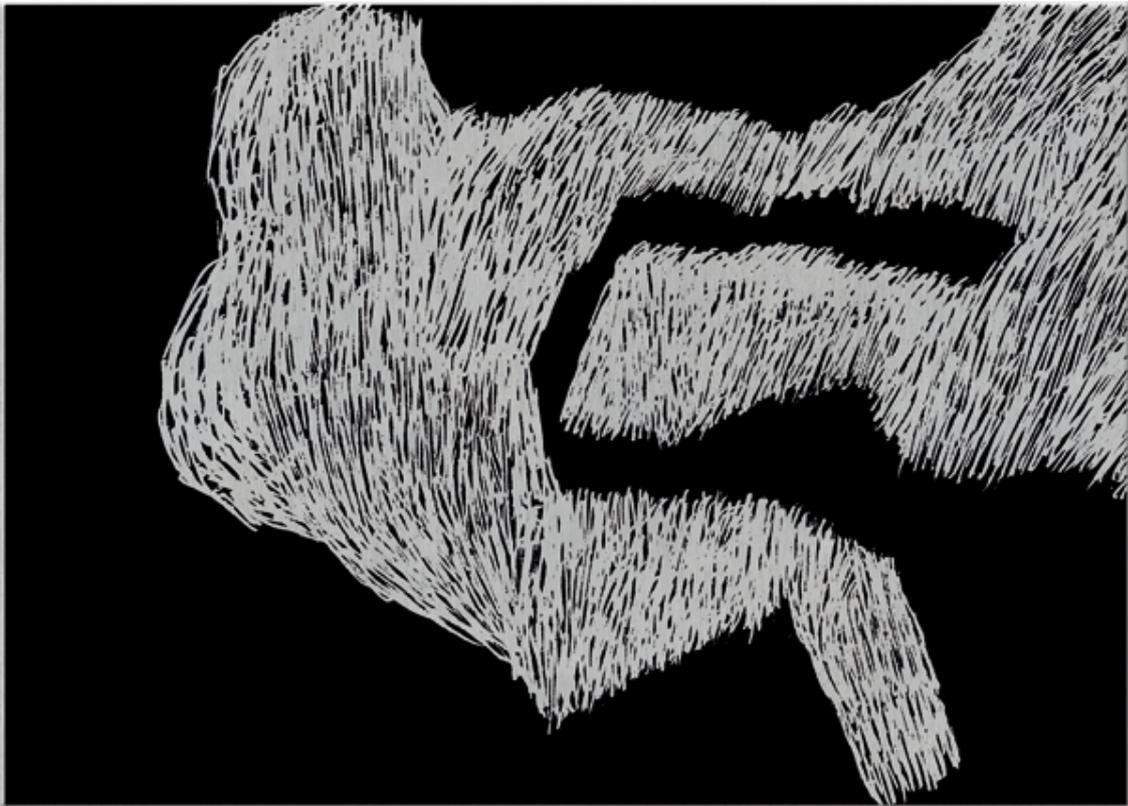
141.- Al-boeira 24, 2006. Serigrafía sobre aluminio, 100x140 cm.



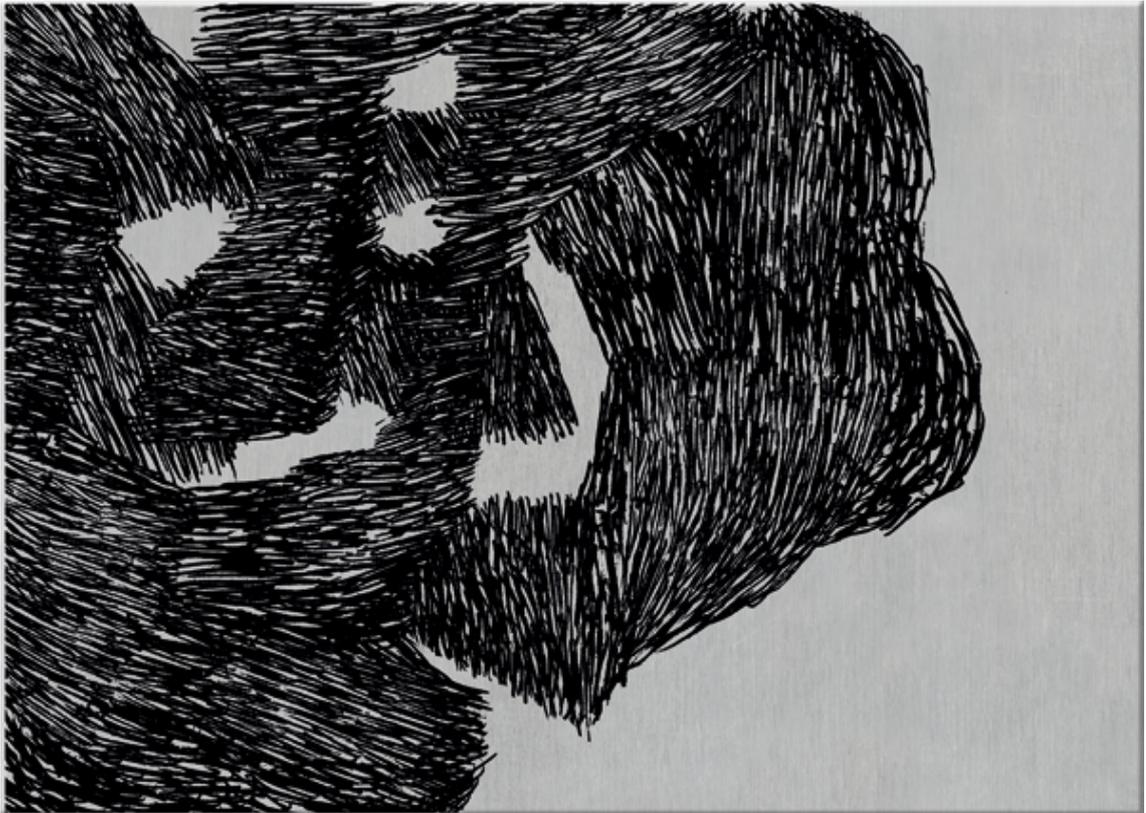
142.- Al-boeira 25, 2006. Serigrafía sobre aluminio, 100x140 cm.



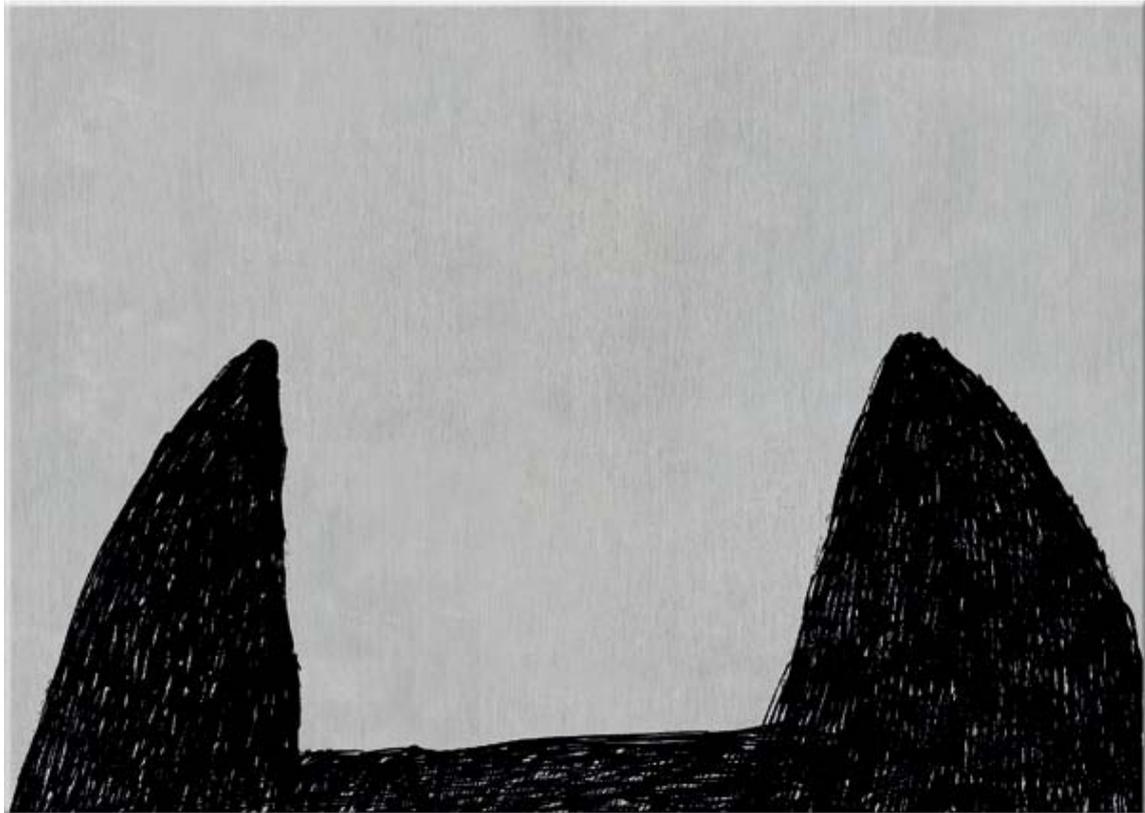
143.- Al-boeira 26, 2006. Serigrafía sobre aluminio, 100x140 cm.



144.- Al-boeira 27, 2006. Serigrafía sobre aluminio, 100x140 cm.



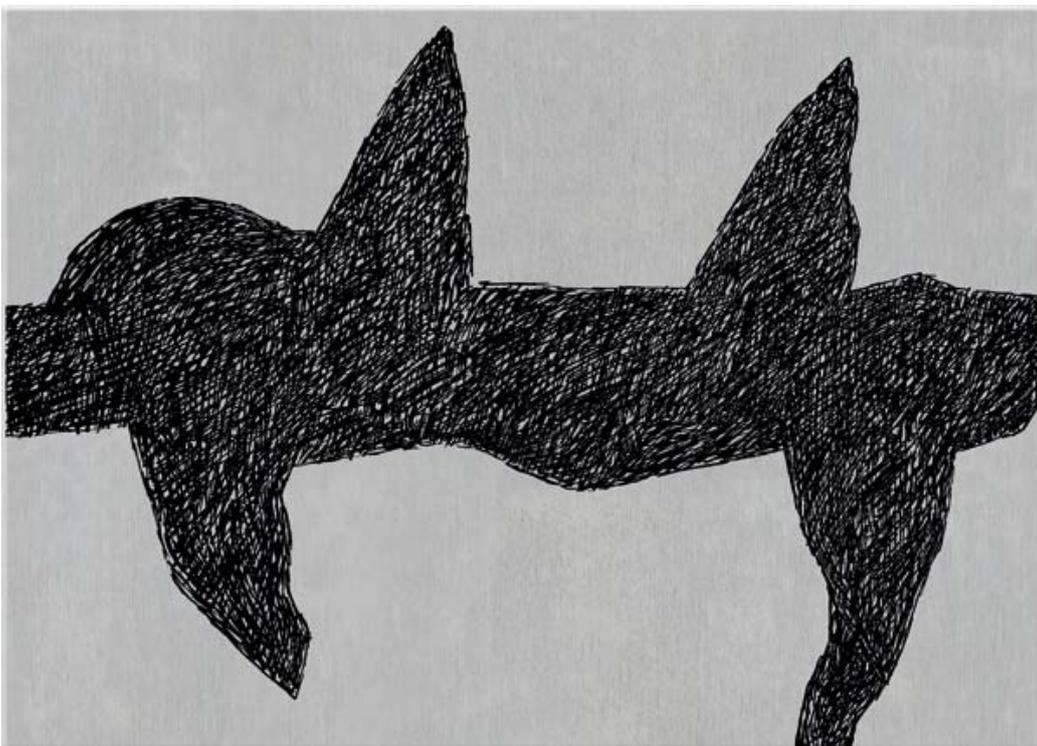
145.- Al-boeira 28, 2006. Serigrafía sobre aluminio, 100x140 cm.



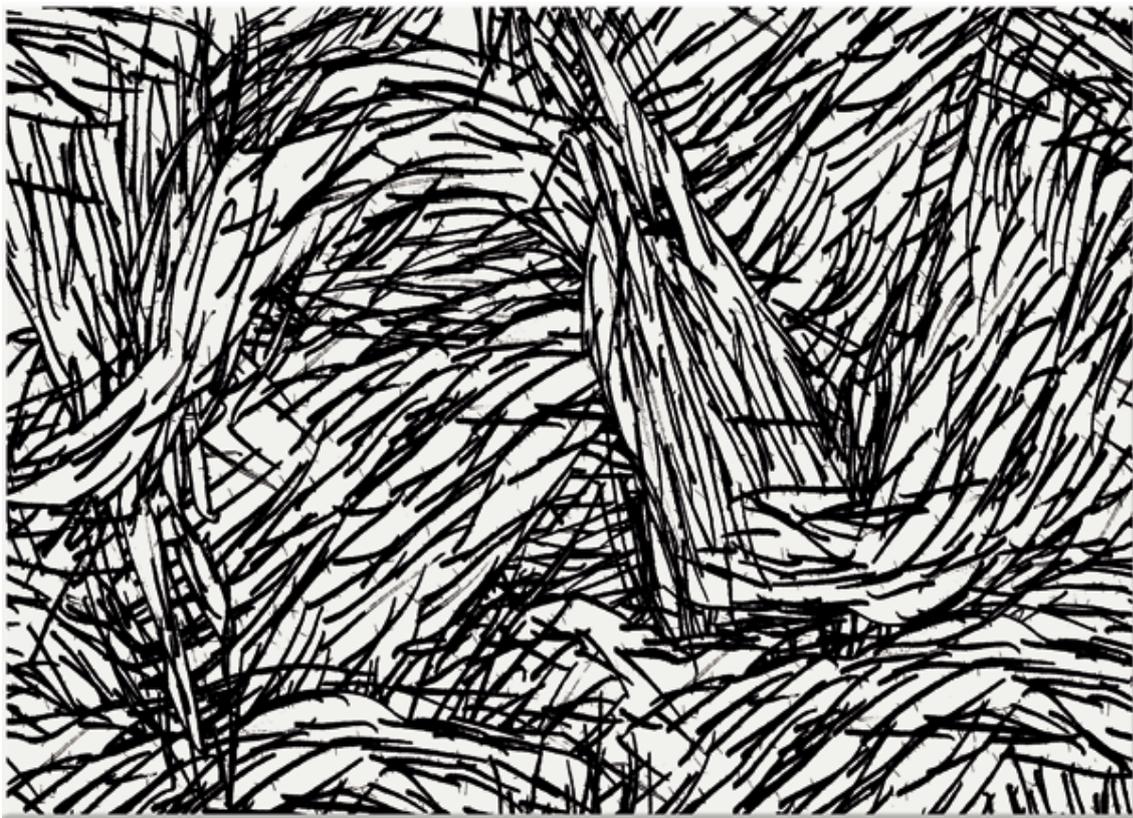
146.- Al-boeira 29, 2006. Serigrafía sobre aluminio, 100x140 cm.



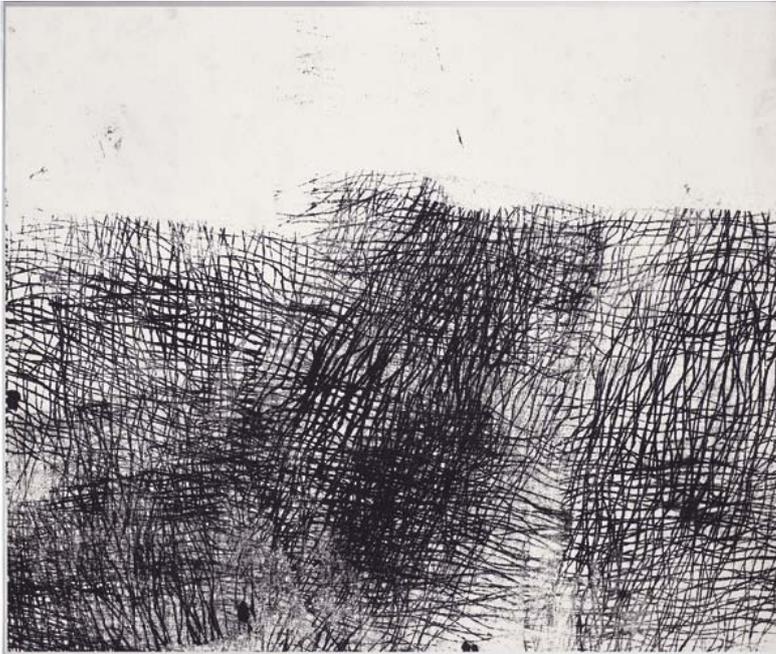
147.- Al-boeira 30, 2006. Serigrafía sobre aluminio, 100x140 cm.



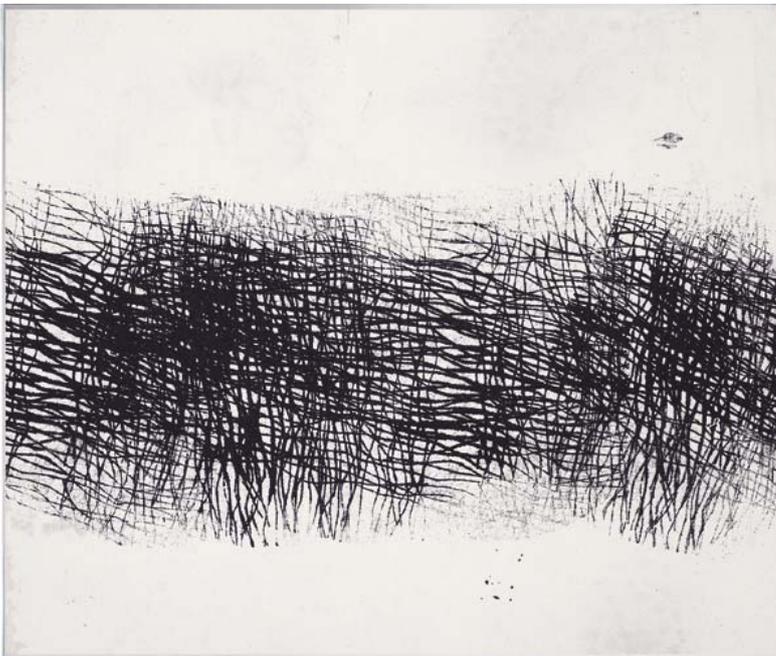
148.- Al-boeira 31, 2006. Serigrafía sobre aluminio, 100x140 cm.



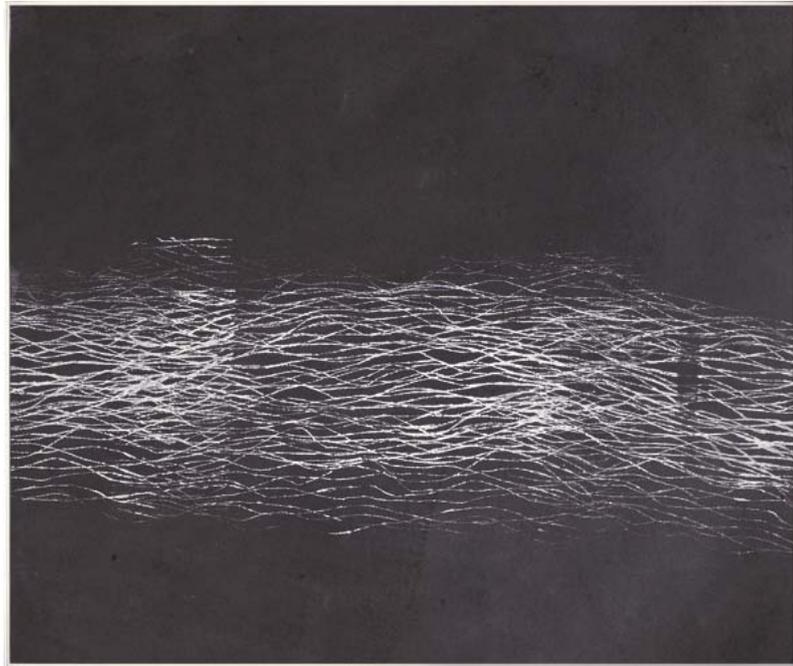
149.- Al-boeira 32, 2006. Serigrafía sobre aluminio, 100x140 cm.



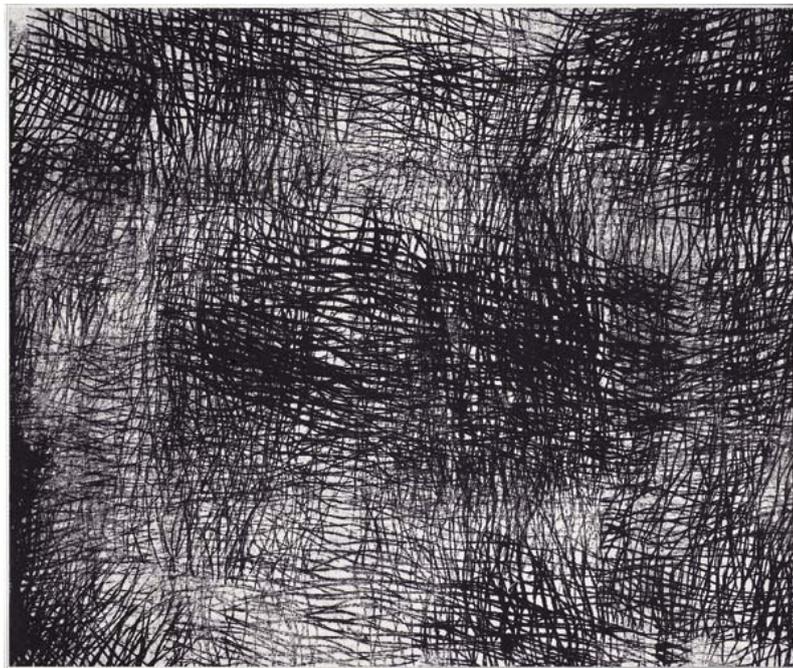
150.- Mates 16, 2006. Acrílico sobre tela sobre aluminio, 46x54,5 cm.



151.- Mates 18, 2006. Acrílico sobre tela sobre aluminio, 46x54,5 cm.



152.- Mates 20, 2006. Acrílico sobre tela sobre aluminio, 46x54,5 cm.



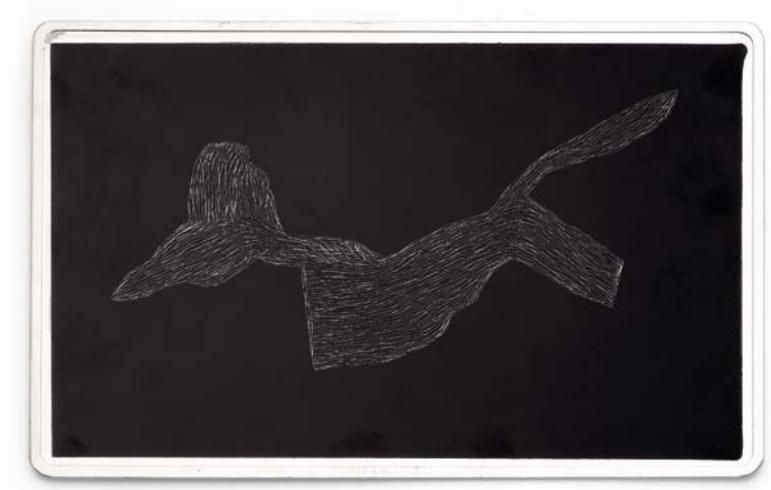
153.- Mates 21, 2006. Acrílico sobre tela sobre aluminio, 46x54,5 cm.



154.- Reflejo 2, 2006. Acrílico y óleo sobre tela, 250x200 cm.



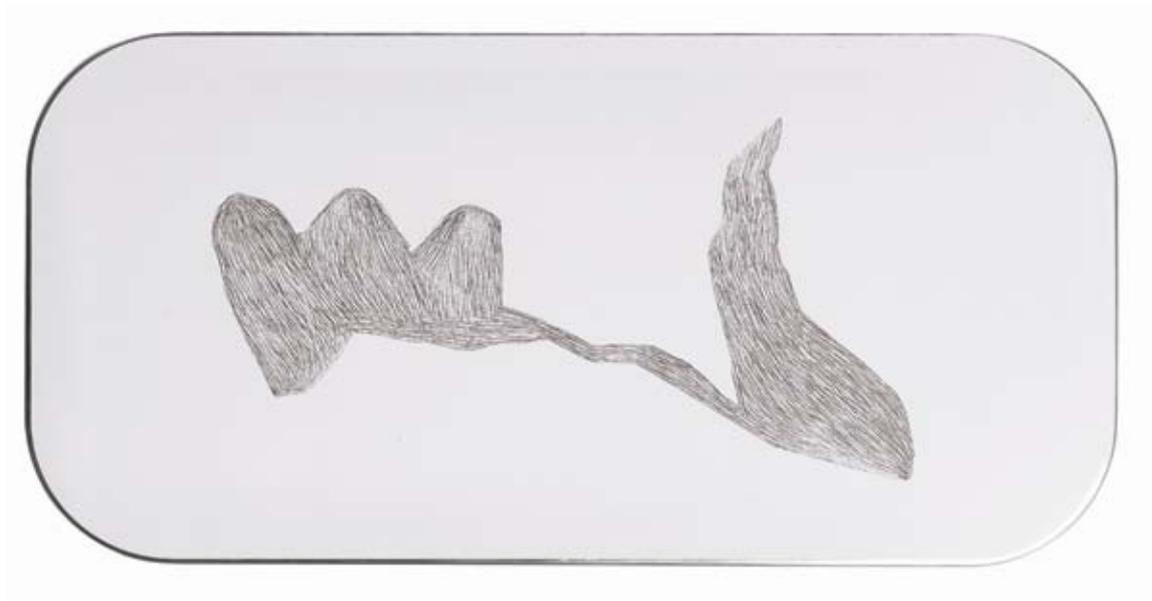
155.- *La mata de l'antina*, 2005. Acrílico y óleo sobre tela, 220x380 cm.



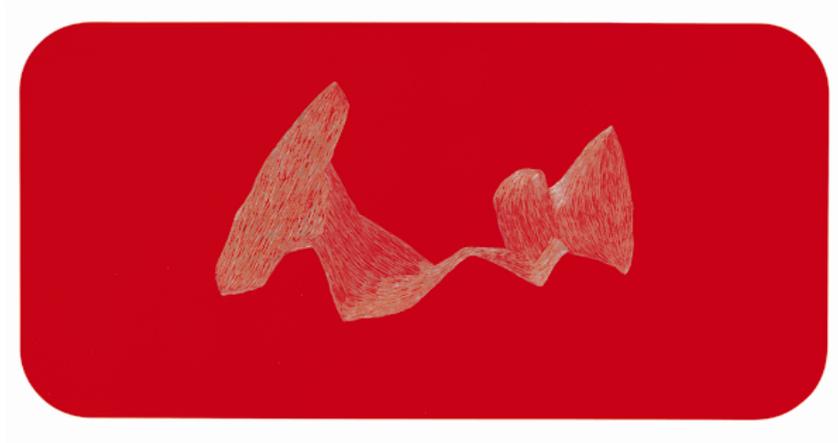
156.- Sin título 1, 2006. Incisión sobre aluminio pintado, 22x34 cm.



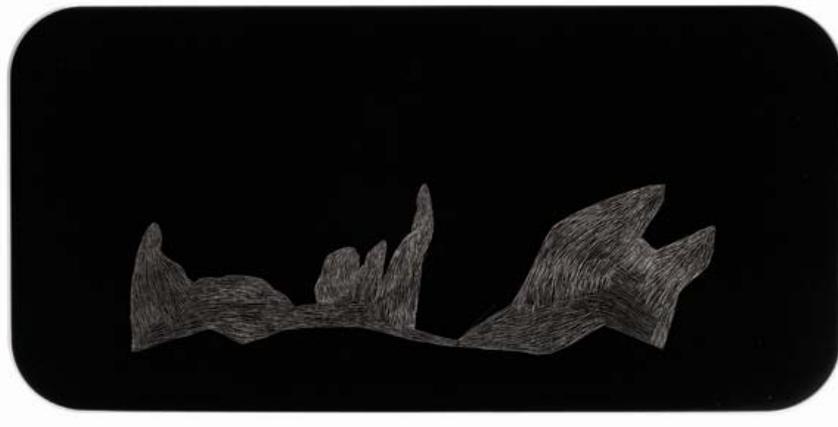
157.- Sin título 2, 2006. Incisión sobre aluminio pintado, 22x34 cm.



158.- Paisaje de Juví, 2006. Incisión sobre aluminio pintado, 20x40 cm.



159.- Raco, 2006. Incisión sobre aluminio pintado, 30x60 cm.



160.- Degoll, 2006. Incisión sobre aluminio pintado, 30x60 cm.



161.- Kurta, 2006. *Incisión sobre aluminio pintado, 45 cm.Ø*



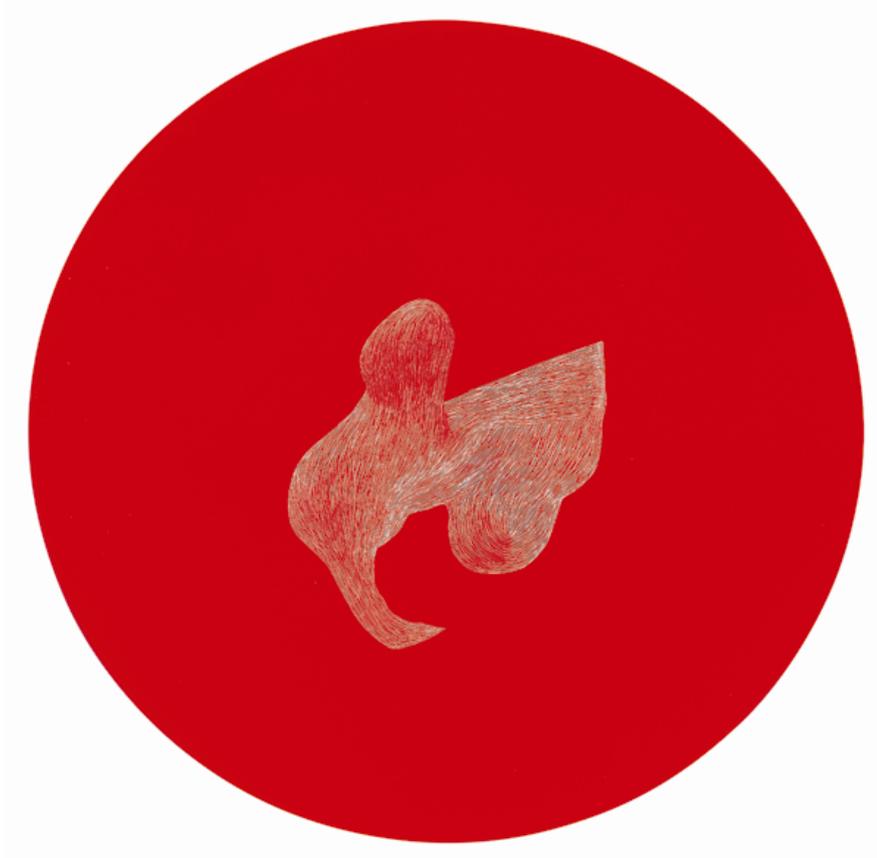
162.- *Corredor Blanc*, 2006. *Incisión sobre aluminio pintado, 40x40 cm.*



163.- Passadis, 2006. Incisión sobre aluminio pintado, 40x40 cm.



164.- *Tranca*, 2006. *Incisión sobre aluminio pintado, 60 cm.Ø*



165.- Paisaje rojo, 2006. Incisión sobre aluminio pintado, 60 cm.Ø

