

# POÉTICAS DE LA CONTEMPLACIÓN:

Una aproximación pictórica a la niebla

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Facultat de Belles Arts

Valencia, julio de 2017

Alumna: Alicia Ramírez Villagrasa

Director: José Saborit Viguer

Trabajo Final de Máster. Tipología 4



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



MÁSTER en  
PRODUCCIÓN ARTÍSTICA  
Universitat Politècnica de València



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

# POÉTICAS DE LA CONTEMPLACIÓN

Una aproximación pictórica a la niebla

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Facultat de Belles Arts

Valencia, julio de 2017

Alumna: Alicia Ramírez Villagrasa

Director: José Saborit Viguer

Trabajo Final de Máster. Tipología 4

En *Poéticas de la contemplación* se han recogido ideas, impresiones y sentimientos relacionados con el paisaje, con el propósito de trasladar al espectador, mediante un recorrido teórico-práctico, emociones desprendidas al contemplar la naturaleza. Esto nos conduce a elaborar una serie de cuestiones técnicas y a llevarlas a un plano de creación, desde una mirada propia y partiendo de la experiencia más próxima.

Desde hace unos años, nos sentimos atraídos por los paisajes contemplados en el siglo XIX por los grandes maestros como Friedrich o Turner. Aquellos en los que la bruma y la niebla no dejan traspasar la mirada por el paisaje. Aquellas lejanías que niegan y que esconden, que dificultan contemplar, pero que sin embargo, activan la imaginación mediante la sugerencia. Por ello, viajamos al norte de Europa y nos apropiamos de paisajes, caminos y luces. Aprendimos a vivir con la lluvia y la ausencia de luz. A través de este proyecto pictórico, pretendemos acercarnos más a ese misterio y poetizar, con la práctica pictórica, sobre una línea de horizonte que en ocasiones está y en otras desaparece.

**Palabras clave:** Paisaje, pintura, veladura, romanticismo, niebla, elipsis, reticencia.

In *Poetics of Contemplation* we collect a series of ideas, impressions and feelings about the landscape wanting to transfer, through a theoretical-practical route, to the spectator emotions detached when the nature is contemplated. This leads us to elaborate a series of technical questions and to bring them to a plane of creation, from a look of its own and based on the closest/experience.

For some years, we have been attracted to the landscapes contemplated in the nineteenth century by great masters such as Friedrich or Turner. Those pictures in which mist and fog do not let you look through the landscape. Those distances that deny and hide, which difficult contemplation, but which nevertheless activate the imagination through suggestion. For this, we travel to the north of Europe and we appropriate landscapes, paths and lights. We learned to live with rain and the absence of light. Through this pictorial project, we intend to get closer to that mystery and make a poetic with pictorial practice, on a horizon line that is sometimes and that disappears in others.

**Keywords:** Landscapes, painting, glaze, romanticisms, fog, ellipsis, reluctance.

A José Saborit, Director de este proyecto y amigo, por arrojar luz al camino y darme tan buenos consejos tanto para este proyecto, como para la vida.

A la Universidad *Folkwang Universität der Künste* de Essen, Alemania. Y a todos los integrantes del programa Erasmus de la *Facultat de Belles Arts de Sant Carles* por hacer posible la oportunidad de crecer académica y personalmente en otro país al que llamé hogar. Y cómo no, a los paisajes alemanes, que me acogieron y sobrecogieron desde el primer día hasta el último.

También a la pintura y a sus más sinceros amantes, quienes defienden que una imagen vale más que mil palabras.

Y a mi familia, por los ejemplos de perseverancia y constancia que me han infundido siempre. Pero en especial, a mi madre, que me animó a tomar ese avión pese al miedo y que con el paso del tiempo, me hizo tanto volar.

# ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	7 - 8
OBJETIVOS Y METODOLOGÍA	9 - 10
1. CONTEXTUALIZACIÓN	11
1.1. Los orígenes del género paisajístico. Cuestiones etimológicas y estéticas.	11 - 13
1.2. Consolidación del género del paisaje: el periodo romántico y el concepto de lo sublime	13 - 17
1.3. Referentes pictóricos del pasado y la actualidad	17 - 23
2. APROXIMACIONES CONCEPTUALES	
2.1. El arte y la contemplación	24
2.1.1. Naturaleza, paisaje y verdad	24 - 30
2.1.2. Experiencia estética y contemplación	30 - 34
2.1.3. Principio de empatía y concepto de <i>Stimmung</i>	34 - 35
2.2. La mirada atenta por el paisaje	35 - 37
3. PROCESO Y OBRA FINAL	
3.1. La niebla metafórica: la imposibilidad de ver	37 - 41
3.2. La niebla posada: el paisaje alemán	41 - 43
3.3. La niebla velada: técnicas pictóricas y proceso de trabajo	43 - 47
CONCLUSIONES	48 - 51
CATÁLOGO DE IMAGENES	
BIBLIOGRAFÍA	

"Señoras y señores, no puedo negar una cierta aprehensión al tomar la palabra delante de mis obras, que en realidad deberían hablar solas. ¿Tengo suficientes razones para hacerlo?"

Pintor, me siento dueño de mis medios y capaz de comunicar a otros el movimiento que me arrastra, pero no me siento en condiciones de trazar a través de la palabra los mismos caminos con igual seguridad"

Paul Klee

## INTRODUCCIÓN

Somos seres de costumbres. Las experiencias del pasado van dejando huellas en la memoria; huellas responsables de que volvamos a repetir o no las mismas situaciones. Igual sucede con las imágenes: durante la vida, una persona ve millones de imágenes diferentes, así como experimenta millones de sensaciones distintas frente a ellas. La mente va captando todas esas visiones y las asienta en la memoria para que de vez en cuando, al cerrar los ojos, las volvamos a experimentar, en un proceso de rememoración a la vez que de transformación.

En el arte sucede lo mismo, por ejemplo, a través de la pintura: cuando una persona pinta, es inevitable que pinte algo de lo que ha vivido o de sus sensaciones al vivirlo. Así, la pintura parte de un fragmento de nuestras vivencias, del que cada cuadro se impregna en mayor o menor medida. Tanta es la importancia que tienen esas imágenes, que necesitamos exteriorizarlas, expresar lo sucedido. Y es que el arte no es sino una expresión, un trozo de nosotros mismos, que deseamos compartir con los demás, hacer visible. Y debe ser así, pues si no lo fuera carecería de espíritu al contemplarlo.

Este trabajo, titulado *Poéticas de la contemplación: una aproximación pictórica a la niebla*, versa sobre la contemplación de paisajes que tiempo atrás quedaron en la memoria, y que salen al exterior mediante la obediente (o no tan obediente) mano, que conduce los gestos mediante los que el artista desea dar a conocer aquello experimentado. Es un trabajo teórico-práctico de tipología 4, realizado durante el Máster en Producción Artística de la *Facultat de Belles Arts de San Carles de València*. Durante este tiempo residimos seis meses en Alemania, en la Universidad de Folkwang Universität der Künste (Essen), por una beca Erasmus. Dicho periodo ha resultado ser fundamental en la concepción de las piezas resultantes de este trabajo. Allí vivimos todo un descubrimiento pictórico, ya no solo por la cantidad de obras de arte que pudimos ver en los museos de aquellas ciudades (cuna del Romanticismo), sino por los paisajes cubiertos de niebla que fueron atravesados para llegar hasta ellas, viajando de un lugar a otro.

Este proyecto parte de una línea de trabajo personal iniciada en nuestro Proyecto Final de Grado: *Entre recuerdos: la pintura como introspección a los paisajes de la memoria*. En aquel trabajo, indagamos sobre la contextualización paisajística y el concepto de lo sublime, además de realizar una serie pictórica que afianzaría este discurso. Se ha planteado, en un primer apartado, hacer un recorrido por la concepción del género del paisaje desde una perspectiva abierta, que muestre algunas teorías y etimologías surgidas del término paisaje durante los últimos siglos y recordando las bases que lo han conformado, haciendo especial hincapié en la segunda mitad del

siglo XIX hasta la actualidad. A su vez, se expondrán los referentes (del pasado y del presente; conocidos anteriormente y durante el proyecto) más próximos a las ideas de paisaje y naturaleza que nosotros mismos defendemos, y que tienen presente (en sus obras) la niebla y sus devenires.

En el segundo apartado del presente proyecto, será necesario abarcar la amplitud de significados del término naturaleza -para no confundirla con el término paisaje-, centrándonos en los pensadores más conocidos e importantes en torno a él. Seguidamente, se ahondará en conocimientos relacionados con el arte del paisaje, la belleza, la verdad y la experiencia estética, dando un paso más allá en el esclarecimiento de nuestro discurso. Se hará referencia y se extraerán conclusiones parciales sobre la contemplación, el respeto y el principio de empatía, a fin de poner sobre el tablero las diferencias entre el *mirar* y el *ver*, concepciones muy importantes para entender nuestro trabajo artístico.

La última parte estará centrada en el proceso creativo de este proyecto que, como se apunta más arriba, viene dado por la contemplación retenida en la memoria de paisajes cubiertos por la niebla y su posterior traslado a la pintura. Veremos que cuando el paisaje deja de ser un tema para convertirse en un pretexto, adquiere toda su dimensión de provocador y desencadenante de formas expresivas y de posibilidades plásticas. Indagaremos en los elementos expresivos y formales que constituyen y caracterizan el lenguaje pictórico de las piezas, hablando así de la veladura como técnica principal de estudio. Se hablará sobre el color que se le atribuye a este fenómeno climático, tan presente en Alemania; de sus matices grises y verdes. Y sobre todo, de la paradoja que evoca un significativo poco preciso, y que a través de la veladura, hace activar la sugerencia del paisaje en el espectador, dando paso a una metafórica situación entre lo lleno y lo vacío. Se darán, como resultado, una serie de piezas inéditas (tres obras de mayor tamaño y trece de menor, catalogadas al final de este trabajo) que quieren transmitir ideas cercanas al poder de la sutileza del gesto, de su carga poética, como parte del *buen hacer*.

Para acabar con esta introducción a lo que esperamos sea un recorrido de interés, nombraremos a Matisse, en las primeras líneas de *Notas de un Pintor*, diciendo: “cuando un artista se dirige al público, no tanto para mostrarle sus obras como para desvelarle algunas de sus ideas sobre el arte de la Pintura, se expone a múltiples peligros”<sup>1</sup>. Siendo conscientes de tales peligros y siéndolo también de que son los propios cuadros los que deben hablar por sí mismos, vamos a atrevernos a opinar sobre los aspectos apuntados, intentando conectarlos con nuestra experiencia creativa personal.

---

<sup>1</sup> MATISSE, H. *Sobre Arte*. Barcelona: Barral, 1978. p.21.

## OBJETIVOS

Este trabajo persigue una serie de objetivos generales que tienen que ver con el crecimiento pictórico personal, así como con la integración y afianzamiento de los conocimientos adquiridos en el Máster de Producción Artística a lo largo de un año de trabajo. A su vez, indagaremos procedimientos históricamente muy consolidados, principalmente la técnica de la veladura en óleo aplicada al paisaje. Su dominio necesitará de un desarrollo técnico muy cuidado, que esperamos ir consolidando durante la realización del trabajo, con el fin de conseguir imágenes imprecisas relacionadas con el movimiento romántico. Conseguir, a través de esta práctica, nuevas experiencias pictóricas que nos acerquen a expresar mejor los intereses conceptuales que se persigue en la línea de trabajo personal. Así pues, enumeraremos ahora los objetivos específicos que nos proponemos en este trabajo:

1. El primero de estos objetivos es, como ya hemos esbozado en líneas anteriores, obtener un mayor dominio de las técnicas empleadas y materiales escogidos, para poder con ello llevar a cabo una serie de piezas cada vez más complejas y logradas, en el largo camino de una trayectoria incipiente. A partir del elemental estudio de la técnica, se buscará un mayor conocimiento sobre la veladura y se intentará dar respuesta a preguntas metodológicas y procesuales implícitas en esta técnica que, a lo largo del trabajo, permitan dar como resultado nuevos caminos pictóricos. Cabe añadir, o precisar, que la técnica no es la mera resolución material de un trabajo, sino el ámbito donde se genera la expresión y surge la poética. La técnica canaliza las energías expresivas, posibilita la expresión... pero para ello, hay que naturalizarla, conocerla bien, adquirir soltura mediante la práctica.
2. El segundo objetivo específico es aprender a emplear correctamente conceptos ligados al paisaje desde el movimiento romántico como lo sublime y lo bello – y ligados a él más recientemente, verdad, realidad o experiencia estética – relacionados con la parte práctica y el proceso de trabajo de las piezas resultantes. Paralelamente, manejar vocabulario específico acerca de la concepción de las pinturas, para poder expresar debidamente la visión que se desea transmitir con la precisión necesaria. Encontrar un lenguaje adecuado que transmita la sensibilidad de la mirada ante el propio paisaje a través de la pintura, y que ésta llegue al espectador, que le emocione.
3. Por último, pretendemos recrear en las pinturas un viaje de seis meses al norte de Europa (realizado durante la primera mitad de este proyecto) sin otro deseo que el de revivir momentos y experiencias ligados a aquellos

paisajes cubiertos de niebla que nos acompañaban en el día a día, en los que no hacía falta que se asomara el sol. Con ello queremos defender la concepción del arte y de la práctica pictórica como resultado de la experiencia vital, en íntima conexión con la vida.

## METODOLOGÍA

Esta apuesta para el Trabajo Final de Máster necesita una metodología de trabajo disciplinada y paciente, respetando los tiempos de secado de cada cuadro para poder realizar una metodología de capas pictóricas en concordancia con la técnica escogida, que cargue de significado poético los paisajes desprendidos de nuestro interior y que refleje nuestros recuerdos del viaje al norte de Europa. Añadir que la veladura es una técnica que, al igual que la contemplación sosegada y tranquila que mantenemos hacia el paisaje, nos dejará reflexionar durante su aprendizaje, lo cual manifiesta una coherencia entre proceso creativo y técnica que aportará valor a las conclusiones de este trabajo.

La metodología o, más adecuadamente, la manera de proceder en la pintura ha de ser lo más limpia posible en cuanto a materiales se refiere. La niebla, el elemento común en todos nuestros cuadros, se debate entre los blancos quebrados, azules, grises, amarillos, rosados... todos ellos con la menor muestra posible de contaminación por tonos impropios del paisaje dominado por la bruma.

Debido a este planteamiento metodológico, no vemos adecuados ceñirnos a un tamaño determinado de bastidor, pues buscamos la independencia y autonomía de cada pieza vinculada comúnmente por el recuerdo de la mirada atenta en el paisaje y sus estados atmosféricos. Se busca plasmar, los paisajes vistos cuya contemplación hemos disfrutado y se nos ha quedado grabada, su atmósfera, manifestando la expresión individual y metafórica de la existencia propia, ante la mutable y abrumadora naturaleza. Cabe señalar, que toda muestra a aprendizaje, como es este trabajo, viene acompañada de ejercicios prueba/error donde poder aprender y reconducir, en caso de que sea necesario, el camino. Es, según nuestra opinión, la mejor manera de avanzar en los objetivos propuestos; aunque seguro, no la única.



Diego Velázquez. *La rendición de Breda*, 1634. Madrid: Museo del Prado.

## 1. CONTEXTUALIZACIÓN

Para llegar a la obra resultante de este proyecto, creemos conveniente poner en antecedentes al lector y a nosotros mismos de cómo el género del paisaje tuvo lugar y llegó a consolidarse, en qué contexto y lugar de la historia situaríamos las influencias de nuestro trabajo pictórico y cuál es la visión en la actualidad del género que abordamos.

Así pues, encontramos de interés llevar a cabo este recorrido, brevemente, en nuestro trabajo ya que entendemos existe cuantiosa literatura al respecto. Es importante hacer hincapié en la trascendencia del género del paisaje en la historia de la pintura occidental<sup>2</sup>, siendo éste uno de los géneros que más tarde alcanzó su independencia de la tradición y autonomía de estilo. Intentaremos, partiendo de esta visión global y panorámica del paisaje, ir acercándonos a uno de los objetivos: centrarnos en el periodo histórico donde se encuentra la principal influencia de la que bebe nuestra línea creativa.

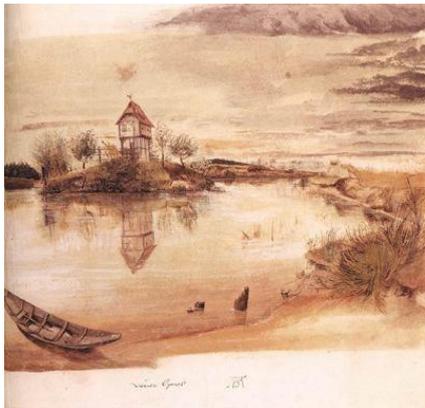
### 1.1. Los orígenes del género paisajístico. Cuestiones etimológicas y estéticas.

Para poder tener una idea clara de qué es el género del paisaje y cómo se ha llegado a desprender de las formas antiguas de la tradición, nos hemos apoyado en varios libros. Sin duda, el más importante de ellos ha sido *Los géneros de la pintura*, por F. Calvo Serraller. Según este autor, a mediados del siglo XVIII surgen las primeras clasificaciones por géneros, pues cabe recordar que hasta el momento, las obras de arte “tardaron mucho en librarse de la necesidad de aportar alguna justificación narrativa”<sup>3</sup>. Hasta el Romanticismo

---

<sup>2</sup> En este proyecto solo nos referimos al paisaje en la cultura occidental, pues somos conscientes que en China, en los siglos anteriores a nuestra Edad Media, sí se había llevado a cabo una especialización sobre el género Paisaje. Los paisajes chinos más antiguos que se conocen datan del siglo VIII y también estuvieron sujetos a escenas narrativas como en occidente, pero su perfección técnica constata que hubo de haber una evolución anterior, un periodo de aprendizaje para llegar a ese nivel y trasladarse a estadios más originales en siglos posteriores, algo así como sucedió en el Romanticismo con el género del paisaje. En los siglos XVIII y XIX los artistas occidentales adquieren la misma experiencia interior al contemplar un paisaje que los artistas asiáticos siglos antes. Sin embargo, la cultura occidental no quiere imitar la asiática, ni la ha imitado en ningún momento, pues ambas han ido paralelas a los acontecimientos históricos que marcan su estilo artístico. Pero resulta curioso que ambas culturas hayan desarrollado un sentimiento o intención de “libertad” hacia el paisaje cuando, en principio, no convergen ni en la misma época, ni en el mismo territorio. Reflexión extraída de la lectura de la Tesis Doctoral de GONZALEZ LINAJE, M. *La pintura de paisaje: Del Taoísmo chino al Romanticismo europeo: paralelismos plásticos y estéticos*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2005.

<sup>3</sup> CALVO SERRALLER, F. *Los géneros de la pintura*. Taurus: Madrid, 2005, p. 19.



Joachim Patinir. *Caronte cruzando la laguna Estigia*, 1520-1524. Madrid: Museo del Prado.

Alberto Durero. *Casa en un estanque*, 1496. Londres: British Museum.

era raro encontrar un paisaje en el que no apareciera una anécdota<sup>4</sup> por lo que un desnudo, una naturaleza o un rostro, no eran más que fragmentos que ayudaban a componer la obra, sin que su presencia en sí misma pudiera considerarse el centro de atención de la misma. En esto, como en todas las generalizaciones, hay excepciones; por ejemplo Joachim Patinir, pintor belga nacido en 1480: muy tempranamente va reduciendo la importancia y el tamaño de figuras y anécdotas a favor del crecimiento del propio paisaje. También hay estudios que sitúan las acuarelas de Durero antes incluso que Patinir, como en el planteamiento de la Tesis Doctoral de la Dr. Paula Santiago *Visiones del entorno*, que será citada más abajo en este apartado como refuerzo de todas estas cuestiones.

De la misma manera, el término “paisaje” es bastante reciente, pues hasta el Romanticismo no surgió esta, en aquella época, nueva concepción. Se definió con la finalidad de referirse a una percepción de la naturaleza basada en la obtención de un placer estético, argumento que explicaremos más detenidamente a lo largo de este apartado y retomaremos en distintos capítulos de este proyecto. Antes de la Edad Media, las personas estaban limitadas a su territorio. Si ahondamos en la etimología de la palabra “paisaje”, encontraremos como primer término “pago”: “*Del Lat. 1.m. Distrito determinado de tierras o heredades, especialmente de viñas u olivares*”<sup>5</sup>. Y como segundo, “país” (traducción al castellano actual).

Como es evidente, el primero de los dos términos nos alude también a un verbo, “pagar”, y como bien extrajo su conclusión F. Calvo Serraller no tiene que ser casualidad que en la Edad Media el campo tuviera toda la actividad económica.

Más adelante, cuando las necesidades de la población cambiaron y el comercio fue creciendo, se hizo inevitable viajar para aumentar la actividad económica. Es precisamente este viaje, lo que le hará al “paisano” tomar conciencia del territorio y sentirse identificado con su lugar de origen. Por lo que no es de extrañar que el término “pago” se ampliara al de “país” en el declive de la época feudal.

De ser originariamente solo una fuente de supervivencia pasó a convertirse en objeto de interés, estudio y explotación científicos – El país – y acabó por ser algo susceptible de representación e interpretación estéticas. El <país> se convierte así, mediante la aparición de una nueva manera de concebir la naturaleza, en nuestro <paisaje><sup>6</sup>.

<sup>4</sup> Siempre se necesitaba un discurso narrativo como respaldo a lo representado para realizar una obra, ya fuese de carácter anecdótico o circunstancial, o más relacionado con mitología o historia, esto es, que hablara de acciones memorables.

<sup>5</sup> RAE, *Diccionario de la lengua española*, 22 ed., 2001 [en línea]: <http://dle.rae.es/?id=RS8DaQl|RSFJVnK|RSG5c7b|RSJNvsr> [fecha de consulta: 6 / 05 / 2017].

<sup>6</sup> CALVO SERRALER, F. *Op. cit.*, p. 237.

La cita anterior recoge el salto significativo que la historia confiere al territorio para llegar a ser algo digno de representar; de observar y admirar tanto científica como estéticamente. En este sentido debemos también citar un fragmento de la Tesis doctoral de la Dra. Paula Santiago, profesora de la *Facultat de Belles Arts de San Carles de València*, para consolidar todo lo dicho anteriormente. Santiago reflexiona acerca del primer significado de la palabra paisaje. Es relevante en tanto que refuerza el argumento del origen económico del paisaje –recordemos la palabra *pago*- y la importancia del territorio, junto con la original visión de la mirada contemplativa:

De la primera acepción que aparece en el término paisaje se puede deducir que en dicho concepto se encuentran implícitos dos aspectos: el de territorio y el de mirada, ya que se está hablando de un espacio que es observado desde un determinado punto (...) Por otro lado, sabemos que la evolución de cualquier término, como la evolución de toda forma de mirada no responde a caprichos lingüísticos o de cualquier otra índole, sino a un devenir de acontecimientos que son los que originan esa necesidad. Para que el término paisaje surgiera asociado a una experiencia estética, fue necesario que el hombre se liberara de la preocupación de la tierra en tanto que economía<sup>7</sup>.

Estudiosos como Maderuelo y Serraller, argumentan que la aparición del término paisaje como interpretación vivencial del mismo nace después de “la voluntad de poetas como Petrarca y sus amigos pintores como Giotto”, al tratar de “descubrir el mundo y sus maravillas tal y como los ven y los sienten”<sup>8</sup>. Ambos califican al poeta Petrarca de ser el primer paisajista por su afán de subir a la cima de una montaña sin interés práctico, sino simple expectación:

Lo que se está produciendo es una visión estética del paisaje; una emoción ante un panorama; una primera vez en que alguien, de pronto, piensa que el mundo tiene una belleza en función de sí mismo y no por su utilidad<sup>9</sup>.

## 1.2. Consolidación del género del paisaje: el periodo romántico y el concepto de lo sublime

Siguiendo con el hilo cronológico de la consolidación del género de paisaje, no será hasta el siglo XVII, en el barroco y posteriormente el clasicismo, que el paisaje adquirirá una entidad autónoma con pintores como Jan Van Goyen, Jacob Van Ruysdael o Jan Porcellis, los cuales pintaban paisaje de manera extraordinariamente descriptiva, dejando parcialmente de lado la anécdota o la narrativa (posición antropocéntrica). Hasta este siglo y durante el mismo,

<sup>7</sup> SANTIAGO, P. *Visiones del entorno: Paisaje, territorio y ciudad en el campo de las artes visuales*. (Tesis doctoral). Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2009, p. 39.

<sup>8</sup> MADERUELO, J. “Introducción: paisaje y arte”. En VV. AA. *Paisaje y arte*. Madrid: Abada, 2007, pp. 7-8

<sup>9</sup> CALVO SERRALER, F. *Op. cit.*, p. 239.



la pintura de paisaje estaba anclada a dos objetivos: la atracción por mostrar los elementos que componen la visión naturalista del paisaje y por otra, su convicción de que a la pintura le concierne ante todo la imitación de lo visible:

Cuando uno estudia los diferentes episodios del paisaje clasicista, advierte que la obsesión fundamental es la de racionalizar, humanizar la naturaleza, someterla a un orden geométrico: y también la de convertir ese horror – con el cual ha estado luchando – en algo controlable mediante los cánones humanos de belleza<sup>10</sup>.

Para que el paisaje se emancipara del hombre, hizo falta una ruptura total con el Clasicismo, con las escenas históricas y las alegorías. Esta ruptura tuvo lugar en la segunda mitad del siglo XVIII en plena revolución industrial, época de cambios políticos y expansión humana. En el terreno artístico, estos cambios se vinculan al paso de la narración a la descripción y, por tanto, es lógico encontrarnos una reducción, y progresiva desaparición, de personas en las pinturas, dando paso al paisaje como protagonista. Todo esto, lleva al género del paisaje en dos direcciones aparentemente contradictorias: la exploración de lo visionario o dramático, patente en las obras de David Friedrich, y el estudio muy estricto del paisaje local, como se aprecia en las obras de Constable y la Escuela de Barbizon<sup>11</sup>.



Caspar David Friedrich.  
*Caminante en un mar de niebla*,  
 1818. Hamburgo: Kunsthalle.

John Constable. *La catedral de  
 Salisbury, vista desde el jardín del  
 palacio arzobispal*, 1823.

A mediados del siglo XIX, también los *macchiaioli*, en Italia, se oponían al Academicismo, afirmando que la realidad es un contraste de manchas de colores y de claroscuro y así debe ser apreciado en la práctica pictórica. Si hacemos un repaso breve por el impresionismo debemos mencionar que fueron ellos los grandes responsables del “aprendizaje” del público en lo referente a la contemplación del cuadro desde cierta distancia, creando belleza (y coherencia) al vislumbrar el conjunto de todas esas manchas embrolladas. En ese sentido, esta nueva visión sería aplicable, en cualquier época histórica, a la observación de la niebla (tema de estudio de este trabajo), pues para apreciar su condición transformadora del lugar, debe contemplarse desde la lejanía.

Entrando ya en el periodo romántico, se produce un cambio en la manera de ver y entender la naturaleza, pues nace un interés por lo que el mundo natural tiene de inconmensurable. Por tanto, el arte se separa de la naturaleza domesticada y surge una atracción por lo ilimitado o sublime (término que abordaremos más adelante). En el Romanticismo, los artistas mantenían una experiencia no solo exterior sino interior con la obra, realizando un viaje a través de ella en busca del Yo. “El héroe romántico es,

<sup>10</sup> CALVO SERRALER, F. *Op. cit.*, p. 261.

<sup>11</sup> Estos artistas excluían de sus obras la idealización y cualquier otro elemento de abstracción intelectual o mística. Compartían con Corot su interés por observar cuidadosa y directamente la Naturaleza, lo que les llevó a considerar con el máximo interés la importancia de la luz, y a reconocer el papel que juega la atmósfera que rodea a los objetos en la plasmación de los colores. Véase al respecto: CALZADO, F. <http://fcalzado.es/impresionismo/xhtml/01antec/01d.html> (s.f). n/a [fecha de consulta: 11/05/2017].



Caspar David Friedrich. *Monje a orillas del mar*, 1808. Berlín: Schloss Charlottenburg.

en la realidad, un obsesionado nómada”<sup>12</sup>. En la representación de estos paisajes, y al contrario que en el clasicismo, “las proporciones se dilatan a través de un vértigo asimétrico. Frente al escenario limitado y tranquilizador, los horizontes se abren hacia el Todo y la Nada”<sup>13</sup>. El paisaje romántico, a diferencia de las connotaciones culturales que se le atribuyen a la palabra “romántico” no tiene nada que ver con muestras bucólicas o pastoriles. Esta clase de artista no se siente arropado por la naturaleza, sino seducido y anonadado por lo incontrolable que es. “Todos los elementos convergen hacia la búsqueda de la impresión onírica. La contemplación deja de ser meramente física, para convertirse en una contemplación abstracta”<sup>14</sup>. Caspar David Friedrich dijo así:

Cierra tu ojo corporal, con el fin de ver tu imagen, antes que nada, con tu ojo espiritual. Luego conduce hacia la luz del día lo que has visto en las tinieblas, de manera que tal imagen actúe sobre quien la observe desde el exterior hacia el interior. El pintor no debe pintar únicamente lo que ve ante él sino lo que ve en él. Si no ve nada en él, que renuncie a pintar lo que ve fuera<sup>15</sup>.

A partir de este momento, la visión de la naturaleza se descontrola y se llena de misterio. Esto explica por qué de repente el paisaje se hace autónomo y el hombre deja de ser el protagonista. Y no solo eso, sino que esos paisajes remiten a la reivindicación de la condición de la pintura, donde ésta ya no tiene por qué representar o imitar nada. Como describía el historiador en arte Kenneth Clark:

Primero se percibieron los objetos naturales individualmente, como agradables en sí mismos y símbolos de cualidades divinas. El paso siguiente hacia la pintura de paisaje fue considerar que formaban un todo que la imaginación podía abarcar y que era símbolo en sí de perfección<sup>16</sup>.

<sup>12</sup> ARGULLOL, R. *La atracción del abismo: un itinerario por el paisaje romántico*. Barcelona: Destino. S.L. 1991, p. 69.

<sup>13</sup> *Ibíd.*, p. 71.

<sup>14</sup> *Ibíd.*, p. 71.

<sup>15</sup> FRIEDRICH, C. D. *Friedrich der landschaftsmaler zu seinem Gedächtnis*. Comentarios de CARUS, C.G. Dresde: Teubner, 1841, p.19. Traducción de: ARGULLOL, R. *Op. cit.*, p. 81.

<sup>16</sup> CLARK, K. *El arte del Paisaje*. Barcelona: Seix Barral, 1971, p. 17.



Joseph Mallord William Turner.  
*Amanecer con monstruos marinos*,  
 1845. Londres: Tate Gallery.

Somos conscientes de que, hasta el momento, hemos escrito palabras muy relacionadas al concepto romántico de lo sublime sin llegar a mencionarlo. Palabras como inconmensurable, ilimitado, misterioso, descontrolado, vertiginoso... expresan la interpretación de una experiencia creada en una naturaleza indómita e imposible de doblegar. Creemos que, aun siendo concepto y no contexto, lo sublime debe ir en este apartado, pues nos ayuda a conectar la relación entre este momento histórico (el Romanticismo) y las ideas que de él surgieron; ideas que han influido notablemente en nuestra obra. Apoyándonos de nuevo en Calvo Serraller y sus divagaciones acerca del poeta Petrarca, citaremos un ejemplo que nos ayuda a entender el término sublime de la naturaleza:

Sublime [...] como sentimiento estético, se identifica con la sensación de desbordamiento ante fenómenos naturales [...]. Si Petrarca realmente veía las nubes a sus pies y al mismo tiempo podía leer a San Agustín, la situación era poco sublime<sup>17</sup>.

Esto concuerda con aquello que dice de Azúa en su libro *Diccionario de las artes*, donde toma las reflexiones de Kant en relación a este concepto. Kant relacionaba lo sublime como algo que va más allá de lo Bello, con la contemplación de fenómenos “de gran envergadura (...) No es difícil imaginar que un prado, un arroyuelo y una vaca, son, para Kant, cosas bellas. Pero una tormenta de montaña que en su avance arrasa prados, arroyuelos y vacas, es sublime”<sup>18</sup>. Frente a sucesos como ese, el ser humano se siente sobrepasado por la naturaleza, incapaz de interferir o de ponerse a su altura. También son interesantes en este sentido las reflexiones de Edmund Burke, el historiador más versado en este concepto, que considera que lo sublime es:

Todo lo que puede suscitar ideas de dolor y de peligro, es decir, todo lo que es incierto modo terrible, o se refiere a objetos terribles, o actúa de forma análoga al terror es una fuente de lo sublime, esto es, produce la emoción más fuerte que el alma es capaz a experimentar<sup>19</sup>.

Tres definiciones (entre muchas que estudiamos en nuestro anterior Trabajo Final de Grado) en las que vemos necesario hacer hincapié, pues hemos experimentado el sentimiento que se desprende de nosotros al estar ante uno de esos paisajes alemanes que hace tan solo unos meses atrás llamábamos hogar. Esa sensación nos ayuda a explicar por qué nuestro trabajo parte de este sentimiento inabarcable, aunque después evolucione en la pintura hacia otras concepciones más próximas a la idea de *belleza*.

Llegados a este punto y dado que el siguiente subapartado trata sobre la concepción actual del paisaje, detendremos el avance por el contexto

<sup>17</sup> CALVO SERRALER, F. *Op. cit.*, p. 261.

<sup>18</sup> AZÚA. F. *Diccionario de las artes*. Barcelona: Anagrama, 2011, p. 273.

<sup>19</sup> BURKE. E. *La indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*. Madrid: Alianza editorial, 2014, p. 86.



Caspar David Friedrich. Mujer frente al sol de poniente, 1818. Essen: Museo Folkwang

histórico del género del paisaje aquí, pues pensamos que la principal influencia de nuestra pintura, aunque sea contemporánea, es plenamente romántica.

### 1.3. Referentes artísticos del pasado y de la actualidad

Tras hablar de corrientes artísticas surgidas a lo largo de la Historia del Arte en relación al paisaje pictórico, es necesario ahora centrar nuestro discurso, desde el siglo XIX a la actualidad, en pintores concretos cuya producción artística ha influido directamente en nuestro trabajo. De hecho, si avanzamos cronológicamente tal y como lo hemos hecho hasta ahora, a medida que nos acercamos al siglo XX los movimientos artísticos van perdiendo importancia en pos a la individualización del artista. La libertad estilística va ganando adeptos, dando lugar a una diversidad de artistas imposible de contemplar en estas páginas (refiriéndonos con esto no ya al paradigma general, sino al formado por artistas relacionados con el paisaje pictórico). Por esta razón vemos mucho más coherente hablar solamente de aquellos más próximos a nuestra obra, es decir, los que consideramos nuestros referentes.

Así pues, partiendo del mencionado Romanticismo, iniciaremos este recorrido por nuestras influencias hablando sobre los dos más admirados pintores del pasado reciente que ha dado la pintura paisajista: Caspar David Friedrich (1774-1840) y Joseph Mallord William Turner (1775-1851).

En los meses vividos en Alemania, tuvimos el placer tanto de contemplar pintura de paisaje como de estar ante el paisaje; de mirar con proximidad la obra de Friedrich y ver, desde la *verdad interior*, aquello que a él le sobrecogía. En aquellos días fuimos buscando sus pinturas, las que tantas veces habíamos visto fotografiadas en pantallas y libros. Nos situamos frente a *Monje a Orillas del Mar* y *Abadía en un bosque*, en Berlín; también ante *Caminante sobre mar de nubes*, en Hamburgo, su ciudad de origen; *La gran reserva*, en Dresde; *Arco iris en un paisaje de montaña* y *Mujer frente al sol poniente*, a tan solo unas paradas de metro, en nuestra ciudad (Essen). Logramos captar en mayor o menor medida el sentido espiritual de la naturaleza que este gran artista quería transmitir; él, al igual que muchos coetáneos con los que compartió el ideal romántico, utilizaron el paisaje para proyectar en ellos los estados anímicos del hombre y dirigir la mirada del espectador por una pintura alegórica que conduce hacia la metáfora de lo sublime (tal y como hemos expresado el término anteriormente). Además de la admiración que nos produce la calidad de sus pinturas, la mayor inquietud que su obra nos despertó es el modo en el que plasma, desde una posición de contracampo, la infinitud. En su trayectoria, el viaje también tuvo la importancia que nosotros le concedemos. Alrededor de los 40 años, Friedrich



Joseph Mallord William Turner.  
*Tormenta de nieve, anibal y su ejército cruzando los alpes*, 1810.  
 Londres: Tate Gallery.

empezó una etapa en la que “no dejó de viajar, buscando el encuentro con la naturaleza, retornando una y otra vez a su tierra natal. En estos viajes realizó numerosos dibujos y tomó apuntes del natural, recogidos en cuadernos, que le sirvieron como modelo”<sup>20</sup>.

Por otro lado, Turner inició la visión del paisaje y de la naturaleza impregnada de emociones humanas, “yendo desde el más sosegado e íntimo de los momentos hasta la más furiosa de las tormentas”<sup>21</sup>. Este artista fue más allá de la simple descripción, hasta llegar al descubrimiento de unas formas pictóricas que más que representar, expresaban experiencias, vivencias que el propio artista hubiera sufrido (o en algunos casos, disfrutado) a través de la contemplación del paisaje y de los fenómenos naturales que en él tienen lugar:

Nos encontramos no solamente en presencia de un misterio parcial y variable, provocado por la presencia de las nubes y de vapores en las grandes extensiones de paisaje, sino que nos lanzamos hacia un misterio que constantemente reina por todas partes y que está provocado por la naturaleza infinita de las cosas<sup>22</sup>.

Pero no solamente hay infinitud y misterio en sus obras. Como decía Rafael Argullol en su libro *La atracción del abismo*<sup>23</sup>, el equilibrio de Turner reside en la combinación de los más crudos estallidos cromáticos, con las técnicas del *sfumato* y del *chiaroscuro*, que le confieren un acabado delicado y sutil; a su vez, hay en ellos una liberación de la luz y, a través de los estallidos cromáticos nombrados, de color, que parecen liberar la inmensa potencia de la naturaleza sobre el lienzo.

Turner ha llegado a ser un referente en nuestra obra, en la medida en que también nosotros expresamos ambientes mediante la yuxtaposición de colores puros, siendo necesario observar su obra como ejemplo inigualable de este juego cromático. Pero sobre todo, compartimos con él ese sentimiento que enlaza la emoción humana con la creación del paisaje. Ese sentimiento que brota del pincel del artista sin ningún modelo concreto a su disposición, sino sirviéndose de la visión en la memoria del paisaje, es la que conecta su obra con la nuestra. Su temática y su buena factura nos proporcionan dosis de admiración, pues vemos que aunque parezcan pinceladas azarosas no son tales; todo se ha constituido por el buen hacer y la sabiduría del artista, que nos conmueve tanto por la propia aplicación del material sobre el lienzo, como por la perceptible estrecha relación entre artista y obra.

<sup>20</sup> Extraído del Museo Thyssen [en línea]: <https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/friedrich-caspar-david> [fecha de consulta: 15/2/2017].

<sup>21</sup> Véase al respecto ANDROMEDA OXFORD LTD. AN EQUINOX BOOK. (edit.) *Historia del Arte, del neoclasicismo al postimpresionismo*. Barcelona: Ediciones Folio, S.A., 2006, p. 43.

<sup>22</sup> RUSKIN, J. *Modern Painters*, Vol. IV. Londres: Encyclopedia Britannica, 1843, p. 55.

<sup>23</sup> ARGULLOL, R. *La atracción del abismo*. Barcelona: Acantilado, 1983.



Mark Rothko. *Azul y gris*,  
1970. Washington: National  
Galley.

Nos centramos a continuación en dos artistas con similitudes conceptuales con nuestro trabajo: Giorgio de Chirico (1888-1978) y Carlo Carrà (1881-1966). Si bien es cierto que no hay parecido formal con nuestro trabajo, no podemos obviar el sentido metafísico concedido a la pintura, como realidad ilógica que parece creíble. La pintura metafísica surgió del deseo de explorar la vida interior imaginada de objetos cotidianos. Esta atención a la simplicidad de las cosas ordinarias enlaza con ideas como el enigma, lo onírico, y el juego con las sombras. Intentaron plasmar “nociones sobre la falta de sentido de la vida y sobre la importancia primordial del enigma”<sup>24</sup>, buscándola en la pasada estética renacentista (su arquitectura, su escultura clásica...), así como en atmósferas de atardecer. Vemos una similitud conceptual entre lo que ellos buscaban, y lo que nosotros encontramos mediante el paisaje: la expresión de aquello que no podemos revelar por completo; las fuerzas invisibles que gobiernan la naturaleza y el paisaje.

Ahora, nos trasladamos al otro lado del Atlántico para hablar de una figura perteneciente al Expresionismo Abstracto (años 50-60 del siglo XX). Por semejanza en estilo, en calidades plásticas, en gamas cromáticas y en conceptualismo con nuestra obra, debemos hablar sobre Mark Rothko (1903-1970), al cual no se le pueden negar las analogías simbólicas y formalistas establecidas entre su obra y el concepto de lo sublime. A pesar de que la desconexión de sus obras con el paisaje es total, sí hay en él una necesidad de plasmar emociones humanas a través de la pintura; el sentido existencial con el que los planos, colores, composiciones... son realizados, llevan implícita la conexión entre la vida y el misticismo que la origina. En tanto que desea plasmar emociones humanas<sup>25</sup>, la experiencia vivencial, como algo a transformar mediante la pintura (una transformación por tanto surgida de los sentimientos afectivos hacia la naturaleza), es similar al modo en el que abordamos nuestro trabajo<sup>26</sup>. Nos vemos obligados a añadir, también, un

<sup>24</sup> HIDALGO, M. “Giorgio de Chirico, el pintor metafísico”, en *El Mundo*, 11-03-2017 [en línea]: <http://www.elmundo.es/cultura/2017/03/11/58c30488e5fdea12498b45a1.html> [consultado el 12/03/2017].

<sup>25</sup> «“No me interesan las relaciones del color o de la forma o de ninguna otra cosa”. Utilizaba más bien medios abstractos para expresar “emociones humanas fundamentales: la tragedia, el éxtasis, la funesta fatalidad...” procurando con todo empeño crear un arte de una intensidad abrumadora para un mundo secular. Los espectadores que se derrumbaban y lloraban ante sus cuadros experimentaban, como decía el artista, “la misma experiencia religiosa que yo sentí cuando los pinté”». ROTHKO, M. Citado en RODMAN, S. *Conversations with Artists*. Nueva York: Devin-Adair, 1957, pp. 92-94. En Guggenheim Bilbao [en línea]: <https://www.guggenheim-bilbao.eus/obras/sin-titulo-18/> [fecha de consulta: 08/03/2017].

<sup>26</sup> Las concepciones teóricas del filósofo Robert Rossemblum dan paso al vínculo fundamental que enlaza los artista románticos con el expresionismo abstracto americano. Rossemblum lo explica mejor con un ejemplo en donde une a través de sus obras a Turner, Friedrich y Rothko. Este filósofo afirma que, para él, lo sublime es un concepto ambivalente que apunta el alma romántica al aludir a la experiencia de sobrecogimiento ante lo infinito y la divinidad. Rossemblum analiza una obra de cada artista: por un lado tenemos a Friedrich con su *Monje a orillas del mar* (1808-1810) y a Turner con *Estrella vespertina* (1856); por el otro, tenemos al artista expresionista Rothko con su *Luz y tierra sobre*



coetáneo de Rothko; otro artista que en su mayoría trabaja en sus cuadros, al igual que el anterior, grandes áreas de color que remiten a la idea de amplitud o espacialidad: Cirilo Martín Novillo (1921-2008), pintor español que, en su pintura tardía, usaba la luz como elemento poético. Más ligado que Rothko al paisaje, no hay lugar a dudas de que sus ambientes de planos amplios, con la presencia de la línea del horizonte y la representación de un elemento casi ausente o poco figurado, encajan formalmente con nuestra obra.



Gerhard Richter. *Apfelbäume*,  
(*Manzanos*), 1987.

Cirilo Martínez Novillo. *Paisaje*,  
1974.

Dos artistas, de nuevo, alemanes, van completando el conjunto de artistas a los que rendimos admiración y respeto: Gerhard Richter (1932), uno de los artistas más cotizados del momento, y el lado más sosegado de los paisajes de Kiefer (1945). Gracias a nuestra estancia en Alemania pudimos impregnarnos bien de sus pinturas, como con Friedrich. No hay mejor lugar en el mundo para poder tener una retrospectiva de todo su trabajo que el desplazarse al país en el que vivieron y ejercieron su profesión artística. De hecho, todos sabemos que no es lo mismo la impresión que desprende la pintura en directo que a través de una reproducción, pequeña, en un libro o una pantalla. De Richter acogemos, sin duda, el pausado proceso de creación a caballo entre la acción y la reflexión, que le lleva a superponer multitud de capas de óleo sobre el lienzo. Contrariamente al maestro, nosotros no las sustraemos, sino que las dejamos allí presas de la abstracción que ya son, manteniendo el matiz de cada una de las capas con cierta independencia del resto. En cuanto a Kiefer, sabemos que el elemento icónico forma parte de la obra y que, sin embargo, el formalismo que presenta la pintura es de condición abstracta. Hay también, además, una temática de trasfondo místico, aunque contrariamente a Rothko, más inspirada en reflexiones existenciales sobre la historia que en expresión de emociones<sup>27</sup>. Estos dos artistas trabajan con una pluralidad que proviene de una continua experimentación pictórica. Se mantienen al margen del enfrentamiento entre abstracción y figuración, pues consideran que ambos lenguajes se complementan y su diálogo es indispensable, enunciado con el que estamos totalmente de acuerdo. Terminando con ellos, solo nos queda acoger un consejo de Richter, relacionado con el saber parar de pintar, cosa que debemos hacer “cuando no hay nada más que añadir y no hay cosas estúpidas en la pintura”<sup>28</sup>.

---

azul (1954). Para más información consultar: ROSSEMBLUM, R. *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico, de Friedrich a Rothko*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

<sup>27</sup> “El arte de Kiefer reflexiona sobre la civilización global y sobre la fe, y nos alerta sobre la repetición cíclica de la historia, al tiempo que analiza y trata las experiencias y cargas de la condición humana”. “Anselm Kiefer”, en *Guggenheim Bilbao*, 2007 [en línea]: <https://www.guggenheim-bilbao.eus/exposiciones/anselm-kiefer-5/> [fecha de consulta: 08/03/2017].

<sup>28</sup> Extraído de SWI swissinfo.ch (canal de YouTube). *Un genio tímido*, 30-05-2014 [en línea]: <https://www.youtube.com/watch?v=UrVsMXBQhW0> [consultado en fecha: 07/06/2017].



Antonio Lopez. *Madrid desde Torres Blancas*, 1974-1982.  
 Madrid: Marlborough International Fine Art.

Antonio Murado. *Lake*, 2009. Los Angeles: Von Lintel Gallery

Regresando al panorama español, nos paramos en Antonio López (1936). Sus paisajes desprenden principalmente silencio y soledad urbana, y cimentan la base del contrapunto con la naturaleza. Aun cuando se hace evidente la gran distancia de su obra con la nuestra (no solo por la diferencia del motivo urbano con el motivo natural, sino por el nivel de detalle icónico al que ésta llega de modo tan pulido), encontramos la representación de un entorno amplio y callado y, en algunos casos, con la presencia del horizonte (aunque parcialmente cubierto por formas arquitectónicas). Una pintura que remite como base al informalismo y a la abstracción más figurativa<sup>29</sup>, pese a la obsesión por etiquetarla de hiperrealista.

Avanzando en el tiempo, nos detenemos obligatoriamente en Antonio Murado (1964). Las analogías por calidades plásticas y formales en nuestro trabajo a su obra son innegables. Aunque a nivel conceptual su centro no es el paisaje ni la expresión de lo sublime, sus reflexiones en torno a la representación visual también nos incumben. En este sentido, queremos citar unas palabras suyas sobre su pintura, en una entrevista concedida al periódico *La Opinión*:

“Todo el rato cruzo la frontera entre la figuración y la abstracción. En realidad, todo es abstracto porque no parto de ningún boceto previo, no hay dibujo, pero la lectura que se hace es figurativa. Es un juego visual al que estamos acostumbrados desde pequeños: identificar las formas con objetos conocidos. Es una recreación que luego se interpreta como un paisaje, como una nube o como un mar”<sup>30</sup>.

Marcelo Fuentes (1955), Calo Carratalá (1959) o Rafael Carralero Carabias (1977), cada uno con su estilo y su temática, son artistas de los que ya no solo admiramos su buen hacer, sino el respeto con el que tratan la pintura, miran y *ven*, el paisaje. Hemos tenido la ocasión de hablar con los tres en la realización de diferentes cursos de pintura de paisaje al natural, así como en la universidad, por lo que su influencia durante nuestro aprendizaje artístico ha sido directa. Los tres coincidieron en querer buscar la esencia de la pintura en sus inicios. La encontraron en la salida al exterior y en la deriva de estas salidas; en los cuadernos de acuarela y las tablillas en óleo; en los apuntes rápidos a lápiz al aire libre y las obras *a posteriori* realizadas en el taller. Nos decía Marcelo Fuentes, que es en la naturaleza en el único lugar donde

<sup>29</sup> “El grupo tuvo una relación ambivalente con el arte abstracto; en la época en que estaban de moda El Paso, Millares y Saura, los realistas iban a contracorriente, aunque el pintor Lucio Muñoz, marido de Amalia Avía, les inoculó el virus del informalismo, sobre todo en las primeras obras de Antonio López”. LUZÁN, J. “El Thyssen se hace realista. De Antonio López a Isabel Quintanilla”. En *El Asombrario*, 08-02-2016 [en línea]: <http://elasombrario.com/si-la-realidad-era-esto-de-antonio-lopez-a-isabel-quintanilla/> [consultado el 02/03/2017].

<sup>30</sup> BUGALLAL, I. “Antonio Murado: El arte sigue siendo la inversión que mayores ganancias proporciona”. En *La Opinión A Coruña*, 13-09-2013 [en línea]: <http://www.laopinioncoruna.es/contraportada/2013/09/12/antonio-murado-arte-sigue-inversion/761398.html> [consultado en fecha: 07/06/2017].



puedes encontrar todos los problemas planteados por la pintura: en ella se dan cita la perspectiva, el claro oscuro, la degradación tonal, la jerarquía y la importancia de los planos, los volúmenes, las texturas y todas aquellas fisicidades palpables y visibles. Sin duda, grandes pintores, dispuestos a conversar y a salir al paisaje para reencontrarse con lo que éste les ofrece y enseña. A pesar de que en este trabajo no nos centraremos en apuntes del natural, esta actividad ha tenido, durante nuestros años de carrera, un papel fundamental para llegar al punto en el que nos encontramos actualmente.



Sin duda, se ha decidido incluir a José Saborit en este apartado por la evidente influencia que como pintor, profesor y Director de este trabajo ha ejercido en nuestra propuesta plástica. En su discurso mantiene la defensa del signo plástico de la tradición de la pintura al óleo, que no debe subyugarse a la representación icónica por completo; defensor también de la espera, el reposo, la lentitud que requieren procesos sutiles y delicados, como la veladura. Se aprecia en su obra la impresión de la tonalidad afectiva del paisaje y la rememoración de la experiencia contemplativa de la naturaleza. Su pintura es una forma de reivindicar el contacto directo y la transformación del vínculo con la natura, una forma de alejarse de la sociedad mediatizada de nuestros días. También compartimos con él características compositivas y cromáticas, como los tonos fundidos en cielos y mares, o la presencia de la línea del horizonte. Actualmente está en la galería Shiras, donde ha realizado recientemente una exposición, titulada *La misma savia. Versos, óleos, acuarelas*, en la que se plasma una visión poética, mutable e indefinida de la naturaleza.



Marcelo Fuentes. *Sin Título*, 2011.  
 Bilbao: Galería de Arte Juan Manuel Lumbreras.

Calo Carratalá. *Noruega*, 2011.  
 Valencia: Galería 4.

Rafael Carralero Carabias. *Vibration IV*, 2016. Salamanca: Palacio de la Salina.

Cerraremos este subapartado con dos mujeres: Geles Mit (1969) y Ana Sansano. La primera, fotógrafa y paisajista, sin duda no vinculada al óleo y al pincel, pero paisajista en cuanto que centra su mirada en el paisaje y desea establecer un concepto tras él de empatía. Geles deja que sea el espectador quien intervenga en sus fotografías, escribiendo aquello que le emociona de la imagen. Sin duda, en series como la de *Paisajes breves* hay referencias visuales al elemento ausente, con el que nuestra propuesta comparte similitud: la niebla está perpetuada en la fotografía, creando imágenes paisajísticas definidas precisamente por la indefinición figurativa; la niebla se superpone a las formas allí presentes, velando su presencia. En cuanto a la segunda, descubrimos sus pinturas y dibujos hace relativamente poco tiempo, en la exposición *La presencia y la figura*<sup>31</sup>, donde nos llamaron la atención esos paisajes tan bien labrados a base de delicadeza y paciencia, mediante lápiz de colores. En ellos, se hacía uso de la elipsis, centrándose solo en representar los elementos terrenales que componen la imagen y omitiendo cualquier representación del cielo, aludido mediante el espacio en blanco que debiera ocupar. Una pintura de exquisita factura que toma la

<sup>31</sup> *La presencia y la figura*: exposición comisariada por José Saborit en el Centro del Carmen - Consorcio de museos- de la G. Valenciana, 2013.

veladura como proceso creativo en la medida que los tonos de lápiz se yuxtaponen hasta crear un paisaje.

Hasta aquí llegó la contextualización de este trabajo. A lo largo de este apartado, hemos visto la evolución que ha protagonizado el paisaje pictórico, hasta acercarnos al presente y hablar de nuestros referentes más directos. Así como también hemos divagado en etimologías y conceptos que nos han parecido relevantes para concretar nuestro discurso. Esperamos haber completado, con este último subapartado, la visión, siempre relativa y subjetiva, que asumimos como propia en relación a los artistas con los que nuestra propia obra se encuentra más emparentada.

Determinar en qué grado o en qué medida ha influido en nuestro trabajo cada uno de estos artistas sería un cometido más propio de otras disciplinas u otros enfoques cuantificadores, alejados de la lógica del impulso creativo, en buen parte refractaria al análisis y a la minuciosa cuantificación. Baste decir que nuestros referentes nos acompañan, van con nosotros y en diferentes proporciones, que varían en cada caso, se combinan entre sí para guiar nuestros pasos sobre el lienzo desde la memoria de lo aprendido y desde la emoción de la admiración sostenida en el tiempo.



Ana Sansano. *Viari*, 2013. Villareal: Convento Espacio de Arte.

José Saborit. De la exposición *La misma savia*, 2016. Valencia: Galería Shiras.

Geles Mit. *El final del círculo*, 2003.

## 2. APROXIMACIONES CONCEPTUALES

Durante este apartado vamos a nombrar, definir y comprender términos relacionados con la *realidad*, la *verdad*, la *naturaleza* o el *arte*, para alcanzar el segundo de los objetivos planteados en este trabajo. Escribiendo, con la brevedad necesaria, sobre las teorías que han confluído durante la historia en relación a estos nombres y que han dado paso al significado actual del *paisaje*.

Es importante desgarnar todos estos elementos. Para ello, nos apoyamos siempre en autores y bibliografía específica que nos ayudan a ubicarnos y encauzar el camino de la escritura de la manera más sólida posible. En este apartado citaremos palabras de Wladyslaw Tatarkiewicz de su libro *Historia de las seis ideas*, y de George Simmel, en su *Filosofía del paisaje*, entre otros.

### 2.1. EL ARTE Y LA CONTEMPLACIÓN

#### 2.1.1. Naturaleza / paisaje / verdad

Aunque en el título del subapartado no aparezca la palabra *realidad*, nosotros la acogemos como la base o la esencia perfecta para introducir la conexión entre estos tres términos, ya que de ella parten todas las cosas. Debemos entender por realidad un concepto mayor al de naturaleza, pues además de comprender la naturaleza, también incluye las obras humanas. Con el fin de entender con mayor claridad el significado de *realidad* en el arte, podríamos hablar, por ejemplo, de los bodegones: aunque el cuadro contenga frutas u hortalizas que representen a las naturales, no son naturalezas en sí mismas, mas sí son reales en tanto que la pintura existe y es sensible. Forman también, en base a su disposición ordenada, una composición concreta que el pintor/a ha elaborado previamente. Por tanto, “la realidad comprende no solo la naturaleza, sino también la cultura”<sup>32</sup>.

En ese sentido, no nos preguntaremos hasta qué punto el arte depende de la realidad, pues sabido es que la abstracción no quiere representar miméticamente el mundo sensible, sino más bien, emociones, sentimientos o acciones efímeras de cualquier cosa; o no representar nada, sino presentar formas, manchas, texturas, colores... en sí mismos. Lo que sí debemos preguntarnos es hasta qué punto difiere el arte (del paisaje) de *la naturaleza*, pues ambas están relacionadas con la *realidad* y la primera (paisaje) depende de la segunda (naturaleza), aun cuando la segunda no depende de la primera. Y más profundamente: ¿hasta qué punto y de qué manera la contemplación

---

<sup>32</sup> TATARKIEWICZ, W. *Historia de las seis ideas: Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos, 6ª edición, 1997, p. 325.



Paul Cezanne. *Mont Sainte-Victoire*, 1904. Finlandia: Museo de Arte Contemporáneo.

del paisaje mantiene conexiones con nuestro interior a la hora de concebir la verdad, y qué papel ocupa la naturaleza como puente entre ambas?

Los cambios conceptuales e interpretativos que se han dado a lo largo de la historia del arte y la naturaleza (separada o conjuntamente), han tenido mucho que ver con el contexto sociocultural y su evolución. Acontecimientos históricos, cambios de pensamientos filosóficos y políticos, así como los diferentes descubrimientos del ser humano, han influido en el significado que a día de hoy les atribuimos. Por esta razón nos remontamos a la época de Aristóteles. Para este gran filósofo, la *naturaleza* “son aquellas cosas que tiene en sí mismas el principio de movimiento y reposo”<sup>33</sup>. Es decir, las plantas, los animales, o incluso, el ser humano (por gestación embrionaria). No podemos decir lo mismo de los instrumentos que él utiliza, como herramientas o utensilios, ya que son fruto de su trabajo de acuerdo a unos diseños y normas que él mismo ha elaborado. Aristóteles fue más allá, dividiendo su sentido o significado en dos; una dualidad que perdura en el habla moderna: “<<la naturaleza>> se utiliza para designar tanto el mundo visualmente evidente y las fuerzas evidentes solo a la mente, que suponemos que configuran el mundo”<sup>34</sup>.

Posteriormente, en la Edad Media, la actividad del intelectual no era tanto descubrir la verdad como acomodarla, adaptándola a su actividad. Ello convertía en inofensiva la ambigüedad que provocaba el término, haciendo una diferencia entre *naturaleza creativa* y *naturaleza creada*. Algunos medievales se atrevieron a acoger a Dios dentro del significado *naturaleza* pero, sin embargo, los renacentistas lo dejaron fuera de ella, entendiendo *naturaleza* solo como la Creación que nos ha sido dada.

Alberti, perteneciente como ya sabemos al período del Renacimiento, habló de naturaleza entendiendo por tal las proporciones inmutables y las leyes inaccesibles mediante una mera inspección superficial. Vasari, uno de los primeros en relacionar arte y naturaleza, afirmó que la arquitectura (el modo de comprenderla) muestra incluso más parecido con la naturaleza que la pintura. En este sentido y parafraseando a W. Tatarkiewicz, los impresionistas pintaban las cosas del mundo visible desde un prisma relacionado con la dualidad medieval comentada; sin embargo Cézanne, por su carácter constructivista y casi arquitectónico, pintaba la naturaleza, esto es, iba más allá de una visión condicionada únicamente por la percepción.

Regresando al inicio histórico, el primer significado del término (el de Aristóteles) es el que se sigue manteniendo hoy en día aun cuando, como vemos, se ha ido modificando a lo largo del tiempo (más en épocas antiguas que en modernas). La naturaleza mantiene, por tanto, el sentido dual: por una parte, es la suma evidente de las cosas y por otra, la fuerza que las

<sup>33</sup> TATARKIEWICZ, W. *Op. cit.*, p. 328.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 329.

mueve; es decir, la fuente o la esencia de esa parte evidente, su trasfondo. A partir de ahora, durante este trabajo tomaremos este significado<sup>35</sup>, que guarda similitud con la segunda acepción del Diccionario de la Real Academia Española del término arte, como base para cimentar el sentido de nuestra representación pictórica:

### Arte

2. m. o f. Manifestación de la actividad humana mediante la cual se interpreta lo real o se plasma lo imaginado con recursos plásticos, lingüísticos o sonoros.  
<sup>36</sup>

Así, intentaremos a través de nuestra indagación artística plasmar lo no-visible a partir de la observación, del contacto con lo visible. Pero hay otras concepciones de la naturaleza que también debemos mencionar dada su importancia, como su relación con la perfección. Los estudiosos y filósofos de la antigüedad veían orden en los patrones de crecimiento y evolución de los seres vivos, y en ello, una determinación bella y harmónica a la que imitar y tomar como ejemplo. Volvemos a Aristóteles y con él, a uno de los primeros argumentos en los que arte y naturaleza han sido vistos como dualidad, con las discusiones sobre cuál es mejor o mayor de los dos a las que esto conlleva. Argumentaba que la naturaleza se encuentra en el mundo dispersa y que la persona (en este caso el artista) tiene un ojo bello –recordemos bello como perfección– como para crear una escultura o cuadro donde pueda reunirse toda esta belleza dispersa “reuniéndola artísticamente a partir de la existente diversidad de cuerpos”<sup>37</sup>.

Esta teoría contrasta con aquello que Platón afirmó, en la que subyugó el arte a la realidad. Platón consideraba la pintura la más falsa de todas las artes, pues imitaba a la naturaleza y no representaba la naturaleza en sí. Por citar a otro pensador que reforzara esta teoría, Cicerón argumentó que no había nada en el universo de las cosas que supere al mundo, ni nada más perfecto

---

<sup>35</sup> Somos conscientes que desde un punto de vista ecologista, también existe una definición de naturaleza al respecto, y por la cual nos referiríamos con este término a todo lo que no ha sido alterado por el hombre, poniendo en énfasis el respeto del ser humano por un hábitat y por las especies tanto animales como vegetales que lo habitan. En el libro *La construcción de la naturaleza*, de ALBELDA, J y SABORIT, J, se plantean cuestiones acerca de lo que ha sido ligeramente modificado por el hombre en la naturaleza. Por ejemplo, en el caso de un árbol trasplantado, estaríamos hablando de la acción del hombre pero no ya de su devenir y crecimiento. Como esta cuestión queda lejos del planteamiento discursivo de este trabajo, no vamos a abordar dichas cuestiones, pero sin duda, sabemos que tangencialmente, la ecología está presente en nuestro trabajo creativo en tanto en cuanto queremos preservar y perpetuar la belleza natural y animar al espectador con nuestras pinturas a volver a establecer vínculos de afectividad con ella. Véase al respecto: ALBELDA, J., SABORIT, J. *La construcción de la naturaleza*. Valencia: Generalitat valenciana, 1997, pp. 22-155.

<sup>36</sup> Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 22 ed., (2001) [en línea] <http://dle.rae.es/?id=3q9w3lk> [fecha de consulta: 29 / 05 / 2017].

<sup>37</sup> Leído en TATARKIEWICZ, W. Op. Cit., p. 330. Con referencias al autor Máximo de Tiro.



Caspar David Friedrich. *Aurora en el Riesengebirge*, 1810-1811.  
Berlín: Schloss Charlottenburg.

ni más bello. Sin embargo, esta idea fue cambiando de posición con los tiempos modernos y las teorías naturalistas, hasta que grandes como Tiziano o Vasari o pensadores como Hegel o Goethe, redefinieron el origen del significado de una obra de arte como “obra suprema de la naturaleza ejecutada por el hombre de acuerdo con las leyes verdaderas de la naturaleza”<sup>38</sup>.

En este sentido, nosotros, con nuestro trabajo y experiencia consideramos que la naturaleza, más allá de que sea mejor o mayor que el arte y sin querer entrar en cuestiones de egos históricos, la consideramos como fuente creativa. Alimento ya no solo para el ojo sino también para el alma. No pretendemos abusar de ella, la miramos con respeto recogiendo aquello que nos sugiere, sabiendo que lo que pintemos a partir de ese momento emanará de su contemplación. El arte, el que hacemos nosotros mejor dicho, toma la naturaleza como rememoración de lo vivido, absorbiendo todas sus luces y plasmándolas (queremos pensar que, en ocasiones, acertadamente) en materia pigmento e intentando así, no ya imitarla, sino sentirla; en algunos casos (principalmente científicos o botánicos) sí que debe de ser un reflejo fiel de ella, en otros casos solo se retroalimenta, creando un flujo constante que nada tiene que ver con la importancia de unos o de otros. Cada magnitud –arte y naturaleza– son diferentes y muestran cosas distintas, aunque conectadas. La naturaleza es madre de todas las cosas, es cierto, y el artista, como bien dijo Aristóteles, el encargado de recoger toda su belleza y representarla, o tomarla como inspiración para crear. El arte es pues tan solo una de las maneras de perpetuar esa belleza. Pero no nos olvidemos que naturaleza hay en todas las cosas, hasta en la pintura, como defendíamos líneas arriba con Tatarkiewicz. Y de pintura hablamos, que tiene alma y naturaleza, entendidas como condición inherente y propia. Si bien, todavía no hemos hablado de lo que la cultura occidental entiende como paisaje y la pintura del género del paisaje.

Ésta, sin duda, es una de las partes que más nos ha costado discernir, pues culturalmente la palabra naturaleza y la palabra paisaje, expresadas en determinados contextos, viene a ser la misma cosa. O mejor expresado, pues no *es*, viene a *parecer* lo mismo. Por ejemplo, imaginemos que estamos paseando por un sendero, y que, en un punto concreto, la maleza y los árboles se abren para dejar paso a la visión de un valle infinito, alguna bruma en el horizonte y pequeños pueblos en las laderas de las montañas. Estamos entonces *ante* y *en* naturaleza y sin embargo, la respuesta común a la contemplación de esa visión es: qué paisaje. «Ver como paisaje un trozo de tierra significa considerar como unidad lo que sólo es fragmento de

<sup>38</sup> Leído en TATARKIEWICZ, W. *Op. cit.*, p. 332.

“naturaleza”, lo cual nos aleja completamente del concepto de “naturaleza”»<sup>39</sup>.

Por otra parte, previamente a ese paseo por el sendero es habitual escuchar: nos vamos a la naturaleza (sin darnos cuenta de que ya lo somos), cuando en realidad nos vamos al paisaje, esto es, a un conjunto de terreno, rocas, vegetaciones... que se encuentra en un entorno concreto y por tanto, más extenso que un solo “trozo de tierra”. Este confuso uso de los términos se debe a que consideramos erróneamente el lugar donde vamos como a la naturaleza en sí misma; como si ésta fuese un todo ajeno a nuestro entorno habitual, que a su vez, consideramos que ha perdido su conexión con la naturaleza al haber sido modificado por la civilización. La naturaleza, por tanto, se considera como algo lejano al bullicio (menos o más civilizado) de las ciudades de hoy en día. Por lo tanto, no solo en nuestra cultura se cambia constantemente el sentido de la palabra “paisaje” sino también de “naturaleza”, confundiendo ésta con “rural”. Sin querer alejarnos ni divagar en aquellas cuestiones que la civilización cibernética está haciendo con el sentido de las palabras<sup>40</sup>, entendemos que el paisaje es la parte finita de un todo, considerando “la parte finita” no como la visualización de un elemento aislado (roca, montaña, río...) sino como la percepción visual que abarca un campo más amplio, es decir, “percibir una nueva unidad que no sea mera suma de elementos puntuales”<sup>41</sup>. Sin embargo: «¿Qué ley, determina la selección de la parte y, no obstante, su sintonía con el todo? Pues lo que nuestra mirada puede abarcar no es aún “paisaje” sino, como mucho, materia».

Creemos que un paisaje nace cuando hay un sentimiento espiritual provocado por el entorno que observamos en la mente del espectador. Cuando no son sus formas, sino las emociones que éste nos provoca, lo que percibimos. Hasta asombrarnos; hasta conmovernos. El paisaje es más que la suma de los fragmentos individuales, es la irradiación que produce la naturaleza en un ser que la contempla. En palabras de José Saborit:

Su brillo dependerá de la relación entre el observador y lo observado, pues no hay belleza, ni melancolía, ni emoción, ni sentimiento alguno en la naturaleza sin participación humana, sin implicación estética o anímica. Ni sujeto ni objeto se bastan: el paisaje se origina en el encuentro entre una conciencia que posee ojo, mirada y memoria –*luz interior*– [...]. El paisaje es el diálogo entre un cuerpo que está en un lugar y un lugar que está en la conciencia de ese cuerpo<sup>42</sup>.

<sup>39</sup> SIMMEL, G. *Filosofía del paisaje*. Madrid: Casimiro, 2ª edición, 2013, pp. 8-9.

<sup>40</sup> Nos referimos al modo en el que la dimensión digital y tecnológica cambia el modo en el que percibimos y hablamos de nuestro entorno, viendo constantemente paisajes a través de pantallas y no mediante el contacto directo con lo observado (comunicación personal).

<sup>41</sup> SIMMEL, G. *Op. cit.*, p. 11.

<sup>42</sup> SABORIT, J. *Lo que la pintura da*. De próxima publicación.



Alemania. Fotografía analógica.  
Archivo propio.

Este vínculo entre observador y naturaleza que genera el paisaje, se ha visto deteriorado con el paso del tiempo por la pérdida de afecto por el entorno, llegando a considerarlo mera materia prima para alterar, edificar... Una naturaleza, por tanto, sin valor verdadero en sí misma, habiendo de recortar u omitir muchos paisajes que merecían ser apreciados. Si volvemos a transformar nuestra experiencia hacia una contemplación activa, sin duda surgirá de nuevo la serena riqueza del paisaje que, aun siendo individual, seguirá estando ligada al todo unitario de la naturaleza.

Y es aquí donde el arte vuelve a tener un papel importante, pues “el paisaje es una forma espiritual que funde visión y creatividad”<sup>43</sup> y por tanto, la capacidad del arte para plasmar lo que el paisaje puede hacer sentir, permite plantar semillas que hagan rebrotar su valor, revalorizándolo tal y como se merece. Siguiendo con la idea del sendero, cuando a la persona que camina por él se le dispone una naturaleza que ella siente como paisaje (pues le conmueve y la entiende como unidad) lo más habitual que escucharíamos sería: “dame la cámara”. Entendiendo la fotografía como una disciplina artística, existe un deseo o una pulsión artística de querer plasmar un sentimiento. Es decir, la visión ha adoptado una forma y propensión artísticas y cuando eso ocurre, según Simmel, una obra de arte está a punto de nacer.

El arte en cuanto a arte solo nace de la dinámica artística. No quiere esto decir que el arte empiece a partir de la obra acabada. El arte proviene de la vida, en la medida en que la experiencia cotidiana contenga esa energía configuradora susceptible de conocer un desarrollo puro, autónomo, capaz de determinar su objeto<sup>44</sup>.

Por tanto, creemos que nuestra función como paisajistas o personas más cercanas a la sensibilidad creativa (pues tenemos el ojo un poco más entrenado para captar belleza de aquellas partes fragmentarias de la naturaleza que aquellos que no se hayan adentrado en tareas artísticas relacionas con ello) es mirar a la persona que nos acompaña por el sendero de la montaña, y poderle decir: “siéntate conmigo, contempla y escucha el silencio que desprende la naturaleza, tómalo como un regalo”. E involucrar a tu compañero en ese sentimiento sobrecogedor de infinitud, dándole la oportunidad de que vea, y no solo mire. Y después tú, como pintor, coge una acuarela y pinta lo que ves y lo que sientes, o si no dispones de material para plasmarlo, vuelve al taller, rememora y pinta, pues es lo único que el pintor hace de *verdad*.

No quisiéramos extendernos en demasía en la concepción de la verdad, ni desarrollar el dualismo que, desde la antigüedad, ha venido generándose entre verdad y falsedad, pues somos conscientes de que el espacio es limitado y no tiene sentido cuando queremos encaminar el término hacia

<sup>43</sup> MILANI, R. *El arte del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2000, p. 51.

<sup>44</sup> SIMMEL, G. *Op. cit.*, p. 15.

otra concepción metafórica, surgida en el siglo XVIII, donde ya no es tan importante si la verdad imita a un qué sino a un quién: a nosotros mismos. Es decir, la verdad no significa mimesis exterior, sino interior.

Ha habido un sinfín de teorías por las que la naturaleza se ha relacionado con realidad, la realidad con la verdad, y más aún, la verdad con la belleza. De manera que para famosos filósofos como Platón o Aristóteles, el mundo que vemos y no el que representamos en una obra de arte son más verdaderos y bellos que la propia imagen. Sin embargo, sí hubo un pensamiento antiguo el cual creemos que es una de las bases por las que se genera esa verdad metafórica o verdad interior de la que estamos hablando; es el siguiente:

Los antiguos se dieron cuenta de que aunque incluso no alteremos la realidad intencionalmente, lo hacemos involuntariamente; nuestros ojos cambian – deforman- lo que ven. Nuestro modo de observar a un hombre difiere si lo hacemos desde un primer plano que a distancia, si está al sol o a la sombra; y es evidente que ambos modos no pueden ser ciertos<sup>45</sup>.

Tras la anterior cita, solo nos queda recordar a Friedrich y aquello que ya hemos referenciado anteriormente en esta memoria, “el artista no debe pintar lo que ve ante él, sino lo que ve en él”. Esa es la verdad que sentimos y el único dogma por el que actuamos, pues en relación lo más directa y sinceramente posible con nuestra obra pictórica, no nos interesan tanto las cuestiones etimológicas o los debates filosóficos (aunque algunos de los apartados anteriores han podido darlo a entender) como las ideas románticas de las que también hemos hablado y que creemos que deben seguir ocupando un espacio en el contexto artístico actual (por supuesto, con su necesaria recontextualización, sin estar ancladas por completo en cuestiones del pasado). En nuestra actitud como pintores solo queremos expresar, desde una humilde posición, la verdad de la pulsión creativa que sentimos hacia la naturaleza, la pintura y el paisaje, que nos han movido en este trabajo y por extensión, en la vida, pues todos estos cuadros que aquí se presentan ya no son tanto una representación de la naturaleza exterior, palpable y visible, como de la interior.

### **2.1.2. Experiencia estética y contemplación.**

En el anterior subapartado hemos podido percibir cuál es el proceso mediante el cual la mente humana concibe el paisaje, y cómo las personas somos capaces de implicarnos en él, despertándonos emociones que nos trasladan hacia otros ámbitos de la conciencia. También hemos visto cómo esto no ha sido así en todas las épocas históricas, y que hasta el Romanticismo el hombre tenía poco interés en considerar la belleza del

---

<sup>45</sup> TATARKIEWICZ, W. *Op. cit.*, pp. 336-337.



Alemania. Fotografía analógica.  
Archivo propio.

paisaje como medio de estudio. De hecho, hace tan solo un siglo que no se han comenzado a hacer preguntas sobre la experiencia que suscita la visión desinteresada del paisaje, pues en la antigüedad consideraban esta cuestión demasiado sencilla: “existe belleza en el mundo, y para percibirla sólo se necesita tener un par de ojos y utilizarlos”<sup>46</sup>.

Desde siempre, se ha considerado la belleza aquello que nosotros percibimos como bello o que deja en nosotros una sensación agradable. Por esta razón se le relacionan términos como proporción o armonía, pues aquellas formas que guardan un equilibrio entre sus partes suelen suscitar nos mayor agrado<sup>47</sup>. En una primera instancia, la belleza reside en la forma de un objeto y no en su visión, mucho menos en la del paisaje. Edmund Burke, en su extensa literatura acerca de este término, decía que la belleza, en su mayor parte, es una cualidad presente en los cuerpos que actúa mecánicamente sobre la mente humana y que percibimos mediante los sentidos<sup>48</sup>. En oposición a esta creencia, Hume argumentaba que la belleza existe solo en la mente de quien la percibe, pues ya no la toma como una propiedad que depende del objeto sino como una experiencia humana y por tanto, originada en nuestra mente. “Una causa evidente por la que muchos no experimentan el sentido correcto de la belleza es la falta de esa delicadeza de la imaginación que es la necesaria para poder ser sensibles a las emociones más sutiles”<sup>49</sup>.

Siguiendo con esta idea, la idea de lo bello también suele relacionarse con otros términos como la imaginación, el gusto o el sentimiento. La imaginación pues, va unida al acto de crear y por tanto, al artista, como creador que es de sus obras; pero también al ser humano en general: “en esta perspectiva, el hombre se convierte en artista ya que desde el momento en que acepta que la naturaleza es un proyecto que prevé la contemplación y la imaginación”<sup>50</sup>. Por otra parte, se entiende por gusto el aprecio que la contemplación puede hacer sentir por un objeto. Por lo tanto, lo bello ya no se apoya en si es o no es, sino en si se aprecia o no es apreciado. Hablaríamos entonces de los efectos que éste produce, del placer que su reconocimiento nos suscita<sup>51</sup>.

<sup>46</sup> TATARKIEWICZ, W. *Op. Cit.*, p. 147.

<sup>47</sup> Podríamos hablar, por ejemplo, de la proporción áurea y de su presencia en formas de la naturaleza: desde caracolas o flores, hasta la anatomía del cuerpo humano. Cuanto más rigurosas son tales proporciones, mayor belleza solemos percibir en ellos, razón por la cual también en el arte se ha tomado como medida de referencia a lo largo de la historia. Para más información, BENAVENTE M.P. “Treinta datos que no sabías sobre 'phi', el 'número más bello’”, en *El Confidencial*, 14-10-2014 [en línea]: [http://www.elconfidencial.com/tecnologia/2014-10-14/treinta-cosas-que-no-sabias-sobre-el-numero-aureo\\_231903/](http://www.elconfidencial.com/tecnologia/2014-10-14/treinta-cosas-que-no-sabias-sobre-el-numero-aureo_231903/) [fecha de consulta: 20/02/2017].

<sup>48</sup> BURKE, E. *Op. Cit.*, p. 82.

<sup>49</sup> HUME, D. *Ensayos morales, políticos y literarios, XXIII*. Madrid: Trotta, 2011, p. 57.

<sup>50</sup> MILANI, R. *Op. Cit.*, p. 52.

<sup>51</sup> Véase ECO, U. *Historia de la Belleza*, Milán: Lumen, S.A., 2004, pp. 275-277.

Y es precisamente de estas impresiones sensoriales de donde proviene el sentido de lo estético. Su origen griego determina una causa: la belleza; y un canal: los sentidos. Sin embargo, no fue hasta mediado del siglo XVIII que se extendió el significado de la experiencia estética. Este concepto se refiere, como ya esboza su origen, a la captación de un placer natural o artístico motivado por las impresiones sensoriales. Sorprende la idea de que los pensadores antiguos pudieran elaborar sus ideas y reflexiones sin este término, cuyo significado engloba belleza, arte y deleite; en su lugar, se definía lo que hoy conocemos como experiencia estética como la percepción directa de la belleza.

Sin embargo, sí hubo, en la época antigua, un filósofo que perfilara las cualidades del concepto sin llegar a bautizarlo. Este escrito pasó casi desapercibido, pues fue ubicado en un libro poco conocido. El autor no es otro que Aristóteles, el cual advirtió rasgos que nuestros sentidos perciben cuando se adopta la posición de “espectador”:

a) Se trata de la experiencia de un placer intenso que se deriva de observar o escuchar [...] b) esta experiencia produce la suspensión de la voluntad [...] c) la experiencia tiene varios grados de intensidad, resultando a veces <<excesiva>> [...] d) la experiencia es característica del hombre y solo de él; otras criaturas tienen sus placeres pero derivan más bien del gusto y el olfato que de la vista y la armonía percibida; e) la experiencia se origina en los sentidos [...] f) este tipo de placer se origina en las mismas sensaciones (y no en asociaciones, tal y como hoy día se las denomina)<sup>52</sup>.

Aristóteles nos acababa de dar, en estas líneas, unas premisas sobre la experiencia estética. Sin embargo, no fue el único pensador de la época antigua que intentó definir el término. Platón no podía faltar en la indagación de todo aquello ligado al concepto de belleza. Sin embargo, en su *Teoría de las ideas*, no se define con claridad la frontera entre la idea de belleza y la de experiencia estética, pues para concebir la belleza, decía, debe haber una actitud humana inherente que nos lleve a esa percepción (que, como ahora sabemos, no puede ser otra que la experiencia estética). Sin embargo, a parte de los pensamientos de Aristóteles y Platón, no fue hasta la Ilustración, de la mano del admirado filósofo Kant, que se retomó esta teoría. Kant la mejoró en diversos aspectos (de los cuales a nosotros nos interesan solo tres), bastante distante a la idea de Belleza de Burke y algo más próxima a la de Hume (todos ellos coetáneos), pues desliga totalmente la percepción de lo bello del objeto:

a) una experiencia estética es desinteresada, en el sentido de que ocurre independientemente de la existencia real de su objeto, ya que no es el objeto en sí lo que agrada, sino su imagen; d) es un placer que no está basado solo en la

---

<sup>52</sup> TATARKIEWICZ, W. *Op. Cit.*, p. 351.



Alemania. Fotografía analógica.  
 Archivo propio.

sensación, sino también en la imaginación y en el juicio –se trata de un placer de toda la mente. e) no existe una regla universal que determine que los objetos nos gustarán. Cada objeto debe valorarse y comprobarse por separado<sup>53</sup>.

Sin embargo, quien más adeptos ganó no fue otro que Schopenhauer. Su teoría, basada en la de Kant y publicada en su obra *El mundo como voluntad y representación*<sup>54</sup>, afirma que la experiencia estética no es más que contemplación. Cuando una persona contempla lo que tiene ante ella con total atención y entrega, dejando de pensar en sí mismo para concentrarse en lo que tiene ante sí, es cuando se impregna de “placer estético”. Por tanto, la teoría de la contemplación de Schopenhauer, sostiene que la experiencia estética no nace en su totalidad de nosotros mismos, sino que la obtenemos por medio de los objetos en la medida que los observamos, sometiéndonos a ellos y aprendiendo de su belleza. Así pues, la contemplación no es otra cosa que concentración estética y sumisión pasiva a la belleza encontrada; una sumisión que a su vez, estimula nuestra imaginación y nos permite crear nuevas formas de belleza, inspiradas en lo aprendido, intuido o percibido, de lo contemplado.

Ya hemos visto en anteriores apartados, las relaciones existentes entre arte y naturaleza. De hecho, la contemplación mantiene buena parte de estas relaciones en tanto que concierne a la percepción del mundo, por una parte, y estimula nuestro potencial creativo e imaginativo, por otra. Schopenhauer decía que a través de la contemplación, toda su conciencia se llena de representación pictórica del mundo, pues las artes tienen que ver tanto con la perpetuación estática de una sensación, idea, etc., como con el placer suscitado por esa idea (sin necesidad de haberla plasmado en un cuadro, es decir, sin llegar a perpetuarla). ¿Y por qué Schopenhauer matiza que habla de lo pictórico, en vez de hablar del arte en general?, porque ve una mayor similitud entre el arte visual inmóvil, y el poder contemplar algo, dado que no se puede contemplar algo que se desvanece. Al igual que el paisaje (aunque a lo largo del día la luz se ve alterada y va cambiando su visión), sus elementos permanecen, generando una imagen que, aun variando ligeramente con el transcurso del tiempo, parece inalterable. Así pues, en el ejercicio de la contemplación no solo interviene la visión, sino la mente y la memoria, pues la contemplación no debe de ser estática sino gradual, y aunque los elementos contemplados permanezcan inmóviles, “los ojos de la persona que lo contempla no lo están”<sup>55</sup>. Se debe, entonces, tratar de relacionar las diversas partes en un proceso que tiene lugar en el tiempo, de una manera gradual y no instantánea, pues el instante tiene más relación con la sorpresa

<sup>53</sup> KANT, I. *La crítica del juicio*, parte I, introducción. Madrid: Colección Austral, Espasa. 9a edición, 2001, pp. 114-124.

<sup>54</sup> SCHOPENHAUER, A. *El mundo como voluntad y representación*. Madrid: AKAL, 2005.

<sup>55</sup> TATARKIEWICZ, W. *Op. cit.*, p. 368.

o la impresión, que con la contemplación de un lugar y, por extensión, con su representación en una obra de arte.

Por tanto, y obtenemos con ello una conclusión parcial, pocas cosas más que el paisaje y la naturaleza, así como la pintura o el arte pictórico, nos pueden generar un sentimiento de contemplación o experiencia estética como el que aquí se expresa (una experiencia unida tangencialmente a la visión contemplativa del yo interior y el pensamiento de universo, aunque estén más relacionados con temas de índole religiosa que con los aquí expuestos). Pues si para contemplar se tienen que dar ciertas condiciones espaciales y temporales, de modo que lo contemplado permanezca inmóvil... los elementos contemplados, todo lo demás que existe en el mundo, tiene una condición mucho más mutable y susceptible de ser transformada que la obra pictórica (por supuesto, ya terminada) y el paisaje.

### **2.1.3. Principio de empatía y concepto de *Stimmung***

Comenzamos este apartado explicando el título del mismo. El principio de empatía, muy relacionado con cuestiones ecológicas, tiene aquí un sentido que parte de la anterior teoría de la contemplación, pues la teoría de la empatía o principio de empatía es también una de las muchas que se generaron a raíz de la ya definida experiencia estética. Gracias a nuestro apoyo en el libro *Historia de seis ideas*, sabemos que no solo existieron la teoría de la contemplación y la de empatía, sino también: la teoría hedonista; las teorías cognoscitivas; el ilusionismo, que dice que la experiencia estética es una ilusión consciente; la teoría del aislamiento; la del desinterés, refiriéndose a la desposesión del interés por uno mismo en ofrecimiento a lo que se está contemplando; o la de la euforia. Si bien, la teoría de la empatía, o *empathy* en inglés, origen de esta filosofía, tiene un cierto interés para este trabajo. Ambas teorías (la de la empatía y la de la contemplación) son opuestas entre sí, pues la primera tiene que ver con un proceso activo de la experiencia y la segunda, con un proceso pasivo. Sin embargo, y aunque consideramos la teoría de la contemplación la más acertada para nuestro respeto y admiración frente a la belleza del paisaje, la empática constituye para nosotros una motivación para pintar.

La empatía se basa en la transferencia de condiciones o actividades del sujeto a otro sujeto o a un objeto, sintiéndose el uno parte del otro (en una sola dirección, es decir, sin una necesaria reciprocidad). En nuestro caso, dado que nosotros hablamos del paisaje, la experiencia estética o capacidad de concentración en la que nos vemos envueltos no la genera un solo objeto, sino la totalidad de objetos que lo forman. En cuanto a considerar esta empatía con el paisaje como una motivación, nos referimos a que la actividad



Alemania desde el tren. Fotografía analógica. Archivo propio.

del pintor paisajista lleva siempre implícita la preservación activa de la belleza que hay en el mundo natural (un hecho muy importante que influye en nuestra obra positivamente, aun sin que el presente trabajo tenga como objetivo realizar una actividad ecologista en sí misma).

En base a eso, cuando contemplamos el paisaje, sí que nos sentimos parte del mismo (estableciendo empatía), y debe ser así por dos motivos: el primero, tanto él como quien lo observa forman parte de la naturaleza; y segundo, porque a través de la contemplación y el trascurso del tiempo, a través de ese ejercicio que reúne mente y memoria... comenzamos a generar ciertos vínculos con el paisaje que está delante, hasta el punto de sentir dolor cuando él siente dolor ante una actividad fortuita (un incendio, una inundación, una pérdida ecosistémica, etc.) o provocada por el hombre (construcción de un embalse, una presa, un puente, una carretera, etc.), un hombre que sentimos ajeno a nosotros debido a su acción. Así pues, consideramos que con este trabajo conseguiremos, de forma inherente, una mayor implicación emocional y afectiva con el medio natural; implicación tanto nuestra durante el proceso, como del espectador mediante la obra final.

Toda esta implicación emocional y afectiva de nosotros mismos en el paisaje nos lleva a pensar en un concepto de origen alemán (curiosamente país donde contemplamos todos aquellos paisajes que inspiraron el trabajo): *Stimmung*. La palabra *Stimmung* se traduce como estado de ánimo o tonalidad espiritual, y se utiliza para determinar los “distintos [estados] psíquicos” que manifiesta una persona, un paisaje o una persona cuando contempla un paisaje, “confiriéndoles una tonalidad común”<sup>56</sup>. La pregunta es clara: ¿La *Stimmung* del paisaje depende del estado psíquico del observador al contemplar el paisaje o, por el contrario, es una de las capacidades que desprende el paisaje y que llega hasta el observador?

Para nosotros, la respuesta también es clara: el paisaje contiene elementos en la naturaleza que carecen de conciencia. La persona, por el contrario, tiene la capacidad para acoger todos esos elementos individuales y verlos como una unidad e incluso, establecer vínculos afectivos con ellos. Por tanto, como hemos ido estudiando líneas más arriba, el observador completa el significado del paisaje, pues éste no es solo la visión de uno solo de esos elementos sino de un todo inherente en la naturaleza. Por tanto, la *Stimmung* no es una cualidad del paisaje, es un proceso anímico y humano, generado por un observador y por tanto, imposible sin algo que observar. Un diálogo, en suma, entre exterior e interior.

<sup>56</sup> SIMMEL, G. *Op. Cit.*, p. 18.

## 2.3 LA MIRADA ATENTA POR EL PAISAJE

Este punto lo abordamos con toda la humildad con la que se tiene que ir a la naturaleza o se debe comenzar a pintar un cuadro, pues la humildad subyace al respeto. El respeto es, sin duda, la aptitud que acepta el pintor al ver el mundo desde la perspectiva artística. Una vez analizado el término naturaleza en relación al de paisaje; haber descrito la verdad interior con la que vemos y pintamos; haber definido la capacidad afectiva que se despierta al contemplar un paisaje y el placer que de ello se desprende; y haberlo relacionado todo con la capacidad de empatía; la humildad y el respeto nos llevan ahora a hablar de aptitudes pictóricas y vivenciales, con la pretensión de cerrar el círculo formado en relación al arte y la contemplación.

“La humildad indica precisamente una posición desde la cual las cosas se ven en su grandeza”<sup>57</sup>. Esta cita de Josep M. Esquirol en su libro *El respeto o la mirada atenta* nos indica la disposición de las cosas cuando afrontamos la visión del mundo con una mirada sencilla, no-pretenciosa o apartada de nuestro ego. Advertimos la conjunción “o” en el título de este libro. Al leerlo, siempre nos resultaba un poco extraño que la mirada atenta no se sumara al respeto por otra conjunción, en este caso, la de “y”. Al finalizar su lectura, comprendimos cuán equivocados estábamos, pues el respeto y la mirada atenta son la misma cosa. “La esencia del respeto es la mirada atenta” pues “la atención es el primer movimiento con significación ética. El respeto requiere de una atención, y la atención, un acercamiento, una aproximación”<sup>58</sup>. De manera que solo con la atención es como podemos transformar nuestra mirada en una experiencia completa y profunda.

Pero de nada sirve la mirada si no se ve; “la mirada tiene algo de extraño, de paradójico: la total facilidad de mirar contrasta con la dificultad de mirar bien”<sup>59</sup>, pues no solo debemos aprender a mirar la naturaleza sino a verla, a percibir toda su belleza, a advertir los pequeños detalles, aquellos a los que sí deberíamos de prestarles el tiempo necesario. Ese tiempo que no tenemos por estar demasiado sumidos en una sociedad del exceso, que nos atrapa cada día. El caminante “aprende a verse en el exterior, a conocerse mejor comparándose con aquello que mira, mirándose a través de algo ajeno”<sup>60</sup>. Solo así surgen el respeto y el principio de empatía. Solo así podemos comprender las redes que entretujan el mundo y que nos convierten en parte de él. Solo así, viendo, podemos comprender el mundo a través de aquel que realmente lo habita.

---

<sup>57</sup> ESQUIROL, M. J. *El respeto o la mirada atenta*. Barcelona: Gedisa, 1 edición, 2006, p. 157.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>60</sup> SABORIT, J. *Lo que la pintura da*. De próxima publicación.



Alemania, fotografía analógica.  
Archivo propio.

En nuestro proceso pictórico está muy presente el paseo, la salida, el camino... pues es en ese encuentro entre el yo y la naturaleza donde comienza el viaje por la pintura. Nos consideramos pintores paisajistas, aquellos que todavía cogen los bártulos y se echan a andar, que sufren los devenires climáticos de la naturaleza y de toda su extensa fauna. Somos aquellos que complementan la salida con el regreso, la vuelta al taller para pintar sobre soportes más grandes y durante más sesiones, con los sentimientos generados por lo contemplado durante el paseo y grabados en nuestra mente o en algún apunte rápido. Nuestra pintura es una rememoración y transformación de la experiencia, de recuerdos que se asientan en la memoria. Somos de los pintores que tratan con respeto aquello en lo que se inspiran, que crean a través de la mirada atenta, que mientras pintan advierten (y se intimidan por ello) que los árboles también le están prestando atención, como diría Paul Klee, pues hasta ese punto se sienten parte de lo que les rodea. El respeto por el paisaje te lleva a vivir una serie de circunstancias en las que sientes que tu mirada, casi siempre antropocéntrica, debe descentrarse y abrirse, pues puede que tú seas tu propio centro de percepción, pero cada persona tiene el suyo, y cada animal, cada planta y en definitiva, cada ser vivo, es sensible a su entorno y “más aún, la materia misma, que calificamos de inerte, interactúa con nosotros y nosotros con ella”<sup>61</sup>. Es por ello que la naturaleza, cada día, nos pide que aprendamos a atenderla, atenta siempre a nosotros.

Aquí se cierra toda la filosofía que entendemos relevante y que mueve este trabajo. Sin duda, se podían haber escogido otras referencias artísticas, históricas o conceptuales, pero creemos que en relación a nuestra línea de trabajo, son las reflexiones de las que más provecho podemos extraer. Y al final de este recorrido, podemos concluir que el paisaje y la pintura de paisaje te piden paciencia, discernimiento, contemplación y empatía. Así pues, tras la extensa y diversa lectura, nos parece que acabar con esta referencia, es una bella forma de acabar:

Pues es con todo nuestro ser como estamos ante un paisaje, ya sea este natural o artístico, y el acto que nos lo crea es simultáneamente un acto que mira y un acto que siente, un acto que sólo cabe desgajar en virtud de un ejercicio del pensamiento. El artista es justamente quien realiza ese acto de conformación a través del ver y del sentir con tal fuerza y pureza que logra absorber completamente la materia dada por la naturaleza y recrearla de raíz desde sí mismo; mientras que nosotros, los espectadores, estamos más ligados a esa materia, de modo que aún solemos ver los distintos elementos aislados ahí donde el artista sólo ve y configura “paisaje”<sup>62</sup>.

<sup>61</sup> ESQUIROL, M. J. *Op. cit.*, p. 72.

<sup>62</sup> SIMMEL, G. *Op. cit.*, p. 22-23.

### 3. OBRA Y PROCESO

La historia de la pintura nos ha ido enseñando (sobre todo, a lo largo del último siglo) que podemos emocionarnos con la propia materia; que unas manchas de color compositivamente ordenadas pueden transmitir a nuestro ser interior sensaciones no comparables a las sentidas a través de las pinturas clásicas, pendientes de imitar sus modelos inmóviles entre las paredes del estudio. Tantas veces nos ha enseñado que la materia en sí misma, en tanto que está y la percibimos, ya significa mucho a través de sus propias cualidades. Es tanta la autonomía que tiene el signo plástico, que puede expresar contenidos plásticos a través del color, la textura y la forma, que ayuden al espectador tanto a entender mejor el contenido icónico de la obra (si existe), como a profundizar en las finalidades del artista respecto a su pintura.

Es por ello, que en este apartado queremos transmitir, a través de las palabras, todas aquellas pretensiones que esperamos alcanzar con la pintura, así como describir el proceso mediante el que la llevamos a cabo. Una pintura que, como hemos apuntado más arriba, mantiene un significado dual entre la plasmación de formas abstractas y la referencia figurativa de la naturaleza, cuya contemplación ha sido y sigue siendo nuestra fuente de inspiración. Todo esto, da paso a una representación pictórica que tiende a formas no definidas, grandes masas de color y planos de expresión que ciertamente remiten a un paisaje natural por el grado de proximidad tonal y referencial mantenidos en todos ellos, así como la presencia de la línea del horizonte. Esperamos que estos cuadros puedan evocar sinestésicamente en el espectador el frío, la humedad o la lluvia, que las originaron durante los días plomizos, grises y nublados vividos en Alemania. Para ello, hablaremos sobre la niebla. Aquello oculto, no explícito pero implícito al mismo tiempo, velado, encriptado, algo que no conseguimos ver de manera precisa; algo que al mismo tiempo que no podemos tocar, consigue crearnos una sensación de presencia. Por último, explicaremos las tareas propias del pintor y la veladura, queriendo expresar el flujo de actividad constante y los espacios cromáticos que de ella se derivan.

#### 3.1. La niebla metafórica: la imposibilidad de ver

“Una falta, una ausencia que el espectador es invitado a rellenar, reconstruyendo mentalmente y a partir de los elementos presentes una magnitud ausente”<sup>63</sup>.

---

<sup>63</sup> SABORIT, J. CARRERE, A. *Retórica de la pintura*. Madrid: Cátedra, 2000, p. 264.



Caspar David Friedrich. *Niebla matinal en la montaña*, 1808.  
Rudolstanst: Staatliche museen.

Con esta cita introducimos aquel elemento que es velo en la naturaleza y velado en la pintura. Elemento que imposibilita ver, que genera una falta, una ausencia en el paisaje: la niebla. Sin embargo, lo que estamos citando es la definición que Antonio Carrere y José Saborit dan a la figura retórica de la elipsis. Es paradójico que la sustracción de una parte del paisaje, percibido como intangible, se deba hacer tangible en la pintura mediante la superposición de una densidad traslúcida. Algo que solo sucede cuando se espesa el vacío, que es, a su vez, principal característica de la elipsis. Por lo tanto, la relación entre esta figura retórica y el fenómeno meteorológico nombrado es innegable.

La niebla es la ausencia de lo nítido, pues cuando se impone en grandes cantidades en el paisaje, se yergue como opaco. En la pintura es diferente, pues el óleo ya es tangible por sí mismo, y es un médium (concretamente, de un aceite), lo que lo va disolviendo hasta convertirse en capas finas de color que, superpuestas, conseguirán esa opacidad. El fin es el mismo; el comienzo, diferente. Toda niebla (real y pintada) aparece por acumulación, pero la pintada debe primero ser disuelta para luego, ser acumulada a través de la veladura. Es un aceite, una grasa, lo que va a generar una sensación húmeda, lo que pintará un elemento vaporoso. Es un líquido, lo que va a representar algo gaseoso. La niebla es una paradoja en sí misma, pues te impide traspasar la visión por ella, imaginando el paisaje, yendo a ciegas. Sin embargo, nada te impide caminar a su través, sentirla y avanzar. En la lejanía, es un lleno; en la cercanía, un vacío.

Diremos por ello, que la niebla nos niega, desde la lejanía, el derecho al horizonte y “cuando se niega es la representación visible, concreta, de la conculcación de otros derechos elementales: el derecho a la libertad de movimiento, a la libertad de encuentro”<sup>64</sup>. Por ello, cuando el paisaje queda oculto por la niebla, imaginarlo provoca un instantáneo alivio. Y es que el horizonte “es la presencia del otro lugar, la puesta en escena de su posibilidad y, al mismo tiempo, de su exclusión”<sup>65</sup>. El horizonte está más allá de nosotros mismos, es una línea que se mueve cuando marchamos, solo negada por la transparencia del agua que, convertida en capa, lo cubre.

Es angustioso, pero sublime. Contemplar la niebla es crear constantemente representaciones imaginarias de su límite. Es algo que se interpone entre nuestro ojo y el paisaje y que cuando nos atrapa, crea en nosotros una sensación creciente e incierta del no saber, intensificando “el poder de la amenaza, pues cualquier inminencia se presenta más terrible cuando viene envuelta entre grisáceas e impalpables rachas encapotadas. Cada cual la imagina espoleado por sus temores y la puebla de monstruos acaso

<sup>64</sup> PRETE, A. *Tratado de la lejanía*. Valencia: Pre-Textos. 2010, p. 63.

<sup>65</sup> *Ibíd.*, p. 60.



Caspar David Friedrich.  
*Riesengebirge con niebla*, 1819.  
 Alemania: Neve Pinakothec.

inexistentes”<sup>66</sup>. El paisaje se torna turbio, se produce una quietud incierta, suspendida. “La niebla es una forma concreta de luz”<sup>67</sup>. Una “luz callada, espuma diminuta”<sup>68</sup>. Sin embargo, “la niebla no nos impide ver. O, al menos, no impide ver lo que solo se puede ver mejor entre la niebla. Para lo visible, para lo palpable, ya existe el sol. Para todo eso que vive al descubierto, que se ofrece a su evidencia, ya existe la claridad”<sup>69</sup>.

En nuestro trabajo, la pintura habla de la imprecisión del significante como figura de supresión, sustentándonos en el inicio romántico de esta concepción, comentada ya durante la contextualización. Nos interesa su naturaleza no como una forma nítida y luminosa, sino sumida en un misterio que nunca es percibido claramente y que no necesita revelárenos para conmovernos. “En la naturaleza las imágenes sombrías, confusas e inciertas tienen un mayor poder para suscitar en la imaginación las grandes pasiones que aquellas que son claras y límpidas”<sup>70</sup>. Rafael Argullol nos dice que en el Romanticismo, las formas de la naturaleza están semiveladas. La niebla, las nubes, la difuminación y el claroscuro son sus velos y estos, solo pueden ser traspasados por la imaginación. Así “un paisaje desarrollado en la bruma aparece más vasto, más sublime, incita a la imaginación (...). El ojo y la imaginación se sienten generalmente más atraídos por lo vaporoso y lejano que por lo que se ofrece próximo y claro a la mirada”<sup>71</sup>.

Para Leonardo, la pintura, contrariamente a la escultura, tiene la ventaja de representar lo lejano. El *Tratado de la Pintura* de Leonardo reza: “lo que quieres que sea cinco veces más lejano, píntalo cinco veces más azul”<sup>72</sup>. Sin duda, el azul es el color de la lejanía y se hace cada vez más bello cuando, en la naturaleza, es percibido a mayor distancia. Pero centrándonos de nuevo en la pintura, la veladura es el recurso pictórico que sin duda más atrae a la sugerencia, evoca climas, recrea perspectivas, propone espacios... Pero “cuando las veladuras se espesan y se aproximan a la opacidad, incrementan el misterio de aquello que ocultan –sin ocultarlo del todo–, e incitan a adivinar lo que no se puede percibir a las claras; son estímulo del deseo de ver y la imaginación”<sup>73</sup>. Cuando hablamos de veladura debemos hablar también de humildad, pues la humildad es la condición de la transparencia. Lo transparente es generoso, pues deja pasar la luz y la visión, a la vez que rehúsa hacerse ver.

<sup>66</sup> MARZAL, C., SABORIT, J. *Rasgar la niebla*. Facultad de Bellas Artes de La Laguna: La Gomera, 2010, p. 2 (Parte de J. Saborit).

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 1. (Parte de C. Marzal).

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 3. (Parte de J. Saborit).

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 1. (Parte de C. Marzal).

<sup>70</sup> ECO, H. *Op. cit.*, cap. IV, p. 67.

<sup>71</sup> FRIEDRICH, D. C. *Observaciones sobre una colección de pinturas de artistas en su mayor parte vivos o fallecidos recientemente*. Milan: Scritti Sull’arte, 1830, p. 20.

<sup>72</sup> Leído en PRETE, A. *Op. Cit.*, p. 60.

<sup>73</sup> SABORIT, J. *Lo que la pintura da*. De próxima publicación.



Caspar David Friedrich. *Niebla*,  
1807. Alemania:  
Kunsthistorisches museum.

Todos estos elementos participan del concepto de este proceso pictórico e intentan trasladar a la pintura a un estadio de mayor ambigüedad, adensando su poder de sugerencia y, paradójicamente, su contenido retórico. A través de dichos elementos, se produce un salto de significado que afecta al espectador, pues la obra ya no solo expresa el paisaje natural, ni solo la actitud contemplativa ante éste. La obra intenta trascender cuestiones técnicas o formales, para expresar su abierto sentido metafórico acercándonos al concepto del que parte: la contemplación de la sublimidad del paisaje natural.

Así pues, en un mundo predominantemente icónico en el cual la saturación de imágenes supone casi el noventa por ciento de lo que vemos diariamente, esta pintura se muestra como contrapunto que invita a detenerse. Estos cuadros intentan ser un retiro de sosiego, descanso y calma para el espectador, cansado del ritmo que conlleva la vida. Le proporcionan así un espacio de reflexión donde experimentar aquello que en esta sociedad actual no le es dado: el silencio. Son cuadros que tratan de desvestir la mente del espectador haciéndole, por un momento, respirar. Por tanto, con esta metáfora acerca de la diferente luz del paisaje queremos acercarnos más a la base plástica de nuestra pintura.

### 3.2. La niebla posada: el paisaje alemán

En relación a la técnica y la veladura, nos parece relevante hablar sobre el clima del paisaje, o el conjunto de colores que pueden crear una sensación climática dentro de él. Según el tono general del paisaje, éste puede ser frío, cálido, agresivo, nostálgico, alegre, etc., creando una atmósfera climática o cromática muy relacionada con el concepto de *Stimmung* anteriormente explicado. Muchas veces, los significados culturales que se le han atribuido a los colores guían las sensaciones que nos produce la atmósfera creada, mediante una relación sinestésica. Eso es precisamente aquello que descubrimos en Alemania. Su luz nos ofreció una experiencia en el tiempo, que nos permitió experimentar melancolía o nostalgia cuando el sol llevaba semanas sin aparecer. El tono grisáceo que reinaba en esa atmósfera hacía que nos sintiéramos muchas veces dentro de un mismo paisaje. Las tonalidades de los elementos de la naturaleza no tenían grandes variaciones en cuanto a color o forma, pues no había cambios bruscos de luz, como sí ocurre aquí en Valencia.

No puedo sino contar en este apartado mi experiencia, lo que aprendí del color, y del Romanticismo que inspiró a Friedrich. La experiencia Erasmus, es suficiente como para sentir que otro país llega a formar parte de tu hogar, pero no lo es tanto como para olvidar tu hogar de origen. No te vas



Alemania desde el tren. Fotografía analógica. Archivo propio.

definitivamente, y ese pensamiento del regreso es lo que te hace no dormir en los trayectos de tren, porque no quieres perderte ni una sola de todas las cosas bellas que esa experiencia puede darte. Vi mucho paisaje desde el tren. Pasas meses conviviendo entre dos países; por la mañana haces la compra en uno y por la noche te comunicas con el otro; escuchas las noticias en dos idiomas distintos; te preocupas por dos regiones. En este caso, Essen<sup>74</sup> me ha enseñado a vivir y convivir con la lluvia durante tantos meses, me ha mostrado un paisaje que emociona, y siendo generoso, ha compartido conmigo su atmósfera. Gracias a él debo muchas imágenes que siguen fijas en mi mente.

Mi universidad de destino: *Folkwang Universität der Künste* se encuentra en la gran región de Renania del norte-Westfalia. Digo grande, pues es la tercera con más extensión de toda Alemania (16 regiones). Por ubicar al lector, en ella se encuentran algunas de las ciudades más importantes del país como Colonia, Dusseldorf o Bonn. Nuestra región (que solo es nuestra en sentimiento) se ubica, por tanto, al nord-oeste de Alemania. Por encima de ella está Hamburgo y por debajo, la selva negra, Frankfurt.

En esta parte de Alemania, el clima es diferente al del resto del país. Aunque solo fuimos de visita, también conocimos, de norte a sud, la parte más septentrional de Alemania, compuesta por las grandes ciudades de Berlín, Nuremberg, Dresde y Munich. Allí, el tiempo no es tan plomizo, ni gris. Puedes ver el azul del cielo de vez en cuando y salvo en la zona de los Alpes alemanes (Babiera), no hay tanta niebla. Nuestra ciudad era distinta: por esta región, apenas se veía el sol, se vivía en constante humedad y solo hacía falta ir a tomar un café al río Ruhr para darte cuenta de hasta qué punto la niebla se instauraba en él.

Esta región, está ubicada en la conocida llanura de Westfalia, y no es para restarle importancia, pues en los trayectos de tren que hice de una ciudad a otra durante los primeros días, la imagen montañosa que tenía de este país del norte de Europa estaba muy lejos de la realidad. En las primeras salidas a Colonia o a Bonn, pude ver cómo el paisaje apenas variaba: siempre los mismos tonos, verde intenso, tierra mojada, gris en el cielo, niebla en el horizonte. “Hay cielos cuyas variaciones, en todos los tonos, turbulentos y serenos, pálidos e intensos, pertenecen enteramente a las ciudades de las cuales son una especie de traje esencial”<sup>75</sup>.

<sup>74</sup> Essen ha sido galardonada por el premio a *Capital Verde Europea 2017*. El Premio Capital Verde Europea es un galardón instituido y gestionado por la Comisión Europea para reconocer a las ciudades que mejor se ocupan del medio ambiente y del entorno vital de sus habitantes. La ciudad que cada año ostenta la capitalidad ejerce de modelo de actuación verde y comparte sus prácticas con otras ciudades.

<sup>75</sup> PRETE, A. *Op. Cit.*, p. 139.



Alemania. Fotografía analógica.  
 Archivo propio.

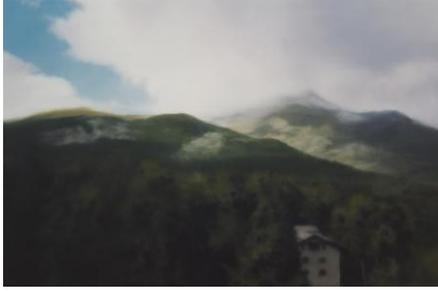
Alemania. Camino a la residencia.  
 Fotografía analógica. Archivo  
 propio.

Todo era diferente. Al principio, resultaba estimulante, era un tiempo nuevo, una ciudad nueva, una nueva oportunidad. Luego, pasó a ser costumbre, una costumbre dulce y hogareña de la que no querías ver el fin. Ahora, en días de calor intenso, recordamos esa experiencia y sus paisajes, los añoramos. Es curioso que aun viendo el bello cielo azul intenso de nuestra costa, sonriamos recordando el de allí, por sus añorados grises y verdes. Viajar a este país fue como si todo el paisaje que había representado anteriormente cobrara sentido: la sutileza de su niebla; sus esbozados horizontes... me sentía como en una pintura. Con esos colores y registros empecé a hacer una serie de acuarelas y fotografías analógicas, que ayudarían después a retenerlos en la memoria. Mi proceso se basa entonces en un viaje, en un encuentro, en un aprendizaje continuo que se recrea en la pintura. En Alemania salías a correr por tierra, te sentías rodeada de verde en el camino que había de la Universidad hasta la residencia. Vi y sentí, a lo largo de seis meses, cómo crecían las hortensias hasta convertirse en una madre selva, pues taladas estaban cuando llegué y salvajes estaban cuando me fui.

Nosotros pintamos a través de recuerdos. Si bien es cierto que podemos hacer pequeños tanteos en el lugar, en el paisaje, los cuadros son pintados siempre en el taller, rememorando y transformando la información y la emoción de estas escenas. De esta vivencia, creemos que se nutrió sin lugar a dudas nuestra pintura, pues pudimos ver mejor el color, la textura y la forma. Vivir seis meses allí, cambió completamente la perspectiva y sentimos que ahora pintamos con un poco más de sentido y verdad que antes. Alemania cambió buena parte de nuestra vida y pensamiento, y todo lo que extraigo de ella es bueno, bello y pictórico. Sin duda, espero que esta experiencia se plasme en la pintura, pues ya pocas palabras nos quedan por añadir cuando en realidad, debe hablar por sí misma.

### **3.3. La niebla velada: técnicas pictóricas y proceso de trabajo.**

Para nosotros, todo comenzó con Turner. Hace tres años fuimos a ver una exposición retrospectiva de este maestro en la Tate Gallery de Londres. Viaje propuesto por el profesor de nuestra facultad, José Albelda, y al que nos acompañaron también amigos y compañeros. Allí nos estuvimos cuestionado el modo en el que tales obras habían sido pintadas; aprendiendo de lo que su observación nos permitía deducir, imaginar. A cada cuadro ante el que nos deteníamos, nos íbamos dando cuenta que a nuestro profesor poco le interesaba la originalidad de esta pintura en el siglo XVIII o la ruptura que significó la obra de Turner para el género del paisaje. Poco nos contó de anécdotas entre colegas paisajistas o alguna de sus excentricidades más



tardías. Poco hubo del concepto sublime, o bello. Este profesor nos hacía una sola pregunta: “¿Cómo lo ha pintado?”, y seguía:

“solo tenemos que irnos a los bordes del cuadro, en los bordes está todo, ¿Veis? Él comienza con un gris medio, casi siempre con un gris medio, eso le lleva a mantener un nexo común en toda la pintura. Luego sigue, veladuras en el cielo, va progresivamente, seguid fijándoos en los bordes, utiliza los fríos en el cielo para alejar. ¿Lo veis?, por el centro aclara, y oscurece en estas sombras de aquí creando contrapuntos, lo que le permite generar jerarquías. ¿Lo veis? es importante que veáis esto...”<sup>76</sup>.



Gracias a esta exposición pudimos ser espectadores del buen hacer, de la maestría y de la destreza. Creemos que darle importancia a la técnica y los procesos no es algo que debamos pasar por alto. Somos conscientes de que la pintura del género del paisaje, en tanto que lleva un recorrido tan grande a sus espaldas y se ha trabajado ya tanto, puede dificultar el trabajo de conceptos considerados muy importantes en el arte contemporáneo, como la originalidad o la innovación técnica. Posiblemente sea imposible trabajar temas muy de actualidad como puede ser la identidad, el feminismo o la pintura expandida, a través de ella. Pero es una pintura que está basada en la experiencia emocional y en la experimentación material, siendo innecesario e incluso contraproducente divagar en discursos de tal índole, muy bien trabajados ya por otros autores cuyas motivaciones son más afines. Quizá este tipo de pinturas, en la contemporaneidad, quiera actualizar las bases de la pintura tradicional, no entendida como elogio a lo figurativo en sí mismo, pero sí como tensión atemporal y dualidad entre figuración y abstracción, atributos ya comentados.



Gerhard Richter. *Sin título*, 2000.  
Dresde: Albertinum. Fotografía de  
archivo propio.

Con toda la humildad, queremos pintar un paisaje, no queremos añadir más iconografía mediática al mundo, no somos amigos del exceso ni del ruido, sino del silencio y de la calma. Pensamos que conocer la técnica y respetar sus tiempos, es necesario en una sociedad donde la rapidez se hace dueña de nosotros. La pintura nos ayuda por momentos a olvidarnos de ese estado frenético de imágenes en pantallas, y conseguir alejarnos de la soledad que produce sentirse rodeado de inmaterialidad publicitaria. No deja de ser paradójico, que siendo un oficio tan solitario te encuentres tan acompañado. La pintura es un acto reflexivo y volver a ella es siempre una manera de reivindicar la pausa.

Tras estas aclaraciones, nos centraremos a explicar el desarrollo de nuestra obra. La metodología pictórica empleada para llevar a cabo nuestro proyecto ha consistido en trabajar la superficie del soporte por capas, cuya ejecución venía pautada por el secado sucesivo de cada capa. Abordamos siempre el cuadro pintando de arriba a abajo, comenzamos por el cielo. Determinamos

<sup>76</sup> Palabras extraídas de la transcripción apuntada en nuestro diario personal, durante el viaje narrado.



Alicia Ramírez. Trabajo Final de Máster, 2017. Óleo, tela sobre bastidor. 20x20cm.

desde el principio sus tonalidades más luminosas: si quiere ser gris amarillo, gris azulado o gris rosado; si el blanco va a tener más protagonismo por la parte superior o la inferior; si insistimos con la materia o dejamos entrever la madera o la tela del lienzo. Cuando ya no sabemos por dónde seguir (algo que sucede a menudo), comenzamos con los tonos más oscuros, determinamos más o menos su forma y tonalidad, le agregamos textura, óleo, materia. Sin embargo, bien es verdad que la pintura muchas veces habla más consigo misma que con nosotros, por lo que debemos averiguar lo que nos va pidiendo según avanzamos. Por ello, no determinamos en un primer momento dónde se generará la línea del horizonte, sino que es más bien una tensión entre tonos cálidos y fríos, saturados y desaturados, ligeros, suaves, fuertes, los que la van creando. Son las brochas las que juegan y utilizan la yuxtaposición de colores para recrear el cromatismo azul pálido de la lejanía, o la fuerza de los tonos terrosos de los primeros planos. La línea del horizonte va abriéndose paso, nos dice por dónde la pintura es menos densa, nos invita a observar las diferentes manchas y a tomar decisiones. En la mayoría de casos, aunque nuestra mente tenga a bien imaginar un determinado paisaje, muchas veces son las relaciones que se van creando en la propia pintura las que nos hacen cambiar el rumbo y pasar de un azul a un naranja en pocas pinceladas.

Desde el primer momento utilizamos el color, dejando las veladuras para un estadio más avanzado del cuadro. No obstante, estas primeras intervenciones formarán la base sobre la que se aplicarán, no habiendo de menospreciar este trabajo de fondo que cimienta la pieza. En nuestra paleta son imprescindibles el blanco titanio, el amarillo limón, el amarillo indio, el bermellón, el carmín de granza, el tierra siena natural, el tierra sombra tostada y el azul ultramar. En algunos casos, preferiblemente en la acuarela, también es un buen aliado el azul índigo. No aparecen como tales ningún verde, aunque consideramos el verde vejiga el más apropiado para estos casos, y por supuesto, ningún negro, pues el color negro no existe en el medio natural. En el acto pictórico, siempre tenemos presentes tanto la visión de la naturaleza como lo aprendido en el libro *En torno a la pintura de paisaje*, de J.M. Juan Martorell, antiguo profesor de paisaje de la Facultad de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Estos cuadros son un viaje que mantiene paralelos dos caminos: el de la visión contemplativa e interior de la naturaleza, que genera una expectativa pictórica; y el de la pintura, que recoge todas aquellas normas matéricas por las que el ojo y la mano deben regirse.

Dice este libro que el paisaje (incluyendo también el urbano) contiene todos los aspectos de la pintura: la forma, el color, la textura e incluso los grafismos. Por todo ello, su complejidad también es elevada, primeramente por la síntesis conceptual que debemos hacer desarrollando el criterio selectivo. Seguidamente, la dificultad del movimiento y los cambios de luz



Alicia Ramírez. Proyecto Final de Máster, 2017. Óleo, tela sobre bastidor. 20x20 cm.

que le hace generar cientos de colores y variar, en parte, la forma. Por último, nombra el “carácter descriptivo o familiar que posee el paisaje, hecho que nos puede incidir a un exceso de compromiso en cuanto a su representación”<sup>77</sup>.

Aunque nuestra pintura contiene formas abstractas que no tienen un compromiso tan estricto con la mimesis o el parecido local de un determinado entorno, sí que nos hemos instruido, a través de cursos y asignaturas específicas de paisaje durante la carrera, en estas dificultades que nos presenta el medio natural. En parte, es por ello por lo que este género nos ha seducido. Después de estas enseñanzas sabemos que para pintar un paisaje hay que tener varios factores en cuenta: la integración, la armonía tonal, la unidad y la coherencia del conjunto; la diversidad de cada parte o de cada masa en color, textura, y definición, etc.; y la jerarquía o el nivel de energía y atracción que cada masa es capaz de ejercer.

Adentrándonos en las últimas fases del cuadro, utilizamos la veladura como recurso pictórico, pues su condición de crear transparencia u opacidad es apropiada cuando se propone recrear la niebla. Las semejanzas entre estas dos unidades, comentadas en el anterior subapartado de este trabajo, son infinitas. Volviendo a la pintura, se han dado una media de tres capas de veladuras a cada cuadro (entendiendo que ya hay un buen fondo pictórico como base). Es evidente que este proceso no puede ser mecánico y que algunas pinturas han exigido menos insistencia que otras. Pero en general, tres: una veladura con un tono medio, normalmente un azul ultramar matizado con tierra sombra, para darle profundidad a la composición, para alejar, para conseguir enfriar la atmósfera que suelen tener estos paisajes; la segunda capa, es mediante la que representamos principalmente la niebla: una semiveladura blanca, aclarando la parte central o aquellos puntos donde se van a generar las acumulaciones de vapor; la tercera, al igual que la primera, se aplica con la intención de aportar cohesión entre las partes, buscando otorgar un carácter atmosférico al cuadro.

Para el fondo pictórico, hemos utilizado un médium con una cuarta parte de aceite de lino y tres de trementina. Así se han ido sucediendo capas y tonalidades, hasta que se ha alcanzado la proporción contraria: tres partes de aceite y una de trementina. Hemos comprobado, con el tiempo, que a nuestra pintura no le favorece utilizar tanta cantidad de aceite. La superficie queda sumamente brillante y se corre el riesgo de que se vean gotitas de aceite que, por llevar a cabo el proceso de secado en una determinada posición, puedan empañar el trabajo que hay detrás. También, si la superficie del cuadro no está bien imprimada, o no tiene la misma densidad en todas sus partes, se pueden generar diferencias a la hora de que el aceite se

<sup>77</sup> MARTORELL, J.M. *En torno a la pintura de paisaje*. Valencia: Editorial UPV, 2008, p. 11.



Alicia Ramírez. Proyecto Final de Máster, 2017. Óleo, tabla sobre bastidor. 20x20 cm.

impregne en el cuadro. Es importante cuidar los inicios pues sino, las diferentes partes tendrán un tiempo de secado distinto. Lo ideal, es que mantengamos siempre un equilibrio entre la trementina y el aceite, y vayamos añadiendo aceite a la mezcla conforme superpongamos capas. También es importante que el lugar donde seque el cuadro esté lo más lejos posible de una ventana. Es decir, que haya una ventilación en todo momento para que se genere oxidación, pero que no se le inyecte aire constante por tan solo uno de sus lados, pues esto hará que la pieza seque de nuevo irregularmente.

En ese sentido, como decíamos más arriba, la paciencia y el tiempo es un recurso que nos propone ir más despacio, ver, observar, tocar con tiento la superficie del lienzo, ir al taller los días sucesivos y volver sin haber podido actuar. Por tanto, “dedicar varias sesiones a pintar un cuadro es algo parecido a realizar un trabajo en equipo, si uno consigue *desdoblarse en otros* como se desdoblán las sesiones”<sup>78</sup>. A través de este desdoblamiento, nuestra perspectiva de la pintura se va nutriendo de los sucesivos puntos de vista desde que la observemos a cada próxima sesión, dándonos opción a esperar hasta encontrar el modo más provechoso de continuar.

Este tipo de pinturas exigen tener cuidado, mostrar respeto, ser disciplinados y pulcros. Queremos con ellas revivir la técnica, la parte más diestra del oficio, que nunca debe estar reñida con la creatividad. Pensamos que en posterioridad a las vanguardias, ha habido una tendencia a considerar el concepto por delante de la técnica. Desde esta posición defendemos que el pintor debe mantener un equilibrio entre el oficio y el discurso, pues el discurso es vago si no es evidente al ojo, y el oficio se tilda de artesanal cuando no da paso al pensamiento o la emoción.

---

<sup>78</sup> SABORIT, J. *Lo que la pintura da*. De próxima publicación.

## CONCLUSIONES

Iniciamos estas conclusiones expresando la gratitud a este proyecto, pues en él hemos encontrado impulso no solo para pintar sino también para viajar, lo que ha estimulado nuestros sentidos y nos ha hecho apreciar más si cabe la belleza del paisaje. Este encuentro con la pintura ha sido gracias a la pausa, a un tiempo contenido en seis meses en los que no debíamos ocuparnos de nada más que de encontrar el camino a la vez que disfrutarlo. Por otro lado, tanto la profundización teórica como la ejecución de este trabajo basado en la experiencia, han ayudado a reflexionar y consolidar los conceptos aprendidos durante los años de formación recibida, un poso que motiva a seguir trabajando en busca de más coherencia en las técnicas y procesos.

Hemos querido reconocer la dualidad expresada en el propio título (poética y contemplación), explicándola no únicamente mediante la investigación previa de teóricos, filósofos o artistas, sino también (y creemos que es lo más importante desde nuestra perspectiva artística), a través de la práctica. En nuestra obra se percibe esa visión velada, lejana al cielo valenciano pero cercana a las sensaciones que los colores, texturas... que un bello y sutil horizonte puede transmitirnos. Por otro lado, el término “contemplación”, aun siendo experiencial, y en buena parte intransferible, no se puede explicar si no es a través de las palabras (esperamos que éstas hayan sido claras y próximas).

En cuanto a la poética, que sugiere la acción autorreflexiva, no solo del pensamiento sino también de la acción técnica, hemos defendido que desencadena la expresión plástica abierta a la empatía y connotaciones de la mirada del espectador. La poética nace en el proceso y en la mirada que vio todo aquello. Pinturas poéticas de la contemplación, que quieren trasladar a un ambiente, a otro lugar que no se agota en el espacio físico, sino que abre consigo un espacio emocional, anímico, a través de sus indefinidas formas y sus tonos etéreos. Respecto a la segunda parte del título de este trabajo, *una aproximación pictórica a la niebla*, cabe matizar que hemos intentado aproximarnos a través de las pinturas a este estado, a este fenómeno climático tan enigmático como poderoso, confiando en que las capas semitransparentes y las veladuras transmitan o contagien al espectador lo que apenas se puede expresar con palabras y que, como ya hemos dicho, va más allá de lo tangible, de lo visible.

Gracias al primer apartado de este trabajo, ahora sabemos más acerca de la concepción del paisaje. Por ello, podemos decir que el paisaje incluye, necesariamente, territorio y mirada. La cuestión del territorio se genera por la consciencia que el ser humano tiene de su entorno, de sus límites y formas, es la concepción acotada de la naturaleza misma; la mirada, por otra

parte, dice más sobre la visión contemplativa que el sujeto mantiene con dicho entorno, creando lazos afectivos con el mismo y desprendiendo emociones ante el panorama que se le presenta. Así pues, el paisaje es un compromiso entre el entorno y la emoción, no pudiendo desvincularse una cosa de otra.

Al establecer los objetivos de este trabajo, vimos necesario ahondar en el estudio de la diferenciación entre naturaleza y paisaje y su posterior representación artística. Haber investigado sobre tales términos nos ha permitido saber que la naturaleza forma un “todo”, y el paisaje es solo la “parte” de ese “todo” que se aúna a través de la visión contemplativa; y que no es exclusiva, sino inclusiva de todos los elementos que generan la imagen que está ante nuestros ojos. Por tanto, la representación del género del paisaje, viene dada no solo por la libertad que los años han ido otorgándole hasta convertirle en un género independiente de la narrativa; sino también, por la creatividad inherente del ser humano, que quiere rescatar un momento y trasladarlo a la memoria, dando a conocer lo que esa vivencia ha movido en su interior. Este acto genera una pulsión artística, que dependiendo ya del dominio de la técnica adquirirá una mayor o menor eficacia expresiva.

En ese sentido, y como este trabajo está basado en la práctica, hablar sobre la capacidad de aprendizaje que la técnica puede ofrecer es necesario, pues es a través de ésta por donde fluye la expresión. Hemos ido interiorizando que la técnica es el terreno en donde recuperamos buena parte de lo contemplado, insistiendo a lo largo de las sesiones, capa a capa, en busca del lugar donde aparece la niebla tanto en la mente como en la pintura, dialogando con la propia materia y valorando también lo que de ella misma surge. Es precisamente por la importancia de la técnica que hemos visto necesario insistir en el uso de una metodología con gran margen de tiempo, que respete los ritmos de secado de la pintura y permitan una adecuada aplicación de las veladuras.

Por otro lado, ahora conocemos mejor el concepto de experiencia estética, esa pausada e intransferible percepción de la belleza a través de los sentidos. Y como ya habíamos concluido en el cuerpo de este trabajo, pocas cosas más que el paisaje y la naturaleza, así como la pintura o el arte pictórico, nos pueden generar un sentimiento de contemplación o experiencia estética como el buscado en este trabajo: una concentración estética y sumisión pasiva a la belleza encontrada; una sumisión que a su vez, estimula nuestra imaginación y nos permite perseguir y tantear nuevas formas de belleza, inspiradas en lo aprendido, intuitivo o percibido, de lo contemplado. El proceso conlleva a su vez otro aprendizaje, pues lo que llamamos sumisión no es otra cosa que apertura y detenimiento; suspensión de la voluntad, atención sostenida en la duración de la mirada, en el diálogo con lo externo

que no se orienta a la búsqueda de producción o resultados, sino más bien a la intensidad de una emoción que deje una huella cuya fuerza invite a la recreación plástica.

A su vez, la experiencia estética de la contemplación del paisaje da paso al principio de empatía, esa capacidad para sentirse parte del otro –de lo otro– y tratarlo con atención y respeto. Se abre así la dimensión pragmática de este aprendizaje, su modesta vertiente ética. Pues lo que en definitiva se persigue es potenciar la capacidad para ver, para lo cual no basta con mirar: hay que mirar bien. En esa búsqueda nos guían las visiones recibidas, los diversos autores y pintores que tensan el puente entre ojo y paisaje. Incluso cuando cerramos los ojos y con detenimiento conectamos con la memoria de lo recibido, como patrimonio íntimo.

La filosofía, la historia de las ideas, la etimología de los conceptos... han acompañado y reforzado un trabajo fundamentado en la práctica y centrado en la potencia expresiva de la veladura, deudora de la experiencia de la contemplación de la niebla. Ahora sabemos que este fenómeno no es algo ni propio del lugar que se contempla ni propio del ojo que contempla, sino algo intermedio. Lo transforma todo y pone en cuestión no sólo lo visto o lo que se ve, sino sobre todo el mero hecho de ver, como si obstruyera el canal por donde se desarrolla la visión a la vez que revela algo imaginable más allá de nuestro siempre limitado sentido.

Sus dimensiones metafóricas nos hablan de la situación en que nos encontramos en la actualidad, tan saturada de imágenes tecnológicas. Es el propio hecho de la visión lo que la niebla actual de imágenes está alterando significativamente nuestra capacidad de compromiso con la naturaleza. Por ello, estos cuadros quieren, además de contagiar una emoción o un estado de ánimo, proponer una reflexión acerca del mirar, acerca de la necesidad de una pausa que permita empatizar con el entorno y prestarle la atención y respeto que tanto se devalúan. Y es que aunque no resulte un campo novedoso a abordar, las reflexiones a las que la pintura de paisaje conduce en el contexto actual pueden enriquecer a nuestra sociedad. Por ello, creemos que el aprendizaje técnico y la expresión poética van ligadas no solamente al género del paisaje, sino a la esencia del arte en general, razón por la que pensamos que propuestas como la aquí realizada no deben ni pueden descartarse del panorama artístico contemporáneo, a pesar de no tener finalidades innovadoras.

Por último, debemos hablar del crecimiento personal que ha supuesto este trabajo, agradeciendo una vez más a la pintura, la cual nos ha ofrecido tantas experiencias buenas; y al paisaje, medio por el que hemos descubierto el sentido pictórico, que nos haya concedido el placer de experimentar sensaciones en lugares tan remotos como sublimes. Como final, queremos

valorar la experiencia de este viaje como algo inolvidable, pues ha despertado motivos que impiden concluir, siendo ésta una motivación extra para que esto no acabe aquí. Todo lo vivido, contemplado y leído nos ha resultado enriquecedor a la hora de abordar la parte práctica con mayor seguridad que los trabajos anteriormente realizados. Todo esto, esperamos, que haya dado paso a una progresiva maduración durante el proceso, la cual seguirá creciendo mientras sigamos pintando.

“Mira Sancho, que lo importante no es la posada, sino el camino”.

Miguel de Cervantes.

## CATÁLOGO DE IMÁGENES

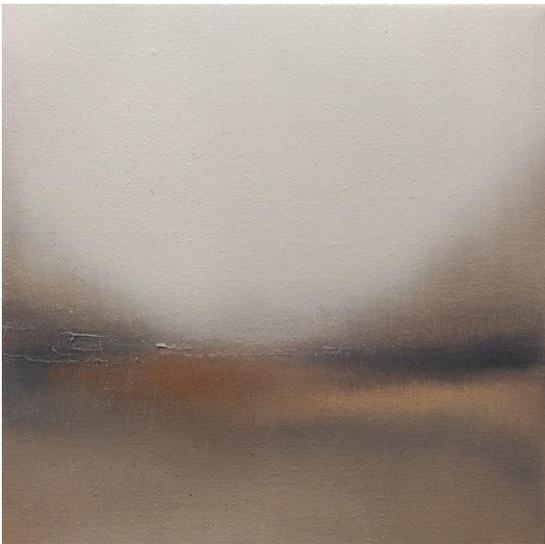


Alicia Ramírez. Proyecto Final de Máster, 2017. Óleo, tela sobre bastidor. 20x20 cm.

Alicia Ramírez. Proyecto Final de Máster, 2017. Óleo, tela sobre bastidor. 20x20 cm.

Alicia Ramírez. Proyecto Final de Máster, 2017. Óleo, tela sobre bastidor. 20x20 cm.





Alicia Ramírez. Proyecto Final de Máster, 2017. Óleo, tela sobre bastidor. 20x20 cm.

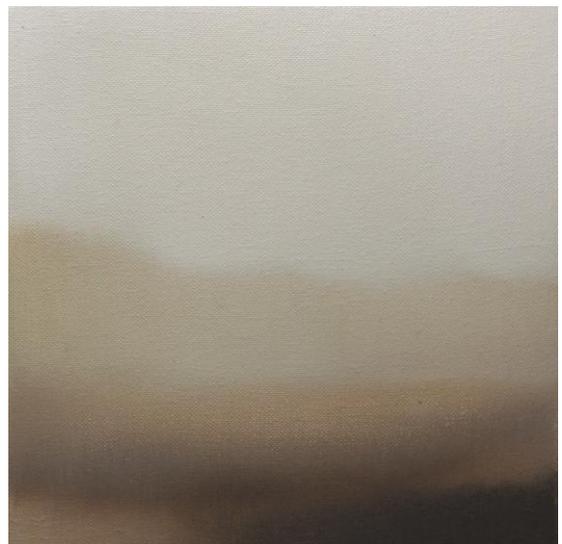
Alicia Ramírez. Proyecto Final de Máster, 2017. Óleo, tela sobre bastidor. 20x20 cm.

Alicia Ramírez. Proyecto Final de Máster, 2017. Óleo, tela sobre bastidor. 20x20 cm.

Alicia Ramírez. Proyecto Final de  
Máster, 2017. Óleo, tela sobre  
bastidor. 20x20 cm.

Alicia Ramírez. Proyecto Final de  
Máster, 2017. Óleo, tela sobre  
bastidor. 20x20 cm.

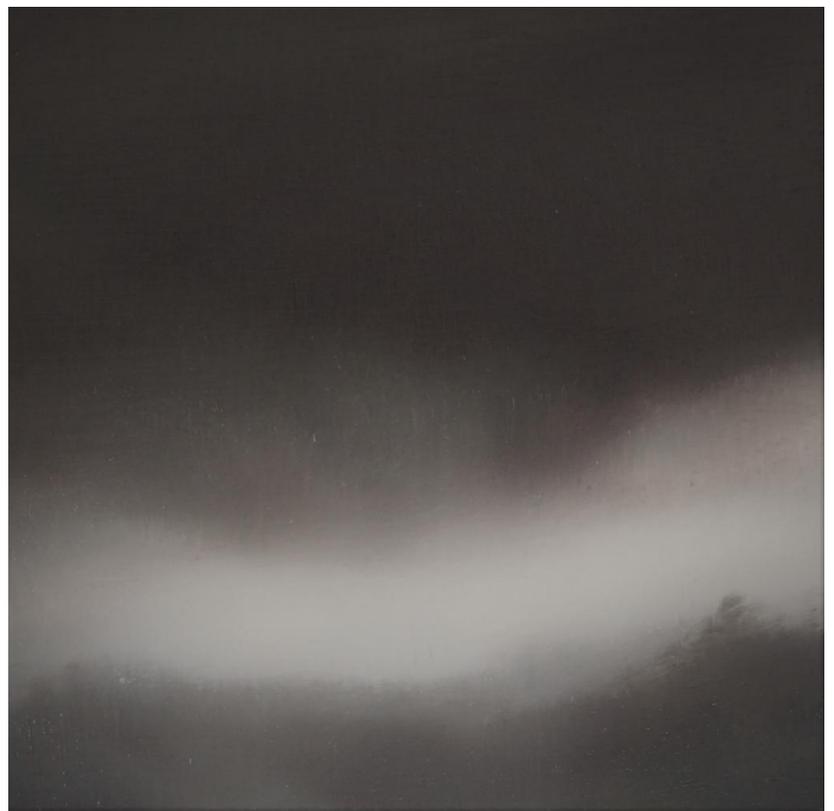
Alicia Ramírez. Proyecto Final de  
Máster, 2017. Óleo, tela sobre  
bastidor. 20x20 cm.





Alicia Ramírez. Proyecto Final de Máster, 2017. Óleo, tela sobre bastidor. 20x20 cm.

Alicia Ramírez. Proyecto Final de Máster, 2017. Óleo, tabla sobre bastidor. 20x20 cm.





Alicia Ramírez. Proyecto Final de Máster, 2017. Óleo, tabla sobre bastidor. 20x20 cm.

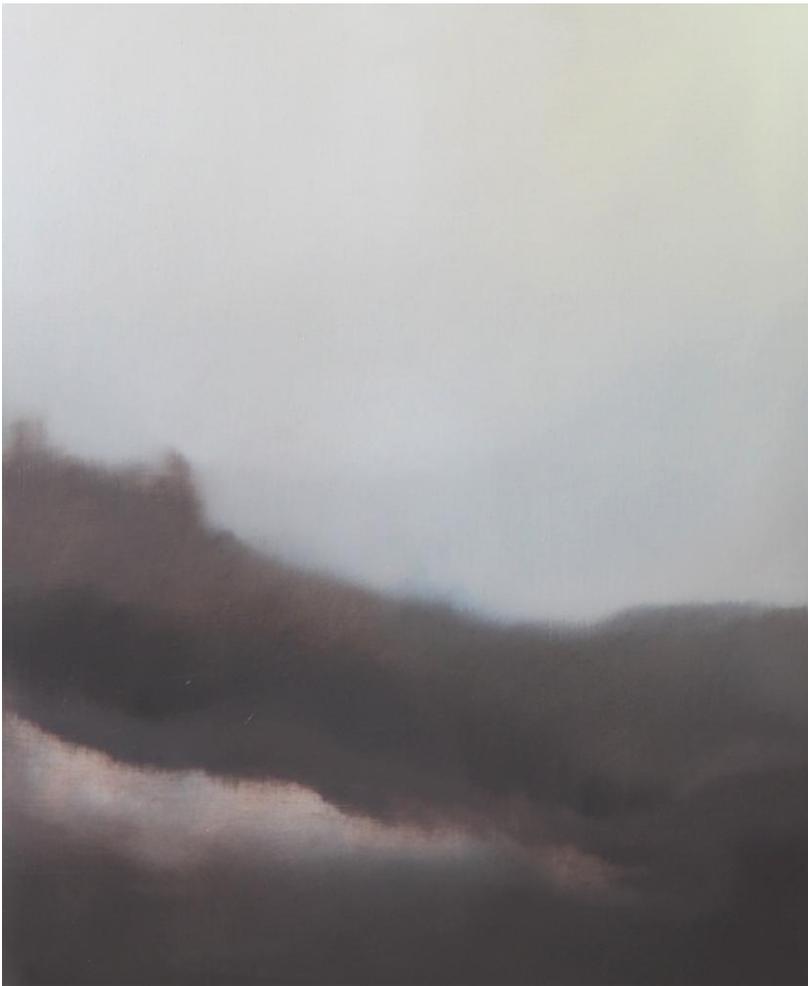
Alicia Ramírez. Proyecto Final de Máster, 2017. Óleo, tabla sobre bastidor. 20x20 cm.



Detalles

Detalles





Alicia Ramírez. Proyecto Final de Máster, 2017. Óleo, tela sobre bastidor. 100x80 cm.



Alicia Ramírez. Proyecto Final de Máster, 2017.  
Óleo, tabla sobre bastidor. 100x100 cm.



Alicia Ramírez. Proyecto Final de Máster, 2017. Óleo, tabla sobre bastidor. 110x110 cm.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALBELDA, J., SABORIT, J. *La construcción de la naturaleza*. Valencia: Generalitat valenciana, 1997.
- ANDROMEDA OXFORD LTD. AN EQUINOX BOOK. (edit.) *Historia del Arte, del neoclasicismo al postimpresionismo*. Barcelona: Ediciones Folio, S.A., 2006.
- ARGUILLOL, R. *La atracción del abismo: un itinerario por el paisaje romántico*. Barcelona: Destino, S.L., 1991.
- AZÚA, F. *Diccionario de las artes*. Barcelona: Anagrama, 2011.
- BURKE, E. *La indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*. Madrid: alianza Editorial, 2014.
- CALVO SERRALLER, F. *Los géneros de la pintura*. Madrid: Taurus, 2005.
- CARRERE, A., SABORIT, J. *Retórica de la pintura*. Madrid: Ediciones CÁTEDRA, 2000.
- CLARK, K. *El arte del Paisaje*. Barcelona: Seix Barral, 1971.
- ESQUIROL, M. J. *El respeto o la mirada atenta*. Barcelona: Gedisa, 1ª edición, 2006.
- ECO, U. *Historia de la Belleza*. Milán: Lumen, S.A., 2004.
- FRIEDRICH, C. D. *Observaciones sobre una colección de pinturas de artistas en su mayor parte vivos o fallecidos recientemente*. Milan: Scritti Sull'arte, 1830.
- FRIEDRICH, C. D. *Friedrich der Land-schaftmaler Gedachtniss*. Traducción de CARUS, G. C. Dresde: Teubner, 1841.
- HUME, D. *Ensayos morales, políticos y literarios, XXIII*. Madrid: Trotta, 2011.
- KANT, I. *La crítica del juicio*, parte I. Madrid: Colección Austral, Espasa. 9a edición, 2001.
- MADERUELO, J. "Introducción: paisaje y arte". En VV. AA. *Paisaje y arte*. Madrid: Abada, 2007.
- MARTORELL, J. M. *En torno a la pintura de paisaje*. Valencia: Editorial UPV, 2008.
- MARZAL, C. SABORIT, J. *Rasgar la niebla*. Facultad de bellas artes de La Laguna: La Gomera, 2010.
- MATISSE, H. *Sobre Arte*. Barcelona: Barral, 1978.
- MILANI, R. *El arte del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2000.

PETRE, A. Tratado de la lejanía. Madrid: Pretextos, 2010.

ROSSEMBLUM, R. La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico, de Friedrich a Rothko. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

SABORIT, J. Lo que la pintura da. De próxima publicación.

SCHOPENHAUER, A. El mundo como voluntad y representación. Madrid: AKAL, 2005.

SIMMEL, G. Filosofía del paisaje. Madrid: Casimiro, 2ª edición, 2013.

TATARKIEWICZ, W. Historia de las seis ideas: Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética. Madrid: Tecnos, 6ª edición, 1997.

### **Tesis Doctorales**

GONZÁLEZ LINAJE, M. La pintura de paisaje: Del Taoísmo chino al Romanticismo europeo: paralelismos plásticos y estéticos. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2005.

SANTIAGO, P. Visiones del entorno: Paisaje, territorio y ciudad en el campo de las artes visuales. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2009.

## **WEBGRAFÍA**

### **Artículos en prensa**

BENAVENTE M.P. “Treinta datos que no sabías sobre 'phi', el 'número más bello’”. En El Confidencial, 14-10-2014 [en línea]: [http://www.elconfidencial.com/tecnologia/2014-10-14/treinta-cosas-que-no-sabias-sobre-el-numero-aureo\\_231903/](http://www.elconfidencial.com/tecnologia/2014-10-14/treinta-cosas-que-no-sabias-sobre-el-numero-aureo_231903/) [fecha de consulta: 20/02/2017].

BUGALLAL, I. “Antonio Murado: El arte sigue siendo la inversión que mayores ganancias proporciona”. En La Opinión A Coruña, 13-09-2013 [en línea]: <http://www.laopinioncoruna.es/contraportada/2013/09/12/antonio-murado-arte-sigue-inversion/761398.html> [fecha de consulta: 07/06/2017].

LUZÁN, J. “El Thyssen se hace realista. De Antonio López a Isabel Quintanilla”, 08-02-2016. En El Asombrario [en línea]: <http://elasombrario.com/si-la-realidad-era-esto-de-antonio-lopez-a-isabel-quintanilla/> [fecha de consulta: 02/03/2017].

HIDALGO, M. "Giorgio de Chirico, el pintor metafísico", en El Mundo, 11-03-2017 [en línea]: <http://www.elmundo.es/cultura/2017/03/11/58c30488e5fdea12498b45a1.html> [fecha de consulta: 12/03/2017].

### **Web**

CALZADO, F. Blog, disponible en: <http://fcalzado.es/impressionismo/xhtmll/01a ntec/01d.html> (s.f). n/a [fecha de consulta: 11/05/2017].

RAE, Diccionario de la lengua española, 22 ed., 2001 [en línea] <http://dle.rae.es/?id=RS8DaQ|RSFJVnK|RSG5c7b|RSJNvsr> [fecha de consulta: 6 / 05 / 2017].

### **Museos**

Museo Thyssen [en línea]: <https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/friedrich-caspar-david> [fecha de consulta: 15/2/2017].

Guggenheim Bilbao [en línea]: <https://www.guggenheim-bilbao.eus/obras/sin-titulo-18/> [fecha de consulta: 08/03/2017].

Guggenheim Bilbao [en línea]: <https://www.guggenheim-bilbao.eus/exposiciones/anselm-kiefer-5/> [fecha de consulta: 08/03/2017].

### **Video**

SWI swissinfo.ch (canal de YouTube). Un genio tímido, 30-05-2014 [en línea]: <https://www.youtube.com/watch?v=UrVsMXBQhW0> [fecha de consulta: 07/06/2017].



Alicia Ramírez en el estudio, 2017.  
[www.aliciaramirezvillagrasa.com](http://www.aliciaramirezvillagrasa.com)