

Emergencia de la pintura

El paisaje abstracto como agente
revelador del pasado

Helena Fernández Hernández

Dirigido por:

Dr. José María de Luelmo Jareño

Valencia, Junio de 2011



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

MPA
MÁSTER OFICIAL
EN PRODUCCIÓN
ARTÍSTICA



UNIVERSIDAD
POLITÉCNICA
DE VALENCIA

Emergencia de la pintura

El paisaje abstracto como agente revelador del pasado

Helena Fernández Hernández

Director: José María De Luelmo Jareño

Universidad Politécnica de Valencia

Facultad de Bellas Artes

Valencia, Junio de 2011



UNIVERSIDAD
POLITECNICA
DE VALENCIA

La inseguridad de los pintores; te sientes rechazado por la sociedad. Te vuelves débil, haces cosas que van contra ti. Hay tentaciones de todo tipo, y la adulación es horrible, nadie es capaz de rechazarla y, por supuesto, ahí entra el ego. No pienses. Pintar no es pensar; es sentir. No pares, no pienses cuando estás pintando.

Esteban Vicente

Índice

1. Introducción	6
1.1. Motivación personal	6
1.2. Hipótesis	7
1.3. Metodología	8
1.4. Objetivos	8
2. Marco teórico conceptual	10
3. Breve repaso a las obras hidráulicas españolas	13
3.1. Obras hidráulicas durante la dictadura	14
3.1.1. Política hidráulica y propaganda	15
4. Pueblos sumergidos	17
4.1. Pantano de Benagéber	20
4.2. Pantano de La Cuerda del Pozo	21
4.3. Pantano de Santolea	22
4.4. Pantano de Riaño	23
4.5. Pantano de Mediano	25
4.6. Pantano de Sau	26
4.7. Pantano de Gabriel y Galán	27
4.8. Pantano de Guadalteba	28
5. Orientación paisajística del proyecto	30
6. Referentes	32
6.1. La fotografía aérea	32
6.1.1. Imágenes aéreas. Google Maps y Google Earth	36
6.2. Artistas contemporáneos	37
6.2.1. Ibon Aranberri	37

6.2.2. Dieter Huber	40
6.2.3. Bárbara Fluxá	42
6.2.4. Mario Giacomelli	44
6.2.5. Guillermo Kuitca	46
6.3. La pintura de paisaje	49
6.3.1. Antecedentes de la pintura de paisaje con vistas areas	49
6.3.2. Paisajistas y afines	56
6.3.2.1. Benjamín Palencia	58
6.3.2.2. Díaz Caneja	59
6.3.2.3. Nicolas de Staël	61
6.3.2.1. Willem de Kooning	62
6.4. Perejaume vs. Benjamín Palencia	63
7. Práctica Artística	67
7.1. Formato	70
7.2. Soporte	72
7.3. Dibujos compositivos	72
7.4. Estudios de color	75
7.5. La paleta de color	78
7.6. Proceso pictórico	80
7.7. La materia y el gesto	82
8. Anexo de obra	88
9. Proyecto expositivo. Presentación de la obra	96
10. Conclusiones	98
11. Presupuesto	100
12. Bibliografía	101

1. Introducción

1.1. Motivación personal

El hecho que me llevó a la realización de este proyecto fue la necesidad de dar una visión actual y contemporánea a la pintura de paisaje, relegada hoy en día a un segundo plano dentro del panorama artístico. A la intención de reivindicar y renovar el género se añadió además la de incorporar al paisaje historias que aparentemente no se muestran, tomando como motivo lugares que llevan implícitos una memoria desalojada.

El lugar y la cartografía constituyen un *topos* que infinidad de artistas contemporáneos han tratado en sus obras, aunque ya no tanto de manera pictórica sino recurriendo a disciplinas como la fotografía o la instalación. Por mi parte, reivindico la vigencia de la pintura al óleo para seguir abundando en ello, y lo hago sirviéndome de vistas aéreas de pueblos sumergidos que dejan de ser meras imágenes digitales para convertirse en materia tangible, en una superficie dotada de un relieve que quisiera remitir al real.

Unir la pintura con mi vivencia a raíz de las obras hidráulicas, es en parte, lo que me llevó a elegir los pueblos sumergidos como tema a desarrollar. El padre de mi abuela materna trabajaba en la construcción de presas, con lo que toda la familia cambiaba de emplazamiento y de vida cada pocos años. Mientras duró la guerra, mis abuelos vivieron en Manjirón, un pueblo de la Comunidad de Madrid cerca del cual se estaba construyendo la presa de Puentes Viejas. Durante los años que vivieron allí nacieron mis dos tíos mayores, aunque después se tuvieron que mudar a Ávila por problemas políticos. Hoy es el día en el que mis padres decidieron comprar una casa en el mismo pueblo donde habitaron mis abuelos y nacieron mis tíos, donde trabajaron construyendo la presa. Cuando mi abuela aún vivía, íbamos con asiduidad a ver las presas en cuya construcción había trabajado su padre; siempre narraba cómo la creación de un nuevo pantano suponía un cambio radical para la zona y para las personas que vivían en ella. Del nudo forma-

do por la memoria familiar, por el ejercicio de la pintura y por la convicción en las posibilidades de éste para dar a ver aspectos desconocidos o largo tiempo olvidados nace esta propuesta.

1.2. Hipótesis

La hipótesis que origina el proyecto es, sucintamente, si la pintura puede decir cosas ya dichas con otros medios y si lo puede hacer de mejor manera. Es decir, establecer si al pintar en torno a los conceptos señalados es posible abrir nuevas perspectivas, si cabe mostrar aspectos del paisaje que anteriormente no se hayan mostrado, comprobar si el color y la materia pueden evidenciar de otra forma la tragedia y la desolación de personas exiliadas de sus pueblos que veían cómo el paisaje y sus vidas cambiaban radicalmente y su pasado se perdía en el olvido. La hipótesis, en última instancia, pasa por comprobar la viabilidad actual de la pintura, si es una disciplina obsoleta o por el contrario el trabajo del artista en su estudio posee aún alguna relevancia. No puedo sino suscribir y sentirme aludida por las palabras de Andreas Huyssen cuando señala, en referencia a la obra de Guillermo Kuitca, que:

“su producto lleva su sello inconfundible, y queda impreso por la convicción de que la pintura es un ‘medio resistente’, a la vez que una calle sin salida y un enclave de nuevas posibilidades. Reconoce sinceramente la naturaleza precaria de la pintura como medio primario en un mundo comercializado y saturado de imágenes pero al que, en vez de abandonarlo por completo, trabaja por transformar. Para él la pintura es, en su lugar, un resistente, es decir, un medio duradero que sobrevivirá a los muchos anuncios de su muerte, y cuya durabilidad la garantiza, paradójicamente, el hecho de que deja de ocupar el primer plano en las artes visuales.”¹

1 Citado en HUYSEN, Andreas: *Modernismo después de la posmodernidad*. Barcelona: Gedisa, 2011. Pág. 63.

1.3. Metodología

La metodología del proyecto contempla dos aspectos que se mantienen en consonancia durante todo su desarrollo y se retroalimentan mutuamente: el primer aspecto establece los principios teórico-conceptuales constituidos a raíz de los análisis de los textos y artistas de referencia, subrayando los aspectos cualitativos; el segundo corresponde a la parte de investigación y creación de la obra pictórica propiamente dicha, donde tienen especial peso las estrategias de diferencia y repetición propias de las series pictóricas.

Aunque el proyecto se divida en estos dos aspectos, a la hora de su desarrollo constituyen una labor unitaria y conjunta, dado que la práctica pictórica se lleva a cabo a partir del concepto y éste se ve constantemente modificado por aquella, creándose una simbiosis donde la pintura da pie a nuevas perspectivas teóricas y éstas la realimentan de nuevo. Esta metodología determina un proceso que no avanza en un único sentido sino que abre variantes adyacentes a la idea principal, de forma que la investigación conceptual va redireccionándose por otras vías. No obstante, a efectos de articulación, coherencia interna y legibilidad del documento he optado por mantenerme fiel a una única línea y establecer una separación neta entre los dos aspectos iniciales, aunque sin renunciar a tender puentes entre ellos.

1.4. Objetivos

El objetivo genérico de la investigación es desarrollar un trabajo artístico vinculado a los conceptos citados en los apartados relativos a la motivación y a la hipótesis, y ello tomando en consideración los siguientes objetivos puntuales:

- Crear nexos entre la pintura llamada *abstracta* y la llamada *figurativa*, estableciendo una tierra literalmente de nadie donde signos plásticos e icónicos sean perfectamente intercambiables.

- Establecer analogías entre los procedimientos de emergencia de la memoria y los procesos técnicos de emergencia matérica (empaste, toque, acumulación, etc.) del soporte pictórico.
- Dar a ver mediante la pintura acontecimientos de escala social e histórica sin recurrir por ello a una iconicidad obvia o elocuente.
- Articular una serie pictórica donde se registren constantes y variaciones en torno a esta pretensión técnico-conceptual.
- Renovar la pintura de paisaje mediante el uso de aquellas imágenes que nos proporcionan las nuevas aplicaciones tecnológicas, sometiendo a contraste los medios al alcance en el siglo XV y los disponibles en el XXI. Releer la tradición paisajística clásica y moderna al calor de la práctica pictórica personal.

2. Marco teórico conceptual

Como ha quedado dicho, el proyecto trata de aunar la parte teórico-conceptual con la práctica artística a cuenta de las obras hidráulicas y los pueblos sumergidos por ellas. Asimismo, se trata de investigar la forma óptima de plasmación de la imagen, de la digital que nos ofrece Google Maps hasta su configuración mediante una técnica tradicional como es la pintura, viajando así entre lo digital y lo pictórico. De esta manera, se establece una relación entre la pintura de paisaje y el mundo contemporáneo y se efectúa una reivindicación del medio, en el entendido de que la fotografía o el vídeo no pueden plasmarlo de igual manera.

La pintura se hace actual por el tema en sí: algo que se considera obsoleto cobra contemporaneidad gracias a la contemporaneidad misma de aquello que nos muestra. Pero además, y a la inversa, las fotografías aéreas de Nadar o la primera imagen que se conserva del americano James Wallace Black se hacen actuales a partir de la labor de rescate efectuada por la pintura a cuenta de las imágenes de Google Maps, es decir, son releídas bajo una nueva luz (plástica, expresiva, artística) a raíz del uso pictórico de sus equivalentes actuales. Desde este punto de vista, como indica Estrella de Diego en su libro *Contra el mapa*, “cuando se fotografía el mundo desde arriba y desde fuera, desde lejos, se arrastra en los ojos la forma de mirar que establece la perspectiva. Se mira, se fotografía, el mundo como se pinta el cuadro y no al contrario.”²

La visión aérea que nos facilita Google Maps nace antes de la Primera Guerra Mundial, pero es a partir de ésta cuando las vistas aéreas se popularizan. Es otra manera de ver, de mirar el globo eliminando la perspectiva, aplanando la mirada, bidimensionándola. “Desde Occidente, presa del sistema visual que rige nuestra cultura, el mundo desde arriba es un ejercicio supremo de eliminar la pasión que exige replantear la percepción misma del mundo. Observar el mundo en los vuelos de reconocimiento,

² DE DIEGO, Estrella: *Contra el mapa*. Madrid: Siruela, 2008. Pág. 51.

volando bajo, es una especie novísima de placer estético que nada tiene que ver con los viejos placeres contemplativos. Desde el aire la realidad adquiere una apariencia renovada: no valen las viejas formas de ver, hay que aprender a mirar de nuevo”, señala de nuevo Estrella de Diego³. De ahí la reivindicación del mapa como vista aérea a través de la pintura, como medio para ver de otra forma lugares que aparentemente no tienen ninguna importancia o parecen incluso hermosos desde una perspectiva horizontal; para comprobar hasta qué punto es así esto, basta con utilizar la aplicación Google Earth, cambiar la perspectiva de cenital a rasante y comprobar cómo el tamaño de los pantanos se distorsiona y su fatal grado de impacto se distorsiona igualmente.

Así sucede con los pueblos de nuestro país sumergidos por esos pantanos entre los años 30 y los años 80 del siglo XX, pues son lugares que no adquieren apenas relevancia al contemplar desde la orilla los pantanos bajo los que se sumergen. Es al observarlos desde el aire cuando uno se da cuenta de la magnitud del lugar y de cómo el agua engulló lugares en los que habitaban cientos o miles de personas.

La reivindicación de este cambio de visión es efectuada mediante la pintura de paisaje en su ámbito más abstracto: partiendo de unos referentes figurativos y tecnológicos como son las imágenes que nos proporciona Google Maps, y siguiendo un camino de depuración pictórica, se llega a la abstracción de la imagen y a su reproducción matérica mediante la pintura. En otras palabras, *se parte de un soporte bidimensional digital figurativo y se llega a un soporte tridimensional pictórico abstracto*. Este proceso supone un salto de la macroimagen del satélite de Google Maps a la microimagen del cuadro; por grande que ésta pueda ser, ese cambio de escala nos proporciona un cambio de visión espacial que intenta acercarnos simbólicamente a una realidad próxima (el suelo que pisamos) pero asimismo lejana y, por tanto, extraña.

³ Ibíd. Pág. 53.

En efecto, a partir del cambio de visión que proporcionan las imágenes de Google Maps se crean nuevos paisajes que, como dice Joan Nogué, no son los paisajes que realmente habitamos. Nogué lo explica diciendo que “sólo vemos los paisajes que ‘deseamos’ ver, es decir, aquellos que no cuestionan nuestra idea de paisaje construida socialmente [...] buscamos en el paisaje aquellos modelos estéticos que tenemos en nuestra mente, o los que más se aproximan a ellos”⁴. Aplicando esa idea al proyecto pictórico que motiva este trabajo, se observará hasta qué punto los “paisajes” que constituyen la obra final no son lo que parecen a primera vista (cuadros puramente abstractos), porque socialmente ya tenemos esa imagen grabada en la memoria al igual que nos sucede con las imágenes de Google Maps que vemos a diario. Así como nos negamos a ver más allá de lo llamado abstracto, también nos olvidamos de que esas vistas aéreas de pantanos contienen vidas humanas arrancadas al acometer obras hidráulicas; cuando contemplamos esos paisajes antropizados no recordamos lo que hay bajo el agua, el éxodo implícito en ellos, la anulación de cultura, de la vida y de la tradición que comportan.

4 NOGUÉ, Joan: *La construcción social del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007. Pág. 13.

3. Breve repaso a las obras hidráulicas españolas

Para aunar el desarrollo conceptual y la práctica artística en los términos descritos es necesario comenzar haciendo un breve repaso de la historia de las obras hidráulicas españolas y de los pueblos que éstas anegaron.

Las reservas de agua vienen condicionando a la humanidad desde el instante mismo en que se dejaba atrás del nomadismo y la actividad agrícola daba paso a una vida sedentaria. Así, la actividad hidráulica comienza en la Península Ibérica al inicio de la Edad de Bronce, en torno a 2500 años a. de C., con una acequia de riego cuyos restos se han encontrado en el yacimiento del Cerro de la Virgen en Granada. Bajo el dominio romano las obras hidráulicas tuvieron un gran desarrollo tanto en lo referente al abastecimiento de regadíos como en el suministro a las ciudades, dando lugar más tarde a que los musulmanes ampliasen estas infraestructuras e introdujesen nuevos cultivos de regadío que exigían norias para la elevación de aguas freáticas y redes de acequias para su distribución. Desde la unificación de los reinos cristianos y hasta la Ilustración se siguieron construyendo obras hidráulicas, principalmente presas con destino al regadío; al principio su financiación se hacía bien por aportaciones directas de los pueblos interesados, bien por impuestos sobre el consumo, pero finalmente hubo que recurrir al sector privado dado que las aportaciones de los ciudadanos eran insuficientes.

A consecuencia de las hambrunas, el país tuvo que establecer un Plan de Obras Hidráulicas que regulara los embalses y el caudal de los ríos para garantizar el mantenimiento de las zonas de regadío. Se aprobó un Plan de Obras Hidráulicas en 1902 que sería posteriormente modificado porque, aunque contaba con un fuerte apoyo político, sus resultados prácticos no respondieron a las expectativas creadas. Esta etapa del desarrollo hidráulico se dio por finalizada con la presentación en 1933 de un nuevo plan que establecía la gestión del agua por cuencas hidrográficas mediante la

creación de las Confederaciones Hidrográficas: curiosamente, este plan aprobado bajo la República sería la base de la política hidráulica emprendida por la dictadura franquista.⁵

3.1. Obras hidráulicas durante la dictadura

Los pantanos se convirtieron en protagonistas de la política nacional cuando Franco empezó a inaugurar una tras otra las obras que, en su mayoría, estaban incluidas en dicho plan. Las propuestas de regular los ríos y de aumentar los regadíos, recogidas en el plan republicano y ejecutadas durante el régimen, no determinaron una mejoría inmediata en el país aunque es cierto que contribuyeron a su progreso económico.

La contrapartida, en cualquier caso, es que los avances hidrográficos no suponen solamente beneficios económicos; como veremos más adelante, son muchos los traumas sociales y personales derivados de la expropiación de casas y territorios para la construcción de embalses –uno de los casos más sonados y con mayor repercusión mediática, dado que ya estaba implantada la democracia, sería el del embalse de Riaño, en los años 80. Aparte de los habitantes expulsados de sus pueblos, hay que tener en cuenta a los centenares de presos políticos que fallecieron al ser obligados a realizar trabajos forzosos durante las tareas de levantamiento, edificación y construcción de las presas, o los accidentes en masa debidos a la precariedad en las condiciones de seguridad laboral, sin olvidar el inmenso impacto ecológico que obras de tal magnitud llevaron aparejado.

5 Cfr. LÓPEZ MARTOS, Juan: *Función socioeconómica de las obras hidráulicas*. Revista *Ambienta* nº65, 01-04-2007. Pág. 17 [en línea] http://www.revistaambienta.es/WebAmbienta/Busca_Articulos.do?temas=&mes=&anio=&autor=Juan+L%F3pez+Martos&pc1=&buscar=Buscar [ref. de 16 de mayo 2011]

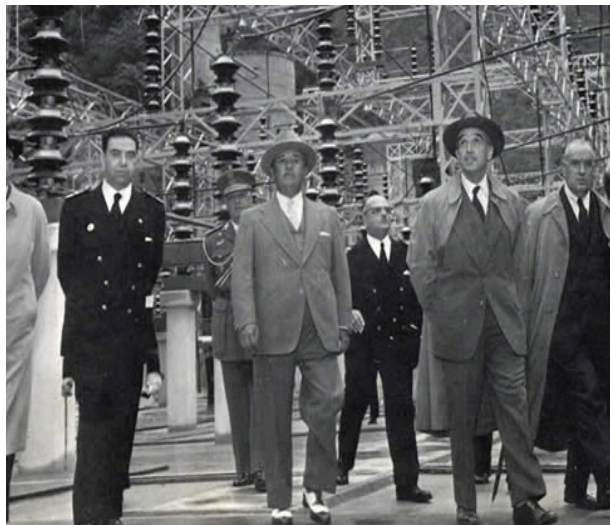
3.1.1. Política hidráulica y propaganda

Como es sobradamente conocido, los medios propagandísticos de la época, desde periódicos como ABC al Noticiero Documental –de obligada proyección en todas las salas cinematográficas de España–, daban una enorme importancia y eco a las inauguraciones de obras públicas, especialmente pantanos, llevadas a cabo por el dictador.

Franco inaugurando el pantano de Yesa 8 de abril de 1959, Vídeo del No-Do, Fotograma 22” [en línea] <http://www.youtube.com/watch?v=WF9mhjt3pQY> [ref. de 13 de mayo 2011]



Franco inaugurando el pantano de San Esteban (25 de septiembre de 1956).



Así, en el ejemplar del 7 de agosto de 1952 del periódico ABC puede leerse cómo las obras hidráulicas constituían para el Generalísimo una prioridad, un avance hacia el progreso de la Gran España. “Podría intentarse –apunta a este respecto el periodista– como recordatorio de los trabajos del régimen, una geografía de los discursos del Jefe del Estado repartidos

sobre las tierras de España. Ayer, con agosto, mes de calma política según la tradición, requemando los campos y ciudades, Franco ha asistido a una inauguración de obras hidráulicas que corona una larga etapa de preparación y esfuerzo. Es un paso más en la política de riesgos, que va alegrando los paisajes con una espléndida antología de pantanos, embalses, canalizaciones y regadíos. Política difícil, que requiere paz y seguridad a la espalda de los ingenieros”⁶. En ese mismo periódico se recogen las palabras que Francisco Franco pronunciara durante su discurso de inauguración del embalse del Ebro, el 6 de agosto de 1952:

“Asistís a un acto histórico, porque histórico es en la vida de España la creación de estos nuevos mares hechos por la mano del hombre. Es una etapa gloriosa de la vida española a la que tenemos la suerte de asistir quienes pertenecemos a esta generación. Nos dolía España por su sequedad, por su miseria, por las necesidades de nuestros pueblos y de nuestras aldeas, y todo ese dolor de España se redime con estas grandes obras hidráulicas nacionales, con este pantano del Ebro y con los demás que en todas las cuencas de nuestros ríos van creando este oro líquido que es la base de nuestra independencia. Sí, señores, de nuestra independencia, porque no hay independencia política si no hay independencia económica, y no hay independencia económica si no hay bienestar en nuestros hogares.”⁷

6 “Un pantano más”. En: ABC, Madrid 7 de agosto de 1952. Pág. 9. [en línea] <http://hemeroteca.abc.es/results.stm> [ref. de 13 de mayo 2011]

7 “El jefe del Estado inauguró en Arroyo (Santander) el pantano del Ebro, que tiene 20 kilómetros de longitud por cuatro y medio de ancho”. En: ABC, Madrid 7 de agosto de 1952. Pág. 10 [en línea] <http://hemeroteca.abc.es/results.stm> [ref. de 13 de mayo 2011]

4. Pueblos sumergidos

En el siglo XVIII el naturalista francés Conde de Buffon en *De la nature: Première vue* (1794) hacía referencia a la idea del hombre como dueño de la naturaleza y abogaba por la supeditación de ésta a aquél:

“[La naturaleza], al multiplicarse, multiplica el germen más valioso de todos; ella misma también parece multiplicarse con él, él saca a la luz, gracias a su arte, lo que ocultaba en su seno ¡Cuántos tesoros ignorados! ¡Cuánta riquezas nuevas! Las flores, los frutos, los granos perfeccionados, multiplicados hasta el infinito; las especies útiles de animales trasladadas, propagadas, aumentadas innumerablemente, las especies nocivas reducidas, confinadas, relegadas [...] los torrentes contenidos, los ríos dirigidos, dominados; la mar sometida, reconocida, cruzada de un hemisferio al otro; la tierra accesible por doquier, por doquier tan viva como fecunda; en los valles, sonrientes praderas, ricos pastos o cosechas aún más ricas; las colinas cargadas de viñas y frutos, con las cumbres coronadas por árboles útiles y bosques jóvenes; los desiertos trocados en ciudades habitadas por un pueblo inmenso que, circulando sin cesar, se esparce desde los centros hasta las extremidades; caminos abiertos y frecuentados, comunicaciones establecidas por doquier, como otros tantos testimonios de la fuerza y de la unión de la sociedad; otros mil monumentos de poderío y gloria muestran suficientemente que el hombre, amo del señorío de la tierra, ha cambiado, renovado toda su superficie, y que, por siempre jamás, comparte el imperio con la naturaleza.”⁸

Francisco Franco, dos siglos después, seguía insistiendo en esa idea de superioridad ante el medio y haciendo suyo el discurso de Buffon: el dictador ejercía su supremacía sobre el pueblo y el entorno sin valorar lo más mínimo las consecuencias que esta actitud podía acarrear, sin valorar en absoluto que la construcción de todos y cada uno de los pantanos españoles significó expropiaciones y expulsiones, separaciones familiares y exilios

⁸ Citado en DUCHET, Michèle: *Antropología e historia en el siglo de las luces* (1971). México D.F.: Siglo XXI, 1988. Pág. 239.

inducidos. Como indica David Pérez, “el exiliado, el desterrado, es básicamente un desposeído: carece de tierra, es decir, carece de la filiación a la cual puede quedar adscrito y, por ello, despojado de su origen deambula sin nombre en un espacio, asimismo, innominado.”⁹

En la práctica, y aunque las historias de este tipo sean innumerables, para la elaboración del proyecto artístico se ha considerado suficiente estudiar y analizar los casos de ocho pueblos sumergidos, pueblos que con posterioridad servirán como referentes a la hora de elaborar la obra –no obstante, al abordar posibles evoluciones del proyecto se detallarán otros ejemplos. Son pueblos anulados por pantanos de toda la geografía española, pero sobre todo de la vertiente noreste del país, como se puede apreciar en la imagen del mapa.



Mapa de España con la situación exacta de los pueblos sumergidos.

La elección de estos ocho pantanos no ha sido arbitraria sino que se basó en un estudio previo de aquellos construidos bajo la dictadura, para posteriormente centrar la atención en aquellos que presentaban aspectos suficientemente diferenciados entre sí. En este sentido, la elección se hizo

⁹ PÉREZ, David: *Exilio permanente*. En: *Una idea en 10 imágenes de Dieter Huber*. Valencia: Fundació Caixa de Pensions, 1990. Pág.14.

teniendo en cuenta dos aspectos: por una parte la tipología del pantano, su situación geográfica y la historia que habían sufrido sus habitantes, y por otra parte el potencial plástico que podían ofrecer a la hora de ser pintados.

Antes de analizar cada pantano por separado creo necesario ofrecer una breve explicación, que posteriormente en la parte de práctica artística se ampliará, sobre el porqué de la elección de cada uno. Así, el pantano de Benagéber fue seleccionado por su proximidad a la ciudad de Valencia y por el hecho de haber absorbido ésta a gran parte de sus habitantes, resultando ser una historia socialmente conocida. De Cuerda del Pozo me interesó la chimenea de la herrería que se veía emergiendo de las aguas del pantano, chimenea que en la actualidad ya no existe, y especialmente por la forma tan quebrada que ofrece desde una vista aérea. En realidad, fue el puente de Santolea lo que me llevó a pintar este pantano, pues su historia estuvo marcada por infinidad de reconstrucciones y rectificaciones hasta ser derribado en febrero del 2010. Creo que de Riaño sobran todas las explicaciones, basta con ver las imágenes de su violento desalojo en los años 80. Las imágenes del embalse de Mediano, por su parte, son de una belleza extraordinaria: el Pirineo aragonés al fondo y la iglesia del siglo XVI emergiendo de entre las aguas suscitaron las ganas de pintarlo, de intentar plasmar la idea de una “emergencia” a través de la pintura. El cementerio de Sant Romà situado bajo las aguas del pantano de Sau fue la excusa que me llevó a seleccionar este pantano dentro de la serie de ocho; la imagen que nos ofrece cuando el nivel de sus aguas desciende es desoladora y muestra cómo las gentes de aquel paraje tuvieron que dejarlo todo, incluyendo a sus muertos. El pueblo de Granadilla en la provincia de Cáceres no es un pueblo sumergido, no se encuentra bajo las aguas de ningún pantano, pero al inundarse las tierras de cultivo los habitantes tuvieron que marchar porque el pueblo quedó como una península dentro del pantano y perdieron todo sustento; viendo el pantano de Gabriel y Galán a través de Google Earth es sorprendente ver la forma perfecta del pueblo, con su cas-

co urbano y su muralla íntegramente conservada. Finalmente, el pantano de Guadalteba, en la provincia de Málaga, es el que se sitúa más al sur del país; el cortometraje basado en el desalojo del pueblo de Peñarrubia y la vida posterior que llevaron sus habitantes fue el detonante para elegirlo.¹⁰

4.1. Pantano de Benagéber

Hasta el último tercio del siglo XX la economía valenciana ha estado marcada por la agricultura. Debido al problema de la sequía, que históricamente ha venido afectando a dicha comunidad, los distintos gobiernos han venido tomando medidas como la creación de pantanos, trasvases y demás obras hidráulicas con el fin de mejorar la agricultura de la zona y, en consecuencia, su índice de riqueza.

Esta política hidrográfica marcaría el destino del pueblo de Benagéber: el 6 de abril de 1932 se firmaría el acta de comienzo de las obras del pantano que acabaría cubriéndolo –técnicamente una presa de gravedad que ocupa una superficie de 722 hectáreas y posee un aforo de 228 hm³¹¹ –, si bien no se inauguraría hasta 1955 a causa de los retrasos ocasionados por la Guerra Civil.

La creación de este pantano en el río Turia tendría efectos inmediatos para la agricultura del levante aunque constituyó un duro golpe para la población. Al cubrir la localidad las aguas del embalse, sus habitantes tuvieron que trasladarse a otros lugares, fundamentalmente a tres: el poblado nuevo de Benagéber, situado a unos cinco kilómetros de distancia en dirección a Utiel, San Antonio de Benagéber, a unos trece kilómetros de Valencia y San Isidro de Benagéber, enclavado en las proximidades de Moncada. Bajo las aguas del pantano desapareció el antiguo pueblo, quedando totalmente

10 PALACIOS, Dioni: *Borrados del mapa* [vídeo, cortometraje] El diente de León S.L. 2007 [en línea] <http://www.youtube.com/watch?v=AbFKD27P9BY> [ref. de 6 de mayo 2011]

11 Embalses.net Estado de los embalses y pantanos de España. [en línea] <http://www.embalses.net/pantano-624-benageber.html> [ref. de 28 de marzo 2011]

sumergido; a día de hoy no hay ningún signo superficial que indique que allí hubo un asentamiento de población.



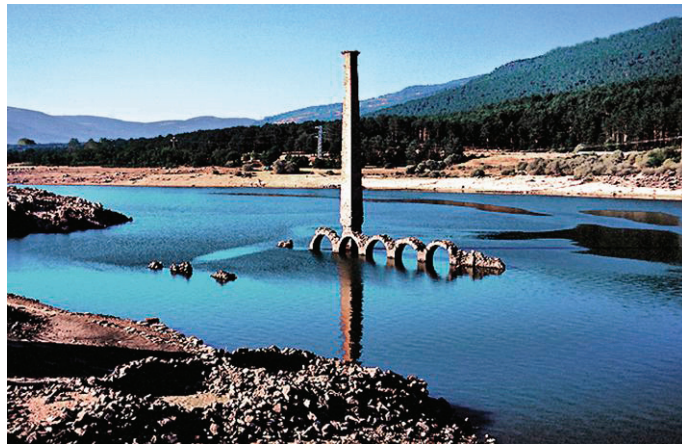
Vista del antiguo pueblo de Benagéber bajo las aguas –a día de hoy no queda ningún resto.

4.2. Pantano de La Cuerda del Pozo

La Muedra es un pueblo sumergido que se encuentra en la provincia de Soria. En 1923 se aprobaba la construcción de un pantano en la cabecera del río Duero y el 9 de septiembre de 1941 se inauguraba la presa de La Cuerda del Pozo, inundando así La Muedra, nombre por el que también es conocido el embalse. La presa es muy pequeña en relación con el volumen de agua embalsado –ocupa una superficie de 2.289 hectáreas y embalsa hasta 249 hm³–, pues es una construcción en planta curva por gravedad, de 425 m de longitud y 36 m de altura. Este pantano es la fuente de agua potable para las ciudades de Soria y de Valladolid y pertenece a la Confederación Hidrográfica del Duero.¹²

12 Ministerio de Medio Ambiente y Medio Rural y Marino. Confederación Hidrográfica del Duero [en línea]
<http://www.chduero.es/Inicio/Infraestructuras/Losembalsesdelacuena/EmbalsedeCuerdadelPozo/tabid/229/Default.aspx#car2> [ref. de 4 de abril 2011]

Cuando disminuye el nivel de agua todavía pueden verse el campanario de la iglesia, los muros de algunas de sus casas y, hasta hace poco tiempo, la chimenea de una antigua ferrería. También puede verse en los meses más cálidos el puente romano que salvaba el Duero para continuar la calzada romana entre Molinos y el antiguo Visontium.



Chimenea de la antigua ferrería desaparecida a día de hoy.

4.3. Pantano de Santolea

La historia del Pantano de Santolea, en Teruel, se inicia en 1900, al serle encargada a la División Hidráulica del Ebro la redacción del proyecto para su construcción. El proyecto definitivo, de 1926, concibe una presa de gravedad de planta recta, ocupando una superficie de 385 hectáreas y teniendo una capacidad de 51,53 hm³ ¹³. En 1927 se inician oficialmente las obras y en 1932 quedan finalmente embalsadas las tierras sin dar tiempo a sus propietarios a recoger las cosechas y sin haber cobrado las correspondientes expropiaciones.

¹³ Ministerio de Medio Ambiente y Medio Rural y Marino. Confederación Hidrográfica del Ebro [en línea]
<http://www.chebro.es/contenido.visualizar.do?idContenido=3059&idMenu=3081> [ref. de 26 de marzo 2011]

El recrecimiento del embalse entre los años 1970 y 1972 provocó el despoblamiento de Santolea, pues la inundación de su fértil vega a orillas del río Guadalope forzó el traslado de sus habitantes a los nuevos pueblos y zonas de regadíos de Valmuel y Puig Moreno en Alcañiz. El lugar de Santolea que más cambios ha sufrido a lo largo de su historia es su puente: cuando en el año 1932 se llenó el pantano la primera vez, éste quedó sumergido, si bien más tarde se montaría sobre él una pasarela que permitía seguir cruzándolo, aunque finalmente, al entrar en funcionamiento las alzas móviles que aumentaban la capacidad del pantano, quedó inutilizado para siempre. El puente antiguo, por su parte, continuó en su sitio, unas veces al descubierto y otras invisible bajo el agua.¹⁴



Puente de Santolea durante la construcción de una de las pasarelas y en 2005 con el pantano seco.

4.4. Pantano de Riaño

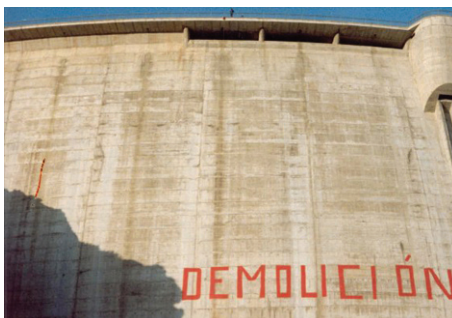
El embalse de Riaño, perteneciente a la cuenca del Duero y alimentado por el Esla, se encuentra situado al este de la provincia de León. Con una capacidad superior a los 650 hm³ y una longitud de costa de 103 km. es capaz de regar 80.000 hectáreas ubicadas en las áreas regables de los ríos Esla y Cea.¹⁵

¹⁴ Santolea. Un pueblo para no olvidar [en línea]

<http://www.santolea.es/PANTANO.html> [ref. de 28 de marzo 2011]

¹⁵ Ministerio de Medio Ambiente y Medio Rural y Marino. Confederación Hidrográfica del Duero. [en línea] <http://www.chduero.es/Inicio/Infraestructuras/Losembalsesdelacuena/EmbalsedeRia%C3%B1o/tabid/236/Default.aspx> [ref. de 4 de abril 2011]

La historia de Riaño está marcada por la construcción del embalse que anegó el pueblo original en 1987; junto con él, siete pueblos del valle fueron también cubiertos por las aguas. Tras varios intentos de construir un embalse a lo largo del siglo XX en el valle de Riaño, en el que confluyen los ríos Esla, Yuso y Orza, éste sería sepultado por las aguas bajo el gobierno de Felipe González. Si bien su construcción comenzó en 1965, el retraso en su llenado se explica por un cúmulo de circunstancias sociales y políticas, que con el paso de los años dieron lugar a protestas en contra de la culminación de las obras y del comienzo del llenado de la presa. Las protestas fueron en aumento con una serie de manifestaciones multitudinarias, respondidas a su vez con cargas policiales para el desalojo forzoso de los residentes en los municipios afectados. Las compuertas del pantano fueron cerradas el 31 de diciembre de 1987 y no existió ninguna inauguración oficial.



Manifestaciones y protestas en contra del embalse de Riaño.

El nuevo Riaño fue posteriormente reedificado en el paraje de Valcayo. Las compensaciones anunciadas entonces en forma de nuevas tierras de regadíos en la provincia de León no han sido hasta el momento satisfechas.

4.5. Pantano de Mediano

Mediano es una localidad situada en la provincia de Huesca. El municipio tuvo ayuntamiento propio hasta su incorporación a La Fueva en 1974, después de ser anegado por el embalse que lleva su mismo nombre. Para reemplazar el antiguo pueblo se construyó un nuevo núcleo de población junto a la carretera, pero pocos vecinos aceptaron el cambio.

El embalse de Mediano es uno de los mayores embalses de Aragón, con 1.722 hectáreas de superficie y con una capacidad total de 436,36 hm³. Su presa se apoya en los materiales calizos que forman el estrecho de El Entremont en el río Cinca, a pocos kilómetros de la cola del embalse de El Grado. Está destinado en primer lugar a regar las tierras de la zona, y en segundo a la producción de energía eléctrica.¹⁶

Mediano desapareció bajo las aguas, y de todas la edificaciones de la población, su iglesia románica es la única que quedó en pie tras la inundación. Incluso en las épocas de mayor nivel del embalse, el campanario emerge en la superficie, sirviendo de punto de referencia y singular punto de buceo. En el pueblo de Mediano existían asimismo dos ermitas, la de la Virgen de Monclús y de la de San Antonio, y un puente medieval que yacen ahora bajo las aguas.



Pantano de Mediano en diferentes fechas y a distintos niveles de llenado.

¹⁶ Ministerio de Medio Ambiente y Medio Rural y Marino. Confederación Hidrográfica del Ebro [en línea]

<http://www.chebro.es/contenido.visualizar.do?idContenido=3059&idMenu=3081> [ref. de 10 de abril 2011]

4.6. Pantano de Sau

El embalse de Sau está situado en el término municipal de Vilanova de Sau, al pie del macizo de las Guilleries en la provincia de Barcelona. Perteneciente a la cuenca del río Ter y forma parte de un sistema de tres pantanos, junto a los de Susqueda y Pasteral, que une las comarcas de Osona y la Selva. Es una presa de gravedad cuya superficie de 572 hectáreas y capacidad de 165 hm³ sirve para abastecer a la ciudad de Barcelona.¹⁷

El pantano de Sau fue inaugurado en 1962, cubriendo sus aguas el pueblo de Sant Romà de Sau y trasladándose sus pobladores a Vilanova de Sau. Cuando el nivel del agua embalsada desciende, los restos de Sant Romà son visibles dejando al descubierto en épocas de sequía prolongada la iglesia del siglo XI y el cementerio, siendo incluso visitables.¹⁸

Cementerio de Sant Romà de Sau sin agua por la sequía.



Vista del pantano de Sau dejando al descubierto la iglesia de Sant Romà de Sau.



17 Embalses.net Estado de los embalses y pantanos de España. [en línea]
<http://www.embalses.net/pantano-1230sau.html> [ref. de 30 de abril 2011]

18 Ajuntament de Vilanova de Sau. [en línea]
<http://www.vilanovadesau.cat/> [ref. de 30 de abril 2011]

4.7. Pantano de Gabriel y Galán

El pantano de Gabriel y Galán está situado al norte de la provincia de Cáceres y recibe su nombre del poeta salmantino José María Gabriel y Galán. Fue construido hacia 1961, represando las aguas del río Alagón y dejando incomunicado el pueblo de Granadilla. Las tierras fueron expropiadas por orden del Consejo de Ministros en 1955, aunque el éxodo masivo tuvo lugar a principios de los años sesenta. Según crecía el nivel del pantano –con una capacidad de 911 hm³ y una superficie embalsada de 4686,00 hectáreas¹⁹– y las tierras de labor eran progresivamente inundadas, los habitantes iban abandonando el pueblo hasta dejarlo desierto en 1965. Solo quedó a flote el pueblo de Granadilla, formando una península de difícil acceso ya que todas las carreteras quedaron asimismo inundadas.²⁰



Vista de la península donde se sitúa en la actualidad el pueblo de Granadilla.

19 Ministerio de Medio Ambiente y Medio Rural y Marino. Confederación Hidrográfica del Tajo. [en línea] http://www.chtajo.es/ventanas/f_ifpresaemb.htm [ref. de 6 de mayo 2011]

20 Ayuntamiento de Guijo de Granadilla. [en línea] <http://www.guijodegranadilla.com/pantano.htm> [ref. de 5 de mayo 2011]

En 1980 la villa fue declarada Conjunto Histórico-Artístico, y cuatro años después, en 1984, fue elegida para su inclusión dentro del Programa de Recuperación de Pueblos Abandonados. La rehabilitación y recuperación de Granadilla comenzó a partir del año 1986, en el que fue restaurado urgentemente el castillo debido a su lamentable estado de deterioro. Muchos estudiantes acuden cada año a ayudar a rehabilitar el pueblo, y gracias a ellos el pueblo va resurgiendo poco a poco. A finales del siglo XX se abrió una agria polémica entre los granadillanos, unos partidarios de que el pueblo siga rehabilitándose a manos de estudiantes y otros de que los antiguos habitantes recuperen sus propiedades.

4.8. Pantano de Guadalteba

El pueblo de Peñarrubia (Málaga) estaba situado bajo la sierra del mismo nombre, al pie del Castillón de Teba, en la margen izquierda del río Guadalteba. En los años 70 sus habitantes se vieron obligados a desalojar sus viviendas y a abandonar sus campos por expropiación forzosa debido a la construcción de un embalse en la confluencia de los ríos Guadalhorce y Guadalteba con una superficie de 775 hectáreas y una capacidad de 153 hm³.²¹

Tras el desalojo total las casas del municipio fueron derruidas para evitar las reocupaciones de las mismas, quedando sólo en pie la iglesia, el colegio y el cuartel de la Guardia Civil para que las instalaciones fueran utilizadas por la Confederación Hidrográfica del Sur. El campanario resistió el paso de los años por encima del nivel del embalse hasta que hubo que derribarlo. En la actualidad, debido a las sequías, han quedado al descubierto las naves de la iglesia y el cementerio del pueblo.

21 Junta de Andalucía. Consejería de Medio Ambiente. [en línea]
<http://www.juntadeandalucia.es/medioambiente/site/web> [ref. de 9 de mayo 2011]

Cabe indicar que, en 2007, el licenciado en ciencias de la comunicación Dioni Palacios rodó un cortometraje sobre el desalojo de esta localidad llamado "*Borrados del mapa*" dónde se muestra la vida de sus habitantes.²²



Entrada al pueblo de Peñarrubia antes de ser desalojado.

22 PALACIOS, Dioni: *Borrados del mapa* [vídeo, cortometraje] El diente de León S.L. 2007 [en línea] <http://www.borradosdelmapa.es/> [ref. de 6 de mayo 2011]

5. Orientación paisajística del proyecto

Román de la Calle, en el catálogo de la exposición de Carlos Pérez Bermúdez sobre el paisaje en la huerta valenciana, indica que el paisaje ha de ser planteado y asumido como arte expandido, “lo cual implica fenomenológicamente, entre otros aspectos multifuncionales, al menos, una dimensión de intensas experiencias sensoriales, junto a otras de resonancias claramente emotivas, sin que falte tampoco la presencia de procesos conceptuales a la hora de reconocer e integrar los presupuestos históricos, culturales y ambientales”²³. De la Calle habla aquí del paisaje como sensación y como concepto, aspectos que van el uno de la mano del otro, y en mi opinión la pintura de paisaje es exactamente eso, un conjunto de sensaciones y conceptos que se necesitan mutuamente: he ahí el fundamento de mi trabajo y de este proyecto.

Básicamente, lo que hago son paisajes elaborados a partir de imágenes tomadas de Google Earth, paisajes construidos de manera pictórica teniendo en cuenta no sólo el motivo sino también la composición, el color y el ritmo dentro del cuadro. No me interesa copiar la realidad, sobre todo porque la realidad no es tal desde el momento en que hablamos de imágenes captadas por satélite, manipuladas y codificadas electrónicamente y descargadas mediante programas informáticos, de manera que desde que la imagen es captada hasta que termina finalmente plasmada en el cuadro sufre gran cantidad de transformaciones, siendo esta última una entre tantas. Es una labor de *recreación* en el doble sentido de la expresión, ya que primeramente me recreo en las imágenes de Google para después volver a crearlas a través de la pintura. Estos paisajes no sólo representan la imagen que tenemos de la naturaleza en la que se enclavan, sino que también plasman un paisaje interior, propio, construido a través de la pintura. Son paisajes

23 DE LA CALLE, Román: “Miradas sobre la huerta. Paisajes construidos, desde la pintura. Paisajes destruibles, en la realidad”. En: *La Huerta. Pintura de un paisaje*. Carlos Pérez Bermúdez. Valencia: Editorial de la UPV, 2003. Pág. 13.

que quieren crear sensaciones a partir de conceptos; en este sentido, como veremos más adelante, tienen muy presentes tanto la parte conceptual de Perejaume como la sensorial y pasional de Benjamín Palencia.

6. Referentes

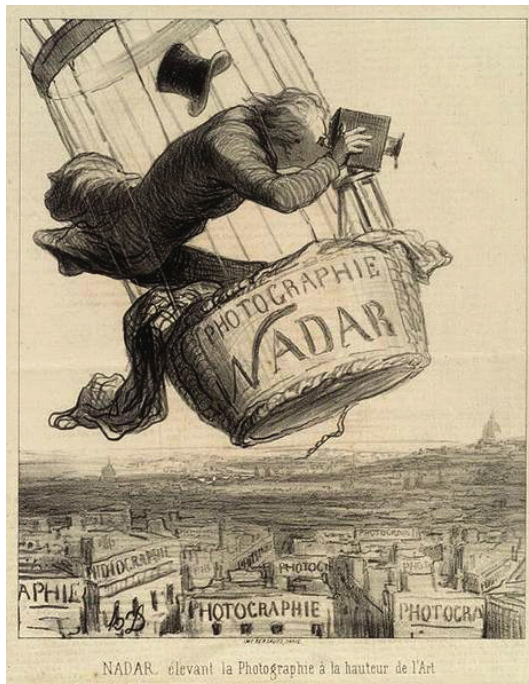
Los referentes y antecedentes que utilizo como influencias en mi proyecto se podrían dividir en tres grupos: la fotografía aérea y su proyección histórica, los artistas contemporáneos que trabajan con el vídeo, la instalación y las técnicas híbridas en aspectos relacionados con la temática del proyecto, y los artistas que trabajan el paisaje pictórico como obra.

6.1. La fotografía aérea

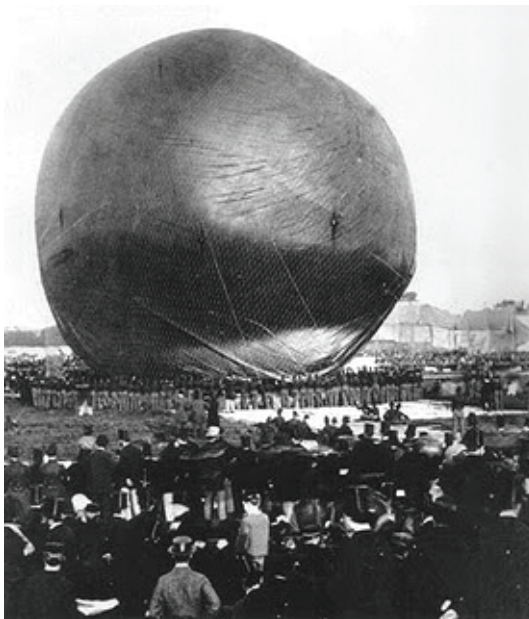
La fotografía aérea posibilita el análisis de la superficie terrestre mediante el empleo de máquinas fotográficas instaladas a bordo de medios aéreos. Los usos que se le pueden dar a las imágenes obtenidas a partir de este tipo de fotografía pueden ser varios, yendo de la investigación arqueológica y geológica a la información sobre la naturaleza y extensión de terrenos de cultivo o la documentación estratégica militar. Una variante de la fotografía aérea es la orbital, que permite la obtención de imágenes a gran altura mediante aparatos instalados en vehículos espaciales o satélites en órbita alrededor de la Tierra; precisamente este tipo de imágenes es el que nos ofrecen Google Maps y Google Earth, plataformas en las cuales he basado mi proyecto de investigación.

Se considera que la primera fotografía aérea fue tomada por Nadar desde un globo aerostático en 1858, al captar la aldea de Petit Bicêtre, a las afueras de París –lamentablemente no se ha conservado. Como indica Beaumont Newhall en su *Historia de la fotografía*, para Nadar “la aeronáutica llegó a ser su obsesión. Construyó uno de los mayores globos del mundo, *Le Géant*, tan grande que tenía una plataforma de dos plantas para los viajeros.”²⁴

²⁴ NEWHALL, Beaumont: *Historia de la fotografía* (2001). Barcelona: Gustavo Gili, 2002. Pág. 66.



Honoré Daumier, *Nadar élevant la photographie à la hauteur de l'Art*, 1863.



Le Géant, el globo aerostático de Nadar.

Dos años después de que Nadar hiciera sus primeros experimentos y fotografías en globo, en 1860, el fotógrafo estadounidense James Wallace Black tomaba en la ciudad de Boston las primeras fotografías aéreas de las que queda constancia. Volando en el globo *Queen of the Air* expuso varios

negativos sobre placa de vidrio y obtuvo unos resultados imperfectos, con una apariencia de paisaje lunar.²⁵



James Wallace Black, *Boston desde globo aerostático*, 1860
Impresión de albúmina de plata sobre negativo de vidrio.

Años después de sus primeros experimentos fotográficos aéreos, Nadar realizaría fotografías mientras París estaba sitiada por el ejército prusiano durante la Guerra Franco-Prusiana. No obstante, el uso militar de la fotografía no se daría hasta 1859, durante la Guerra de Italia y, posteriormente, durante la Guerra de Secesión Americana. Las tomas aéreas permitían, por una parte, el levantamiento topográfico, y, por otra, la observación estratégica del enemigo. El perfeccionamiento de este medio fotográfico no llegaría hasta 1882, cuando el doctor Candèze, por encargo del Ministerio de Guerra belga, fabricase una cámara fotográfica fijada a un globo aerostático²⁶, pero no es hasta la Primera Guerra Mundial, en 1914, que la fotografía aérea se utilizaría de forma sistemática para guiar los movimientos

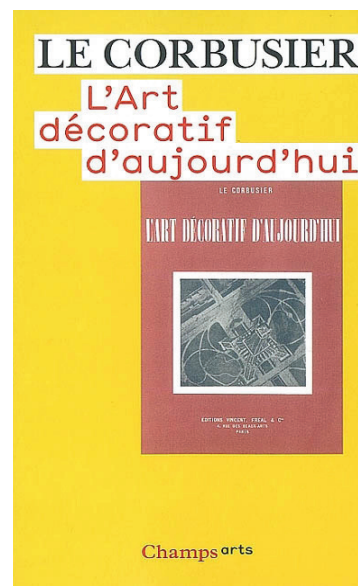
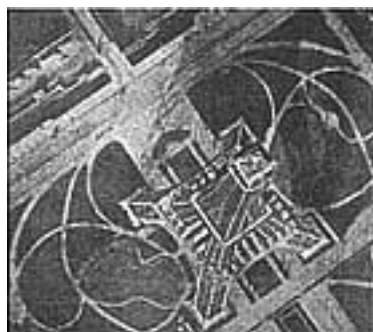
25 Heilbrunn Timeline of Art History. Metropolitan Museum of Art [en línea]

<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1981.1229.4> [ref. de 17 de mayo 2011]

26 SOUGEZ, Marie-Loup; GARCÍA FERLIGUERA, M^a de los Santos; PEREZ GALLARDO, Helena; VEGA, Carmelo: *Historia general de la fotografía*. Madrid: Cátedra, 2007. Pág. 398.

del ejército, tanto en tierra como en el aire. Se seguiría utilizando esta técnica incluso para usos extramilitares, en la mayoría de los casos al servicio del reconocimiento arqueológico o geológico del territorio.

En aquellos años fueron muchos los artistas que se sintieron atraídos por estas fotografías y las utilizaron en sus trabajos. Así, el arquitecto Le Corbusier, que eligió una toma aérea de la Torre Eiffel para la portada de su libro *L'Art décoratif d'aujourd'hui* (1925), comentaba acerca de este tipo de imágenes que “reducen a pedazos el fenómeno cósmico ante nuestros ojos; fotos sorprendentes, reveladoras, chocantes, o diagramas, gráficos y figuras móviles. Estamos atacando científicamente el misterio de la naturaleza.”²⁷



Portada del libro de Le Corbusier, *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, 1925.

La fotografía aérea continuó su evolución, de manera que ya no se tomaban las imágenes solamente desde aviones sino que comenzaron a tomarse desde el espacio, con dispositivos situados en satélites, tanto con fines meteorológicos como fines recreativos. Hoy en día, en efecto, las plataformas Google Maps y Google Earth nos permiten disfrutar de una imagen global del mundo –toda una metáfora– con la tecnología más avanzada.

²⁷ NEWHALL, Beaumont: *Historia de la fotografía* (2001). Barcelona: Gustavo Gili, 2002. Pág. 207.

6.1.1. Imágenes aéreas. Google Maps y Google Earth

Google Maps es un servicio gratuito, disponible en la red desde 2005, que recrea la superficie terrestre mediante la adición de innumerables imágenes captadas vía satélite. Gracias a su buscador, podemos encontrar lugares de cualquier parte del mundo y visualizarlos de forma efectiva, lo cual supone una revolución de primer orden ya que anteriormente el uso de estas imágenes era de uso exclusivo militar o estaban bajo el poder de los institutos cartográficos de cada país. El avance que supone poder disfrutar de estas imágenes hace que su uso se extienda y popularice, dándose casos de usuarios que encuentran por casualidad yacimientos hasta entonces desconocidos –trazados, plantas de asentamientos humanos, etc– a partir de alteraciones de color o de la desigualdad en el crecimiento de los cultivos, aspectos indistinguibles desde un punto de vista rasante, convencional.

Hay que decir que esta aplicación no es del todo pública, ya que hay determinados sitios, como pueden ser bases militares o residencias de poder político, cuya visión está vetada. Google no muestra esos lugares con la misma claridad que otros, los camufla o tapa con superficies planas debido a su relevancia estratégica y al peligro que entraña conocer su posición exacta. Joan Fontcuberta critica este veto de Google y defiende la labor del artista Mishka Henner –calificado como un *artista carroñero* de la imagen–, alguien que “escruta la epidermis del planeta con los visores de Google Earth, a la caza de parcelas censuradas y vedadas a la curiosidad del público –y por tanto más interesantes y misteriosas. En Holanda, las zonas militares son camufladas con una malla de polígonos irregulares cuya sofisticada geometría y cromatismo harían las delicias de los neoplasticistas.”²⁸

28 FONTCUBERTA, Joan: “Por un manifiesto posfotográfico”. En: Culturas. Suplemento cultural de La Vanguardia, 11 de mayo de 2011. Pág. 9. Henner ha publicado en 2011 un libro que se puede visitar en la web sobre su obra *Dutch Landscapes*, donde recoge una gran cantidad de lugares vetados a la vista del público mediante pantallas de camuflaje. HENNER, Mishka: *Dutch Landscapes 2011* [en línea] <http://mishka.lockandhenner.com/blog/?p=574> [ref. de 6 de junio 2011]



Mishka Henner, *Airforce Radar de Wier / Noordwijk aan Zee*, 2011.

Conviene señalar que la diferencia entre Google Earth y Google Maps reside en que en aquél se pueden visualizar los mapas en 3D. En mi caso, este hecho permite apreciar el relieve y el volumen que rodea los pantanos, para así interpretar mejor las imágenes de Maps y trasladarlas al soporte del cuadro. Éstas son las dos herramientas que he utilizado en el proyecto: como veremos en la parte del proceso creativo, con el buscador podía encontrar las imágenes de los pantanos que me interesaban y seleccionar la toma adecuada para crear cada cuadro.

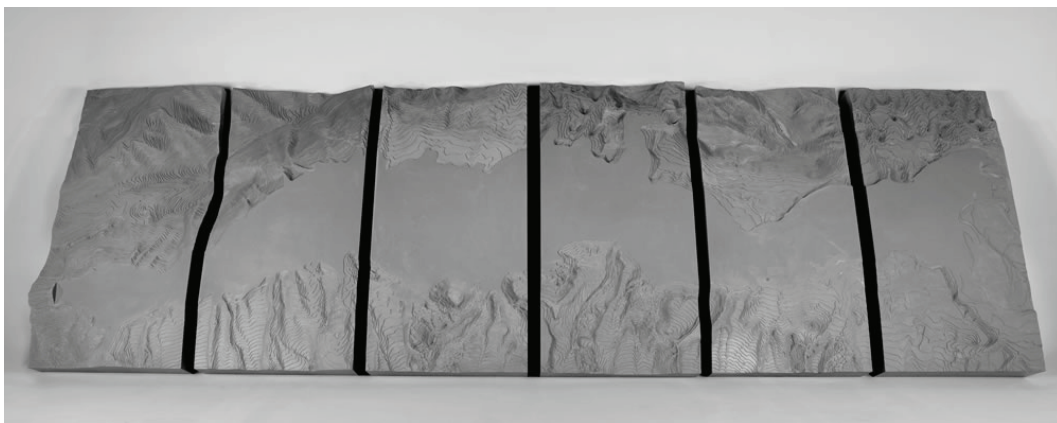
6.2. Artistas contemporáneos

Los artistas contemporáneos a los que hago referencia a continuación trabajan con disciplinas tan diversas como la fotografía, el vídeo o la instalación. Sin embargo, en cada uno de ellos encuentro un paralelismo entre su obra y la mía, todos tienen en común el concepto del mapa y de la vista aérea, todos reflexionan en torno sobre el paisaje, e incluso algún que otro trata específicamente el tema de los pueblos sumergidos bajo las aguas, como es el caso de Bárbara Fluxá.

6.2.1. Ibon Aranberri

Para Ibon Aranberri las infraestructuras hidráulicas que comenzaron a desarrollarse de manera intensiva a partir de los años veinte y los treinta del

siglo pasado son el motivo obsesivo de creación en sus obras “*Mar del Pirineo*” y “*Política hidráulica*”. Las dos series operan sobre las profundas alteraciones físicas en el paisaje ocasionadas por las obras de ingeniería: frente al modelado del relieve como proceso natural dilatado en el tiempo, estas intervenciones humanas provocan irrupciones bruscas y violentas que tienen efectos indelebles sobre el paisaje y la memoria. Primero son las excavadoras las que abordan el paisaje y comienzan a socavarlo; más adelante les sigue la llegada del agua, que anega y, de manera inexorable, borra la memoria de los lugares.²⁹



Ibon Aranberri, *Mar del Pirineo*, 2006
6 módulos-relieve en fibra de vidrio.
Dimensiones variables.

La obra “*Política hidráulica*” fue presentada por Aranberri en la XII Documenta de Kassel, celebrada en 2007. La presentación se componía de un conjunto de fotografías aéreas de pantanos amontonadas a modo de instalación. Se trataba de fotografías realizadas por fotógrafos profesionales para consorcios industriales e instituciones oficiales, convenientemente re- apropiadas y utilizadas por Aranberri para reelaborar un nuevo lenguaje propio, abierto y no conclusivo que hace reflexionar sobre los embalses como transformadores del paisaje y destructores de la vida de los pueblos

²⁹ Cfr. el texto de Miren Jaio alusivo a la exposición *Organigrama* de Ibon Aranberri en la Fundación Tàpies de Barcelona [en línea]

<http://www.fundaciotapies.org/site/spip.php?rubrique1021> [ref. de 10 de abril 2011]

sumergidos por ellos, y sobre las decisiones y motivos político-económicos que llevaron a su construcción. Aranberri lee asimismo las presas como alusiones a catástrofes por venir, como etapas que tienen una relación ideológica y formal con la modernidad.³⁰



Ibon Aranberri
Política hidráulica, 2005-2010
Noventa y ocho fotografías.
Dimensiones variables.

La obra de Aranberri tiene una cierta influencia formal en el desarrollo de mi proyecto, pero, así como él se apropia de imágenes ajenas, yo creo imágenes nuevas mediante pintura partiendo de los mismos referentes aéreos. Como él, considero que las violentas irrupciones del ser humano en el paisaje tienen unas consecuencias irreversibles que lo transforman en una inmensa superficie plana, en una descomunal masa que desde arriba se aprecia como un apósito.

³⁰ Cfr. 12 Documenta de Kassel 2007 [en línea]
<http://documenta12.de/index.php?id=1073&L=1> [ref. de 2 de mayo 2011].

6.2.2. Dieter Huber

Nacido en Austria en 1962, Huber se formó en escenografía, diseño de vestuario y pintura para teatros, aunque no es hasta mediados de los años noventa que lograría fama internacional con sus *Klones*. Sea como sea, la obra de Huber que me ha servido como material referencial es *Airborn*, una serie de obras pictóricas y fotográficas –se sirve de imágenes aéreas tomadas por él mismo desde una avioneta– que mezclan las dos técnicas conjuntamente y al hacerlo mezclan también el presente de la fotografía de gran formato con el pasado de la pintura al óleo y el barniz dammar característicos del Renacimiento³¹; Huber sostiene que “la pintura es obsoleta, la fotografía es anticuada y los trabajos hechos con ordenador son estándar. Para *AirBorn* fui capaz de desarrollar una nueva tecnología híbrida a partir de imágenes generadas por ordenador y la pintura figurativa tradicional”³². Partiendo de textos, dibujos y fotos se crean plantillas pictóricas en el ordenador utilizando una tableta gráfica. A continuación, se imprimen las plantillas pictóricas con pintura acrílica resistente a la luz sobre un lienzo que después se tensa en un bastidor de aluminio hecho a medida. Esta versión preliminar de la imagen es trabajada con pintura al óleo y pigmentos especiales, para ser finalmente barnizada al estilo tradicional con barniz dammar. El resultado es una imagen clásica que, mediante un efecto iridiscendente, muestra las diferencias entre las labores del ordenador, la fotografía y la pintura. Las 60 obras son, por tanto, híbridos donde la tradición artesanal de la pintura se interrelaciona con las últimas tecnologías.

Andrea Domesle, en alusión a la obra *Airborn 18 Vienna 2003* –expuesta en el Museo de Arte Contemporáneo de Vigo en 2005–, indica que ésta “nos ofrece una visión de la ciudad a vista de pájaro. Podemos, por así decir, mirar por encima del hombro de un ave rapaz que ocupa aproximadamente

31 Cfr. HUBER, Dieter, RESTORFF, Jörg: *Dieter Huber, Airborn 00–59. Computer Aided Paintings*. Bielefeld: Kerber Art, 2008. Pág. 131.

32 Dieter Huber [en línea] <http://www.dieter-huber.com/airborn.html> [ref. de 5 de mayo 2011]

un tercio de la mitad derecha de la imagen y contemplar desde lo alto el Danubio y los tres puentes junto al parque y espacio de ocio del Donaupark. La perspectiva a vista de pájaro se transforma en una mirada hacia el futuro. Huber, pionero de la fotografía computerizada en Austria, hace que este medio avance un paso más: crear con el ordenador un 'cuadro' cuya aparente fidelidad a la realidad nos recuerda al estatus documental de la fotografía. La obra, tal como sugiere el título, se convierte en un proyecto construido 'en el aire' tanto desde el punto de vista del contenido como de la técnica. ¿Qué otra cosa podemos contemplar aquí sino visiones, fantasías de la mente, al igual que cuando miramos las nubes vemos sólo el reflejo de nuestra propia imaginación?"³³



Dieter Huber, *Airborn 18 Vienna*, 2003
Pintura asistida por ordenador. Lienzo sobre aluminio.
120 x 110 cm.

Airborn 18 Vienna, junto a otras obras de Huber como *Airborn 41 Wachau*, son referentes para mi proyecto pictórico desde varios puntos de vista, pero

³³ DOMESLE, Andrea: *La patria está a la vuelta de la esquina. Fotografía contemporánea de Austria*. Ediciones Universidad de Salamanca y Fundación Marco, 2005, Pág. 18.

principalmente en la medida en que se basan en vistas aéreas en las que aparecen combinaciones de agua y tierra, al igual que sucede en las capturas de pantalla de las cuales me sirvo. Huber influye en mi trabajo, además, al combinar de forma innovadora técnicas opuestas como la fotografía y la pintura, en línea con lo apuntado en el apartado referido a los objetivos de este trabajo.

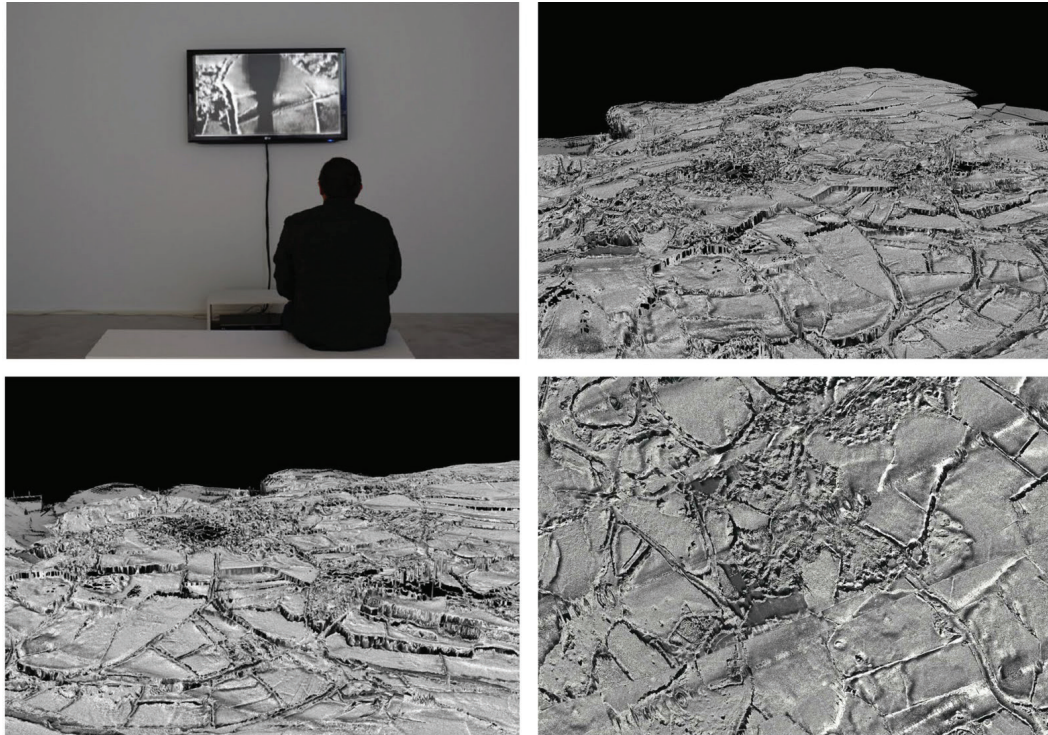


Dieter Huber, *Airborn 41 Wachau*, 2003-2006
Pintura asistida por ordenador. Lienzo sobre aluminio.
165 x 200 cm.

6.2.3. Bárbara Fluxá

Bárbara Fluxà trata de hacer reflexionar sobre el territorio, sobre el concepto de construcción cultural. Así, la instalación audiovisual “*Paisaje cultural sumergido*” cuestiona la obsesión contemporánea por la memoria como fruto del pánico ancestral al olvido, para lo cual parte de una concepción del tiempo no sólo en términos fenomenológicos e históricos, sino unida a investigaciones recientes sobre determinados aspectos del espacio –mapas, fronteras, migraciones, etc.– en el contexto de los nuevos estudios culturales. Fluxà toma el embalse de La Almendra como ejemplo de esta problemática, ya que tras su imponente apariencia natural se encuentra su-

mergido, desde 1967, el pueblo de Argusino, y con él la historia de un conflicto social, político, económico y cultural que aún hoy está por resolver.³⁴



Bárbara Fluxá, *Paisaje cultural sumergido*, 2010
Video instalación.

“Paisaje cultural sumergido” pretende evidenciar la difícil tarea de recodificación de la imagen de estos pueblos sumergidos cargados de memorias traumáticas. Las imágenes del pueblo sumergido que se muestran en la instalación se han capturado mediante técnicas de ingeniería sonora³⁵ como la batimetría y la sonografía, procedimientos que utilizan el sonido para captar los volúmenes que hay bajo el agua. Es así como mediante una ecografía en 3D se ha podido registrar con absoluta precisión cómo se encuentra actualmente el pueblo de Argusino. En el contexto de la

34 Bárbara Fluxá [en línea]

<http://barbarafluxa.blogspot.com/search/label/OBRA%20%2F%20ART%20WORK> [ref. de 10 de mayo 2011]

35 Noticia en el periódico La Nueva España del domingo 23 de enero de 2011 [en línea]
<http://www.lne.es/aviles/2011/01/23/pieza-industrial-hay-tratarla-fuera-teatro-griego/1023526.html> [ref. de 4 de abril 2011]

exposición, en paralelo a la proyección de estas imágenes se presenta en vídeo digital el paisaje actual del exterior del inmenso embalse de La Alameda, conocido popularmente como “El mar de Castilla”.



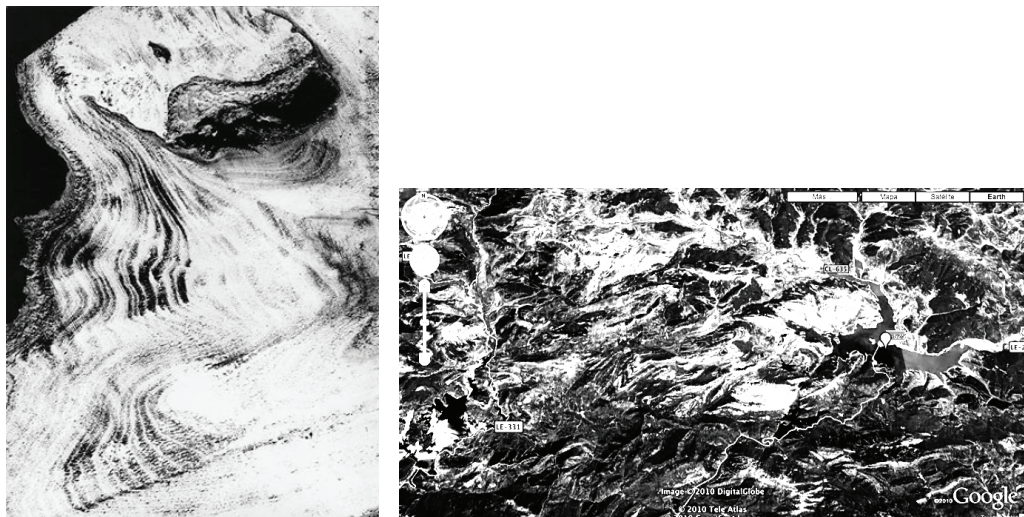
Bárbara Fluxá, *Paisaje cultural sumergido*, 2010
Video instalación.

La artista afirma que con la obra pretende evidenciar la difícil tarea de recondición de la imagen de los pueblos sumergidos, intención que comparto; en tanto ella busca conseguirlo mediante imágenes que obtiene a partir de técnicas de ingeniería sonora, en mi caso es a través de la materia pictórica como trato de hacer aflorar los pueblos sumergidos y las historias de sus habitantes.

6.2.4. Mario Giacomelli

Las fotografías aéreas de Mario Giacomelli han influido bastante en mis cuadros: su visión espacial, la manera de mirar, de desenfocar y abstraer haciendo que las imágenes tengan un carácter pictórico son recursos que introduzco en mi obra. Si bien el fotógrafo italiano tiene varias series dotadas de esta visión espacial, de este enfoque aéreo, son sobre todo dos

las que me han influenciado: *Motivo suggerito dal taglio dell'albero* (Imagen sugerida por el corte del árbol) y *Presa di coscienza sulla natura* (Tomar conciencia de la naturaleza). *Motivo suggerito dal taglio dell'albero* presenta unos paisajes ficticios que son en realidad primeros planos de cortes de troncos de árboles, tomas que con su nivel de abstracción parecen vistas aéreas capturadas a través de Google Earth. De hecho, podrían ser perfectamente imágenes que yo utilizase en mi proceso pictórico: si tomase una imagen de uno de los pantanos, bajase el grado de saturación de los colores hasta reducirla a blanco y negro y aumentase su contraste, bien podría obtener una imagen análoga a las fotografías de Giacomelli.

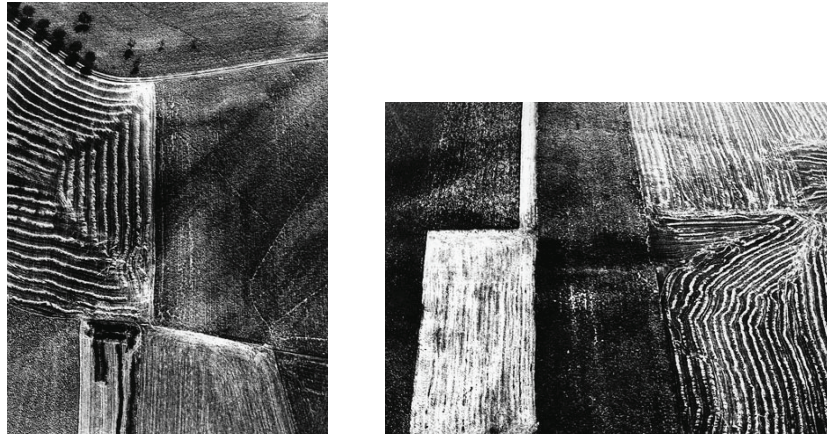


Comparativa de una fotografía de Mario Giacomelli con un imagen mía del pantano de Riaño.

En una entrevista con Giorgio Negri en 1990, el artista comentaba: “a mí no me importa el pueblo, el lugar representado, sino la emoción, el contacto que se crea entre yo y la tierra. Entonces la tierra es más importante que el paisaje en sí mismo”³⁶. Para enfatizar este aspecto, Giacomelli utilizará en la serie *Presa di coscienza sulla natura* una técnica de grandes contrastes, sobreexponiendo y desenfocando la imagen de manera que la naturaleza

³⁶ GUARDA, Claudio: “Storie di terra e presa di coscienza sulla natura (1955-1994)”. En: AA.VV.: *Mario Giacomelli. Fotografie*. Tenero: Matasci, 1994. Pág. 109. Traducción propia.

explota plásticamente; los paisajes que componen esta serie son vistas aéreas de campos de labranza en los que encuentro bastantes similitudes con mis pinturas.



Mario Giacomelli, de la serie *Presa di coscienza sulla natura* 1955/1994
Gelatina de plata sobre papel.

6.2.5. Guillermo Kuitca

El artista argentino Guillermo Kuitca se caracteriza por realizar una obra que aunque pueda parecer fría y formalmente rigurosa está dotada de cierta melancolía. Sitúa el espacio en el centro de su pintura, pero no lo hace a través de la representación de lugares concretos, sino formalizando el espacio: mapas, módulos, planos de apartamentos, planos urbanos y, de un modo distinto, mapas de carreteras sobre la superficie de colchones.

Andreas Huyssen dice de Kuitca que “la pintura como cartografía revela la ambición epistemológica de su obra, cuyo objetivo es comprender nuestro mundo, trazar el mapa de una realidad escurridiza”³⁷. Su pintura evita el discurso que enfrenta figuración y abstracción, dando como resultado un nuevo tipo de imagen que sigue siendo representación pero de un modo

³⁷ HUYSEN, Andreas: *Modernismo después de la posmodernidad*. Barcelona: Gedisa, 2011. Pág. 63.

no mimético, frío pero sensual, geométrico pero delirante por el color, conceptualmente rico pero rico también en experimentación; Huysen recalca, en fin, que “la pintura de Kuitca, por abstracta que se quiera tornar, nunca pierde su vínculo con la referencialidad.”³⁸



Guillermo Kuitca, *Sin título*, 1992
Acrílico sobre colchones con patas de madera y bronce.
Dimensiones variables.

Diría que Kuitca utiliza el espacio de manera similar a como abordo los paisajes de los pueblos sumergidos, es decir, reinterpretando sus signos. La influencia que ejerce su obra en mi proyecto es un conjunto de dos aspectos: el conceptual, con su manera de tratar el espacio a través del mapa, y el plástico, por una utilización de la pintura que evita la mimesis y se encamina hacia la abstracción. En este sentido, sus mapas de carreteras –en su mayoría de zonas a las que jamás viajó, muchas de ellas de Europa y América del Norte y del Sur– pintados sobre colchones me parecen especialmente coincidentes. Las estrategias pictóricas que sigue a la hora de elaborar estos mapas son dos: en primer lugar está el tema

38 *Ibíd.* Pág. 53.

del color luminoso y brillante que marca las carreteras, combinando fondos con relieve y colores oscuros que parecen amenazar con borrar los mapas, y en segundo lugar, las ciudades situadas en la confluencia de carreteras suelen estar marcadas por las hendiduras de los botones del colchón, con lo que se crea un efecto de aglomeración y aplastamiento. Si comparamos la obra con los cuadros elaborados por mí vemos cómo hay un tratamiento similar del color en el que los pantanos tienen unos colores más vibrantes y luminosos que el resto del cuadro, existiendo también un paralelismo a la hora de fijar el punto focal de la obra: así como él lo hace mediante la colocación de las ciudades en las hendiduras de los botones del colchón, yo empleo la materia y los colores saturados y contrastados respecto al resto del cuadro para proporcionar un efecto de aglomeración que en mi caso es de surgimiento, de emergencia.



Guillermo Kuitca, *San Juan de la Cruz*, 1992
Técnica mixta sobre colchón.
203 x 203 x 10 cm.



Guillermo Kuitca, *Sin título*, 1992
Óleo sobre colchón.
203 x 203 x 10 cm.

6.3. La pintura de paisaje

Para hablar de pintores que influyen en mi obra, ya sea porque tratan el tema del paisaje de manera parecida, ya porque su paleta de color y su forma de aplicar la materia se asemejan a la mía, comenzaré refiriéndome a lo que podríamos denominar “paisaje aéreo” en relación con la pintura, para pasar después, al igual que se ha hecho al hablar del arte contemporáneo y sus vínculos con el paisaje, de algunos artistas en particular.

6.3.1. Antecedentes de la pintura de paisaje con vistas aéreas

El género de la pintura de paisaje es demasiado extenso como para analizarlo aquí en su totalidad, habiendo además muchos aspectos del mismo que no presentan relevancia en este proyecto, de manera que me centraré, ante todo, en hacer un breve análisis del género de paisaje elaborado con vistas aéreas. Conviene subrayar que, aunque este tipo de paisaje no constituye un género específico, sirve para agrupar una gran cantidad de obras que a lo largo de la Historia del Arte han hecho uso de *picados* más o menos acusados para situar algún acontecimiento o hecho dentro del paisaje.

La mayoría de lo que podríamos llamar *paisajes aéreos* pertenecen a cuadros españoles o flamencos de batallas de los siglos XVI al XVIII, si bien encontraremos ejemplos que muestran simples imágenes de la vida cotidiana, tales como fiestas o la recogida de la cosecha. En este apartado cabe incluir *La Tela Real* de Velázquez, una escena de la batida del jabalí que se realizaba en un enorme espacio acotado con lonas donde se soltaban animales para que el rey Felipe IV y sus cortesanos los cazasen. Velázquez elige un punto de vista cenital en su creación, de manera que sitúa al espectador *sobre la escena* y le permite ver la cacería al completo —casi a la manera de los frescos egipcios—: en mitad de la escena se sitúan

el rey y los nobles a caballo y, alrededor y en primer plano, contemplándola, la corte junto a sus sirvientes.



Velázquez, *La Tela Real*, 1636-1638
Óleo sobre tela, 182 x 302 cm.

Del pintor flamenco del siglo XVI Brueghel el Viejo existen numerosos cuadros que incorporan la vista aérea cenital a su pintura, aunque a efectos prácticos escogemos tres que responden a temas distintos. El primero de ellos, *El triunfo de la muerte*, está pintado desde un punto de vista altísimo y muestra un paisaje aéreo desolador en el que no hay signo alguno de naturaleza viva. El punto de vista picado hace que la escena cobre mayor dramatismo al permitir ver la magnitud del desastre en toda su extensión.



Brueghel el Viejo, *El triunfo de la muerte*, 1562
Óleo sobre tabla, 117 x 162 cm.

Por su parte, *La cosecha*, junto con *Los cazadores en la nieve*, pertenece a una serie de seis obras sobre los meses del año: la una hace alusión a

los meses de agosto y septiembre, la última a diciembre y enero. En ambos cuadros, aparte de la escena que se narra cobra una fundamental importancia el paisaje en sí mismo. Gracias a una perspectiva aérea muy acusada, vemos en la primera el campo de cultivo, situándonos imaginariamente en un árbol o un altozano, mientras que en la segunda nos ubicamos dentro del encuadre a través de unos cazadores que contemplan desde arriba el pueblo y los lagos helados.



Brueghel el Viejo, *Los cazadores en la nieve*, 1565
Óleo sobre tabla 117 x 162 cm.



Brueghel el Viejo, *La cosecha*, 1565
Óleo sobre tabla 117 x 161 cm.

Si comparamos el cuadro de *La cosecha* de Brueghel con el que Van Gogh dedica a una escena similar vemos que los dos responden a vistas aéreas, pero el cuadro flamenco del siglo XVI despliega una mirada mucho más cenital que su equivalente del XIX; ambas imágenes pueden también compararse, en cualquier caso, con las referidas fotografías de Giacomelli, para comprobar hasta qué punto el siglo XX introduce una fuerte innovación visual en el género.



Vincent van Gogh, *La cosecha*, 1888
Óleo sobre lienzo, 73 x 92 cm.



Mario Giacomelli, *Presenza di coscienza sulla natura* 1955/1994
Gelatina de plata sobre papel.

Volviendo al siglo XVII, cabe tomar en cuenta las obras de dos pintores españoles, Carducho y Zurbarán, pintadas el mismo año.



Carducho, *La victoria de Fleurus*, 1634
Óleo sobre lienzo, 297 x 357 cm.



Zurbarán, *La defensa de Cádiz contra los ingleses*, 1634
Óleo sobre lienzo, 302 x 323 cm.

La obra de Carducho *La victoria de Fleurus* es una pintura que representa la victoria del ejército español sobre las tropas protestantes en dicha ciudad. Es un cuadro teatralizado que carece completamente de naturalismo: en primer plano, el jefe militar español se lanza a la batalla sobre un caballo al galope; en un segundo término vemos a vista de pájaro el paisaje donde las tropas se despliegan y luchan entre sí con un fragor poco convincente y una excesiva minuciosidad en los detalles. Sea como sea, lo que nos interesa de la obra es el paisaje aéreo y el modo en que, para incidir en este aspecto, el artista coloca en primer término a un espectador-agente que en este caso es un militar mirando la batalla desde arriba.

Por su parte, *La defensa de Cádiz* contra los ingleses, de Zurbarán, representa al gobernador de Cádiz sentado en primer término y dando instrucciones a sus subordinados para organizar la defensa de la ciudad, amenazada por la escuadra inglesa que aparece al fondo. Zurbarán muestra una vista aérea de la bahía de Cádiz, y nuevamente la mirada del primer plano conduce de arriba a abajo la contemplación del paisaje. Esta obra, junto con la de Carducho y otras similares de Velázquez o Pereda, fueron empleadas para decorar el Salón de Reinos del Palacio del Palacio del Buen Retiro en Madrid.³⁹

Un ejemplo del siglo XVIII que podríamos clasificar como paisaje aéreo de la vida cotidiana es, indudablemente, *La pradera de San Isidro* de Francisco de Goya. El pintor logra plasmar la sensación de vida y el bullicio de la multitud sentada en la pradera que se abre hacia el río Manzanares, dividiéndose a lo lejos una panorámica de Madrid con una precisa topografía que permite distinguir el Palacio Real y la gran cúpula de San Francisco el Grande, aparte de otras torres perfectamente reconocibles.⁴⁰



Francisco de Goya, *La pradera de San Isidro*, 1788
Óleo sobre lienzo, 41 x 90 cm.

39 Museo del Prado [en línea]

http://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/salon-de-reinos/?no_cache=1 [ref. de 24 de mayo 2011]

40 Museo del Prado [en línea]

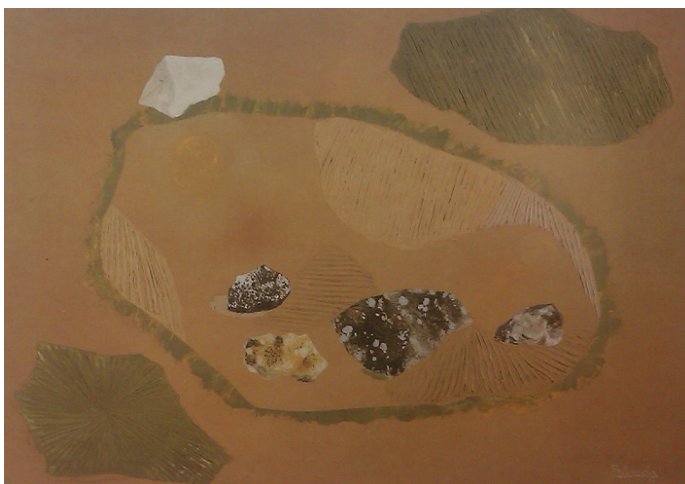
http://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/la-pradera-de-san-isidro/?no_cache=1 [ref. de 24 de mayo 2011]

Precisamente en El Prado encontramos otro cuadro de paisaje aéreo, esta vez elaborado a principios del siglo XX. Es una obra del pintor Aureliano de Beruete y Moret que también refleja de la pradera de San Isidro, desprovista esta vez de carácter festivo y más marcada en sus acentos cromáticos que en el caso de Goya.



Aureliano de Beruete y Moret, *Vista de Madrid desde la Pradera de San Isidro*, 1909
Óleo sobre lienzo, 62 x 103 cm.

Como vamos viendo, el *paisaje aéreo* se ha utilizado durante toda la historia del arte aunque no tanto como pintura de paisaje propiamente dicha sino como escenografía. No será hasta mediados del siglo XX que artistas como Benjamín Palencia o Díaz Caneja pinten paisajes más abstractos, cuadros donde vemos vistas aéreas casi sin ninguna perspectiva, paisajes de los campos de Castilla formados por grandes planos geométricos de color. Sin ir más lejos, en este paisaje de Benjamín Palencia, de 1931, se evidencia esa ausencia de perspectiva; es un paisaje aéreo totalmente plano, podríamos decir que casi una imagen de Google Maps.



Benjamín Palencia, *Paisaje geológico*, 1931
Óleo sobre lienzo 65 x 92 cm.

A este misma anulación de la tridimensionalidad pertenecen las últimas obras de Díaz Caneja, escenas casi abstractas en las que el cielo y los cerros constituyen prácticamente un mismo plano y la ausencia de perspectiva los hace parecer paisajes cenitales.



Díaz Caneja, *Paisaje amarillo*, 1974
Óleo sobre lienzo 46 x 55 cm.

Finalmente, cabe considerar en este apartado ciertas obras de Antonio López. Su uso de la vista de pájaro, de manera de colocar al espectador en las alturas, de hacerle sentir superior ante el paisaje y abarcar de un solo golpe de vista todo el panorama, guarda relación con mis imágenes, aunque en su caso existen puntos de fuga, no se trata de planos vistos desde una verticalidad pura sino que existe una clara voluntad de estructurar linealmente la perspectiva.

A veces combina ambas magnitudes en un mismo cuadro. Estudiando este paisaje, por ejemplo, si eliminamos la parte superior y nos fijamos sólo en la inferior veremos que la arboleda se comporta como un plano carente de perspectiva, como puras manchas de color, casi como una vista aérea de Google semejante a las imágenes que interpreto.



Antonio López, *El Campo del Moro*, 1990
Óleo sobre tela sobre tabla 190 x 245 cm.

En este breve repaso del *paisaje aéreo* se ha pretendido mostrar cómo el punto de vista y la perspectiva han sido constantes sometidas a escasas variaciones hasta el siglo XX, momento en el que la pintura de paisaje elimina por completo la perspectiva. Es precisamente esta planitud la que se sitúa en la base de mi proyecto y me lleva a escoger como paisajistas de referencia a los artistas que se tratan a continuación.

6.3.2. Paisajistas y afines

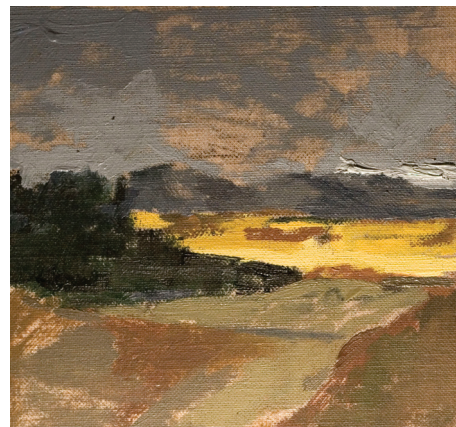
Aunque el paisaje pictórico ha sido un género recurrente a lo largo de la Historia, son pintores del siglo XX los que más me han influido a la hora de ir articulando mi lenguaje. De los pintores españoles que me han podido ayudar en este proyecto, dos son los más representativos, Benjamín Palencia y Díaz Caneja, aunque no puedo dejar de nombrar a la persona que me inició en la pintura de paisaje, José María Rueda Andrés, profesor titular de la asignatura de Pintura de paisaje de la Universidad Complutense de Madrid. El trabajo metódico y sistemático que me inculcó para pintar, los conocimientos compositivos, las bases de uso del color, el juego con la

materia, la pincelada y el gesto, junto con el concepto de paisaje recibido a través de Andre Lhote, son lo que me ha llevado hasta aquí.

Viendo algún ejemplo de obras anteriores creo que se podrá entender con una mayor claridad la evolución pictórica que he tenido durante el proceso de elaboración de este proyecto.



Albarracín, 2009
Óleo sobre lienzo, 20 x 20 cm.



Ayllón, 2009
Óleo sobre lienzo, 20 x 20 cm.



S/T., 2008
Óleo sobre tabla, 30 x 22 cm.



S/T., 2008
Óleo sobre tabla, 30 x 24 cm.

6.3.2.1. Benjamín Palencia

De Benjamín Palencia me interesa su manera de hacer pintura a partir del paisaje natural, es decir, la interpretación que hace del mismo jugando con el color y la forma y con el uso de perspectivas forzadas. La paleta de color es muy amplia, aunque emplea sobre todo colores muy saturados, puros. A este respecto, Aurora Moreno Jareño dice que “todo se subordina en función del color, que aplica directamente del tubo, utilizando la espátula y/o el pincel. La realización es muy rápida, con gran emoción, impregnando incluso sus dedos”⁴¹. El hecho de pintar se convierte en *acción de pintar*, tal y como sucede con los expresionistas abstractos que veremos más adelante.

La materia es un aspecto muy importante: el empaste del óleo proporciona dinamismo y tridimensionalidad a la imagen pictórica. La abstracción matérica permite asimismo resumirlo todo en grandes planos, en manchas que convierten el paisaje castellano en puras abstracciones de color. Aurora Moreno observa que “la consagración de Palencia como paisajista abstracto es evidente, representa la llanura como un gran espacio abierto interminable, encendido por el sol sin sombras donde protegerse. Es una figuración anecdótica desnuda y fundamental, donde se respira la inmensidad del espacio terrestre”⁴². Según ella, “si el poder de las posibilidades plásticas del arte moderno es la creación intelectual del color adjudicándole proporción, volumen y un lenguaje propio, sus obras poseen ese poder”⁴³. En estos dos ejemplos puede observarse hasta qué punto esta circunstancia influye y se manifiesta en la depuración del paisaje que se llevo a cabo en mi proyecto.

41 MORENO JAREÑO, Aurora: “El paisaje en la pintura de Benjamín Palencia”. Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 1996. Pág. 181.

42 *Ibíd.* Pág. 190.

43 *Ibíd.* Pág. 196.



Benjamín Palencia, *Paisaje*, 1967
Óleo sobre lienzo 65 x 81 cm.



Benjamin Palencia, *Paisaje*, 1949
Óleo sobre lienzo 99 x 119 cm.

6.3.2.2. Díaz Caneja

Otro artista español que interviene en mi pintura es Díaz Caneja, artista de la misma generación que Palencia. La paleta cromática que utiliza en los años 70 es más sosegada y quebrada que la de épocas anteriores, y es la que me interesa especialmente: la riqueza de sus ocre y de sus grises son

los que me han ayudado a pintar, por ejemplo, el pantano de Guadalteba, donde el terreno es árido y a vista de pájaro la tierra se resuelve no en tonos rojizos sino en ocres amarillentos que viran al gris. Díaz Caneja no pinta del natural sino que es en su memoria donde surgen los colores, reducidos a ocres, amarillos, grises, pardos y rosas, pudiéndose entrever, más que un paisaje, un paisaje interior ⁴⁴. Otro recurso que utiliza en esta etapa es dejar entrever el carboncillo con el que traza la estructura del cuadro, como huellas de la composición primera –en alguna de mis obras puede apreciarse también este mismo recurso.



Díaz Caneja, *Paisaje*, 1974
Óleo sobre lienzo 46 x 55 cm.

Fue a partir de la exposición *Monet y la abstracción*, mostrada en el Museo Thyssen Bornemisza de Madrid en 2010, cuando empecé a estudiar con mayor intensidad la obra de los expresionistas abstractos y a considerar cómo podría relacionar su técnica con la mía. David Sylvester, en el catálogo de la exposición, dice que “en el arte no figurativo, el expresionismo abstracto y el surrealismo abstracto se han más o menos fusionado, de tal

⁴⁴ Cfr. Fundación Díaz Caneja [en línea] <http://www.diaz-caneja.org/content/obra> [ref. de 24 de mayo 2011]

manera que la obra misma hace visible el proceso de exploración que ha seguido su autor. Resultado de una continua improvisación experimental, la superficie rugosa de la obra no se superpone a la forma, es la forma misma⁴⁵. Una vez más hablamos del proceso de pintar, de la obra como proceso, de investigar con y a través de la materia, aspectos que tendré constantemente presentes cuando me enfrente a un nuevo proyecto. “Esa creciente consciencia de la utilización del gesto tiene su origen en las prácticas del expresionismo y el surrealismo. La práctica del expresionismo le ha enseñado al artistas que sus gestos pueden ser la proyección inmediata de los sentimientos y emociones que tiene en ese momento”⁴⁶, concluye Sylvester. Del conjunto de pintores afines al expresionismo abstracto dos de ellos merecen ser considerados aquí por haber repercutido más directamente en mi proyecto: el francés de origen ruso Nicolas de Staël y el holandés nacionalizado estadounidense Willem de Kooning.

6.3.2.3. Nicolas de Staël

Staël emprendió una intensa búsqueda para reconciliar figuración y abstracción, por combinar las formas puramente plásticas, los elementos indispensables de cualquier pintura, con la captación de la realidad visual, búsqueda con la cual me identifico. En su camino a través de una figuración no realista, Staël pintó series de paisajes, de futbolistas, de bodegones, pero nunca consideró abstracción y figuración como conceptos opuestos, defendiendo la posibilidad de que los fenómenos de la naturaleza fueran la base para sus obras.

Aparte de su técnica y de la manera que tiene de tratar la materia, capto de él la sutileza y fragilidad que puede tener la pintura, el cómo son compatibles la fuerza del trazo con un suave roce de color. No en vano, en diciembre de 1954 Staël confiesa a su marchante Jacques Dubourg que “mi

45 SYLVESTER, David: *El fin de la era de la racionalidad*. En: *VVAA, Monet y la abstracción*. Madrid: Museo Thyssen Bornemisza y Fundación Caja Madrid, 2010. Pág. 254.

46 *Ibíd.* Pág. 254.

pintura, detrás de su apariencia, de su violencia, de sus inquebrantables líneas de fuerza, es algo frágil, sublime en el buen sentido.”⁴⁷



Nicolas de Staël, *Paisaje mediterráneo*, 1953
Óleo sobre lienzo 33 x 46 cm.

En *Paisaje mediterráneo*, por poner sólo un caso, puede apreciarse cómo el uso del óleo —el empaste, el roce del color en fresco, esos pequeños y sutiles trazos cálidos que se dejan entrever entre colores fríos— se asemejan a mi forma de pintar, de hacer pintura, de poner la materia sobre el lienzo.

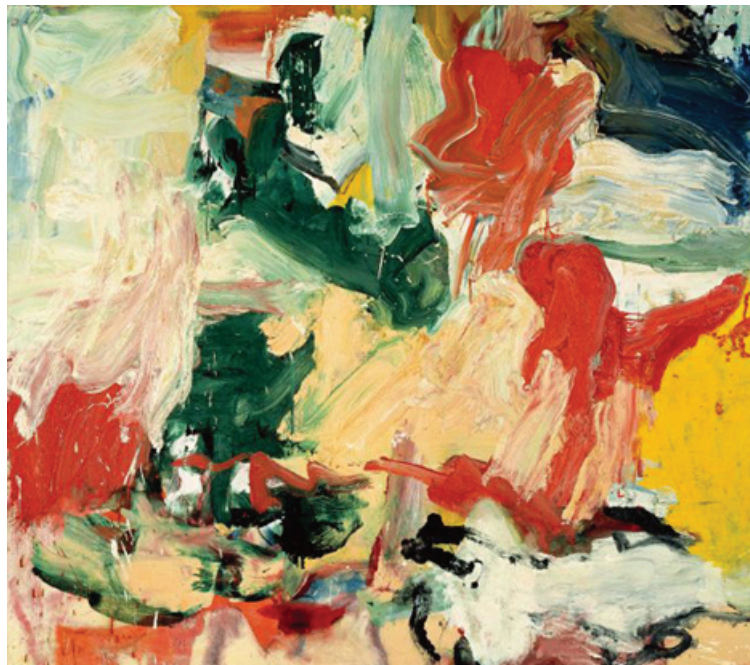
6.3.2.1. Willen de Kooning

Willem de Kooning posee una manera de pintar muy violenta, muy gestual; el espacio del cuadro se define a través de una pincelada muy sobrecargada, casi claustrofóbica, sin dejar ni un solo respiro, ni un hueco, incrementando así la abstracción de la imagen. Es en la acción de pintar, de la que ya he hablado anteriormente, donde el artista logra eliminar cualquier diferenciación entre figuración y abstracción. En 1955, el artista se pronunciaba sobre su obra en estos términos: “No estoy interesado en abstraer, ni en

⁴⁷ Cfr. Museo Thyssen [en línea]

http://www.museothyssen.org/thyssen/ficha_obra/794 [ref. de 27 de mayo 2011]

eliminar o reducir la pintura a construcción, forma, línea y color... Pinto así porque puedo añadir constantemente cosas, drama, furia, dolor, amor, una figura, un caballo, mi ideas sobre el espacio”⁴⁸. Paloma Alarcó mantiene que, para el artista, “el gesto y la acción serían los componentes primordiales de su pintura. Esa acción, que el crítico Harold Rosenberg definía como el acto físico de la creación, aparece en sus obras en forma de pinceladas instintivas, representaciones empastadas o huellas dactilares. No hay que olvidar que, si bien el propio De Kooning manifestaba que Pollock fue quien ‘rompió el hielo’ y revolucionó el mundo artístico con sus primeros *drippings*, también había apostillado: ‘pero fui yo quien le dio las pistas’”.⁴⁹



Willem de Kooning, *Sin título*, 1979
Óleo sobre lienzo 195 x 223 cm.

6.3.3. Perejaume vs. Benjamín Palencia

Me parece necesario en este punto, después de considerar algunos artistas contemporáneos y un puñado de paisajistas y afines, establecer una comparación entre dos de ellos, Perejaume y Benjamín Palencia, pues han

48 Cit. en ALARCÓ, Paloma: *Monet y la abstracción*. En: VVAA, *Monet y la abstracción*. Madrid: Museo Thyssen Bornemisza y Fundación Caja Madrid, 2010. Pág. 35.

49 *Ibíd.* Pág. 33.

influido de forma especial en mi proyecto desde perspectivas contrapuestas pero complementarias. Se trata, en efecto, de dos artistas de ideas y épocas muy diferentes: mientras que el primero sostiene una idea del paisaje sostenida en elementos culturales y coyunturales, el segundo la elabora desde un punto más clásico, desde el momento en que considera el paisaje como el lugar donde transcurre la creación plástica como tal. Analizaré pequeñas citas de ambos para mostrar el punto en común que tienen en mi obra y qué aspectos son los que me interesan de cada uno.

Así, por ejemplo, Perejaume, en su texto “Parques interiores. La obra de siete despintores”, observa que “la despintura es una fórmula bivalente mediante la cual la pintura pone en cuestión algunos de sus propios fundamentos. Cuesta imaginar a los cuadristas actuales desatentos a esa mirada de asombro, quimérica, con que todo se nos muestra pinturoso, y así es como, en la medida en que, a los pintores de hoy, una parte de oficio nos rechaza y otra nos reclama, la pintura se ha convertido en un centro vivo de reflexión y controversia”⁵⁰. La cuestión que plantea aquí Perejaume no es otra que la de la pintura como convergencia, no como la simple acción de manchar con materia un lienzo sino como un acto de reflexión, un acto intensivo de índole no únicamente perceptiva. Es lo que ocurre cuando me dispongo a pintar uno de los cuadros de la serie: antes de hacerlo, reflexiono sobre las circunstancias político-económicas, sobre la historia y el drama subyacentes a esa imagen aérea, e incluso me planteo si realmente merece la pena pintarlo y voy a rendir cuentas a ese lugar como se merece. Todas estas dudas e incertidumbres me suscita la pintura y me abruman cada vez que me enfrento a un nuevo cuadro.

La reivindicación que hace Perejaume de la pintura de concepto entra en contradicción con las palabras de Benjamín Palencia cuando afirma que “una mancha de color, una raya, puestas con sensibilidad en una superficie, son más que suficientes para despertarnos sensaciones infinitas de las

50 PEREJAUME: *Dejar de hacer una exposición*. Barcelona: Actar y Museu d’Art Contemporani de Barcelona, 1999. Pág. 192.

cosas. Unas rayas trazadas con sensibilidad y energía son suficientes para justificar la existencia de una personalidad”⁵¹. La reivindicación de Palencia apela a la pintura en sí misma, a cómo se sustenta la obra por sí sola a partir de la materia y el color, a cómo puede transmitir sensaciones y sentimientos sin mayor discurso. Si aplicamos esta idea a mi obra, podemos ver que los cuadros poseen un trasfondo fuerte pero no por ello renuncian a las calidades de la materia, al color y al gesto. Palencia apela a la pintura no como un medio sino como un hecho, tal y como declara en *Los nuevos artistas españoles*: “La pintura sólo es pintura y no puede ser más que pintura. Por eso, el mejor cuadro es aquel que juega con formas, sin otra intención naturalista o real. Basta y sobra con la expresión viva del material y la técnica tratados con sentido y sensibilidad”⁵². Esta manera pasional de tratar la pintura es la que me lleva a pintar, sin duda, y sin embargo no puedo olvidar el porqué de lo que estoy haciendo, el hecho de transmitir una intención más allá de las formas, en este caso es el exilio y la transformación del paisaje a consecuencia de la construcción de las obras hidráulicas.

En el citado texto de Perejaume sobre los siete despintores dice de uno de ellos que “le ha ganado la oratoria en el empeño de persuadir a sus colegas pintores de que dejen de pintar”⁵³. En su afán de disuadir a los pintores para que abandonen la pintura, este despintor les dice: “Creedme, amigos artistas: quien pinte otra vez las cosas, sea quien sea, no deberá poner más pintura que la que llevan puesta, antes bien quitarles alguna capa por si así las descubrimos en vez de volverlas a pintar”⁵⁴. El despintor muestra la pintura como una mentira acerca de las cosas, y sostiene que no hay que pintar porque al hacerlo se oculta la verdad. Según esto, pintar un paisaje significa tergiversarlo, pero en contra de este argumento he de decir que la

51 Cit. en CARMONA, Eugenio: “Naturaleza y cultura. Benjamín Palencia y el ‘Arte Nuevo’ (1919-1936)”. En: *Benjamín Palencia y el Arte Nuevo. Obras 1919-1936*. Valencia: Fundación Bancaja, 1994. Pág. 111.

52 *Ibíd.* Pág. 111.

53 PEREJAUME: *Dejar de hacer una exposición*. Barcelona: Actar y Museu d’Art Contemporani de Barcelona, 1999. Pág. 193.

54 *Ibíd.* Pág. 194.

pintura no tiene por qué recubrir la realidad sino que puede interpretarla y ofrecer una visión diferente; es precisamente esto lo que pretendo con las obras pictóricas de las vistas aéreas de los pueblos sumergidos, desvelar el paisaje oculto a través de la pintura y no recubrirlo falazmente con ella.

Los textos de Perejaume y de Palencia, en fin, me suscitaron tantas dudas a la hora de pintar que comencé a replantearme si era consecuente lo que pintaba con lo que quería contar, porque, aunque Palencia hiciera una defensa a ultranza de la pintura-por-la-pintura, en mi obra necesitaba llegar más allá, avanzar un paso más hacia Perejaume hasta encontrar un punto medio entre aquello que pintaba y aquello que contaba.

7. Práctica Artística

Condensando y traduciendo todo el análisis conceptual anterior y el que ha seguido surgiendo durante el proceso de creación, y sumándolo al fundamento de mi proyecto –los pueblos sumergidos en las vistas aéreas de Google Maps–, comencé a pensar en el lenguaje plástico más adecuado, en la forma de llevar a cabo la obra mediante la pintura. Opté por fijar una serie de aspectos conceptuales que debían traducirse, expresarse y potenciarse a toda costa mediante dicho lenguaje:

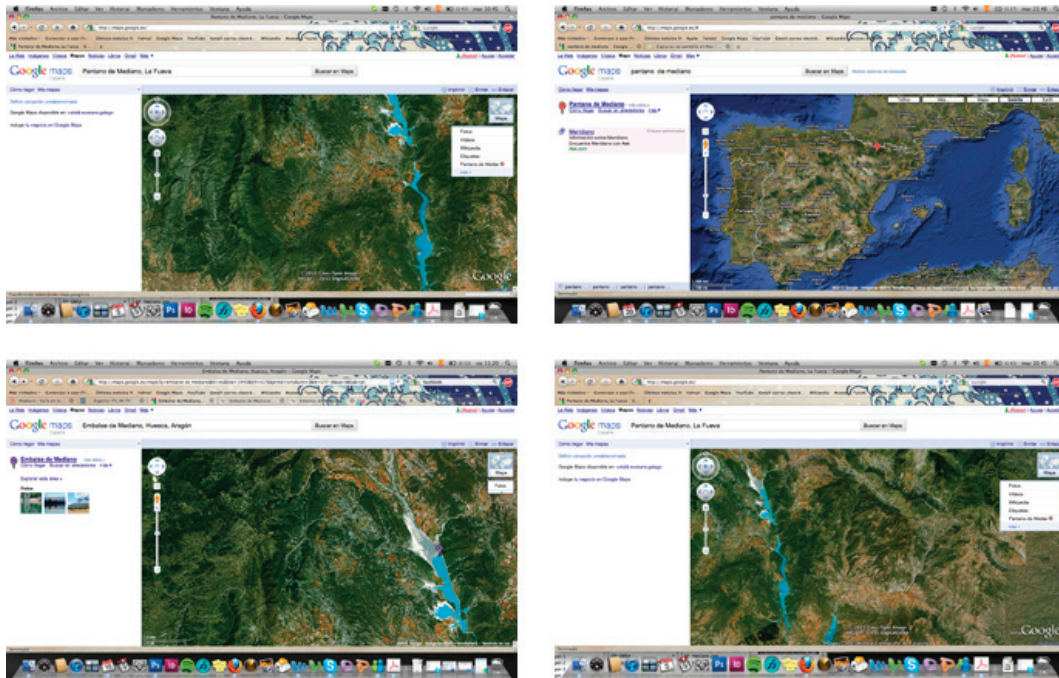
- Los embalses como agentes transformadores del paisaje y destructores de la vida de los pueblos sumergidos, pero también como lugares generadores de energía significativa.
- Las profundas alteraciones físicas que las obras de ingeniería ocasionan en el paisaje y las consecuencias que acarrearán sobre la población.
- El cuestionamiento de la idea según la cual todo embalse es un mal necesario del desarrollo socioeconómico y la naturaleza una entidad al servicio de los intereses del hombre.
- Como consecuencia de ello, el carácter intrínsecamente monstruoso de esas masas de color azul que se integran en el paisaje de forma normalizada.

La selección de los pantanos constituye la primera tarea. Varios son los aspectos a valorar en ellos, desde su historia y precedentes hasta el significado que tuvieron para los habitantes de la zona. Especialmente significativo es el aspecto plástico, el de la imagen en sí: la localización del pantano

fue muy importante ya que de ella dependía la paleta de color que iba a emplear, razón por la cual seleccioné pantanos de todo el territorio español. Aunque en su mayoría pertenecen al norte de la Península, hay dos de ellos, Gabriel y Galán y Guadalteba, que se sitúan más al sur y son muy diferentes en el aspecto tonal. En la pintura de paisaje uno de los aspectos más importantes es la luz, ya que permite fijar la latitud en que se captó la escena; en las vistas aéreas de Google se puede diferenciar este hecho, aproximadamente, a través del color del pantano, pues no es igual la dominante fría que puede verse en los Pirineos a los cálidos y áridos tonos de Andalucía. Sea como sea, según indica Raffaele Malani, “los colores de un paisaje dependen en gran parte de la luz, la estación o de la situación meteorológica. Las observaciones que sobre ellos se tienen son, por tanto, dependientes, más que cualquier otra, de la interpretación subjetiva, en tanto que el ojo, guía por exigencias estéticas elige modos que considera característicos y los impone.”⁵⁵

Una vez establecidos los pantanos de acuerdo con sus connotaciones históricas, su ubicación y el potencial plástico que pueden tener a la hora de ser pintados, hago la selección de las imágenes. Con la aplicación que he citado durante todo el proyecto, Google Maps, organizo rítmicamente la composición y hago unas capturas de pantalla del ordenador del punto exacto donde se encuentra el pantano. Es decir, jugando con el formato que proporciona la pantalla muevo el encuadre hasta un punto en el que considero que la imagen está adecuadamente compuesta, situando el pantano en el punto adecuado respecto al resto de elementos, a las partes oscuras y frondosas del follaje y a las claras de las tierras secas o los pueblos. Como la imagen del satélite se puede aproximar o alejar, altero el tamaño del pantano de acuerdo con la cantidad de superficie que éste ha de ocupar dentro de la composición. Veamos un ejemplo de este proceso y del resultado de la imagen correspondiente al pantano de Mediano.

55 Malani, Raffaele: *El arte del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007. Pág. 171.



Ubicación exacta dentro del mapa del pantano y varias imágenes compositivas para estudiar cuál podría funcionar mejor a la hora de trasladarla al soporte pictórico.

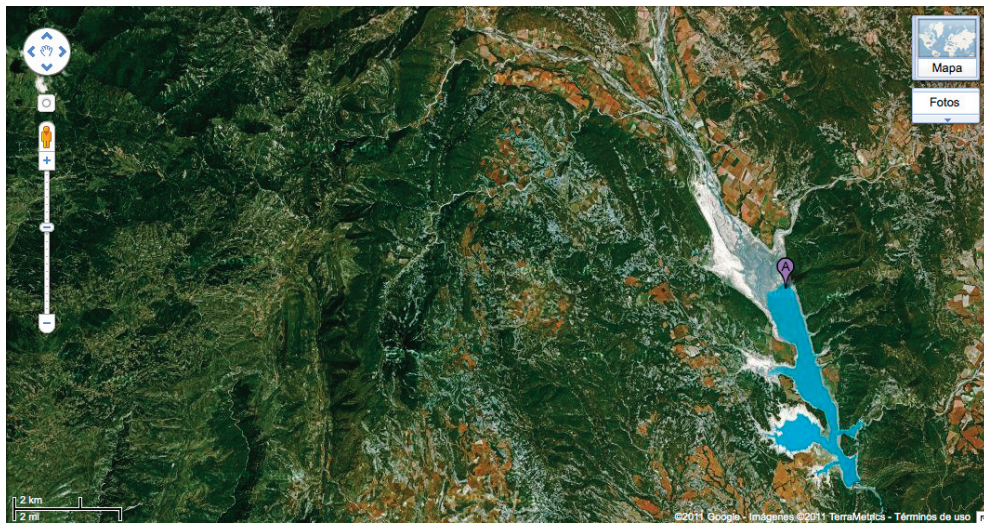


Imagen seleccionada para el cuadro del pantano de Mediano.

La imagen seleccionada es manipulada con el ordenador para conseguir una mayor calidad en los contrastes y así poder aplicarlos posteriormente al cuadro con mayor facilidad, pues a la hora de pintar no dejo en ningún momento de lado la imagen digital –es un referente constante.

En todos los casos la composición elegida carece de toda perspectiva, no hay ni un punto de fuga ni una línea de horizonte, potenciando así la vista cenital y forzando el viaje de la bidimensionalidad de la imagen digital a la tridimensionalidad de la pintura. Aplanando la perspectiva consigo, además, que no haya punto de fuga en el cuadro y que una vez dispuesto en posición vertical –en el caballete o en la pared– se vea ortogonalmente con respecto a la mirada espectador, esto es, de la misma forma en que el satélite fotografía el paisaje.

Puesto que la elección del formato de la obra también es muy importante a la hora de escoger y componer la imagen más adecuada –en algunos cuadros mantengo la proporción exacta que nos da la pantalla del ordenador, en otros no–, he creído oportuno dedicar un epígrafe específico al formato.

7.1. Formato

El proyecto se desarrolla en dos tipos de formatos proporcionados de forma diferenciada: uno se ajusta a las características de la pantalla del ordenador desde donde se hace la captura de imagen de Google Maps, determinando proporciones de 1x2 (60x120 cms., por ejemplo), mientras que el otro responde a una proporción de 3x4 (60x80 cms., por ejemplo). Respetando en cierto modo la proporción de los soportes anteriores he elegido otros dos tipos de bastidores de un tamaño más pequeño: 20x38 y 20x26. En un primer momento este tamaño de bastidor era el antecesor a la obra real –se reservaba para los bocetos y los estudios previos al gran formato–, pero según evoluciona el proyecto se han ido convirtiendo en obra propia por el interés que van suscitando.

La elección del formato de cada obra dependía, por tanto, de la composición previamente elegida para cada una de ellas. Como he dicho, hay dos formatos distintos de bastidores, dando lugar a cuatro cuadros con la

proporción exacta de la captura de pantalla en formatos de 60x120 cm y a otros cuatro con una composición más cuadrada, de 60x80 cm.



Benagéber



Gabriel y Galán

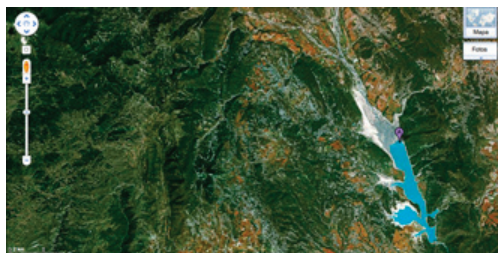


Santolea

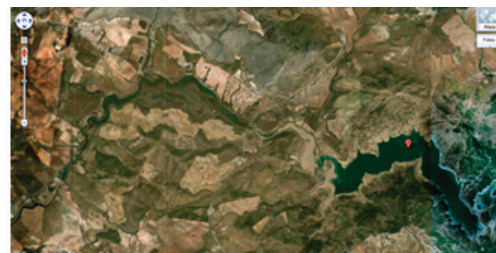


Sau

Pantanos cuyo formato en la obra pictórica es de 60x80 cms.



Mediano



Guadalteba



Cuerda del pozo



Riaño

Pantanos cuyo formato en la obra pictórica es de de 60x120 cms.

Durante el proceso de pintar las obras y al ir familiarizándose con el formato y con el soporte, se evidencia que este tipo de obra sería muy adecuada a mediana o gran escala ya que funcionaría mucho mejor y resultaría más adecuada para expresar la magnitud del tema. Estas piezas, respetando las proporciones de las obras anteriores, medirían 100x130 y 100x200 cms. respectivamente. Siendo el formato lo primero que decidí, lo segundo iba a ser la calidad del soporte a utilizar.

7.2. Soporte

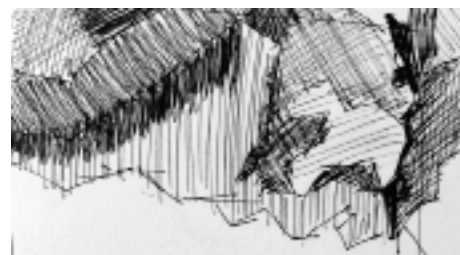
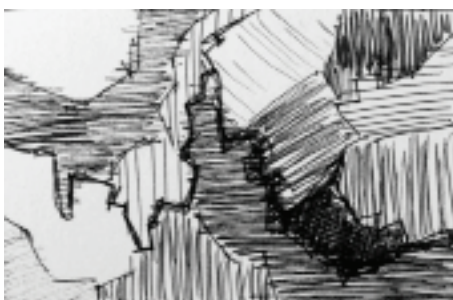
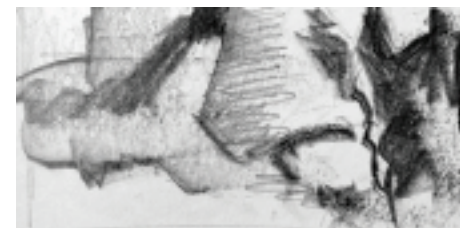
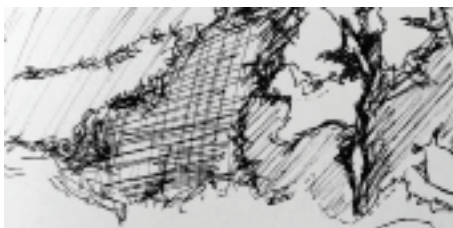
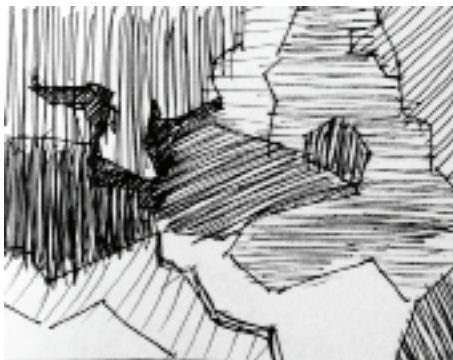
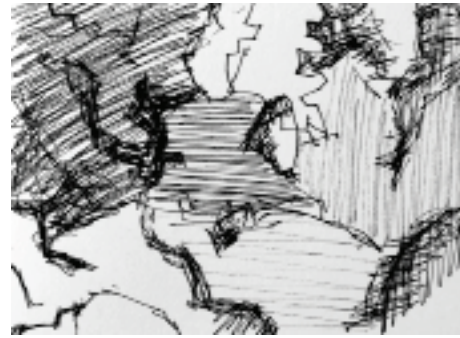
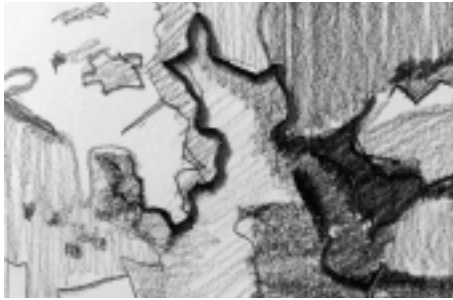
La elección del soporte, tela de arpillera en crudo de trama muy basta, se debe a su rudeza. Las vistas aéreas de Google Maps proporcionan imágenes muy toscas, dotadas de grandes contrastes, y lo que la arpillera nos da es precisamente esa sensación dura del terreno, de la superficie terrestre, actuando el aspecto de la trama y la urdimbre como una especie de traslación directa, incluso reticulada, del paisaje aéreo. La tela de arpillera tiene además una clara relación con lo natural, con el paisaje, ya que es un material orgánico, con mucho cuerpo, de un color semejante al del terreno. De algún modo, trabajar sobre arpillera es como pintar sobre el propio paisaje, sobre la propia tierra, estableciendo un vínculo muy potente que une materia y referente a través de la naturaleza del soporte.

Una vez ya tenía las imágenes, el formato y el soporte seleccionados, procedí a hacer estudios compositivos de dibujo.

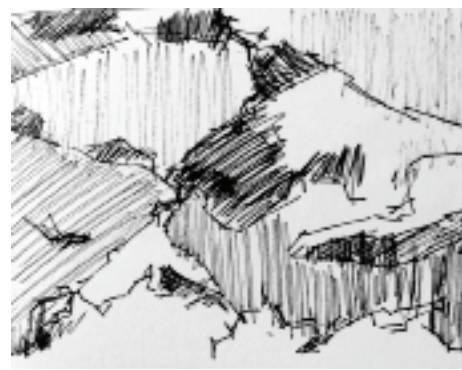
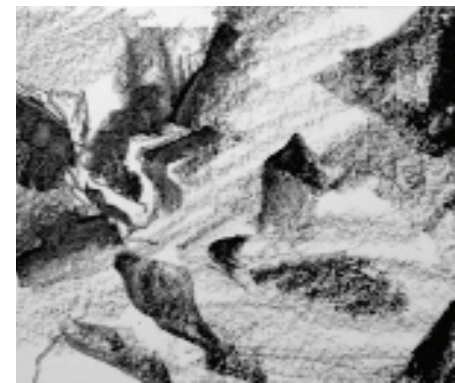
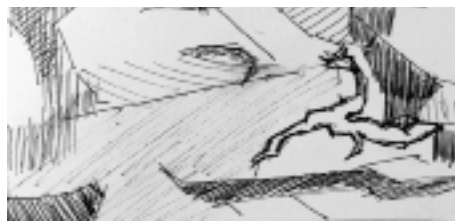
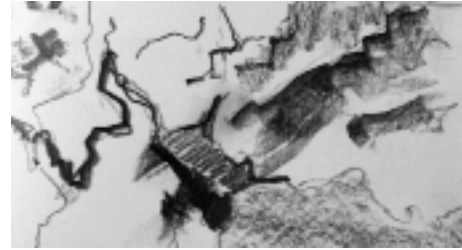
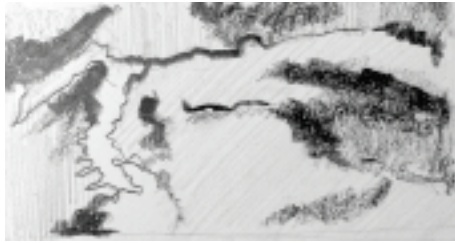
7.3. Dibujos compositivos

Los dibujos compositivos constituyen el trabajo previo a la pintura, y para ello a la hora de realizarlos incidía sobre todo en el contraste, en el lugar donde iban a ir los colores más saturados y los empastes –eran dibujos muy analíticos de estructura y composición. Respeté las indicaciones del pintor francés André Lothe, en su obra pedagógica *Tratado del paisaje*,

cuando hace referencia al valor del dibujo respecto a la pintura diciendo que “no se aprende a pintar si no es dibujando, porque dibujar es reservar de antemano su lugar al color. Para determinar el sitio preciso en que el color debe de hacer oír su voz suprema, conviene separar y disponer de cierta manera los elementos pictóricos cuya superposición evidente constituye la realidad trivial.”⁵⁶

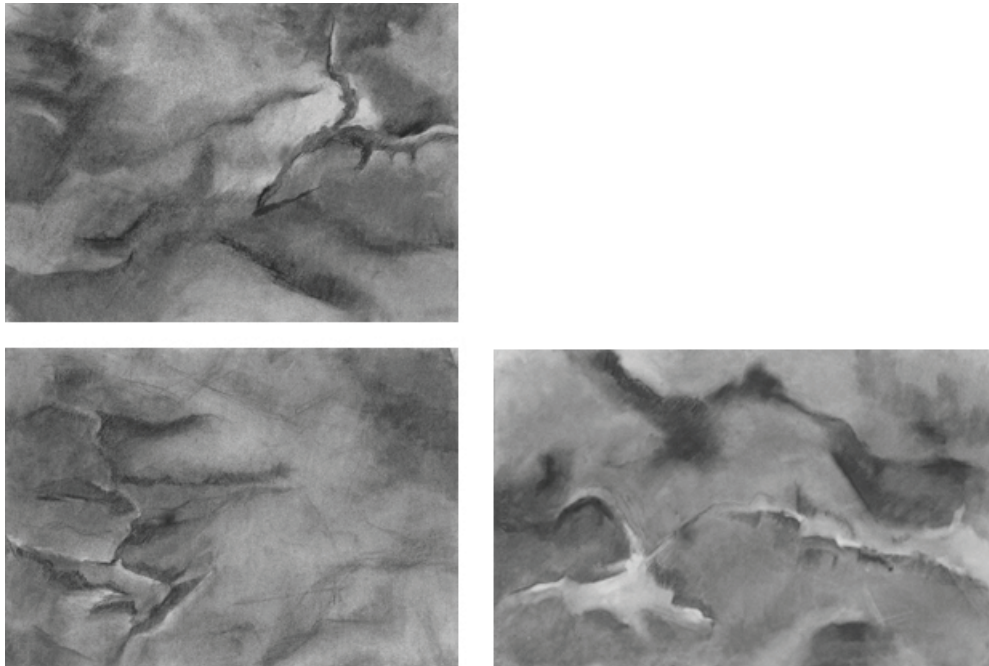


56 LHOTE, André: *Tratado del paisaje*. Barcelona: Poseidón, 1985. Pág. 53.



Dibujos previos compositivos.
Técnica mixta sobre papel.

A partir de estos primeros dibujos compositivos pensé que sería útil hacer dibujos más terminados, también de un pequeño formato pero con una mancha más sutil. Después de estudiar estos últimos consideré que los elaborados al carboncillo no tenían demasiado valor y no resultaban prácticos a la hora de pintar al óleo, de modo que los dejé a un lado.



Dibujos previos.
Carboncillo sobre papel.

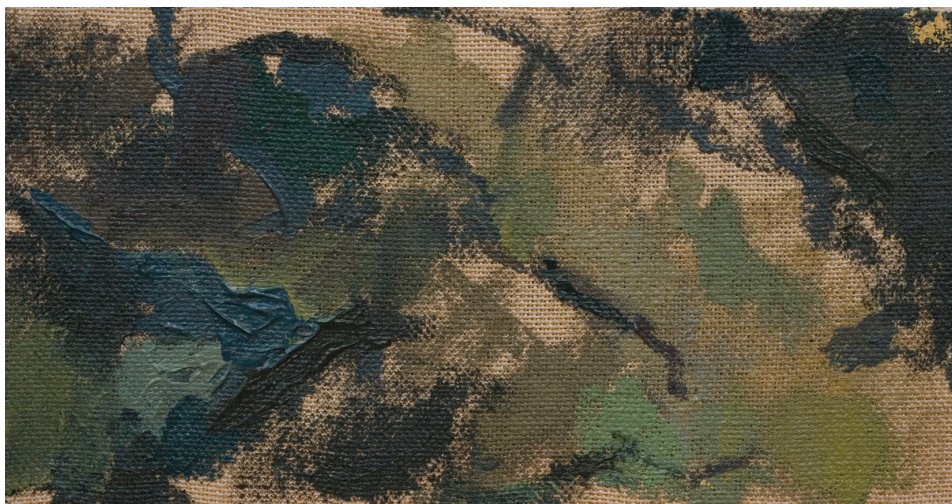
Es así cómo, sin abandonar del todo el dibujo, que estará presente durante todo el proceso de creación del proyecto, inicié una serie de bocetos a color.

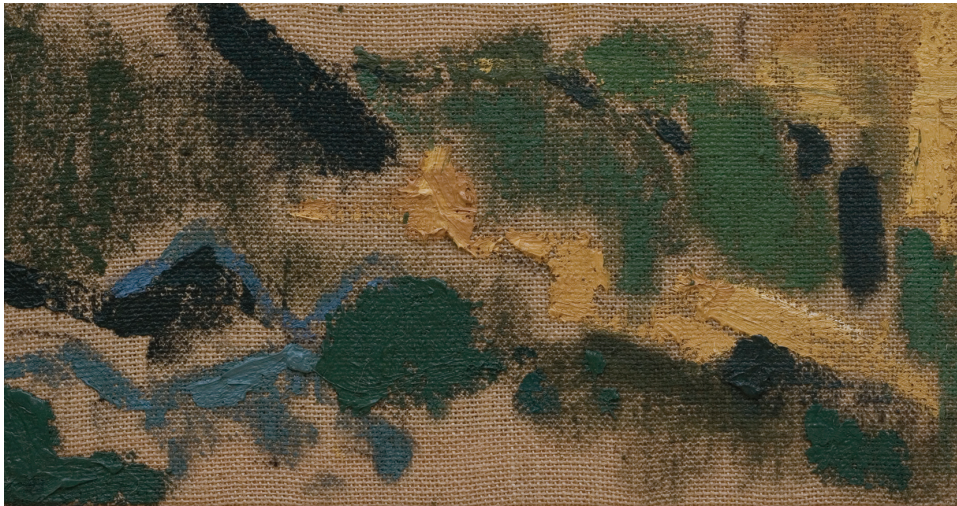
7.4. Estudios de color

Los primeros bocetos de pintura en pequeño formato tenían un carácter muy tímido, pues no estaba muy segura de lo que estaba haciendo e interpretaba el color de las imágenes sin ceñirme a sus tonos. Eran bocetos de grandes manchas, muy rápidos, sin cuidar demasiado el dibujo real ni la forma de los pantanos. La parte positiva fue darme cuenta que ese no

era el camino, de que, aunque en apariencia pudieran ser atrevidos por su carga matérica y gestual, les faltaba serenidad y calidad.

Otro aspecto que decidí en esta primera fase de pintura fue la importancia que debía a asumir el soporte, el yute, en el acabado. En un primer momento dejaba al descubierto demasiada superficie de tela, restándole ésta importancia a la pintura en sí, haciendo que se viera la base y llamase la atención, incluso que molestara. La conclusión a la que llegué fue que el soporte tenía importancia porque era un vínculo muy importante entre la obra y lo natural del paisaje que estaba pintando, pero que no iba a estar al descubierto en todo el cuadro, sino que habría pequeños espacios que la dejaran ver o que estuvieran menos empastados para que, simplemente, se insinuaran la trama y la urdimbre de la arpillera.





Primeros bocetos de color
Óleo sobre lienzo, 20 x 38 cm.

Como indiqué anteriormente, la siguiente decisión que tomé a partir de estos estudios previos es que lo que en un primer momento iban a ser bocetos de pequeño formato, constituirían parte de la serie final. Así, usaría este formato más íntimo para reproducir las mismas imágenes de los pantanos, utilizando la repetición y la insistencia en cada imagen para sacarles un mayor partido y ver la diversidad de posibilidades que ofrecían los distintos formatos tanto en su tamaño como en su proporción.

La paleta cromática que debía desplegar es quizá el punto más importante del proyecto, pues es algo que me llega a obsesionar.

7.5. La paleta de color

A partir de los primeros bocetos a color, comencé a plantearme si lo que había estado haciendo hasta el momento constituía la forma más adecuada de plasmar mi idea y de interpretar las imágenes de Google Maps. Ví que no, que para que los cuadros tuvieran un mayor apoyo sobre los pantanos que representaban tenían que ceñirse mucho más a los tonos y a los valores de Google.

La imagen que a continuación muestro del pantano de Santolea fue el primer cuadro que hice. El color respondía a una *interpretación* de la imagen de Google, y por lo tanto no se ceñía exactamente al lugar. Como pintura no me desagradaba, pero no contaba lo que yo quería: no reflejaba la vista aérea del pantano, y esos tonos tan amarillos no estaban en la realidad. Aunque los cuadros puedan calificarse de *abstracciones figurativas*, me interesa ajustarme bastante a los tonos y a los valores del propio lugar y por eso descarté seguir pintando así: no podía poner colores tan saturados como los rojos que se ven en la parte superior del cuadro o ese amarillo indio que ocupa la parte inferior.



Cuadro del pantano de Santolea en su primera fase
Óleo sobre lienzo 81 x 60 cm.

Después de lo que podíamos llamar primeros estudios de color decidí que los cuadros debían respetar las tonalidades de las imágenes de Google, y que por consiguiente no podía usar la misma paleta para pintar un pantano de los Pirineos que uno de Extremadura. La decisión que tomé fue que la escala tonal del cuadro estuviera en función del cromatismo y del valor lumínico de cada pantano, de cada mancha azul o verdosa, de modo que estos factores marcaran el resto de la obra y atrajesen la visión de acuerdo con el nivel de saturación o de la materia con la que estuviesen pintados. Cifrándome a un valor seguro como era el del pantano, por tanto, el resto del cuadro giraría en torno a él y determinaría la gama o paleta al completo. De este modo, algunos como el de Riaño tienen una gama saturada con un color muy vibrante, mientras que otros como el de Benagéber poseen una gama quebrada, compuesta por muchas calidades de grises diferentes.



Diferencia de gamas saturadas y quebradas en los cuadros.

El vínculo que tiene el color al óleo respecto al concepto de la obra es, además, muy estrecho, dado que los tonos ocres, verdes y azules son pigmentos tierras y de origen mineral, es decir, pigmentos naturales, por lo que existe una constante relación dialéctica entre la obra y el propio paisaje. De esta manera nunca pierdo el referente en sí mismo, por muy distante que se encuentre tras el largo de proceso de captación, codificación, refotografiado y manipulación, pues hago alusión al terreno original a través de la materia, de los pigmentos naturales y –como he dicho antes– del yute del soporte.

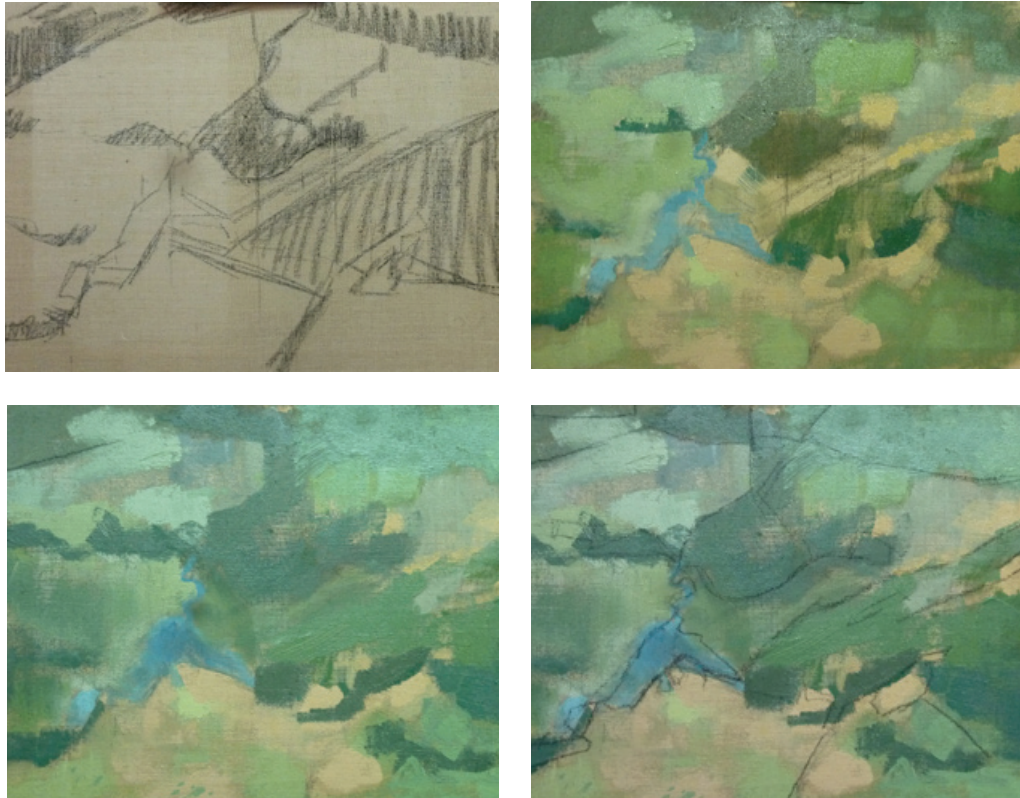
En definitiva, la obra aspiraba a situarse entre la imagen figurativa de Google y la abstracción compositiva más plana, tendiendo lazos referenciales y metafóricos entre ambas. Al listar los referentes pictóricos he hecho hincapié en el uso que hacían de la materia y del gesto, en su manera de tratar la pintura y en su modo de hacer abstracción sin dejar de lado la figuración; ahora, una vez fijados los procesos técnicos de trabajo, acometí el reto de enfrentarme a mi propia pintura.

7.6. Proceso pictórico

Como decía André Lhote en su *Tratado del paisaje*, exagerar, disminuir, suprimir, son las tres operaciones que el artista debe realizar constantemente, trátase de líneas, de valores, de colores o de superficies⁵⁷. Así que son muchas las ocasiones en las que los cuadros han sido repintados, en los que he eliminado muchos detalles innecesarios, he redibujado encima para luego dejar entrever inclusive el carbón, o he utilizado pasteles al óleo para que se pudiera ver el trazo del dibujo. Este proceso de *repintar* una y otra vez, de confeccionar el cuadro en varias sesiones me facilita utilizar el óleo haciendo empastes y posteriormente rozarlos o velarlos, dejando ver en algunos casos la capa inferior de la pintura. Además, redibujé constantemente el cuadro a lo largo del proceso por varios motivos. Primero porque me

⁵⁷ LHOTE, André: *Tratado del paisaje*. Barcelona: Poseidón, 1985. Pág. 46.

ayuda a estructurar y a volver a componer cuando las cosas no funcionan y hay demasiada desorganización y elementos que sobran –respondiendo a lo que indica Lhote: exagerar, disminuir, suprimir– y segundo porque la aparición de la línea a través de la pintura del cuadro potencia la riqueza rítmica visual y trasluce acontecimientos bajo las capas de óleo que evocan lo que sucede con aquellas trazas del pasado que se entrevén bajo las aguas.



Proceso pictórico de la obra correspondiente al pantano de Santolea, donde se puede apreciar la construcción mediante el redibujado sobre las capas de pintura.

De la misma manera que los pueblos sumergidos fueron arrollados por el agua, los cuadros lo son por el óleo y tienen que ser constantemente recuperados; unas veces hay más materia y gesto, y en otras ocasiones se puede ver la tela cruda de yute, esto es, el soporte o fundamento del pantano. La materia y el gesto juegan un papel muy importante en todos los cuadros, de modo que a continuación abro un epígrafe para hablar de estos dos aspectos con mayor profundidad.

7.7. La materia y el gesto

La materia y el gesto, junto con el color, constituyen las claves de mi pintura. De la utilización que hago de los tres depende el resultado del cuadro, pero son los dos primeros los que marcan la diferencia entre aquél que doy por finalizado y aquél que no. Esto no quiere decir que haya un tratamiento de la materia en toda la obra por igual: hay que saber dónde empastar y dónde dejar que la tela respire o en el cuadro todo tendría la misma relevancia e interés y no habría jerarquía alguna. Puesto que la metodología de trabajo pasa por distintos niveles, siempre abiertos, durante todo el proceso se vuelve atrás en cualquier momento y se retoman principios relativos a la composición o la estructura plástica general. De alguna manera, al alejarme de la realidad de la imagen de Google, de esa realidad impersonal, me veo en la necesidad de ordenar en todo momento una *nueva realidad* que exige rigor y tensión.

Como he señalado, uno de los lugares donde utilizo más materia en todos los cuadros es el pantano en sí, porque es el espacio del cuadro que me interesa que prevalezca respecto al resto y requiere un mayor énfasis. Las grandes masas de color y de materia que son los pantanos funcionan como pantallas dentro del cuadro, como signos que llaman la atención. Aunque se quiera ver el resto del cuadro, moverse por él, la mancha que alude al agua concita la atención en todo momento, es imposible no verla y evitar pensar qué nos cuenta, cómo su grado de saturación y el contraste con los tonos adyacentes habla de casas que permanecen bajo esas aguas y de gentes que ya no habitan en ellas. Como he dicho anteriormente, cada lugar tiene una gama cromática diferente porque cada imagen aérea es distinta a la anterior: no tiene el mismo tono el agua hipersaturada del pantano de Riaño que la de Sau, un agua opaca, muy oscura. Al tratar así la pintura en esos lugares específicos, aparte de captar la mirada quiero hacer referencia al movimiento del agua, a su poder centrípeto y centrífugo a la vez, capaz a un tiempo de atraer recursos y de expulsar a gentes que tuvieron que exiliarse. Incluyo a continuación imágenes de los fragmentos de los

cuadros donde aparecen los pantanos, para que se pueda ver la diferencia que existe entre ellos en cuanto a color, forma, materia y gesto.



Detalle S/T.1



Detalle S/T.2



Detalle S/T.3



Detalle S/T.4



Detalle S/T.5



Detalle S/T.6



Detalle S/T.7



Detalle S/T.8

Según progresaba la serie los cuadros iban pidiendo intervenciones diferentes: los que en un primer momento dí por finalizados los retomé para unificar la serie aplicándoles el lenguaje plástico articulado después de su ejecución primera. Sentía asimismo que pedían un mayor tamaño, como ya he comentado al hablar del formato, con lo cual hay dos obras que no llegan a tener las dimensiones previstas en un principio –100x130 y 100x200–, sino que son algo más pequeñas, ya que miden 80x160 y 120x160 cms. Son obras que todavía están en proceso, pues el proyecto contempla una mayor cantidad de obras que permitan seguir investigando tanto en nuevos recursos plásticos como en el ámbito conceptual.

8. Anexo de obra



S/T.1 Óleo sobre lienzo 60 x 80 cm.



S/T.2 Óleo sobre lienzo 60 x 120 cm.



S/T.3 Óleo sobre lienzo 60 x 80 cm.



S/T.4 Óleo sobre lienzo 60 x 120 cm.



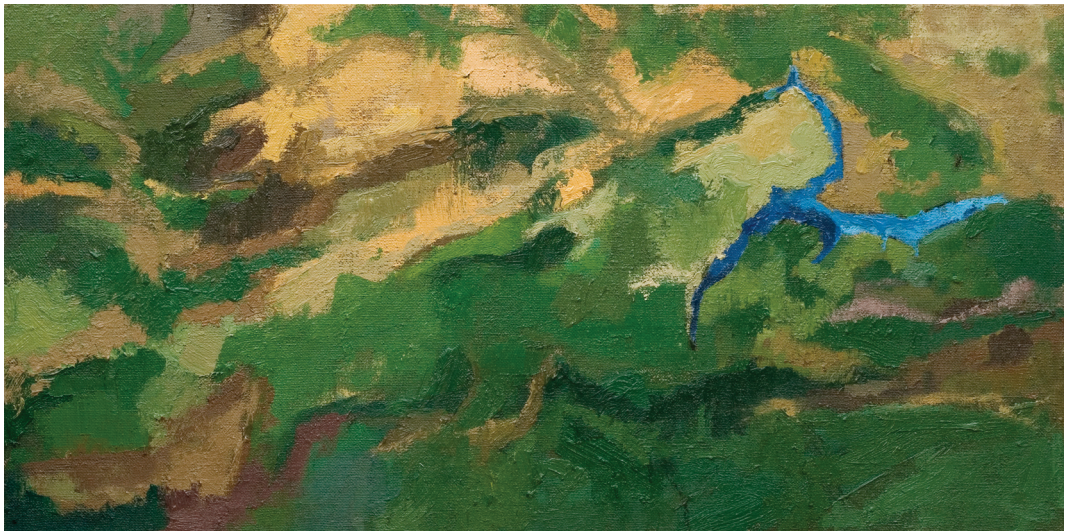
S/T.5 Óleo sobre lienzo 60 x 80 cm.



S/T.6 Óleo sobre lienzo 60 x 120 cm.



S/T.7 Óleo sobre lienzo 60 x 80 cm.



S/T.8 Óleo sobre lienzo 60 x 120 cm.



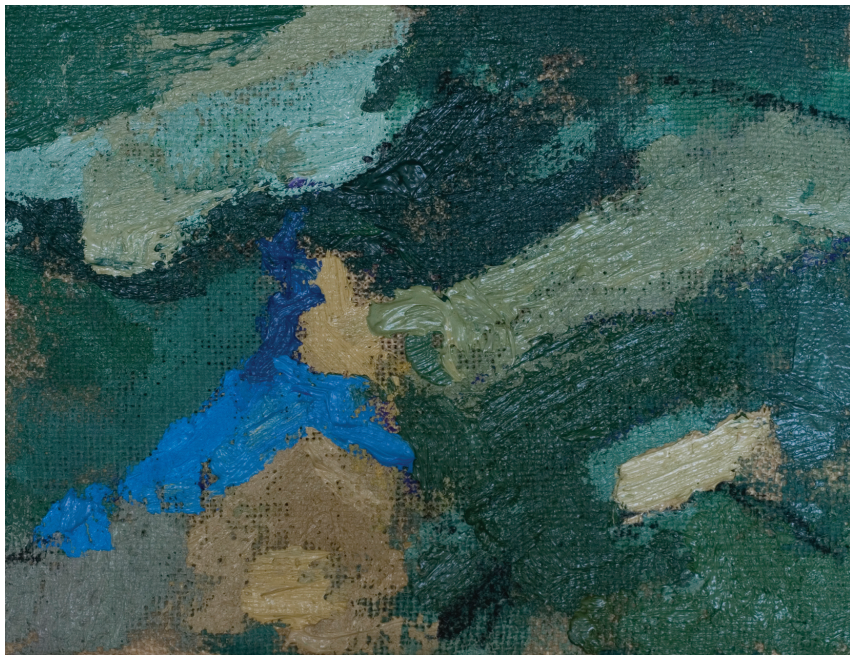
S/T.9 Óleo sobre lienzo 20 x 26 cm.



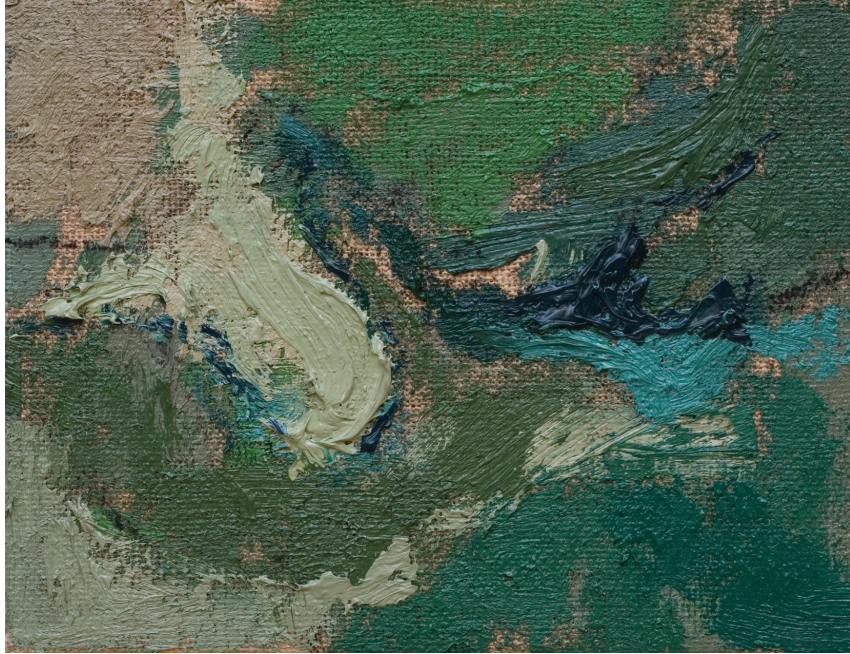
S/T.10 Óleo sobre lienzo 20 x 26 cm.



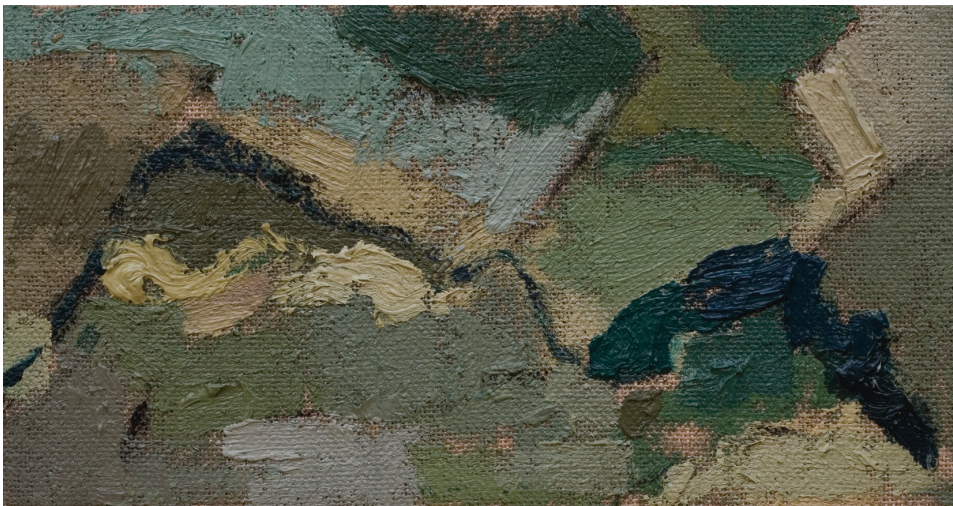
S/T.11 Óleo sobre lienzo 20 x 26 cm.



S/T.12 Óleo sobre lienzo 20 x 26 cm.



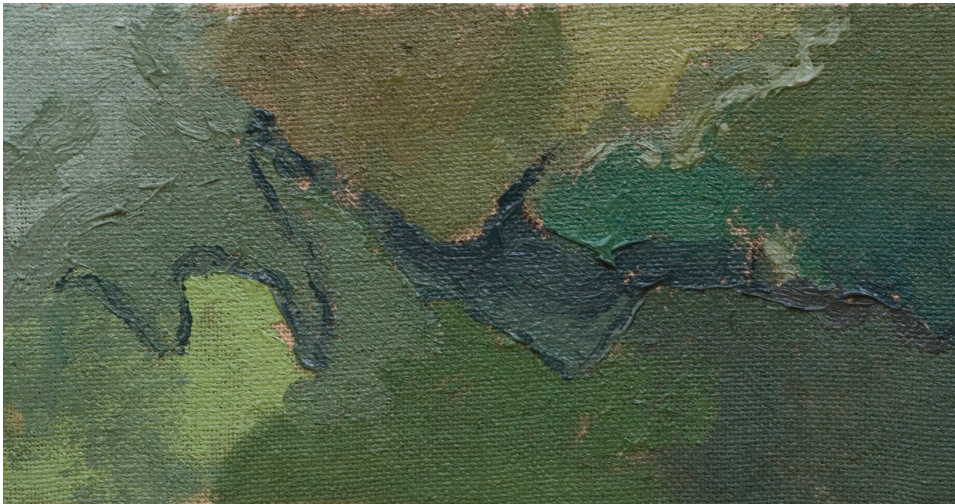
S/T.13 Óleo sobre lienzo 20 x 26 cm.



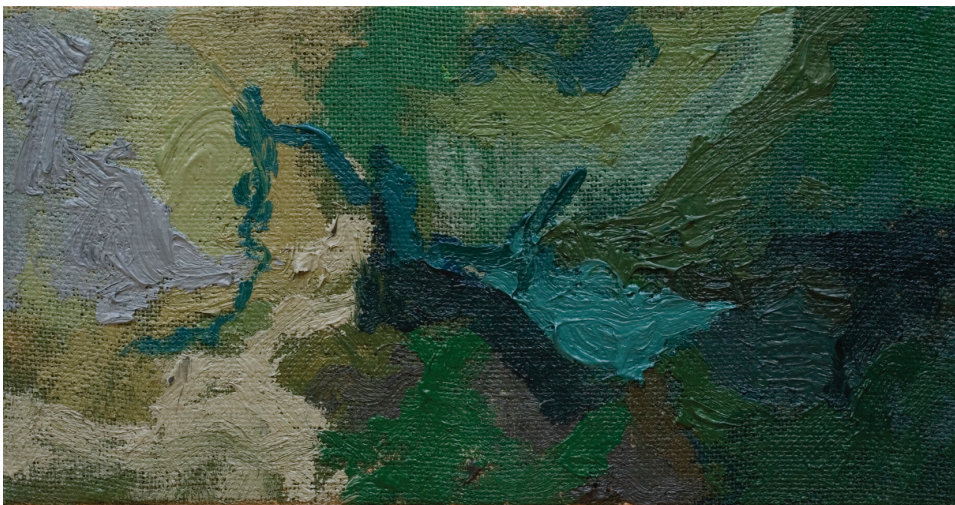
S/T.14 Óleo sobre lienzo 20 x 38 cm.



S/T.15 Óleo sobre lienzo 20 x 38 cm.



S/T.16 Óleo sobre lienzo 20 x 38 cm.



S/T.17 Óleo sobre lienzo 20 x 38 cm.

9. Proyecto expositivo. Presentación de la obra

Este proyecto final de master corresponde al modelo 5.3, y por lo tanto es pertinente considerar a continuación la eventual presentación de la obra, tomando en consideración distintas maneras de exponerlo al público.

En efecto, el lugar y el modo de ubicar el trabajo final no constituyen aspectos cerrados y estrictos, sino que se puede exponer de varias maneras dependiendo del espacio que vaya a ocupar, esto es, del tamaño y de las características de la sala, si bien en todas las posibilidades de exposición se considera imprescindible un elemento común, un breve texto explicativo e histórico sobre los pueblos sumergidos que da entrada a los cuadros.

Así, se podría exponer la serie de manera tradicional mediante un recorrido lineal por las paredes de la sala, colocando primero una de las dos obras de gran formato, seguida de los cuadros de pequeño y medio formato y terminando el recorrido mediante la otra obra de gran formato. Esta manera de exponer puede sufrir variantes, no tiene por qué ser estrictamente cerrada en su colocación; los cuadros no han de estar todos colocados en una línea horizontal sino que pueden aparecer en forma de díptico o incluso los de pequeño formato en grupos de cinco o seis. Sin embargo, no hay que perder en ningún momento un cierto orden –lo marca el tamaño de las obras– para que los formatos no se presenten excesivamente entremezclados y pueda parecer un barullo de cuadros.

La segunda propuesta expositiva es mucho más atrevida. Puede que las obras pierdan importancia visual, ya que no se pueden apreciar tanto plásticamente, pero muestra de una mejor manera la idea y el concepto de vista aérea, de paisaje cenital. Para esta opción sería necesaria una gran sala, con unos techos muy altos, ya que la obra estaría situada en el suelo. Los cuadros formarían el plano de España sin delimitarlo, estarían situados en el lugar aproximado donde se ubican en el mapa, sería un plano virtual

construido a partir de los pantanos. Como la obra se sitúa en plano y se quiere hacer hincapié en la impresión de paisaje aéreo, se colocarían una serie de pasarelas a unos dos metros de altura respecto al suelo para poder “andar” sobre las obras y contemplarlas a la manera de Google Earth.

Como variante de esta segunda opción expositiva sitúo una tercera propuesta en la que el espectador, en vez de andar por una pasarela a una gran altura sobre las obras, “anduviese” sobre ellas mediante una estructura de cristal o metacrilato situada a unos quince centímetros de altura. Este suelo transparente ocuparía todo el espacio de la sala, de modo que al estar protegidas las obras el espectador tendría una visión aérea menos directa que en la segunda opción, pero a cambio ganaría a la hora de apreciar la calidad técnica de las pinturas puesto que se hallaría más cerca.

Finalmente, la última opción expositiva pasaría por instalar las obras en determinados lugares o recreando esos lugares en la galería. Así, los sitios donde se instalarían las obras serían despachos de ingenieros de caminos, de obras públicas o de topografía, y los cuadros sustituirían a las fotografías de las vistas aéreas que suelen adornarlos. Los despachos de verdad o la recreación de los mismos serían sobrios, sin adornos ni elementos decorativos; únicamente habría una mesa y una silla. Estas instalaciones, dotadas de un carácter más crítico que las anteriores, dejarían patente la noción de construcción social del paisaje y pondrían en cuestión el uso instrumental que se hace de él.

10. Conclusiones

Durante el trabajo de investigación y de creación he instaurado vínculos tanto con pintores como con artistas que utilizan otras disciplinas en la creación. He estudiado su forma de pensar, de expresar y de hacer. Esto me ha permitido un aprendizaje constante para crear una obra conceptualmente más coherente y plásticamente más rica respecto a mi obra anterior y en una mayor consonancia con el tiempo que vivimos. De hecho, la obra que ha florecido durante este proceso es una obra de actualidad, una pintura al óleo que trata el tema del paisaje a través de las imágenes digitales de Google Maps sin dejar a un lado la parte pasional de la pintura, el sentimiento asociado a la creación. Esteban Vicente escribía en sus notas que “puede que uno tenga una intuición sobre la pintura que nadie ha tenido. El ojo está relacionado con el corazón y con la mente. Cézanne tuvo una visión: lo importante es tener visiones. La pintura es algo que tiene que ver con la visión de un hombre y con la cultura y el tiempo en que vive”⁵⁸. Creo que mi pintura cumple con esta visión: es una obra que tiene muy en cuenta el pasado y el presente cultural de determinados paisajes tanto como las imágenes que hoy, mal que bien, los refieren.

Las conclusiones en el terreno de la práctica artística han sido muy esclarecedoras debido al uso de la técnica al óleo sobre la tela de yute y a un empleo del color más rico en comparación con mi pintura anterior. Nunca antes había recurrido a esta manera de pintar, por lo que me ha abierto nuevas perspectivas sobre la materia y el soporte, y muy especialmente sobre las cualidades que poseen la pintura y sus procedimientos técnicos en relación con órdenes de tipo conceptual. Me refiero a la capacidad del medio para evocar procesos de recuperación de la memoria perdida, para propiciar una emergencia metafórica de acontecimientos a largo tiempo olvidados; la práctica pictórica, en este sentido, puede ir mucho más allá de

58 “Sobre la pintura y los pintores. Esteban Vicente”, en: El Cultural, 17 de enero de 2001 [en línea] http://www.elcultural.es/version_papel/OPINION/13330/Sobre_la_pintura_y_los_pintores [ref. de 9 de junio 2011]

la mera combinatoria formal y erigirse en agente que mueva a la reflexión, sin tener que recurrir para ello, como habitualmente se cree, a una figuración explícita o a una codificación estricta del mensaje.

Desde un primer momento he mencionado que éste es un proyecto abierto, que no ha finalizado aquí sino que tendrá continuidad en una dimensión investigadora que amplíe los conocimientos sobre las nuevas perspectivas del paisaje en la actualidad, sobre todo a raíz del inmenso e incesante cambio que suponen las nuevas aplicaciones tecnológicas. Así pues, nada más aplicable a este proyecto que las palabras de Estrella de Diego cuando apunta que “las historias no se deben terminar, porque siempre queda algo por decir o por nombrar, porque cada cosa dicha será sólo dicha a medias.”⁵⁹

59 DE DIEGO, Estrella: *Travesías por la incertidumbre*. Barcelona: Seix Barral, 2005. Pág. 255.

11. Presupuesto

El siguiente desglose presupuestario incluye los gastos generados a partir de todo el proceso de producción de la obra pictórica.

Material	Descripción	Cantidad	Precio por unidad	Precio total
Óleos	Tubos del óleo marcas diversas de 200ml	25 unidades	5,60 €	140 €
Disolvente	Aguarrás 500ml.	3 unidades	3,80 €	11,40 €
Tela	Arpillera de yute	13 m.	4 €	52 €
Bastidores	Bastidores 20x26 cm.	8 unidades	3 €	24 €
	Bastidores 20x38 cm.	8 unidades	4 €	32 €
	Bastidores 60x120 cm.	4 unidades	17 €	68 €
	Bastidores 60x80 cm.	4 unidades	12 €	48 €
	Bastidor 120x160 cm.	1 unidad	32 €	52 €
	Bastidor 80x160 cm.	1 unidad	26 €	52 €
Imprimación	Acetato de polivinilo	12 kg.	6,30 €	12,60 €
Alquiler de estudio	Mensualidades	5 meses	125 €	625 €

Total € 1.071

12. Bibliografía

AA.VV: *Antonio López. Proceso de un trabajo*. Sevilla: Fundación Fondo de Cultura de Sevilla, 1994

AA.VV: *Benjamín Palencia y el Arte Nuevo. Obras 1919-1936*. Valencia: Fundación Bancaja, 1994.

AA.VV: *Historia general de la fotografía*. Madrid: Cátedra, 2007.

AA.VV: *La Huerta. Pintura de un paisaje. Carlos Pérez Bermúdez*. Valencia: Editorial de la UPV, 2003.

AA.VV: *Legado Juan Manuel Díaz-Caneja en el IVAM*. Valencia: IVAM, 1997.

AA.VV: *Mario Giacomelli. Fotografie*. Tenero: Matasci, 1994.

AA.VV: *Monet y la abstracción*. Madrid: Museo Thyssen Bornemisza y Fundación Caja Madrid, 2010.

AA.VV: *Una idea en 10 imágenes de Dieter Huber*. Valencia: Fundació Caixa de Pensions, 1990.

DE DIEGO, Estrella: *Contra el mapa*. Madrid: Siruela, 2008.

DE DIEGO, Estrella: *Travesías por la incertidumbre*. Barcelona: Seix Barral, 2005.

DUCHET, Michéle: *Antropología e historia en el siglo de las luces (1971)*. México D.F.: Siglo XXI, 1988.

DE KOONING, Willem: *Willem De Kooning: tracing the figure*. Los Angeles, Princeton: Princeton University Press/ Los Angeles Museum of Contemporary Art, 2002.

DOMESLE, Andrea: *La patria está a la vuelta de la esquina. Fotografía contemporánea de Austria*. Ediciones Universidad de Salamanca y Fundación Marco, 2005.

HUBER, Dieter, RESTORFF, Jörg: *Dieter Huber, Airborn 00–59. Computer Aided Paintings*. Bielefeld: Kerber Art, 2008.

HUYSEN, Andreas: *Modernismo después de la posmodernidad*. Barcelona: Gedisa, 2011.

LHOTE, André: *Tratado del paisaje*. Barcelona: Poseidón, 1985.

MALANI, Raffaele: *El arte del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

MORENO JAREÑO, Aurora: "El paisaje en la pintura de Benjamín Palencia". Tesis doctoral. Universidad Politécnica de Valencia, Departamento de Pintura, Valencia, 1996.

NEWHALL, Beaumont: *Historia de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

NOGUÉ, Joan: *La construcción social del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

PEREJAUME: *Dejar de hacer una exposición*. Barcelona: Actar y Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 1999.

ROGER, Alain: *Breve tratado del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

STAËL, Nicolas de: *Nicolas de Staël: 1914-1955*. Barcelona: Fundació Caixa Catalunya, 2007.

VILLA, Manuela: *Arte emergente en España: 50 nuevos talentos*. Rivas-Vaciamadrid: Vaivén, 2006.

FONTCUBERTA, Joan: "Por un manifiesto posfotográfico", en: Culturas, suplemento cultural de La Vanguardia, 11 de mayo de 2011.

12.1 Bibliografía On-line

ABC [en línea]

<http://hemeroteca.abc.es/results.stm> [ref. de 13 de mayo 2011]

AJUNTAMENT DE VILANOVA DE SAU [en línea]

<http://www.vilanovadesau.cat/> [ref. de 30 de abril 2011]

AYUNTAMIENTO DE GUIJO DE GRANADILLA [en línea]

<http://www.guijodegranadilla.com/pantano.htm> [ref. de 5 de mayo 2011]

DIETER, Huber [en línea]

<http://www.dieter-huber.com/airborn.html> [ref. de 5 de mayo 2011]

EMBALSES.NET ESTADO DE LOS EMBALSES Y PANTANOS DE ESPAÑA [en línea] <http://www.embaleses.net/pantano-624-benageber.html>[ref. de 28 de marzo 2011]

FLUXÁ, Bárbara [en línea] <http://barbarafluxa.blogspot.com/search/label/OBRA%20%2F%20ART%20WORK> [ref. de 10 de mayo 2011]

FUNDACIÓN DÍAZ CANEJA [en línea]

<http://www.diaz-caneja.org/content/obra> [ref. de 24 de mayo 2011]

FUNDACIÓN TAPIES [en línea]

<http://www.fundaciotapies.org/site/spip.php?rubrique1021>[ref. de 10 de abril 2011]

HENNER, Mishka: Dutch Landscapes 2011 [en línea]

<http://mishka.lockandhenner.com/blog/?p=574> [ref. de 6 de junio 2011]

JUNTA DE ANDALUCÍA. CONSEJERÍA DE MEDIO AMBIENTE. [en línea]

<http://www.juntadeandalucia.es/medioambiente/site/web/menuitem.63784>

4561ad6506130a7fa105510e1ca/?vgnnextoid=5f2b20f923db4210VgnVCM1000001325e50aRCRD&vgnnextchannel=3259b19c7acf2010VgnVCM1000001625e50aRCRD&lr=lang_es [ref. de 9 de mayo 2011]

LNE.ES LA NUEVA ESPAÑA [en línea]

<http://www.lne.es/aviles/2011/01/23/pieza-industrial-hay-tratarla-fuera-teatro-griego/1023526.html> [ref. de 4 de abril 2011]

LÓPEZ MARTOS, Juan: Función socioeconómica de las obras hidráulicas. Revista Ambianta nº65, 01-04-2007 [en línea]

http://www.revistaambienta.es/WebAmbianta/Busca_Articulos.do?temas=&mes=&anio=&autor=Juan+L%F3pez+Martos&pc1=&buscar=Buscar [ref. de 16 de mayo 2011]

METROPOLITAN MUSEUM OF ART. Heilbrunn Timelife of Art History. [en línea]

<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1981.1229.4> [ref. de 17 de mayo 2011]

MINISTERIO DE MEDIO AMBIENTE Y MEDIO RURAL Y MARINO. CONFEDERACIÓN HIDROGRÁFICA DEL DUERO. [en línea]

<http://www.chduero.es/Inicio/Infraestructuras/Losembalsesdelacuena/EmbalsedeCuerdadelPozo/tabid/229/Default.aspx#car2> [ref. de 4 de abril 2011]

MINISTERIO DE MEDIO AMBIENTE Y MEDIO RURAL Y MARINO. CONFEDERACIÓN HIDROGRÁFICA DEL EBRO.[en línea]

<http://www.chebro.es/contenido.visualizar.do?idContenido=3059&idMenu=3081>[ref. de 26 de marzo 2011]

MINISTERIO DE MEDIO AMBIENTE Y MEDIO RURAL Y MARINO. CONFEDERACIÓN HIDROGRÁFICA DEL TAJO. [en línea]

http://www.chtajoo.es/ventanas/f_ifpresaemb.htm [ref. de 6 de mayo 2011]

MUSEO DEL PRADO [en línea]

http://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/salon-de-reinos/?no_cache=1 [ref. de 24 de mayo 2011]

MUSEO THYSSEN [en línea]

http://www.museothyssen.org/thyssen/ficha_artista/538 [ref. de 27 de mayo 2011]

SANTOLEA. UN PUEBLO PARA NO OLVIDAR [en línea]

<http://www.santolea.es/PANTANO.html> [ref. de 28 de marzo 2011]

12 DOCUMENTA DE KASSEL 2007 [en línea]

<http://documenta12.de/index.php?id=1073&L=1> [ref. de 2 de mayo 2011]