

TFG

PAISAJES CAUTIVOS.

ANÁLISIS Y EMOCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DEL PAISAJE

Presentado por Iván Pasqual Porras

Tutor: Eva María Marín Jordá

Facultat de Belles Arts de Sant Carles

Grado en Bellas Artes

Curso 2020-2021



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

RESUMEN

Prestando atención a todas las sensaciones que nos evoca el paisaje percibido, en este proyecto nos planteamos reunir nuestro aprendizaje basado en concepciones del paisaje extraídas de campos de estudio como, la geografía social, la antropología, o la propia práctica pictórica. El desarrollo de este trabajo final de grado trata de reflejar el proceso de estudio, comprensión y aprendizaje desarrollado desde un planteamiento inicial meramente de búsqueda, hasta alcanzar resultados que nos sitúan en el camino hacia para la consolidación de un lenguaje expresivo que considere tanto el análisis como la emoción vinculada a la representación del paisaje.

Así pues, partiendo del paisaje como marco para la creación artística, nos centraremos en hibridar una mirada analítica hacia el paisaje desde una perspectiva cuantificable y objetivable, propia de la cartografía. Todo ello junto a la indagación acerca de qué recursos plásticos, que parten de un conocimiento intuitivo, fomentan una expresión subjetiva de la realidad, que tiene más que ver con la percepción emocional del paisaje. Digamos que partiendo de una visión analítica extraeremos aquellas estrategias de representación que nos resulten útiles para elaborar una interpretación del mismo, que fomente y ponga en valor la capacidad de despertar y comunicar emociones del paisaje.

PALABRAS CLAVE

Pintura – Paisaje – Análisis – Emoción – Mapas – Expresión

SUMMARY

Paying attention to all the sensations that the perceived landscape evokes, in this project we propose to gather our learning based on conceptions of the landscape extracted from fields of study such as social geography, anthropology, or pictorial practice itself. The development of this final degree work tries to reflect the process of study, understanding and learning developed from an initial approach merely of search, until achieving results that place us on the path to the consolidation of an expressive language that considers both the analysis and the emotion linked to the representation of the landscape.

Thus, starting from the landscape as a framework for artistic creation, we will focus on hybridize an analytical look at the landscape from a quantifiable and objectifiable perspective, typical of cartography. All this together with the inquiry about which plastic resources, which start from an intuitive knowledge, promote a subjective expression of reality, which has more to do with the emotional perception of the landscape. Let's say that from an analytical vision we will extract those strategies of representation that are useful to us to elaborate an interpretation of it, that promotes and puts in value the capacity to awaken and communicate emotions of the landscape.

KEY WORDS

Painting – Landscape – Analysis – Emotion – Maps – Expression

AGRADECIMIENTOS

A mi tutora, Eva, por su ayuda y apoyo, por sus consejos y comentarios tan acertados y necesarios. También, a José Saborit y a Toño Barreiro, por todas las conversaciones que hemos tenido.

A mi familia y amigos, por su escucha atenta e interés sincero.

Las imágenes y la lejanía. Yo contemplo el paisaje: el mar está muy liso en la bahía; unos bosques ascienden, como una inmóvil masa silenciosa hacia la cumbre del monte; arriba están las ruinas de un castillo, que llevan así varios siglos; el cielo resplandece despejado de nubes, con un azul eterno. Así es como lo quiere el soñador. [...] Y su sueño parece ser perfecto cuando logra quitarle a cada movimiento su aguijón, convertir la ráfaga de viento en un leve murmullo y las estampidas de los pájaros en las formas de una migración. Reprimir la naturaleza de este modo en un marco de pálidas imágenes es sin duda el deseo del que sueña. Hechizarlas, llamándolas de nuevo, ése es el talento del poeta.

WALTER BENJAMIN
Sombras breves II

ÍNDICE

1. INTRODUCCION

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

- 2.1. OBJETIVOS GENERALES
- 2.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS
- 2.3. METODOLOGÍA

3. ANÁLISIS Y EMOCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DEL PAISAJE

- 3.1. LA EXPERIENCIA PAISAJÍSTICA
- 3.2. EL PAISAJE COMO REVELACIÓN
- 3.3. PAISAJE: MEMORIA E IDENTIDAD
- 3.4. LA NECESIDAD DE CAPTURAR EL PAISAJE

4. MARCO REFERENCIAL

- 4.1. LA ABSTRACCIÓN DEL PAISAJE EN VASILI KANDINSKY Y PIET MONDRIAN
- 4.2. LAS ESTRUCTURAS COMPOSITIVAS DEL PAISAJE EN RICHARD DIEBENKORN
- 4.3. LA VISTA AÉREA DEL TERRITORIO EN MARIO GIACOMELLI
- 4.4. LA CARTOGRAFIA EN GUILLERMO KUITCA
- 4.5. LA INTERPRETACIÓN DEL PAISAJE A TRAVÉS DEL GRAFISMO Y LA FORMA ORGANICA EN JOSÉ SANLEÓN
- 4.6. LA MULTIPLICIDAD DE PUNTOS DE VISTA SOBRE EL PAISAJE EN CHRISTO Y JEANNE CLAUDE
- 4.7. ILUSTRACIÓN CIENTÍFICA Y AUTOMATISMO GRÁFICO EN TERRY WINTERS

5. PAISAJES CAUTIVOS

- 5.1. VISTAS AÉREA, CARTOGRAFÍAS, CORTES GEOLÓGICOS Y MAPAS TOPOGRÁFICOS
- 5.2. PROCESO Y EVOLUCIÓN
 - 5.2.1. *Primeras aproximaciones.*
 - 5.2.2. *La línea, un nuevo comienzo desde la síntesis gráfica.*
 - 5.2.3. *La forma, complejidad y densidad de los trazos.*
 - 5.2.4. *El color, resonancias internas de la forma.*
 - 5.2.5. *Los recorridos del paisaje, repetición de grafismos.*
 - 5.2.6. *Las múltiples miradas sobre el paisaje.*

6. CONCLUSIONES

7. FUENTES REFERENCIALES

8. ÍNDICE DE IMÁGENES

1. INTRODUCCIÓN

El presente trabajo fin de grado se basa en nuestras indagaciones en torno al tema paisaje como punto de partida para la realización de un conjunto de trabajos pictóricos. A partir del estudio de la teoría acerca de las concepciones del paisaje, desde su consideración de construcción social y a partir de nuestra interacción con el mismo hemos desarrollado un trabajo práctico que vincula dos concepciones y maneras de entender el paisaje, una vinculada a la mirada analítica y otra relacionada con la mirada sensitiva y expresiva.

Estos impulsos que encuentran su origen en nuestra especial relación con el paisaje, como un lugar que transitamos desde la infancia, en compañía de la familia, en aquellas excursiones de los fines de semana o cuando en verano visitábamos la casa de campo de la abuela. Más tarde esa compañía se trasladó a los amigos y el entorno natural creció como un espacio donde, además de compartir, aprendimos a contemplar y se sensibilizaron nuestros sentidos, todo ello con una cadencia especial que hace que el paisaje transitado sea un lugar de nostalgia y deseo al que constantemente queremos regresar; y aunque realmente no haya un lugar concreto al que volver, se trata de perseguir la necesidad, igual que el nómada, de atravesar múltiples paisajes y revivir pasado, vivir presente y proyectarse en futuro sobre la inmensidad.

Buscamos indagar en cómo la experiencia del paisaje y la necesidad de representarlo emerge como medio para plasmar distintas emociones e ideas y, revela una mirada singular sobre el entorno, directa desde la propia subjetividad del artista. En esta acción de interpretar el paisaje, la imagen representada se ha filtrado a través de nuestra percepción, quedando sintetizada en estructuras esenciales que nos han llevado de lo representativo a lo abstracto, de lo general al detalle y de lo cuantificable a lo que no lo es.

A lo largo de la historia han existido distintas formas de representar y entender nuestra relación con el entorno. Pasando de una concepción emotiva, como la representación del paisaje en el romanticismo, a otra que busca extraer conocimientos objetivos, práctico-funcionales como en los estudios geográficos y cartográficos. Hemos tomado como referencia para enfrentarnos a la imagen del paisaje tanto vivencias en el entorno natural como imágenes digitales extraídas de *Google Earth* o de representaciones cartográficas. Teniendo en cuenta la visión actual donde la interpretación del paisaje diluye sus límites figurativos, y en la que confluyen diversos campos de estudio, como la geografía social, o la antropología, que van más allá de los propiamente artísticos.

A través de la práctica pictórica hemos aplicado las ideas mencionadas para impulsar el desarrollo de un proceder en base a la experimentación, donde el

mismo proceso creativo nos ha ido dictando la dirección a seguir a medida que íbamos explorando y avanzando en nuestra búsqueda, a partir de la pintura. Durante todo el proyecto hemos profundizando simultáneamente en los aspectos teóricos y prácticos en constante desarrollo, por lo que recalamos la importancia de centrarnos en el proceso exploratorio como componente esencial del trabajo presentado, que no busca tanto resultados preestablecidos sino que requiere dirigir nuestra atención a planteamientos de búsqueda y encuentro, lo que demanda una actitud de apertura hacia el hallazgo y una capacidad de fomentar distintas líneas de indagación, al mismo tiempo que una capacidad de evaluar continuamente los resultados y tomar constantemente decisiones.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

2.1. OBJETIVOS GENERALES

- Tomar el paisaje como punto de referencia y estímulo para la exploración pictórica.
- Elaborar estrategias creativas que nos permitan codificar la representación figurativa del paisaje hacia concepciones más abstractas.

2.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Reinterpretar la visión analítica del paisaje, propia de la cartografía, y extraer sus códigos para hibridarlos con la práctica pictórica, más subjetiva y expresiva.
- Reflexionar sobre los límites de la representación, entre lo concreto y lo abstracto, lo cuantificable y lo que no lo es, lo general y el detalle.
- Considerar el paisaje desde una perspectiva elevada y cenital del terreno para entender los recorridos y formas que lo componen, para así representar de manera sintética y lírica las evocaciones del paisaje.
- Reivindicar desde la práctica artística la relación sensible del sujeto con el entorno natural, espacio inagotable para la experimentación.
- Incidir en la importancia del propio proceso creativo como camino constante de búsqueda, y no como un proceso cerrado y conclusivo.

2.3. METODOLOGÍA

Para el desarrollo de este proyecto partimos de estudios teóricos acerca del paisaje y de una búsqueda de referentes, todo ello nos servirá como fuente de referencia de la obra pictórica. Este continuo intercambio de pequeños descubrimientos teóricos y prácticos nos ayudan a seguir avanzando en el proceso creativo, trazándose el camino según vamos avanzando en la consecución de nuestros objetivos. Ha resultado muy clarificador estudiar y comprender los escritos de Joan Nogué sobre *la construcción social del paisaje* o las *geografías emocionales*. También, la aportación de Javier Maderuelo para la comprensión de los fundamentos sobre los que se ha desarrollado el concepto de paisaje a lo largo de la historia. Por otra parte, artistas como Guillermo Kuitca o Terry Winters han reafirmado en las ideas de que la práctica artística puede tomar referencias analíticas y objetivas del campo de la ciencia para la producción pictórica. Otros artistas como Vasili Knadinsky, Piet Mondrian, Richard Diebenkorn, Mario Giacomelli o José Sanleón, nos han aportado distintas miradas posibles para la representación del paisaje, siempre desde una vinculación con el referente.

En la búsqueda y selección de los motivos y el encuadre, hemos prestado mayor atención a nuestro recuerdo de los paisajes que se prolongan hacia la lejanía, con vistas aéreas tomadas desde la cima de una montaña o extraídas de *Google Earth*. Nos resulta interesante esta convivencia de lo grande con lo pequeño, desde arriba las carreteras y las sendas se ven como delgadas conexiones; los pueblos como pequeñas agrupaciones desordenadas y apelmazadas; los árboles muestran cuando clarean y ocultan, o cuando se unen en una frondosa masa; los campos dibujan cuadrículas sobre la superficie o crean escalones que se amontonan en el lomo de una montaña.

Por otra parte, para la exploración del paisaje como enlace entre lo emocional y lo racional hemos tomado como campo de inspiración las cartografías del terreno que se relacionan directamente con ejercicios de análisis y síntesis que mediante la repetición de códigos y patrones plasman información del territorio. Estos trazados en mapas se acercan a la abstracción proporcionándonos una mirada y punto de partida esencial para empezar a establecer miradas no convencionales sobre la representación del paisaje.

Estos campos de inspiración, más que referentes fieles para la representación, han sido apuntes que nos ayudaron a sintetizar al máximo las formas y ritmos del paisaje para extraer sus estructuras básicas.

Los aspectos principales para el desarrollo de la práctica pictórica han sido la utilización de la línea para la elaboración de los primeros bocetos, en la fase de

ideación. Líneas esenciales que tratan de estructurar y sintetizar al máximo la representación del paisaje. Los resultados han sido intencionadamente dispares, facilitando la aparición de nuevas posibilidades y formas de representación. Reflejo de la variedad y de las múltiples miradas que podemos establecer sobre el motivo del paisaje.

Después de la fase de elaboración de bocetos hemos evaluado los resultados obtenidos, destacando los puntos de interés. Con los aprendizajes adquiridos de la primera fase de ideación empezamos a buscar representaciones más complejas donde la línea interactuaba con elementos como la forma o el color.

Paulatinamente hemos ido depurando nuestra producción hasta una pérdida casi total de la representación figurativa del paisaje, pasando a un primer plano las formas orgánicas e intuitivas cercanas a un automatismo gráfico, unido a la inclusión de patrones y esquemas que se repiten y remiten a ideas de medición y acotación del espacio propias de fines funcionales en los estudios científicos, en este caso puestas al servicio de la expresión plástica.

Con estos planteamientos, hemos ido elaborando el proyecto como un ejercicio constante de aprendizaje y experimentación, donde cobra especial relevancia el proceso como acción de prueba y error para alcanzar resultados de interés.

3. ANÁLISIS Y EMOCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DEL PAISAJE

3.1. LA EXPERIENCIA PAISAJÍSTICA.

El Convenio Europeo del Paisaje o Convención de Florencia (20.10.2000), generado en el seno del Consejo de Europa, afirma que por paisaje se entenderá cualquier parte del territorio tal como la percibe la población, cuyo carácter sea el resultado de la acción y la interacción de factores naturales y/o humanos.

El paisaje surge necesariamente de la interacción con el medio y son los colectivos humanos los que construyen el paisaje. El geógrafo Joan Nogué apunta en *La construcción social del paisaje* “el paisaje es un producto social, resultado de una transformación colectiva de la naturaleza, proyección cultural de cada sociedad en su espacio” (2007, p. 85).

Por lo que el concepto de paisaje está ligado a la acción de la experiencia y la implicación emotiva, conformando nuestra identidad. Los paisajes no solamente se ven; también se perciben mediante los demás sentidos. Y suponen un precedente cultural del territorio, capaz de determinar la conducta social de los que lo habitan.

La vida es, en esencia y a la vez, espacial y emocional. Interactuamos emocionalmente y de manera continua con los lugares, a los que imbuimos de significados que retornan a nosotros a través de las emociones que nos despiertan. La memoria individual y colectiva, así como la imaginación, más que temporales, son espaciales (Nogué, 2010, p.141).

La experiencia del paisaje se da a través de la acción corporal, esta interacción física incluye también nuestros sentidos que transforman nuestra percepción del medio. Estas interacciones se trasladan como impulsos de acción en nuestro trabajo pictórico, trazamos recorridos y componemos imágenes para mostrar nuestra percepción del entorno natural, igual que la cartografía se encarga de registrar espacios terrestres.

Entendemos así el paisaje desde una perspectiva analítica y tangible del espacio, pero también desde lo experiencial incluyendo su dimensión emocional y subjetiva en la representación. Por eso no solo prestamos atención a imágenes directas del entorno natural, también nos basamos en las miradas científicas del territorio a través de la cartografía.

Al respecto de las relaciones emocionales que establecemos con el paisaje resulta de interés el concepto de *geografía emocional* aportado por Joan Nogué. En *Paisaje, territorio i sociedad civil* escribe:

La palabra emoción deriva del verbo latino *emovere*, compuesta por las raíces *e*, de 'fuera', y *movere*, de 'moverse', 'trasladarse'. Etimológicamente, pues, el significado de emoción está estrechamente unido al de palabras como traslado, viaje, transferencia de un sitio a otro. Las *geografías emocionales* nos sugieren la conveniencia de poner en cuarentena las supuestas certezas implícitas de una descripción geográfica de carácter exclusivamente visual, de base empírica y cartesiana y de tiempo medio y largo. Esta hegemónica visión del mundo que privilegia la vista por encima del resto de sentidos, lo duradero por encima de lo instantáneo, lo tangible sobre lo intangible y lo sedentario sobre lo nómada y que, además, es inseparable del concepto de espacio propio de la geografía clásica, puede tener serias dificultades para 'descubrir' los nuevos lugares y paisajes surgidos en un espacio fluctuante y de un transitar permanente entre configuraciones espaciotemporales diferentes. Si nos dejamos guiar por las emociones, nos será mucho más fácil no perdernos en este transitar (2010, p.115-116).

Filtramos la mirada del paisaje a través de las emociones en la búsqueda por comprender la atracción que el paisaje ejerce sobre nosotros. El proceso de nuestro proyecto responde a este sentimiento de experimentar el paisaje a partir de la movilidad y el transitar a través del proceso creativo. Impulso que nos lleva a querer estudiarlo y representarlo hibridando aquellas certezas empíricas de la representación en el análisis geográfico con estrategias creativas más intuitivas y expresivas, partiendo del ejercicio de la pintura como espacio para la reflexión acerca de las interpretaciones que podemos hacer sobre el paisaje.

3.2. EL PAISAJE COMO REVELACIÓN

El pintor no debe pintar únicamente lo que ve ante él, sino lo que ve en él
Caspar David Friedrich

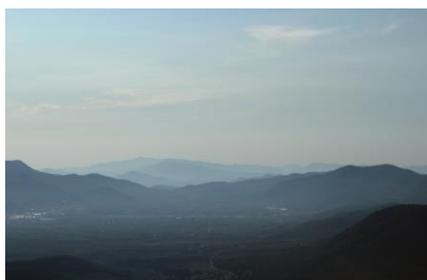


fig. 1. Fotografía tomada desde Cruz de la Teixereta. Parque natural del Carrascal de la Fuente Roja. 2020.

Al realizar salidas al entorno natural recorreremos caminos, que con más o menos esfuerzo nos ayudan a atravesar el corazón del paisaje, nos adentramos en bosques de frondoso espesor o descubrimos una inmensa llanura bañada por el sol, porque un camino siempre lleva a algún lugar, aunque no sea el que buscábamos. Esos caminos, que otros atravesaron mucho antes y que muchos más atravesarán, son nuestro itinerario, una pequeña guía de exploración. Pero, aunque recorramos el mismo camino, nunca se nos mostrará de la misma forma,

es la mirada, la emoción que conectamos con lo visto, la que nos revela el sentimiento del paisaje contemplado.

Los pintores románticos extraían un fragmento de la continuidad del mundo, lo enmarcaban, lo aislaban como una unidad diferenciada, lo estudiaban y finalmente lo recreaban en una pintura. Tafalla en *Paisaje y sensorialidad* escribe:

El paisaje era el resultado de un proceso de percepción, selección, reflexión, ordenación de los elementos, composición, imaginación, emoción, etc., que transfiguraba el territorio contemplado en una creación artística. Una pintura de paisaje no copia la realidad como un espejo, sino que dice algo acerca de esa realidad (2015, p. 125).

Los sentimientos que nos despierta el paisaje cuando lo recorremos se transforman en experiencias para la práctica artística. Hallazgos cuyo vivo recuerdo se vuelve impreciso con el tiempo, pero que dejan un poso perdurable de la relación vivida. Para avivar el recuerdo y estimular la creatividad recurrimos a fotografías o nos perdemos buscando imágenes estimulantes en *Google Earth* que unidas a referencias de mapas topográficos o geológicos nos ayudan a construir nuevas imágenes del paisaje, reflejo de nuestra mirada subjetiva de la realidad.

Así pues, el paisaje visible que nos acaba conmoviendo y evocando alguna emoción, surge en sintonía con nuestros sentidos y nuestra personalidad. Percibimos lo que vemos de manera subjetiva y prestamos atención a aquellas cosas que suponen un reflejo de nuestra interioridad, conectamos con el entorno en función de nuestro conocimiento del mundo y la forma en la que nos relacionamos con él.

Así pues, entendemos que el paisaje visto siempre acaba pasando por el filtro de la interpretación o más bien de reinterpretaciones sucesivas, pasando de la emoción a la racionalización, ambas necesarias para la elaboración de una pieza artística. Así pues, en el proceso creativo vamos pasando por distintos niveles de construcción de la imagen. Con la representación del paisaje queremos definir su diversidad bajo una mirada concreta sujeta a nuestros intereses. Cuando pintamos un paisaje detenemos la imagen (real o imaginada) y dejamos constancia de la continuidad de la imagen, de un instante revelado, sobre la fugacidad del tiempo y la volubilidad de la experiencia. En el proceso creativo establecemos cuál es esa imagen, dónde ponemos sus límites en el encuadre y con qué niveles icónicos queremos trabajar. Conscientes de que los procesos de creación están en constante flujo, por lo tanto, abiertos a adoptar distintas formalizaciones, donde unos resultados nos llevan a otros y poco a poco vamos

enriqueciendo las relaciones que establecemos con el paisaje y su representación.

3.3. PAISAJE. MEMORIA E IDENTIDAD

Según el paisajista francés Michel Linot (1997), las sociedades perciben y transforman el entorno, es decir, crean paisaje, que puede considerarse materialización de su patrimonio. El paisaje es, por tanto, memoria e identidad; materializa y realimenta la identidad de los colectivos humanos.

Bajo estos paisajes comunes de identidad colectiva, existen otros menos cuantificables, más subjetivos y desconocidos, los percibidos de manera individual, aquellos que cada uno reconoce como suyos. Aquí caben tantos recuerdos que situamos en un lugar, posiblemente al que ya no hemos vuelto, recuerdos imaginados o sensaciones deslocalizadas. Porque el sentimiento que despierta el paisaje es muchas veces nostálgico e inconsciente; un matiz de luz, una textura, un color, una forma, son capaces de evocar muchos paisajes en la memoria.

Así pues, podríamos afirmar que un paisaje es al mismo tiempo concreto y genérico, en lo que a su percepción se refiere, ya que puede conectar con un individuo y al mismo tiempo conectar con una experiencia más colectiva. Vemos solamente aquello que somos capaces de reconocer y, pensamos según aprendemos a ver la diversidad fenomenológica del mundo. Y hoy, por el avance tecnológico sobre la reproducción de las imágenes, somos capaces de reconocer o elucubrar sobre cualquier visión del paisaje, independientemente del punto de vista o de su relación más o menos fiel al reflejo de la realidad. Podemos verlo desde el detalle de un microscopio hasta la vista general de una imagen aérea.

Como aporta Ignacio Biscal en el artículo *Del territorio al paisaje: por una interpretación orientada a la acción* respecto a la interpretación del paisaje:

Cada cultura particular proyecta en el territorio sus propios valores y creencias, estableciendo lecturas, visiones y valoraciones determinadas sobre él que desembocan en una jerarquización de los diferentes lugares que lo componen mediante el ensalzamiento de determinados emplazamientos a modo de hitos o paisajes emblemáticos. La transformación del sentido original de los primitivos mitos y narraciones históricas asociados a lugares en valores vinculados a los elementos de una geografía (como pueden ser un río, una montaña, un bosque...) complejiza la lectura del paisaje de modo tal que ésta se hace más rica y profunda cuanto mayor ha sido el conocimiento construido

sobre él y mayor número de claves o elementos de significación se vinculan al lugar (2015, p. 5).

Para que exista la categoría de paisaje tiene que existir un ojo que contemple el conjunto y que se genere un sentimiento, que lo interprete.

Por otra parte, en el panorama actual, el paisaje natural se muestra como una alternativa frente a la sobreinformación visual que nos rodea, y el arte se presenta como impulsor de nuevas miradas sobre el entorno. Por esto buscamos generar un tipo de experiencia creativa y de sentido capaz de avivar nuestras concepciones, narrativas o imaginativas del paisaje; fomentando el desarrollo de una memoria e identidad vinculada emocionalmente con este. Tal imagen del paisaje marca un emerger de la expresión individual, en que la construcción del sentido se produce en el continuo dejarse traspasar por el entorno. Y es en este íntimo diálogo donde nuestra motivación para la creación artística crece y encuentra un sentido y significado, un horizonte deseado que alcanzar.

3.4. LA NECESIDAD DE CAPTURAR EL PAISAJE Y DE REPRESENTARLO

Desde el ámbito de la geografía el término “paisaje” mutó durante el siglo XIX de concepto estético en la pintura y la poesía a concepto científico, es decir, a un saber fundamentado en la descripción exacta y medible. A través de la cartografía se tratan de fijar los conocimientos que se tienen del territorio, en un análisis exhaustivo de sus peculiaridades, formaciones y transformaciones.

Después de reflexionar sobre la construcción social del paisaje, llegamos a la idea de que no podemos entenderlo sin su visión actual completamente marcada por la reproductibilidad de la imagen y por una diversidad de las formas de representación frente a estrategias tradicionales. Tomar la perspectiva general, aérea y cenital nos proporciona un punto de vista amplio sobre el que poder elaborar sucesivas interpretaciones. Esta perspectiva entendida como punto de vista privilegiado para la observación de las peculiaridades del territorio se emplea en el trazado de mapas. Por lo que esa visión general del paisaje nos permite apreciar y analizar mejor sus composiciones y cualidades, teniendo una amplia radiografía de este. Este afán por hacer visible y comprender los elementos internos del territorio, elementos naturales que componen el paisaje, nos hace relacionarlo con el campo de las emociones cuyas reacciones siempre parten de un movimiento interno que se manifiesta externamente, en la superficie.

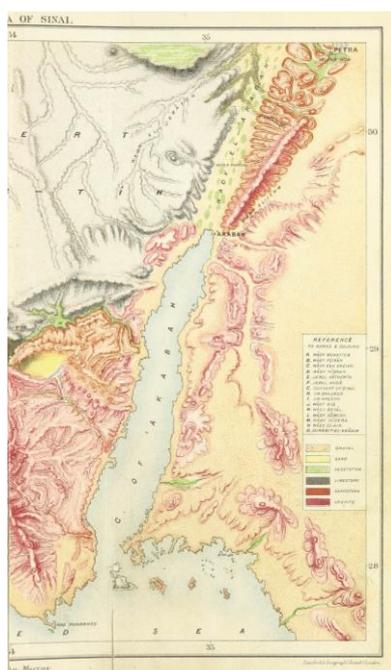


fig. 2. Arthur Penrhyn Stanley, *Mapa físico de Palestina y el monte Sinaí*, 1866.



Fig. 3. Evan Hopkins, *Mapa Istmo de Panamá*, 1851.



fig. 4. Fotografía tomada desde la cima del Monte Picayo.

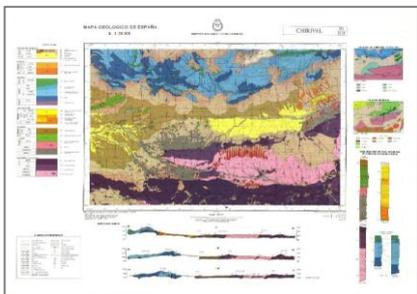


fig. 5. Instituto geológico y minero de España, Mapa geológico de Chirivel, 1979.

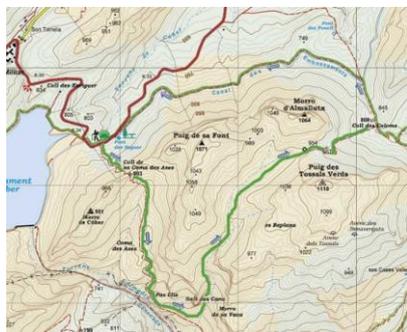


fig. 6. Mapa topográfico Escorca, Mallorca, 2018.

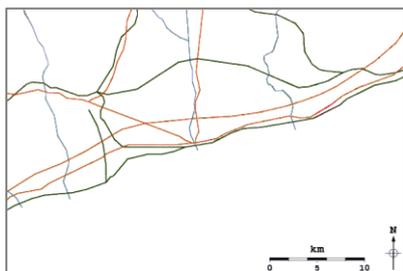


fig. 7. Mapa vectorial de Tarragona.

Es la acción de pintar la que revela esas interioridades de nuestro modo de mirar el paisaje. Como escribe Marta Tafalla:

Un paisaje es un modo determinado de mirar el entorno [...] Tenemos así una experiencia de inmersión, de participación, de un interior que podemos recorrer y explorar. La pintura nos extrae de ese interior, nos expulsa fuera y al permitirnos mirarlo desde el exterior, nos revela ese entorno como paisaje. El paisaje como configuración visual de un entorno se construye desde la distancia, desde un punto exterior que nos permite componer una escena, englobando y ordenando aspectos significativos. Al transfigurar un entorno en un paisaje, la mirada única, ordena y da sentido, y de esa forma revela la personalidad del lugar, expresa emociones o encarna significados. Por eso, un paisaje es siempre una interpretación. (2015, p. 165-166)

Por lo que para extraer esa interioridad y experiencia del paisaje en nuestra pintura es esencial establecer una mirada que se detenga en aspectos de interés concretos a los que poder imbuir de significados. El acercamiento que proponemos es mediante la visión aérea de este y visto a través del análisis en mapas. Al elevar la mirada por encima del horizonte y situarnos en esa visión cenital del paisaje, podemos ver como aparecen nuevas composiciones casi de carácter abstracto.

Nuestra interpretación del paisaje parte del análisis sobre los códigos que se utilizan en la cartografía para representar el territorio, donde se recopila información y se hace comprensible una realidad tridimensional en un plano bidimensional, pretendemos trasladar esa realidad plasmada por medio de símbolos a un ámbito expresivo y creativo de la pintura. Extrapolamos también este proceder analítico y sintético del territorio sobre la representación convencional del paisaje, transformándolo hacia otros campos de representación de elementos menos reconocibles.

En este proceso por hibridar lo cuantificable y analítico con lo intuitivo y expresivo tratamos de diluir los límites entre razón y emoción, entendiendo ambas como un todo necesario para la creación de cualquier obra o proyecto artístico.

Como plantea Rudolf Arnheim:

En el arte las distinciones entre mundo interior y mundo exterior y entre lo consciente y lo inconsciente son artificiales. La mente humana recibe, forma e interpreta su imagen del mundo exterior con todas sus facultades, conscientes o inconscientes, y el reino de lo inconsciente nunca podría incorporarse a nuestra experiencia sin el reflejo de los objetos perceptibles. No hay modo de

presentar el uno sin el otro. Pero la naturaleza del mundo exterior y la del mundo interior puede reducirse a un juego de fuerzas. (2002, p. 415).

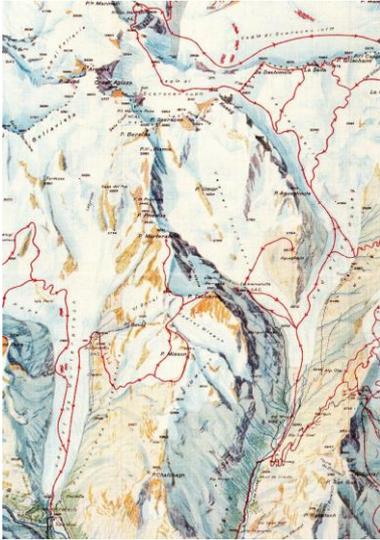


fig. 8. Mapa realizado por el diseñador gráfico Otto Betschmann, Oberengadin Albula–Bernina: Skitourenkarte, 1929. Litografía.

Una vez desvanecidas las distinciones entre mente humana y entorno, comprendemos mejor los estímulos que impulsan nuestra necesidad de plasmar el paisaje, dejar constancia de las reflexiones del intelecto (intangibles) sobre una superficie (tangible). Pintamos, igual que escribimos, para plasmar nuestras concepciones de la realidad.

Entender el paisaje desde la dualidad analítica-emocional hace crecer y enriquecer nuestra mirada sobre este. Ambos conocimientos (analítico y experiencial) se pueden colocar en un mismo escenario, en el espacio del entorno natural. Y es en este espacio de reflexión donde surgen distintas interpretaciones que, con tal de reconocer más fácilmente los saberes, se seccionan y codifican para extraer de una misma fuente distintos conocimientos, los mismos elementos del paisaje se ven mediante prismas distintos. Nosotros queremos tomar ambas miradas para formar una experiencia indisoluble de cada saber.

Respecto a la riqueza de saberes y experiencias directas del medio natural, José Saborit escribe:

Nada puede compararse a la riqueza del entorno natural si se trata de intentar excursiones a territorios limítrofes del espíritu, pues en las inagotables formas de la tierra, el cielo y las criaturas vegetales, se propicia el vuelo psíquico como en ningún otro lugar. Y puede entonces surgir la necesidad de celebrar, o recordar o recrear, la necesidad de hacer algo con ese estímulo, o de hacer algo que provoque sensaciones semejantes a las que allí se dieron. (2007, p. 177)



fig. 9. Captura de pantalla tomada en Google Earth. 42° 10' 08'' N 4° 57' 17'' W

4. MARCO REFERENCIAL

Los artistas citados a continuación suponen un impulso revelador para poder enfocar de manera práctica muchos de los conceptos sobre los que hemos indagado. Consideramos pertinente exponerlos en orden cronológico según los hemos ido descubriendo e incluyendo en nuestro trabajo, por lo que se hacen visibles las propias transformaciones del trabajo práctico.

Trataremos de explicar aquellos aspectos que nos han resultado reveladores para nuestro proyecto. Algunos por sus formalizaciones conceptuales o por los recursos formales y plásticos aportados. Queremos destacar también que, algunos de los referentes quizás no se aprecien como influencias directas a priori con nuestro trabajo, pero sí que contienen elementos que nos han sido de utilidad para resolver y desarrollar contenidos del proyecto.

4.1. LA ABSTRACCIÓN DEL PAISAJE EN VASILY KANDINSKY Y PIET MONDRIAN

En la obra de Vasili Kandinsky (1866-1944) vemos un desarrollo progresivo de la observación del referente natural “exterior” hacia una mirada más “interior” de la naturaleza, como él mismo indica, y la propia relación del artista con la pintura y por lo tanto con unos resultados más cercanos a la abstracción.

La calle puede ser observada a través del cristal de una ventana, de modo que sus ruidos nos lleguen amortiguados, los movimientos se vuelvan fantasmales y toda ella, pese a la transparencia del vidrio rígido y frío, aparezca como un ser latente, «del otro lado».

O se puede abrir la puerta: se sale del aislamiento, se profundiza en el «ser —de— afuera», se toma parte y sus pulsaciones son vividas con sentido pleno. En su permanente cambio, los tonos y velocidades de los ruidos envuelven al hombre, ascienden vertiginosamente y caen de pronto paralizados. Los movimientos también lo envuelven en un juego de rayas y líneas verticales y horizontales que, por el movimiento mismo, tienden hacia diversas direcciones —manchas cromáticas que se unen y separan en tonalidades ya graves, ya agudas (Kandinsky, 2017, p.15).

Las emociones que el paisaje le despierta a Kandinsky se concretan en el cuadro en color y línea. Creando composiciones que tratan de reflejar esas tensiones entre el artista y su experiencia con el entorno. Encontramos en esta

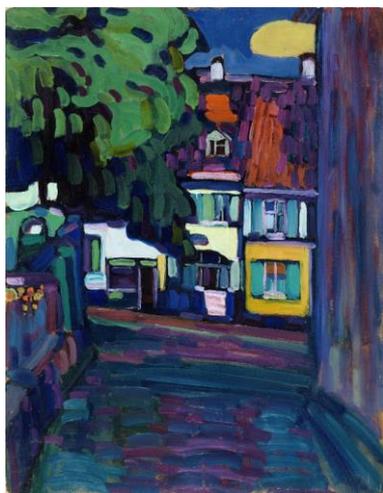


fig. 10. Vasili Kandinsky,
Murnau, casas en el Obermarkt, 1908.
Óleo sobre cartón.
64,5 x 50,2 cm



fig.11. Vasili Kandinsky,
Composition IV, 1911.
Óleo sobre lienzo.
59,5 x 250,5 cm



Richard Diebenkorn

fig. 15 *Cityscape I*, 1963,
Óleo sobre lienzo.
153x128,3 cm

fig.16. *Berkeley*, 1954.
Óleo sobre lienzo.
175,6x150,2cm

fig.17. *Ocean Park 54*, 1972.
Óleo sobre lienzo.
254x205,7cm

predisposición creadora ideas de interés para nuestro proceso de síntesis del paisaje, con el equilibrio armónico que muestran sus obras entre la emoción y el intelecto.

Respecto a este proceso de transformación de los signos figurativos hacia una representación con signos exclusivamente plásticos queremos mencionar brevemente a Piet Mondrian (1872-1944) y su conocida serie de árboles (figs. 12, 13, 14).



Piet Mondrian
fig. 12. *El árbol rojo*, 1908.
Óleo sobre lienzo.
70x99 cm



fig.13. *El árbol gris*, 1911
Óleo sobre lienzo
78x107 cm



fig. 14. *Manzano en flor*, 1912.
Óleo sobre lienzo.
78x107 cm

4.2. LAS ESTRUCTURAS COMPOSITIVAS DEL PAISAJE EN RICHARD DIEBENKORN.

De la obra de Richard Diebenkorn (1922-1993) nos interesan los estudios que hace del paisaje que dividimos en dos grupos: uno más descriptivo, suelto y orgánico, donde se representan vistas desde puntos elevados, y otro más cercano a la abstracción geométrica.

En el primer grupo de obras (figs. 15 y 16) encontramos una mirada libre y expresiva sobre el paisaje, reduce sus formas, simplifica la composición y mezcla los colores entre sí de manera desinhibida. Estas masas de color construyen los distintos planos que según su tamaño determinan su cercanía o lejanía.

Las formas y campos de color suelen fluir y no están cerradas, excepto por algunas ocasiones en las que utiliza una línea gruesa para estructurar y dar solidez a los elementos esenciales de la composición.

Más adelante en su serie *Ocean Park* (fig. 17) las formas irregulares y orgánicas se concretan en formas geométricas, el espacio se aplana y desaparece la sensación óptica de lejanía del paisaje. El espacio pictórico se construye a través de esquemas geométricos, con colores más uniformes y la inclusión sutil de la línea.

Ambas propuestas nos resultan interesantes por su relación con el proceso de observación y síntesis del paisaje en nuestro trabajo. También por la inclusión de la línea que en ocasiones gana gran relevancia, sobre todo en sus trabajos en papel.

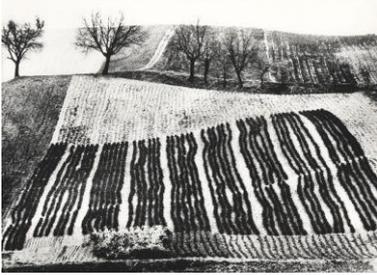


fig.18. Mario Giacomelli,
Early landscapes, 1954.

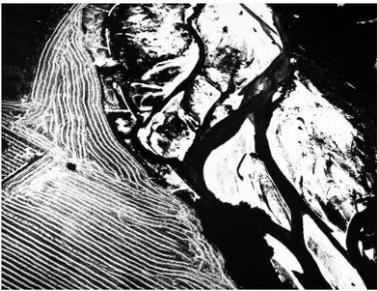


fig.19. Mario Giacomelli,
Epiphany about Nature, 1976.



fig.20. Mario Giacomelli,
Epiphany about Nature, 1976.

4.3. LA VISTA AÉREA DEL TERRITORIO EN MARIO GIACOMELLI

Aunque Mario Giacomelli (1925-2000) pertenece al campo de la fotografía, consideramos que abrirse a otras prácticas y procedimientos artísticos supone un gran enriquecimiento para el proyecto. Respecto a su trabajo nos interesan aquellas fotografías del paisaje que muestra su personal visión espacial, con un punto de vista aéreo y un contraste reforzado por el blanco y negro que dota de un carácter gráfico a las imágenes.

Extraemos de las fotografías la especial atención por las irregularidades del terreno, con sus texturas y peculiaridades, como elementos para crear una imagen completamente plástica y expresiva del paisaje. No busca mostrar una visión general, de simple descripción, sino que centra la mirada en las propias posibilidades plásticas del territorio. Con simplificaciones y abstracciones de los campos y caminos visibles por la tierra arada.

Mario Giacomelli comenta respecto a su relación con el paisaje:

Un paisaje es un medio de expresión total [...] Reduce el espacio a una sola emoción. Es una extensión de mi existencia, su ritmo y repetición filtrados a través de un flujo de imágenes. No reproduzco el paisaje, sino sus signos, estos recuerdos del paisaje "mío". No quiero que sea inmediatamente identificable, preferiría que recordara ciertos signos para recordar los pliegues o surcos en la palma de las manos (Giacomelli, 1990).



fig.21. Mario Giacomelli,
Landscape from above, 1975.



4.4. LA CARTOGRAFÍA EN GUILLERMO KUITCA

Guillermo Kuitca (1961) basa parte de su trabajo pictórico en la representación del espacio mediante la apropiación de elementos propios de la cartografía. Esta parte de su obra es la que nos ha resultado esencial para determinar la importancia de la cartografía como elemento de representación del territorio cuyos códigos pueden trasladarse a la práctica pictórica.



Kuitca representa estos mapas de lugares de manera libre (figs. 22-24), los interviene o fragmenta, sugiriendo cuestiones como la construcción de la identidad en los límites de un territorio o simplemente la creación de lugares ficticios donde expresarse plásticamente.

También nos resulta interesante su forma de trabajar por yuxtaposiciones, entre lo literal de los elementos cartográficos y territoriales frente a lo abstracto e indeterminado, geometría frente a formas arbitrarias, cálculo y medición frente a expresividad e intuición.



Suele establecer un fuerte contraste entre el fondo y los recorridos de carreteras o planos que en algunos puntos quedan interrumpido u ocultos por el propio fondo. Por lo que sus obras están llenas de tensiones entre los distintos elementos, entre línea y forma, entre color y su ausencia.

4.5. LA INTERPRETACIÓN DEL PAISAJE A TRAVÉS DEL GRAFISMO Y LA FORMA ORGÁNICA EN JOSÉ SANLEÓN

De la obra de José Sanleón (1953) nos interesa su serie titulada *Al-Boeira*. En ella toma como referente la Albufera de Valencia y partir de ahí va abstrayendo los elementos naturales del paisaje hasta componer imágenes que sugieran el lugar mediante el uso de grafismos ambiguos y sugerentes. Mediante rayados llena el soporte y estructura la composición, los resultados de este proceder recuerdan por un lado al dibujo vectorial, pero también remiten a lo natural y orgánico de la vegetación del paisaje (fig. 25).

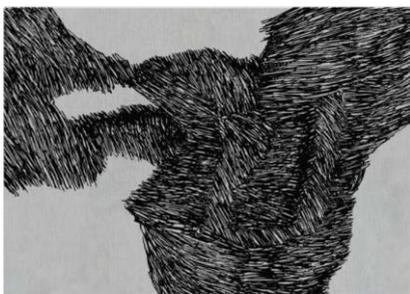
Su trabajo parte de una fuerte reinterpretación del paisaje y nos ha ayudado a ampliar las concepciones que tenemos del mismo, rompiendo muchos estereotipos de representación. El paisaje se libera de alguna forma de su horizontalidad para contenerse en otras formas más complejas y cerradas en sí mismas (figs. 26-28).

Guillermo Kuitca

fig. 22. *Island*, 1988.
Acrílico sobre lienzo.
132.1 x 154.9 cm

fig. 23. *Sin título*, 1990.
Óleo y acrílico sobre lienzo.
145 x 145 cm.

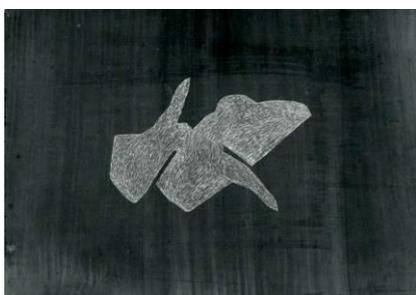
fig. 24. *Sin título*, 2010.
Óleo y acrílico sobre lienzo.
125 x 125 cm.



En sus obras revela la importancia de las estructuras naturales y sistemáticas como vehículo para la expresión personal. Resulta reveladora la potencia que transmiten sus formas abstractas, fuerza que se apoya por un lado en los recursos gráficos y por otro en el uso del color. El color en estas obras (fig. 27) aparece como *mood* del conjunto que acentúa los contrastes entre figura-fondo y despierta distintas sensaciones. Tintas planas con un solo color levemente texturizado sobre el fondo que se relaciona con la forma, no solo en sus límites sino también a través de ella, entre los huecos del rayado interno.

Como el autor comenta respecto a *Al-boreira*:

Esta serie de piezas nace de la necesidad vital de aproximarse a la naturaleza, tanto a nivel visual como siguiendo el requerimiento interior que surge de los distintos estadios emocionales que animan nuestro espíritu, es decir, no se trata de la narración más o menos objetiva de una visión determinada, de una simple recreación de lo que a uno le deleita, sino de un ejercicio de introspección a través de la memoria convertida en vivencia pintada. La finalidad de este trabajo viene motivada por la búsqueda de ideas surgidas del intelecto, intentando pintar la esencia de la propia pintura, es decir, la pintura misma. (2010, p.8)



José Sanleón

fig.25. *Al-boeira 4*, 2006. Serigrafía sobre aluminio, 100x140 cm

fig.26. *Marjal*, 2006
Acrílico y tinta sobre papel,
28.5 x 40.3 cm

fig.27. *Acutus*, 2006,
acrílico y óleo sobre tela,
180x180 cm



fig.28. José Sanleón, *Aladera*, 2006, acrílico y óleo sobre tela, 135x195 cm.

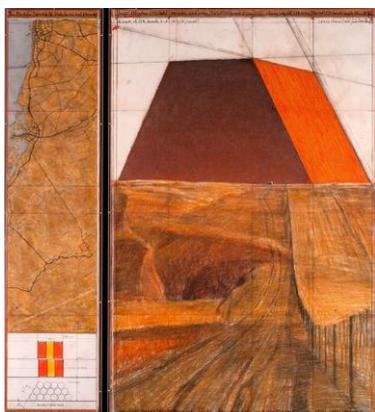


fig.29. Christo y Jeanne-Claude, *Abu Dhabi Mastaba*, 1977, Técnica mixta sobre papel, 71x56 cm.

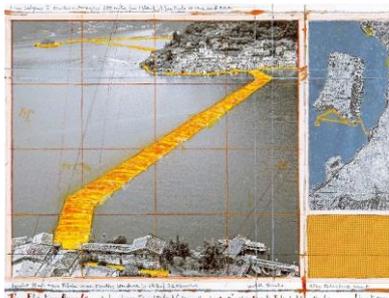


fig.30 Christo y Jeanne-Claude, *The Floating Piers*, 2014, Técnica mixta sobre papel, 46x56 cm.

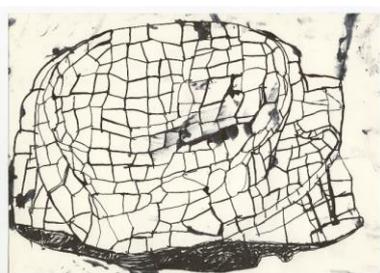


fig.31. Terry Winters, *St. Remy 1*, 1992. Tinta sobre papel, 20x27 cm



fig.32 Terry Winters, *Solutré Set/6*, 2006, Grafito y gouache sobre papel. 55x76 cm

4.6. LA MULTIPLICIDAD DE PUNTOS DE VISTA SOBRE EL PAISAJE EN CHRISTO Y JEANNE-CLAUDE

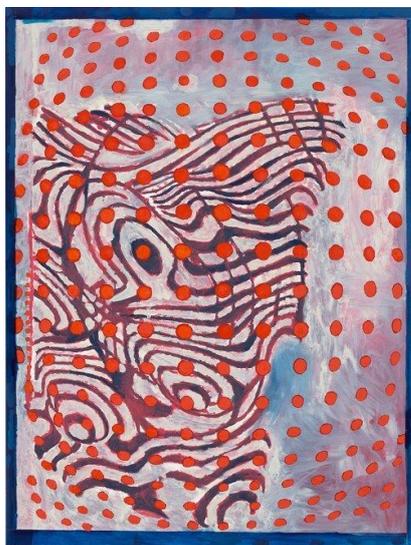
Christo (1951-2020) y Jean Claude (1934-2009), conocidos por sus monumentales intervenciones en el espacio natural y urbano. Ciertamente sus propuestas de añadir elementos inusuales en el paisaje nos resultan de interés, pero más allá del resultado final de las instalaciones nos hemos centrado en el proceso de ideación. Es en este proceso donde realiza numerosos bocetos que une en un mismo espacio distintas perspectivas o añade imágenes a modo de collage.

Estos bocetos aúnan información técnica y mediciones de las proporciones y escalas, con el dibujo de las instalaciones. Y sí que es cierto que pese a tener un carácter práctico y funcional, nos interesa la manera en la que realiza las composiciones. Algunos de sus dibujos nos remiten a la idea de mapas mentales que se van completando con la adición de distintas imágenes que al estar en un mismo espacio de representación se relacionan entre sí.

Formalmente lo consideramos como una posibilidad para representar las distintas miradas sobre el paisaje y la hibridación del espacio medible y acotado con lo expresivo y libre. Ha supuesto un enfoque interesante para interrelacionar en un mismo soporte distintas obras realizadas, dotando al conjunto de un mayor nivel de posibilidades y significados.

4.7. ILUSTRACIÓN CIENTÍFICA Y AUTOMATISMO GRÁFICO EN TERRY WINTERS

Terry Winters (1949) nos resulta de interés por su consideración del imaginario científico en el dibujo, que él entiende como: “Un modelo para la presentación de fenómenos” (2016, p. 280). Winters hibrida ideas científicas de representación, como la ilustración de ciencias naturales, con procedimientos más expresivos basados en el automatismo gráfico (fig. 31), de la misma manera que nosotros buscamos hibridar el estudio científico del paisaje en la cartografía con conceptos más expresivos y subjetivos. El mismo afirma la unión de su trabajo entre “lo gestual y lo geométrico, lo tecnológico y lo orgánico, lo arquitectónico y lo totémico, lo conceptual y lo puramente plástico” (Ibíd, p.280). Observamos en su obra la oposición entre lo cuantificable mediante estructuras que recuerdan a diagramas o patrones de gráficos científicos, opuestamente con formas y trazos orgánicos e irregulares que parecen relacionarse libremente con el espacio pictórico (figs. 32-34).



Winters rompe así con la diferenciación entre conocimiento objetivo y subjetivo, poniéndolos en un mismo nivel de realidad simultánea.

Respecto a las conexiones entre subjetividad y objetividad, Winters comenta: “Me interesa cómo el imaginario supuestamente objetivo puede pensarse desde un lugar que es mucho más imaginativo y emocional” (Ibíd, p. 281).

Su manera de concebir la pintura parte de convenciones visuales de la ilustración científica para describir de manera simbólica su propia interioridad. Consciencia que se hace visible en el impulso creador, la espontaneidad en el proceder es algo que consideramos esencial para dejar fluir las relaciones entre el referente (externo) y las sensaciones que nos produce (interno). Con esta mentalidad la práctica artística surge de manera espontánea, sin prejuicios ni ideas preconcebidas. Por lo que la obra se elabora en la acción continua de las ideas como gestos sobre el soporte. Para Winters: “Las imágenes se desarrollan a través del cuerpo y eso establece un contraste nítido con la avalancha de información a-corpórea que nos rodea” (1998, p.8).

Este artista ha sido clave para definir algunos aspectos plásticos y compositivos de la producción final, principalmente sus obras en papel, donde formas orgánicas y líneas se van superponiendo entre sí, y donde añade patrones y diagramas que remiten al conocimiento científico.



Terry Winters

fig.33. *Wave*, 2017,
Óleo, cera y resina sobre lino.
203,2x152,4 cm

fig.34. *Chart*, 2017,
Óleo, cera y resina sobre lino.
203x152 cm

5. PAISAJES CAUTIVOS

En este apartado mostraremos el desarrollo y aplicación de los conceptos planteados previamente, tratando de hibridar una visión analítica y científica del paisaje con otra más subjetiva en nuestra práctica artística. Establecemos estas ideas como punto de partida para definir nuestro campo de trabajo en torno al paisaje.

A continuación, mostraremos el proceso creativo que se inicia con un ejercicio de síntesis de los elementos del paisaje, tomando como referencia mapas cartográficos o estudios aéreos de *Google Earth*. Según hemos ido avanzando en la ideación de distintas posibilidades para representar el paisaje desde este enfoque, apreciamos que el desarrollo del proyecto no evoluciona de manera lineal. Constantemente nos cuestionamos y evaluamos los resultados, por lo que nos movemos hacia delante, pero con una perspectiva suficientemente amplia que nos permita recuperar trabajos previos con elementos de interés o continuar profundizando en vías de investigación esbozadas en algún punto del proceso.

Por esto queremos remarcar que los trabajos no necesariamente están agrupados y mostrados en un orden cronológico respecto a su realización, sino que nos ceñimos al propio orden lógico que establecemos según avanzamos en las búsquedas. Hemos organizado el desarrollo por secciones cuyos trabajos guardan relación entre sí, dejando una progresión entre cada apartado donde cada vez los resultados son más complejos y completos. Comprendiendo también que cada apartado supone un eslabón esencial para enlazar con las propuestas sucesivas.

5.1. VISTAS AEREAS, CORTES GEOLÓGICOS Y MAPAS TOPOGRÁFICOS

Tomamos como referencia el análisis geográfico (territorio, superficie o mapas) para elaborar nuevas imágenes del paisaje. Entendemos la geografía como espacio dinámico donde reflexionar sobre el paisaje a través de su representación en mapas, conjunto de símbolos que recogen y cifran la información del territorio. Nosotros extraemos del referente, por ejemplo (fig. 35), aquellos elementos plásticos que nos resultan interesantes para generar una nueva imagen pictórica y no funcional desde un enfoque científico.

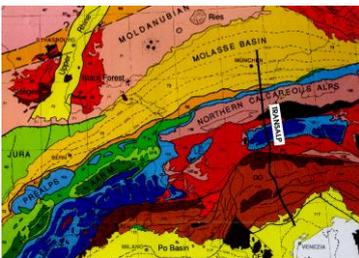


fig.35. Mapa geológico para estudios sísmicos. Munich-Alemania.



Los puntos de vista cenitales utilizados tienden a disolver los signos descriptivos de la perspectiva tradicional y destacan los recorridos rítmicos de líneas, formas y colores. La herramienta de *Google Earth* nos será útil a la hora de situarnos cenitalmente sobre el territorio y poder desplazarnos libremente buscando composiciones que resulten interesantes plásticamente (figs. 36-41).



Partiendo de estas observaciones elaboraremos una nueva representación donde se recuperen algunos signos y formas de codificar la realidad propios de la visión aérea del paisaje y su representación en mapas cartográficos. Así pues, emprenderemos unos recorridos imaginarios que busquen sumergirnos en la vivencia del paisaje y también nos permitan tomar la distancia suficiente para comprender sus formas y elementos constitutivos.



figs. 36 - 41 Capturas Google Earth.

5.2. PROCESO Y EVOLUCIÓN

“El desierto para el nómada es territorio. En él dibuja trayectos determinados por puntos (agua, oasis, reunión, asamblea, encuentro). Y aunque los puntos determinan los trayectos, estos no son metas ni fines. Son solo etapas y existen para ser abandonados. El trayecto siempre está entre dos puntos. Y este es el rasgo del nómada, estar-entre, estar en el medio, de camino.”

Carlos Muñoz

En el proceso de búsqueda tratamos de crear una equidistancia entre el conocimiento científico y el conocimiento artístico. Relación que se reduce a la búsqueda de una ley común para la producción de unos resultados en este caso plásticos, regresando a ideas ya planteadas por Arnheim en su libro *Arte y percepción visual*:

El más alto conocimiento científico se alcanza cuando todos los fenómenos existentes se reducen a una ley común. Esto vale también para el arte. La obra de arte madura logra someterlo todo a una ley estructural dominante. Al hacerlo así, no distorsiona por ello la variedad de las cosas existentes uniformándolas. Por el contrario, al hacer comparables todas las diferencias, las clasifica (2002, p. 414).

Sometemos la mirada científica del paisaje a las formalizaciones expresivas y libres de la pintura, pero de la misma forma sometemos lo plástico a una ley estructural predominante, encontrando aquellas formas que de manera sintética evocan a una idea de paisaje, que por abstracta e indeterminada terminan conectando directamente con nuestra comprensión emocional de la realidad.

Encontramos en esos puntos de interés comunes surgidos durante el proceso, un marco de relaciones que se suman progresivamente en hallazgos cada vez más personales.

Asumimos que, al darle total importancia al proceso de búsqueda nos movemos constantemente en un ejercicio de acción-evaluación-variación, ideas que definen perfectamente nuestro vínculo con el paisaje, donde la mirada se pasea buscando aquellos focos de interés significativos para la representación, como elementos para expresarnos y plasmar nuestra vivencia del paisaje. En este proceso de interiorización de las distintas miradas sobre el paisaje, hemos ido transitando por múltiples formalizaciones, partiendo de concepciones descriptivas y figurativas del mismo hasta llegar a otras más cercanas a la abstracción.



fig.42. Iván Pasqual, *Mapa geológico*, 2020. Acrílico sobre tabla. 24x30 cm



fig.43. Iván Pasqual, *Mapa geológico*, 2020. Acrílico sobre tabla. 24x30 cm



fig.44. Iván Pasqual, *Mapa geológico*, 2020. Acrílico sobre tabla. 21x30 cm



fig.45. Iván Pasqual, *Mapa topográfico*, 2020. Técnica mixta sobre tabla.

5.2.1. Primeras aproximaciones.

Estos trabajos iniciales (figs. 42-46), aún imprecisos en sus planteamientos, nos ayudaron a ir definiendo nuestros próximos pasos y a determinar los puntos centrales de interés.

Las primeras pruebas realizadas toman referencia directa de planos geológicos, donde la morfología del terreno se traduce en formas de color diferenciadas entre sí. Con una mirada completamente cenital la composición se organiza a base de planos yuxtapuestos que frente a la inmovilidad horizontal crean vibraciones entre colores y formas. Estas pruebas, con evocaciones rítmicas del color, muestran intereses comunes con el movimiento de la abstracción lírica.

Recurrimos también a mapas topográficos para experimentar con el contraste de las formas de color de la superficie frente a la superposición de líneas. Añadiendo líneas rectas para marcar cuadrantes, remarcando la idea de espacio acotado y cuantificable.

En estas propuestas iniciales encontramos cierta limitación respecto a la independencia de la imagen hacia el referente. Problemática que surge de la idea de trasladar las formas de los mapas a pintura buscando confeccionar un diseño demasiado atado a la referencialidad, impidiendo explorar otras vías más expresivas. Según fuimos avanzando encontramos un mayor equilibrio entre lo analítico de la geometría y los códigos de medición con otras formas más expresivas y orgánicas, liberando el peso de las formas de representación del referente para ponerlas al servicio de la interioridad. También, dejando a un lado la pintura para centrarnos en la síntesis con el uso de la línea.

Estos trabajos (figs. 44-46), nos sitúan quizás frente a ideas como la deslocalización de una imagen del territorio donde se entremezclan elementos plásticos y códigos de representación de los mapas como cuadrículas, líneas discontinuas y curvas de nivel. Así como la representación de límites naturales entre lo terrestre y lo acuático, y límites artificiales producto de la intervención humana sobre el paisaje.

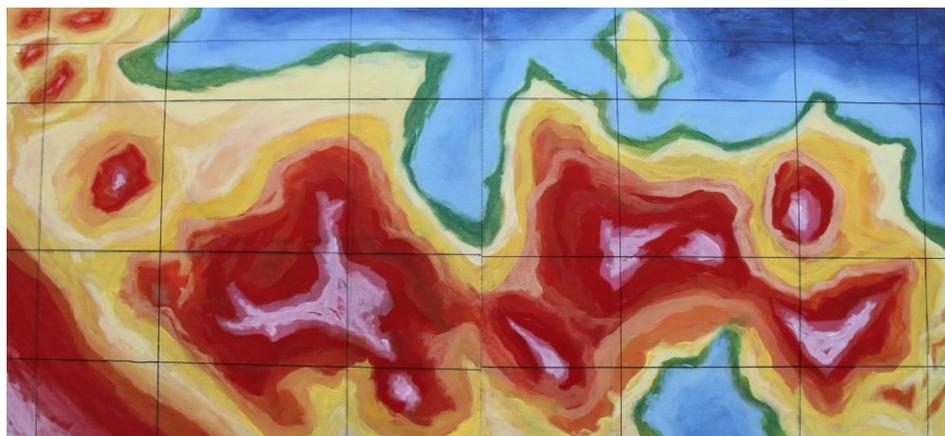


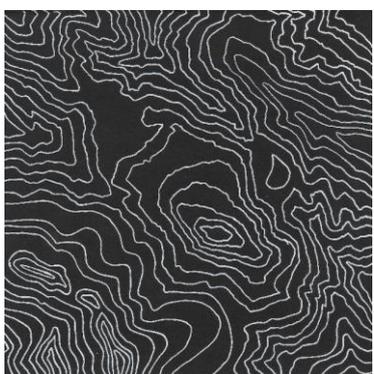
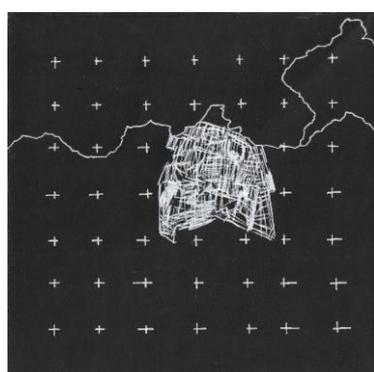
fig.46. Iván Pasqual, *Mapa geológico*, 2020. Acrílico sobre tabla. 40x80 cm

5.2.2. La línea, un nuevo comienzo desde la síntesis gráfica

Para avanzar de manera más fluida en la ideación empezamos a realizar pruebas en papel, basándonos exclusivamente en el uso de la línea con tal de componer y abordar de manera más directa las representaciones. Este proceder nos sirvió para clarificar esquemas simples que aplicamos para encontrar nuevas formalizaciones del paisaje, como parte de una mirada analítica y sintética, por lo que en esta primera parte del proceso nos centramos más en lo analítico que en lo expresivo.

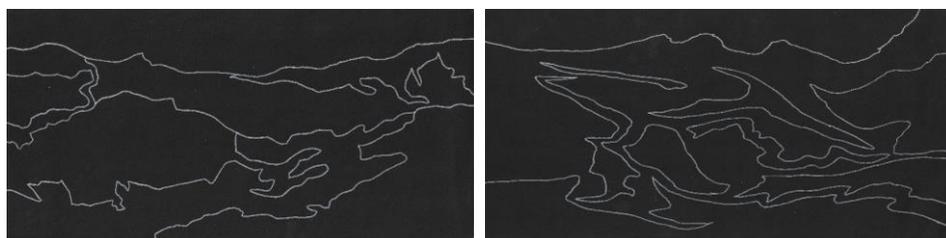
Con estos bocetos (figs. 47-51), nos dejamos llevar por los recorridos que surgen de la interpretación lineal de los referentes propuestos. En esta parte del proceso empezamos a prestar mayor atención a las vistas aéreas extraídas.

Probamos a trabajar con líneas blancas sobre cartulina negra para destacaremos más los trazos. Durante estas experimentaciones tratamos de no establecer distinciones entre figuración y abstracción, abriéndonos a la búsqueda libre de distintas formalizaciones. Por esto la progresiva evolución hacia elementos cada vez menos reconocibles es el resultado natural del proceso de simplificación. Nos centramos también en la representación del paisaje como plano bidimensional con tal de no limitarnos a seguir modelos de representación para obtener sensaciones de profundidad. Nos interesa explorar esa traslación de la realidad tridimensional hacia resultados bidimensionales donde a través del trazo podamos sugerir volúmenes o irregularidades en el plano, limitando así nuestros recursos con tal de centrarnos mejor en las exploraciones, por lo que lo más importante es la creación de estructuras lineales (figs. 50 y 51) que sin referir directamente al paisaje establezcan relaciones con él.

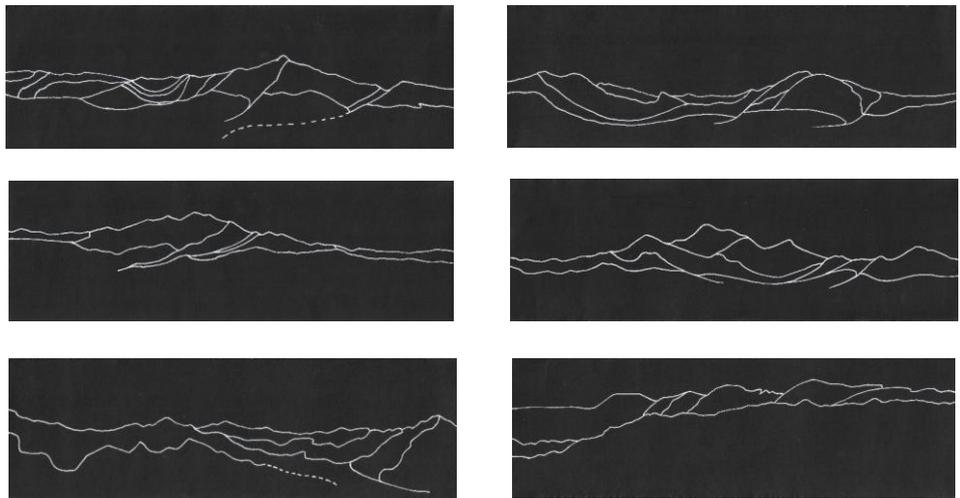


figs.47, 48 y 49. Iván Pasqual, *Bocetos*, Rotulador sobre cartulina. 15x15 cm

figs. 50 y 51. Iván Pasqual, *Bocetos*, 2020. Rotulador sobre cartulina. 17x20 cm



Respecto a estas búsquedas probamos con la representación de diferentes cordilleras (figs. 52-57), con estructuras que remiten a las utilizadas para cortes geológicos. Ponemos el foco exclusivamente en la línea irregular que delimita un horizonte y por medio de la dirección y forma de la línea, cóncava o convexa, sugerimos volúmenes. Estas formas que atraviesan horizontalmente el soporte se entienden como un continuo más allá de los límites espaciales del encuadre, al igual que entendemos la prolongación del horizonte en una fotografía de paisaje.



figs.52-57. Iván Pasqual, *Cordilleras*, 2020. Rotulador sobre cartulina.

Según avanzamos las formalizaciones (figs. 58-60) resultan menos descriptivas y añadimos elementos como líneas discontinuas, rectas o recuadros para provocar disonancias entre los distintos elementos. Contraposiciones entre líneas rectas y curvas, formas regulares e irregulares o líneas continuas y discontinuas. Estas pruebas remiten a la representación del territorio en mapas, utilizando aquellos signos que nos parecen más interesantes.



figs. 58, 59 y 60. Iván Pasqual, *Mapas*, 2020. Rotulador sobre cartulina. 17x25 cm

En este punto empezamos a asimilar los signos cartográficos como recursos que hacemos nuestros, no funcionales a nivel científico, y que incluimos en trabajos posteriores. Observamos también que, en esta fase de adquisición de nuevos recursos nuestra atención se dirige más hacia el análisis como búsqueda que hacía unas vías de conocimiento más cercanas a la expresividad. Una vez ganamos el bagaje suficiente a partir de experimentaciones e

interiorizamos las distintas maneras de hacer, dejamos aflorar aquellos procedimientos más intuitivos para creación, igual que poco a poco vamos añadiendo más elementos tanto compositivos como plásticos.

5.2.3. La forma, complejidad y densidad de los trazos

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

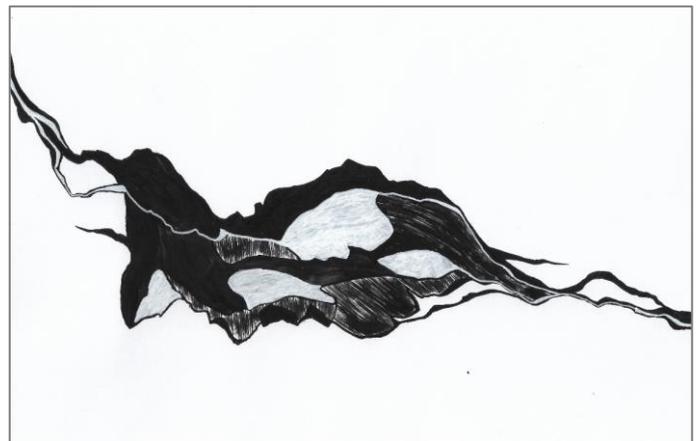
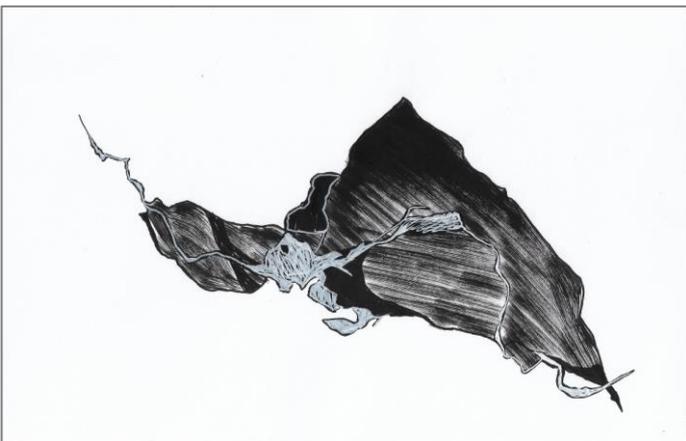
José Sanleón

Al buscar la adición de trazos más complejos en las obras, empezamos a experimentar con formas más cerradas en sí mismas que nos permitan establecer evocaciones del paisaje, desde un punto de vista más subjetivo y relacionado con una mirada del detalle por encima del punto de vista general. A partir de aquí surgen distintos caminos entorno a las posibilidades de la forma para representar el paisaje, apoyándonos en imágenes que surgen de recortes extraídos o de formas creadas de manera intuitiva y mediante cierto automatismo gráfico.



fig. 61. Iván Pasqual, *Formaciones*, 2020. Rotulador sobre papel. 17x25 cm

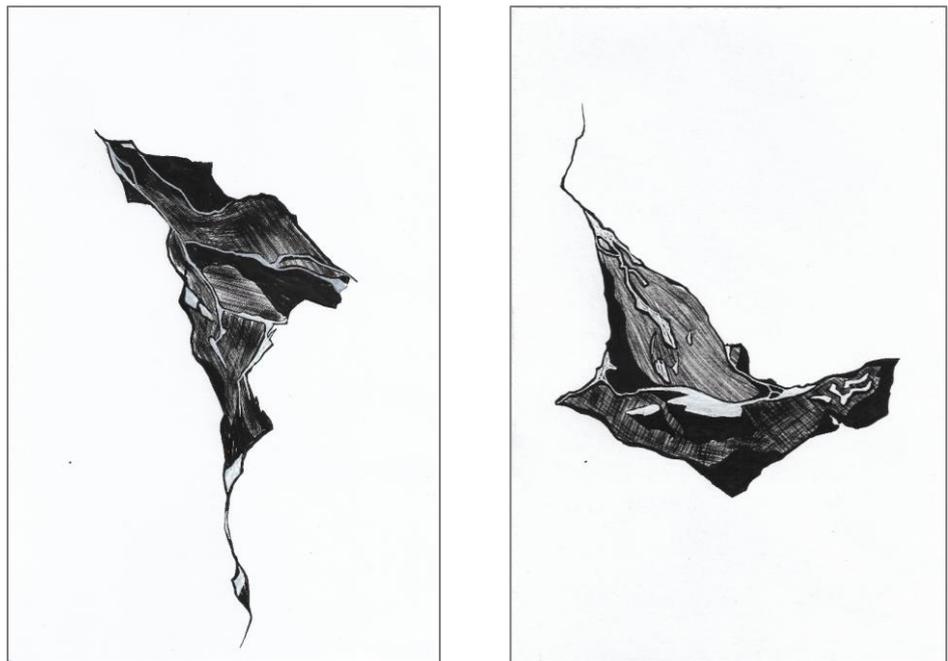
Por lo que, sobre todo en los trabajos iniciales (figs. 61-65), para reducir esa sensación de espacio abierto, propio de composiciones con elementos repartidos por todo el encuadre, decidimos marcar los límites entre la forma y el vacío. Colocamos estas formas en el centro del encuadre rodeadas de un vacío blanco, dotándolas de una sensación de ingravidez. Así nos centramos en las estructuras internas de las formas, adoptando recursos gráficos que llenan un espacio antes hueco que ahora gana en cuerpo y densidad sugiriendo volúmenes. Estos recursos internos definen y acentúan volúmenes que se asemejan a las irregularidades que nos ofrece la superficie del territorio.



figs. 62 y 63. Iván Pasqual, *Formaciones*, 2020. Rotulador sobre papel. 17x25 cm

Resulta interesante cómo en el proceso propio de abstraer el paisaje al reducirlo a líneas esenciales poco a poco vamos adoptando formas más gráficas y orgánicas con tal de sugerir relaciones con el entorno natural, abordado desde la perspectiva de seccionar y deconstruir sus elementos. En este punto muchas de las convenciones del paisaje se han diluido y nos encontramos frente a formas que surgen con independencia del referente visual.

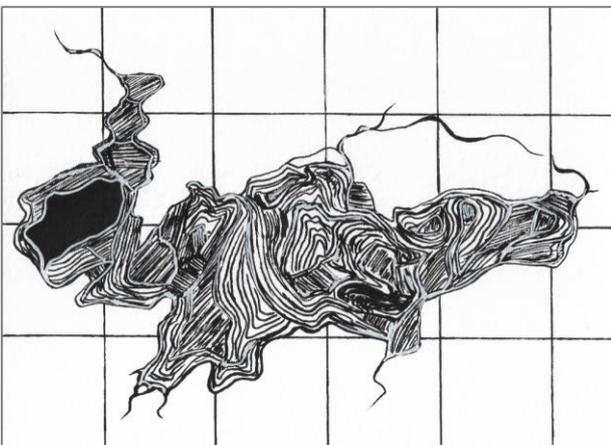
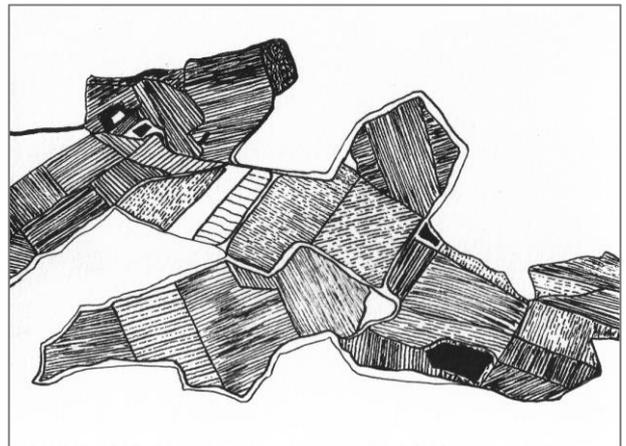
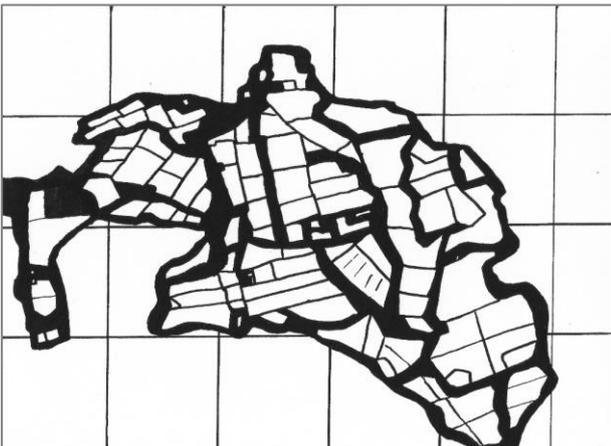
Las formas resultantes tienen al mismo tiempo una cualidad sólida y otra blanda. Por un lado, algunas zonas están cubiertas por un negro opaco, en otras se insinúa el volumen a través del rayado que deja ver el fondo. Unas formas se mantienen suspendidas en el espacio, estáticas (figs. 61, 62, 64, 65), y otras fluyen a través de él, entrando y saliendo por los límites del encuadre (fig. 63).



figs. 64 y 65. Iván Pasqual, *Formaciones*, 2020. Rotulador sobre papel. 17x25 cm

En estas piezas (fig. 62-65) prestamos atención a la riqueza interna de las formas como reflejo de esa representación fluctuante del paisaje natural. Estas figuras se componen de algunos elementos sólidos y opacos como el suelo o las rocas; otros rayados como la vegetación; otros en contraste con la oscuridad del negro, como el agua frente a la tierra, un blanco que fluye como un camino o un río que atraviesa la superficie y la conecta.

En otros trabajos (figs. 66-69) se hacen más evidentes las huellas sobre el territorio que muestran una antropización del paisaje. Basándonos en imágenes extraídas de *Google Earth* hacemos un recorte sobre aquellos elementos que nos interesan para la representación. Estas intervenciones humanas generan una irrupción sobre el territorio, un contraste frente al continuo de la visión del paisaje. Empezamos así a formalizar estructuras que recuerden a estas transformaciones del medio como huellas o heridas sobre el territorio. Estas huellas son las que acaban definiendo la construcción del paisaje que, a base de sucesivas intervenciones en el tiempo, como un palimpsesto, va conformando su aspecto según campos de cultivo, caminos, explotaciones mineras o embalses.



figs. 66 – 69. Iván Pasqual, *Territorios*, 2021. Rotulador sobre papel. 15x20 cm

5.2.4. El color, resonancias internas de la forma

Después de los planteamientos realizados con el uso exclusivo del blanco y negro, decidimos probar a añadir un contrapunto de color en las formas propuestas.

Aplicamos el color como capa inferior de las estructuras de la forma, quedando por debajo y haciéndose visible entre los huecos que dejan las tramas. El uso del color y sus relaciones psicológicas con las emociones acentúan las tensiones entre figura y fondo, entre el vacío y la presencia, entre la intensidad emotiva de cálidos y fríos y la neutralidad del blanco, de la misma forma que se crean tensiones entre cielo y tierra en un paisaje.

Cada forma tiene un “sonido interior” que se relaciona con las “resonancias interiores” de un color. Vasili Kandinsky (1996) afirma respecto a esta relación forma-color, “la relación inevitable entre color y forma nos lleva a observar los efectos que tiene la forma sobre el color” (p.15). Y expone como determinados colores se ven realizados por determinadas formas y mitigados por otras. Relaciones que establece según cálidos o fríos, los cálidos como agudos con mayor resonancia en formas agudas y los fríos con mayor profundidad se acentúan en formas redondas. Partiendo de esta premisa decidimos como componer las formas en función de cada color.

Nos basaremos en las teorías que Kandinsky elabora en *De lo espiritual en el arte*, centrándonos en los tres colores primarios amarillo, rojo y azul.

-Amarillo (fig. 70). Luz, se expande e irradia intensidad, movimiento excéntrico en dirección al espectador (físico), es agudo y afilado, por lo que se relaciona con el triángulo. Este color transmite verticalidad y mediante la intersección de dos líneas perpendiculares se sostiene la forma, una intersección que se relaciona con la irradiación del color como líneas que se prolongan en el plano.

-Rojo (fig. 71). Intenso, vital e inquieto, tiene fuerza y consistencia, presencia dura frente al ojo, relacionado con formas cerradas y sólidas como el cuadrado o lo recto. Este color tiene presencia y está anclado a la superficie, lo que se potencia con la inclusión de cruces como puntos resultantes de la intersección de una cuadrícula.

-Azul (fig. 72). Es concéntrico, se aleja del espectador (espiritual), es profundo y grave, por lo que se relaciona con formas curvas, fluidas, móviles. El azul respira mejor en el espacio vacío, en una sutil tensión con las pequeñas marcas en los límites del soporte.

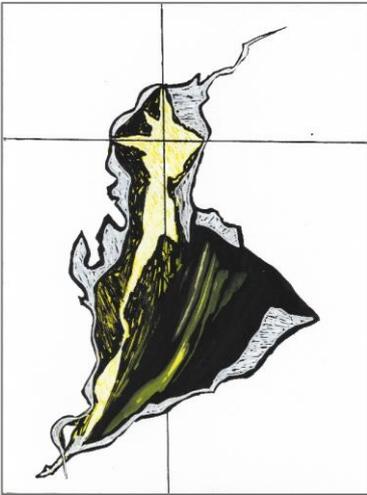


fig. 70. Iván Pasqual, *Luz*, 2021.
Rotulador y acuarela sobre papel.
20x15 cm

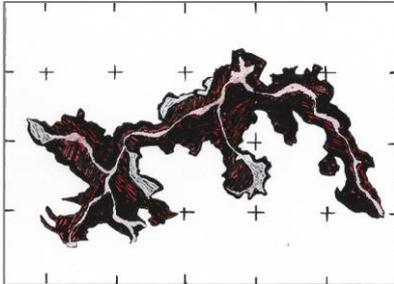


fig. 71. Iván Pasqual, *Isla*, 2021.
Rotulador y acuarela sobre papel.
15x20 cm

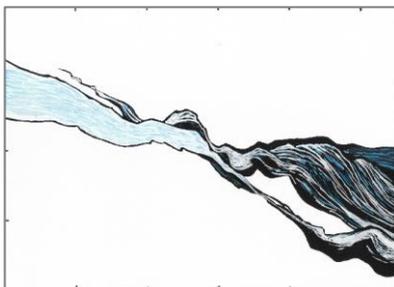


fig. 72. Iván Pasqual, *Fluir*, 2021.
Rotulador y acuarela sobre papel.
15x20 cm

Al añadir el elemento color a la construcción de las formas propuestas anteriormente las relaciones se enriquecen, un color que está oculto y se muestra entre la discontinuidad de huecos y aberturas. Las formas ganan en cierta expresividad y potencia contenida, pero pensamos que con el uso del color puede crearse un desequilibrio frente a la esencialidad de las formas anteriores, cuya mayor potencia creemos que reside en su claridad y pureza, por lo que es un camino por el que no continuamos.

5.2.5. Los recorridos del paisaje como repetición gráfica

Después de la experimentación con formas cerradas, decidimos regresar a las propuestas lineales previas. Este cambio no implica un descarte de lo anterior, sino que dejamos en reposo vías de experimentación y volvemos a otras. Retomamos así una visión más espacial dentro de las convenciones del paisaje y como equivalencia de la línea del rotulador utilizamos la técnica del esgrafiado sobre tabla. Volvemos a abordar la representación con el uso de la línea, pero esta vez mostrándola más temblorosa y con distintos registros de intensidad y longitud. Sometemos también el grafismo a la repetición sistemática de trazos en distintas direcciones o en forma de marañas. Estos recorridos ejercen de clarificadores de una imagen del paisaje extraída del recuerdo que queda plasmado como huella de la memoria sobre el soporte.



fig. 73. Iván Pasqual, *Recorridos I*, 2021. Óleo y acrílico sobre tabla. 20x20 cm

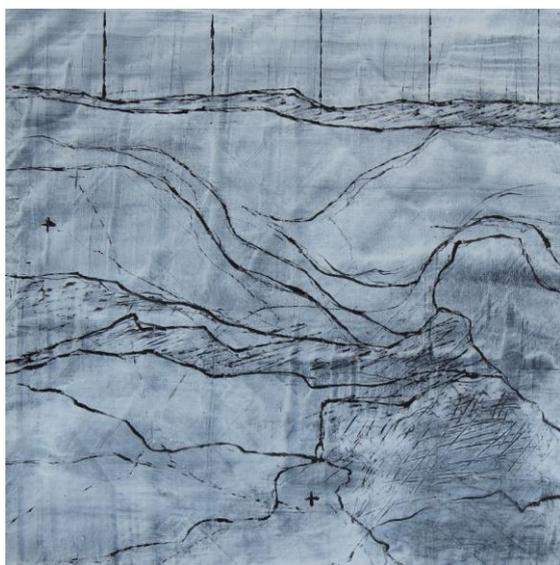


fig. 74. Iván Pasqual, *Recorridos II*, 2021. Óleo y acrílico sobre tabla. 20x20 cm



fig. 75. Detalle

El esgrafiado se lleva a cabo aplicando primero una capa uniforme de acrílico sobre el soporte rígido. Una vez seco se aplica una capa de óleo, igualmente uniforme si se quiere, que ejerza de contraste con la base. Con el óleo aún mordiente se realizan incisiones con cualquier utensilio que lo permita,

retirando la pintura superficial y dejando visible el color de la primera capa. Al no haber una gran densidad de materia ni profundidad en las incisiones los resultados que nos recuerdan a los obtenidos con la técnica del grabado o punta seca.

Las obras (figs. 73 y 74) establecen una relación con algunos de los bocetos iniciales, buscando esa síntesis de la representación principalmente a través del uso de la línea. Las imágenes se definen de manera esquemática, haciendo visible la bidimensionalidad del plano. Importancia de los vacíos como silencio entorno a las vibraciones de las líneas que estructuran la imagen.

Otros resultados (figs. 76 y 77) se dirigen más a una idea de llenar el espacio por completo, sin una composición preestablecida tratamos de establecer un orden frente al caos de líneas. Estos ejemplos buscan una mayor expresividad por la falta de contención y lo abrupto de las líneas que chocan y se superponen entre sí. Apenas se aprecian espacios vacíos, pero sí que se crean ciertas repeticiones y direcciones predominantes que se organizan por la acumulación de los recorridos.



figs. 76 y 77. Iván Pasqual, *Recorridos III, IV*, 2021. Óleo y acrílico sobre tabla. 20x20 cm

Los resultados siguientes (figs. 78-80), derivados de una visión más depurada en la aplicación de los rayados, ordenan la representación en torno a un espacio vacío, uniforme internamente. Los rayados se agrupan en zonas, varían su intensidad, longitud y dirección. Los espacios uniformes sugieren recorridos por los que atravesar el paisaje. Como en la figura 80, salen de los límites de la representación visual del paisaje para situarse sobre el plano abstracto.



fig. 78 Iván Pasqual, *Recorridos V*, 2021. Óleo y acrílico sobre tabla. 24x30 cm



fig. 79. Iván Pasqual, *Recorridos VI* 2021. Óleo y acrílico sobre tabla. 20x20 cm

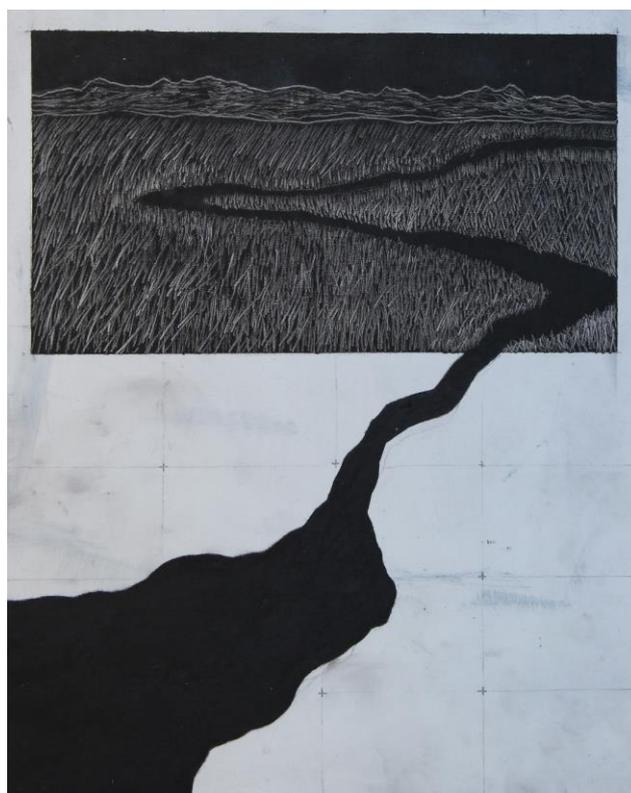


fig. 80 Iván Pasqual, *Recorridos VII*, 2021. Óleo y acrílico sobre tabla. 24x30 cm

La figura 81 está reforzada por un elemento central y unas ramificaciones más oscuras. Se sugieren distintas zonas con trazos que se superponen y enmarañan, con una mayor densidad de trazos y variedad de direcciones en la parte inferior, lo que puede sugerir un efecto de profundidad, relacionado con la idea de pesos entre espacio lleno y vacío. Efecto que, por otra parte, ante la ausencia de un horizonte marcado, se ve como una perspectiva completamente cenital. Los trazos que se repiten y recorren la superficie se muestran como huellas creadas por el transitar sobre el entorno, como experiencia de sumergirse en los recorridos del paisaje.



fig. 81 Iván Pasqual, *Recorridos IX*, 2021. Óleo y acrílico sobre tabla. 31x60 cm

En la figura 82 observamos de nuevo esta idea de las huellas y recorridos sobre el paisaje. Donde al desaparecer la referencialidad el proceder se centra más en la sensibilidad de la línea y su relación con los espacios vacíos. Se hacen mucho más visibles las distinciones entre unas zonas y otras, entre lo que pueden ser elementos sólidos frente al vacío.



fig. 82 Iván Pasqual, *Recorridos X*, 2021. Óleo y acrílico sobre tabla. 60x64 cm

En estos últimos trabajos observamos que predomina lo orgánico sobre lo analítico, en la medida que lo analítico se relaciona con la repetición de patrones y diagramas para la construcción de la imagen. Alcanzamos unos resultados más orgánicos gracias a la repetición libre y la usencia de composiciones previas, lo que nos permiten abordar de una manera más intuitiva el proceso de la obra.

5.2.6. Las múltiples miradas sobre el paisaje

Derivando de todos los esquemas de representación propuestos hasta ahora, buscamos elaborar unas obras que recuperen a modo de palimpsesto o mosaico los aspectos más relevantes de los trabajos anteriores, tratando de dotar de una mayor riqueza de relaciones a las obras resultantes.

En primer lugar, tomando como ejemplo compositivo los bocetos de Christo y Jeanne Claude, tratamos de unir en un mismo soporte algunas de las representaciones formales previas, relacionándolas entre sí. Con la idea de mostrar la multiplicidad de miradas posibles sobre el paisaje hacemos una evaluación de los trabajos realizados hasta el momento, mirada global que nos permite apreciar transformaciones y detalles que podían haber pasado desapercibidos. Poniendo en valor los aspectos relevantes de lo que hemos hecho apreciamos como se transforma nuestra relación con las concepciones representativas del paisaje a través de distintos métodos y formas de plasmarlo. Reflejo de la emoción e inspiración creativa que nos despierta el motivo del paisaje entendido como campo para la experimentación de nuevos conceptos creativos. Nuestra relación con el paisaje en el proyecto artístico es semejante a la experiencia de transitarlo, analizarlo en la representación cartográfica u observado a través de las vistas aéreas en *Google Earth*. Contenemos así parte de lo aprendido y de las múltiples relaciones que hemos podido extraer de la interpretación del paisaje.

Estos resultados (figs. 83-85) son fruto de una mirada que trata de seccionar, separar y organizar las distintas visiones sobre el paisaje. Partes que se relacionan de manera tangencial y no a modo de imagen del paisaje completamente uniforme. Formalizaciones interesantes por relacionar distintos métodos e interpretaciones, pero que no acaban de mostrar esa experiencia de atracción que posee el espacio homogéneo del paisaje. Se conciben más como mapas de búsqueda donde plasmar los itinerarios recorridos acerca del paisaje, visiones de nuestra exploración.

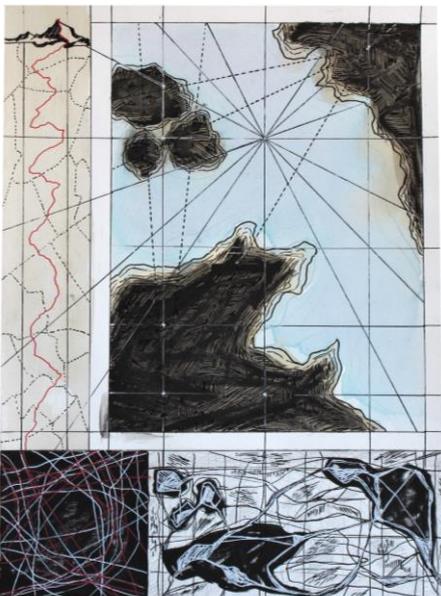
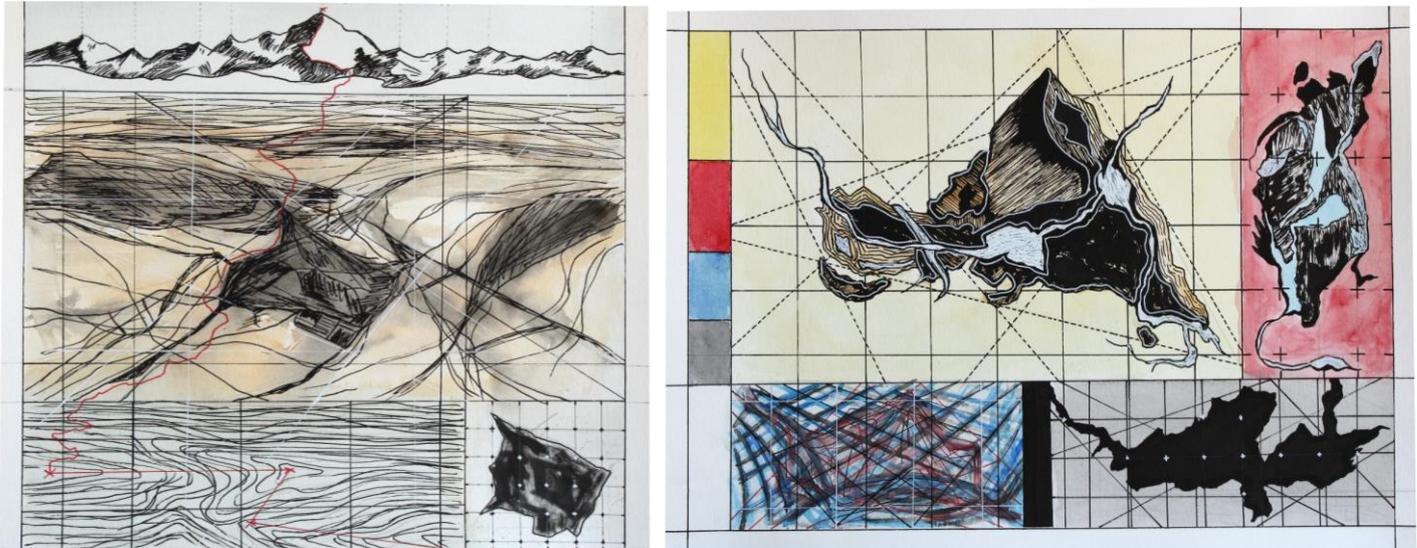


fig. 83. Iván Pasqual, *Mapas de búsqueda I*, 2021. Acuarela sobre papel. 42x29 cm



figs. 84 y 85. Iván Pasqual, *Mapas de búsqueda II, III*, 2021. Acuarela sobre papel. 29x42 cm

Para acercarnos a una representación más certera y uniforme utilizamos la idea de superposición. Recuperamos e integramos los resultados más interesantes de los bocetos y a modo de palimpsesto de lo anterior superponemos los distintos recursos aprendidos. Así unificamos las diferentes miradas sobre el paisaje, antes separadas, dando lugar a composiciones que muestren la simbiosis entre lo analítico a través de patrones y repeticiones, y lo expresivo a través de las formas irregulares y el acto intuitivo de pintar. Estas obras son el resultado del proceso de aprendizaje donde asimilamos las dos concepciones (analíticas y expresivas) para la producción artística. También, una aplicación de los recursos extraídos del análisis e interpretación continua de los referentes y de nuestras concepciones sobre el paisaje y su representación.



fig. 86. Iván Pasqual,
Paisajes cautivos I, 2021.
Acrílico, cera y grafito sobre papel.
50x70 cm



figs. 87 y 88. Iván Pasqual,
Paisajes cautivos II, III, 2021.
Acrílico, cera y grafito sobre papel.
50x70 cm



fig. 89. Iván Pasqual,
Paisajes cautivos IV, 2021.
Acrílico, cera y grafito sobre papel.
50x70 cm

En estos últimos trabajos encontramos resonancias de lo anterior, reflejo de como la experiencia adquirida nos va encaminando hacia unos resultados más uniformes y certeros en su formalización. Consideramos que contienen cierto equilibrio entre la claridad de una mirada analítica y, una sensación de espontaneidad y fluidez en las formas que quizás no estaba tan presente en los trabajos anteriores. Además, hacen visible la ambigüedad y la complejidad de la representación del paisaje después de someterlo a interpretaciones sucesivas, manifestando una comprensión de la realidad eminentemente subjetiva. Por estas razones los resultados del proceso comienzan a ser satisfactorios y, llegados a este punto, nos sentimos con la experiencia suficiente para plantearnos esta línea de trabajo, esta manera de hacer, como el origen de un proyecto expositivo futuro.

6. CONCLUSIONES

En este trabajo final de grado hemos llevado a cabo una búsqueda que se ha ido enriqueciendo cada vez más, haciendo visible su carácter procesual en constante transformación. Este camino o itinerario desarrollado a partir de la evaluación de los resultados obtenidos ha determinado algo parecido a un mapa que permite trayectos variables, que impulsa distintas lecturas sobre el paisaje, y que ha terminado por definirse por uno de tantos rumbos posibles.

Durante el proyecto hemos podido aplicar una perspectiva que trata de hibridar ideas más ligadas a una mirada puramente emotiva del paisaje, relacionada con el sentimiento romántico, con otras miradas más analíticas, propias de la representación cartográfica. Este enfoque ha sido determinante para poder captar esas múltiples miradas sobre el paisaje en distintos referentes teóricos y plásticos, si bien somos conscientes, también, de la posibilidad de haber caído en contradicciones al tratar de unir ambas concepciones. Aunque ciertamente, nuestra naturaleza contradictoria, y concretamente en la práctica artística, hace que estas contradicciones sean capaces de enriquecer y llevar algunos planteamientos más allá de los límites de lo que podría ser considerado razonable, por lo que, valoramos como algo esencial esa capacidad del acto creativo para transformar lo objetivo en ensoñación e interpretación de la realidad vista, siendo esta mirada, de devenir nómada, la que posibilita la creación de nuevos paisajes que transitar mental y emocionalmente.

En la experimentación de diferentes formalizaciones para la práctica pictórica hemos obtenido una gran variedad de resultados, desde unos en papel con el uso exclusivo de la línea a otros en los que se intervenía una mayor variedad técnica y material. Todas las derivas surgidas de la apertura hacia distintas posibilidades pictóricas nos han ido guiando gracias al proceso de selección y evaluación de los resultados, que hemos agrupado por similitudes formales. Aplicando los objetivos propuestos, donde el análisis y la síntesis del referente junto a la interpretación de este nos conduce a obtener paisajes abstractos que contienen esa dualidad.

Teniendo una visión de conjunto estamos satisfechos con esta inclinación por probar distintas posibilidades que, en los últimos trabajos, se han podido mostrar de manera más uniforme; haciendo visible como esta metodología de trabajo es fructífera para alcanzar nuevas maneras de hacer, convergiendo gran parte de los aprendizajes previos.

Por todo lo aprendido durante el trabajo intuimos que el horizonte alcanzado hasta ahora esconde más posibilidades. Pese a tener que concluir en algún punto esta memoria, nuestra intención es son continuar experimentando y descubriendo nuevas sendas que transitar. Así pues, entendemos el proyecto como un itinerario inconcluso de *paisajes cautivos* que la mirada alcanza y la mano plasma en un tiempo sostenido, como apuntaba Muñoz (2016) en *El paisaje habitado*, la creación de un paisaje como fragmento o pedazo, como reducto o trozo tras la acción que impone un visor, un marco o encuadre, tras una conquista o asentamiento, tras una transformación o predisposición de lo que ese fragmento o pedazo contiene.

7. FUENTES REFERENCIALES

- ALBELDA, J; SABORIT, J. (1997). *La construcción de la naturaleza*. Valencia: Generalitat Valenciana.
- ARGULLOL, R. (2006). *La atracción del abismo*. Barcelona: Acantilado.
- ARNHEIM, R. (2002). *Arte y percepción visual*. Alianza Editorial. (Original publicado en 1954).
- ASTIBIA, H. (2016, 10 de mayo). *Sobre el paisaje y su relación con el arte y la naturaleza*. Nabarralde. [Consulta: 15 de abril de 2021].
<https://nabarralde.eus/sobre-el-paisaje-y-su-relacion-con-el-arte-y-la-naturaleza/>
- BENJAMIN, W. (2010). *Obras Libro IV/Vol 6*. Abada.
- BISCAL, I. (2015). *Del territorio al paisaje: por una interpretación orientada a la acción*. Urbano, 18(32), 4-5. [Consultado: 15 de diciembre de 2020].
<http://revistas.ubiobio.cl/index.php/RU/article/view/2217>
- BORRÁS, E. (2012). *Pa(i)sajes por donde pasamos*. [Trabajo Final de Máster. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia]. Riunet.
<https://riunet.upv.es/handle/10251/27355>
- BONET, J. (1998). M.: Terry Winters Ed. IVAM Centre del Carme. Valencia.
- GALLEGO, J. (1991). *El cuadro dentro del cuadro*. Cátedra.
- GIACOMELLI, M. (1990) *Notas manuscritas*. [Consulta: 12 de marzo 2021].
<https://www.archiviomariogiacomelli.it/en/presa-di-coscienza-sulla-natura/>
- KANDINSKY, W. (2017). *De lo espiritual en el arte*. Paidós. (Original publicado en 1911).
- (1996). *Punto y línea sobre plano*. Paidós. (Original publicado en 1926).
- LÓPEZ, J. (2016). *La ilustración de ciencias naturales y el automatismo gráfico como paradigmas de la búsqueda de objetividad y subjetividad a través del dibujo*. [Tesis doctoral. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia]. Riunet.
<https://riunet.upv.es/handle/10251/78619>
- MADERUELO, J. (2006). *El paisaje. Génesis de un concepto*. Madrid: Abada.
- MILANI, R. (2007). *El arte del paisaje*. Biblioteca Nueva.
- MUÑOZ, C. (2016). *El paisaje habitado*. La Línea del Horizonte.
- NOGUÉ, J. (2009). *La construcción social del paisaje*. Biblioteca Nueva.
- (2010). *Paisatge, territori i societat civil*. València: Tres i Quatre.
- NOGUERA, M. (2019, 11 de abril). *Imaginando procesos para el aprendizaje vectorial* [Comunicación]. IV Congreso Internacional de Investigación en Artes Visuales. Universidad Politécnica de Valencia. [Consulta: 5 de junio de 2021]
<http://ocs.editorial.upv.es/index.php/ANIAV/ANIAV2019/paper/view/9136>

- PUENTE, P. (2012, 29 de diciembre). *El valor emocional de la experiencia paisajística. Querencias y paisajes afectivos. Cuadernos Geográficos*, 51, 270-284. <https://doi.org/10.30827/cuadgeo.v51i0.242>
- SANLEÓN, J. (2010). *La pintura del paisaje en la serie Alboreira*. [Tesis doctoral. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia]. Riunet. <https://riunet.upv.es/handle/10251/8363>
- SABORIT, J. (2018). *Lo que la pintura da*. Pre-textos.
- (2007). *Antes de pintar un paisaje*. Fabrikart, nº7, 174-178. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2942270>
- TAFALLA, M. (2015). *Paisaje y sensorialidad*. En LUNA, T; VALVERDE, I (Dir.), *Paisaje y emoción. El resurgir de las geografías emocionales*. Barcelona: Observatorio del Paisaje de Cataluña; Universitat Pompeu Fabra. (Teoría y Paisaje; 2). http://www.catpaisatge.net/esp/documentacio_coedi_6.php

8. ÍNDICE DE IMÁGENES

| | |
|--|----|
| fig. 1. Fotografía desde Cruz de la Teixereta. Parque natural del Carrascal de la Fuente Roja. 2020. ----- | 12 |
| fig. 2. Arthur Penrhyn Stanley, Mapa físico de Palestina y el monte Sinaí, 1866. ----- | 15 |
| fig. 3. Evan Hopkins, Mapa Itsmo de Panamá, 1851. ----- | 15 |
| fig. 4. Fotografía tomada desde la cima del Monte Picayo. ----- | 16 |
| fig. 5. Instituto geológico y minero de España, Mapa geológico de Chirivel, 1979. ----- | 16 |
| fig. 6. Mapa topográfico Escorca, Mallorca, 2018. ----- | 16 |
| fig. 7. Mapa vectorial de Tarragona. ----- | 16 |
| fig. 8. Mapa por el diseñador gráfico Otto Betschmann, Oberengadin Albula–Bernina: Skitourenkarte, 1929. Litografía. ----- | 17 |
| fig. 9. Captura de pantalla tomada en Google Earth. 42º 10' 08'' N 4º 57' 17'' W ----- | 17 |
| fig. 10. Vasili Kandisky, Murnau, casas en el Obermarkt, 1908. Óleo sobre cartón. 64,5 x 50,2 cm ----- | 18 |
| fig. 11. Vasili Kandisky, Composition IV, 1911. Óleo sobre lienzo. 59,5 x 250,5 cm ----- | 18 |
| fig. 12. Piet Mondrian, El árbol rojo, 1908. Óleo sobre lienzo. 70x99 cm ----- | 19 |
| fig. 13. Piet Mondrian, El árbol gris, 1911. Óleo sobre lienzo. 78x107 cm ----- | 19 |
| fig. 14. Piet Mondrian, Manzano en flor, 1912. Óleo sobre lienzo. 78x107 cm ----- | 19 |
| fig. 15. Richard Diebenkorn, Cityscape I, 1963, Óleo sobre lienzo. 153x128,3 cm ----- | 19 |
| fig. 16. Richard Diebenkorn, Berkeley, 1954. Óleo sobre lienzo. 175,6x150,2 cm ----- | 19 |
| fig. 17. Richard Diebenkorn, Ocean Park 54, 1972. Óleo sobre lienzo. 254x205,7 cm ----- | 19 |
| fig. 18. Mario Giacomelli, Early landscapes, 1954. ----- | 20 |
| fig. 19. Mario Giacomelli, Epiphany about Nature, 1976. ----- | 20 |
| fig. 20. Mario Giacomelli, Epiphany about Nature, 1976. ----- | 20 |
| fig. 21. Mario Giacomelli, Landscape from above, 1975. ----- | 20 |
| fig. 22. Guillermo Kuitca, Island, 1988. Acrílico sobre lienzo. 132.1 x 154.9 cm ----- | 21 |
| fig. 23. Guillermo Kuitca, Sin título, 1990. Óleo y acrílico sobre lienzo. 145 x 145 cm ----- | 21 |
| fig. 24. Guillermo Kuitca, Sin título, 2010. Óleo y acrílico sobre lienzo. 125 x 125 cm ----- | 21 |
| fig. 25. José Sanleón, Marjal, 2006. Acrílico y tinta sobre papel, 28.5 x 40.3 cm ----- | 22 |
| fig. 26. José Sanleón, Al-boeira 4, 2006. Serigrafía sobre aluminio, 100x140 cm ----- | 22 |
| fig. 27. José Sanleón, Acutus, 2006. Acrílico y óleo sobre tela, 180x180 cm ----- | 22 |
| fig. 28. José Sanleón, Aladera, 2006, acrílico y óleo sobre tela, 135x195 cm ----- | 22 |
| fig. 29. Christo y Jeanne-Claude, Abu Dhabi Mastaba, 1977, Técnica mixta sobre papel, 71x56 cm. ----- | 23 |
| fig. 30. Christo y Jeanne-Claude, The Floating Piers, 2014, Técnica mixta sobre papel, 46x56 cm. ----- | 23 |
| fig. 31. Terry Winters, St. Remy 1, 1992. Tinta sobre papel, 20x27 cm ----- | 23 |
| fig. 32. Terry Winters, Solutré Set/6, 2006, Grafito y gouache sobre papel. 55x76 cm ----- | 23 |
| fig. 33. Terry Winters, Wave, 2017, Óleo, cera y resina sobre lino. 203,2x152,4 cm ----- | 24 |
| fig. 34. Terry Winters, Chart, 2017, Óleo, cera y resina sobre lino. 203x152 cm ----- | 24 |
| fig. 35. Mapa geológico para estudios sísmicos. Munich-Alemania. ----- | 25 |
| fig. 36-41. Capturas Google Earth. ----- | 26 |

| | |
|---|----|
| fig. 42. Iván Pasqual, Mapa geológico, 2020. Acrílico sobre tabla. 24x30 cm | 28 |
| fig. 43. Iván Pasqual, Mapa geológico, 2020. Acrílico sobre tabla. 24x30 cm | 28 |
| fig. 44. Iván Pasqual, Mapa geológico, 2020. Acrílico sobre tabla. 21x30 cm | 28 |
| fig. 45. Iván Pasqual, Mapa topográfico, 2020. Técnica mixta sobre tabla. 30x21 cm | 28 |
| fig. 46. Iván Pasqual, Mapa geológico, 2020. Acrílico sobre tabla. 40x80 cm | 29 |
| fig. 47, 48 y 49 Iván Pasqual, Bocetos, 2020. Rotulador sobre cartulina. 15x15 cm | 29 |
| fig. 50 y 51. Iván Pasqual, Bocetos, 2020. Rotulador sobre cartulina. 17x20 cm | 29 |
| fig. 52-57. Iván Pasqual, Cordilleras, 2020. Rotulador sobre cartulina. 17x25 cm | 30 |
| fig. 58, 59 y 60. Iván Pasqual, Mapas, 2020. Rotulador sobre papel. 17x25 cm | 30 |
| fig. 61. Iván Pasqual, Formaciones, 2020. Rotulador sobre papel. 17x25 cm | 31 |
| fig. 62, 63. Iván Pasqual, Formaciones, 2020. Rotulador sobre papel. 17x25 cm | 31 |
| fig. 64, 65. Iván Pasqual, Formaciones, 2020. Rotulador sobre papel. 17x25 cm | 32 |
| fig. 66-69. Iván Pasqual, Territorios, 2021. Rotulador sobre papel. 15x20 cm | 33 |
| fig. 70. Iván Pasqual, Luz, 2021. Rotulador y acuarela sobre papel. 20x15 cm | 34 |
| fig. 71. Iván Pasqual, Isla, 2021. Rotulador y acuarela sobre papel. 15x20 cm | 34 |
| fig. 72. Iván Pasqual, Fluir, 2021. Rotulador y acuarela sobre papel. 15x20 cm | 34 |
| fig. 73. Iván Pasqual, Recorridos I, 2021. Óleo y acrílico sobre tabla. 20x20 cm | 35 |
| fig. 74. Iván Pasqual, Recorridos II, 2021. Óleo y acrílico sobre tabla. 20x20 cm | 35 |
| fig. 75. Detalle, Recorridos II. | 35 |
| fig. 76 y 77. Iván Pasqual, Recorridos III, IV, 2021. Óleo y acrílico sobre tabla. 20x20 cm | 36 |
| fig. 78. Iván Pasqual, Recorridos V, 2021. Óleo y acrílico sobre tabla. 24x30 cm | 37 |
| fig. 79. Iván Pasqual, Recorridos VI, 2021. Óleo y acrílico sobre tabla. 20x20 cm | 37 |
| fig. 80. Iván Pasqual, Recorridos VII, 2021. Óleo y acrílico sobre tabla. 24x30 cm | 37 |
| fig. 81. Iván Pasqual, Recorridos IX, 2021. Óleo y acrílico sobre tabla. 31x60 cm | 38 |
| fig. 82. Iván Pasqual, Recorridos X, 2021. Óleo y acrílico sobre tabla. 60x64 cm | 38 |
| fig. 83. Iván Pasqual, Mapas de búsqueda I, 2021. Acuarela sobre papel. 42x29 cm | 39 |
| fig. 84, 85. Iván Pasqual, Mapas de búsqueda II, III, 2021. Acuarela sobre papel. 29x42 cm | 40 |
| fig. 86. Iván Pasqual, Paisajes cautivos I, 2021. Acrílico, cera y grafito sobre papel. 50x70 cm | 40 |
| fig. 87, 88. Iván Pasqual, Paisajes cautivos II, III, 2021. Acrílico, cera y grafito sobre papel. 50x70 cm | 41 |
| fig. 89. Iván Pasqual, Paisajes cautivos IV, 2021. Acrílico, cera y grafito sobre papel. 50x70 cm | 42 |