

UNIVERSITAT POLITÈCNICA VALÈNCIA
Facultat de Belles Artes de San Carlos

DIÀLEG ENTRE NATURALESA I SER, PROPOSTA PICTÒRICA DE LES MUNTANYES DE DIÀNIA

Tipologia 4

Autor: **Pau Sellés Alòs**

Tutor: **Moisés Gil Igual**



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



València, setembre 2015

Agraïments

A Moisès Gil pels seus consells i rigor.

Als meus pel seu recolzament.

Resum

En *Diàleg entre naturalesa i ser, proposta pictòrica de les muntanyes de Diània* desenvolupem una investigació que ens ha conduït a la producció artística, en el camp de la pintura, d'una sèrie d'obres que naixen de l'entorn natural de l'autor. És un treball on a partir d'una revisió i contextualització del paisatge com a gènere pictòric es crea un projecte plàstic amb un caràcter personal i amb una perspectiva d'innovació. Des d'un compromís per la naturalesa i amb intenció per comprendre-la, s'ha realitzat una tasca d'experimentació amb estris i suports per intentar obtenir uns resultats que rememoren al paisatge. No hi ha cap intenció de pintar-lo, sinó d'interpretar-lo, d'intentar captar la seua essència.

El treball inclou un repàs per la mirada com a transformadora de la naturalesa en paisatge i de com aquest té un paper important com a formador del nostre caràcter, aliment del nostre esperit i estímul de creativitat. També es consideren aspectes de l'atzar i irracionalitat en el procés creatiu, al igual que es veu la importància del buit en la pintura de paisatge oriental.

Paraules clau: paisatge, pintura, mirada, buit, atzar.

Resumen

En *Diàleg entre naturalesa i ser, proposta pictòrica de les muntanyes de Diània* desarrollamos una investigación que nos ha conducido a la producción artística en el campo de la pintura de una serie de obras que nacen del entorno natural del autor. Es un trabajo donde a partir de una revisión y contextualización del paisaje como género pictórico se crea un proyecto plástico con un carácter personal y con una perspectiva de innovación. Desde un compromiso por la naturaleza y una intención por comprenderla, se ha realizado un trabajo de experimentación con utensilios y soportes para intentar obtener unos resultados que rememoren al paisaje. No hay ninguna intención de pintarlo, sino de interpretarlo, de intentar captar su esencia.

El trabajo incluye un repaso por la mirada como transformadora de la naturaleza en paisaje i de como este tiene un papel importante como formador de nuestro carácter, alimento de nuestro espíritu y estímulo de creatividad. También se consideran aspectos del azar y la irracionalidad en el proceso creativo, al igual que se ve la importancia del vacío en la pintura de paisaje oriental.

Palabras clave: paisaje, pintura, mirada, vacío, azar.

Abstract

In *Diàleg entre naturalesa i ser, proposta pictòrica de les muntanyes de Diània* we carry out an investigation that has led us to an artistic production, in the painting area, of a series of paintings that arise from the author's natural environment. This is a work where a visual art project gets created by analysing and contextualising the landscape as a pictorial genre from a personal view and innovation's perspective. From a commitment to the nature and the intention to understand it, we've done an experimentation work with tools and formats to try to get results that remind us the landscape. There is not an intention to paint it, only to interpret it and get its essence.

This work considers the look as the cause of the nature's transformations into a landscape and how it has an important role on defining our personality, fueling our spirit and stimulating our creativity. Luck and irrationality are elements also considered in the creative process, as well as the importance of emptiness in the oriental landscapes' paintings.

Key words: landscape, painting, look, emptiness, luck.

ÍNDIX

INTRODUCCIÓ	11
1. MARC CONCEPTUAL.....	15
1.1. CONCEPTE DE PAISATGE	17
1.2. APROXIMACIÓ A LA PINTURA DE PAISATGE EN OCCIDENT	19
1.3. PAISATGE ROMÀNTIC	23
1.4. FIGURACIÓ/ABSTRACCIÓ	31
1.5. EL PAISATGE I LA MIRADA.....	37
1.6. PAISATGE I IDENTITAT.....	43
2. PRODUCCIÓ.....	45
2.1. REFERENTS.....	47
2.2. ATZAR I IRRACIONALITAT EN EL PROCÉS CREATIU	53
2.3. EL BUIT	59
2.4. METODOLOGIA DE TREBALL.....	65
2.5. OBRA	73
2.6. PROPOSTA TÈCNICA.....	83
3. CATÀLEG. SÈRIE DE MUNTANYES	87
4. CONCLUSIONS	97
5. BIBLIOGRAFIA.....	103
6. FONT D'IMATGES	105

INTRODUCCIÓ

Context

Primerament cal dir que aquest treball és el resultat del Màster Universitari de Producció Artística de la Universitat Politècnica de València, i el inici en la tasca investigadora del quefer artístic, un treball que buscarà d'obrir portes a la investigació d'altres estudiants o/i investigadors interessats en el tema. Amb aquest text es vol presentar una producció artística inèdita acompanyada de una fonamentació teòrica a partir de les pràctiques i coneixements adquirits durant l'any. El màster ha consistit en una base teòrica on ens hem apropat als diferents coneixements i idees que envolten al nostre projecte i en una base pràctica on hem aterrat i materialitzat tota la conceptualització.

El projecte naix de la necessitat de indagar en la pràctica pictòrica i en les seues estratègies per arribar a un coneixement més profund de la pintura de paisatge i de la seua materialització. El treball està emmarcat dins de la tipologia quatre del màster que es basa en la realització d'una obra inèdita dins de la línia de la pràctica artística. Aleshores, aquest estudi ens l'hem plantejat com una reflexió al voltant de la pintura de paisatge i de com podríem abordar-ho pictòricament des d'una mirada contemporània.

Definir en que anava a consistir exactament el treball ha estat una de les tasques més difícils de tot el procés. Focalitzar el tema ha comportat prendre decisions complicades però que ens han ajudat a ordenar i aclarir el cúmul d'idees que teniem en el cap.

Per contextualitzar, cal explicar que el meu lloc d'origen i la meua residència, on desenvolupe el meu treball entroncat en la pràctica bidimensional contemporània, es localitza en un poble agrícola d'interior del País Valencià en una zona rodejada de muntanyes. Aquesta situació em permet entrar en contacte amb la naturalesa i establir un tipus de relació amb ella que seria diferent si visqués en una ciutat.

Aquest entorn rural accentua la meua sensibilitat i empatia per allò que m'envolta, i es per això que em sent còmode abordant pictòricament referents naturals. En aquest cas, seran les muntanyes de les comarques centrals valencianes, denominades Diània, la referència i el punt de partida de totes les experiències que han donat lloc a aquest treball. Una representació que no intentarà imitar formalment una realitat fidedigna, sinó que a partir de l'experimentació intentarem aproximar-nos a unes formes i sensacions transmeses pel propi paisatge. Podem dir, que la sèrie de obres realitzades naix d'una necessitat vital d'aproximar-se a la naturalesa des d'una perspectiva tant exterior i formal com des de l'interior, des d'una mirada emocional que al·ludeix al recorregut vivencial en aquest indret.

Estructura del text

El cos del treball esta dividit en dos parts, una teòrica on hem intentat que ens servisca de context i de marc referencial per entendre l'àmbit on estem desenvolupant-se, i una pràctica on abordarem com s'ha dut a terme la l'obra pictòrica i altres aspectes, com l'atzar i el buit, que intervenen en ella.

Primer veurem com apareix la paraula *paisatge* i quins eren els seus significats comparant-los amb els actuals. Després farem un ràpid recorregut per alguns dels punts importants en la historia del gènere del paisatge dins de la pintura d'occident i farem una parada al romanticisme per revisar les connotacions que va agafar en aquest període. També analitzarem algunes teories que relacionen el paisatge romàntic amb l'expressionisme abstracte per mig d'allò no visible de la representació, una mirada que vol trobar punts de connexió amb la teosofia, en la representació de lo sublim i del infinit. Tractarem el tema de la mirada per veure com mitjançant aquesta convertim la naturalesa en paisatge, de com teatralitzem el nostre entorn atorgant-li atributs estètics. I per últim, en aquest primer bloc, estudiarem les vinculacions del paisatge amb la identitat i la cultura, de com allò que ens rodeja actua com a formador de personalitats d'individus i de societats.

En el segon bloc entrarem en la part pràctica del treball tractant aspectes formals i poètiques de l'obra i del seu procés. Farem un repàs per alguns del referents que creem que més ens han influenciat i d'altres amb els que podem establir relació. Pegarem una ullada a l'atzar i la irracionalitat, i com han servit d'estratègia en el procés creatiu i de com evoluciona i canvia aquest en la mateixa procesualitat de l'obra. També s'aproximarem al tema del buit en la pràctica pictòrica oriental, repassarem els seus orígens i característiques que el posen com element important en la cultura xinesa. I per concloure mirarem quines són les possibles noves vies d'investigació, unes propostes que naixen com a continuació d'aquest treball.

Hem de ser conscients de que aquest text té unes limitacions, que no podem fer una exhaustiva investigació al voltant de la pintura de paisatge contemplat tots els aspectes, problemàtiques i debats que comportaria. Intentarem realitzar un treball coherent amb les pròpies vivències basades en l'experiència conjunta amb l'àmbit natural i marcar unes senyes d'identitat amb un llenguatge propi, traient a la llum les arrels de l'autor.

Objectius

Tenim diferents intencions creatives i innovadores,, totes elles vinculades entre si i que giren al voltant de la idea de la pintura de paisatge. Un gènere aparentment esgotat, que a pesar de ser arcaic s'ha volgut plantejar des d'una una nova perspectiva per revaloritzar-lo i buscar-li noves possibilitats.

L'objectiu d'aquesta proposta és investigar en un procés de treball experimental que ens aporte coneixements, i tenim intencions de donar noves propostes i solucions per ajudar en la tasca d'investigació de futurs estudiosos del tema. No pretenem fer un producte tancat, sinó que volem deixar vies obertes per poder seguir explorant diferents formes d'abordar el paisatge des de l'àmbit pictòric.

En primer lloc, volem profunditzar en l'estudi del paisatge com a gènere pictòric per revisar quin ha estat el seu origen i la seua trajectòria, veure quines són les seues possibilitats per intentar realitzar un treball coherent i digne.

En segon lloc, investigar en els processos de creació pictòrica que parteixen des de l'experimentació plàstica, l'atzar i la irracionalitat. Passar-se per les mans la feina de laboratori on l'assaig i l'error formen part de la recerca de nous resultats.

En tercer lloc, animar a la reflexió sobre l'entorn natural, no des d'un activisme directe, sinó més bé a partir d'una mirada sensible cap a la naturalesa. Intentar transmetre valors d'apreciació i respecte cap a allò que ens rodeja. No es tracta de fer una crida a l'acció i a la defensa de les nostres muntanyes, sinó que és una cosa més simbòlica, intentar crear un vincle i transmetre complicitat i estima a l'espectador.

En quart lloc, conèixer i comprendre el paisatge, ja que la pràctica artística és un sistema de coneixement tant vàlid com qualsevol altre. Amb l'interpretació de la naturalesa que farem, haurem d'endinsar-se en ella i saber quina és la seua estructura per poder així traslladar la seua essència al plànol pictòric.

En cinquè lloc, crear un discurs personal amb la realització d'una sèrie d'obres que tinguen un caràcter propi, fresc i potent. Tenint en compte el temps en que vivim, l'objectiu es realitzar un treball plàstic amb la capacitat d'estar a l'altura de l'art contemporani.

Finalment, després de realitzar tot l'estudi teòric i pràctic, traurem unes conclusions per revisar si hem aconseguit els objectius marcats, analitzarem si ha estat una investigació efectiva i que siga punt d'inflexió per a futures línies d'investigació.

1. MARC CONCEPTUAL

1.1. CONCEPTE DE PAISATGE

L'origen de la paraula paisatge es podria trobar en el terme de *país* o *paisà*, al llatí encontrem el vocable *pagus*, que significa "aldea o poble menut", i el seu derivat *paganus*, "aldeà o paisà". El terme llatí *pago*, feia referència a la vida rural, i al català podem encontrar *pagès*, al·ludint a la persona que treballa el camp. Amb el temps s'utilitzà cada vegada més el terme gallec *país* en conter de *pago*¹.

Però no pot haver una contemplació estètica de la terra per part de l'individu si aquesta és el seu treball, si depèn d'ella per a viure. Fa falta que l'esser humà es deslligue d'aquesta relació per poder gaudir d'allò que hi ha al seu voltant. Açò succeeix al feudalisme, quan apareix la figura del comerciant i aquest comença a viatjar sortint del seu *pago* natal i s'allibera de les imposicions del món natural. Amb l'aparició de les ciutats, sorgeix una mirada d'enyorança cap a l'entorn rural, i són poetes, artistes i intel·lectuals qui expressen aquest sentiment divulgant una nova consciència de paisatge.

El paisatge com a motiu de l'obra d'art manifesta un canvi de necessitats i gustos de l'individu, deixant de costat motius antropocèntrics i religiosos, es centra en la naturalesa, medi primigeni del ser humà. El paisatgisme com a gènere independent, després d'estar subordinat a un paper merament decorador o de fons en plànol pictòric, és conseqüència d'una nova necessitat de l'artista que veu en la naturalesa una font d'inspiració i d'elevació personal.

Al segle XIX, el concepte de paisatge transcorre de la mirada pictòrica i estètica a la ciència, entenent-ho com una unitat geogràfica constituïda per elements humans i naturals. Aquesta transició té el seu origen en el moviment romàntic alemany, on es renoven els mètodes de veure, pensar i sentir. És el ressorgir de l'*analogia* (provinent del neoplatonisme renaixentista) la que actua com a eix del romanticisme i la que sosté la idea d'una visió de l'univers com a sistemes de correspondència, on tota cosa es correspon amb altra, i cada cosa pot vore's com a metàfora d'altra. I davant la

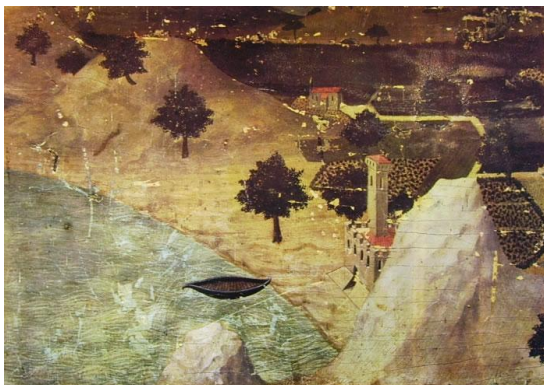
¹ CALVO SERRALLER, F., Concepto e historia de la pintura de paisaje. En *Los paisajes del Prado*, Madrid : Nerea, 1993. pag. 11 -25.

qüestió del paisatge, el ser humà romàntic contempla, sent i imagina, però també observa pensa i raona.

1.2. APROXIMACIÓ A LA PINTURA DE PAISATGE EN OCCIDENT

En el repàs que ens fa Alain Roger en el *Breve tratado del paisaje*², ens dóna unes pinzellades dels primers indicis de la transformació de país, tros de territori, en paisatge. Ens diu que les grans escoles de paisatge varen ser les del nord d'occident, però que no obstant, va ser a Itàlia on van començar a individualitzar els ambients del paisatge apartant-se del pes de la religió, i va ser aquesta influència la que aportà experiències similars al nord, on la pintura de paisatge és consolidada com a gènere independent.

Primerament menciona a Ambrosio Lorenzetti (Itàlia 1290-1388) i dos dels seues quadres de xicotet format on es veu una voluntat d'alliberar-se de tota referencialitat religiosa a la imatge (imatge 1 i 2).



Imatge 1. LORENZETTI, A., Castle in a lake.
Oli sobre taula, 22'5 x 33 cm, s XIV.



Imatge 2. LORENZETTI, A., Ciudad a orillas del mar.
Oli sobre taula, 22'5 x 33 cm, s XIV.

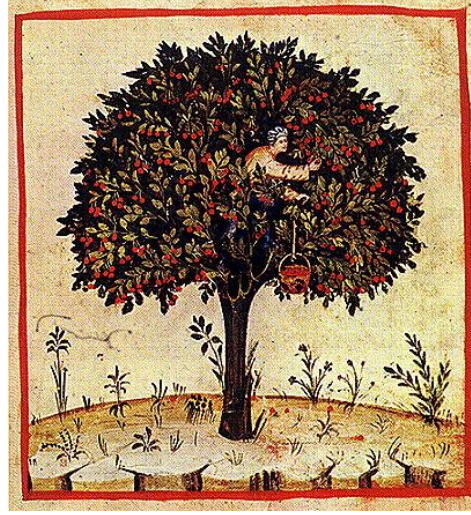
Després ens menciona els herbaris de finalitat mèdica on es descriuen plantes de forma aïllada, una representació dels espècimens de la natura de forma més científica sense tindre en compte el seu entorn. Però presta especial atenció al manual medieval de finals del segle XIV sobre benestar, "Tacuina Sanitatis" (imatge 3 i 4), d'origen àrab, on es descriuen les propietats dels aliments i les plantes al igual que tracta la respiració i l'exercici. Les lamines que il·lustraven de forma laica el text no

² ROGER, A. *Breve tratado del paisaje*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

representaven la naturalesa com abans mencionàvem de forma aïllada, sinó que es representava com un conjunt, dins del seu context natural.



Imatge 3. Tacuinum sanitatis, s XIV



Imatge 4. Tacuinum sanitatis, s.

Va ser al nord, en França i sobre tot en Flandès i als Països Baixos, on els pintors interioritzaren i desenvoluparen una practica pictòrica a partir dels estudis descriptius dels artistes italians. Les escoles del nord prengueren distancia i començaren a representar la naturalesa ja no com a espècimens botànics, com feien els especialistes italians, sinó que entenien tant als animals com les plantes com a inseparables del seu medi, del seu espai vital. Com a conseqüència de pegar-li la volta al anàlisis del país i veureu des d'altre punt de vista, començaren a voreu els primers indicis de la pintura de paisatge.

Els elements del paisatge poc a poc es laïcitzaren, és a dir, prengueren distància i allunyaren de la posició de rodejar la figura humana religiosa que ocupava el centre de la composició. Aquest elements començaren a estar en un segon plànol i l'espai de la escena prengué profunditat. La multiplicació de plànols junt a la disminució del detall quan més lluny s'encontraven, donà pas a la coneguda perspectiva. El mestre Boucicaut, al qui se li atribueix la invenció de la perspectiva atmosfèrica, va observar que prop de la terra, el cel perdia part de substància i de color, al igual passava amb els objectes que adquirien distancia, els quals perdien els seues contorns i es dissolien en l'atmosfera prenent uns tons emblavits i grisencs.

Alain Roger considera que en la finestra és un element decisiu en la invenció del paisatge a occident. Diu que la finestra és un quadre dins del quadre, que si l'aïllem i l'encaixem en un quadre converteix el país en paisatge. Posa com a exemple el quadre de Robert Campin de la *Mare de Déu i nen davant de la pantalla de la llar* (imatge 5). L'artista realitza amb delicadesa les vistes de la finestra abordant un quadre dins del quadre.

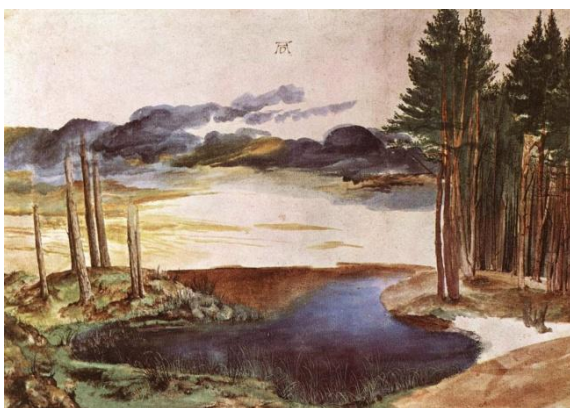


Imatge 5. CAMPINI, R., *Mare de Déu i nen davant de la pantalla de la llar*, tremp sobre taula, 1435-1440.

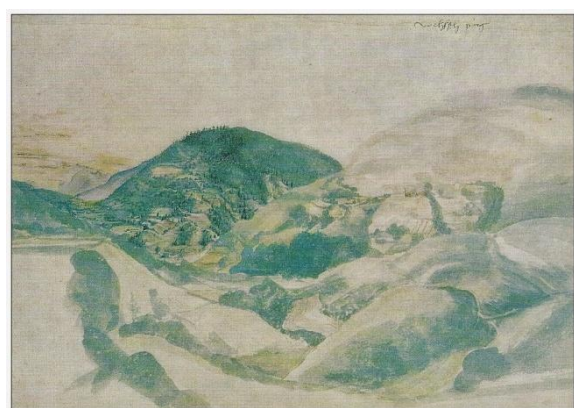


Detall de *Mare de Déu i nen davant de la pantalla de la llar*.

Ell considera a Durero com el primer pintor que va realitzar paisatges autònoms, sense ningun personatge. Es pot veure a les seues aquarel·les i gouaches (imatge 6 i 7) fetes en la seua etapa més juvenil. Uns quadres considerats innovadors per la seua execució i economia de medis. Així i tot, són unes làmines de petit format que indiquen que el paisatge segueix sent un gènere inferior.



Imatge 6. DURERO, A., *Estany en el bosc* aquarel·la sobre paper, 262 x 374 mm, 1496.



Imatge 7. DURERO, A., *Paisatge italià*, aquarel·la sobre paper. 1495

Als paisatges de Patinir, en canvi, sempre apareixia una escena per menuda que fora (imatge 8 i 9). Però no eren escenes religioses amb un paisatge de fons o

decorador, sinó que eren escenes religioses dins de paisatges immensos, els personatges apareixien en un cantó quasi invisibles per la importància visual que tenia el paisatge. Dominava molt bé la perspectiva del paisatge, en canvi, les figures moltes pareixien una afegit. Però sense dubte, el quadre que més desconcerta de Patinir és el de "*El Éxtasis de santa Maria Magdalena*", on no s'aprecia ningun rastre de Maria Magdalena, on ara sí el paisatge pren importància i es reafirma com a gènere.



Imatge 8. PATINIR, J.,
Paisaje con San Gerónimo, oli sobre taula,
74 x 91 cm, 1516-1517.



Imatge 9. PATINIR, J.,
El Éxtasis de santa María Magdalena,
oli sobre taulaa, 26.2 x 36 cm, 1517-1524

1.3. PAISATGE ROMÀNTIC

Werner Hofman, en el seu text dins del catàleg de l'exposició "*La abstracción del paisaje, del romanticismo nórdico al expresionismo abstracto*"³, marca com a punt de inflexió per a la transformació de la naturalesa en paisatge l'ascensió de Francesco Petrarca al Mont-Ventoux en 1336, i qüestiona si fou el inici del plaer de la mirada deixant de costat totes les supersticions que hi havien sobre les muntanyes. La vista panoràmica que li ofería el cim li va proporcionar unes sensacions que ell va descriure com fora del món terrenal, una elevació de l'esperit. Ens diu que apareix la doble mirada, la de del món exterior i la del interior, moltes vegades creuades entre si. A més a més diu que la infinitud que contempla ja no soles és espacial sinó temporal ja que des del mateix punt de vista veu transcórrer el dia, veu una naturalesa canviant.

*"la experiencia artística del paisaje lleva, des de Petrarca hasta hoy, la marca de la subjetividad: el hombre es parte de esa naturaleza que aislamos del todo cósmico y llamamos paisaje"*⁴

A continuació el text ens cita a Caspar David Friederich (1774-1840), el qual diu que el pintor no deu pintar sols el que veuen els seus ulls, sinó el que sent el seu interior, el que transmet allò que està al seu davant.

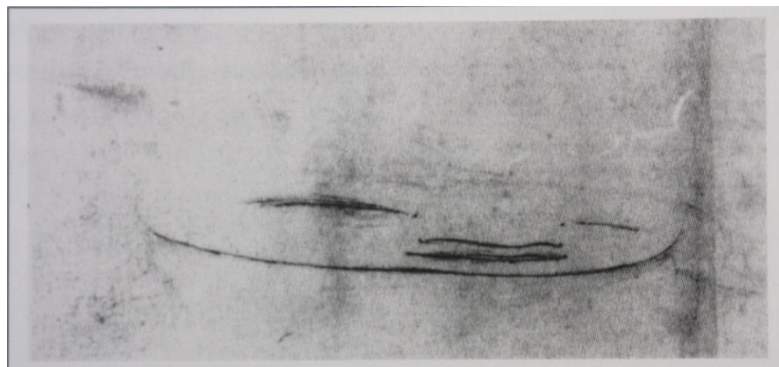
La perspectiva lineal i la visió antropocèntrica defineixen les relacions proporcionals de l'espai i la focalització central no deixa que hi haja un fluït espacial. La informació que proporciona el punt de fuga no contempla l'espai llunyà, o com diu el text: "*la naturaleza que se extiende hasta la eternidad*"⁵. Una nova vista panoràmica infinita serà la que done peu als nous temes pictòrics on l'espai ja no depèn de mesures objectives albertianes, sinó que és lliure i autònom.

³ V.V.A.A: FUNDACIÓN JUAN MARCH. *La abstracción del paisaje, del romanticismo nórdico al expresionismo abstracto*. Madrid : Arte y Ciencia, 2007.

⁴ *Ibíd.* pag. 34.

⁵ *Ibíd.* pag. 52.

A continuació ens parla de Leonardo da Vinci (1452-1519) i ens mostra un dibuix del *Codex Atlanticus* (imatge 10). Una imatge on es representa un cap d'un recent nascut deformat. Aquesta representació no està realitzada des d'un angle recte sinó oblic, i les línees acaben desdibuixant-se perdent els límits de la forma donant peu al que pareix una representació espacial, del que es podria dir la infinitud. En contra de la representació del Quattrocento d'objectes freds, fermes i tangibles, ell comença a donar vaporositat a les formes. La idea de Da Vinci girava al voltant de la *trasmutazione di forme* (la transmutació de la forma), on en una forma es veia el potencial d'altra forma per la seua transmutació. El mateix Leonardo diu que l'ull és la finestra de l'esperit, ell no divideix una visió interior i altra exterior, sinó que una depèn de l'altra



Imatge 10. LEONARDO DA VINCI, esboç anamòrfic de cap d'infant. *Codex Atlanticus*. fol. 35v..

Per altre costat Friedrich es planta davant de la imitació de la realitat, ja que sols condueix a la perfecció del llenguatge il·lusionista, ell proposa abordar mitjançant el món exterior el món interior, conjugar matèria i esperit per atrapar el que és l'aura. Aquestes manifestacions són les que obriren pas a les propostes de Kandinsky que més tard veurem.

Al mateix catàleg, Hein-th Schulze Altcapenberg ens comenta que a partir del 1800 els cicles de la naturalesa es converteixen en el reflex de l'esperit i l'ànim de l'individu, i ens cita *Las estaciones del año* de Caspar David Friedrich de 1803 (imatge 11, 12 i 13). Consisteix en quatre obres, de les quals sols es conserven 3, on es

representen les quatre estacions de l'any al·ludint a les hores del dia i les edats de l'ésser humà, on es relacionen temps i espai: Primavera (matí/infància); Estiu (migdia /joventut); Tardor (vesprada/maduresa); Hivern (nit/vellesa).

"Ésa es la imagen que, con sus alegorías, símbolos y connotaciones, tradicionales en parte, transmite de manera intuitiva el tema del ciclo de las horas de los días, las estaciones del año y las edades del hombre. A la vez, su potencia sensible provoca asociaciones y, en último término, incita a la reflexión sobre su función. Con ello se inició la actividad estética del espectador, a través de la que se abren nuevos niveles de comprensión, que tienden a ser, por naturaleza, ilimitados, puesto que se encuentran frente al entero mundo interior i exterior"⁶

Las estaciones del año té diferents referències al temps i a l'espai que ens parlen de la percepció i l'experiència. Ens mostra el transcórrer d'un dia, d'un any i d'una vida, de la sensació eufòrica d'un present ple i meravellós, fins a les grans reflexions sobre present i futur. Ens parla de la historia de la naturalesa, de la vida i de la cultura, fent referència



Imatge 11. FRIEDRICH, C., *Las estaciones del año, primavera.*



Imatge 12. FRIEDRICH, C., *Las estaciones del año, verano.*



Imatge 13. FRIEDRICH, C., *Las estaciones del año, invierno.*

⁶ FUNDACIÓN JUAN MARCH. *La abstracción del paisaje, del romanticismo nórdico al expresionismo abstracto.* Madrid : Arte y Ciencia, 2007.

als diferents estats de ànim, al camí de la vida i a la formació de la persona.

Abans de la realització d'aquestes peces Friedrich no havia pintat res que tingués que veure amb els cicles ni amb paisatges compostos amb tanta llibertat i amb la carrega de pensament i estats d'ànim com aquests, estava omplint-los de romanticisme. Junt a les làmines de les estacions, Friedrich realitzava esbossos de elements naturals, però fóra el que fóra, estava clar que havia renunciat al paisatge de caràcter narratiu i es plantejà composicions paisatgístiques autònomes.

En la introducció del llibre de Rafael Argullol, *"La atracció del abismo"*, deixa molt clar la seua idea del paisatge romàntic:

*"el paisaje romántico, lejos de ser una genérica pintura de paisaje, es, primordialmente la representación artística de una determinada comprensión -y aprehensión- de la Naturaleza"*⁷

Deixa clar que la interpretació que fan el pintors del paisatge romàntic no és merament una descripció formal, sinó que va més enllà, vol captar l'essència de l'espai, la idea. L'ésser humà s'adona que ell forma part d'una naturalesa extensa i infinita, d'un abisme desitjat i inassolible que li provoca terror però al mateix temps atracció.

Amb el romanticisme, l'home deixa de ser el centre de l'univers, queda enrere una visió antropocèntrica de l'Edat Mitjana i apareix una nova visió de l'individu i la relació d'aquest amb la Naturalesa. En la pintura romàntica, el paisatge desplaça a l'ésser humà, ja no és necessària la seua presència. El paisatge es converteix en el protagonista de la composició, és autònom. Aquest fet causa en l'espectador sensacions de melancolia i de terror, es sent sol i perdut en la immensitat.

"En el romanticismo el paisaje se hace trágico pues reconoce desmesuradamente la escisión entre la Naturaleza y el hombre.[...] En el paisaje romántico el artista celebra titánicamente la ceremonia de la desposesión [...]"

⁷ ARGULLOL,R. *La atracción del abismo*. Barcelona: Destino, 1994.

*Ha sido expulsado de ella, o más bien se ha auto expulsado, y ahora se siente como un naufrago errante en su seno*⁸

Amb la ruptura home-naturalesa els romàntics desitgen un retorn a l'esperit de la Naturalesa, la nova sensibilitat busca una Naturalesa ideal, de nostàlgia. L'autonomia del paisatge que es dóna en el Romanticisme, respecte a l'anterior protagonisme humà, ve a partir del desig d'atrapar l'essència de la naturalesa, i es per això que el paisatge pren cada vegada més importància.

La idea que desenvoluparen els romàntics fou la cerca de l'essència de la bellesa, que és tant inexistent com irrenunciable. La sensibilitat transmesa està entre el goig i la melancolia d'una Naturalesa que igual que li suggereix li nega. Aquest anhel impetuós està molt ben reflectit en *El viajero sobre el mar de nubes* (imatge14). Podem veure com el personatge està d'esquenes a nosaltres i ens transmet la contemplació cap a una immensitat, cap a una sensació de fer-se menut davant l'infinit. L'atracció cap a l'abisme li produeix terror i delícia, bellesa i destrucció, por i dolçor, unes sensacions que estan present en tot el Romanticisme davant de la magnitud de lo que no es pot mesurar ni atrapar.



Imatge 14. FRIEDERICH, C.,
Caminante sobre mar de nubes, oli
sobre tela, 75 x 95 cm, 1817.

*"El artista romántico no se siente arropado por la Naturaleza, sino seducido y anonadado; el artista romántico celebra la Naturaleza, mas esta celebración no es solo un canto a la Belleza primigenia, sino también al sacrificio aniquilador que se cierne sobre los hombres"*⁹

⁸ ARGULLOL, R. *La atracción del abismo*. Barcelona: Destino, 1994. . pag 20-21

⁹ *Ibíd.* pag 59

Argullol ens comenta que si comparem els quadres de Antonio Pollaiuolo o de Botticelli amb els de Friedrich vorem un canvi contundent en el sentiment de l'home modern. Eixa recerca de l'essència o l'esperit de la terra sempre es sòl representar en grans espais oberts i emboirats. El pintor alemany ens representa unes perspectives de gran profunditat que van perdent-se en la llunyania. Unes vistes plenes de boira que anirà condensant-se més a mesura que va evolucionant el romanticisme fins arribar a les obres finals de William Turner que veurem més avant.



Imatge15. OTTO RUNGR, P., *Los momentos del día*, oli sobre tela, 152 x 113 cm, 1808.

Altre personatge que destaca Argullol és Phillip Otto Runge (imatge 15), un nostàlgic que diu que en la naturalesa s'entrecen tots els símbols que estan per desxifrar per tornar a l'Edat d'Or grega. Per a ell, Deu es manifesta en cada racó de l'univers de forma viva i activa, aleshores és en el paisatge, un paisatge espiritual, on resideixen i es sintetitzen tots els elements del món. Aposta per la integració de totes les arts per a recuperar els valors del classicisme, una tasca titànica però que exemplifica un dels problemes que preocupen a l'home modern des del renaixement:

"la posibilidad de aprehender en un arte unificado la universalidad de la vida"¹⁰.

Runge, que desenvolupa aquest pensament mitjançant la pintura, manifesta que aquesta deuria tindre una dimensió musical, ja que és la música la que més s'aproxima a la idea de les coses, a la bellesa essencial.

El projecte de Runge, inacabat degut a la seua mort als 33 anys, desxifrava simbòlicament els signes ocults de l'Edat d'Or:

"La mañana es la iluminación infinita del Universo. El mediodía es la configuración infinita de la criaturas que pueblan el Universo. El atardecer es la

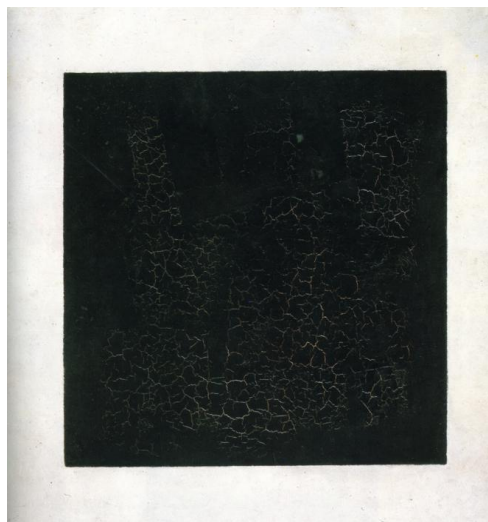
¹⁰ ARGULLOL, R. *La atracción del abismo*. Barcelona: Destino, 1994. . pag 66

*aniquilación infinita de la existencia para volver al origen del Universo. La noche es la infinita profundidad, desconocimiento de la indestructible existencia de Dios*¹¹.

¹¹ Philipp Otto Raunke citat en ARGULLOL,R. *La atracción del abismo*. Barcelona : Destino, 1994. pag 67

1.4. FIGURACIÓ/ABSTRACCIÓ

Davant la idea de que l'art modern naix de la representació apoteòsica de lo visual i la glorificació de la mirada, Miguel Angel Hernandez-Navarro en el seu article "*El cero de la formas. El cuadro negro y la reducción de lo visible*"¹² ens planteja els orígens de l'art modern en l'abstracció, una abstracció que desacredita el món visible i nega el plaer de la mirada. Aquesta teoria afirma que l'art modern naix d'un impuls de reducció i simplificació on els artistes van voler tornar al punt zero. Segons Maurice Denis¹³, un quadre abans de representar quelcom és essencialment una superfície plana coberta amb colors organitzats amb un cert ordre. Aquesta purificació i presa de consciència, punt d'inflexió en el art del segle XX, serà la base de la reflexió que conduirà cap a l'abstracció. La mencionada recerca del zero es convertí en literal aplegant als extrems del monocroma acompanyada de la eliminació del component visual de l'obra. El exemple el podem veure al *Quadre Negre* de Malevich de 1913 (imatge16).



Imatge 16. MALEVICH, K.,
Quadrat negre, oli sobre tela,
106,5 x 106,5 cm, 1913.

L'article analitza que si repassem la història de l'art modern podem trobar dues formes d'analitzar l'abstracció, ambdues sorgides de l'intent de justificar

¹² HERNÁNDEZ-NAVARRO, M.A *El cero de la formas. El cuadro negro y la reducción de lo visible*. Imafrente nº 19-20, 2007-2008, pag. 119-140.

¹³ Citat en ibíd., pag. 121.

l'expressionisme abstracte sorgit al segle XX. La primera, que es denomina *visible*, busca en Manet i la pintura francesa els seus orígens: es basa en l'autonomia del quadre front a la realitat, en l'objectualitat del quadre, posant l'èmfasi en el procés de reflexió de les formes i els colors, i sobre en els límits del mateix art. La segona, denominada invisible: busca en el romanticisme nòrdic, com per exemple Caspar David Friederich (imatge 17), la gènesis de l'abstracció que desembocarà en l'expressionisme abstracte de Rothko (imatge 18).



Imatge 17. FRIEDRICH, C., Monjo a la vora la mar, oli sobre tela, 110 x 171 cm, 1808.



Imatge 18. ROTHKO, M., Azul y gris, 1962

Aquesta perspectiva potencia la idea d'allò sublim romàntic, de voler representar lo irrepresentable, una bellesa que desborda els límits de la raó i que l'artista mai acabarà de captar en la seua totalitat. Una visió que accentua la experiència espiritual i mística, la divinització de la terra, de la pròpia naturalesa. Aquest argument, representat per Robert Roseblum, és apartat per una mirada més racional que advoca per allò més purament formal o aparent, però és clau en la introducció del component espiritual i no visible dins de la reflexió de l'art modern. Una mística que vol allunyar-se del món de les aparences i es recrea en el món interior. Però no es parla d'una espiritualitat religiosa sinó immaterial, que escapa a la vista, recuperant qüestions iconoclastes d'una creença divina i una insuficiència d'allò visual per poder representar-la.

En el mateix article parla de com es pot trobar aquest pensament teosòfic en Kandinsky qui diu que la visió de l'artista ja no depèn del exterior sinó de l'esperit, i en aquest sentit l'espectador deu evitar mirar allò visible del quadre i concentrar-se en mirar allò invisible, allò destinat a l'ànima, ja no deu guiar-se per la percepció sinó pel sentiment. Ell busca un alliberament de la realitat, busca la seua essència. Piet Mondrian (1872-1944) en el seu reduccionisme cap a l'essència de les coses, no busca una negació de la realitat, sinó que utilitza l'anàlisi de la mateixa. Ell creia que l'essència dels objectes no s'encontrava en l'objecte en sí, sinó en l'univers sencer.



Imatge 19. WARD, J., *Gordale Scar*, 1812-1814



Imatge 20. NEWMAN, B., *1957-D, núm. 1*, oli sobre tela, 113 x 159 cm, 1957.

En el catàleg de l'exposició de "*Abstracción del paisaje: Del romanticismo nórdico al expresionismo abstracto*"¹⁴, Robert Roseblum ens posa l'exemple del quadre de James Ward (imatge 19), *Gordale Sacar* (imatge 20), un espectacular barranc que deixa bocabadat a l'espectador per la seua experiència sublim i ens el compara amb el *1956-D* de Clyfford Still. Ens diu que l'espectador s'esbalaeix davant l'enormitat dels dos llenços i per la sensació de caiguda l'abisme que provoca, un sentiment sublim i un estremiment que es relaciona amb lo diví. En l'obra de Still, els

¹⁴ V.V.A.A. FUNDACIÓN JUAN MARCH. *La abstracción del paisaje, del romanticismo nórdico al expresionismo abstracto*. Madrid: Arte y Ciencia, 2007.

penya-segats de pedra de Ward s'han traduït a un llenguatge abstracte però que no deixa de provocar els mateixos efectes.

Citant-nos a Kant¹⁵ ens explica que lo sublim pot encontrar-se representat en allò que no té límits. Aquesta absència de límits es la que normalment vincula els pintors sublims romàntics amb els expressionistes abstractes que busquen lo que ell denomina com "sublim abstracte". La infinitud de la naturalesa representada en el *Monje junto al mar* de Friedrich contrasta amb la diminuta forma de la figura, i en els quadres abstractes de Rothko el personatge desapareix i som nosaltres mateixa qui contemplem les enormes pintures al igual que si contemplem una posta de sol o una nit estrellada. Aquests infinits i intensos buits són incomprensibles per a la raó, convertint-se en sublims.



Imatge 21. TURNER, W., *Snows storm - Steam-Boat off a Harbour's Mouth*, oli sobre tela Oil on canvas, 123 x 153 c, 1842.



Imatge 22. POLLOCK, J., *Number 1 A*, oli i esmalt sobre tela, 170 x 223 cm, 1948.

També ens diu que lo sublim es pot aconseguir omplint el buit amb l'energia desbordant i indomable que té la naturalesa, com ens mostra de manera més figurativa en el quadre de Turner, *Snows-torm* de 1842 (imatge 21), on es presenta el dinamisme d'una tempesta, o de manera més abstracta en els quadres de Pollock (imatge 22), on de nou la magnitud de les dimensions ens fa perdre'ns en eixa il·limitada xarxa de incessant energia. Normalment Pollock ens suggereix múltiples

¹⁵ V.V.A.A. FUNDACIÓN JUAN MARCH. *La abstracción del paisaje, del romanticismo nórdico al expresionismo abstracto*. Madrid: Arte y Ciencia, 2007.

interpretacions però algun dels seus títols ens mostren una relació més directa amb la naturalesa: *Full Fathom Five, Ocean Greyness, The Deep, Greyed Rainbow*.

Per últim, Rosemblum menciona a Barnett Newman (imatge 23), del que ens diu que fou el que pintà més quadres fent referència a una naturalesa elemental i nomena la seua voluntat de poder anar al *Tundra* per estar rodejat de quatre horitzons infinits. Newman amb les seues obres de gran format i un llenguatge tan primari ens situa davant d'un buit desconcertant. Al igual que els artistes abans anomenats, Newman ens evoca el moment primigeni de la creació, cosa que els seus títols també reafirmen: *Onement, The Beginnig, Pagan Void, Day One*.

Robert Rosemblum, per concloure el text reflexiona, al voltant de que la negació de la tradició cubista dels expressionistes abstractes no va estar sols determinada per unes necessitats formals, sinó també per necessitat espirituals vinculades a lo irracional, a lo sobrenatural, i a tot els codis d'energies il·limitades i infinites del el romanticisme.



Imatge 23. NEWMAN, B., *Vir Heroicus Sublimis*, oli sobre tela,
242.2 x 541.7 cm, 1950-1951.

"Cuando él (Barnett Newman) busca la sublimidad en el momento actual, rompe con la elocuencia del arte romántico, pero no rechaza su tarea fundamental: la de ser testigo pictórico o expresivo de lo inexpresable"¹⁶

Allò sublim, que segons Kant¹⁷ és allò que commou, que ens sobrepassa, que estremeix, que causa respecte, va ser explorat durant els segles XVIII i XIX i una constant en la estètica d'escriptors com Burke, Reynolds, Kant, Diderot i Delacroix. Allò sublim donava peu a les noves experiències del romanticisme de infinitud, terror, esglaiament i divinitat que proporcionava la natura i que tant va reflectir en la pintura del paisatge romàntic.

¹⁶ *Jean-François Loytard* citat en V.V.A.A. FUNDACIÓN JUAN MARCH. *La abstracción del paisaje, del romanticismo nórdico al expresionismo abstracto*. Madrid : Arte y Ciencia, 2007.

¹⁷ KANT, I., *Observaciones sobre lo bello i lo sublime*

1.5. EL PAISATGE I LA MIRADA

El paisatge com a camp d'estudi és prou recent i moltes vegades manca de reconeixement, d'ací que s'intervinga en ell sense tindre molta consideració en la seua pròpia naturalesa. Actualment està lligat a l'ecologia, geografia i territori. En si mateix vol expressar una reacció sentimental, afectiva, de la memòria i del record, al mateix temps que unes emocions de serenitat i relaxació al contemplar-lo.

El paisatge es relaciona amb una mirada pictòrica, amb una visió teatralitzada de la naturalesa. L'art de paisatge es basa en la organització de formes i dades de la naturalesa que l'ésser humà conjuga, modela o dissenya, i que moltes vegades ens trobem amb la dificultat d'encontrar la seua essència. Es vol abordar mitjançant codis verbals i visuals la interpretació de la bellesa del món quan aquesta és molt difícil de definir. L'art intenta traslladar la naturalesa del plànol de les impressions al de l'expressió tant conceptual com estèticament.

La naturalesa, al ser una cosa que se'ns apareix, és per si mateix una imatge, i representar-la posa de manifest el seu recorregut tautològic. Per tant no hem de pintar sols allò que veiem, sinó anar més enllà per encontrar la seua naturalesa, la seua essència.

"El verdadero artista no imita la forma, sino que interpreta su esencia"¹⁸.

Turner en la seua etapa més impressionista no intentava reproduir el paisatge, sinó traduir l'esperit del mateix. Quan volem apropar-se al paisatge estem intentant atrapar allò que els sentits ens mostren. Al percebre estem projectant sobre una realitat concreta i aquestes percepcions són intencionades.

L'ésser humà és espectador de la vida i de la naturalesa, la mirada estètica es transforma en art. L'art es recolza en la naturalesa per a la seua activitat creadora, l'ésser humà inspirat en aquesta, transforma el paisatge en cultura. A l'antiguitat clàssica la naturalesa era pura bellesa, significava ordre i harmonia, significava

¹⁸ MILANI, R. *El arte del paisaje*. Madrid : Biblioteca Nueva, 2007., pag 20.

perfecció, era una qualitat innata del univers i del ser. Kant¹⁹ posa en qüestió aquesta idea i ens diu que la bellesa natural, no es objectiva, sinó subjectiva, que és un estat d'ànim de l'individu, i que aquesta serveix per al delit de l'esperit.

El paisatge se'ns presenta en la seua immensitat de formes, ens atrau el seu enigma i és per això que moltes vegades desitgem perdre'ns en ell. El que més el caracteritza és que és estrany i llunyà, no humà. La naturalesa ens sorprèn, ens ofereix unes imatges en continu canvi, i ens sorprèn encara més perquè aquestes transformacions no estan sotmeses a cap tipus de convencionalismes ni regles, és una cosa indeterminada, indefinible. És per açò, el no poder definir la naturalesa el que ens fa meravellar-nos al experimentar-la. El no poder controlar-la ni aferrar-la ens provoca un gran desig, i és aquesta incertesa la que fa que mai ens cansem de contemplar-la.

Quan veiem una paisatge estem davant del inici d'una obra d'art. El paisatge intenta fondre la visió i la creativitat, cada mirada crea un paisatge interior, és un procés psíquic que conjuga els sentits amb els sentiments per donar pas a l'experiència estètica i vivencial.

La paraula paisatge, que ve del llatí *pagus* (aldea), comporta en si mateix la presència de l'ésser humà, comporta els signes de la intervenció i transformació d'aquest en la terra. Per tant, existeix una mirada de coneixement i de contemplació que ajuda a sentir i interactuar amb l'ambient. Una representació d'una gran area del territori a la que se li atribueix un valor estètic. Paisatge en si defineix una relació entre individu i naturalesa, una entitat relativa i dinàmica en la que naturalesa i societat, i mirada i ambient, interactuen sense parar.

La naturalesa és un concepte complex, va més allà dels límits del coneixement. El paisatge necessita d'una percepció i requereix estar comprés en un horitzó momentani o durador, aquest és un relleu individual respecte a la unitat indissoluble de la naturalesa. Aquesta està fora del nostre control, però el paisatge perteneix a la realitat que podem canviar. La transformació de la naturalesa en objecte estètic, es a

¹⁹ Citat en MILANI, R. *El arte del paisaje*. Madrid : Biblioteca Nueva, 2007.

dir en paisatge, és a causa de l'ésser humà, aquest s'apodera del paisatge, el fa seu, li pertany.

*"El pueblo entero crea el paisaje que constituye el depósito profundo de la cultura y muestra la huella de su espíritu"*²⁰.

L'ésser humà manifesta l'esperit de modelar la naturalesa, prova d'açò tenim l'agricultura o l'arquitectura entre altres. És una mostra de que l'ésser humà vol obtenir un ambient on poder viure i admirar el món al mateix temps.

El paisatge és una noció moderna que va lligada a l'evolució de la pintura a partir del Renaixement, dels descobriments científics i de la experiència estètica del viatge.

El paisatge no és sols una imatge del present sinó que també ens evoca temps passat i activa la memòria al voler imaginar com seria abans. Cada paisatge evoca memòria històrica, mitològica i cultural, i quan es destrueix un tros de paisatge, es destrueix tot allò que s'ha projectat en ell. Definir un paisatge vol dir afrontar una valoració estètica segons el paràmetres de la memòria col·lectiva i psíquica.

Petrarca en la seua ascensió al Mont Ventoux (1336) ens diu que:

*"La naturaleza se convierte en paisaje para quien la contempla con sentimiento, cuando las cosas se aparecen ante el hombre sin un objetivo práctico, cuando la unidad de hombre y naturaleza se desvanece"*²¹

Les coses no es revelen belles e independents per si mateixa, sinó que és l'individu qui provoca la bellesa en les coses que li rodegen. La bellesa natural es caracteritza per l'harmonia, l'ordre i la serenitat. Ha de ser definida en funció de l'activitat de l'esperit qui focalitza i orienta la funció de percebre. L'ull es converteix en constructiu, no es un ull passiu que sols es limita gravar tot allò que està al seu davant

²⁰ MILANI, R. *El arte del paisaje*. Madrid : Biblioteca Nueva, 2007. pag 55.

²¹ *Ibíd.* pag. 62.

per igual, sinó que exalta la bellesa de les coses, descobreix i extrau la bellesa de la naturalesa.

Els paisatges són adquisicions culturals i no podem parlar al voltant d'ells ni abordar-los sense conèixer ben bé la seua gènesis. El paisatge mai es pot reduir a la seua realitat física, la transformació de país en paisatge suposa una metamorfosis. L'origen del paisatge està en l'ésser humà i en l'art. En la cultura occidental l'art ha sigut imitador de la naturalesa, pel contrari, les altres cultures ho han ignorat. Molt després, amb el colonialisme i el descobriment d'aquestes societats prehel·lèniques, orientals, "arcaiques", etc. van permetre revisar tota la tradició pictòrica d'occident. Excepte la pintura i l'escultura, la resta d'arts mai han volgut imitar la realitat. L'artista ha de negar la naturalesa, ha de neutralitzar-la per poder apoderar-se d'ella i modelar-la al seu gust, ha de negar-la per a determinar-la.

"el mateix fet de re-presentar és suficient per a arrancar la seua naturalesa a la naturalesa"²²

Es creu que l'art ha modelat la nostra forma de mirar i de percebre, al cap i a la fi la naturalesa és una creació del nostre cervell. Les coses són perquè nosaltres les veiem, i la nostra visió i receptivitat ve donada de les arts que han influenciat sobre el nostre ser. Actualment podem parlar del cine o la publicitat que modelen les nostres experiències, que ens "diuen" com hem de ser, pensar i concebre la vida. Els artistes ens han ensenyat a apreciar l'encant dels fenòmens naturals, a apreciar la bellesa de la naturalesa, ella en si mateix és indeterminada, és mitjançant l'art quan es determina, quan adquireix identitat. Pel contrari el país és indiferent, manca d'estètica, hi ha que focalitzar l'atenció, crear una escena poètica mitjançant el gust i el sentiment que aporta l'art. La paraula paisatge en sí no existia, va haver que inventar-la per a entendre el concepte com a tal, simplement existia el país.

Davant la vibració que transmeten els llocs, eixe poder que tenen certes vistes que s'endinsen al nostre interior i ens inunden de calma, atribuït moltes vegades al

²² ROGER, A. *Breve tratado del paisaje*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

misticisme de la natura, Alain Roger en el *Breve tratado del paisaje*²³ analitza que és una qüestió cultural. És la mirada que està modelada, que està artealitzada per escriptors, poetes i pintors, i ara pels mitjans de comunicació, la que fa que un tros de terra o unes vistes des d'una cima es transformen en un goig estètic, que un país passe a ser paisatge. Ens posa l'exemple de les múltiples vistes de la muntanya de Saint-Victoire pintada per Cézanne entre 1880 i 1910, que fins al moment els camperols de la zona no s'havien parat a contemplar, i que ara quan es veu aquest cim, allò que es veu és a Cézanne. Una altre exemple es la famosa ascensió de Petrarca al Ventoux en 1336, on ell i el seu germà a meitat camí es trobaren a un pastor que sols feia que voler convèncer-los que no feia falta que pujaren perquè era una acció inútil, i que en coronar la muntanya sols obtindrien penediment i fatiga.

El llaurador és poc probable que utilitze la paraula paisatge, i més encara que practique la seua contemplació, ja que ell veu la terra com un lloc de treball on guanyar-se el sou. On la gent que té un distanciament amb el camp veu bellesa, el camperol veu funcionalitat. Açò no significa que aquest no tinga relació amb el país, sinó que el seu vincle és diferent. Simplement li falta la dimensió estètica que ha creat la gent de la ciutat pel seu possible distanciament de la mirada, indispensable per a la percepció paisatgística.

En aquest anàlisi del concepte del paisatge, Augustin Berque en *Les Raisons du paysage*²⁴ exposa quatre criteris pels quals una societat pot començar a considerar-se paisatgística, es a dir, que existeix el paisatge com a tal. Primerament que hi hagen representacions lingüístiques del terme, una o varies paraules per nomenar "paisatge". Després que hi hagen representacions literàries, orals o escrites que el descriuen. A continuació representacions pictòriques les quals tinguen com a tema central el paisatge. I finalment que hi hagen representacions de jardineres les quals evoquen l'estètica de la naturalesa, excloent els jardins de subsistència com els horts.

Partint d'aquestes premisses es podria considerar a la Xina antiga com la primera societat paisatgística, com a mínim des de la dinastia Song (960-1279), i

²³ ROGER, A. *Breve tratado del paisaje*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

²⁴ Citat en ibíd. pag. 55.

Europa no seria fins al segle XV quan s'emanciparà a cultivar paisatge al igual que orient. Fins fa poc, el paisatge com a gènere pictòric s'ha considerat inferior en les acadèmies occidentals, tot lo contrari a Xina, tal vegada per la influència del taoisme.

1.6. PAISATGE I IDENTITAT

La formació de la identitat ve a partir d'allò que ens envolta. Tot allò individual abans és social, la nostra forma de veure, la nostra forma de pensar i la nostra forma d'actuar ve donada per la interacció amb allò que ens rodeja. Aprenem i ens construïm per interaccions. L'individu es forma i es construeix en un procés de socialització on va adquirint una identitat pròpia. El ser humà assimila la cultura del àmbit on viu mitjançant la relació amb ell²⁵.

En la idea de la identitat vinculada al paisatge, Joan Nogué²⁶ ens parla que dins del procés de globalització, està produint-se un reclam per les arrels històriques, culturals, religioses, ètniques i territorials. Aquest interès reafirma les identitats singulars de cada lloc i potència la memòria històrica, pervivint els seus valors.

El paisatge es considera com una projecció cultural d'una societat en un espai determinat, és un concepte impregnat de connotacions culturals. S'està parlant d'una realitat física i la seua percepció, és a dir, que apart d'un tangible geogràfic existeix una interpretació intangible del paisatge. Aquest intangible són les experiències, records i impressions sensorials, totes elles carregades d'un continguts espacial i temporal. Cada lloc és únic, l'emplaçament físic és igual, la localització és la mateixa però la concepció canvia segons les vivències de cada individu. Els espais ens evocuen pensaments, idees, sentiments i emocions.

Gloria Aponte²⁷ insisteix en el paper important que té el paisatge com a formador del nostre caràcter, aliment del nostre esperit i estímul de creativitat. Ens parla de que l'ésser humà és un perceptor del paisatge desprevingut, que no s'adona de la gran varietat d'estímuls que li ofereix el seu entorn. Són precisament aquests

²⁵AUBERT, A.; FLECHA, A.; GARCIA, C.; FLECHA, R.; RACIONERO, S. *Aprendizaje dialógico en la Sociedad de la Información*. Barcelona: Hipatia Editorial. 2008.

²⁶ NOGUÉ, J., *Paisatge i identitat territorial en un context de globalització*. En Treballs de la Societat Catalana de Geografia, 60, 2005 (173-183)

²⁷ APONTE, G. *Paisaje e identidad cultural*. En Tabula Rasa. Bogotá - Colombia, No.1: 153--164, enero-diciembre de 2003. ISSN 1794-2489

estímul els que penetren a l'esperit sense passar per la part racional, unint i relacionat l'individu amb l'espai per donar forma a la identitat.

Apointe ens distingeix dos idees: la identitat del paisatge natural, que resideix en la pròpia estructura inherent de la naturalesa, i la identitat del paisatge cultural, que és aquella que sorgeix de la relació de les persones amb el seu entorn. Segueix parlant de que el paisatge natural modela el caràcter de la gent, i és l'individu qui després intervé en ell modificant-lo segons les seues necessitats, aspiracions, anhels i experiències, creant un nou escenari, un nou paisatge que modelarà el caràcter de la nova generació.

2. PRODUCCIÓ

2.1. REFERENTS

En aquest apartat tractarem d'analitzar alguns dels artistes dels quals es poden traure relacions amb el nostre treball. Açò ens dóna la possibilitat de poder conèixer que s'ha fet o que està fent-se en l'àmbit on estem desenvolupant-se actualment i poder situar-se en una actitud d'innovació pictòrica. El bagatge adquirit profunditzant amb artistes que produeixen obra en camins semblants al nostre ens permet reforçar i consolidar allò que investiguem. Donarem unes pinzellades a alguns artistes en els quals podem identificar-se.

Primerament parlarem de William Turner (imatge 24) amb les seues ultimes obres que capten la llum i on l'atmosfera abraça tot el quadre per no deixar reconèixer quasi els elements representats. Aquest pintor intentava plasmar lo sublim del món, moltes vegades reflexant el sobrecol·lidor poder de la naturalesa. El seu estil més tardà trenca amb la representació acurada de la realitat per captar l'essència i el instant, la profunditat i la infinitud, una actitud romàntica de treballar al voltant dels misteris de la naturalesa. Amb una línia semblant, però sense pretensions místiques de la naturalesa, Monet (imatge 25) i els impressionistes, volien captar la llum natural i com aquesta inseria sobre els objectes i anava variant. Una representació de l'entorn espontània i molt directa.



Imatge 24. TURNER, W., Rain, Steam and Speed – The Great Western Railway, 1844.



Imatge 25. MONET, C., *Impression, soleil levant*, oli sobre tela, 47 x 64cm, 1872.

La corrent artística que més m'ha influenciat des dels inicis ha sigut l'expressionisme abstracte i l'informalisme espanyol, el gest i la força transmesa estaven molt presents en les meues primeres pintures. Un estil que vaig practicar molt per alliberar-me de la tècnica més tradicional i poder així soltar la mà i començar a no atendre a detalls al tornar a una pintura més figurativa. D'aquests artistes també vaig agafar la reducció del color per acabar utilitzant el blanc i el negre per a la pràctica pictòrica. Entre ells podria citar a Franz Kline (imatge 24) o Antonio Saura (imatge 25) amb pintures molt espontànies i directes.



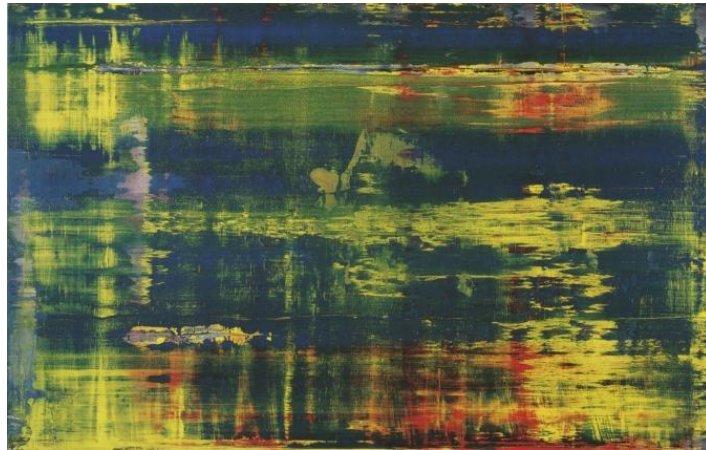
Imatge 24. KLINE, F., *Intersection oli sobre tela*,
oil on canvas, 76.2 x 96.5 cm, 1955.



Imatge 25. SAURA, A. *Brigitte Bardot*, oli sobre tela,
251 x 201 cm, 1959.

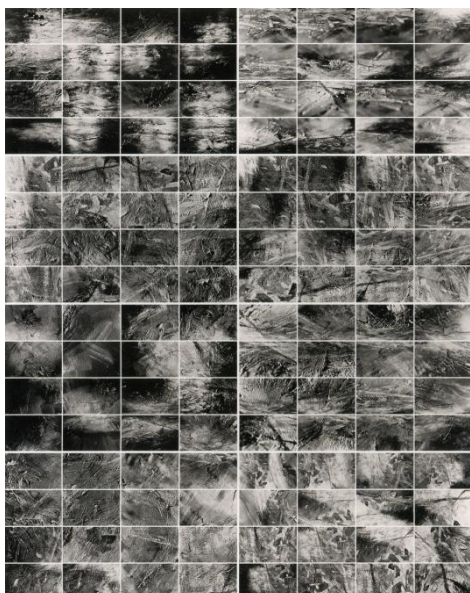
També citarem a Gerard Richter, artista que es caracteritza per no tindre un estil definit en la seua producció plàstica. Dins de la seua extensa obra tant figurativa com abstracta, podria nombrar les grisalles que realitzava a partir de les fotografies en blanc i negre que recollia generalment dels periòdics per a elaborar el seu atlas, o les abstraccions que realitzava arrastrant la pintura de diferents colors amb una espàtula de gran format. Aquestes últimes m'interessen més pel seu procés atzarós que acaba mostrant una imatge abstracta però que podríem relacionar amb un reflex en l'aigua, amb un element figuratiu, com podem comprovar en el mateix títol d'alguna d'elles,

River (imatge 26). Per tant, aquest joc entre la figuració i l'abstracció és el mateix que intentem mostrar en les nostres obres.



Imatge 26. RICHTER,G., *River*, oli sobre tela, 200 x 230 cm, 1995.

Un projecte que ens agradaria destacar en concret d'aquest artista és el de *128 Details from a Picture* (imatge 27), on realitza 128 fotografies d'un quadre abstracte des de diferents angles, proximitats i il·luminacions, en conter de descriure la imatge des d'una perspectiva tradicional totalment perpendicular. Aquesta documentació ens mostra un recorregut per la cartografia de la pintura, posant especial èmfasi en la pintura com a matèria i no com representadora d'una imatge.



Imatge 27. RICHTER.G., *128 details from a picture*, impressió fotogràfica, 64 x 100 cm, 1978.



Detall de 128 details from a picture.

Els nostres estímuls creatius són les muntanyes i valls de secà però que al sintetitzar-les amb el blanc i el negre acaben tenint una aparença a paisatges amb neu, cosa que no rebutge com a possible interpretació. Aquest fet em posa en diàleg formal amb artistes que si que treballen concretament a partir d'aquest tipus de paisatge com per exemple Pamen Pereira o Calo Carratalá, que allò que aborden sempre està relacionat amb la experiència vital i està altament lligat a la Naturalesa des de on naixen la gran majoria dels seues imatges. Utilitzen el viatge com a motivació de la creativitat, com a excusa per desenvolupar un projecte pictòric.

Pamen (imatge 28) afirma que l'acció de viatjar en si mateix és una acció creativa pel descobriment de nous espais i per l'experimentació de noves sensacions. Aquestes noves realitats li permeten crear nous imaginaris per a la seua producció. La seua monocromia i referència a muntanyes per mig d'una espècie de cartografia amb negre sobre fons blanc, on el buit entra dins del ple, posa la nostra obra en clara relació amb la seua. També intenta buscar un conjunt de significats culturals i d'identitats, on discursivament s'aproximem abordant la construcció de l'individu a partir del seu entorn, a partir d'allò que l'envolta, a partir del paisatge.



Imatge 28. PEREIRA, P., *Glaciar Oracdas del Sur*, fum sobre vellut, 2007.

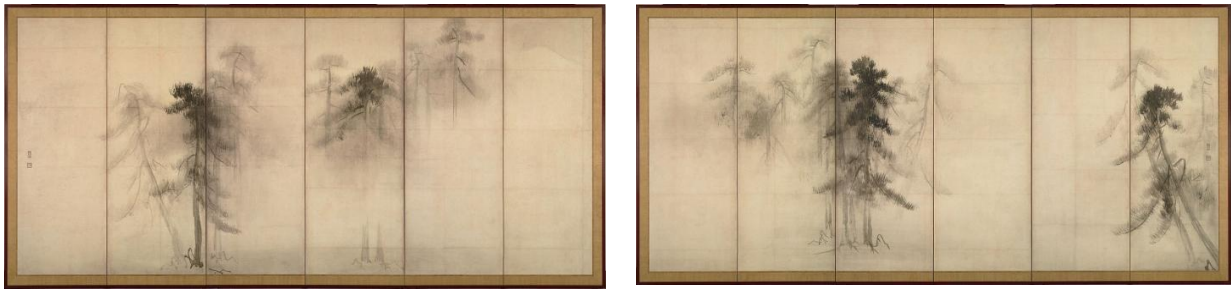


Imatge 29. CARRATALÀ, C., *Monte bianco*, oli sobre tela, 114 x 162 cm, 2003-2008.

Calo (imatge 29) tampoc busca fer una pintura testimonial d'allò que ha vist, sinó que realitza un paisatge amb una visió personalitzada, on la matèria i el gest son més importants que el detall, que aquestos imperen per damunt de la representació.

Es deixa portar i seduir per poder captar la essència amb una pintura sintètica i fresca, per no caure en l'anècdota, per no caure en allò pintoresc.

Per últim, parlarem de Hasegawa Tohaku (imatge 30), artista japonès de gran renom al seu país i considerat el més important al període Momoyama. De la seua producció destacarem la més famosa i coneguda obra, el díptic dels pins *Shorin-zu-byobu*. Una peça realitzada en tinta sobre paper que ens mostra un bosc emboirat, uns pins que apareixen i desapareixen. El buit que entra a formar part de la forma, el buit que també es paisatge, ací podem veure algunes semblances amb la nostra obra, una imatge atmosfèrica que dona sensació de profunditat i de calma.



Imatge 30. TOHAKU, H., *Shorin-zu-byobu*,
tinta sobre paper, díptic, cada panel 156.8 × 356 cm 1580.

El degradat i el difuminat és el mètode que gastaven els artistes japonesos vinculats al zen per deixar respirar allò representat. El suggerir les formes en conter de dir-les per complet li dona al espectador la possibilitat de completar allò que no esta. Açò és el que realment intentem buscar en les nostres imatges.

2.2. ATZAR I IRRACIONALITAT EN EL PROCÉS CREATIU

Quan es parla d'atzar sorgeixen controvèrsies i diferents postures i opinions sobre aquest. L'atzar està subjecte a certs acords inicials, però quan intervenen tots els sistemes i fenòmens que escapen al nostre control és quan apareix el dubte, la confusió, la meravella o la por. Jorge Wagensberg en el seu llibre "*Ideas sobre la complejidad del mundo*", senyala a la ciència com a via per a escapar de la incertesa de l'atzar:

*"He aquí un buen ideal científico: el retroceso del poder del azar en función del progreso del conocimiento"*²⁸

Les idees de Wagensberg i el seu enfrontament de l'atzar al coneixement plantegen que si l'atzar és un producte de la nostra ignorància o un dret intrínsec de la naturalesa. Per un costat la falta d'informació, es a dir, la ignorància, és el inici del concepte de l'atzar, que de tot allò que no tenim arguments per a explicar-ho li atribuïm un caràcter atzarós. Per tant l'atzar l'hem de relacionar amb allò incomprendible

*"un fenómeno aleatorio es todo aquél que se resiste a ser descrito por un formalismo, que no permite ser reducido por un proceso algorítmico conocido. [...] El azar es un concepto complementario del conocimiento. La cantidad de azar presente en el universo, o la cantidad de él que interviene en los procesos naturales, no tiene más límite que el del avance del conocimiento"*²⁹

Aquest atzar ell el denomina "corrosivo, deshacedor y disciplinado", en contraposició de l'atzar creador, que és aquell que explica aspectes d'innovació dels sistemes complexos, i més concretament els dels sistemes vius: "Es un azar necesario como suministrador de complejidades nuevas"³⁰. Aquesta idea vol explicar que ací el determinisme i l'atzar s'han d'aliar per explicar la complexitat del món. Aquest dos

²⁸ WAGENSBERG, J. *Ideas sobre la complejidad del mundo*. Barcelona : Tusquets, 2003.

²⁹ *Ibíd.* pag. 22

³⁰ *Ibíd.* pag. 53

tipus d'atzar Wagensberg els denomina, respectivament, com atzar epistemològic i atzar ontològic.

*" epistemológico relacionado con la ignorancia del sujeto observador y pensante, y que interesa sobre todo a la física, y otro ontológico relacionado con el objeto en sí, que interesa más bien a la meta, pseudo o parafísica"*³¹

La ciència sempre serà determinista i mai contemplarà un atzar ontològic. Aquesta sols podrà controlar un segment finit d'una realitat infinitament llarga. I tot allò que entenem com a progrés científic, en realitat és el control i el coneixement més precís d'eixe segment de realitat comprensible que cada vegada pareix més amplia.

Però nosaltres no anem a fer un estudi profund de les idees científiques que envolten l'atzar, però si que anem a veure com aquestes es relacionen en les estratègies irracionals del procés creatiu. Farem una rapida ullada per veure el paper que ha jugat la falta de raó en alguns moment de la història l'art i de com ha sigut utilitzada com excusa creadora.

*"la razón es enemiga del arte. Los artistas dominados por la razón pierden toda sensibilidad; la fuerza del instinto se debilita; la inspiración se empobrece y el corazón pierde su éxtasis. [...] Trabajemos con amor y sin miedo a nuestros errores, inevitables y habituales [...] el error es superior a la cualidad. La cualidad significa uniformidad en la lucha por conseguir ciertas perfecciones comunes accesibles a todos. El error elude las perfecciones convencionales y banales. Por esta razón, el error es múltiple, es la vida, refleja la personalidad del artista y su carácter; es humano, lo es todo, redimirá la obra"*³²

Aquest és un fragment d'un discurs de James Ensor el 1923, dins del moviment simbolista, on advoca per camins diferents a la raó i la pura tècnica per arribar a resultats, podríem dir, sorprenents per l'artista, ja que no formen part d'un manierisme adquirit i perfeccionat durant anys, sinó que són únics, personals i amb un caràcter

³¹ WAGENSBERG, J. *Ideas sobre la complejidad del mundo*. Barcelona : Tusquets, 2003. pag. 71.

³² CHIPP, H. B., *Teorías del arte contemporáneo*, Madrid: Akal, 1995,pag 128.

propi. Reivindicaven una pintura sensitiva, que escapara de receptes tradicionals lligades a racionalismes. En aquestes línies explica que la tècnica la podem arribar a desenvolupar tots, i finalment es una cosa que manca d'autenticitat, però en canvi parla de l'error, d'allò inesperat, com una cosa en identitat.

El Dadà fou un moviment de negació que va potenciar amb contundència la irracionalitat de l'art. Es van alçar contra lo més pompós i convencional, el seus ideals es basaven en el sense sentit. Els atacs a les idees tradicionals i la ironia eren comuns en aquest moviment que es catalogava com anti-art. Tistan Tzarq en la "Conferència sobre Dada" de 1924 apuntava:

*"ya hemos tenido bastante de esos movimientos intelectuales que nos hacían creer, más allá de toda medida, en los beneficios de la ciencia. Lo que queremos ahora es espontaneidad.[...] porque todo lo que brota libremente, sin participación de ideas especulativas, nos representa a nosotros mismos"*³³

El mateix Marcel Duchamp, en 1946, en una entrevista:

*"Fue una forma de salir de un estado mental -para evitar sentirse influenciado por el ambiente más inmediato o por el pasado: alejarse de los tópicos- y de ser libre. [...] un pintor confiesa cuáles son sus guías. Va de guía en guía. En realidad es esclavo de los guías, incluso de los contemporáneos"*³⁴

Més tard amb aparegué el moviment surrealista el qual estava compost per un grup format majoritàriament de dadaistes. Aquests es van reunir al voltant de les idees de André Breton, i el que també buscaven era la desarticulació de les conviccions artístiques conegudes fins al moment. Unes idees basades principalment amb Freud on la creació de noves imatges provenia del subconscient i de l'associació de idees. El pintor surrealista utilitzava el "dibuix automàtic" dins del la idea de "pur automatisme psíquic", on no hi havia cap control de la ment per deixar fluir lliurement el subconscient. El mateix Breton, en 1934, definia el surrealisme així:

³³WAGENSBERG, J. *Ideas sobre la complejidad del mundo*. Barcelona : Tusquets, 2003.. pag.414.

³⁴ Ibíd. pag. 422.

*"Automatismo psíquico puro por medio del cual se intenta expresar, verbalmente, por escrito o por cualquier otro medio, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética i moral."*³⁵

S'intenta eliminar la representació de la realitat des d'una mirada externa i substituir-la per una perspectiva des de l'interior, deixar de costat un art imitatiu per deixar pas a la inspiració, lo espiritual, lo irracional i el inconscient, un cúmul de propostes que trencaven idees establertes. Es volia alliberar al subjecte de la raó per crear individus lliures.

En unes entrevistes de Francis Bacon amb David Sylvester, en els seixanta i setanta, parlava de l'accident en el procés de treball, en aquest cas en la pintura, com un element que li atorgava vitalitat i riquesa al resultat final, com que amb elements produïts irracionalment la imatge prengué més força, fóra més vibrant, penetrés més en el receptor.

*"Ya sabes que, en mi caso, toda la pintura es accidente. [...] Uno intenta, claro está, mantener la vitalidad del accidente y al mismo tiempo preservar una continuidad. [...] Cuando, el otro día, intentaba pintar desesperadamente aquella cabeza de una persona concreta, utilicé un pincel grueso y mucha pintura, y la aplique con gran libertad, y simplemente no sabía al final que estaba haciendo, y de pronto sonó un clic, y se convirtió exactamente en algo parecido a la imagen que yo intentaba reflejar. Pero no por voluntad consciente, no tenía nada que ver con la pintura de ilustración. Supongo que se debe a que tienen una vida completamente propia. Vive por sí misma, y en consecuencia transmite la esencia de la imagen con más penetración.[...] cabe la posibilidad de que captas a través de esa cosa accidental algo mucho más profundo de lo que realmente querías"*³⁶

El mateix Bacon parlant d'un retrat de Rembrandt diu:

³⁵ WAGENSBERG, J. *Ideas sobre la complejidad del mundo*. Barcelona : Tusquets, 2003.. pag.441.

³⁶ SYLVESTER, D. *Entrevista con Francis Bacon*. Barcelona : Debolsillo, 2003. pag 27

*"Creo que el misterio del hecho se transmite por una imagen hecha de trazos irracionales. Y no se puede crear a voluntad esta no racionalidad de un trazo. Ese es el motivo de que tenga que intervenir el accidente en esta actividad, porque cuando sabes lo que tienes que hacer, no haces más que otra forma de representación."*³⁷

En la introducció del llibre de *Estrategias del dibujo en el arte contemporaneo* de Juan José Gómez Molina diu:

*"la obra surge siempre como una formalización del caos; que es la incertidumbre y no las seguridades la que da origen a la creación"*³⁸

Més avant, en el mateix llibre, Guillermo Lledó ens parla al voltant de les estratègies de treball de Gordillo, el qual utilitza impulsos ràpids i enèrgics sense que ningun raonament els regule, uns moviments amb imprevisible recorregut que van associant-se als realitzats anteriorment. Una deriva que provoca unes grafies suggerents i que van produint relacions entre si casuals i induïdes. Una recerca de imatges que flueixen pel inconscient. I ací apunta:

*"La imagen, pues, surgirá como un alumbramiento, autogenerada, imprevisible, como haciéndose a sí misma, con un ímpetu imparable que parece responder a una necesidad inequívoca e imperiosa de constituirse como tal. Un alumbramiento, también, que acontece dramáticamente, con accidentes y sobresaltos; [...] Un alumbramiento cuya azarosa aparición responde a una necesidad formativa"*³⁹

Tota l'estona ens està descrivint la formació d'unes noves d'imatges sense la intervenció ni el control de la raó, però són unes imatges que tenen una voluntat de ser, que tenen un caràcter propi, que necessiten existir. Encara que naixen d'accidents i irracionalitats, pareixen tindre una coherència difícil d'aconseguir mitjançant l'ús de la

³⁷ SYLVESTER, D. *Entrevista con Francis Bacon*. Barcelona : Debolsillo, 2003.pag 57

³⁸ AAVV., Coord. GÓMEZ MOLINA, J., *Estrategias del Dibujo en el Arte Contemporáneo*. Madrid: Cátedra, 1999. pag 14

³⁹ *Ibíd.* pag 416

raó i estudis previs. En aquest plantejament podem veure una relació en les idees de Wagner quan parla de l'atzar ontològic, com a necessari per crear complexitats noves.

Però està clar que quan fas del automatisme o la irracionalitat un sistema que pots controlar, deixa de haver accident i apareix un mètode d'actuar còmode i repetitiu, apareix la monotonia deixant de costat la espontaneïtat i el efecte casual. Es deixa d'estar en una zona d'incertesa, on la creació és viva , per entrar en una zona de confort on es produeix un estancament de la evolució en el procés de treball. Per tant, hem d'intentar estar en eixe punt on la raó no controle lo que aparentment es imprevisible, sinó que deixe fluir les intuïcions per poder arribar a llocs que no haves previst, que no haves planejat, i que per tant són nous i innovadors en el teu discurs estètic. Respecte aquest tema Gordillo explica:

"por muy libre que seas, o más automático, tú estás viviendo una estructura estética: pintas un día y otro día, mantienes un discurso estético. Estas instalado en una estética, y eso ya no es automático"⁴⁰

Paraules que quadren molt be amb les idees que apuntàvem al principi d'aquest apartat on Wagner analitzava la relació entre l'atzar i la ignorància, que quan més coneixement tenim sobre les coses, més límits li posem a l'atzar. I si que es cert que durant tot el nostre procés creatiu el factor atzarós ha anat disminuint-se a causa de l'augment del nostre coneixement sobre la tècnica emprada. A mesura que anava obtenint resultats anava sabent quins eren els millors camins per aconseguir certs objectius. Un factor que ha influït en l'espontaneïtat i la vibració dels quadres que han anat disminuint a mesura que anava familiaritzant-me amb les accions irracionals, aquestes anaven convertint-se en accions totalment controlades on en tot moment sabia quasi cert el que anava a succeir.

⁴⁰ AAVV., Coord. GÓMEZ MOLINA, J., *Estrategias del Dibujo en el Arte Contemporáneo*. Madrid: Cátedra, 1999. pag. 426

2.3. EL BUIT

A Xina la pintura és la pràctica artística més valorada respecte a les altres disciplines, en aquest país es considera com una pràctica sagrada. És un objecte de misticisme ja que el misteri de l'univers el mostra la pintura. En orient la pintura té com punt de partida la filosofia, i per als pintors xinesos constitueix una forma de vida, l'art de xina és l'art de viure. La seua estètica considera lo bell en relació a lo verdader.

Hi han dos corrents pictòriques que es nodreixen una de l'altra. Una es la religiosa basada primer amb el taoisme i després amb el budisme, i l'altra la profana, que té un caràcter igualment espiritual. Es pot parlar de tres tendències artístiques corresponents amb tres corrents de pensament, i on es pot veure la idiosincràsia de Xina: la realista relacionada amb el confusionisme, la expressionista amb el taoisme, i la impressionista amb el budisme.

La escola taoista (s. IV) tenien el buit com element central del seu pensament, més tard el budisme (s.VII-IX) li donarà més importància relacionant-lo amb el pensament zen. Els fundadors del taoisme mostraren, mitjançant els seus textos, els fonaments filosòfics del buit i la seua aplicació pràctica. En ells es basà pràcticament el pensament estètic.

Centrant-nos en el impressionisme, hem de parlar de Wang Wei (699 -759) que va ser el precursor d'aquest corrent budista. Mitjançant una pinzellada delicada i una utilització gradual de la tinta, el impressionisme busca discernir les tonalitats d'un paisatge, intenta percebre les vibracions secretes dels objectes. És una pintura que busca plasmar un estat d'ànim com a resultat d'una llarga meditació.

"A pesar de las precarias i tragicas condiciones de vida, hallarán en el arte respuestas a las preguntas mas apremiantes"⁴¹

La pintura és una de les més altes expressions de la espiritualitat xinesa, i mitjançant aquesta, l'individu xinès ha intentat descobrir el misteri de la creació i al mateix temps crear una autèntica forma de viure. L'objectiu de la pintura és la realització de l'individu.

⁴¹ CHENG, F., *Vacío y plenitud*, Madrid : Siriuela, 2013. pag., 21.

El buit és un element indispensables en la vida xina, és un eix fonamental de pensament en la seua cultura per a la forma de veure i viure la vida, i l'univers en general. El buit té un contingut filosòfic i religiós que està present en totes les arts, però es la pintura on es manifesta de manera més visible i completa. El buit no és un element vago i inexistent, sinó tot el contrari, el buit és un element dinàmic i actiu. El buit és on el ple pot assolir la verdadera plenitud.

És una presència inert que relaciona el món visible i el no visible, és el que permeteix el procés d'interiorització i transformació, és on cada cosa realitza i conforma la seua identitat i alteritat, arribant a completar la seua totalitat. El buit forma part d'una concepció global per explicar l'univers des de la part espiritual i racional, clau en el dia a dia de la vida xinesa, però no com element d'explicació, sinó com a comprensió, enteniment i saviesa que proposa un art de viure.

La pintura xinesa a través de tota la seua història ha anat evolucionant des d'una tradició marcada per el realisme cap a una concepció més espiritual. Per no una espiritualitat religiosa, sinó inspirada amb el taoisme i reforçada per la filosofia zen. La pintura xinesa no busca ser un objecte estètic de representació de la realitat, sinó que crea la seua pròpia realitat.

A partir del *ying-yang* naix en la pintura la idea de polaritat (cel-terra, muntanya-aigua, llunyà-pròxim, etc.) i la idea de *li*, que per entendre'ns, són les lleis internes o línies internes de les coses.

"el espíritu no tiene forma propia; cobra forma a través de las cosas. Se trata entonces de trazar las líneas internas de las cosas mediante pincelada habitadas por sombra y luz. Cuando las cosas son recibidas adecuadamente, se convierten en representación de la verdad misma"⁴²

El buit i el ple no es una oposició sols formal, ni tampoc un procediment per a crear profunditat, el buit constitueix una entitat viva. És el motor de totes les coses, intervén en el mateix ple insuflant en ell alés vitals.

⁴² Zong Bing, citat en CHENG, F., *Vacío y plenitud*, Madrid: Siruela, 2013. pag 133.

Les teories que envolten a la pintura xinesa sorgeixen del concepte pinzell-tinta, el pinzell designa a la volta l'instrument i la pinzellada que traça, utilitzant la *pinzellada única*, una pinzellada realitzada d'un sol traç, per a captar eixa línia interna de que parlàvem abans, es a dir, la seua essència i els alés que l'animen. És una pinzellada que uneix l'esperit de l'individu i el de l'univers. L'art de la pinzellada es va veure afavorit en Xina per l'existència de la cal·ligrafia, la que va introduir la noció de ritme i alè, i per l'execució instantània dels quadres.

*"Montaña, roca, bambú, árbol, rizos del agua, nieblas y nubes, ninguna de estas cosas de la naturaleza tiene forma fija; en cambio cada una tiene una línea constante. Ella debe guiar al espíritu del pintor"*⁴³

Uns dels sis canons de la pintura xinesa és animar el alè rítmic que s'enllaça amb la idea de que la verdadera pintura deu superar la preocupació de l'aparença formal i tindre l'objectiu de transmetre l'esperit. I aquest alè rítmic sols s'obté mitjançant el buit que la pinzellada implica.

*"la idea (del vacío) debe preceder al pincel, a sí mismo, debe prolongarlo, una vez acabada la pincelada. Una línea trazada con una regla es una línea muerta. Solo es verdadera la pintura donde el pincel es guiado por el espíritu y se concentra en el uno"*⁴⁴

*"Aun para hacer un punto, conviene que haya vacío en lo lleno. Sólo entonces el punto se torna viviente, como animado per el espíritu"*⁴⁵

El pintor també deu de tindre en compte una noció per a la representació de les formes, el *yinxian*, el que vindria a ser lo invisible-visible. Aquest s'aplica sobretot en la pintura de paisatge, on l'artista ha tindre en compte de no mostrar-ho tot amb l'objectiu de mantindre el alè viu i el misteri de la Naturalesa intacte. És tracta de la omisió parcial o total d'algunes parts o figures del paisatge.

⁴³ SU DOPONG, citat en CHENG, F., *Vacío y plenitud*, Madrid: Siruela, 2013, pag 137.

⁴⁴ ZHANG YANYUAN, citat en ibíd., pag 142.

⁴⁵ HUANG BINHONG, citat en ibíd., pag 144.

"En el trazado de las formas, aunque el objetivo sea llegar a un resultado plenario, todo el arte de la ejecución reside en los intervalos y las sugerencias fragmentarias. [...] De este modo una canbaña puede incluir paredes no pintadas, y un árbol puede ser dispensado de una parte de su ramaje, de forma que permanezcan en ese estado de devenir, entre ser y no ser"⁴⁶

"Cual un dragón que se desplaza en el cielo, si se descubriera por entero, sin aura ni prolongación ¿de qué misterio podría estar envuelto? [...] Con su doble aspecto visible-invisible, el dragón ejerce su infinito poder de fascinación... Así pues, el paisaje que fascina a un pintor debe incluir al mismo tiempo lo visible i lo invisible. [...] Para integrar lo infinito e lo finito, para combinar visible e invisible, es imprescindible que el pintor sepa sacar partido al juego de de lleno-vacío"⁴⁷

Les formes representades deuen estar presents i absents al mateix temps, no s'intenta realitzar una pintura detallada per complet, sinó que es procura que hi hagin zones inacabades on el buit interactue, entre a formar part de la forma i que produïska sensacions d'infinit i d'expectació. Sempre intentant que no es trenque la imatge, que no la partisca , sinó que mantinga una unitat, que conserve l'esperit.

En xinés el paisatge l'anomenen muntanya i aigua, ells utilitzen aquests termes com representants de tot el paisatge. Per a ells la muntanya i l'aigua constitueix en el dos polos de la Naturalesa i estan carregats de gran significat convertint-se en les figures de transformació universal per la riquesa del seu contingut i per la relació de contrast i de complementarietat que mantenen. Aquesta idea de transformació es basa en la convicció de que dos entitats, a pesar de la seua aparent oposició, tenen una relació de devenir recíproc.

"Cada una (montaña y agua) es percibida, en efecto, como un estado atraído de continuo por el estado complementario. Al igual que el yang que contiene yin, y el yin que contiene el yang, la montaña, marcada por el yang,

⁴⁶ LI RIHUA, citat en CHENG, F., *Vacío y plenitud*, Madrid: Siriuela, 2013. pag. 153.

⁴⁷ BU YANTU, citat en *ibíd.*, pag. 155.

es virtualmente agua, y el agua, marcada por el yin, es virtualmente montaña"⁴⁸

Aquest devenir de reciprocitat indueix el moviment circular que Shitao⁴⁹ denomina *zhoulin* (fluit universal) i *huanbao* (abraçada universal). Aleshores, perquè en un quadre aparegua aquest moviment circular cal introduir el buit, és qui trenca eixa oposició estàtica entre muntanya i aigua, i a més a més ens fa palpar les pulsacions de lo invisible en què estan sumides totes les coses. Aquesta relació entre els plens, elements pintats, i els buits, espai que els envolta, també té una altra relació implícita, la del cel i la terra. La muntanya i l' aigua conformen un conjunt que es la terra per enfrontar-se al cel.

Després hi han uns canons de composició que es basen en una regla tradicional on en un quadre deu d'haver un terç de ple i dos terços de buit. Aquesta regla té un caràcter espiritual, on el terç ple correspon a la realitat de la terra, i els dos terços buits corresponen al cel, creant una proporció harmoniosa vinculada al desig de l'individu que assumeix la terra i tendeix cap al cel per poder aconseguir al buit.

*"En el resto del papel parece que no hubiera imágenes, y sin embargo, las imágenes tienen allí una existencia eminente. Así, el vacío no es la nada. El vacío es el cuadro."*⁵⁰

*"el encanto del lleno sólo se revela con el vacío"*⁵¹

"¿Qué interés presenta ese vacío si se trata de un vacío inerte? Es imprescindible que de algún modo, el verdadero vacío esté más plenamente habitado que lo lleno, porque es él el que, en forma de humo, brumas, nubes o alientos invisibles, lleva todas las cosas, arrastrándolas al proceso de secretas

⁴⁸ CHENG. F., CHENG, F., *Vacío y plenitud*, Madrid: Sirituela, 2013. pag. 165.

⁴⁹ *Ibíd.* pag. 166.

⁵⁰ ZANG SHI, citat en *ibíd.*, pag. 172.

⁵¹ JIANG HE, citat en *ibíd.*, pag. 172.

*mutaciones. Lejos de diluir el espacio, confiere al cuadro cierta unidad en la que todo respira como una estructura orgánica. [...] El arte supremo consiste en introducir lo vacío en el seno mismo del lleno*⁵²

En aquesta última relació de individu-cel hi ha una recerca d'una simbiosis del temps i l'espai, i per tant, de l'home i l'univers. Partint d'aquesta premissa cal parlar del que ells anomenen la *quinta dimensió*, que representa el buit en estat suprem, i arribats a aquest punt, el buit transcendeix de lo pictòric cap a una unitat originària. Aterrant aquests conceptes concebríem el paper verge com a buit originari on tot comença, la primera pinzellada seria l'acte de separar el cel i la terra, les pinzellades següents generarien poc a poc la resta de les formes, i per últim l'acabat del quadre com a grau suprem d'un procés on les coses tornen al buit originari.

*"Cuando la pintura llega a tanto que no deja huella sobre el papel, ella aparece como una emanación natural y necesaria de ese papel que es el vacío mismo*⁵³

*"Cuando pintaban, los antiguos concentraban sus esfuerzos en el espacio donde está ausente el pincel i la tinta; es lo más difícil. Conciencia del blanco, cabida del negro, única vía que penetra el misterio*⁵⁴

⁵² FUN CHI, citat en CHENG, F., *Vacío y plenitud*, Madrid: Siriuela, 2013. pag. 173.

⁵³ HUA LIN, citat en *ibíd.*, pag. 183.

⁵⁴ HUANG BINHONG, pag. 185.

2.4. METODOLOGIA DE TREBALL

Hem volgut fer un discurs narratiu i reflexiu al voltant del fet natural, amb una intenció de lloar a la Naturalesa i la seua estètica, tenint en compte tot el que comporta a nivell conceptual, de reflexió i de posicionament com a individus davant d'ella. Hem intentat realitzar una obra d'un potent contingut semàntic clarament definit, basant-se en un estudi i amb estètica determinada per la frescor de la forma i de la tècnica emprada, sempre intentant evolucionar i buscar resultats nous.

Els referents han estat les muntanyes treballades des d'una experiència vital, en cap moment hem utilitzat suports fotogràfics, tot ha estat pintat a l'estudi amb la única referència de les vivències prèvies. François Cheng, en seua llibre de *vacío y plenitud*, insisteix en la idea de que els pintors xinesos abans de posar-se a pintar han de tindre un coneixement absolut de la realitat a representar.

"Antes de pintar un bambú hace falta que el bambú crezca en el interior de uno mismo"⁵⁵

Una idea espiritual que fa referència a que el pintor deu de contemplar i entendre el món exterior abans de disposar-se a representar-lo. Sols comprenent la seua estructura podrà captar l'essència del que està pintant.

S'han emprat uns formats de grans dimensions en paral·lelisme a la grandària pròpia del paisatge en quant a extensió i en quant a sensació d'infinitud. Els quadres tenen una clara tendència monocromàtica i una síntesi de les formes representades. El suport es combina entre la tela i la fusta. El procés de treball ha sigut d'experimentació, més exactament hem utilitzat la tècnica del llavat, buscant uns resultats entre la figuració i l'abstracció.

El material elegit ha estat l'acrílic per poder utilitzar un procés de sostracció de la massa pictòrica amb l'aigua. En aquest cas pintàvem amb negre tota la zona que va a formar part del massís rocós, i posteriorment amb el quadre en posició vertical, es

⁵⁵ SU DONGPO, citat en CHENG, F., *Vacío y plenitud*, Madrid: Sirituela, 2013. pag. 140.

deixa caure l'aigua que va emportant-se la pintura i "netejan" l'àrea per on passa deixant veure el fons. En aquest sistema de treball els temps de realització són molt importants ja que hi ha un joc amb la matèria pictòrica i el llavat que s'ha de realitzar mentre aquesta està tendra.

El contrast de la imatge resultant és molt elevat, el blanc del mateix fons entra dins d'una forma construïda en negres deixant-la respirar. La textura creada pel llavat sol ser vibrant, de vegades aquosa, que insinua formes a interpretar pel receptor que, de vegades, semblen tindre un alt grau de realisme. L'atzar del llavat deixa veure el blanc del fons i crea certes tonalitats grises que ajuden a donar volum a la forma.

Dimensions

En aquest treball he descobert que les mesures del suport on va executar-se la pràctica pictòrica són molt importants per dos motius. En primer lloc per la relació de l'obra amb el receptor, al tractar-se d'un paisatge que té unes connotacions de infinitat i de sublim, convé unes dimensions que desborden la persona que està percebent la peça, i per qüestions de transport es van elegir les mesures de 132 x 195cm i de 122 x 180cm. En segon terme les dimensions afecten a l'efecte que produeixen els regal·lons en la composició general. Si el quadre es menut, els regal·lons tenen molta presència física, són molt evidents (imatge 31), en canvi si el quadre és gran, passa desapercibit formant part de la textura general (imatge 32).



Imatge 31. Acrílic sobre fusta, 45 x 71 cm



Imatge 32. Acrílic sobre tela, 130 x 195 cm

En quant a la superfície on s'ha dut a terme la experimentació hi ha gran diferència entre utilitzar tela o fusta. La tela, amb una imprimació dèbil (imatge 33), permet una acabat més atmosfèric ja que l'entramat del teixit absorbeix l'aigua deixant un efecte difuminat. Pel contrari, la fusta o la tela amb una imprimació molt densa deixa un tall més net entre el fons i forma (imatge 34 i 35).



Imatge 33.
Tela (imprimació dèbil)



Imatge 34.
Tela (imprimació densa)



Imatge 35.
Fusta

Blanc i Negre

S'ha utilitzat en tot moment el negre sobre un fons blanc o clar, aquesta forma de procedir ve donada per la síntesi en les formes, amb el bicolor es capta més directament el que es vol suggerir que si utilitzem una ampla gama de colors ja que ens fa perdre'ns en els detalls i matisos.

En alguns fons s'han utilitzat varietat de textures amb diferents tipus de blanc per donar riquesa a una part del quadre que té molta presència en la composició, front a altres fons que s'han deixat completament llisos. El negre que s'aplica té un joc de opacitats i transparències a causa del procés de producció del llavat.

Els matisos i relleus apareguts al fons moltes vegades són deguts a la superposició de quadres. Al ser un procés on sols intervinc quan la pintura està tendra,

una vegada està seca, si no estic satisfet amb el resultat obtingut, blanquege el quadre per realitzar-ne un altre de nou (imatge 36). Ací es mostra com en un mateix suport s'han anat realitzant diferents processos, que una volta secs, s'han pintat de blanc per tornar a treballar sobre ells.



Imatge 36. Procés de pintat en blanc per tornar a intervindre amb un nou llavat.

El que ha resultat moltes vegades a causa de l'experimentació han sigut algunes zones amb esquerdes i quartejats deguts a les superposicions de matèries de diferents densitats o d'acrílics sintètics o vinílics.

Eines de treball

Al utilitzar la tècnica del llavat intente aplicar aigua amb diferents recursos com pinzell, pistola o mànega(imatge 39) per a crear diversos efectes i textures, al igual que també utilitze fregalls o maquina lijadora orbital (imatge 40) per llevar pintura que està encara un poc humdía o seca per complet respectivament.



Imatge 37.



Imatge 38.

A continuació mostraré un sèrie d'imatges del que és un procés de treball d'un quadre amb suport rígid:



Imatge 39. Aiguada en horitzontal.



Imatge 40. Resultat de l'aiguada



Imatge 41. Blanquejament



Imatge 42. Blanquejament



Imatge 43. Pintat de negre



Imatge 44. Llavet amb mànega



Imatge 45. Re-pintat de negre



Imatge 46. Re-llavet amb mànega

També s'ha investigat amb encàustica per buscar altres matisos i transparències. S'ha utilitzat la encàustica sense pigments (imatge 49), o en algun cas amb un poc de Blanc de Titani (imatge 50) sobre suports rígids. D'aquesta manera s'ha intentat aconseguir efectes de difuminats o de boires. Els resultats no van ser molt convincents, per tant, va ser descartada ràpidament aquesta via d'experimentació.



Imatge 47. Encàustica i acrílic, sobre fusta,
21 x 22 cm.



Imatge 48. Detall de Encàustica i acrílic, sobre fusta, 21 x 22 cm.



Imatge 49. Encàustica i acrílic, sobre fusta,
21 x 22 cm.



Imatge 50. Detall de Encàustica i acrílic,
sobre fusta, 21 x 22 cm.

Un altre recurs emprat fou el foc. Aquesta experimentació duta a terme mitjançant el cremat de la fusta ha estat un procés en el que hem estat investigant les seues possibilitats amb diferents tipus de materials. Al cremar la fusta s'aconsegueix un color obscur que contrasta amb el cru de la fusta (imatge51). És un procés atzarós, ja que es realitza amb els foguers de la cuina de forma que pots observar el que esta succeint (imatge 53)

. El foc normalment destrueix paisatges per a construir-ne de nous, en aquest cas igual, són les flames qui intenten crear visions d'horitzons i serres que es combinen amb cels ennuvolats. La fusta li dóna calidesa a la imatge, i les marques imprecises del foc aporten vaporositat a les formes, creant imatges atmosfèriques.



Imatge 51.



Imatge 52.

La grandària del suport és de 38 x 46 cm, factor que no hem convencia i que per tant vaig intentar traslladar a un format més gran. El resultat no van ser els mateixos perquè era la grandària dels fogons és la que donava aquest efectes, si observem a les imatges podrem encontrar les marques circulars. També es veritat que el resultat era molt efectista, com molt pintoresc, i vaig decidir deixar de costat aquesta via.

Imatge 53. foc sobre fusta, 38 x 46 cm



Imatge 54. foc sobre fusta, 38 x 46 cm



Imatge 55. foc sobre fusta, 38 x 46 cm



2.5. OBRA

Els quadres han estat titulats amb el número que li corresponia a mesura que anava treballant-los, per tant els intervals que estan absents són perquè dins del procés d'experimentació han estat quadres descartats o tapats de blanc per tornar a pintar a sobre. Tots estan pintats amb acrílic sobre fusta o tela.

Muntanya 5, com diu el nom, va ser el cinquè quadre que vaig pintar en aquest procés d'experimentació, el primer en gran format i el primer que hem va donar la sensació de que allò que estava transmetent tenia coherència. La frescor i la espontaneïtat que tenia hem va fer que continuara amb aquest línia. La seua grandària de 132 x 160 cm crec que va ser la clau perquè aquest tipus de pintura començara a funcionar (imatge 56). Anteriorment estava treballant en formats menuts, i com hem comentat abans no tenia el mateix resultat.



Imatge 56. *Muntanya 5*, acrílic sobre tela, 130 x 160 cm.

El quadre és una visió frontal d'unes muntanyes amb un cim més elevat a la meitat dreta. Aquest cim està envaït per un buit que fa respirar a la forma. El buit corresponent al color blanc que actua com la part il·luminada i contrasta amb la part més fosca amb tonalitat més grises. La part inferior de la imatge seria el primer plànol,

amb una incorporació progressiva del blanc a mesura que va endinsant-se cap al segon i tercer plànol.

Decidisc continuar amb els formats grans, aquesta vegada elegisc un format una mica més allargat perquè veia que l'altre quedava molt quadrat. Muntanya 6 (imatge 57), treballat sobte tela, és de 130 x 195cm, 35 cm més llarg, que ens dóna més sensació de vista panoràmica.



Imatge 57. Muntanya 6, acrílic sobre tela, 130 x 195 cm.

Aquest comença a semblar un paisatge nevad al relacionar les parts negres amb les roques que no cobreix la neu. També pot semblar que aparega un llac en la part inferior dreta per certa simetria en les formes que recorda al reflex de l'aigua. En tot cas, tota interpretació és vàlida i enriquidora. El tenir un línia de treball entre la figuració i l'abstracció ens dóna molt de joc d'ambigüitats.

En el següent, Muntanya 9 (imatge 58), amb la mateixa grandària i suport, intente crear un poc de dinamisme amb una diagonal des de la part superior esquerra cap a la part inferior dreta. El seu contrast entre el blanc i el negre és més potent que en els anterior per l'absència de les tonalitats grises. La planitud del fons comença a preocupar-me al igual que el seu blanc tant radiant, aleshores, intente treballar un fons amb certes textures i diferents blancs per donar-li matisos a la imatge.



Imatge 58. *Muntanya 9*, acrílic sobre tela, 130 x 195 cm.

El resultat és *Muntanya 10* (imatge 59), el qual torna a ser de 132 x 160 cm i sobre tela. Les múltiples capes de pintures aplicades al fons cobreixen l'entramat de la tela i comença a donar-me uns resultat diferents. La pintura en la tècnica del llavat no es comporta de la mateixa manera sobre tela amb una simple capa d'imprimació que sobre varies capes de pintura que fa desaparèixer per complet el cotó del suport que deixa els efectes aiguats. L'efecte és semblant a quan havia treballat sobre fusta, els regalims tenen diferent aspecte, no deixen aiguades, però sorgeix un efecte quasi d'hiperrealisme (imatge 60).



Imatge 59. *Muntanya 10*,
acrílic sobre tela, 130 x 160 cm.



Imatge 60. Detall de *Muntanya 10*.

No molt content amb aquest resultat, decidisc tornar a treballar sobre una imprimació senzilla on la trama de la tela em deixi crear diferents tonalitats. Unes aiguades que em tornen a donar sensació de vaporositat creant una estètica més atmosfèrica. Així que continuant fugint del blanc tant pur, realitze una imprimació sense pigment *blanc de zinc*, es a dir, sols amb la carrega de *Blanc d'Espanya*. A més a més, li afegisc un poc de pols de *pedra pomez* per aportar-li una xicoteta textura.

En Muntanya 12 torne a utilitzar el format més apaïsat perquè hem convenç més per a la representació de paisatge, amb el caràcter abstracte que prenen les obres, el format més apaïsat ajuda a la interpretació del referent de la muntanya (imatge 61).



Imatge 61. *Muntanya 12*,
acrílic sobre tela, 130 x 195 cm.

El resultat torna a ser espontani i fresc, aquest vegada l'absència de pigment blanc en el fons li aporta calidesa a la imatge final. Fins al moment les imatges creades eren molt planes, tenien certa absència de profunditat, així que intente que en els pròxims aparega un poc més de perspectiva.

Amb la recerca de nous resultats emprenc de nou la fusta com a suport, aquesta m'aporta la rigidesa per poder treballar, per poder rascar, polir, inserir i molt més al suport. El resultat després de treballar varies vegades una imatge, cobrir-la de blanc i tornar a pintar és manifesta amb una pintura amb més cos que les anteriors.



Imatge 62. *Muntanya 15*,
acrílic sobre fusta, 122 x 180 cm.



Imatge 63. Detall de *Muntanya 15*.



Imatge 64. Detall de *Muntanya 15*.

Amb aquest quadre, *Muntanya 15* (imatge62), aconseguisc un blanc en el fons prou trencat i una infinitat de matisos gràcies a la superposició de matèria donada per un treball d'acumulació (imatge 63 i 64). El treballar un quadre, cobrir-lo de blanc i tornar-lo a treballar, ha resultat d'una riquesa immensa. Ací si que es crea una vista en suficient perspectiva que ens dóna sensació de profunditat de la que manquen els treballs anteriors. Fons i figura es fonen de manera més acusada donant una sensació més atmosfèrica.

Dins d'aquesta línia realitze *Muntanya 19*, altra vegada sobre fusta intenté repetir l'acció d'acumular matèria en el fons. En aquest, el buit entra de manera menys intensa en la forma creant una massa més compacta i obscura en la part inferior, però entra igualment en joc la perspectiva amb un primer plànol en la meitat dreta (imatge 65).



Imatge 65. *Muntanya 19*, acrílic sobre fusta, 122 x 180 cm.

Per últim vaig realitzar Muntanya 21. Un treball que sembla tornar al principi, treballant sobre tela i amb un fons blanc llis (imatge 66).



Imatge 66. *Muntanya 21*, acrílic sobre fusta, 122 x 180 cm.

Composició

En un quadre res es veu de forma aïllada, tot esta dins d'un context, ja siga per la ubicació en l'espai, per la grandària, per la lluminositat o la distància. Lo normal és que observem totes estes característiques com a propietats del camp visual, però no com una cosa estàtica, sinó que són dinàmiques, tenen unes tensions que produeixen atraccions i repulsions.

En el primer capítol del llibre de *Arte y percepcion visual* de R. Arnheim⁵⁶ ens parla al voltant de que allò que observem dins de la nostra experiència visual no es una simple disposició d'objectes, colors, formes, moviments i grandàries, sinó que més be

⁵⁶ ARNHEIM, R., *Arte y percepción visual*, Madrid : Alianza, 1999

és un joc recíproc de tensions dirigides. Aquestes tensions no les afegim a les imatges, sinó que formen part de la composició, dels elements que componen la imatge. Arnheim les anomena "forces" psicològiques.

A més, existeixen unes "estructures induïdes", que són invisibles però que són les que atrauen o repel·leixen a les formes. Aquestes estructures estan ocultes però estan incorporades a les imatges observades, i són aquestes les que conformen l'esquelet d'una forma i són les que provoquen les tensions.

Ningun punt de la imatge està lliure de rebre tensions, el que no significa que no existeixen punts de repòs o estabilitat, aquestes sorgeixen quan les tensions es contraresten i s'equilibren. És a dir, que la vida dels formes observades naix de l'activitat de les forces perceptives. L'equilibri perceptiu de la composició es pot aconseguir per diferents factors, no és necessari crear simetria en una imatge, sinó que la grandària, el color o la direcció contribueixen a l'equilibri visual sense tindre que buscar paral·lels físics.

L'equilibri és un estat de distribució on tota acció s'ha datés, tots els factors de forma, direcció i ubicació es determinen mútuament. Una composició desequilibrada sembla com accidental o transitòria, els seus elements tendeixen a canviar per buscar un estat de coherència. El pes i la direcció són les dos propietats dels objectes visuals que més influència exerceixen sobre l'equilibri.

En el pes influeix la ubicació de l'element, que quant més lluny del centre es situa més pesa, la grandària, que a major volum més pesa, la forma, les figures regulars simples o més compactes pareixen més pesades, i el color. En quant al color, els clars són més pesats que els obscurs per la irradiació, per tant una zona negra deu de ser més gran que altra blanca per a contrapesar-la. A les nostres composicions sol haver més part de color negre, representant la muntanya, que blanc, representant el cel. Per contra, François Cheng, en el llibre de *Vacío y plenitud* menciona que deu d'haver més buit que ple en una composició, però que si el quadre és de format gran, deu de ser el ple el que domine la composició.

Amb aquesta tècnica del llavat amb el quadre en posició vertical, l'aigua rellisca sobre el suport per la força de la gravetat donant lloc a unes línies verticals, direccions que contraresten l'horitzontalitat de les formes representades i del format del bastidor. Aquestes verticals també ens aporten dinamisme a l'estabilitat horitzontal que sol tindre un paisatge. En aquest sentit són molts els que utilitzen formats verticals per pintar paisatges.

La força de la gravetat que ocupa el nostre món marca el significat de les direccions de la part superior o inferior d'un quadre. Elevar-se significa vèncer una resistència, i descendre és rendir-se. Per tant, les ubicacions en l'espai són desiguals. Un objecte visual tindrà més pes en la part superior que en la inferior. Però encara que el pes conta més en la part superior que en la inferior, vivim en un món on solem veure més coses prop del sòl que en les altures, per tant estem acostumats a experimentar la situació visual normal com una cosa més pesada en la part inferior. Un pes en la part inferior fa que l'objecte sembla més enraïgat, segur i estable.

*"En los paisajes realistas de los siglos XVII y XVIII, la parte inferior tiende a ser claramente más pesada. El centro de gravedad se sitúa por debajo del centro geométrico. Pero esta norma la observan incluso los tipógrafos y compositores gráficos. El número 3 de la Figura 14 (imatge 67) parece estar cómodamente asentado; désele la vuelta, y pasará a ser macrocéfalo. Lo mismo sucede con letras como la S o la B; y es costumbre que los diseñadores de libros y los enmarcadores de cuadros dejen más espacio por abajo que por arriba."*⁵⁷



Figura 14

Imatge 67.

⁵⁷ ARNHEIM, R., *Arte y percepción visual*, Madrid : Alianza, 1999

Així és com en totes les nostres composicions la part de muntanya ocupa més espai que la part de cel, atorgant-li a la composició més estabilitat. És cert que amb la trama de verticals creada pels regalims d'aigua dinamitza prou la composició, per contra estria massa assentada. A part, el nostre coneixement també influeix en l'equilibri, i en la visió d'un paisatge sempre el vorem estable perquè és allí on habitem, i la terra que trepitgem ens sembla segura.

2.6. PROPOSTA TÈCNICA

Amb el transcurs de la investigació pràctica, s'ha arribat a un punt on la producció s'ha fet monòtona i per conseqüència s'ha anat estancant. L'atzar dins del procés de treball a passat, de ser un accident casual i enconrat, a ser una formula buscada i forçada. Els resultats comencen a ser els mateixos i es necessita de noves estratègies per obtenir noves estètiques.

Hi ha que entrar de nou en eixos espais de incertesa, en terrenys desconeguts que són on apareixen solucions inesperades i que reben el nom d'investigació. Pel contrari, estem en espais segurs, en terrenys que coneixem ben bé, i on no apareixen solucions noves sinó repetitives.

La proposta tècnica no és un canvi radical al treball realitzat fins al moment, està dins de la mateixa dinàmica però amb cert canvis, sobretot de materials i de composició que aportaran noves suggeriments a l'espectador. La relació encontrada del nostre treball amb certes propostes d'artistes del segle passat, ha fet reconduir una mica els nostres plantejaments.

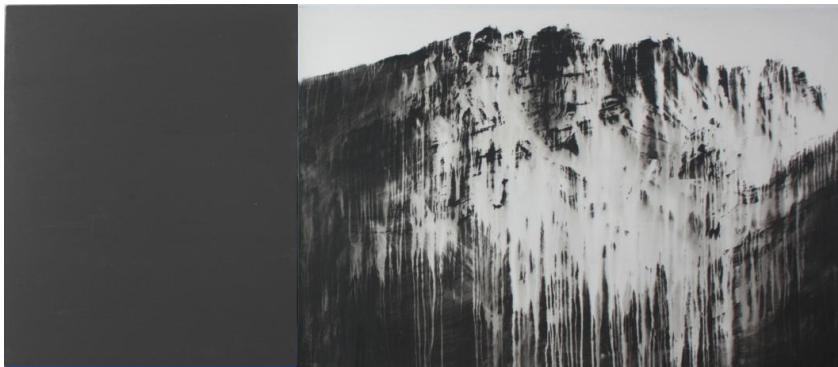
Amb el quadrat negre de Malevich, de 1915, comença el suprematisme, aquest quadrat que ho nega i ho conté tot al mateix temps, estava ple de misticisme. Ell deia que era el nou art, un art pur, no objectiu. Malevich volia aconseguir el grau zero de la pintura, per a ell el monocrom era una icona espiritual.

En 1925, Joan Miró elabora *Le petit bleu*, un monocrom blau relacionat amb la imatge del cel infinit. La idea de monocrom, des de la seua aparició, fou relacionada amb la idea de infinitud i d'espai sense límits. Amb Turner i Monet ja s'utilitzava el color com a llum i la desmaterialització dels objectes, antecedents que marcaven el camí del monocrom sense imatge. El nenúfars de Monet, amb absència d'horitzó i l'ocupació de tot del camp de visió, produeix en l'espectador una sensació d'immersió, és la desaparició progressiva de la distància entre subjecte i objecte pròpia de l'abstracció de Barnett Newman i Mark Rothko.

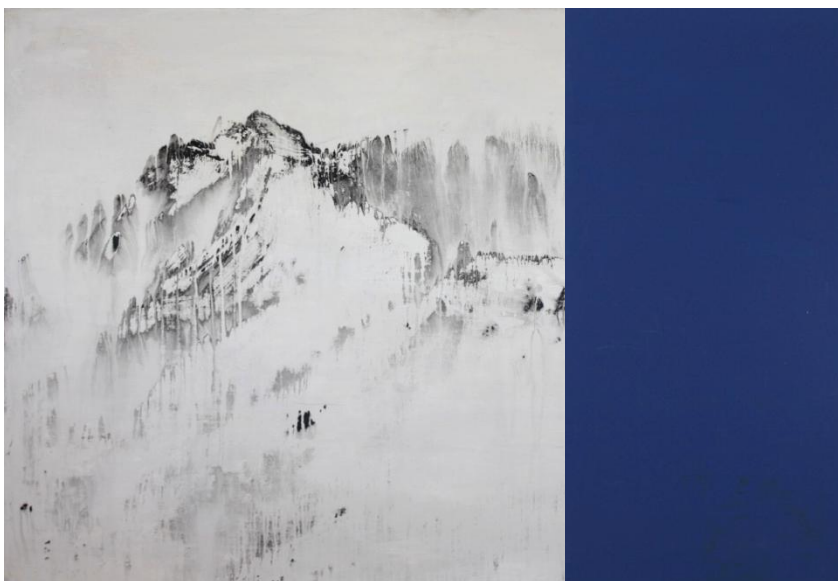
Ives Klein, també va estar molt vinculat a la espiritualitat, ell venia de la pràctica del judo i tenia molt de contacte amb el zen. El seus monocromes estaven plens de

buit i de infinitud. Afirmava que el color en sí tenia propietats especials, que podia impactar o irritar, seduir o fascinar, que podia induir al ensomni o ajudar a meditar. Robert Rauschenberg descrivia els seus monocroms amb termes de silenci, restricció, absència i res.

Aquestes idees es poden vincular amb la idea d'un paisatge no basat en una realitat fidedigna, sinó més amb la seua essència. Jugar amb les cognotacions del buit i infinitud que els monocroms tenien per fer composicions combinant o fusionant els paisatges i els monocroms.



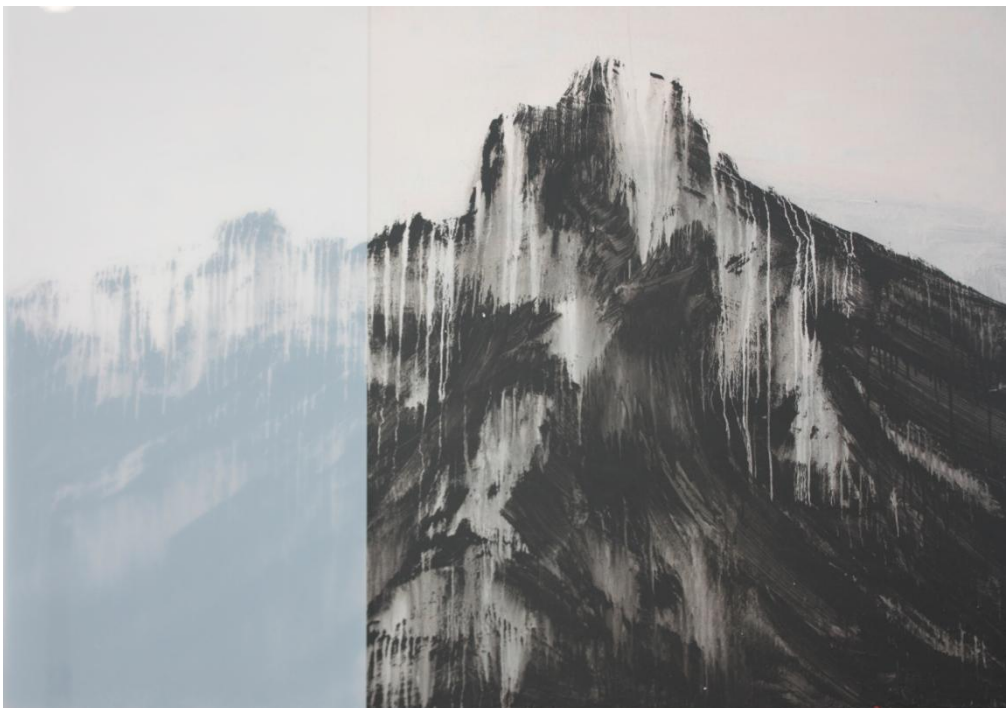
Imatge 68. Acrílic sobre tela, 130 x 290 cm



Imatge 69. Acrílic sobre fusta, 122 x 180 cm

Com hem vist, amb el Romanticisme el paisatge comença a prendre connotacions de subjectivitat, entren en joc els estats d'ànim i sentiments de bellesa sublim, de nostàlgia, de terror, d'esglaiament. La representació de la naturalesa es vol fer des de l'interior, es vol captar l'essència, i apareixen els paisatges emboirats, plens de misticisme, amb molta profunditat i causant sensacions d'infinitud.

Doncs, amb certes característiques pròpies del paisatge romàntic es vol treballar, aportar al treball nous matisos que trenquen amb eixa representació tan plana i contrastada que tenen els quadres. Amb la incorporació de materials translúcids a l'obra es vol obtindre més cos a la pintura i eixa part més sensible i difusa. Un material que ens transformarà certa informació i que ens donarà sensacions de vaporositat aportant diferents acabats i registres. En aquest cas serien plaques de polipropilè translúcid les que actuarien com a una veladura que aplicariem al quadre per trencar en certs moments la duresa que apareix amb el blanc i el negre i obtindre diferents acabats.



Imatge 70. Acrílic i polipropilè sobre fusta, 130 x 290 cm



Imatge 71. Acrílic i polipropilè sobre tela, 100 x 150 cm

Aquestes propostes volen obrir nous camins per on poder experimentar i dels quals es pretén que isquen més problemes als que enfrontar-se. S'han realitzat algunes proves i pareix que tinga certa viabilitat, sobretot perquè aporta diversitat al conjunt total del treball.

3.CATÀLEG. SÈRIE DE MUNTANYES



Muntanya 5
acrílic sobre tela
130 x 160 cm
2014



Muntanya 10
acrílic sobre tela
130 x 162 cm
2014



Muntanya 9
acrílic sobre tela
130 x 195 cm
2014



Muntanya 10
acrílic sobre tela
130 x 160 cm
2015



Muntanya 12
acrílic sobre tela
130 x 195 cm
2015



Muntanya 15
acrílic sobre fusta
122 x 180 cm
2015



Muntanya 19
acrílic sobre fusta
122 x 180 cm
2015



Muntanya 21
acrílic sobre tela
130 x 195 cm
2015

4. CONCLUSIONS

4. CONCLUSIONS

Arribats aquest punt podem dir que aquest Treball Final de Màster l'hem intentat realitzar amb dedicació i rigor. No ha estat sols una producció estancada, sinó que ens ha servit per revisar, explorar i produir una sèrie d'obres que formen part d'una llarga investigació artística que acompanya a l'artista durant el seu recorregut.

Hem obert diferent vies les quals hem tantejat per poder contextualitzar el nostre treball però de les que no hem pogut fer un estudi profund i exhaustiu donat a les característiques d'un TFM, però que en la Tesi, podrem desenvolupar i estudiar per tal de raonar i aclarir mes els conceptes en els que seguirem treballant.

Satisfets per la feina feta, que consolida el treball, posa les idees al seu lloc i aclareix el camí a seguir, amb aquest text assentem la tasca investigadora que hem fet fins al moment i ens serveix per poder tindre uns fonaments en els quals construir un discurs teòric i estètic. A més, que servisca com un punt de reflexió sobre la representació del paisatge en la pintura contemporània, així com per a donar peu a posteriors investigacions. Al no ser un treball tancat, s'hem plantejat aquesta obertura per tal de que vaja retroalimentant-se per part d'altres investigadors com per la nostra pròpia evolució.

Farem una vista enrere per veure quins eren els objectius plantejats en un primer moment i si els hem assolit amb garanties o pel contrari ens ha mancat algun.

El primer objectiu era el de profunditzar en l'estudi del paisatge com a gènere pictòric per revisar quin ha estat el seu origen i la seua trajectòria. Podem dir que hem plantejat alguns punts clau en la historia de la pintura en els que el paisatge va començar a independitzar-se com a gènere, a demés de revisar el paisatge romàntic i la seua possible vinculació al expressionisme abstracte. Açò ens ha permès conèixer el perquè de la seua existència i saber quines son les seues característiques.

El segon objectiu era investigar en els processos de creació pictòrica que parteixen des de la experimentació plàstica, els quals crec que hem complit amb una investigació de materials i ferramentes que ens han permès obtindre resultats variats.

Un treball processual que ens a conduit per camins desconeguts i ens a permès obtindre uns resultats nous. Però hem de ser crítics i dir que pot ser que haguem convertit la irracionalitat en un automatisme controlat, i per tant les noves estètiques aconseguides s'han transformat en una repetició i en una monotonia de resultats. Quan vam veure que les estratègies emprades en el procés de treball funcionaven molt bé, vam començar a repetir-les deixant de costat la recerca de noves estratègies que en aportaren diferents resultats.

El tercer objectiu era animar a la reflexió de l'entorn natural i intentar transmetre valors d'apreciació i respecte cap a allò que ens rodeja. Un punt que partia des de la mirada sensible de la naturalesa, i que des de l'estètica, el receptor fóra engolit per la vibració dels quadres.

El quart objectiu era conèixer i comprendre la temàtica a tractar, i si que es cert que abordant la naturalesa des de la pràctica pictòrica ens hem endinsat en ella i hem pogut captar la seua essència. Hem estudiat la seua estructura per poder plasmar des de la percepció visual i sentimental la nostra visió personal. Podem dir que hem ampliat els nostres coneixements i que ens enriquit investigant al voltant d'aquest tema tan pròxim i moltes vegades desconegut al mateix temps.

El cinquè objectiu era crear un discurs personal amb la realització d'una sèrie d'obres que tingueren un caràcter propi, fresc i potent. Realitzar un treball plàstic amb la capacitat d'estar a l'altura de l'art contemporani és complicat, està clar que tot allò manufacturat ara mateixa és contemporani, però al que ens referim és que poguera entrar dins del circuit del que la crítica d'art està valorant actualment. El resultat és prou satisfactori, millorable però amb bones sensacions. Alguna selecció hem obtingut dins de les biennals i concursos de pintura que ens donen pistes de que no anem per mal camí.

Ha estat molt interessant comprovar com ens duem al nostre terreny la realitat percebuda i la fem nostra. De com hem inventat i transformat uns referents tan pròxims per dir la nostra voluntat i intentar transmetre allò que ens naix. En definitiva de com li donem sentit a les experiències viscudes i descobrim que hi ha una altra naturalesa dins dels paisatges que hem pintat. Esperem que aquest treball ens servisca

per enriquir-nos en produccions futures i que tot l'estudi realitzat tinga una repercussió en les reflexions de nous treballs artístics que desenvolupem més avant.

5. BIBLIOGRAFIA

- AUBERT, A.; FLECHA, A.; GARCIA, C.; FLECHA, R.; RACIONERO, S. *Aprendizaje dialógico en la Sociedad de la Información*. Barcelona: Hipatia Editorial. 2008.
- AAVV., Coord. GÓMEZ MOLINA, J., *Estrategias del Dibujo en el Arte Contemporáneo*, Madrid : Cátedra, 1999.
- APONTE, G. *Paisaje e identidad cultural*. En Tabula Rasa. Bogotá - Colombia, No.1: 153--164, enero-diciembre de 2003. ISSN 1794-2489
- ARGULLOL, R., *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romàntico*, Barcelona: Ediciones destino S.A., 1983.
- ARNHEIM, R., *Arte y percepción visual*, Madrid : Alianza, 1999
- CALVO SERRALLER, F., Concepto e historia de la pintura de paisaje. En *Los paisajes del Prado*, Madrid: Nerea, 1993.
- CHENG, F., *Vacío y plenitud*, Madrid : Siriuela, 2013.
- CHIPP, H. B., *Teorías del arte contemporáneo*, Madrid: Akal, 1995.
- FUNDACIÓN JUAN MARCH. *La abstracción del paisaje, del romanticismo nórdico al expresionismo abstracto*. Fundación Juan March. Madrid : Arte y Ciencia, 2007.
- HERNÁNDEZ-NAVARRO, M.A "El cero de la formas. El cuadro negro y la reducción de lo visible"
- MARCO, M. La voluntad de la mirada: reflexiones en torno al paisaje. En: *Dedica. Revista de Educação e Humanidades*, 2. 2012. pp 141-146
- MILANI, R., *El arte del paisaje*, Madrid : Biblioteca Nueva, 2007
- NOGUÉ, J., Paisatge i identitat territorial en un context de globalització. En: *Treballs de la Societat Catalana de geografia*, 60, 2005. pp174-183
- ROGER, A., *Breve tratado del paisaje*, Madrid: Editorial Biblioteca Nueva S.L., 2007.
- SYLVESTER, D. *Entrevista con Francis Bacon*. Barcelona : Debolsillo, 2003.
- URQUILO, P; BARRERA, N. Historia y paisaje. Explorando un concepto geográfico monista. En: *Andamios. Revista de Investigación Social* Vol. 5, Núm. 10, 2009, pp. 227-252
- WAGENSBERG, J. *Ideas sobre la complejidad del mundo*. Barcelona : Tusquets, 2003.

6. FONT D'IMATGES

Imatge 1. LORENZETTI, A., Castle in a lake. Oli sobre taula, 22'5 x 33 cm, s XIV. pag. 19
<<https://www.scholarsresource.com/browse/museum/175>> [Consulta: 11 de gener]

Imatge 2. LORENZETTI, A., *Ciudad a orillas del mar*, Oli sobre taula, 22'5 x 33 cm, s XIV. pag. **¡Error! Marcador no definido.** <<https://www.scholarsresource.com/browse/work/120>> [Consulta: 11 de gener]

Imatge 4. Tacuinum sanitatis, s. XIV. pag. 20
<<http://www.godecookery.com/tacuin/tacuin37.htm>> [Consulta: 12 de juny]

Imatge 3. Tacuinum sanitatis, s XIV. pag. 20
<<http://www.godecookery.com/tacuin/tacuin37.htm>> [Consulta: 12 de juny]

Imatge 5. CAMPINI, R., *Mare de Déu i nen davant de la pantalla de la llar*, tremp sobre taula, 1435-1440. pag. 21 <<http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/follower-of-robert-campin-the-virgin-and-child-before-a-firescreen>> [Consulta: 22 de gener]

Imatge 6. DURERO, A., Estany en el bosc aquarel·la sobre paper, 262 x 374 mm, 1496. pag. 21
<http://www.wga.hu/html_m/d/durer/2/16/1/12pond.html> [Consulta: 28 de gener]

Imatge 7. DURERO, A., *Paisatge italià*, aquarel·la sobre paper. 1495. pag. 21.
<<http://www.durerart.com/Watercolors/Landscape-Segonzano.html>> [Consulta: 28 de gener]

Imatge 9. PATINIR, J., El Éxtasis de santa María Magdalena, oli sobre taula, 26.2 x 36 cm, 1517-1524. pag. 22
<<http://manuelverde.tumblr.com/post/70304625354/joachim-patinir-%C3%A9xtasis-de-santa-mar%C3%ADa-magdalena>> [Consulta: 3 de febrer]

Imatge 8. PATINIR, J., Paisaje con San Gerónimo, oli sobre taula, 74 x 91 cm, 1516-1517. pag. 22
<<https://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/paisaje-con-san-jeronimo/>> [Consulta: 3 de febrer]

Imatge 14. FRIEDERICH, C., *Caminante sobre mar de nubes*, oli sobre tela, 75 x 95 cm, 1817. pag. 27 <http://www.hamburger-kunsthalle.de/friedrich/html/en_ausstellung.html> [Consulta: 7 de març]

Imatge 15. OTTO RUNGR, P., *Los momentos del día*, oli sobre tela, 152 x 113 cm, 1808. pag. 28
<http://www.hamburger-kunsthalle.de/archiv/seiten/en_runge_10.htm> [Consulta: 24 de març]

Imatge 16. MALEVICH, K., *Quadrat negre*, oli sobre tela, 106,5 x 106,5 cm, 1913. pag. 31
<<http://arttattler.com/commentaryshapiromalevich.html>> [Consulta: 1 de juliol]

Imatge 18. ROTHKO, M., *Azul y gris*, 1962 pag. 32. V.V.A.A.FUNDACIÓN JUAN MARCH. *La abstracción del paisaje, del romanticismo nórdico al expresionismo abstracto*. Fundación Juan March. Madrid : Arte y Ciencia, 2007.

Imatge 17. FRIEDRICH, C., *Monjo a la vora la mar*, oli sobre tela, 110 x 171 cm, 1808. pag. 32. V.V.A.A.FUNDACIÓN JUAN MARCH. *La abstracción del paisaje, del romanticismo nórdico al expresionismo abstracto*. Fundación Juan March. Madrid : Arte y Ciencia, 2007.

Imatge 20. NEWMAN, B., *1957-D, núm. 1*, oli sobre tela, 113 x 159 cm, 1957. pag. 33. V.V.A.A.FUNDACIÓN JUAN MARCH. *La abstracción del paisaje, del romanticismo nórdico al expresionismo abstracto*. Fundación Juan March. Madrid : Arte y Ciencia, 2007.

Imatge 21. TURNER, W., *Snows storm - Steam-Boat off a Harbour's Mouth*, oli sobre tela Oil on canvas, 123 x 153 c, 1842. pag. 34 <<http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/display/turner-collection>> [Consulta: 28 d'abril]

Imatge 22. POLLOCK, J., *Number 1 A*, oli i esmalt sobre tela, 170 x 223 cm, 1948. pag. 34 <http://www.moma.org/explore/inside_out/2013/07/18/momas-jackson-pollock-conservation-project-number-1a-1948> [Consulta: 28 d'abril]

Imatge 23. NEWMAN, B., *Vir Heroicus Sublimis*, oli sobre tela, 242.2 x 541.7 cm, 1950-1951. pag. 35. V.V.A.A.FUNDACIÓN JUAN MARCH. *La abstracción del paisaje, del romanticismo nórdico al expresionismo abstracto*. Fundación Juan March. Madrid : Arte y Ciencia, 2007.

Imatge 24. TURNER, W., *Rain, Steam and Speed – The Great Western Railway*, 1844. pag. 47 <<http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/joseph-mallord-william-turner-rain-steam-and-speed-the-great-western-railway>> [Consulta: 13 de maig]

Imatge 25. MONET, C., *Impression, soleil levant*, oli sobre tela, 47 x 64cm, 1872. pag. 47 <http://www.marmottan.fr/upload/_thumbs/Zoom_AL_80_251720121120145734.jpg> [Consulta: 13 de maig]

Imatge 24. KLINE, F., *Intersection oli sobre tela*, oil on canvas, 76.2 x 96.5 cm, 1955. pag. 48 <<http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2014/contemporary-art-evening-sale-n09141/lot.49.html>> [Consulta: 15 de maig]

Imatge 25. SAURA, A. *Brigitte Bardot*, oli sobre tela, 251 x 201 cm, 1959. pag. 48 <<http://www.march.es/arte/coleccion/ficha.aspx?p0=8&l=1>> [Consulta: 15 de maig]

Imatge 26. RICHTER, G., *River*, oli sobre tela, 200 x 230 cm, 1995. pag. 49 <<https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/abstracts/abstracts-19951999-58/river-8111/?p=1>> [Consulta: 17 de maig]

Imatge 27. RICHTER, G., *128 details from a picture*, impressió fotogràfica, 64 x 100 cm, 1978. pag. 49 <<https://www.gerhard-richter.com/en/art/editions/128-details-from-a-picture-halifax-1978-ii-12789>> [Consulta: 4 de maig]

Imatge 29. CARRATALÀ, C., *Monte bianco*, oli sobre tela, 114 x 162 cm, 2003-2008. pag. 50 <<http://calocarratala.com/Nieve/index.html>> [Consulta: 11 maig]

Imatge 30. TOHAKU, H., *Shorin-zu-byobu*, tinta sobre paper, díptic, cada panel 156.8 x 356 cm 1580. pag. 51 <<http://www.theartwolf.com/landscapes/hasegawa-tohaku-pinos.htm>> [Consulta: 23 de maig]

Imatge 31. 45 x 71 cm. pag. 66. De l'autor.

Imatge 32. 130 x 195 cm. pag. 66. De l'autor.

Imatge 36. Procés de pintat en blanc per tornar a intervindre amb un nou llavat. pag. 68. De l'autor.

Imatge 38. pag. 68. De l'autor.

Imatge 37. pag. 68. De l'autor.

Imatge 50. Detall de Encàustica i acrílic, sobre fusta, 21 x 22 cm. pag. 70. De l'autor.

Imatge 49. Encàustica i acrílic, sobre fusta, 21 x 22 cm. pag. 70. De l'autor.

Imatge 47. Encàustica i acrílic, sobre fusta, 21 x 22 cm. pag. 70. De l'autor.

Imatge 48. Detall de Encàustica i acrílic, sobre fusta, 21 x 22 cm. pag. 70. De l'autor.

Imatge 52. pag. 71. De l'autor.

Imatge 51. pag. 71. De l'autor.

Imatge 55. foc sobre fusta, 38 x 46 cm. pag. 72. De l'autor.

Imatge 54. foc sobre fusta, 38 x 46 cm. pag. 72. De l'autor.

Imatge 53. foc sobre fusta, 38 x 46 cm. pag. 72. De l'autor.

Imatge 56. *Muntanya 5*, acrílic sobre tela, 130 x 160 cm. pag. 73. De l'autor.

Imatge 57. *Muntanya 6*, acrílic sobre tela, 130 x 195 cm. pag. 74. De l'autor.

Imatge 58. *Muntanya 9*, acrílic sobre tela, 130 x 195 cm. pag. 75. De l'autor.

Imatge 60. Detall de *Muntanya 10*. pag. 75. De l'autor.

Imatge 59. *Muntanya 10*, acrílic sobre tela, 130 x 160 cm. pag. 75. De l'autor.

Imatge 61. *Muntanya 12*, acrílic sobre tela, 130 x 195 cm. pag. 76. De l'autor.

Imatge 62. *Muntanya 15*, 77 acrílic sobre fusta, 122 x 180 cm. pag. 77. De l'autor.

Imatge 63. Detall de *Muntanya 15*. pag. 77. De l'autor.

Imatge 64. Detall de *Muntanya 15*. pag. 77. De l'autor.

Imatge 65. *Muntanya 19*, acrílic sobre fusta, 122 x 180 cm. pag. 78. De l'autor.

Imatge 66. *Muntanya 21*, acrílic sobre fusta, 122 x 180 cm. pag. 79. De l'autor.

Imatge 69. Acrílic sobre fusta, 122 x 180 cm. pag. 84. De l'autor.

Imatge 68. Acrílic sobre tela, 130 x 290 cm. pag. 84. De l'autor.

Imatge 70. Acrílic i polipropilè sobre fusta, 130 x 290 cm. pag. 85. De l'autor.

Imatge 71. Acrílic i polipropilè sobre tela, 100 x 150 cm. pag. 86. De l'autor.