

Evolución del paisaje moderno.

La ausencia y el recuerdo como
núcleo del proceso creativo.

Trabajo Fin de Grado
Grado en Bellas Artes-Universidad de Sevilla
2020-2021

Iván Sánchez Salado



FACULTAD DE BELLAS ARTES

Trabajo Fin de Grado

Grado en Bellas Artes-Universidad de Sevilla
2020-2021

Evolución del paisaje moderno.
La ausencia y el recuerdo como núcleo del proceso creativo.



Autor: Iván Sánchez Salado
Tutor: Simón Arrebola Parras
Vº.Bº DEL TUTOR: Firma del profesor/a tutor/a

A mi abuela por enseñarme
a amar la naturaleza

Hay placer en los bosques sin hollar;
Hay éxtasis en las costas solitarias;
Hay sociedad donde nadie se inmiscuye,
junto al hondo mar, y música en su rugir:
no amo menos al hombre, sino más a la naturaleza...

(Byron citado en Penn, 2007)

ÍNDICE

RESUMEN	11
APORTACIONES ARTÍSTICAS	13
INTRODUCCIÓN	35
ANTECEDENTES	37
OBJETIVOS TEÓRICOS Y PRÁCTICOS	39
METODOLOGÍA	41
1. Los inicios del paisaje moderno. El paisaje romántico	43
1.1. GOYA, el artista bisagra	44
2. Lo sublime como categoría estética.	51
2.1 Los temas románticos:	55
2.2 Exploración de la Psique	59
3. La expresión del estado de ánimo del artista a través del paisaje.	63
4. Lo sublime contemporáneo	69
5. Metáforas de la ausencia en la pintura	75
5.1 La representación plástica del ciprés	77
5.2 El ciprés y la muerte	79
5.3 El objeto y la melancolía	83
CONCLUSIONES	85
Índice de Figuras	87
Bibliografía	91

RESUMEN

El presente trabajo, de carácter teórico-práctico, realiza un análisis de la evolución tanto teórica como estética del paisaje en el arte del romanticismo y en especial en la categoría de lo sublime. Para ello se comienza con una investigación histórica acerca de los condicionantes que propician dicha evolución, consultando artistas y obras de referencia. Así mismo, se analizan las diferencias con la visión contemporánea de lo sublime. Además, se indaga acerca de la construcción y utilización de metáforas en el paisaje para abordar sentimientos como la ausencia o la melancolía, así como la concepción de símbolos que aluden a estas cuestiones, específicamente el ciprés y su vinculación con la muerte.

PALABRAS CLAVE

Paisaje, sublime, ausencia, melancolía, recuerdo

APORTACIONES ARTÍSTICAS



Aportación 1. Iván Sánchez Salado, 2019. *Nuestro último verano*. [Óleo sobre lienzo]. 41 x 33 cm



Aportación 2. Iván Sánchez Salado, 2021. *Atardecer de verano*. [Óleo sobre lienzo]. 146 x 114 cm



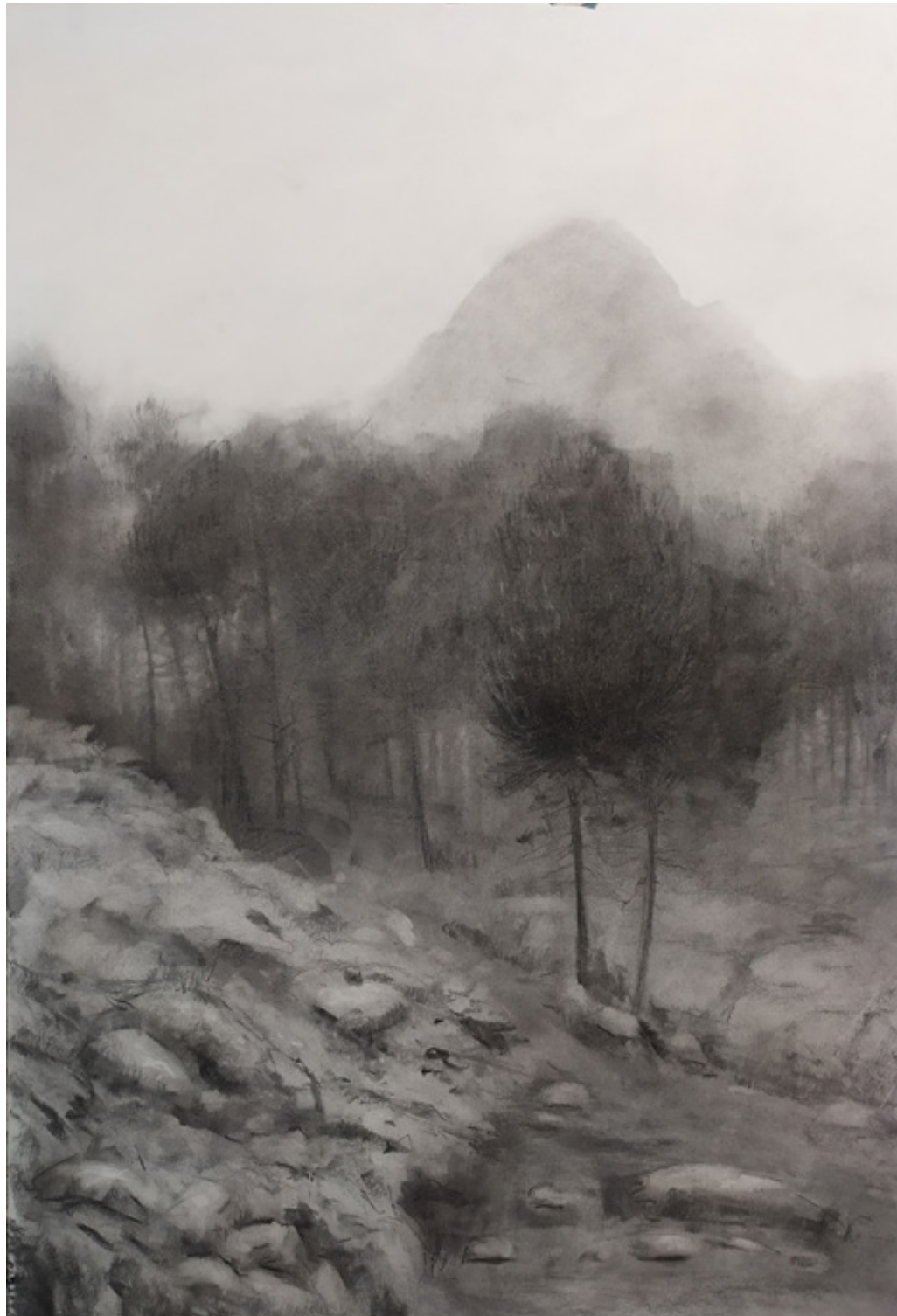
Aportación 3. Iván Sánchez Salado, 2021. *Perséidas*. [Óleo sobre tabla]. 30 x 40 cm



Aportación 4. Iván Sánchez Salado, 2021. *Sierra de Cádiz 1*. [Carboncillo sobre papel]. 70 x 100 cm



Aportación 5. Iván Sánchez Salado, 2021. *Sierra de Cádiz 2*. [Carboncillo sobre papel]. 70 x 100 cm



Aportación 6. Iván Sánchez Salado, 2021. *Sierra de Cádiz 3*. [Carboncillo sobre papel]. 70 x 100 cm



Aportación 7. Iván Sánchez Salado, 2021. *Sierra de Cádiz 4*. [Carboncillo sobre papel]. 70 x 100 cm



Aportación 8. Iván Sánchez Salado, 2021. *Sierra de Cádiz 5*. [Carboncillo sobre papel]. 70 x 100 cm



Aportación 9. Iván Sánchez Salado, 2020. *Jardín Francés, Alcázar de Sevilla*. [Óleo sobre lienzo]. 80 x 65 cm



Aportación 10. Iván Sánchez Salado, 2021. *Cupressus Sempervirens 1*. [Monotipo]. 40 x 29,6 cm



Aportación 11. Iván Sánchez Salado, 2021. *Cupressus Sempervirens 2*. [Monotipo]. 40 x 29,6 cm



Aportación 12. Iván Sánchez Salado, 2021. *Cupressus Sempervirens 3*. [Monotipo]. 40 x 29,6 cm



Aportación 13. Iván Sánchez Salado, 2021. *Cupressus Sempervirens 4*. [Monotipo]. 40 x 29,6 cm



Aportación 14. Iván Sánchez Salado, 2021. *Pilistra*. [Óleo sobre lienzo]. 52 x 45 cm



Aportación 15. Iván Sánchez Salado, 2020. *El tendedero*. [Óleo sobre tabla]. 30 x 40 cm



Aportación 16. Iván Sánchez Salado, 2020. *El barco del arroz*. [Óleo sobre tabla]. 62 x 70 cm



Aportación 17. Iván Sánchez Salado, 2020. *Jardín Inglés, Alcázar de Sevilla*. [Óleo sobre tabla]. 40 x 30 cm



Aportación 18. Iván Sánchez Salado, 2021. *Sin título*. [Carboncillo sobre papel]. 42 x 29,6 cm



Aportación 19. Iván Sánchez Salado, 2021. *Sin título*. [Óleo sobre papel]. 40 x 50 cm



Aportación 20. Iván Sánchez Salado, 2021. *Recuerdos estivales*. [Carboncillo y grafito sobre papel]. 40 x 29,6 cm

INTRODUCCIÓN

Para comenzar el siguiente trabajo de fin de grado se toma como punto de partida el centro mismo de mi interés artístico, el cual en los últimos años ha ido aclarándose y centrándose en el paisaje. Además, casi de manera terapéutica he encontrado en él, mediante introspección, aquellas cuestiones personales que necesitaban ser exteriorizadas y que la pintura y el dibujo permiten abordar de manera óptima.

Todo esto supone el punto final a una etapa profundamente enriquecedora y plagada de cambios, experiencias y un gran crecimiento personal. Durante estos cuatro años de formación he buscado la manera idónea de expresar mis propias inquietudes, encontrar una manera propia y a mí mismo dentro de la creación artística.

El paisaje, y sobre todo el momento en que tomo consciencia de lo que es el paisaje, supone ese punto de inflexión que hace que sienta la necesidad de profundizar en ello, empaparirme de referentes y dedicar el tiempo y el esfuerzo a él, ya que finalmente encuentro algo con lo que puedo sentirme cómodo y sobre todo exteriorizar mis propias vivencias a través de la representación de la naturaleza.

En la búsqueda de referentes o puntos de conexión con mis propias inquietudes, el Romanticismo surge como un salvavidas en un océano de posibilidades. Este trabajo hace un estudio de la evolución del paisaje durante el Romanticismo, época, que su-

pone un pilar fundamental en mi formación, referentes e intereses. En su filosofía encuentro un punto de unión con mi propia experiencia vital y la aplico a mis obras. En este trabajo se indaga en cuestiones propias del paisaje romántico, haciendo hincapié en la categoría de lo sublime, de la que beben directamente mis intereses artísticos y las obras presentadas. De igual manera se analizan los cambios sufridos en la categoría de lo sublime en el arte contemporáneo, consultando diferentes autores y argumentos relacionados con teorías sobre el paisaje moderno.

Las obras presentadas recogen y aplican en ellas las ideas y argumentos teóricos expuestos en el siguiente trabajo. Abordando temas personales desde el paisaje, el cual desempeña el papel de vehículo con el que los sentimientos como la ausencia y la melancolía impregnan las obras.

Actualmente continuo el desarrollo y el estudio acerca de los temas aquí expuestos, con la intención de continuar profundizando en dichos temas y desarrollando simultáneamente obras que reflejen este estudio. Así mismo se pretende continuar explorando diferentes posibilidades dentro del paisaje, siempre en vista de seguir creciendo y mejorando como artista plástico.

ANTECEDENTES

La obra presentada a continuación podría considerarse el origen práctico y teórico del estudio realizado en este trabajo de fin de grado. En esta obra titulada *Nuestro último verano* (véase Aportación 1), realizada en 2019 no existía una consciencia ni una opinión argumentada ni fundada, aún, acerca de la capacidad del objeto de hablar de cuestiones tan profundas como la ausencia. Sin embargo, a partir de este punto comienza a ser reiterada la utilización de este tipo de metáforas o simbolismos en mis obras. El cuadro formaba parte de una serie de tres obras con las que se pretendía trabajar la memoria y el recuerdo a partir del paisaje. Realizada en un momento de introspección y autocrecimiento bastante profundo, vuelvo a conectar con mis raíces y comienzan a interesarme temas como la identidad y la memoria. Es aquí cuando el paisaje me demuestra como es capaz de expresar, con más éxito que mis propias palabras, mis emociones.

A partir de este punto sí que comienzo a trabajar el paisaje de una manera mucho más consciente. También soy capaz de identificar las causas por las que necesitaba exteriorizar mis sentimientos y comienzo a trabajarlos. Encuentro en el recuerdo de mi abuela una fuente infinita de inspiración que viene en forma de recuerdo y paisajes tranquilos, apetecibles y veraniegos.

OBJETIVOS TEÓRICOS Y PRÁCTICOS

- Explorar los inicios del paisaje moderno, estudiando las razones y transformaciones que sufrió el paisaje debido a causas históricas y culturales.
- Ahondar en la filosofía y teorías del paisaje sublime, tomando referentes y aplicando sus teorías en las obras.
- Encontrar estrategias óptimas para la expresión de la emoción y el estado de ánimo a través del paisaje.
- Investigar la evolución del paisaje sublime dentro de la producción artística contemporánea.
- Analizar los recursos y argumentos empleados en la pintura a la hora de tratar el sentimiento de ausencia.
- Estudiar como el ciprés ha sido representado dentro de la creación artística y específicamente, porqué y de qué manera es utilizado como símbolo de la muerte.
- Encontrar puntos en común entre los bloques teóricos tratados y mi desarrollo práctico del trabajo.

METODOLOGÍA

La metodología empleada para la realización de este trabajo se basa en la investigación. Esta investigación se nutre principalmente de fuentes escritas y recursos online, además de referentes artísticos recopilados a lo largo de estos años de formación.

El trabajo se ha dividido en diferentes apartados con el objetivo de focalizar el sujeto de estudio en temas abarcables. A su vez cada tema se investiga de manera similar, comenzando por una investigación histórica y que papel juega ese tema, o aspecto referente al paisaje, dentro de la historia del arte. Posteriormente se analizan cuestiones teóricas y argumentativas que sitúan el tema dentro del arte contemporáneo, haciendo uso de citas de diferentes autores y ejemplificando con obras de otros artistas. Finalmente se buscan las similitudes y puntos en común con mi discurso personal y las obras presentadas, ejemplificando con alguna de las obras más relevantes. Todo con el objetivo de realizar un análisis transversal de los temas presentados y un trabajo con información bien contrastada.

Por otro lado, de manera simultánea a la labor de investigación, se han realizado varias de las obras presentadas en este trabajo, aplicando la teoría e información recopiladas en los bloques teóricos, para recalcar el carácter teórico-práctico del trabajo de fin de grado.

1. Los inicios del paisaje moderno. El paisaje romántico

Para comenzar a indagar en la representación del paisaje moderno debemos primero buscar el origen del Romanticismo y las causas que llevaron a una nueva generación de artistas a romper con la norma y explorar nuevos caminos y formas de expresión artística.

En la segunda mitad del siglo XVIII, durante el periodo que conocemos como Ilustración, se produjo una ruptura con la fe y la apuesta por la Razón en la mayoría de los ámbitos del conocimiento como consecuencia de la Revolución Francesa y la Revolución industrial que consolidaron la caída de las monarquías absolutistas y por tanto del Antiguo Régimen, dando paso a una nueva era. Estos cambios trajeron consigo avances en ciencia, industria, filosofía y por supuesto en el arte, que durante ese tiempo se comprendía dentro del Neoclasicismo. Este afán por la razón llevó a los artistas de la época a rescatar las formas y teorías propias del arte clásico tanto en arquitectura, escultura y pintura.

Es importante puntualizar que durante este periodo también comienza a extenderse por Europa y por tanto en las colonias, un profundo sentimiento nacionalista, producto de la difusión de los ideales revolucionarios, que van moldeando una conciencia nacional en los países europeos y más tarde en las colonias americanas, que acabará desembocando en la independencia de las

mismas durante todo este periodo. Frantz Fanon, escritor, psiquiatra y filósofo francés, nacido en Martinica cuando esta aún era colonia francesa, escribió en su último libro *Los condenados de la tierra* de 1961:

La cultura nacional es la suma de todas esas apreciaciones, la resultante de las tensiones internas y externas en la sociedad global y en las diferentes capas de esa sociedad. En la situación colonial, la cultura, privada del doble sostén de la nación y del Estado se deteriora y agoniza. La condición de existencia de la cultura es, por tanto, la liberación nacional, el renacimiento del Estado (Fanon, 1961, pág. 84).

Lo que teoriza Fanon en la década de los sesenta, resume y explica las causas por las que las colonias comenzaron a pedir su independencia durante todo este periodo y como esas cuestiones como las costumbres, tradiciones, folklore o problemas políticos como las diferencias de clases, las discriminaciones, las tensiones internas de una sociedad o hechos históricos son los ingredientes o apreciaciones como él las refiere, que moldean la cultura nacional y que será imprescindible para la forja de las identidades nacionalistas que irán surgiendo en Europa durante el siglo XVIII, volviendo al ideal revolucionario y la búsqueda del libre pensamiento, cuestiones claves para entender el carácter del artista del romanticismo.

1.1. GOYA, el artista bisagra.

Un artista imprescindible para entender este cambio es Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828), quien se ha convertido en uno de los artistas más difíciles de definir debido a que su obra presenta unas características muy propias, completamente diferentes a las de sus contemporáneos, además de situarse cronológicamente a manera de bisagra, de ahí el título del apartado, entre el Neoclasicismo y el Romanticismo.

Goya comienza su formación en Zaragoza y más tarde viaja a Italia donde aprende y adopta un claro estilo clasicista, influenciado por los grandes maestros y la Academia. Más tarde, de regreso en España, se convierte en aprendiz del pintor de la corte Francisco Bayeu, quien lo coloca en la Real Fábrica de tapices. Durante todo este periodo Goya se mantiene firme dentro de las normas y temáticas clasicistas. Sin embargo, ya podemos comenzar a intuir un estilo propio y una manera diferenciada del resto de sus contemporáneos de resolver diferentes cuestiones y del uso de la pincelada. La mayoría de los Tapices se centran en escenas bucólicas y pastoriles donde se comienza a representar el paisaje de una manera mucho más salvaje y exuberante, que se potenciará mucho más durante el Romanticismo.

Este trabajo en la Real Fábrica de Tapices le permitió adentrarse en la vida de la corte y asegurarse el trabajo como uno de los retratistas por excelencia de la aristocracia española. Durante este periodo retrata a numerosos políticos, nobles y a damas de la corte, por ejemplo, al Conde de Floridablanca en 1783, en ese entonces secretario del despacho de Estado. Este retrato sería clave para llamar la atención del rey, Carlos IV, que en 1789 nombra a Goya pintor de cámara. Durante este periodo lleva a cabo algunas de sus obras más conocidas como el retrato de *la familia de Carlos IV* (1800-1801), donde hace un homenaje a Velázquez, autorretratándose dentro de la escena, recordando a las Meninas.

Las obras de esta época destacan porque ya podemos empezar a ver con claridad un estilo más marcado y las representaciones huyen de cualquier idealización, aspecto que era común en el clasicismo, y de la que Goya reniega. Buscaba encontrar en el retrato la personalidad del retratado, dando a la expresión y la mirada una gran importancia. Cabe destacar que la pintura de Goya cambia radicalmente tras la guerra de Independencia.

Firme defensor de los ideales ilustrados, tan extendidos por Europa y por lo tanto en España durante todo el Neoclasicismo, Goya ve como los franceses, aquellos que habían sido los protagonistas de este gran cambio en la mentalidad y la llegada de la razón a la sociedad, destruyen todos aquellos principios de orden y paz. Comienza a ser testigo de la más cruda realidad, la destrucción y la muerte. Sus pinturas comienzan a volverse oscuras, siniestras y crudas, reflejando el gran pesar y la profunda herida que aquella guerra había supuesto para él. Recoge entonces en su gran serie de grabados *Los desastres de la Guerra* (1810-1815) toda aquella barbarie, construye un panorama fúnebre y desolador donde la violencia y la injusticia lo inundan todo. Son imágenes sumamente pesimistas que no hablan de batallas y victorias sino de la muerte y el dolor. Su pincelada terminó por soltarse, ya no respondía ante la necesidad de vivir de sus cuadros, ya nada importaba, se había convertido en aquel artista melancólico y solitario que años más tarde serviría de ejemplo para forjar la figura del artista romántico. La pincelada simboliza, por lo tanto, el abandono por una realidad caduca y destruida, el paso a una nueva corriente de pensamiento, revitalizada y moderna y el abandono completo por las encorsetadas normas clasicistas que recordaban a un antiguo régimen ya caído.

De igual modo, los temas de sus obras se vuelven oscuros, comienzan a aparecer figuras deformes, enfermas y retorcidas como por ejemplo la obra *Dos viejos comiendo sopa* (1823). Aparecen también un sin fin de representaciones de demonios, brujas y aquelarres, adentrándose así en temas que habían sido rechazados o prohibidos, reflejando una vez más la mente atormentada de Goya, por ejemplo, *El aquelarre* (1797), donde representa sin ningún tipo de metáfora al mismo demonio, rodeado por figuras retorcidas y demacradas, en un paisaje oscuro y siniestro bajo la luz de la luna.

La muerte se ha convertido en el tema reinante en su obra. Si nos centramos en el paisaje, en la gran colección de *Las pinturas negras* (1819-1823), el espacio es presentado como un lugar de no información, un lugar frío y oscuro que no arropa, sino amenaza. Se empieza a construir con el vacío y a jugar con la abstracción, ya que es precisamente esa falta de información la que le aporta más realidad a las escenas, escenas desoladoras y siniestras que reflejan aquella realidad que vivió Goya y que carecía de ninguna lógica o razón aparente. Precisamente aquel sinsentido, del que tachaban a Goya en sus últimos años, es lo que le da todo el sentido del mundo a esas pinturas, fruto del abandono de la razón y de profundizar en la mente retorcida y oscura del ser humano.

Uno de los mejores ejemplos para esto es la obra *Perro Semihundido* (1819-1823) (véase figura 1). Esta obra a pesar de ser del siglo XIX es profundamente contemporánea. Nos encontramos con una imagen angustiosa, caracterizada por una absoluta descontextualización de la escena. Se representa la cabeza de un perro en lo que parece ser una loma de tierra, arena o algún tipo de terreno sobre un fondo vacío. La pintura de Goya siempre ha utilizado el símbolo para narrar, en este caso se utiliza el perro, símbolo de fidelidad. Sin embargo, el perro se encuentra semihundido, acabado, al borde de la muerte. El perro también es un símbolo de obediencia, por lo que podemos entender, debido a la situación en la que encontramos a este perro, que la obediencia a las reglas ha terminado, son sus últimos momentos, tras los cuales llegará la era del sentimiento y la subjetividad de pensamiento. Esto podría significar la profunda decepción y pesar que Goya sentía sobre los ideales revolucionarios de la Ilustración que habían sido mancillados y destruidos con la guerra. La verdadera forma del hombre había quedado destapada para él y no encontró otra manera de afrontar aquella cruda realidad que con realidad, una realidad deformada y triste. El paisaje está trabajado de una manera muy contemporánea, se juega con grandes superficies planas y con un fondo sin información. Esta desinformación le



Figura 1. *Perro semihundido*. 1820-1823. Francisco de Goya y Lucientes. [Pintura].

aporta un acusado grado de subjetividad a la imagen, una subjetividad nunca vista en el arte de la época. Goya rompe por completo con la lógica representativa del neoclasicismo, incluso hace que el perro dirija la mirada fuera de la composición, dejando libre la imaginación del espectador. Podemos entender entonces que la guerra marca un punto de inflexión en como Goya percibe el arte y el mundo, un punto de inflexión que supone una visión completamente diferente, las antiguas verdades han sido destruidas y solo queda tocar lo más profundo y renacer. Este cuadro, junto a las obras finales de Goya, supondrá una gran influencia en el arte contemporáneo. Como reflexiona Bárbara Cobos Muñumer en su tesis doctoral *La recepción de "Perro semihundido" de Francisco de Goya, las pinturas negras y su influencia en el arte posterior*:

Hay una gran influencia de Francisco de Goya en el arte contemporáneo, reconocido por la Historia del Arte. Su trabajo ha servido de punto de partida de algunas corrientes, así como también ha colaborado para definir el arte posterior a él, de los siglos XIX y XX. El aragonés, con su obra, sobre todo, en sus últimas etapas, y, por supuesto, con las Pinturas Negras, crea diversos ámbitos que, posteriormente, serán desarrollados por otros artistas que comenzarán a hilar el tejido que conforma la época moderna. La modernidad de la temática de Goya, donde se dan temas tales como el miedo, la irracionalidad etc., influirán sobre los asuntos que se utilizarán en el arte moderno, un arte forjado a partir de la caída del Antiguo Régimen y la nueva visión del individuo frente al estilo de vida de la nueva sociedad, que tiene como características más profundas, el terror y la violencia.

Este renacimiento se verá con la llegada del Romanticismo donde se recoge toda la filosofía que esconde la pintura de Goya y se transforma. Se dirige esa ruptura con la razón hacia un horizonte mucho más esperanzador, pero a la vez melancólico, donde la psique se convierte en la gran protagonista.

2. Lo sublime como categoría estética.

La mitad del siglo XVIII es una época convulsa llena de cambios y transformaciones en todos los aspectos de la sociedad. El cambio que inicia Goya, continua su camino para dar comienzo a un nuevo movimiento artístico, mucho más liberado, donde surgirán categorías estéticas tan influyentes como lo sublime, que, junto a la idea de lo bello, representará uno de los temas más trabajados por artistas y filósofos de la época, extasiados por la grandeza de la naturaleza a la vez que abrumados frente al imparable avance del mundo. Uno de los ideólogos más influyente de la época fue Edmund Burke, filósofo, político y escritor británico.

En 1757, Edmund Burke escribe *Indagaciones filosóficas sobre el origen de nuestras ideas sobre lo sublime y lo bello*, un importante texto que analiza en profundidad la estética de la época y los conceptos filosóficos y estéticos en la creación artística, sentando las bases en las que luego se construiría el Romanticismo y todo lo relacionado con lo sublime. En este libro se expone cómo la literatura, que será uno de los puntos claves para dar paso al Romanticismo, es la mayor expresión de lo sublime debido a su capacidad de abstraerse del plano terrenal y acercarse a un lugar de grandeza, comparándolo con las propias obras creadas por la Naturaleza en las que encontramos esa misma grandiosidad y la admiramos.

La sublimidad está en el centro mismo, una elevación que va más allá de lo terrenal, que anuncia el universo todo, un más allá inefable y sugerido. La verdadera sublimidad, tal como la entiende el autor del Tratado, es aquella que sitúa a los grandes genios cerca de la grandeza espiritual de la divinidad, en un traspasar de mundos posible para el griego, pero problemático para el hombre del siglo XVIII. La grandeza no es sólo -pues sólo puede ser eso en un terreno del que la verdadera sublimidad huye- un problema de tamaño o de simplicidad o unidad. Tales no son sino recursos técnico-estilísticos que permitirán al lector evocar ese otro mundo en el que la grandeza se contempla -que no se mide- en términos de cualidad, no de cantidad. Por ello, por su desposeerse de la material y terreno, la literatura, el arte de la palabra, es para el autor del Tratado el arte de lo sublime por excelencia, mientras que la escultura es arteficio que busca el parecido, esto es la imitación: en el arte se admira la perfección rigurosa, pero en las obras de la naturaleza admiramos la grandeza; y es la Naturaleza la que ha dado al hombre el don de hablar. En las esculturas se busca con celo el parecido con el hombre, pero en la literatura, como he dicho, lo que sobrepasa lo humano (Burke, 1757, págs. 11-12).

También explica cómo lo sublime atiende a cualquier idea que suscite peligro o pena, ya que cualquier emoción fruto del terror siempre es mucho más fuerte que cualquiera procedente del placer, coincidiendo y posiblemente influyendo en las representaciones de paisajes sublimes, donde se mostraba toda la fuerza destructora de la naturaleza que sobrecoge al espectador.

Por otro lado, el filósofo Immanuel Kant escribió el texto *Crítica de la razón pura* (1781) que suponía una ruptura completa y profunda con el modo de pensamiento de sus contemporáneos, solucionando el problema del saber y poniendo en duda la legitimidad de la razón como el único medio posible para estudiar el conocimiento humano, arrebatándole así el arraigado carácter impersonal y dejando espacio para la abstracción y la subjetivi-

dad de pensamiento. Kant pretendía encontrar el punto medio entre el racionalismo y el empirismo ya que sostenía que la capacidad del ser humano para conocer el mundo era limitada y que solo mediante la prueba, sin basarnos en experiencias ya vividas, podíamos llegar a ser conscientes de nuestra verdadera capacidad de entendimiento.

[...] solo tengo conciencia inmediata de lo que está en mí, es decir, de mi representación de las cosas externas. En consecuencia, queda todavía por resolver si hay o no fuera de mí algo que corresponda a dicha representación. Pero sí tengo conciencia, por la experiencia interna, de mi experiencia en el tiempo (y, consiguientemente, de la determinabilidad de la misma en el tiempo). Lo cual, aunque es algo más que tener simplemente conciencia de mi representación, es idéntico a la conciencia empírica de mi existencia, la cual solo es determinable en relación con algo que se halla ligado a mi existencia, pero que está fuera de mí. Esta conciencia de mi existencia en el tiempo se halla, pues, idénticamente ligada a la conciencia de una relación con algo exterior a mí lo que une inseparablemente lo exterior con mi sentido interno. Es, pues, una experiencia y no una invención, es un sentido, no una imaginación (Kant, 1781, pág. 62).

Supone una ruptura con el pensamiento de la época y sienta las bases de la filosofía trascendental. En esta nueva rama de la filosofía se entiende la metafísica y la epistemología a partir de dos conceptos: el objeto que atiende a una realidad física y el sujeto que es quien interpreta esa realidad y debido a los múltiples matices existentes dentro de cada sujeto, es inevitable que aparezca y que adquiera mucha importancia durante el Romanticismo la subjetividad de pensamiento, punto clave para la concepción del ideal romántico.

Podemos ver como ambos autores, a pesar de tratar diferentes temas ya intuyen la necesidad de romper con los cánones clásicis-

tas que asfixiaban a los intelectuales de la época y como el camino no era la hegemonía absoluta de la razón, sino que la psique, la emoción y los sentimientos eran imprescindibles para comprender el mundo y alcanzar un grado óptimo para la creación artística.

Esta nueva visión permitió a los futuros artistas románticos encontrar un camino más allá de lo lógico, más cercano a los sueños y sobre todo les permitió hablar desde la emoción, la tragedia, la belleza de lo salvaje y lo sublime. Inspirados por la llegada de una nueva era a ámbitos como la filosofía o la literatura, en la pintura se comienza a indagar en temas mucho más personales, se busca explorar la mente humana y los sentimientos. El paisaje se visualiza como un medio óptimo para expresar cuestiones propias de la psicología, pero traducidas a escenas sublimes, donde a través de la luz y las atmósferas se hablaba de los sentimientos y pesares del artista.

Una nueva generación de artistas, abrumados frente a una imparable industrialización y el absoluto abandono por los sentimientos, en una sociedad esclavizada por la productividad y el avance, intentan huir de las encorsetadas y rígidas normas neoclásicas, encontrando una vía de escape en la naturaleza. Esta se convierte en una fuente inagotable de inspiración. El Romanticismo no es solo un movimiento artístico, sino que se entiende también como una forma nueva de comprender el mundo, un ideal o una actitud ante la vida que se ve reflejada tanto en las artes plásticas, la literatura o la música.

2.1 Los temas románticos:

Los artistas románticos exploraron diferentes caminos dentro de la creación artística, siempre inspirados y sustentados principalmente por una exaltación vitalista y un gran afán por escudriñar la naturaleza divina de los sentimientos. Trataron diversos temas como el historicismo, en búsqueda de esa identidad nacional que había germinado durante las revoluciones y que preten-



Figura 2. *Ciudad medieval junto a un río*. 1815. Karl Friedrich Schinkel. [Pintura].

dían encontrar, principalmente en la Edad Media, las respuestas a aquellas cuestiones. La Edad Media es para los artistas románticos la fuente perfecta de inspiración, llena de historias heroicas y fantásticas, moviéndose entre lo real y lo onírico, comienzan a aparecer obras que tratan trágicas historias de amor entre caballeros y doncellas, castillos y ruinas encantadas y grandiosas escenas en las que la fuerza de la naturaleza reflejaba una inmensidad y enormidad nunca antes vista en la pintura neoclásica. Un ejemplo de esto podría ser la obra de Karl Friedrich Schinkel, *Ciudad*

medieval junto a un río (1815) (véase figura 2), de la que Ilaria Ciseri, historiadora del arte, comenta:

Durante el viaje que realizó a Italia entre 1803 y 1805, el joven Schinkel se entusiasmó con sus edificios medievales y, sobre todo, con la catedral de Milán, de marcado estilo gótico. Aunque en sus trabajos de arquitectura nunca puso en práctica su pasión por las catedrales, en la pintura realizó edificios imaginarios e inventó panorámicas de ciudades dominadas por una iglesia de dimensiones colosales. El gótico se entendía como un impulso simbólico hacia el cielo, como una aspiración romántica a los ideales de belleza y de perfección que se concretaban aquí en la armonía entre el cielo y la tierra, unidos por el arco iris; la población, que se dirige en procesión hacia la catedral, añade al conjunto un sentido de jubilosa participación en la vida religiosa (Ciseri, 2003, pág. 106).

En esta obra, Schinkel construye una imagen imaginaria a partir de sus ideas fantasiosas de lo que era la edad media, rodeado de una exuberante vegetación, donde percibimos una naturaleza poderosa, sublime y celestial característica del Romanticismo y como explica Ilaria Ciseri, en búsqueda constante de Dios o aquella virtud que encontraban en la contemplación pasiva del paisaje.

Uno de los temas que adoptó el Romanticismo de los antiguos ideales Neoclásicos fueron las historias mitológicas de héroes clásicos como Perseo, Teseo o los dioses olímpicos. Encontraban en la literatura clásica trepidantes historias sobre héroes y heroínas que sentían con la fuerza característica de las tragedias griegas, cuestión que encajaba a la perfección con los ideales románticos. También se utilizaron mitos y personajes clásicos de la historia griega y romana para hacer referencia a hechos o momentos de la historia contemporánea, ejemplo de ello podría ser aquellas obras con las que William Turner hizo referencia a los intentos napoleónicos por dominar el mundo y su inevitable fracaso. Debido a

esto también comienzan a aparecer referencias a antiguas civilizaciones tanto en el momento de mayor esplendor como sumidas en el caos y la destrucción. Se hacen frecuentes las representaciones de Pompeya y paisajes de erupciones volcánicas del Vesubio. Un ejemplo de cómo utilizan acontecimientos pasados para hacer referencia al presente podría ser la obra, *El declive del Imperio cartaginés* (1817) (véase figura 3) del pintor William Turner:

Este cuadro, pintado para complementar Didon construye Cartago, afronta un tema que ya estaba de moda a finales del siglo XVIII: el auge y la caída de los imperios, que en 1817 se convirtió en una alusión a la política de aquel tiempo, con una clara referencia a la victoriosa Inglaterra y a la reciente derrota de Francia en Waterloo (Ciseri, 2003, pág. 84).



Figura 3. *El declive del Imperio cartaginés*. 1817. William Turner. [Pintura].

Nos encontramos ante una imagen de desesperación, donde los personajes parecen haber perdido la esperanza y observan impotentes la inevitable puesta del sol que se pierde en la lejana bruma. Aún el desastre no ha sucedido, pero podemos intuir que falta poco, de la misma manera que lo intuyeron los europeos tras la pérdida de Napoleón en Waterloo que desembocaría en la derrota de Francia y su posterior exilio.

Simultáneamente también comienza a extenderse el interés por la vida cotidiana, burguesa y campestre en búsqueda de aquel ideal de hombre libre, perdido y melancólico que se adentra en la naturaleza en busca de dios. Comienzan a ser frecuentes imágenes de interiores que muestran ventanas y puertas abiertas, dejando ver un paisaje sublime y apetecible que invita a la contemplación y la meditación. Esas ventanas simbolizaban vanos en una realidad racionalizada y desvinculada de la emoción, a una realidad completamente distinta, sublime y grandiosa donde la naturaleza se muestra en todo su esplendor. Quedan así recogidas las vidas cotidianas y serenas de una clase burguesa, despreocupada por los problemas mundanos, e inmersos en la melancolía característica del ideal romántico.

De tal manera los románticos ya concibieron aquellas imágenes como una especie de catarsis, salidas del interior del artista a través de la contemplación del mundo y aquella melancolía que sentían, cuestionando constantemente las razones vitales. Estas imágenes, que podríamos denominar como atemporales, sugieren un sentimiento de pérdida provocado por la misma atemporalidad. Son espacios íntimos y domésticos pero que se perciben como lugares vacíos ya que la verdadera importancia está en el paisaje que se vislumbra a través de las ventanas.

Al igual que se recuperan temas como la mitología griega o las antiguas civilizaciones, Oriente despierta un interés especial en el artista romántico. Las tierras lejanas e inexploradas suponían una fuente muy oportuna de temas, historias y paisajes exóticos. Lo

exótico, al ser desconocido, genera inevitablemente una gran curiosidad en la sociedad de la época, que gracias al imperialismo, ha logrado conocer nuevas culturas y tradiciones. Estas nuevas formas y apreciaciones al ser desconocidas para el artista europeo, provocan una exageración en sus representaciones, adentrándose muchas veces en la fantasía. Esto mismo sucede a nivel nacional, donde lo andaluz se convierte en lo exótico y se retrata de manera exagerada, costumbrista y poco acorde a la realidad. Por ejemplo, la pintura titulada *Vista del desierto egipcio con obelisco* (1844), del pintor Ippolito Caffi, muestra un atardecer en el desierto del Sáhara, donde un grupo de personajes montados en camello, buscan refugio en unas ruinas que emergen de las arenas. En la lejanía parecen vislumbrarse dos pirámides que se pierden con la polvareda del desierto. A pesar de haber viajado a Egipto, Ippolito Caffi pinta unas ruinas imaginarias, una escena casi teatral que invita a imaginar, alejándose de la simple representación de la realidad.

2.2 Exploración de la Psique

La mente humana se convierte en uno de los temas más explorados por los artistas románticos, y uno de los más interesantes. En un principio se comenzó a explorar estos sentimientos a través de la fábula y la leyenda. Se buscaba indagar y hallar una identidad nacional, que reforzaba aquella conciencia de nación, a través de las antiguas leyendas y fábulas propias del folklore de los países europeos. Profundamente influenciada por la literatura de los escritores alemanes como los hermanos Grimm o Novalis, la pintura romántica profundiza en los sentimientos, en las fábulas de amor romántico y los cuentos de hadas, recurriendo constantemente a la Edad Media. Artistas como Caspar David Friedrich sostenían que sólo la naturaleza, y en la representación de esta, lograba captar los verdaderos sentimientos del hombre. Traducía a paisaje aquellas emociones para él eran divinas, donde los personajes se encontraban de espaldas, perdiéndose



Figura 4. *El sueño de la razón produce monstruos*. 1799. Francisco de Goya y Lucientes. [Grabado]

en la enormidad del paisaje y en actitud contemplativa, porque es precisamente en la contemplación de la naturaleza, en la no intervención destructiva, que encontramos la verdadera conexión espiritual que anhelaban los románticos.

Previamente, gracias a la Ilustración, se había dotado a la psique de un estudio científico, alejado del misticismo y la superstición, lo que ayudó a profundizar en la mente humana y hacerla comprensible. Pero es en el romanticismo cuando ese interés por la mente se potencia, se separa de la razón y deja abierta una brecha hacia las tinieblas y la dimensión más oscura de la mente humana, como fue el caso de Francisco de Goya y su gran serie *Los Caprichos* (1799), con obras como *El sueño de la razón produce monstruos* (1799) (véase figura 4) donde se representa un mundo de criaturas que la razón no es capaz de eliminar, donde la noche y la oscuridad proporcionan el espacio perfecto para la pesadilla. Se creía que el arte llegaba a estos lugares debido a su carácter irracional y generado por el subconsciente. Al igual que la ciencia avanza también lo hace la comprensión de la psique, y esta va tomando tintes diferentes, por ejemplo, las pinturas del ya nombrado Caspar David Friedrich, quien centró gran parte de su trabajo en la dimensión espiritual del arte y en la búsqueda de la espiritualidad a través de la naturaleza, esta entendida como una meta imposible de alcanzar, lejana a cuestiones mundanas, más cercana a Dios que al hombre. Concedía así a la naturaleza una categoría divina e inalcanzable, la convertía en un ideal.

Pero sin ninguna duda el sentimiento que más trataron durante el romanticismo fue la melancolía. Esta se convirtió en el sentimiento que caracterizó a la época y la que mejor representa los anhelos y deseos del artista romántico. Esto se debió principalmente a que la melancolía deja de ser una enfermedad mental para entenderse como un estado del ánimo que despertaban los objetos o espacios. Este estado de melancolía concede a los artistas la posibilidad de abstraerse del mundo real y alcanzar un estado muy sutil donde las emociones se transforman en paisajes sublimes. Se generan imágenes muy sensibles a la libre interpretación ya que no expresa a través de la descripción o la propia representación literal sino a través de la luz, los encuadres y las insinuaciones que calan de manera diferente en cada uno de nosotros, despiertan diferentes recuerdos o experiencias y por

lo tanto nos hacen sentir de diferente manera, pero lo que está claro es que remueven algo dentro. Como expresó Maurice Merleau-Ponty, filósofo existencialista francés en su libro *El ojo y el espíritu*: “Esencia y existencia, imaginario y real, visible e invisible, la pintura confunde todas nuestras categorías, desplegando su universo onírico de esencias carnales, de semejanzas eficaces, de significaciones mudas” (Merleau-Ponty, 1986, pág. 28).

En definitiva, la pintura permite indagar mucho más allá de la simple percepción de la realidad y en el caso de las obras románticas llegar hasta un lugar muy íntimo de la mente, brindando la capacidad de percibir sutilezas y sensaciones más propias de los sueños que de la realidad.

3. La expresión del estado de ánimo del artista a través del paisaje.

Naturalmente el paisaje se ha convertido en uno de los grandes temas a lo largo de la historia del arte. No podía ser de otra manera ya que la esencia del ser humano es curiosa, reflexiva y en búsqueda constante de respuestas a las grandes cuestiones filosóficas que la naturaleza va resolviendo si se aprende a interpretarla. En el paisaje podemos hallar un sinfín de matices, formas y narrativas distintas que hablan del pasado, presente y futuro, refleja nuestros anhelos y esperanzas y también nuestros miedos más profundos. Los artistas románticos abrieron las puertas de un camino que aún se explora en búsqueda de aquella virtud, entendiendo virtud como ideal de espiritualidad o de gozo que se alcanza a través de la naturaleza, con la que soñaban en el romanticismo. Ya Platón siglos antes sostenía que la virtud era una parcela del saber más próxima a los sentimientos que a la razón, que se materializaba a través de las ideas, las cuales suponían la esencia de todas las cosas, el origen de la vida y el germen del cambio. Por lo tanto, es comprensible la capacidad del ser humano de verse reflejado en la propia naturaleza y que sienta la necesidad de retratarla y con ella esos sentimientos que despierta.

Federico López Silvestre, historiador del arte y profesor en la Universidad de Santiago de Compostela, expone en su capítulo

¿Es el paisaje simple representación? Sobre mis problemas de atención en Barbizon del libro Teoría y paisaje: reflexiones desde miradas interdisciplinarias:

Muy en general, la teoría idealista del paisaje maneja dos argumentos. El primero afirma que el paisaje es una construcción mental y/o cultural; el segundo, que disfrutar estéticamente de un paisaje es reconocer en él algo artístico dentro de las coordenadas en las que se nos ha educado. (López, 2011, pág 94).

Aunque ambas tendencias en cuanto al argumento con el que se hace uso del paisaje son diferentes en esencia ambas hacen referencia a la naturaleza emocional y psicológica del paisaje.

Para los románticos las emociones se hallaban en la naturaleza a través de la representación en sus pinturas de simbolismos o la propia estética que utilizaban en los cuadros. Por ejemplo, si el paisaje representado mostraba vegetación muerta o escenas siniestras, los sentimientos que despertaría serían posiblemente de pena, miedo o angustia, como por ejemplo la famosa obra de Friedrich, *Abadía del robledal* de 1809 (véase figura 5). Por otro lado, si el paisaje muestra la fuerza indomable de un océano bravo o de una tormenta, nos invade una sensación de grandiosidad y sobrecogimiento, aspecto característico de las pinturas de marinas del pintor ruso Iván Aivazovski o los brumosos horizontes de Turner, quien con una destreza sin igual, despertaba un sentimiento melancólico a la vez que esperanzador con las puestas de sol sobre las aguas. Además, se hacen recurrentes las representaciones de personajes en actitudes pensativas, contemplativas y melancólicas que observan el paisaje de espaldas al espectador, como si al igual que nosotros, estuviese sobrecogido ante la belleza del paisaje. El ejemplo más famoso de ello es *Caminante sobre mar de nubes* (1818) de Friedrich (véase figura 6) o *Monje a la orilla del mar* (1808-1810) (véase figura 7) del mismo autor.



Figura 5. *Abadía del robledal*. 1809. Caspar David Friedrich. [Pintura].

Referente a las obras presentadas en este trabajo, ha sido imperativo en su realización, mantenerme sincero a la hora de expresar en los lienzos y tablas las emociones que sentía en cada momento. Es interesante puntualizar el rumbo terapéutico que ha ido tomando la pintura y el dibujo en mi propia producción artística ya que gracias a poder exteriorizar esas inquietudes a través del paisaje he conseguido conectar de nuevo con mis raíces y mi propia identidad, tanto personal como familiar. Algunos ejemplos de ello son *Atardecer de verano* (véase aportación 2) donde se muestra una puesta de sol a través de una huerta. El paisaje corresponde a la vista que puede verse desde el jardín de la casa familiar de verano. Aparecen dos cipreses oscuros que, como dos centinelas, aguardan la puesta de sol, mientras los pinos lejanos se vuelven rojizos con las últimas luces del día e infinitos recuerdos de infancia regresan a la mente envueltos en melancolía. Otra obra destacable es *Perséidas* (véase aportación 3) donde haciendo uso nuevamente del recuerdo se muestra un paisaje nocturno de una playa donde se vislumbran luces lejanas en la oscuridad y unas tímidas estrellas fugaces en el cielo. Al igual que la obra



Figura 6. *Caminante sobre mar de nubes*. 1818. Caspar David Friedrich. [Pintura].

anterior, un recuerdo melancólico impulsa el pincel por la tabla, pero esta vez con un tono más agresivo y vivaz al corresponderse con un recuerdo mucho menos agrídulce, donde la juventud y la amistad tejen una bonita tradición anual.



Figura 7. *Monje a la orilla del mar*. 1808-1810. Caspar David Friedrich. [Pintura].

En definitiva, lo que se pretende con las obras presentadas es crear fugas de escape a mi propia mente, traduciendo la melancolía por el pasado en sentimientos amables que ayuden a sanar y comprender mi propia experiencia vital.

4. Lo sublime contemporáneo

Lo sublime, como categoría estética, sufrirá una profunda transformación en las épocas siguientes, cambiando la mirada romántica del paisaje hacia una mirada mucho más contemporánea, no desde la contemplación ni la admiración de la naturaleza, sino desde el miedo a la desaparición de los últimos paraísos naturales y sobre todo desde la crítica a nuestra conducta y modos de vida.

Lo sublime durante el Romanticismo está cargado de connotaciones políticas y sociales que condicionaban a los artistas a buscar, debido a la extensión de los ideales revolucionarios y las ideas de pertenencia y consciencia nacional, la exaltación de los sentimientos y la representación de la naturaleza, virgen y grandiosa, que ayudaba a realizar un viaje trascendental que robara el aliento e hiciese a quien la contemplase, poseedor de una gran satisfacción por formar parte de ese territorio. Además, debido a las características socioculturales y a la influencia de la literatura, la lectura de los paisajes románticos está llena de significaciones y simbolismos que hablan de la propia experiencia humana, los sentimientos y sobre todo de la melancolía, dotando al paisaje sublime de una profunda capacidad comunicativa. Joan Nogué, geógrafo y catedrático en geografía humana en la Universidad de Gerona, expone en un artículo titulado *Paisaje, identidad y globalización* para la revista Fabrikart:

El paisaje es el resultado de una transformación colectiva de la naturaleza; es la proyección cultural de una sociedad en un espacio deter-

minado. Y no sólo en lo referente a su dimensión material, sino también a su dimensión espiritual y simbólica. Las sociedades humanas, a través de su cultura, transforman los originarios paisajes naturales en paisajes culturales, caracterizados no sólo por una determinada materialidad (formas de construcción, tipos de cultivo), sino también por la translación al propio paisaje de sus valores, de sus sentimientos. El paisaje es, por tanto, un concepto enormemente impregnado de connotaciones culturales y puede interpretarse como un dinámico código de símbolos que nos hablan de la cultura de su pasado, de su presente y quizás también de su futuro. La legibilidad semiótica del paisaje, esto es el grado de descodificación de sus símbolos, puede ser más o menos compleja, pero está ligada, en cualquier caso, a la cultura que los produce. (Nogué, 2001, pág. 137) .

La dimensión cultural y sociológica del paisaje es algo que se mantiene, indistintamente del periodo del que hablemos. Sin embargo, la concepción romántica del paisaje cambia y en el arte contemporáneo, cuando hablamos de paisaje y sobre todo de lo sublime, ya no podemos responder de la misma manera, ya que como es evidente, las características socioculturales, políticas y económicas son completamente diferentes a las del siglo XVIII. Como explica Pedro Medina, director del Área Cultural del Instituto de Diseño de Madrid, en su artículo *Paisajes Habitables 1*:

Todo implica, por tanto, un posicionamiento del espectador, que es considerado más como un usuario que como un mero receptor de información sin capacidad de acción. Pero no debemos perder de vista la cuestión de la mirada, sobre todo porque se produce un fenómeno llamativo: un buen argumento hacia la sostenibilidad medioambiental podría ser la reivindicación de la categoría de lo “bello”, puesto que ésta supone una relación armoniosa con la naturaleza; sin embargo, suele pervivir con más frecuencia la categoría de lo sublime, asumida dentro de un giro nostálgico hacia el pasado dominado por la seducción por la naturaleza pura, mostrando un evidente horror ante lo que se está

perdiendo, inmersos en la tentativa de salvar los reductos paradisíacos (Medina, 2010, pág. 101).

En la actualidad, el paisaje no puede pretender seguir hablando de cuestiones como las del Romanticismo. El paisaje sublime, tal y como lo entendía Friedrich, ya no existe. Este cambio ha sido causado por cuestiones tan contemporáneas como la globalización, el capitalismo o la fugacidad de la época moderna. Nuestro mundo ya no busca la exaltación de la belleza a través de lo grandioso, lo sereno y lo sublime, solo puede pretender hacerlo. Como expresa José L. Molinuevo, artista y filósofo: “Nuestra relación con la naturaleza es la esquizofrénica de un contemplador romántico metido a productor tecnológico, que busca reconciliarse con ella mediante parques naturales pero que necesariamente crea nuevos vertederos” (Medina, 2010, pág. 102). Los discursos sobre la responsabilidad medioambiental, el cambio climático o la destrucción de los espacios naturales, podría decirse que han generado varias corrientes en cuanto al paisaje, una de ellas adopta el discurso crítico ecologista y ahonda en cuestiones propias, trabaja con espacios destruidos o transformados y busca repercutir en la consciencia social con el fin de recuperar lo que ya está perdido o hacer reflexionar acerca de nuestra responsabilidad para con la naturaleza. No muy desencaminada de esta idea, se encuentra otra corriente del género del paisaje la cual trabaja la sublimidad, pero desde un enfoque nostálgico en el que, gracias al concepto de subjetividad, como ya adelantaba Kant en el siglo XVIII, es posible encontrar la propia vivencia o el recuerdo dentro del paisaje. En cierto modo huyendo de la realidad fugaz, cambiante y líquida de nuestra época, generando refugios mentales y visuales en los que, de cierta manera, los problemas son abordables o el paisaje habla de otras cuestiones culturales o personales.

La utopía sigue existiendo, si bien ésta se tiñe con una responsabilidad que demandan los tiempos que vivimos. Así, las transformaciones

en el género del paisaje no pueden pasar por alto estas consideraciones, que nos ubican en un contexto más amplio, aventurando incluso muchas derivas, que otras propuestas artísticas actuales plantean identificando paisaje con historia, política, no-lugares... Obras que, en definitiva, sirven para reflexionar sobre la posibilidad de dar sentido al territorio en el que vivimos, pudiendo situarnos en el mismo con un fin: crear un mundo todavía habitable (Medina, 2010, pág. 105).

Como reflexiona Pedro Medina, el paisaje actualmente, al igual que el resto de las disciplinas artísticas, responde a los condicionantes y a las características actuales en un mundo críticamente rápido. Un mundo en el que la información nos inunda, los cambios son rápidos e incontrolables y la demanda es prácticamente insostenible, es inevitable la necesidad de buscar espacios seguros, tranquilos y silenciosos que permitan contemplar nuestra realidad y sacar conclusiones de ello.

Es esta última idea la más próxima a mi interés artístico y a las obras presentadas para este trabajo. El paisaje ha permitido trabajar cuestiones muy autobiográficas como el recuerdo, la nostalgia o la ausencia de una manera sutil, insinuada, pero a la vez profunda, ya que tratando estos temas con cierta distancia y no abordándolas de una manera literal, es mucho más fácil llegar a ese estado de plenitud y paz, al igual que hacían los románticos y cuya filosofía es recogida y aplicada, teniendo en cuenta aquellas cuestiones referentes a la contemporaneidad, a la obra. Lo sublime se convierte, dentro de mi producción artística, en una herramienta imprescindible, la cual defino de forma personal de la siguiente manera: Lo sublime es aquello que cuenta a través de la sutileza, experiencias vitales y recuerdos que generan bienestar y construyen un lugar seguro, atemporal, silencioso y tranquilo. Personalmente, el paisaje sublime se presenta con aroma de mar, salitre y sombra de pinos. Veranos interminables rodeados de familia y una sensación de despreocupación absoluta. La luz inunda todas aquellas imágenes, la vegetación arropa aquellos

recuerdos, los agarra a la tierra y los mantiene en la memoria.

La sublimidad en mi obra se traduce a paisajes reconocibles y que tienen una significación especial para mí, ya sea por recuerdos que transcurren en ellos o por la propia conexión que siento cuando los recorro. Ejemplo de ello es la serie de paisajes presentados en este trabajo titulada *Sierra de Cádiz* (véanse aportaciones 4-8), donde genero cinco paisajes brumosos de diferentes lugares de la Sierra de Cádiz a partir de una caminata realizada con mi padre antes de la pandemia. En esta serie, al igual que en muchas obras presentadas para este trabajo de fin de grado, he utilizado la caminata y la fotografía como inicio del proceso creativo, lo que me permite conectar con el paisaje de una manera física y emocional, creando vivencias y recuerdos en él. Durante ese proceso se lleva a cabo una serie fotográfica de la caminata o de sitios específicos que, por diferentes motivos, ya sean encuadres singulares, elementos atractivos o simplemente porque llaman mi atención, me parecen representativos y funcionan a modo de resumen de esa caminata. Todos los dibujos que conforman la serie buscan crear momentos de reflexión a través de escenas vaporosas, delicadas y silenciosas, aludiendo de nuevo a la necesidad de huir de una realidad abrumadora.

5. Metáforas de la ausencia en la pintura

Continuando con el tema que presenta el apartado anterior, el discurso que he desarrollado durante la realización de este trabajo está impregnado de una nube melancólica. Al igual que los artistas románticos, esa melancolía funciona como engranaje principal de mi proceso creativo. Pero antes de hablar sobre melancolía debemos buscar el origen de esta, para comprender aquellas circunstancias vitales, sociales o históricas que conforman la mirada del artista, en este caso mi propia visión del mundo, y el espectador, con la que percibimos el paisaje y por lo tanto todas las connotaciones que trae consigo.

Esta melancolía nace de manera natural de otro sentimiento mucho más amargo y perpetuo como es la ausencia. Para que exista el sentimiento de ausencia es necesario la posesión previa de algo que más tarde se pierde o al menos el conocimiento de algo que se desea tener, pero no se tiene. Acotando el sentimiento de ausencia a una categoría únicamente biográfica, hacemos referencia a la ausencia como consecuencia de la pérdida de un ser querido o de una serie de vivencias y circunstancias pasadas que se añoran, y que a través de la representación literal de aquello que se echa de menos o la representación metafórica o simbólica, busca conseguir perpetuar la memoria de ello o paliar el dolor que produce la propia ausencia.

En relación con mi obra personal, la ausencia que más la nutre es la de mi abuela, fallecida hace años, que marcó un antes y un después en la vida familiar y en nuestra propia concepción de la vida. La pena se transforma en melancolía pasado el tiempo y es entonces cuando es posible encontrar esa sanación y consuelo, que antes refería, en la representación de la propia fuente de dolor. Así pues, haciendo uso del recuerdo de mi abuela, de manera inevitable comienzan a introducirse metáforas de esa ausencia en los paisajes y surgen diferentes objetos o símbolos recurrentes en mi obra que hablan sobre ella, pero sobre todo de mi propia experiencia vital. De este modo, la naturaleza funciona como traductor entre la emoción y la obra. En una de las escenas finales de la película de 2017 *Call me by your name*, basada en la novela homónima de André Aciman, Elio y su padre mantienen una profunda conversación sobre la fugacidad de la juventud y la aceptación del dolor que siente, donde dice: “Cuando menos te lo esperas la naturaleza se las ingenia para encontrar nuestro punto más débil. Solo acuérdate de que estoy aquí” (Guadagnino, 2017). Como expresan en la película, la naturaleza ejerce tanto de fuente de dolor como de remedio para el mismo, aludiendo a la propia naturaleza emocional del ser humano, siendo en definitiva la manera más sincera de hablar de nosotros mismos.

Un ejemplo de cómo el paisaje es utilizado para hablar con un tono melancólico sobre la ausencia o el recuerdo es David Hockney, concretamente con su serie de pinturas sobre piscinas que realizó en la década de los sesenta, donde recordaba escenas, sensaciones y escenarios recurrentes en su infancia y juventud, transcurridos bajo el sol abrasador del sur de California. En esta serie Hockney no necesita representar literalmente escenas de su pasado o personajes conocidos, sino que hace uso del propio espacio, pausado, silencioso y solitario para evocar un día caluroso de verano. Sin embargo, no es necesario dicha literalidad en la representación de su propia experiencia ya que como explicaba Joan Nogué, el paisaje es una concepción profundamente cultural, impregnada de significaciones y connotaciones propias de la

sociedad que habita esos lugares (Nogué, 2001).

Uno de los símbolos más recurrentes cuando hablamos de ausencia y más particularmente del luto es el ciprés, cuya presencia y representación plástica ha tenido una importancia notoria en la cultura occidental durante siglos. Así mismo, el ciprés se ha convertido en un elemento recurrente en mis paisajes, ya sea por sus connotaciones simbólicas o bien por el interés estético que me despierta.

5.1 La representación plástica del ciprés

La historia de la humanidad siempre ha estado plagada de problemas metafísicos y epistemológicos que han ido siendo resueltos de diferentes maneras dependiendo de la cultura donde se resuelven y como es natural revisados y resueltos de nuevo más adelante acorde a la situación cultural, social y política de las sociedades. Si nos centramos en occidente encontramos diferentes culturas que proporcionan una gran cantidad de simbología y mitología que ayudó durante la antigüedad a resolver los problemas de la naturaleza, el origen del mundo o la naturaleza del hombre. Algunas son, por ejemplo, la cultura celta proveniente de las islas británicas, Europa occidental y el norte de la península Ibérica u otra como la mitología nórdica de Escandinavia. Pero si alguna cultura ha sobresalido por encima de las demás e influenciado y moldeado nuestras sociedades actuales ha sido la cultura grecorromana en la que el ciprés será consagrado a Hades, o Plutón para los romanos, dios del inframundo, por lo que se concibe como un símbolo de luto.

Volviendo al tema principal del apartado, el ciprés se convierte pues, en un elemento importante en la cultura mediterránea, siendo objeto de adoración e inspiración para numerosos artistas. Sin embargo, no solo es un árbol apreciado en la cultura occidental. En Asia, más concretamente en China, se pensaba que el

ciprés poseía cualidades curativas y que el consumo de su hoja ayudaba al alma a elevarse. También en Japón el ciprés tenía connotaciones divinas, era símbolo de poder y reencarnación. En el libro *Los símbolos en el arte* (2020), Matthew Wilson, historiador del arte, menciona:

En Japón, este árbol posee un significado religioso específico: la aromática madera de este árbol se utiliza en la construcción de templos budistas y santuarios sintoístas; además, también se queman ramas de ciprés como parte del ritual de las ceremonias sintoístas. El ciprés de Kano Eitoku, pintado en el siglo XVI, parece poseer una energía espiritual interior que lo hace elevarse y usar su tronco y ramas para combatir contra el paisaje circundante. (Wilson, 2020, pág. 41).

El ciprés de Kano Eitoku (véase figura 8) al que se refiere Wilson, se trata de una pintura realizada en una puerta corredera de un viejo ciprés retorcido que se eleva imponente sobre las nubes de un paisaje montañoso. Esta obra se realizó para el palacio de la familia imperial, simbolizando la fortaleza de la dinastía, que se mantenía firme e imperecedera al igual que este gran ciprés.

Como podemos ver, la simbología y las representaciones del ciprés varían entre culturas. Sin embargo, la esencia solemne e imponente de este árbol trasciende todas esas diferencias, resultando en un símbolo de espiritualidad y conexión con lo divino. Quizás se debe a su forma, alargada, estilizada, muy diferente a la mayoría de la vegetación, que en su mayoría crece desordenada y frondosa, mientras que el ciprés se eleva de manera ordenada por encima del paisaje como guardianes eternos. Esta categoría solemne del ciprés se ve reflejada particularmente en una de las obras presentadas, *Jardín francés, Alcázar de Sevilla* (Véase aportación 9) donde hileras de cipreses podados y ordenados escoltan la escena, presidida al fondo por un alto ciprés lejano.



Figura 8. *El gran ciprés*. 1590. Kano Eitoku. [Pintura].

5.2 El ciprés y la muerte

El ser humano siempre ha sentido la necesidad de explicar el mundo que le rodea y buscar símbolos que representen aquellas cuestiones con las que satisfacer esas inquietudes existenciales. La muerte ha sido uno de los temas más trabajados a lo largo de la historia de la humanidad ya que es precisamente, la muerte, la base fundamental sobre la que se construyen nuestras creencias, sociedades y culturas, a través de la búsqueda constante de retrasar su llegada.

No podemos profundizar en el tema que atañe a este apartado sin mencionar antes el origen del ciprés como símbolo de la muerte en la cultura occidental que tiene su origen en la mitología griega que será fundamental para forjar la cultura y estética de nuestras sociedades actuales.

La mitología griega ha generado una gran biblioteca de mitos y figuras legendarias que mucho tienen que ver con la asociación de símbolos a diferentes conceptos y elementos de la vida cotidiana. Uno de los textos más completos donde se recoge gran cantidad de estos mitos es *La Metamorfosis* del poeta romano Ovidio, quien dividió el poema en quince libros donde narra la historia de la creación del mundo. Estos libros a su vez se encuentran divididos en diferentes fábulas dedicadas a personajes específicos,

cuyas historias son contadas y acaban desembocando en la explicación un aspecto concreto del mundo, como por ejemplo los mitos de *El caos convertido en cuatro elementos*, *Aracne*, *Apolo y Dafne*, *Jacinto* o *Narciso* entre otros.

En el décimo libro, una de las fábulas trata sobre Cipariso, un joven que tras matar a un ciervo es transformado en ciprés, por lo que este árbol pasa a ser visto como un símbolo de luto.

La leyenda cuenta la historia de Cipariso, un joven procedente de la región de Ceos que poseía una belleza sin igual. El joven era amado por infinidad de dioses, héroes y hombres, pero solo el dios Apolo, dios de las artes y el sol, pudo ganarse el corazón de Cipariso. En uno de sus encuentros, Apolo, enamorado del joven, decide regalarle uno de los ciervos consagrados en su honor para que le haga compañía durante la caza y le sirva de recuerdo mientras estén separados, además le entrega a Cipariso su arco y flechas para que le den suerte en la caza. Tristemente, en una de las cacerías que Cipariso llevaba a cabo junto al ciervo, mata a este accidentalmente con el arco que le dio Apolo. Sumido en el arrepentimiento y el dolor acude a Apolo y le pide que le permita llorar la pérdida del ciervo por toda la eternidad. Apolo, lleno de dolor, acepta la petición del joven y lo transforma en un bello ciprés.

[...]

Qué consuelos no le dijo Febo

Y cuanto le advirtió que ligeramente y con relación a su motivo se doliera. Gime él, aun así, y de presente supremo esto pide de los altísimos, que luto él sintiera en todo tiempo.

Y ya agotada su sangre por los inmensos llantos

Hacia un verde color empezaron a tornarse sus miembros y los que ahora poco de su nivea frente colgaban, sus cabellos, a volverse una erizada melena y, asumida una rigidez, a contemplar, estrellado, con su grácil copa al cielo.

Gimió hondo y triste el dios: “Luto serás para nos,

y luto serán para ti otros, y asistirás a los dolientes”, dice.

(Ovidio, 2003, pág 165)

[...]

El ciprés es un árbol de hoja perenne, capaz de vivir miles de años, habiendo ejemplares de más de 1200 años, por otro lado, su madera es realmente resistente y prácticamente imperecedera por lo que entendemos que el deseo de Cipariso de llorar por toda la eternidad quedó cumplido. Además, los conos que produce, de forma redondeada, simbolizan las lágrimas de Cipariso que cada año continúan cayendo sobre el cadáver del ciervo. De esta manera el ciprés se convierte en un elemento fundamental en el imaginario funerario y también en el propio ritual fúnebre.

Otro aspecto importante de la simbología del ciprés e igualmente relacionado con la muerte es que se pensaba que funcionaban como elementos de conexión entre el mundo espiritual y el terrenal. Por esta razón se comenzó a extender la costumbre de plantar los cipreses en cementerios, dando lugar a una estética muy concreta que se asocia de manera inevitable con la cultura mediterránea. Así mismo, elementos como las ramas, se utilizaban a modo de símbolo de luto en las casas o los muertos eran enterrados con una ramita de ciprés entre sus manos. En palabras de Van Gogh:

“Los cipreses siempre ocupan mis pensamientos; me gustaría hacer algo con ellos como he hecho con los lienzos de los girasoles [...] En sus líneas y proporciones es tan bello como un obelisco egipcio. Y su verde posee una cualidad muy distinguida [...] Es como una salpicadura negra en un paisaje soleado” (Fragmento de una Carta de Van Gogh a su hermano del día 25 de junio de 1889. (Van Gogh, 1998, pág 349)).

Al igual que a Van Gogh, los cipreses siempre han despertado en mí interés. Podría deberse quizás a la relación con los cementerios y la muerte, ya que desde siempre han sido lugares que me atraían y que han sido considerados desagradables y tabú en mi

contexto familiar, al no tener arraigado esa costumbre de visitar a nuestros difuntos periódicamente. La solemnidad con la que los cipreses adornan los cementerios genera una estética inconfundible en el imaginario colectivo de la cultura mediterránea. Una de las obras más representativa de esta categoría simbólica del



Figura 9. *La isla de los muertos*. 1883. Arnold Böcklin. [Pintura].

ciprés, es la obra del pintor suizo Arnold Böcklin, *La isla de los muertos* (1880-1886). Se trata de una serie de cinco pinturas que representan la misma escena, una sugerente isla ficticia a la que parecen llegar en barca dos personajes, uno de ellos, el barquero y otra figura aparentemente envuelta en un sudario. La estética del cuadro nos transporta a un tiempo antiguo, gracias a la arquitectura representada y los oscuros cipreses que protagonizan la escena. Si revisamos la mitología griega, podemos encontrar una referencia clara al mito de Caronte, quien desempeñaba el papel de barquero, transportando las almas de los difuntos a través de la laguna Estigia, frontera entre el mundo de los vivos y el inframundo griego. La versión del cuadro que más influencias ha tenido en mi obra ha sido la tercera versión de 1883 (véase figura 9), como por ejemplo en la serie de monotipos presentadas en este trabajo llamada *Cupresus Sempervirens* (véanse aportaciones 10-13), formada por cuatro estampas, donde se representan

paisajes nocturnos de cementerios. En estas obras se juega con la oscuridad y el desvanecimiento de las formas para acentuar el carácter lúgubre de estos lugares, donde vuelve a destacar el aura de solemnidad y espiritualidad que demuestran los cipreses.

5.3 El objeto y la melancolía

Una vez comprendido que el paisaje funciona como nexo entre la memoria y el sujeto que lo transita, debemos reflexionar acerca de la importancia de los objetos que forman parte de ese espacio. Al igual que el paisaje es el resultado de una serie de transformaciones culturales y sociales, y por lo tanto narra nuestra propia historia, es lógico pensar que los objetos que se encuentran en él también desempeñan la misma función y por consiguiente también son susceptibles a ser considerados objetos del recuerdo. Simón Arrebola, en su tesis doctoral, indaga acerca de esta característica de los objetos:

En este sentido, podríamos considerar que el entorno actúa como una especie de depósito sobre el que se registran las huellas de aquellos que lo habitan y lo mismo al contrario, pues también el propio entorno se proyecta sobre las personas. Por eso entendemos que el espacio y los objetos que lo pueblan desempeñan un papel fundamental en la memoria, desde el momento en que evocan imágenes que conectan al individuo con el lugar. Podría decirse que los objetos que nos rodean no son mudos ni se mantienen inmóviles, sino que pueden poseer un significado particular que se activa en el momento en el que se produce esa conexión biográfica a la que nos referíamos (Arrebola, 2017, pág. 324).

De esta manera entendemos que dichos objetos, debido a que forman parte de nuestra experiencia biográfica y suponen puntos de anclaje con la memoria, pueden del mismo modo despertar emociones particulares. Rescatando la melancolía como base de

la que parte mi producción artística, los objetos representados en las obras aportadas nacen de recuerdos familiares relacionados con la figura de mi abuela, al igual que pasaba con los paisajes. Objetos como sillas, macetas o tendederos comienzan a surgir a manera de metáforas de la propia ausencia de mi abuela. Rechazando la representación literal de su figura, elijo poseer a esos objetos de su esencia, recuperando recuerdos lejanos, llenos de luz y tranquilidad. De este modo logro amueblar los espacios seguros que genero con la pintura y el dibujo, de igual modo que se hace una aproximación más cercana del paisaje, desde el interior y lo íntimo, donde la figura del patio o jardín toma mucha relevancia. Sentir la presencia de algo reflejada en otra cosa es como decía Maurice Merleau-Ponty en su libro *El ojo y el espíritu*:

Capturar el espíritu con el ojo, donde lo cercano se difunde en lo lejano y lo lejano hace vibrar lo cercano, donde la presencia de las cosas se da sobre un fondo de ausencia, donde el ser y la apariencia se intercambian. (Merleau-Ponty, 1986, pág 19)

Una de las obras presentadas, y el punto de partida de todo este trabajo, es un ejemplo claro de como a través del objeto represento a mi abuela. La obra, titulada *Nuestro último verano* (véase figura 1), muestra un paisaje donde encontramos una silla de playa vacía en el rincón de un jardín. A través de este objeto hablo de la cotidianidad y la sencillez con la que recuerdo a mi abuela, reiterando así la idea de narrar para sanar.

Por otro lado, las demás obras que muestran objetos como *Pilistra* (véase aportación 14) o *El tendedero* (véase aportación 15) no solo despiertan conexiones biográficas sino que también ilustran la realidad de la casa familiar y andaluza, y con ella una serie de connotaciones como puede ser lo cotidiano, la intimidad o la vida en familia que refleja mi experiencia e identidad pero también la realidad de una sociedad cuyas experiencias e imaginario corresponden con las obras presentadas, volviendo al

paisaje como un medio óptimo para hablar sobre nuestra identidad como sociedad.

CONCLUSIONES

Este análisis de la capacidad, al fin y al cabo narrativa del paisaje, ha logrado disipar cualquier duda o prejuicio personal acerca de la legitimidad y capacidad del paisaje para hablar de temas tan profundos como la identidad, la ausencia, el luto o aspectos biográficos. Porque si algo podemos sacar en conclusión es la manera tan sutil, profunda y bella que tiene el paisaje de hablar de nuestro pasado, presente y futuro, todas las transformaciones que sufre una sociedad y los individuos que lo habitan.

Desarrollando el trabajo he comprobado que en ocasiones los temas que llaman nuestra atención y se hacen interesantes para llevar a cabo un proyecto artístico, reflejan emociones y cuestiones personales que ni nosotros mismo éramos conscientes de su existencia, o al menos no con la fuerza que pensábamos. Por ello creo que es importante analizar profundamente nuestra obra, en búsqueda de esas estrategias, símbolos o referencias que muchas veces llevamos a cabo de manera inconsciente para poder conocer de manera más real y profunda nuestra propia existencia y así general obras mucho más sinceras.

El paisaje seguirá siendo el núcleo de mis intereses artísticos, quedando muchos aspectos por tratar y explorar, siempre reivindicando la necesidad de pararnos a mirar y a contemplar, ya que solo en la contemplación logramos entender nuestro mundo, reconocernos en él y sacar conclusiones de nuestra propia existencia como individuos y sociedad.

Índice de Figuras

- Aportación 1. Iván Sánchez Salado, 2019. *Nuestro último verano*. [Óleo sobre lienzo]. 41 x 33 cm
- Aportación 2. Iván Sánchez Salado, 2021. *Atardecer de verano*. [Óleo sobre lienzo]. 146 x 114 cm
- Aportación 3. Iván Sánchez Salado, 2021. *Perséidas*. [Óleo sobre tabla]. 30 x 40 cm
- Aportación 4. Iván Sánchez Salado, 2021. *Sierra de Cádiz 1*. [Carboncillo sobre papel]. 70 x 100 cm
- Aportación 5. Iván Sánchez Salado, 2021. *Sierra de Cádiz 2*. [Carboncillo sobre papel]. 70 x 100 cm
- Aportación 6. Iván Sánchez Salado, 2021. *Sierra de Cádiz 3*. [Carboncillo sobre papel]. 70 x 100 cm
- Aportación 7. Iván Sánchez Salado, 2021. *Sierra de Cádiz 4*. [Carboncillo sobre papel]. 70 x 100 cm
- Aportación 8. Iván Sánchez Salado, 2021. *Sierra de Cádiz 5*. [Carboncillo sobre papel]. 70 x 100 cm
- Aportación 9. Iván Sánchez Salado, 2020. *Jardín Francés, Alcázar de Sevilla*. [Óleo sobre lienzo]. 80 x 65 cm
- Aportación 10. Iván Sánchez Salado, 2021. *Cupressus Semper-virens 1*. [Monotipo]. 40 x 29,6 cm
- Aportación 11. Iván Sánchez Salado, 2021. *Cupressus Semper-virens 2*. [Monotipo]. 40 x 29,6 cm
- Aportación 12. Iván Sánchez Salado, 2021. *Cupressus Semper-virens 3*. [Monotipo]. 40 x 29,6 cm
- Aportación 13. Iván Sánchez Salado, 2021. *Cupressus Semper-virens 4*. [Monotipo]. 40 x 29,6 cm
- Aportación 14. Iván Sánchez Salado, 2021. *Pilistra*. [Óleo sobre

lienzo]. 52 x 45 cm

Aportación 15. Iván Sánchez Salado, 2020. *El tendadero*. [Óleo sobre tabla]. 30 x 40 cm

Aportación 16. Iván Sánchez Salado, 2020. *El barco del arroz*. [Óleo sobre tabla]. 62 x 70 cm

Aportación 17. Iván Sánchez Salado, 2020. *Jardín Inglés, Alcázar de Sevilla*. [Óleo sobre tabla]. 40 x 30 cm

Aportación 18. Iván Sánchez Salado, 2021. *Sin título*. [Carboncillo sobre papel]. 42 x 29,6 cm

Aportación 19. Iván Sánchez Salado, 2021. *Sin título*. [Óleo sobre papel]. 40 x 50 cm

Aportación 20. Iván Sánchez Salado, 2021. *Recuerdos estivales*. [Carboncillo y grafito sobre papel]. 40 x 29,6 cm

Figura 1. *Perro semihundido*. 1820-1823. Francisco de Goya y Lucientes. [Pintura]. MUSEO DEL PRADO [día de consulta: 28 de agosto de 2021] Extraído de: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/perro-semihundido/4ea6a3d1-00ee-49ee-b423-ab1c6969bca6>

Figura 2. *Ciudad medieval junto a un río*. 1815. Karl Friedrich Schinkel. [Pintura]. PINTEREST [día de consulta: 28 de agosto de 2021] Extraído de: <https://www.pinterest.es/pin/542613455085408348/>

Figura 3. *El declive del Imperio cartaginés*. 1817. William Turner. [Pintura]. TATE [día de consulta: 28 de agosto de 2021] Extraído de: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-the-decline-of-the-carthaginian-empire-n00499>

Figura 4. *El sueño de la razón produce monstruos*. 1799. Francisco de Goya y Lucientes. [Grabado]. MUSEO DEL PRADO [día de consulta: 28 de agosto de 2021] Extraído de: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-sueo-de-la-razon-produce-monstruos/e4845219-9365-4b36-8c89-3146dc34f280>

Figura 5. *Abadía del robleal*. 1809. Caspar David Friedrich. [Pintura]. WIKIPEDIA [día de consulta: 28 de agosto de 2021] Extraído de: https://es.wikipedia.org/wiki/Abad%C3%ADa_en_el_robleal#/media/Archivo:Caspar_David_Friedrich_-_Abtei_im_Eichwald_-_Google_Art_Project.jpg

Figura 6. *Caminante sobre mar de nubes*. 1818. Caspar David Friedrich. [Pintura]. HAMBURGER KUNSTHALLE [día de consulta: 28 de agosto de 2021] Extraído de: <https://online-sammlung.hamburger-kunsthalle.de/de/objekt/HK-5161/wandrer-ueber-dem-nebelmeer?term=Caspar%20David%20Friedrich&start=60&context=default&position=66>

Figura 7. *Monje a la orilla del mar*. 1808-1810. Caspar David Friedrich. [Pintura]. WIKIPEDIA [día de consulta: 28 de agosto de 2021] Extraído de: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Monk_by_the_Sea#/media/File:Caspar_David_Friedrich_-_Der_M%C3%B6nch_am_Meer_-_Google_Art_Project.jpg

Figura 8. *El gran ciprés*. 1590. Kano Eitoku. [Pintura]. WIKIPEDIA [día de consulta: 28 de agosto de 2021] Extraído de: https://es.wikipedia.org/wiki/Kan%C5%8D_Eitoku#/media/Archivo:Kano_Eitoku_-_Cypress_Trees.jpg

Figura 9. *La isla de los muertos*. 1883. Arnold Böcklin. [Pintura]. WIKIPEDIA [día de consulta: 28 de agosto de 2021] Extraído de: [https://es.wikipedia.org/wiki/La_isla_de_los_muertos_\(B%C3%B6cklin\)#/media/Archivo:Arnold_B%C3%B6cklin_-_Die_Toteninsel_III_\(Alte_Nationalgalerie,_Berlin\).jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/La_isla_de_los_muertos_(B%C3%B6cklin)#/media/Archivo:Arnold_B%C3%B6cklin_-_Die_Toteninsel_III_(Alte_Nationalgalerie,_Berlin).jpg)

Bibliografía

ARREBOLA, S. (2017). *La memoria como argumento en la narración visual. Vivencias y pervivencias en el imaginario de la creación*. Áurea Muñoz del Amo, dir. Tesis Doctoral. Universidad de Sevilla, Departamento de dibujo, Sevilla. Disponible en: <https://idus.us.es/handle/11441/76577>

BURKE, E. (1757). *Indagación filosófica sobre nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*. Madrid. Tecnos

BYRON, L. (1812). *Las peregrinaciones de Childe Harold*. Londres.

CISERI, I. (2003). *El Romanticismo. 1780-1860: El nacimiento de una nueva sensibilidad*. Milán: Mondadori Electa S.p.A.

COBOS, M.B. (2018). *La recepción de "Perro semihundido" de Francisco de Goya, las Pinturas Negras y su influencia en el arte posterior*. Ilia Galán Díez, dir. Tesis Doctoral. Universidad Carlos III de Madrid, Departamento de historia, Getafe. Disponible en: <https://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/26818>

DIETMAR, E. (1958). *La abstracción del paisaje: del romanticismo nórdico al expresionismo abstracto*. Madrid. Fundación Juan March ; Editorial de Arte y Ciencia.

FANON, F. (1961). *Los Condenados de la tierra*. Francia: Gro-

ve Press.

GUADAGNINO, L. (Dirección). (2017). *Call me by your name* [Película]. Italia, Francia, Estados Unidos, Brasil. Frenesy, La Cinéfactory, Water's End Productions (US), RT Features (BR)

KANDINSKY, V. (1912). *De lo espiritual en el arte*. París: Éditions Denoël.

KANT, I. (1781). *Critica a la razón pura*. Reino de Prusia: taurus. Disponible en: <http://www.unizar.es/departamentos/filosofia/documents/kant-critica-de-la-razon-pura-ribas.pdf>

LOPEZ, F. (2011). *¿Es el paisaje simple representación? Sobre mis problemas de atención en Barbizon*. En T. L. Valverde, *Teoría y paisaje: reflexiones desde miradas interdisciplinarias* (págs. 89-120). Barcelona: Observatorio del Paisaje de Cataluña; Universidad Pompeu Fabra. Disponible en: http://www.catpaisatge.net/esp/documentacio_coedi_2.php

MEDINA, P. (2010). *Paisajes Habitables 1*. Enrahonar: an international journal of theoretical and practical reason, 95-106. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3677001>

MERLEAU-PONTY, M. (1986). *El ojo y el espíritu*. Buenos Aires y Barcelona: Editorial Paidós. Disponible en: <https://monoskop.org/images/8/89/Maurice-Merleau-Ponty---El-ojo-y-el-espiritu.pdf>

NOGUÉ, J. (2001). *Paisaje, identidad y globalización*. Fabrikart, 137. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2942259>

OLIVEROS, A. (2003). *El objeto en el arte contemporáneo: ¿Qué lección para el psicoanálisis?. Desde el jardín de Freud: re-*

vista de psicoanálisis, (3), 186-197. Disponible en: https://scholar.googleusercontent.com/scholar?q=cache:n9Dd7Oj6UbkJ:scholar.google.com/+amanda+oliveros&hl=es&as_sdt=0,5

OVIDIO. (2003). *La metamorfosis*. Chile. Editorial del cardo.

PAES DE CARVALHO, F. (2013). *Presencia y Ausencia en la Pintura Contemporánea*. Jun Bautista Peiró López, dir. Trabajo de fin de Máster. Universidad Politécnica de Valencia. Facultad de Bellas Artes de San Carlos, Valencia. Disponible en: <https://m.riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/35663/TESE%20%20%20-%20TFM%20Fernando.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

PASTOR PARIS, J. (2021). *Ruinas: poética y estética de lo sublime*. Madrid. Archivos Vola.

PENN, S (Dirección). (2007). *Hacia rutas salvajes* [Película], Estados Unidos. Paramount.

PEÑALVER, A.L. (2020). *Pensamiento nocturno de Goya en la noche de los disparates*. Madrid. Taugenit.

ROSEPAPA, C. (s.f). *David Hockney- We Always See With Memory n. Art and Design*. Recuperado el 20 de agosto de 2021 de <https://artanddesigninspiration.com/david-hockney-we-always-see-with-memory/>

RUSSO, R. (2004). *Friedrich: la naturaleza y el individuo en el romanticismo alemán*. Madrid. Electa España.

SELMA DE LA HOZ, J. (1996). *Imágenes de naufragio: nostalgia y mutaciones de lo sublime romántico*. Valencia. Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència.

SORO, X. (2011). *La melancolía en las artes plásticas de occidente*. Disponible en: <https://scholar.googleusercontent.com/>

scholar?q=cache:kAZ2qksa-9UJ:scholar.google.com/+xavier+so-ro+llacer&hl=es&as_sdt=0,5

TOMLINSON, J. A. (2021). *Cartones para tapices [Goya]*. Museo del Prado. Extraído de: <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/cartones-para-tapices-goya/3057199f-4c46-491b-b0fe-c854679685c7>

VAN GOGH, V. (1998). *Cartas a Théo*. Barcelona: Idea Book.

WILSON, M. (2020). *Los símbolos en el arte*. Barcelona: Caroline Brooke-Johnson.



BBAA

FACULTAD DE BELLAS ARTES