



## **OBSERVACIONES ANTE EL PAISAJE: IDENTIDAD Y HUELLA DEL TIEMPO**



ALFREDO LÓPEZ SUÁREZ  
TRABAJO DE FIN DE GRADO  
GRADO EN BELLAS ARTES  
UNIVERSIDAD DE SEVILLA  
CURSO 2019 - 2020



# **TRABAJO FIN DE GRADO**

GRADO EN BELLAS ARTES - UNIVERSIDAD DE SEVILLA

2019 / 2020

TÍTULO: OBSERVACIONES ANTE EL PAISAJE:

IDENTIDAD Y HUELLA DEL TIEMPO

AUTOR: ALFREDO LÓPEZ SUÁREZ

TUTOR: DAVID SERRANO LEÓN



# ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>7</b>
<b>1. DOSSIER .....</b>	<b>9</b>
<b>2. DESARROLLO TEÓRICO .....</b>	<b>21</b>
2.1. ANTECEDENTES Y REFERENCIAS.....	21
2.2. EL PAISAJE Y EL PASO DEL TIEMPO .....	27
2.2.1. LA IDENTIDAD EN EL PAISAJE .....	27
2.2.2. LA NATURALEZA COMO ENTE DINÁMICO: EROSIÓN Y PASO DEL TIEMPO	33
2.2.3. GÉNESIS DE LA IMAGEN .....	38
La atmósfera como contexto .....	41
Sentir, interiorizar, expresar.....	47
Aportaciones del dibujo y la pintura.....	48
<b>CONCLUSIONES.....</b>	<b>54</b>
<b>RELACIÓN DE ILUSTRACIONES .....</b>	<b>56</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>57</b>



# INTRODUCCIÓN

---

La necesidad creativa, en las posibilidades que pueda hacerse manifiesto, viene dada por una serie de motivaciones, siendo tan diversas como personas existen, llegando a ser inabarcables. La combinación de resultados que parten de la experiencia, cultura o los rasgos inherentes de personalidad, por mencionar algunos; establecen la multiplicidad que al mismo tiempo busca un sentimiento de pertenencia, un rasgo común entre la suma de pequeños matices que diferencian a las personas y, en consecuencia, a la representación artística.

Desde nuestra percepción se asume que el desarrollo de la obra artística supone una vía para la introspección, desarrollo personal y, sobre todo; un punto de enfoque en aspectos que nos rodean y generalmente pasan desapercibidos. Eventualmente, durante este proceso de introspección, nos invaden cuestiones que son latentes, relacionadas principalmente con el existencialismo, en una necesidad fugaz de entender el sentido de todo: de la vida en sí misma, de la naturaleza humana, o de nuestra ubicación en el universo. Entre ellas, irrumpe con la misma intensidad, la percepción del tiempo, que parte como el eje esencial de la obra, tanto por su matiz relativista, moviéndose entre lo metafísico y tangible; como por tratarse de un nexo que conecta la obra con esa actitud reflexiva.

En conjunto, aunque los procesos implicados tienen unas bases empíricas, establecen una

narrativa que, de forma implícita; se apoya en la metáfora.

Asimismo, el análisis de la obra que toma lugar en este trabajo, trata de abordar las decisiones tomadas que afectan directamente a los métodos resolutivos implicados para definir el concepto, que tienen su impresión final en la percepción visual de la obra. Haciendo una síntesis de lo que se expone, el objeto, como concepto general que es consecuencia de la producción y cultura de los seres humanos, se presenta como un avatar de los mismos, en la extrapolación misma de las personas. El escenario que contiene esos objetos es el paisaje exterior, exonerando en mayor medida el carácter más territorial de los lugares interiores, en referencia a un sentido más general de la identidad, que se diluye paulatinamente con el paso del tiempo.

Estableciendo este marco, se profundiza en la observación de los efectos de la huella del paso del tiempo, partiendo de los aspectos generales que se ven implicados, afrontando distintos ámbitos relacionados que puedan favorecer una visión más nítida frente a este fenómeno. Sin embargo, ante todo, prevalece un enfoque hacia la honestidad con nosotros mismos, que viene en consecuencia de los aspectos introspectivos que dan origen a este proyecto, manteniéndose durante su desarrollo. Disfrutar, sentir, expresar la-verdad propia- ,son algunas palabras que se emiten bajo esa misma idea.

En referencia a los objetivos; se tiene una pretensión más directa en relación al proceso evolutivo de la obra, hasta el estado que aquí se presenta. Una de las enseñanzas más recurrentes que han tenido lugar estos cuatro años de formación, durante el Grado en la Facultad de Bellas Artes de Sevilla; es la importancia de alejarse del soporte, que permita observar la imagen a cierta distancia, y adoptar una perspectiva más amplia que redunde en una mayor comprensión de lo observado.

De esta manera, puede hacerse un paralelismo bastante preciso en referencia al desarrollo teórico de este trabajo, en relación al acto de alejarse y observar de forma conjunta la suma de estos factores, hasta establecer un mapa conceptual que esclarezca el camino recorrido durante estos años de formación, que han sido fundamentales para que éste haya sido posible.

# 1. DOSSIER

---





Obra 1: Alfredo López, *T1*, 2020, Óleo sobre lienzo, 73 x 60 cms



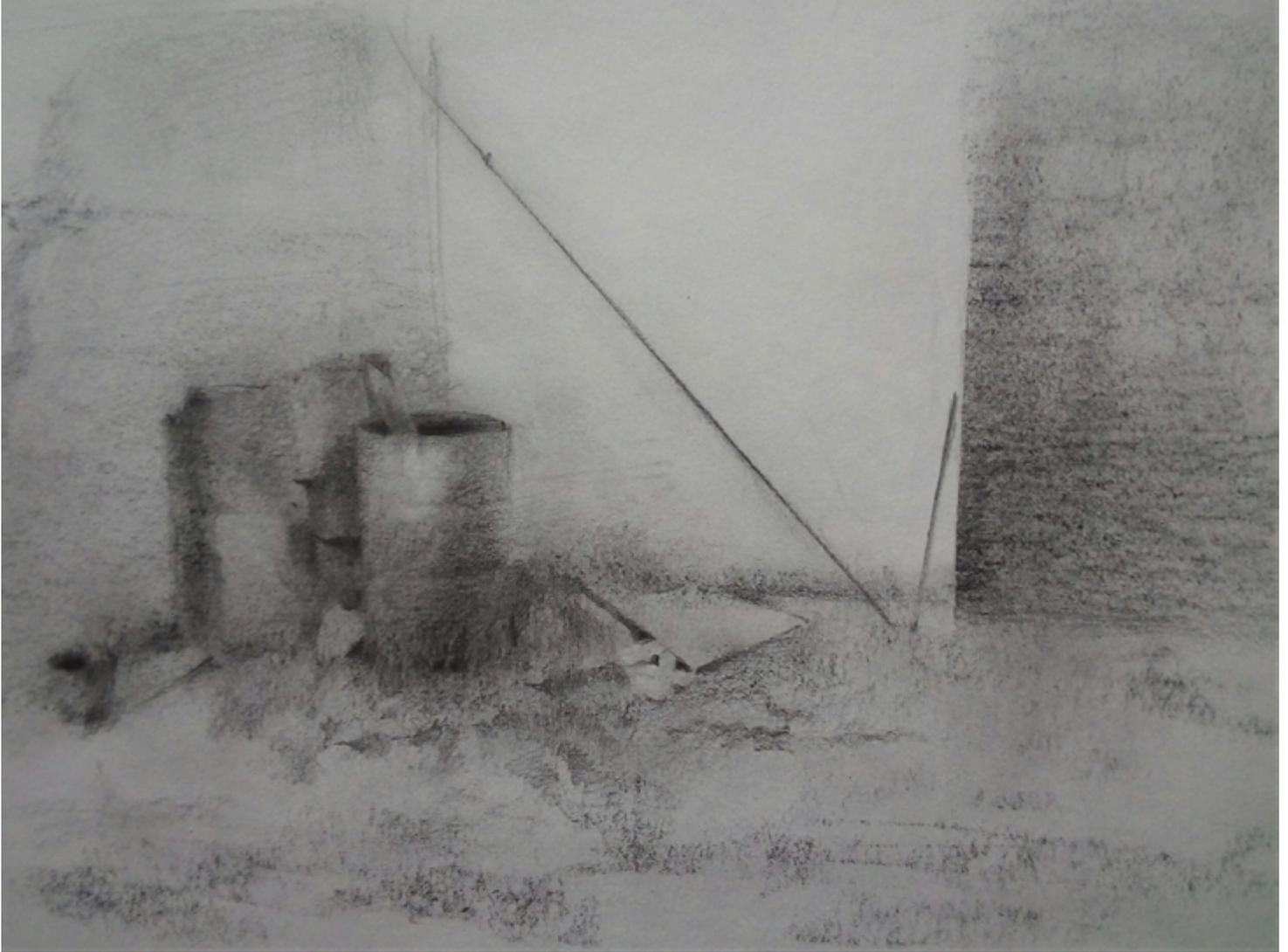
**Obra 2:** Alfredo López, *Estacional*, 2020, óleo sobre lienzo, 81 x 60 cms



**Obra 3:** Alfredo López, *IB*, 2020, óleo sobre lienzo, 92 x 65 cms



**Obra 4:** Alfredo López, *Cobijo*, 2020, Grafito sobre papel, 21 x 29,7 cms



**Obra 5:** Alfredo López, *Trastos*, 2020, Grafito sobre papel, 21 x 29,7 cms



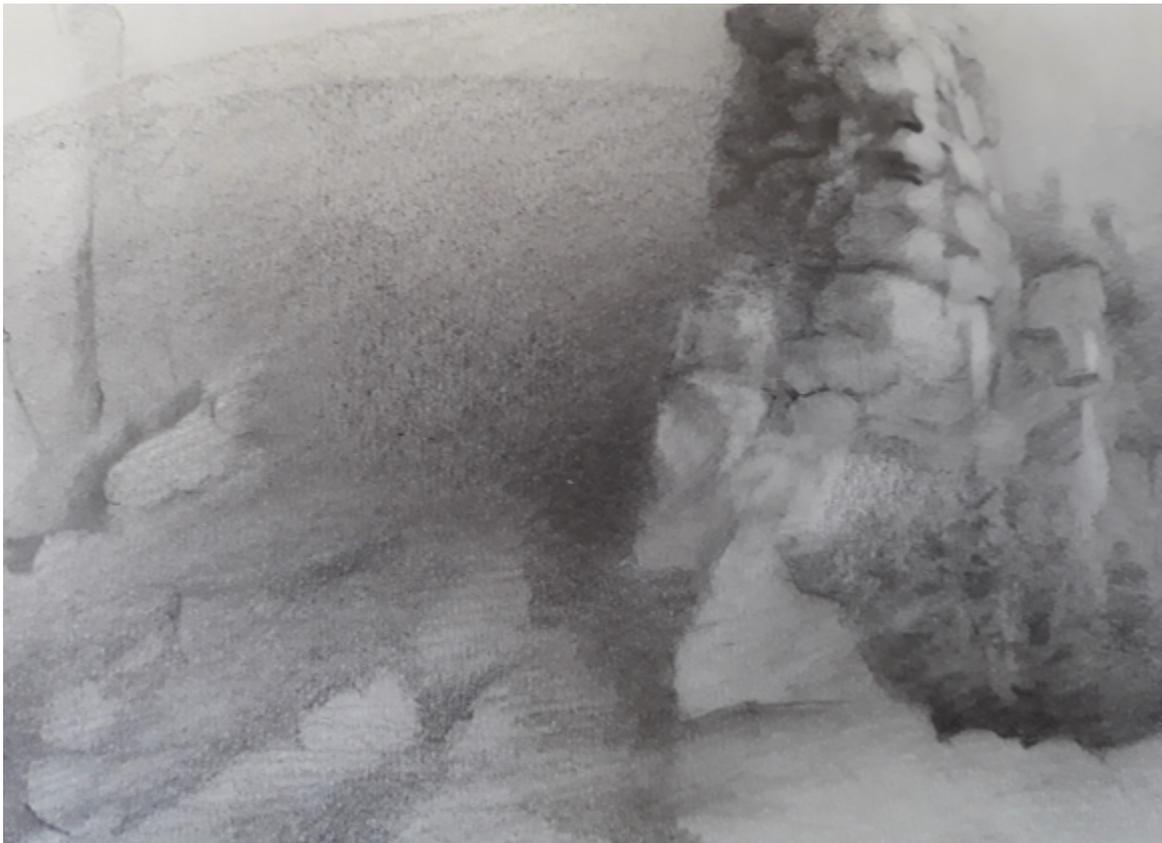
**Obra 6:** Alfredo López, *Encuentro con el abandono*, 2020, Grafito sobre papel, 21 x 29,7 cms



**Obra 7:** Alfredo López, *Terreno indeterminado*, 2020, Grafito sobre papel, 21 x 29,7 cms



**Obra 8:** Alfredo López, *Tras el muro*, 2020, Acrílico sobre papel, 120 x 120 cms



**Obra 9:** Alfredo López, *Apertura*, 2020, Grafito sobre papel, 21 x 29,7 cms



## 2. DESARROLLO TEÓRICO

---

### 2.1. ANTECEDENTES Y REFERENCIAS

---

Este TFG es un análisis de mi obra a lo largo de este periodo en la facultad de Bellas Artes. Haciendo un énfasis mucho mayor en el punto en el que se encuentra actualmente, es preciso hacer una retrospectiva a los antecedentes que la ha ido conformando. De qué manera ha evolucionado y las características que siguen siendo vigentes, tanto a nivel conceptual como formal.

La heterogeneidad temática, incluso plástica, ha supuesto una característica previa al paso por la facultad, sin ser ajenas a las inquietudes personales, no se buscaba explícitamente una cohesión entre las mismas: desde la representación de la realidad, el paisaje, el retrato o las sensaciones y estética del movimiento a través de la forma. Este periodo ha sido entonces una vía hacia el enfoque que aún a las inquietudes de forma cada vez más homogénea, a partir de la constante búsqueda personal, una perspectiva cada vez más amplia, asentada en las referencias y experiencia. El encuentro con la pintura se erigió como factor determinante en el desarrollo de la obra durante la facultad, además del dibujo.

En el segundo curso reside la influencia de la figuración a partir de modelos del natural, que ha incidido en la visualización del

motivo, una observación más profunda del entorno, el análisis basado en la percepción de la forma y el color a través de la luz. Buscando la comprensión de lo que estaba sucediendo alrededor y los medios para una representación más honesta. El proceso en sí mismo se convirtió en el objeto principal de la obra, sin que el motivo tuviese relevancia. Prevalciendo el acto de pintar como fin, y no como medio. Es importante mencionarlo por tratarse de una actitud que todavía se mantiene.

El tercer curso destacó por la búsqueda del concepto de imagen, la expresión conceptual y narrativa de la obra, manteniendo la importancia del proceso, la cual se mantiene en la obra que se muestra en el dossier. El lenguaje se prolongaba en una línea temporal de acercamiento constante al objeto o entorno, resultando en la aplicación de la pintura opaca mediante capas, buscando un ritmo en la pincelada según la geometría de motivo; comenzaba una investigación y experimentación de cómo se mueven las masas, de esta forma ir madurando una metodología de trabajo más definida. El objeto de la obra estuvo situado en el retrato, paulatinamente fue cambiando el motivo durante el proceso de búsqueda, de manera



**Figura 1:** Antonio López, *Lavabo y espejo*, 1967



**Figura 2:** Alfredo López, *Espacio concreto*, 2019, óleo sobre lienzo, 100 x 81 cms

que el retrato directo del ser humano fue tornándose a un retrato indirecto a partir de los objetos vinculados al mismo, además de su interacción y contexto en el espacio. Se puede ver en la siguiente obra de Antonio López, (Figura 1), donde los elementos que aparecen representados son objetos personales, como una suerte de autorretrato, sin que aparezca físicamente el artista, ni siquiera reflejado en el espejo. A nivel formal supuso también una importante influencia, en la rotundidad con la que está depositada la pintura, desde las manchas generales construidas mediante planos, buscando incesantemente un acercamiento con la forma, tono y valoración. Su influencia se puede observar en la obra correspondiente (Figura 2), la búsqueda insistente y minuciosa, del tiempo, captando las capacidades físicas de la luz, en la cual está representado un escritorio, con los objetos personales del propietario, quien pasa gran parte de su tiempo frente a él. La colocación de los objetos y su cantidad, dan indicaciones respecto a la personalidad, actitud y la actividad que realiza. Esta intención de retrato a través de los objetos se estableció como una característica que se ha mantenido desde entonces. Paralelamente, se ha establecido una conexión cada vez más intensa con el paisaje, por la experiencia de pintar al aire libre, del natural; y por su capacidad evocadora. Cobrando cada vez mayor importancia.

Durante el cuarto curso, el paisaje se convierte en el tema principal de la obra plástica. En un principio se representaba atendiendo a la estética de un lugar determinado dada

su atmósfera y la resolución plástica de la imagen. Posteriormente pasa a ser el nexo en el cual se unifican los conceptos previos: la importancia del proceso y el retrato mediante los elementos del entorno.

Aunque la contemplación del paisaje ha tenido siempre gran relevancia, como un acto cautivador y catalizador de emociones; fue a partir de este momento cuando tuvo un mayor peso en el desarrollo de la obra, vinculando ese carácter sentimental al Romanticismo Alemán, en la obra de Caspar Friedrich, en la cual la naturaleza cobra un carácter inconmensurable, sublime. (Figura 3).

En esta pintura (Figura 4) se puede ver esa influencia, sin la intención de evocar un carácter divino, sino la perspectiva humana del paisaje, tratándose de algo más grande y profundo. A nivel formal se ha mantenido la metodología de la obra previa, pero se ha incluido nuevos registros en la pincelada, algo



**Figura 3:** Caspar Friedrich, *El árbol solitario*, 1822,

más expresivos. La observación de la obra de Alex Kanevsky como Road to sea o New Hampshire Trees ha sido de mucha utilidad para enriquecer el lenguaje en este sentido, además de la forma de abordar los elementos vegetales cromáticamente.

En la siguiente obra (Figura 5) se representa un camino con un destino incierto. Al igual que en la imagen 4, como elemento que se comparten en ambas obras; el pavimento está integrado en la orografía, y se ajusta a ella. Representar esa simbiosis entre lo natural y artificial fue un objetivo que estaba marcado.



**Figura 5:** Alfredo López, *Huellas Fraternales*, 2019, óleo sobre papel, 35 x 50 cms

A diferencia de los efectos de la naturaleza que afectan a dichas construcciones, que ocurre en las obras posteriores que aparecen reflejadas en el proyecto; se trata de lo opuesto, pues es precisamente la acción humana la que modifica las características del paisaje.

En este momento, los artistas de referencia han servido para ir consolidando lenguaje y discurso. Por ejemplo, cabe mencionar a Israel Hershberg, su capacidad para resolver la atmósfera en el paisaje y generar sensación de profundidad mediante la temperatura del color, sin variar la cantidad de materia entre un plano y otro. Ayudó a considerar con mayor rotundidad las sensaciones cromáticas y valoristas para lograr la ilusión de lejanía; sin considerar una distinción matérica según la distancia relativa.

Esa visión romántica supone una influencia también para la evolución del concepto, estableciendo una narrativa entre el medio natural y la presencia humana a través del paso del tiempo, tratándose de un elemento abstracto, metafísico, y que no podemos controlar.

La huella del tiempo visible en lo material, y el paisaje como escenario; se estableció como tema principal y el origen de toda búsqueda, la unión y evolución de los conceptos previos, que consolidan hacia este discurso.



**Figura 4:** Alfredo López, *Estación de paso*, 2019, óleo sobre papel, 50 x 35 cms



## 2.2. EL PAISAJE Y EL PASO DEL TIEMPO

---

Este apartado consiste en el desglose del tema principal de la obra, hablar del “qué”. Comienza por la identificación de los aspectos tangibles dentro de la misma: las características físicas del paisaje y la huella humana; sobre las cuales se manifiesta el paso del tiempo, como un ente abstracto y metafísico. Progresivamente, se va estableciendo una tendencia narrativa que implica la conexión de los conceptos que se analizan.

### 2.2.1. LA IDENTIDAD EN EL PAISAJE

El concepto de paisaje implica, partiendo de su definición; una parte de territorio que puede ser observado desde un lugar determinado. Sin embargo, la observación en sí misma presenta una gran cantidad de parámetros que influyen en la percepción individual, como puede ser el punto de vista de un geólogo, un arquitecto o un agricultor. La forma de abordarlo no intenta hacer concreción de cada uno de ellos, sino que está más enfocado a la observación desde un aspecto más general, sensible y, por lo tanto, primordial.

*“El territorio existe con independencia del sujeto, claro está, pero eso que denominamos paisaje es una noción sometida a los avatares del devenir categorizador de las sociedades.”*  
(Espinosa, 2014: 35)

Entonces, no cobra especial relevancia el análisis científico de los elementos físicos que se perciben en el entorno; sino un acercamiento hacia el autoconocimiento, la reflexión sobre cuestiones incluso trascendentales.

Se asume que, para hallar una conexión más directa entre sujeto-paisaje, tenemos que cuestionarnos de qué forma encontrar dicha conexión, dónde y cómo se manifiesta. Si agrupamos de forma general el paisaje virgen, como la visión del entorno que apenas ha sido alterado por el ser humano; y su contraparte como paisaje cultural, percibimos este último como más susceptible de contener un carácter más identificativo.

Toma lugar la matización de la identidad en el paisaje, más concretamente del paisaje cultural; como un pilar fundamental del proyecto. Estas palabras pueden entenderse de forma diferente y ser igualmente válidas, aunque tengan distinto valor representativo a nivel conceptual. Por ejemplo, podríamos decir que el paisaje tiene una identidad única por su ubicación o características físicas; pero también se puede referir a la identidad personal o sociocultural contenida dentro del paisaje, principalmente a través de la presencia de cualquier elemento artificial. El interés, que está registrado en la obra, reside en esto



**Figura 6:** Alfredo López, *Restos*, 2020, Grafito sobre papel, 21 x 29,7 cms

último, sin embargo, contiene de forma más implícita la identidad propia del paisaje como un factor inherente. Se trata de concebir el entorno como un espejo, como un marco para el retrato social.

*“...el espacio material es un espacio social que se encuentra en permanente transformación en relación con los procesos sociales que suceden en todas las escalas. Es por ello que el*

*paisaje constituye para el hombre una imagen fija y concreta del ambiente que lo rodea, con múltiples referentes existenciales, emotivos y simbólicos representando una totalidad social y cultural a la cual pertenece.”* (Iwaniszewski, 2011: 25)

Podemos observar que, en la obra (Figura 6), se representan los restos de un edificio que emerge entre la vegetación. Los sillares que

componen su estructura, no dejan de tener pertenencia con el medio, puesto que las rocas se encuentran en los lugares vírgenes, con escasa o ausencia de actividad humana. Sin embargo, su ubicación y distribución, con un un orden determinado; hace que inmediatamente pueda relacionarse con la acción del ser humano. Los pensamientos que derivan a partir de este punto, respecto a lo que se muestra en la imagen, pueden ser muy diversos. No atienden exclusivamente a la identidad del paisaje por sus características, sino que indagan en cuestiones sociales. Entonces, no es solamente un paisaje cualquiera que puede ser contemplado. En cambio, precisamente por la presencia de los objetos que allí aparecen; adopta cierto tono narrativo, un diálogo interno cuyo detonante es el objeto, la identidad en ese contexto.

*“Lo identitario, se remite al conjunto de rasgos propios, es decir, personales del individuo. No se trata de una “etiqueta” rígida e inalterable, puede cambiar drásticamente incluso en un breve lapso de tiempo: “si una impresión da lugar a la idea del Yo, la impresión debe continuar siendo invariablemente la misma a través de todo el curso de nuestras vidas, ya que se supone que existe de esta manera. Pero no existe ninguna impresión constante e invariable” (Hume, 2001: 190).*

Definir el ser, como naturaleza humana en su globalidad, es una ardua tarea debido a la complejidad que eso conlleva, una gran cantidad de baremos se ven implicados. Sin embargo, aunque de forma relativa; se

pueden dar unas pinceladas a los que somos a través de los actos, y los efectos físicos que produce la interacción con el medio; y de esta manera concebirse en una sola imagen, mostrar la causalidad. Si reducimos toda esa comunicación a un marco donde se incluye exclusivamente la semántica en el lenguaje, que implica el razonamiento abstracto y, por tanto, subjetivo; resulta entonces lejano de un entendimiento más genuino, que pueda ser evidenciado.

Por otro lado, el entorno influye en la forma de concebir las infraestructuras, arquitectura, o los medios de obtención de recursos, y por ende al desarrollo humano. En todos ello se puede ver un factor común, biológico, unificador en cualquier sistema sociocultural: la adaptabilidad.

*“...No han surgido dichas construcciones independientemente de los condicionamientos climáticos o paisajísticos de frío, calor, humedad, sequedad o verdor. Así es como en el clima y el paisaje el ser humano se descubre a sí mismo. Y en esa comprensión de sí mismo se orienta hacia una libre configuración de su vida.” (Watsuji, 2006: 29)*

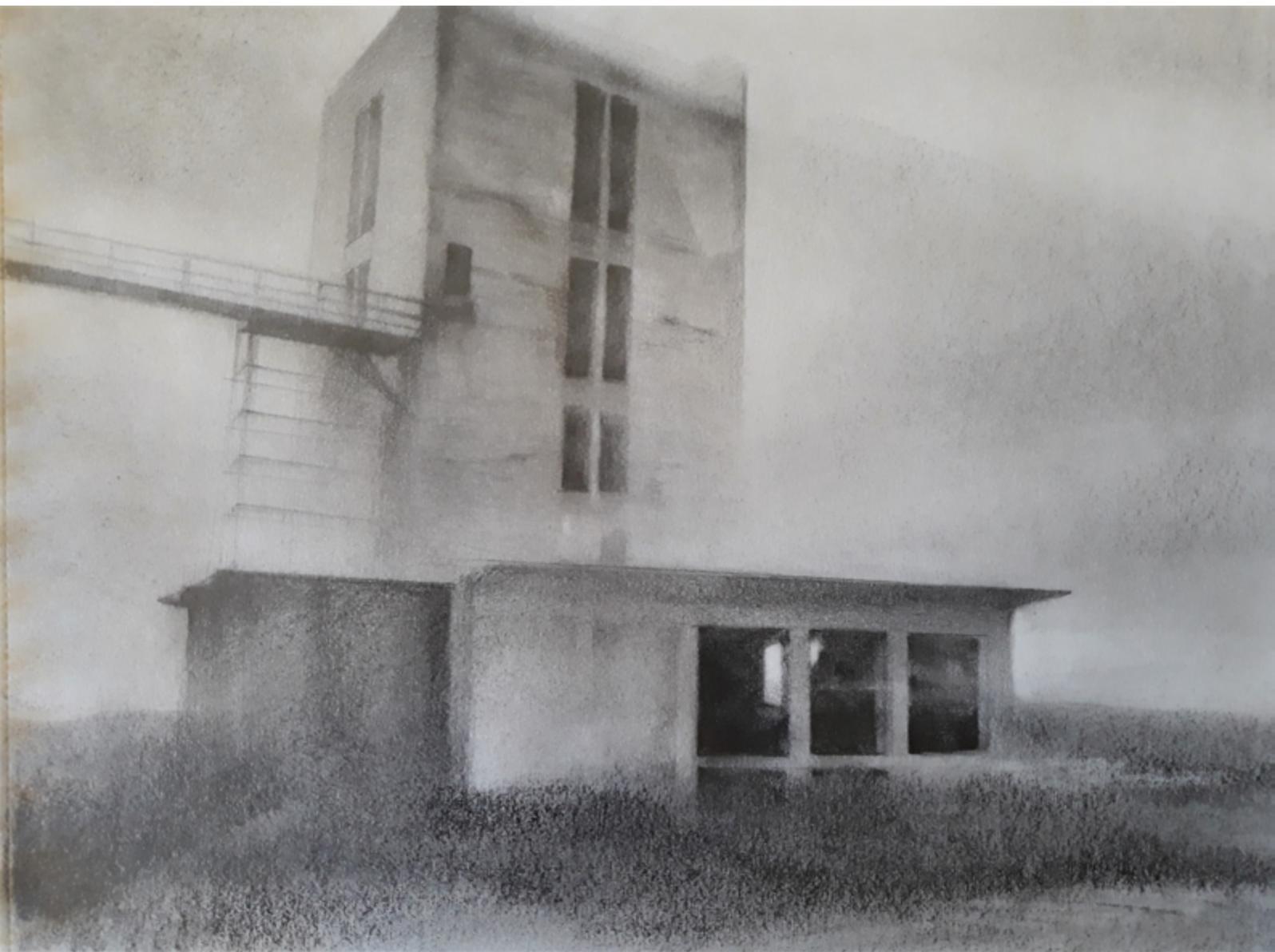
Como refirió Tetsuro Watsuji, la condiciones físicas del entorno han influido en nuestro estilo de vida, y por ende, en la cultura, se trata pues de una manifestación de la adaptabilidad en los seres humanos, como un factor biológico y, por tanto, universal.

Partiendo por la búsqueda de lo esencial, con las peculiaridades que derivan de un origen común, unas necesidades básicas y unas

características con la cual nos identificamos como especie; supone definitivamente en un medio de actuación que queda registrado dentro paisaje, al igual que una huella, una forma de observarnos a nosotros mismos a través de nuestros actos, desde una perspectiva mucho mayor. Por ejemplo, se puede observar en la obra (Figura 7), donde se representa un edificio abandonado, sin que tenga especial relevancia su función; el lugar en el que se ubica ha determinado sus características. Ha sucedido un desarrollo cultural previo, unas necesidades sociales y un clima, que ha culminado en su construcción. La importancia que reside en la obra es lo que parte desde su esencia, como un objeto, artificial. Con el motivo que se identifique de esa forma sin importar quien sea el observador.

Desde esa esencia, se puede desglosar la función concreta del edificio, incluyendo características concretas dada su funcionalidad y ámbito en el que se encuentra.

A priori, podemos establecer un paralelismo entre la influencia de los medios físicos naturales en la cultura, y los efectos tangibles de ésta en el entorno. Comprende en su conjunto, desde el origen observador, redundando en una lucha interna por traducir todo lo que éste abarca, en un acto de atraerlo hacia sí mismo, mediante la comprensión semiótica del paisaje. Lo que nos interesa entonces, es la representación plástica de estos factores, presentes en el paisaje cultural, como un-ente identificador-.



**Figura 7:** Alfredo López, *Hueco*, 2020, grafito sobre papel, 21 x 29,7 cms



## 2.2.2. LA NATURALEZA COMO ENTE DINÁMICO: EROSIÓN Y PASO DEL TIEMPO

Tras exponer las claves que aluden al retrato social mediante el paisaje, el grado de identificación a través de la huella humana, nos lleva a enunciar los cambios que se producen en la naturaleza, de forma autónoma, exenta de la intervención humana; y cómo se traduce en la percepción del paso del tiempo.

El entorno natural y todo lo que contiene, incluyendo lo que podría considerarse como -identificador-, está sometido al paso del tiempo. Su comprensión ha sido objeto de estudio desde distintos ámbitos: científico, filosófico, cultural, etc... Por lo que su percepción es muy diversa, dado todos los campos que abarca. Nos interesa entonces destacar su aspecto definitorio dentro de la obra, a través sus efectos físicos perceptibles.

La forma de afrontar el paisaje, más en concreto, hacia la noción del tiempo; se ha representado en el arte de muy diversas maneras, tantas como pensamientos subjetivos haya al respecto. En el sentido filosófico, el punto de vista subjetivista asume que “el tiempo es la condición formal a priori de todos los fenómenos en general. (...) En cambio, negamos al tiempo toda pretensión a realidad absoluta, esto es, a que, sin tener en cuenta la forma de nuestra intuición sensible, sea inherente en absoluto a las cosas como condición o propiedad” (Kant, 2020: 81-83). Por ejemplo, teniendo en cuenta dicha afirmación; Monet trató el paisaje desde un

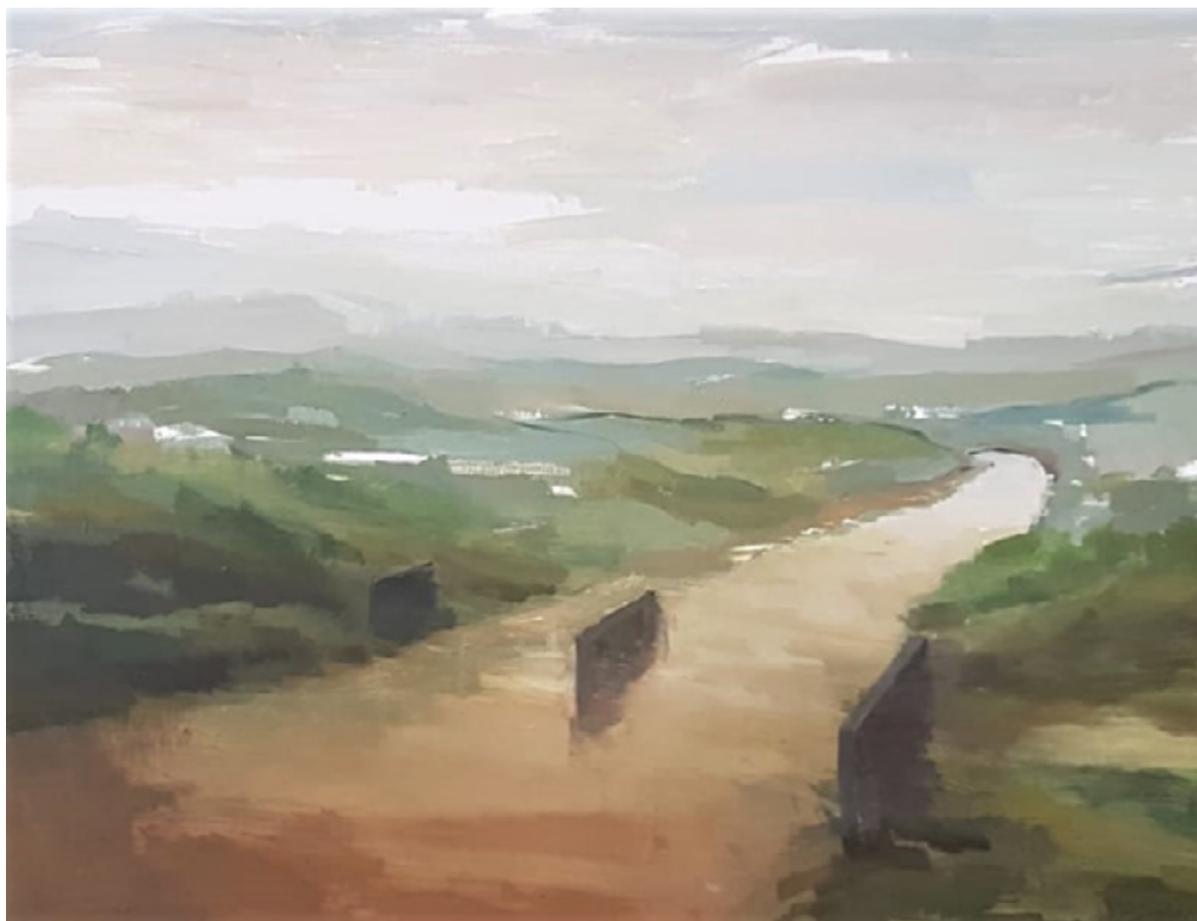
prisma secuencial del tiempo en un tema fijo, como se puede observar en la serie “Catedrales de Rouen”, donde el artista captaba las diferencias climáticas desde un único punto de vista de la catedral, atendiendo las diferentes escalas cromáticas que percibió en el ambiente.

Desde esta vertiente se incluye además la objeción del tiempo dentro de la cultura, se puede categorizar como cíclico o lineal. Esta premisa se enfoca en hallar la exposición del carácter temporal desde un enfoque más empírico: “cualquier elemento del paisaje, un lago o un bosque, por ejemplo, tiene una realidad, una espacialidad y una temporalidad objetivas, propias e independientes de la mirada del observador” (Nogué, 1992: 47), a partir de esta afirmación, y considerando el subjetivismo vinculado a la idea de tiempo; podemos tomar una dirección más concreta dentro del espectro que lo define.

En este caso, el medio natural está ineludiblemente relacionado con la concepción cíclica, como sucede con el ciclo del agua, día y noche, las estaciones, los ciclos vegetales o los biorritmos; por enumerar algunos. En suma de lo anterior, podemos conformar a la naturaleza presente en el paisaje como una entidad dinámica que se rige bajo las directrices del tiempo cíclico. Lo cual se erige como un elemento de especial relevancia, sobre todo

si consideramos el ciclo como un elemento anexo a la eternidad. Nos abre una cuestión dentro de la obra, respecto a la relativización del tiempo a partir de esta dinámica natural: si asumimos que el cambio sujeto a ese ciclo, es paradójicamente, inalterable; se puede atisbar la perpetuidad desde un patrón que se repite indefinidamente. De este modo, si hablamos del tiempo, el rol que adopta esta entidad dinámica es lo-eterno-.

Todo esto fue una premisa que se consideró para la búsqueda o el encuentro de la imagen. Un ejemplo es lo que se representa en la siguiente pintura (Figura 8), los tres planos verticales corresponden a los cimientos que han soportado un puente que cruzaba un río. La sensación de humedad, el cielo nuboso y el color del agua, dejan intuir este dinamismo mencionado anteriormente.



**Figura 8:** Alfredo López, *Huellas de lo efímero*, 2019, óleo sobre lienzo, 92 x 65 cms

El interés conceptual reside también en captar la fuerza de la naturaleza, que genera un “camino”, como es el río, lleva a la imaginación que las inclemencias del clima han terminado destruyendo el puente, y ocultando sus restos bajo las aguas. Por otra parte la vegetación crece salvaje en la orilla, borrando el camino que conectaba el puente. En conjunto, podemos considerar una narración en la cual la huella humana, el camino, se ha ido diluyendo como algo efímero, en comparación a la persistencia de los ciclos naturales.

Los tres elementos que corresponden a los cimientos, hacen alusión a lo modular, geométrico, donde prevalece la línea recta; además, se trata de patrones que se repiten con cierto orden, buscando un mayor énfasis a lo artificial, pues estas características se dan con menos frecuencia en la naturaleza.

No obstante, la magnitud de estos fenómenos es variable, no sucede con la misma intensidad, -no hay dos días iguales-, lo que resulta en una configuración anárquica dentro de la geometría del paisaje. Esta sensación de metamorfosis continua podemos acotarla como un fragmento de lo transitorio, correspondiente a la captación de la imagen. Varía desde la distribución de la vegetación y sus rasgos biológicos, hasta los accidentes geográficos. Lo que confiere ese carácter único, cuya observación en sí misma supone una experiencia evocadora.

A partir de este punto, si tratamos el conjunto de elementos naturales en el paisaje como un ente dinámico, ¿qué sucede con la identidad?, ¿cómo se ve afectada?...

Al afirmar el tiempo como un concepto, carente de naturaleza material, se puede entender a través de los cambios que se produce en los objetos. La erosión que muestran es una prueba tangible que cimienta la representación del paso del tiempo en la obra.

Estos objetos, como mencionamos, están relacionados con la identidad. Tienen a desaparecer o transformarse de formas muy diversas, dependiendo de la composición del material y los diferentes agentes externos que intervienen en el proceso. Sin hacer hincapié en la velocidad en la que estos objetos se deterioran, tienen en común estar sometidos a un proceso constante de cambio. No importa entonces en qué punto concreto de esa fase de deterioro se encuentra, sino que pueda entenderse claramente ese proceso sin que se pierda completamente su identidad. Para ello debe mantener algún rasgo fisiológico que deje, como mínimo; alguna pista que lo vincule instintivamente con el espectador.

Un ejemplo de este hecho se puede observar en la siguiente obra (Obra 3), la sociedad emplea unos medios de comunicación mediante el lenguaje, sin importar sus diferencias fonéticas, caracteres o signos gráficos.

*“El carácter psíquico de nuestras imágenes acústicas aparece claramente cuando observamos nuestra lengua materna. Sin mover los labios ni la lengua, podemos hablarnos a nosotros mismos o recitarnos mentalmente un poema.”* (Saussure, 1945: 92)

Como afirmó Ferdinand Saussure, el lenguaje se erige desde un aspecto mental, "...los términos implicados en el signo lingüístico son ambos psíquicos y están unidos en nuestro cerebro por un vínculo de asociación." (Saussure, 1945: 91). De tal forma que alude a una relación existente entre el-significante-, como puede ser el lenguaje escrito; y el -significado-, como el concepto que está vinculado a dicho significante.

Podemos entender entonces el lenguaje escrito como una capacidad distintiva de los seres humanos, pues se trata de un ejercicio mental dada nuestra capacidad como especie. Ocurre por ejemplo en los letreros que determinan una ubicación o función determinada de un territorio.

El sentimiento de pertenencia de un lugar queda inevitablemente marcado, una vía de comunicación directa a través del metal y la pintura. No necesariamente debe comprenderse el significado simbólico de estos caracteres, tampoco de sus patrones, se trata de algo mucho más sencillo, comprender que se trata de un indicativo cultural, un intento de conexión mediante el lenguaje.

El proceso de deterioro de este factor identitario se percibe a partir del óxido del metal, cuya expansión va borrando los símbolos que desde hace tiempo tratan de comunicar. Consideramos que se trata de una analogía de una identidad que se está desvaneciendo. Sin emplear ninguna acción de mantenimiento, la naturaleza se encarga de tomar control sobre la misma. Por otro lado, los cambios en

la orografía del terreno mueven los objetos que están anclados, de forma que su dirección cambia, ignorando cualquier tipo de designio en lo relativo a su posición, como ocurre en el eje de esos carteles, inclinados y con la sensación de que en algún momento ceden por la gravedad.

La vegetación, mientras tanto, se va "adueñando" de esos objetos, se abre camino caprichosamente, hasta el punto de que un edificio, un objeto; comienza a tener vida propia. El lugar muestra un avance que no se controla en ninguna dirección determinada, no existe una lógica que cuantifique el valor material que se dispone, tampoco de los sentimientos que produce un recuerdo.

*"El porvenir de un sistema sometido a la dependencia biológica es impredecible por naturaleza."* (Clément, 2007: 48)

Ese momento podemos considerarlo crucial, la manera de captar esa tensión entre la identidad, su proceso de disolución con el paso del tiempo, y la naturaleza integrándose en el espacio...



### 2.2.3. GÉNESIS DE LA IMAGEN

Tras abordar una exposición general del concepto, en este apartado se trata las decisiones tomadas en la búsqueda de la imagen, y cómo estas decisiones están implicadas conceptual y técnicamente en la obra.

Mencionamos que los elementos artificiales son una parte esencial como reflejo de la identidad, tratándose de una extensión de la presencia humana en el lugar. Sin embargo, no se convierte en el motivo principal la

manifestación explícita de una escena, a través de la combinación de los objetos artificiales que allí aparecen, como por ejemplo unos utensilios agrícolas en un campo de cultivo, que pueden hacer alusión a la agricultura.

De esta manera, haciendo una breve revisión a la obra del dossier (Obras 1, 2, 3, 4 y 5), podemos destacar la representación de objetos en todas ellas, como una parte fundamental de la obra. Con ello no se pretende que guarden alguna relación entre



**Figura 9:** Frank Stella, *The Marriage of Reason and Squalor, II*, 1959

sí desde un punto de vista narrativo; tampoco se busca la repetición de alguno en particular. En este caso, cada uno de ellos tiene el mismo grado de importancia: desde un letrero, un edificio o una valla; independientemente de lo que se trate, la función por la que se diseñaron queda relegada a ser simplemente una extrapolación de la identidad como seres humanos, entonces, cada una de estas partes son esencialmente equivalentes.

Entonces, para que la homogeneidad esencial de cada una de estas partes se mantenga, es necesario que no prevalezca una reflexión enlazada a las funciones concretas de ese objeto, sino desde una actitud mucho más contemplativa, que permita una conexión general. Lo que supone la representación de la identidad colectiva a partir de la presencia parcial del conjunto, en un ejercicio de búsqueda de lo esencial

Una forma de atender a esta relación es observar, por ejemplo, la obra minimalista de Frank Stella (Figura 9), en ella podemos apreciar una composición a partir de formas regulares de color negro, con forma de U invertida; y que se separan con unas líneas blancas. Estas formas se repiten a distintas escalas, manteniendo una semejanza. El conjunto que se genera con este patrón es lo que conforma la imagen. No obstante, se puede asumir que una de esas unidades que se repiten, tienen un valor esencial por sí mismas en esta obra, desde una cuestión estructural.

*“El concepto de magnitud en general no puede definirse, como no sea diciendo que es la determinación de una cosa, determinación que nos permite pensar cuántas veces en dicha cosa está contenida la unidad. Pero ese “cuántas veces” está fundado en la repetición sucesiva y, por lo tanto, en el tiempo y en la síntesis (de lo homogéneo) en el tiempo.”* (Kant, 2020: 250)

Immanuel Kant refiere en este texto a lo homogéneo en el sentido de las partes que puedan ser cohesionadas sin alterar la esencia de una cosa, en la posibilidad que pueda fragmentarse.

Otro aspecto recurrente es el interés por los lugares abandonados, tanto a nivel estético como conceptual. Como vimos anteriormente, reside en esto último por la conexión de la obra con la no presencia física de las personas, y una visión más regular del paso del tiempo. A nivel estético supone una percepción hacia lo sublime, en el sentido de encontrar cierta sensación de prohibición, nostalgia y misterio al observar esos lugares. En principio, no es sencillo abordar esta afirmación de forma empírica, pues no existen leyes que cuantifiquen, de manera precisa, el valor de una tendencia hacia una categoría estética en particular. Toma lugar desde un apartado más emocional. Sin embargo, el origen de estos sentimientos ha sido objeto de reflexión a lo largo de la historia, John Ruskin, hizo referencia al valor estético que produce el paso del tiempo en la arquitectura, como un factor influyente.



**Figura 10:** Bleda y Rosa, *Sangiran 17*, 2007

*“En su testimonio de durabilidad ante los hombres, en su contraste tranquilo con el carácter transitorio de las cosas, en la fuerza, que en medio de la marcha de las estaciones y del tiempo y de la decadencia y nacimiento de las dinastías y de las modificaciones de la faz de la tierra o de las orillas del mar, conserva de forma imperecedera la belleza de sus formas esculpidas, y que une unos siglos olvidados con otros: en todo esto es en lo que ella adquiere simpatías.”* (Ruskin, 2015: 241)

Esta condición infunde al objeto de un carácter mucho más trascendental, con un alcance en la línea temporal que puede sobrepasar la existencia de una generación, incluso varias de ellas. Tal como ocurre en numerosos

monumentos antiguos, podemos mencionar por ejemplo las famosas Pirámides de Giza, cuya estética ha sido modificada por la erosión durante milenios. Imaginemos un caso en el que dicha erosión no se ha producido, y mantienen entonces su aspecto original; la percepción sensorial del observador sería diferente con respecto a su estado actual. Podemos considerarlo como una analogía para un paisaje concreto, al igual que sucede con la arquitectura; en la suma de todos los objetos que dotan de carácter un lugar en relación a la estética.

Los artistas del romanticismo priorizaron el valor de estos sentimientos, y que canalizaron en sus obras. Encontraron una gran inspiración

en las ruinas o lugares abandonados por el modo que describieron los paisajes. Bécquer, por ejemplo, refirió a la belleza natural que se produce con el paso del tiempo en un lugar, tal como escribió en una de sus leyendas: “(...) los caballeros de la Orden habían ya abandonado sus históricas fortalezas; pero aún quedaban en pie los restos de los anchos torreones de sus muros (...) En los huertos y en los jardines, cuyos senderos no hollaban hacía muchos años las plantas de los religiosos, la vegetación, abandonada a sí misma, desplegaba todas sus galas, sin temor de que la mano del hombre la mutilase, creyendo embellecerla.” (Bécquer, El rayo de luna: II)

Es un factor de especial relevancia esta sensación evocadora, poética, que produce la contemplación de un lugar que se rige por estas características; de manera que influye en la decisión de abordar un paisaje determinado. Este aspecto se recoge también, por ejemplo, en los proyectos fotográficos de Bleda y Rosa (Figura 10). Según palabras de los propios artistas: “Nuestro interés por lugares con historia, por espacios con pasado, se dirige más al registro de lo latente, de la huella y de la memoria, que hacia la ruina o el monumento” (Bleda y Rosa, 2006). A pesar de ese interés, encuentran en la representación de los lugares abandonados una vía desde la cual expresar este concepto.

Asimismo, se repite de forma recurrente dentro de la obra, como una constante. Podemos indicarlo en la pintura (Obra 2), en ella se representa una piscina en mitad de un jardín,

que, a su vez, está delimitado por unas vallas metálicas. Pero, como dijimos anteriormente, la importancia reside especialmente en captar cómo la naturaleza oculta y altera la estructura de esos objetos, sin importar su función. Se plantea simplemente como una consecuencia que modifica el entorno: percibir los cambios que la naturaleza ejerce, el crecimiento de la vegetación en direcciones indefinidas, el color del agua turbia, la alteración del terreno o la soledad propia del lugar. Estas observaciones son algunas que, en conjunto, manifiestan una extraña tensión entre calma y dinamismo, correspondientes a la ausencia física humana y a la perpetuidad de los ciclos naturales, como huella del tiempo.

En este caso, no hace énfasis a lo que ocurre en una parte, en cambio, se mantiene cierta homogeneidad en lo referente al sometimiento de la materia en esas condiciones, que inciden globalmente en ese lugar, de tal modo que prevalezca el protagonismo de su atmósfera, y no de un elemento en particular.

### La atmósfera como contexto

La atmósfera, como se acaba de mencionar, es una condición que se determina de forma arbitraria. Entendiendo que los procesos naturales se dan bajo un gran número de factores externos. Nos referimos principalmente a la decisión deliberada de representar o no un paisaje, a partir de su observación en un momento concreto del día, una estación, o las condiciones climáticas. Entonces, entendemos que esa decisión, como

otra cualquiera, se rige bajo unos criterios específicos.

Una de esas preferencias viene relacionada con el momento del día y el clima. Se puede observar una preferencia por los días nublados con las implicaciones estéticas y conceptuales que eso conlleva. Existen importantes diferencias a destacar según la nubosidad en las formas mencionadas anteriormente, incluso si el momento del día es exactamente el mismo en cualquier caso.

Nos queda detenernos un momento a cuestionar las alternativas a una tendencia representativa que parece ser intuitiva. El concepto de la obra puede variar enormemente, no solo a nivel estético. Es necesario entonces hacer un análisis general a las circunstancias que son dadas en ambos casos, que pueda justificar la representación del paisaje en un día nublado.

Los momentos del día, suelen atribuirse a las tonalidades del cielo y al ambiente en general. Se trata de un hecho que se ha abordado científicamente dentro de la óptica atmosférica. Sin embargo, el efecto relacionado con el color presente en el cielo, como consecuencia directa de luz; no puede ser explicado sin hacer alusión a sus propiedades físicas. “La luz es y ha sido uno de los objetos científicos más apasionantes y debatidos a lo largo de la historia” (Pimentel, 2015: 2).

Siendo conscientes de su extraña y compleja naturaleza; nos centraremos solamente en el comportamiento de la luz en relación a los colores que se pueden percibir en el paisaje.

De forma sintética, podemos determinar este fenómeno como la interacción de la luz solar, de color blanco; con los gases presentes en la atmósfera. Respecto a lo primero, Isaac Newton, experimentó a través de unos prismas de cristal con forma triangular, a través de los cuales un rayo de luz solar se puede disgregar en varios colores, y que estos mismos, al pasar por un segundo prisma, se configuran nuevamente en luz blanca. De este modo, trató de demostrar que la luz blanca es la combinación de todos los colores visibles, y que se produce por su refracción en contacto con la materia. Pimentel sobre Newton: “(...) el ‘experimento crucial’ con el que dirimirá la cuestión entre la citada doctrina de la naturaleza homogénea de la luz y la suya, sustentada en la idea de la luz solar como una mezcla heterogénea de diferentes rayos, cada uno con un grado diferente de refrangibilidad.” (Pimentel, 2015: 2). Mediante esta propiedad de la luz, la -dispersión de Rayleigh- es un fenómeno óptico que explica el color azul del cielo, incluyendo las distintas variaciones tonales.

La interpretación más intuitiva que se suele hacer de este fenómeno, se genera simplemente cuando nos detenemos a observar el cielo y la atmósfera del lugar, especialmente en días despejados, o de escasa nubosidad; inmediatamente hacemos una

relación con el momento del día. Por ejemplo, los tonos anaranjados o rojizos se suelen vincular con el ocaso, con unos matices que abarca también el violeta y el azul oscuro en la parte superior, durante la puesta de sol, o el azul intenso en el cielo de la mañana. A su vez, puede captarse otras variaciones cromáticas o fenómenos ópticos según la ubicación geográfica del observador, depende de la posición e inclinación de la superficie terrestre respecto al sol, de manera que los rayos de luz penetran la atmósfera en distintos ángulos. En definitiva, el color del cielo nos da indicaciones respecto al momento dentro del ciclo día-noche, y de forma mucho más sutil sobre las estaciones y la ubicación geográfica.

Lo que se establece como la concreción en un punto a partir de un hecho transitorio, y por ende, temporal.

Dentro del concepto de la obra, como indicamos anteriormente, existe un interés en la representación del paisaje durante los días grises, donde el cielo esté completamente cubierto. Con el objeto de no evidenciar de forma tan directa este fenómeno, y evitar una lectura relacionada al momento del día. En este sentido, se hace alusión a la atemporalidad, es decir, a la no concreción de una franja horaria determinada. La intención reside en expresar que el deterioro y la huella del tiempo perceptible en esos lugares, es un



**Figura 11:** Isaac Levitan, *Above the eternal tranquility*, 1894

proceso que se extiende mucho más de lo abarcable en la duración del día, y no se limita a cuantificación numérica a través de las horas. Nos lleva a pensar más lejos, hasta un instante que no podemos determinar, e implica una interpretación desde la neutralidad de la luz bajo estas circunstancias climáticas.

De alguna manera, existe una tendencia distinta a la hora de abordar la representación del paisaje entre los artistas fotográficos y pictóricos. Las diferencias podemos acotarlas en la metodología para desarrollar ambos casos. Su apreciación es fundamental, de modo que ha podido derivar en una representación muy diferente en algunos aspectos. Con sus respectivas ventajas e inconvenientes según el interés del artista, considerando dos parámetros principales: el -contraste- y la -saturación del color-.

En relación al contraste que se produce en ambas circunstancias, entendemos que una luz directa produce fuertes variaciones de clarooscuro, en una mayor definición del volumen. También por las direcciones que proyectan las sombras arrojadas y en la manera que definen la superficie de los objetos. Algunos paisajistas lo toman como un valor positivo en sus representaciones, de manera que pueda captarse una mayor volumetría y, por lo tanto, una sensación tridimensional.

*“(...) cuando hablamos de pintura de paisaje diurna tenemos que definir rápidamente si aquel paisaje se verá iluminado por el sol directo (cuando este está iluminando directamente el objeto u objetos del cuadro)*

*o indirecto (...) ambas de un cielo sereno (aunque sólo sea en parte); o bien esta luz será la blanquecina y gris propia de los cielos tapados. Las primeras favorecen el contraste de la luz y el color, así como la delimitación de los objetos y espacios, y la expresión de su volumen, la segunda unifica en grises la mayoría de objetos, favoreciendo la conexión entre partes pero diluyendo los contrastes y la vibración. (...) La mayoría de paisajistas prefieren el tiempo sereno con la luz directa o indirecta del sol a las grisuras del tiempo tapado” (Prunés, 2016: 140)*

Como indicó Alexandre Prunés, con las razones fundadas, a fin de encontrar una imagen del paisaje para su representación plástica, tanto en dibujo como en la pintura; hubo en principio una preferencia de los días despejados en el desarrollo de la obra, como vimos en algunos ejemplos expuestos en los antecedentes. Ajeno a las posibles aportaciones conceptuales que puedan abordarse. Si atendemos a la observación, podemos percatarnos de una peculiaridad que se produce en estas condiciones: la luz es global, es decir, sin sombras, puesto que ya nos situamos bajo la sombra que generan las nubes. Desde el punto de vista formal, a diferencia de la imagen en un día soleado, los volúmenes de los objetos no están muy determinados, las transiciones en la sombra son mucho más suaves, incluso imperceptibles en algunos casos. Teniendo en cuenta que su representación se lleva a cabo desde una óptica de mimesis y figuración, el resultado perceptible en la obra converge hacia la bidimensionalidad.

Un ejemplo se puede observar en este paisaje de Isaac Levitan (Figura 11), de estilo realista, en el cual presenta un paisaje donde predomina la majestuosidad de las nubes, que ocultan el sol, hasta el punto de que los rayos solares no llegan directamente a la superficie. La luz se extiende de forma homogénea. Tomando como referencia el edificio que está en el primer término, aunque podemos intuir las aristas que forman su estructura, no se hace tan evidente porque cada una de sus caras tiene una escala tonal muy similar, debido al carácter global de la luz. Entonces, los objetos representados se tornan hacia la bidimensionalidad, como consecuencia de no mostrar una clara determinación del volumen. Tratándose de una pintura de estilo realista, no debe este hecho a una interpretación del artista, sino por un fenómeno que ocurre en la naturaleza. James Gurney sobre la representación de los días nublados afirmó que “La luz de un día nublado es ideal para escenas complicadas al aire libre. Una de sus ventajas es que nos permite pintar los sujetos con sus colores reales sin contrastes dramáticos de luces y sombras. (Gurney, 2015: 31)

En la obra presente en el dossier (Obras 1 y 2), si nos fijamos en el contraste que se da en esta condición climática; podemos observar esta tendencia a la bidimensionalidad, que se contrarresta de alguna manera con la intención de representar el motivo a través de la mimesis y la observación desde un ámbito tridimensional. Generando en este sentido cierta tensión entre ambas dimensiones. Sin embargo, especialmente en la pintura; el uso

de la materia establece también una conexión con la bidimensionalidad: está tratada en todo el soporte de forma similar, no hay una especial distinción, por ejemplo, en la representación de un objeto según su distancia respecto a otro. La pincelada no se ajusta a unos criterios designados para cada motivo, simplemente se concibe el acto de pintar como la colocación de pintura sobre un soporte plano, donde las manchas de color generan la ilusión de la imagen. Asimismo, no existe la necesidad de marcar diferencias en el gesto y la forma según lo que corresponda representar, en cualquier punto del soporte puede percibirse la misma metodología, resultando en una mayor unidad dentro de la obra.

Además de la atemporalidad que se menciona anteriormente, desde el punto de vista conceptual, el bajo contraste de un día nublado no esclarece una dirección concreta en la sombra proyectada por los objetos, como consecuencia no permite una pista clara que denote la orientación del objeto respecto al sol. “Podemos entender la forma del mundo físico por la manera en que cae la luz y proyecta la sombra.” (Castillo, 2005: 74). De este modo, no resulta precisa la determinación del objeto en el espacio, no presenta información definida que permita deducir con facilidad en qué lugar se encuentra y hacia dónde se orienta. Entendiendo el lenguaje implícito que ofrece la imagen como reflejo del paso del tiempo, que sucede indistintamente de la posición geográfica que ocupa en el mundo, de forma universal.

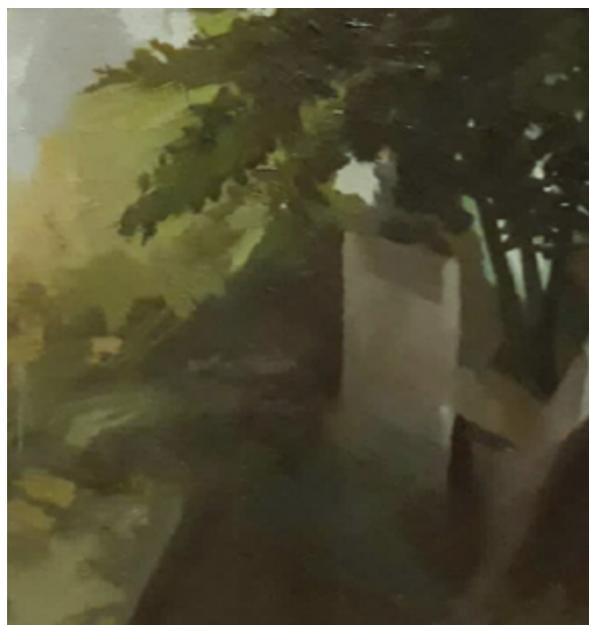
En definitiva, ofrece dos lecturas que son asimiladas dentro de un mismo enfoque, complementándose. La primera lectura, como se refirió anteriormente, alude al tiempo, más concretamente, a lo atemporal; mediante la no determinación de los colores que puede percibirse en el cielo según el momento del día. La segunda lectura hace referencia al espacio, se establece una ubicación cualquiera de los objetos como un factor no relevante, lo que es producido bajo una luz global, donde las sombras no quedan proyectadas nítidamente (Obras 1, 2 y 3. Figura 7).

Tras las implicaciones del contraste que produce la luz en estas condiciones atmosféricas, toca tratar cómo afecta a la saturación del color, siendo otra parte fundamental y una consecuencia directa de la luz. Es un apartado de especial relevancia, tanto en la estética de la imagen, como el proceso físico y metodológico dentro de la parte pictórica de la obra.

En este sentido, si hacemos una comparación a partir de ambas situaciones atmosféricas, relacionando los paisajes donde predomina una alta condensación de nubosidad, como por ejemplo, Irlanda o Galicia; con los que se aprecian en los paisajes soleados en el sur de España. Se puede apreciar que, la mayor luminosidad presente en el paisaje soleado no es necesariamente proporcional a una mayor sensación cromática, en este caso, los colores resultan sobresaturados, de manera que no se aprecian tan vivos como en los paisajes nubosos.

Sobre esto mismo también refirió James Gurney: “Extrañamente, los colores parecen más vivos y puros que en días de mucho sol, y es mucho más fácil mostrar los estampados de la ropa o los letreros. (...) Los fotógrafos prefieren trabajar en días nublados porque es más fácil exponer las escenas de forma uniforme.” (Gurney, 2015: 31)

En consecuencia, dentro del ámbito pictórico, resulta más agradable a nivel visual apreciar los matices de colores cuando la luz no es demasiado intensa, el sentido de la vista no recibe una excesiva cantidad de información que debe ser procesada, lo que permite una comprensión cromática más clara.



**Figura 12:** Alfredo López, *Fragmento de Obra 1 del dossier*

Asimismo, si nos enfocamos en las implicaciones que esto conlleva desde el punto de vista técnico y procedimental de la obra, se infiere que la representación en un día nublado propicia una mayor acentuación cromática en detrimento del contraste, que está relacionado con la valoración tonal. En este caso, se ha ido desarrollando con una especial preferencia hacia la modulación cromática y la observación de los matices.

Podemos acotarlo en la siguiente imagen (Figura 12), se muestra un fragmento de una pintura recogida en el dossier. Donde se puede apreciar una variación en la temperatura del color dentro de la misma mancha.

La percepción del color se ha establecido de forma comparativa: es decir, si la tendencia se torna más fría o cálida dependiendo de un punto de referencia. En la vía para concebir el color no solo se asume lo que capta el sentido visual, que sigue siendo esencial en este caso; sino que cobra una especial relevancia la percepción cromática a través de la relación con el entorno.

Este hecho, entre otros; determina una preferencia por la representación del paisaje a partir del natural, sin embargo, no se descarta el uso de la fotografía en momentos puntuales, como recurso que puede emplearse, sobre todo en el dibujo. Dicha preferencia se debe principalmente a la observación, al modo de comprender y -sentir- el motivo, determinando en gran medida la forma en la que se interioriza.

## Sentir, interiorizar, expresar

Como principio subyacente en el proceso de observación, que antecede al empleo físico de la materia; debemos indicar la conexión que establecemos con el paisaje, siendo el motivo tangible que finalmente se representa en una imagen, sobre un soporte plano: como el lienzo montado en un bastidor, una tabla, o un papel. Dicha relación tiene como premisa la consideración del paisaje como una experiencia sensible, no como una imagen en la cual interfiera únicamente el sentido visual.

Anteriormente, en el apartado que alude a la identidad contenida en el paisaje, indicamos que se aborda desde un aspecto más sensible, refiriéndonos a la atención multisensorial, que no se limita a la recepción unidireccional a partir de un único sentido.

*“La vista y el oído, sentidos de la distancia, ofrecen una información panorámica que nos permite componer una escena, mientras que gusto y tacto necesitan que nuestro cuerpo entre en contacto con cada uno de los elementos de ese entorno para poder percibirlos. (...) Que estos sentidos configuren conjuntamente nuestra percepción de un entorno tiene, como mínimo, dos consecuencias importantes: la primera tiene que ver con los horizontes, y la segunda con las interacciones.” (Tafalla, 2015: 117- 120)*

Asimismo, los sentidos que intervienen en el proceso de interiorización del motivo enriquecen la comprensión del paisaje, aunque no influyan todos con la misma intensidad, aportan-datos- que matizan dicha comprensión de forma más completa, y, de alguna forma, -verdadera-. Supone entonces una base fundamental en la que apoyarse. Sobre su importancia, Tafalla afirmó que “...la multisensorialidad es hoy la premisa básica de la que deberíamos partir si queremos estudiar la percepción de los paisajes” (Tafalla, 2015: 122).

Desde este punto de interiorización a través de la observación del natural, la intención representativa desde el punto de vista plástico se basa en la mimesis, en relación a lo percibido sensiblemente. El sentido que más influye, a pesar de atender a las demás sensaciones; es el sentido visual. Con mimesis no nos referimos a captar la realidad de una manera precisa y objetiva, sino que se dirige hacia la interrelación entre una realidad objetiva, física, que pueda cuantificarse de manera que podríamos denominar -exacta-; y la interpretación como un proceso mental, indeterminado, siendo la génesis de una realidad de carácter más subjetivista. Los sentidos físicos, suponen unos intermediarios entre ambas realidades, que conectan a través de los órganos sensoriales que lo conforman.

*“La representación lograda a partir del carácter mimético y del esquema óptico-retinal constituye, en definitiva, un modelo de comunicación visual (...). El ojo se considera un mediador neutro entre los polos de la*

*dualidad realidad/mente, y lo representado, como producto de tal relación” (González, 2005: 35)*

De esta manera, tal como Laura González hizo referencia al sentido de la vista en relación a la mimesis, se extrapola de igual modo a los sistemas sensoriales implicados. El resultado de dichas interacciones, además de las inquietudes que dan origen a la obra; obedecen a una representación desde la honestidad. En tanto que las cuestiones originarias parten desde la introspección, hasta la realización plástica, como proceso de la-verdad propia-.

## Aportaciones del dibujo y la pintura

Habiendo marcado la vía receptiva e interpretativa, cabe destacar las implicaciones representativas a través del dibujo y la pintura. El concepto esencial que hemos tratado aquí se mantiene, afirmamos entonces que una técnica no proporciona mayor validez sobre la otra en este sentido. De otro modo podemos dar luz a esta afirmación si consideramos a la técnica y soporte, en conjunto; como distintos medios de transmisión de un mismo contenido. No obstante, son una parte intrínseca a nivel conceptual, de forma subyacente. La otra gran similitud se marca por su carácter retiniano, puesto que se exhibe a través de la imagen mostrada en un soporte plano. El punto de vista en ambos casos se adopta principalmente desde la contemplación, y no se orienta en la observación precisa de un objeto concreto que pueda ser protagonista.



**Figura 13:** Carmen Laffón, *Canasto*; 2012

Más allá de estas similitudes, las diferencias conllevan a una elección que no corresponde a la arbitrariedad, es decir, no queda dictaminada por unos caprichos momentáneos; en cambio se rigen por las características del motivo en un momento determinado. No podemos concluir sin señalar las decisiones tomadas al respecto, pues constituyen una pieza necesaria para vislumbrar la génesis de la imagen.

En el apartado anterior, donde se hacía mención a la representación de los días nublados en el paisaje; expusimos que los

contrastes no se perciben con claridad y ofrece al mismo tiempo una visión más limpia del color. La monocromía propia del dibujo con grafito excluye completamente esto último, manteniendo el valor tonal, perceptible a través de la mancha y textura; como único parámetro.

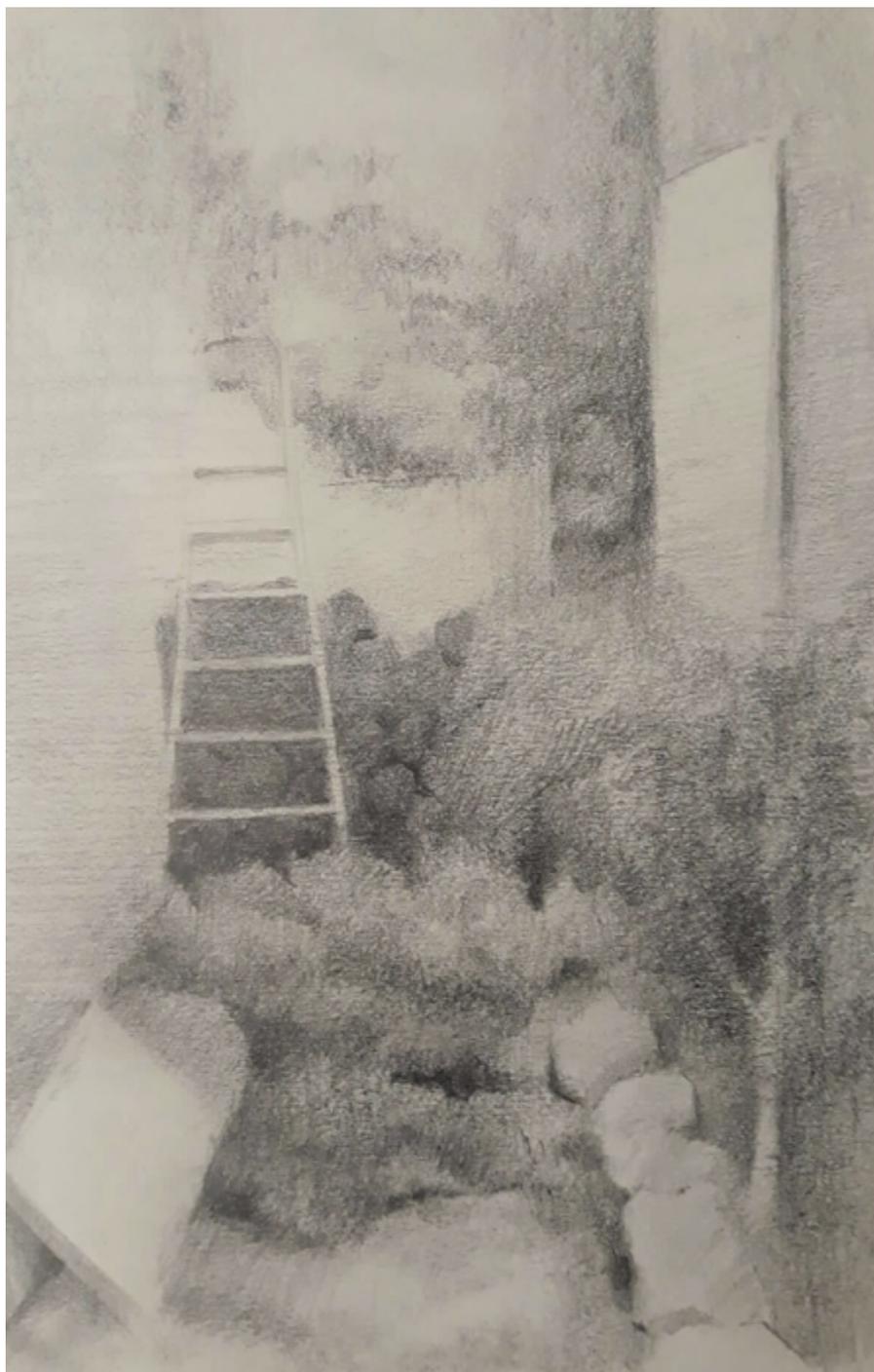
Entonces, ¿de qué forma se muestra el paisaje? Ante esta cuestión nos queda analizar las aportaciones que nos ofrece la técnica, como una oportunidad para desarrollar, desde otro prisma, un mismo concepto.

En principio podemos advertir en el dibujo a grafito unas propiedades que permiten una expresión muy directa, además de su disponibilidad material, especialmente en formatos más reducidos. Supone uno de numerosos incentivos para considerarlo un medio muy apropiado para la obra. Pues el afán de representación que nos invade, en un estado de receptividad frente a un lugar determinado; puede suceder en cualquier momento, se torna realmente reconfortante contar con esta disponibilidad. De tal manera, el dibujo se toma como una preferencia frente al encuentro más inmediato, con un motivo que nos resulta evocador, si además presenta bastante complejidad en la forma que lo integra, es decir, si contiene numerosos elementos o detalles, que nos hagan percibir una mejor resolución a través de los códigos del dibujo.

Todo lo anterior nos da pistas hacia una asociación con la intimidad, similar a la preservación de un recuerdo, o el acto de anotar una idea fugaz y conmovedora a partes iguales. Incluso el lenguaje corporal en ese gesto se dirige hacia la introversión, bastante cerrado por las limitaciones espaciales del soporte. La tendencia se vuelca en el impacto de las sensaciones desde un matiz lírico y reflexivo, tal como mencionamos anteriormente respecto a la sensación evocadora que produce la contemplación del paisaje, donde la huella del tiempo, sobre el -ente identificador-, se hace latente.

Tras establecer este marco situacional, las propiedades físicas del dibujo conforman un catalizador expresivo muy directo a partir de unos códigos: la presión del grafito sobre el papel en la determinación del valor, la textura que conforma la mancha, las direcciones del trazo que genera la trama, y el vacío blanco del papel cuyo valor se asemeja al silencio en la música. Asimismo, redonda en una perspectiva más subjetivista, a fin de materializar lo que nos evoca la percepción sensorial de la realidad física, en pos de un acercamiento hacia lo sugerente e indeterminado; que pueda decir más de lo que se represente. No obstante, se preserva el mismo interés por la figuración que en la obra pictórica.

Carmen Laffón es un buen ejemplo, si observamos uno de sus dibujos (Figura 13), la línea y la mancha no representan la forma del motivo de manera totalmente precisa: hay partes de los elementos que están meramente sugeridos, en una suerte de resumen de lo perceptible, la atmósfera que confiere permite mostrar, de forma sutil, los objetos que aparecen. Los códigos dibujísticos se interrelacionan en la atmósfera que produce la mancha, el fondo y la forma; lo que adopta una armonía dentro del lenguaje. Sobre la visión y representación del entorno añadió que “es un mundo bastante sencillito (...). A mí me gustaría, lo máximo de ese mundo, expresarlo con la más absoluta sencillez” (Laffón, 1992)



**Figura 14:** Alfredo López, *Rincón húmedo*, 2020, Grafito sobre papel, 21 x 29,7 cms

En los dibujos que se muestran (Obras 4 y 5 de dossier, y figura 7) se tienen presentes estas consideraciones. Podemos indicarlo también en el siguiente dibujo (Figura 14), los elementos que contiene se conforman a partir de los llenos y vacíos de la mancha, las líneas guardan algunas indicaciones que otorgan la información necesaria para adivinar de qué se trata. En relación, la escalera que aparece en el fondo, siendo el mismo objeto, no se manifiesta de la misma forma, en la parte inferior lo hace a través del contraste con el fondo oscuro, de modo que los vacíos, el papel sin manchar; se convierte en un lenguaje gráfico; lo contrario ocurre en la parte superior, donde los trazos contrastan con los vacíos del fondo por los trazos suaves que indican los últimos peldaños. Los utensilios, losas, piedras o tablonos se intuyen del mismo modo, mientras la vegetación es difusa. Se trata de mantener el tratamiento de la materia al servicio de una mayor armonía en la imagen. Precisa también cierto grado de detalle en algunas partes muy puntuales, no siendo excesivamente evidentes, como un mero indicador de profundidad. Al igual que mencionamos anteriormente respecto a la tensión entre lo bidimensional y tridimensional; este criterio se erige como un medio para contrarrestar el matiz bidimensional en la representación de unos contrastes reducidos.

La pintura, como medio expresivo que tiene en virtud distintiva el color, en sentido técnico se recurre a ella, en principio, cuando los colores del motivo son especialmente atrayentes, sin persistir

nuevamente en la importancia atribuida a captar los matices y colores saturados en los días nublados; podemos señalar, en principio, las características metodológicas que desembocan en el resultado.

En este caso, se realiza de una manera más pausada, esto difiere de la representación directa llevada a cabo en el dibujo. Tal afirmación se apoya, teniendo en cuenta los formatos empleados; en la preparación exhaustiva de los materiales y su transporte; que no ofrece tanta disponibilidad. De esta manera, el encuentro con el motivo gira en dos fases, la primera es el encuentro en sí, y la necesidad posterior de volver frente a él para su representación. La consecuencia es una forma de abordarlo desde un mayor análisis y premeditación, no desde la espontaneidad abordada en el dibujo; contando de esta forma con las sesiones oportunas. El efecto de la percepción sensible en el proceso pictórico se plantea desde un aspecto más literal, es decir, no conlleva en la misma medida que sucede en el dibujo el acto reflexivo a partir de lo que nos evocan las sensaciones; sino que se presta a una transcripción más cercana hacia la forma, color y valoración. Para ejemplificar esta afirmación, podemos revisar el dossier (Obra 3), la forma de la pita que hay en primer término, o los letreros, advierten el interés por reflejar las variaciones en los matices y la temperatura de color, también en la forma, que está más definida, son algunos detalles que permiten atisbar cierto alejamiento al planteamiento más subjetivista del dibujo.

En definitiva, a modo de síntesis, podemos establecer la relación esencial entre el dibujo y pintura en cuanto a la forma de percibir, interiorizar y emitir lo que el motivo nos transmite sensiblemente, con todo lo que ello implica. El camino adoptado en el dibujo parte desde un aspecto más íntimo e introvertido, tal como el lenguaje corporal asociado; al contrario que la pintura, en un gesto más amplio y abierto, que confluye en una mayor literalidad y extroversión.

# CONCLUSIONES

---

Habiéndonos sumergido hacia las bases estructurales que conforman la obra, no podemos eludir una primera mención a la importancia vital que reside en esta investigación, no con el afán de justificarla, en lugar de eso, se instaura como una labor que asiste en esclarecer las relaciones entre los ejercicios internos y los compromisos que imperan en su proyección.

Entendemos que todo tiene un por qué, desde los detalles más ínfimos hasta la mayor de las acciones, se pone en valor la capacidad del arte, como premisa para las manifestaciones de los motivos internos y los conceptos que nos humanizan. Comprender las capacidades comunicativas y expresivas de su lenguaje, en tanto que pueda describirse en la imagen, nos supone un valor crucial por ayudar a encontrarnos a nosotros mismos, en un sentido que va más allá de lo que podamos pensar o sentir, desde la humildad y honestidad, la obra no puede entenderse sin servir a los principios personales y a las necesidades expresivas.

Las reflexiones que se han producido estos años, en un estado de meditación que parte desde la conmoción ante las cuestiones existenciales; no conllevó a la necesidad de cerrar, en principio, la manera de proceder frente al soporte en el momento de transcribir dichas reflexiones. En cambio, ha sido una mera consecuencia de la evolución natural imbuida por el aprendizaje y la experiencia. La elaboración de este trabajo nos ha permitido

entender las conexiones que se han dado lugar, vislumbrar el puente que enlaza estas cuestiones, respecto al existencialismo, el misterio, y la identidad en sentido vital; con su expresión a través del arte. De tal modo, encontrar las posibilidades que puede ofrecer la figuración, manteniendo una postura desde la sinceridad y compromiso con el paisaje, para captar dichas cuestiones. En este sentido, encontramos en los paisajes que muestran lugares abandonados, marcados por la huella del tiempo; como una metáfora sobre la sensación de existencia efímera, en relación al carácter inconmensurable del mundo donde vivimos.

Las claves que hemos encontrado en este camino han sido, a nuestro juicio, bastante reveladoras en la unificación del concepto e imagen. Nos permitió observar y entender, en mayor medida; la información implícita de los detalles que nos rodean. Algunas de estas claves se recoge en el clima, concretamente durante los días nublados: la luz global y la ausencia de contrastes fuertes nos indican un espacio indeterminado, en un acercamiento a la bidimensionalidad; respecto al color, la neutralidad que presenta el cielo no facilita la especificación del momento del día, mientras que los objetos muestran de forma más intensa sus colores. Otras claves relevantes las encontramos en los objetos deteriorados, que guardan nuestra identidad, y la contemplación del paisaje, como escenario donde confluyen todos estos factores.

Partiendo de esta actitud contemplativa, nos induce a la representación desde la multisensorialidad que proporciona el encuentro físico con el lugar. En este punto, puntualizamos las distinciones entre la pintura y el dibujo como vías de expresión, la primera desde un sentido más literal en relación al dibujo, que abordamos de una manera más sutil y sugerente.

Asimismo, el acto de redacción que se ha llevado a cabo, ha sido un requisito fundamental para asimilar todo lo que ha ido ocurriendo en este camino. Nos permitió encontrar una definición más concreta al vínculo entre la retórica de estas cuestiones y cómo se llevan a la imagen. No se abordan con la intención de responder a las mismas. Con su carácter trascendental, entendemos como crucial el valor que infunde su magnitud y misterio, de una realidad que nos abarca y no tenemos la potestad de comprender.

Las implicaciones que han confeccionado la base teórica que aquí se recoge, fueron concretadas esencialmente a partir de la investigación, lectura y obra de los autores citados, quienes han sido un punto de apoyo fundamental para cimentar con mayor solidez los conceptos expuestos. La luz que han arrojado cada uno de ellos ha servido para establecer una percepción conjunta de la obra, que de otro modo no habría sido posible.

Por último, queremos expresar que nos sentimos enormemente satisfechos, por haber sido partícipes de todo lo que rodea a

este trabajo, y consideramos cumplidos los objetivos propuestos. No solo ha permitido una lectura global que aúna el pasado y presente de la obra, también ha construido una base con sólidos cimientos desde los cuales avanzar en nuestro proceso de aprendizaje, y la consecuente evolución de la producción artística en el futuro. Sin saber qué nos deparará, tenemos la convicción, de encontrar en éste, un buen punto para continuar.

# RELACIÓN DE ILUSTRACIONES

---

**Figura 1:** Antonio López García, 1967. *Lavabo y espejo* [Óleo sobre papel montado sobre tabla]. 98 x 83,5 cms. Museum of Fine Arts, Boston. Disponible en: <https://historia-arte.com/obras/lavabo-y-espejo>

**Figura 3:** Caspar David Friedrich, 1822. *Solitary Tree*, [Óleo sobre lienzo]. 55 x 71 cms. Galería Nacional, Berlín. Disponible en: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Caspar\\_David\\_Friedrich\\_Landscape\\_with\\_Solitary\\_Tree.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Caspar_David_Friedrich_Landscape_with_Solitary_Tree.jpg)

**Figura 9:** Frank Stella, 1959. *The Marriage of Reason and Squalor, II* [Esmalte sobre lienzo]. 230,5 x 337,2 cms. MoMA, NY. Disponible en: [https://www.moma.org/learn/moma\\_learning/frank-stella-the-marriage-of-reason-and-squalor-ii-1959/](https://www.moma.org/learn/moma_learning/frank-stella-the-marriage-of-reason-and-squalor-ii-1959/)

**Figura 10:** María Bleda y José María Rosa, 2007. *Sanguirán 17*, del *Proyecto Origen* [Fotografía color adherida mediante silicona a metacrilato mate, Dibond y marco de madera]. 124 x 222 cms. Disponible en: <https://bledayrosa.com/proyectos/origen/>

**Figura 11:** Isaac Levitan, 1894. *Above the eternal tranquility* [Óleo sobre lienzo]. 150 x 206 cms. Tretyakov Gallery, Moscow. Disponible en: <https://www.wikiart.org/en/isaac-levitan/above-the-eternal-tranquility-1894>

**Figura 13:** Carmen Laffon, 2012. *Canasto* [Carbón]. 62 x 68 cms. Disponible en: [https://www.leandro-navarro.com/carmen-laffon\\_obra.htm](https://www.leandro-navarro.com/carmen-laffon_obra.htm)

# BIBLIOGRAFÍA

---

**BÉCQUER**, Gustavo A, 1871. *Leyendas: El rayo de Luna, II*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/obras-de-gustavo-a-becquer--0/html/ff0ed3e0-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_4.html#inicio](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/obras-de-gustavo-a-becquer--0/html/ff0ed3e0-82b1-11df-acc7-002185ce6064_4.html#inicio)

**BLEDA Y ROSA**, María y José M, 2006. *Bleda y Rosa: Nos interesa el registro de la huella, más que la ruina o el monumento*, entrevistados por Alberto Martín [Impreso]. El País, 18 de marzo de 2006, Babelia, Arte, p.17

**CASTILLO MARTÍNEZ DE OLCOZ**, Ignacio Javier, 2005. *El sentido de la luz. Ideas, mitos y evolución de las artes y los espectáculos de la luz hasta el cine*. Tesis doctoral. Universitat de Barcelona. Departamento de diseño e imagen. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10803/1378>

**CLÉMENT**, Guilles, 2007. *Manifiesto del tercer paisaje*. Colección GGminima. Barcelona, Editorial Gustavo Gili SL.

**ESPINOSA RUBIO**, Luciano, 2014. *Una antropología filosófica del paisaje*. Ensayo. Universidad de Salamanca. Departamento de Filosofía, Lógica y Estética.

**GONZÁLEZ FLORES**, Laura, 2005. *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, SA

**GURNEY**, James, 2015. *Luz y color*. Madrid, Ediciones Anaya Multimedia

**HUME**, David, 2001. *Tratado sobre la naturaleza humana*. Edición Electrónica. Diputación de Albacete, Libros en la red. Disponible en: <https://www.dipualba.es/publicaciones/LibrosPapel/LibrosRed/Clasicos/Libros/TraNatuHume.html>

**IWANISZEWSKI**, Stanislaw y Silvina **VIGLIANI**, 2011. *Identidad, Paisaje y Patrimonio*. Primera Edición. México, D.F. Instituto Nacional de Antropología e Historia.

**KANT**, Immanuel, 2020. *Crítica de la razón pura*. Madrid, Editorial Verbum, S.L

**LAFFÓN**, Carmen, 1992. Entrevista durante el reportaje: *Trazos de luz*. Redactor, Jesús Martín [Video en línea]. Programa “Indicios”, 14 de mayo de 1992. Canal Sur Televisión, [3’ 42 min.] Disponible en <http://blogs.canalsur.es/documentacionyarchivo/carmen-laffon-trazos-de-luz-1992/>

**NOGUÉ I FONT**, Joan, 1992. *Turismo, percepción del paisaje y planificación del territorio*. Estudios Turísticos, 115, 45-54. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10256/4102>

**PIMENTEL**, Juan, 2015. *Teorías de la luz y el color en la época de las Luces. De Newton a Goethe*. Revistas ARBOR . Ciencia, Pensamiento y Cultura. Arbor, 191 (775): a264. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.3989/arbor.2015.775n5003>

**PRUNÉS I BOSCH**, Alexandre, 2016. *Praxis de la pintura del paisaje: símbolo y emoción, en el umbral entre lo visible y lo espiritual*. Tesis doctoral. Universitat de Barcelona. Departamento de pintura, Facultad de Bellas Artes. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10803/401649> **RUSKIN**, John, 2015. *Las siete lámparas de la arquitectura*. Edición primera. Valladolid, Editorial Maxtor.

**SAUSSURE**, Ferdinand, 1945. *Curso de lingüística general*. Vigésimocuarta Edición. Buenos Aires, Editorial Losada, SA

**TAFALLA**, Marta, 2015. *Teoría y paisaje II: Paisaje y sensorialidad*. Barcelona, Observatorio del Paisaje de Cataluña

**WATSUJI**, Tetsuro, 2006. *Antropología del paisaje: climas, culturas y religiones*. Salamanca, Ediciones Sígueme



