



HASTA EL HORIZONTE Y VOLVER

Apuntes sobre artes visuales y paisaje: concepto, desarrollo en Europa y producción contemporánea en España

To the Horizon and Back: Notes on Visual Arts and Landscape: Concept, Development in Europe and Contemporary Production in Spain

MARÍA JOSÉ CARRILERO ¹, ELISA LOZANO CHIARLONES ²

¹ Universidad Politécnica de Valencia, España

² Universidad Miguel Hernández de Elche, España

KEYWORDS

*Landscape
Land art
Territory
Memory
Identity
Rooting
Borderline*

ABSTRACT

This work arises from the need to investigate the landscape as an engine of artistic production in Spain in contemporary times. Since the 1960s, art has focused its attention on natural spaces, addressing discourses of roots/ uprooting, of an introspective / contemplative nature, that question border policies, ecological activism, and defense of rural heritage. Landscape term, as the social construct it is, needs to be framed in order to be observed. Landscape hypothesis is proposed as a generator of identities, borders, and territory susceptible to legislation and reflection. The landscape, within being a social construct, is a thought generator.

PALABRAS CLAVE

*Paisaje
Land art
Territorio
Memoria
Identidad
Arraigo
Frontera*

RESUMEN

Este trabajo surge de la necesidad de investigar el paisaje como motor de producción artística en España en la contemporaneidad. Desde los años 60 el arte centra su atención en los espacios naturales, abordándose discursos de arraigo/desarraigo, de carácter introspectivo/contemplativo, que cuestionan políticas fronterizas, de activismo ecológico y de defensa del patrimonio rural. El término paisaje, como el constructo social que es, necesita ser enmarcado para poder observarse. Se plantea la hipótesis del paisaje como ente generador de identidades, de fronteras, de territorio susceptible de legislación y reflexión. El paisaje, dentro de ser un constructo social, es un generador de pensamiento.

Recibido: 16/11/2020

Aceptado: 24/09/2021

Escriba el texto aquí

1. Introducción

Nuestro enfoque a la hora de realizar este estudio es creativo y flexible. La elección de las obras que se muestran de los artistas y la manera de conectarlos con la parte teórica hace ver el trasfondo de nuestra disciplina práctica y no solo propiamente teórica. Así las cuestiones que planteamos están abiertas a relacionarse entre sí por nuestra forma de trabajo práctico y el interés en los procesos. La experimentación con la propia obra artística da como resultado distintas poéticas sobre el territorio que enriquecen el trabajo conceptual y hacen que el mismo crezca abriendo nuevos planteamientos. Queremos evidenciar que el paisaje es una clave fundamental en el desarrollo de la producción artística contemporánea desde hace décadas ya que abre infinitud de discursos que nos atraviesan y se sitúa como un sólido pilar creativo y teórico. Para demostrarlo recopilamos textos del ámbito artístico, estético y geográfico para su lectura y aprehensión, así como otro tipo de documentos multimedia. En el trabajo de campo se han recopilado un gran número de artistas que manejan dicha temática, seleccionamos 5 en el presente artículo por su importancia y también por obvias cuestiones de extensión. Los procesos de depuración y codificación han sido cuidados con mimo para su fácil lectura y entendimiento.

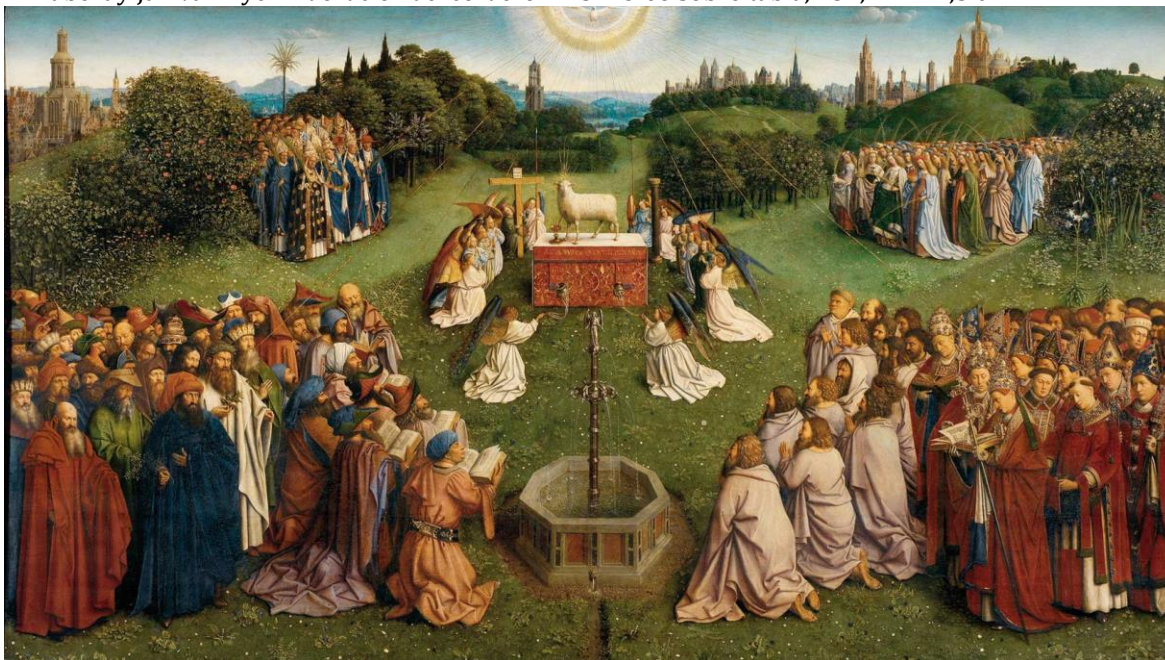
2. El concepto de paisaje

El primer punto al que siempre se enfrenta un texto sobre paisaje y que se repite de manera sistemática es el de explicar qué es paisaje. Es común abordar entonces conceptos como aprehensión, constructo social o territorio, por citar algunos ejemplos. Lejos de querer dar una explicación innovadora, contundente, especial o recordable, desde la humilde posición de quienes estudian el paisaje y crean obra artística a partir de él, se puede comenzar por entender el paisaje como una forma de mirar. Mirar, ver, descubrir, entender. Todos estos verbos conllevan la intención activa de un sujeto presente. Así, se podría hablar también de una forma de estar. Estar consciente ante el paisaje. Pero, antes de nada, vayamos a la esencia: tomemos que el paisaje es el espacio en el que se desenvuelve una persona para realizar sus necesidades vitales y que este incide y repercute en la manera de desarrollarlas. Entonces este espacio es un ente inventado y la definición que las personas dan a tal ente se traduce en el concepto de paisaje. Dicho fenómeno no ocurre en todas las civilizaciones y culturas y, cuando aparece, no lo hace al mismo tiempo. Cada cultura tiene su propio momento histórico para la aparición y asimilación de tal concepto. Por ello solemos leer que paisaje es un concepto cultural aprendido y que dicho concepto adquiere un sentido y un significado distinto, dependiendo de qué cultura, subcultura o región geográfica-cultural hablemos. Como bien explicó Brinckerhoff Jackson tras una amplia indagación en los orígenes de la palabra paisaje traducida al inglés, *landscape*, permitámonos permanecer fieles a la anticuada pero sorprendentemente persistente definición de paisaje como “una parte de la superficie terrestre que puede comprenderse de un vistazo” (Brinckerhoff, 2010, p.39). Para cobrar sentido, el concepto de *paisaje* necesita ser realizado con el acto de mirar, necesita del ojo contemplativo: un sujeto que interprete, se emocione, describa la escena. Javier Maderuelo, trata el concepto de *paisaje* como una construcción cultural: “no es un lugar físico, sino una serie de ideas, sensaciones y sentimientos que elaboramos a partir del lugar” (Maderuelo, 1996, p.10). Según Agustín Berque (1996), la expresión artística resultante de este primer manifiesto de contemplación del paisaje es la poesía. Los poemas de Xie Lingyun (385-433) son el primer testimonio de la contemplación del paisaje de manera estética, dejando en un segundo plano las cualidades de belleza del mismo: *Qing Yong shang wei mei* (el sentimiento, por medio del gusto, hace la belleza). Los de su contemporáneo Tao Yuanming (365-427) tienen una intención más moral que paisajista, buscando el *Zhen yi* (la intención verdadera): la vuelta a la vida campestre y la búsqueda profunda del sentido de *paisaje*. Una vez abierta la veda paisajística en China, comienza una corriente estética de mirada y sentimiento paisajista: aparece el primer escrito sobre pintura de paisaje por el pintor Zong Bing (375-433) y una serie de desencadenantes que van a parar al goce del sentimiento mismo del paisaje, es decir, el goce estético del paisaje.

2.1. Desarrollo en Europa

Una buena obra de referencia para hablar de nuestro marco geográfico y cultural de estudio en los inicios del concepto de paisaje, es y será *El arte del paisaje*, de Kenneth Clark (1971). Ahí vemos que, en Europa, el paisaje toma forma y sentido a través de la pintura de la Edad Media dictando el enfoque por el que la sociedad vivió la naturaleza. Los elementos naturales fueron representados mediante símbolos en una cultura en la que el arte era una herramienta eclesiástica, el resultado de una filosofía cristiana medieval donde la naturaleza era un claro símbolo de pecado.

Figura 1. Hubert y Jan van Eyck. *Adoración del cordero*. 1432. Óleo sobre tabla, 137,7 x 242,3 cm



Fuente: Adaptado de *Adoración del cordero místico*, por Van Eyck, 1432, Catedral de San Bavón. Artehistoria (<https://www.artehistoria.com/es/obra/adoraci%C3%B3n-del-cordero-m%C3%ADstico>)

A través del símbolo se fueron incluyendo elementos decorativos en las arquitecturas de diferentes catedrales, y poco a poco, del ornamento en columnas a la pintura en fresco, esos pequeños detalles que hacían referencia a la naturaleza pasaron de ser una alegoría de pecado a una visión de lo divino. En el texto ya citado, Kenneth Clark (1971) resalta una obra en concreto como primer paisaje moderno en la Europa medieval: *La adoración del cordero* (1432), de los hermanos flamencos Hubert y Jan van Eyck, pintura perteneciente a la completa *Adoración del cordero místico* o *Políptico de Gante* (figura 1). Basada en un pasaje del Apocalipsis de San Juan, esta obra es crucial en la Historia del Arte ya que da un nuevo campo de visión naturalista. Clark (1971) nos indica que con este cuadro el concepto de paisaje escapa de la Edad Media. Con la luz recorriendo ese jardín sin murallas, llega una nueva concepción de vida a Europa. Es la nueva idea, la nueva visión tanto en espacio como en luz, lo que hace despuntar esta obra de su época. Los jardines son de gran significado en la pintura de la Edad Media. La idea de una naturaleza perfecta y pura donde no cabe pecado se explica con ese espacio post-vida de naturaleza perfecta que es el Jardín del Edén, el paraíso idílico tan presente en la fe cristiana. La palabra *paraíso* procede del griego *paradeisos*, *paradisus* para el latín. El término griego *paradeisos* a su vez desciende del persa, *paerdis* "cercado, terreno amurallado". Al respecto, Clark (1996) comenta que la incursión de esta palabra en nuestro lenguaje muy probablemente se deba a las cruzadas. De ahí, que los jardines fuesen tomados en la Edad Media como paraísos delimitados de naturaleza diseñada, ornamental y apacible. Entra el Renacimiento y, en cuanto a paisaje respecta, dos corrientes pictóricas marcan tendencia en el buen hacer de su pintura. La italiana, de alto interés científico en el resultado técnico (con los florentinos inventando recursos para conseguir resultados fieles a la realidad: Brunelleschi y la perspectiva cónica, por ejemplo) y

la flamenca, más naturalista que la anterior, más contemplativa a la vez. Este hecho se da porque Holanda es un paisaje de cielo abierto a sus llanuras. Son escenarios por los que las nubes pasean y proyectan sombras:

las nubes se amontonan en el aire, las sombras navegan por la llanura. Constable dijo que la mejor clase de arte que jamás recibió estaba contenida en las palabras: - Recuerda que la luz y la sombra nunca están paradas (Clark, 1971, p. 53).

En el libro mencionado, mientras Clark habla de Brunelleschi y su afán por conseguir una técnica en perspectiva exacta y matemática y de la manera que eligió para plasmar el cielo en una pintura realizada a la *piazza* de San Giovanni mediante la colocación de un trozo de plata bruñida tras la plaza, el autor sentencia: “el constante cambiar del cielo solo puede sugerirse por medio de la memoria” (Clark, 1971, p 53). Y es la memoria la que crea la identidad del ser. Así que el cielo, como creador de la luz, es creador de la identidad del paisaje. Si se necesitase poner algún ejemplo más de los innumerables que hay en el proceso del desarrollo del concepto de paisaje a nivel europeo, uno de los autores que no podría faltar sería Joachim Patinir (1480-1524). Se le considera el primer paisajista flamenco, sus obras se reconocen fácilmente por los altos horizontes y las montañas de rocas puntiagudas en un universo en el que se mezcla lo real con lo simbólico. En su corta vida obtiene el reconocimiento de pintores contemporáneos tanto por la buena ejecución de su técnica como por la creatividad y el mundo fantástico que consigue. En una línea cronológica más avanzada estaría también John Constable (1776-1837). Como dato anecdótico y posiblemente influyente en su trabajo con el paisaje, cabe señalar que creció en un ambiente rural entre molinos de grano y harina del negocio familiar. Se puede decir que su manera de plasmar la naturaleza fue visceral de modo innovador porque fue uno de los primeros autores en salir a pintar al aire libre, de lleno al medio natural. Durante 1821 y 1822 realizó una serie de obras analizando las nubes, estudiando el tiempo atmosférico, estudiando también la fecha e incluso la hora de trabajo. Según John Constable, la mejor lección artística que hubiese recibido en su vida venía directa de la naturaleza y hacía alusión al continuo movimiento de la luz y la sombra (Clark, 1971).

2.2. La palabra en sí

En cuanto al desarrollo lingüístico del concepto de paisaje, escrito y hablado, se ha investigado mucho sobre la palabra *landscape* en inglés y *landschaft* en alemán, pero según Federico Fernández Christlieb (2019), de la Universidad Autónoma de México, aún no hay estudios profundos sobre el desarrollo del término paisaje en español. Cuenta Federico que el nacimiento del término paisaje en la lengua española se da en el momento en el que dos universos culturales, que entienden de manera distinta el espacio, entran en contacto. Es la época colonial temprana y se trata de un momento muy complejo de la historia de España y de toda América. En sus investigaciones, Fernández Christlieb (2019) analiza los vocablos que fueron utilizados por las autoridades administrativas españolas para tratar de describir una realidad geográfica que les era difícil de comprender. Entre estos vocablos están país y pintura. Hace un análisis sobre las lenguas de los pueblos indígenas de Mesoamérica, donde existían términos que definían una comunidad con su territorio y ambiente natural, pero no describían fronteras ni distinguían lo rural de lo urbano. Por ejemplo, en varias lenguas del México central existían palabras que incluían territorio y agua, como en los poemas chinos. Al parecer, en mixteco la palabra *yucunduta* significa “montaña agua” y en otomí, *andehenttoehe* significa “agua cerro” (Christlieb, 2019, p.11). De manera contemporánea y centrándonos en el desarrollo del concepto de paisaje aquí, en España, son fundamentales para la construcción del tejido paisajero tanto la literatura como la pintura, pasando por las descripciones de viajeros. Como bien indican Delgado y Ojeda:

Los paisajes de Castilla de los escritores del 98; los paisajes sedientos de los campos de Nijar de Goytisolo; los paisajes rurales de Barreta, Marcote y otros pintores vascos; la masía de Miró; el paisaje aragonés pintado por Baulas o las dehesas pintadas por Godofredo Ortega; y el Ampurdán de Pla o los mundos rurales amenazados por el olvido de Llamazares, no son sino arquetipos resilientes de unos paisajes que han perdido las funciones

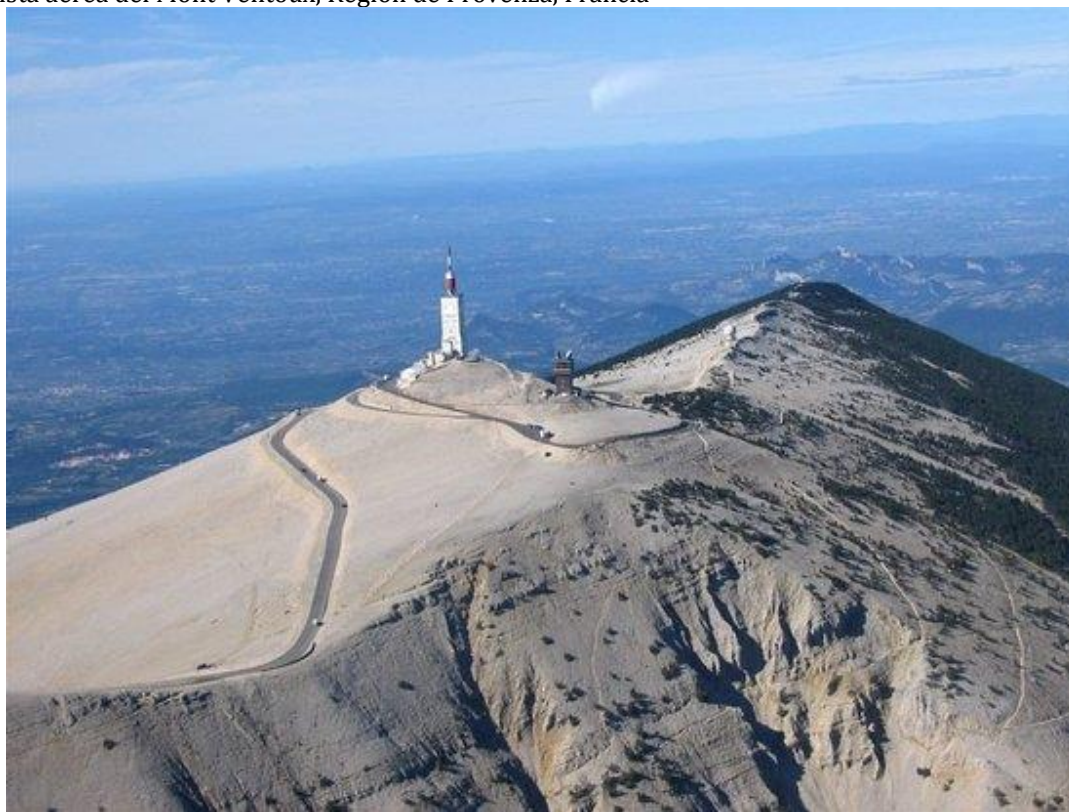
que los generaron. Aunque para muchos hablar del paisaje siga siendo hablar de las cosas del campo en general y de sus representaciones en particular (Delgado Bujalance, B y Ojeda Rivera, J. F. 2009, p. 95)

Dice Augustin Berque (1996) que una cultura logra convertir el paisaje en hecho sustantivo a través de cuatro condiciones: palabras específicas que lo nombran, representaciones literarias, representaciones pictóricas y reconstrucciones artificiales de la naturaleza. Según Delgado y Ojeda (2009) la expresión del paisaje es un hecho que se da de manera tardía en cualquier cultura. Indican que esta es una premisa muy probablemente egocéntrica y elitista pero de sumo interés porque, para que se dé, cada cultura necesita haber superado un estado primario de supervivencia. Al parecer hay una evolución en el concepto de paisaje en España desde las imágenes protopaisajísticas de la antigüedad a las primeras representaciones paisajísticas de los ilustrados, para llegar después a la mirada entre lo sublime y lo pintoresco de los viajeros románticos, los cuales cambian de valores y aprecian lo que los ilustrados habían criticado.

2.3. Mont Ventoux

Sabido es que Petrarca fue el primero en interesarse de manera estética por las formas y espacios que la naturaleza le ofreció. En diferentes textos sobre los inicios del paisaje en nuestra cultura occidental, aparece Petrarca y su famosa expedición al Mont Ventoux como podemos consultar en González de Durana, Petrarca y Maderuelo, en 2002.

Figura 2. Vista aérea del Mont Ventoux, Región de Provenza, Francia



Fuente: Guía de Provenza, Información y turismo, s.f (<https://www.la-provenza.es/mont-ventoux>)

Se le considera una especie de eslabón entre la Edad Media y el pensamiento moderno por sus inquietudes, sus proyectos y su manera de sentir la vida tan distinta y adelantada a su época. En 1336 realiza la subida al Mont Ventoux, con el único motivo de querer mirar el paisaje. De sentir un paisaje. Cuando asciende, Petrarca lleva consigo las Confesiones de San Agustín, libro que abre al azar una vez está en la cima para dar casualmente con el siguiente pasaje: «viajan los hombres a admirar las alturas de los montes, las ingentes olas del mar, y las anchurosas corrientes de los ríos, y la inmensidad del océano, y el

giro de los astros, y se olvidan de sí mismos (...)» (Agustín, St., 2015, p. 99). Posiblemente Petrarca tuvo la necesidad de recordar un paisaje al que se pertenece para volver a él de manera recurrente: memorizar un paisaje, sentir un paisaje y pertenecer a un paisaje. Son tres acciones que se resumen en tres conceptos: memoria, querencia y telurismo. Tomamos, según las correspondientes definiciones por la Real Academia de la lengua española, *memoria* como la «facultad psíquica por medio de la cual se retiene y recuerda el pasado» (Real Academia Española, s.f., definición 1); *querencia* como la «inclinación o tendencia del hombre y de ciertos animales a volver al sitio en que se han criado o tienen costumbre de acudir» (Real Academia Española, s.f., definición 2) y *telurismo* como «la influencia del suelo de una comarca sobre sus habitantes» (Real Academia Española, s.f., definición 1).

3. Producción en España en los años 90

Los siguientes artistas que vamos a ver son una pequeña parte de la producción actual en torno al paisaje en España. Estos artistas abordan discursos de arraigo/desarraigo, de carácter introspectivo/contemplativo, discursos que cuestionan temas político fronterizo, de activismo ecológico sostenible, de ecofeminismo y de defensa del patrimonio rural, por citar varios ejemplos. En todos, el nexo común es el paisaje y la naturaleza. Para constatar que este tipo de práctica artística está en expansión y son cada vez más los autores que ponen el foco sobre el entorno natural generando debates que se extrapolan del mero medio artístico, analizaremos la obra fotográfica de Bleda y Rosa y sus diálogos sobre el territorio acerca del tiempo y la historia; la sensación de ausencia, vacío e infinito en las imágenes de Carla Fernández Andrade; las acciones y performances documentados de Rubén Martín de Lucas con respecto a los conceptos de nación y frontera; la obra de Lucía Loren y la estrecha relación que establece con el paisaje cultural y los entornos rurales que interviene; así como las fotografías de Ruth Montiel Arias de la mano de sus reflexiones sobre recursos naturales y ética hacia el entorno. Estos autores están elegidos concienzudamente para dar soporte a este artículo e indagan sobre conceptos que van unidos a cuestiones que el ser humano lleva persiguiendo desde hace siglos. En ocasiones dichas cuestiones están impregnadas de cierto sentir romántico (el arraigo, la contemplación, el paso del tiempo, el vacío ante un vasto), en otras, estas cuestiones surgen de problemáticas recientes como el ecofeminismo, el sentido de nación o el activismo ecológico. En todos estos artistas, el paisaje es un ente indispensable sin el cual la obra producida carece totalmente de sentido.

3.1. Bleda y Rosa: la huella sobre el territorio

En relación a los ya nombrados conceptos de memoria, querencia y telurismo se ha escogido la obra de Bleda y Rosa. Son una pareja artística: María Bleda nacida en Castellón, Valencia, en 1969 y José María Rosa nacido en Albacete, en 1970. Bleda y Rosa son una pieza fundamental de la fotografía contemporánea en España. Sus trabajos se han ido enriqueciendo con discursos que se entrecruzan: el poso del tiempo en el paisaje, el arraigo a los espacios vividos, la memoria y la huella de otras culturas y civilizaciones sobre el territorio. Ponen de manifiesto el imaginario cultural propio de cada localización, generando pensamiento y reflexiones sobre su historia. *Campos de fútbol*, *Campos de batalla*, *Ciudades*, *Origen*, *Arquitecturas*, son algunos de sus trabajos más destacados. La figura 3, *Grao de Castellón*, es una imagen perteneciente a *Campos de fútbol*. El proyecto reflexiona sobre el paso del tiempo en relación al espacio geográfico, para poder hablar de un tipo de lugar y no un lugar determinado. Por eso el recorrido realizado con las fotografías es próximo a ellos tanto en su memoria personal como a nivel geográfico. Se gesta así una identidad propia en torno al lugar, un vínculo de arraigo en el recuerdo. Ejercitan con ello el paso del tiempo, el recuerdo y la memoria sobre lugares de condiciones muy similares a los fotografiados.

Figura 3. Bleda y Rosa. *Grao de Castellón*, de la serie *Campos de Fútbol*. 1993. Inyección de tinta sobre papel de algodón, 85x98,5 cm



Fuente: Bleda y Rosa, 1993 (<https://www.bledayrosa.com/proyectos/campos-de-futbol/>).

Es difícil deshacerse del simbolismo impuesto por la historia del arte. Cómo no relacionar la presente fotografía en la que vemos una portería como ruina de lo que fue, el juego infantil, recuerdo de un tiempo joven y vivo. Ahora, la portería no es más que un deshecho enfrentado a su propio perecer. Un monje frente al mar. Como podemos leer en la página del Centro de Arte y Naturaleza de Huesca (<http://www.cdan.es/>), a lo largo de la historia, la Península Ibérica ha tenido una estrecha relación con numerosas culturas y civilizaciones. Esto significa que habita en su paisaje un poso de riqueza cultural que se hereda en sus pueblos. Los distintos asentamientos generan un sello tanto físico como cultural en la memoria de la población. Con Bleda y Rosa nos transportamos a la esencia de generaciones pasadas que dejaron su legado sobre el territorio. Cerramos así la visita a esta pareja con una imagen perteneciente al trabajo *El continente y el viento*, titulada *Reinos de Chile*.

Figura 4. Bleda y Rosa. *Reinos de Chile*, de la serie *El continente y el viento*. 2010-2017. Impresión sobre papel de algodón, 42x48,6 cm.



Fuente: Bleda y Rosa, 2010-2017 (<https://www.bledayrosa.com/project/el-continente-y-el-viento/>)

En *Reinos de Chile* se intuye la quietud, el silencio, la historia vivida que se posa y se sedimenta bajo el cielo. «El paisaje es un estado del alma» (Amiel, 1919, p. 56). Menos poético sería, el paisaje es según nuestra percepción. Más visceral, el paisaje es según el día. El paisaje es según lo que veamos. Es según lo que digamos de él. Es un adjetivo. La capacidad del hombre de adjetivar, cosificar y humanizar lo que le rodea es proporcional a su afán de perdurar sobre la faz de la tierra. Tal vez el reino animal hace lo mismo, pero, incomprendimientos del lenguaje, no llegamos a entenderlo. La suma entre humanizar y perdurar sería la necesidad de conquistar el territorio pues el hombre, además de ser un animal territorial, tiene la capacidad de pensamiento y, en cuanto a conquista del territorio, suele ser pensamiento retorcido y maquiavélico. El caso es que, a nuestro modo de entender, el ser humano tiene la capacidad, bien sea vicio o virtud, de humanizar el entorno. Todo a su alrededor. La necesidad de visión del todo, la vista de pájaro. Ponerse en una situación elevada y contemplar a los pies. Sentir el poder de mirar: sentir lo sublime. Aunque analizar lo sublime puede dar para una investigación entera aparte, es necesario para este estudio, al menos, mencionarlo brevemente. Para el filósofo alemán Immanuel Kant (1724-1804) existe una distinción entre placer estético a nivel sensorial y el placer y displacer que produce a la vez lo inabarcable por inmenso. En su *Crítica de la razón pura*, realiza la siguiente cita: «El cielo estrellado sobre mí y la ley moral en mí» (Kant, 1970, p. 45). Según otros pensadores (García Morente, 1996) el sentimiento de dignidad propio del ser humano surge bien como sublime matemático, bien como sublime dinámico. Lo sublime matemático ocurre cuando, al enfrentarnos a la naturaleza como algo extremadamente vasto, extenso y grandioso, la imaginación desfallece por la imposibilidad de abarcarlo y somos conscientes de las ideas de la razón que nos permiten alcanzar la totalidad infinita. Por otro lado, lo sublime dinámico sucede cuando nos enfrentamos a la naturaleza como una fuerza abrumadora que nos hace patente la debilidad de nuestro Yo empírico, pero que a la vez, por contraste, nos hace conscientes de nuestra superioridad y dignidad moral. El sujeto alcanza así la conciencia de su propia superioridad moral respecto a la naturaleza que se presenta caótica, desordenada, desolada. Lo infinito que ha provocado el sentimiento de lo sublime, se mete en nosotros gracias a un proceso mental. Este proceso sigue los siguientes pasos:

1. Aprehensión de algo grandioso que sugiere la idea de lo informe, indefinido, ilimitado y caótico.
2. Suspensión del ánimo y consiguiente sentimiento doloroso de angustia y temor.
3. Conciencia de nuestra insignificancia frente a esa magnitud inconmensurable.
4. Reacción al dolor mediante un sentimiento de placer resultante de la aprehensión de la forma informe por medio de una idea de la razón (infinito de la naturaleza, del alma, de Dios).

5. A través del gozoso sentimiento de lo sublime el infinito se hace finito, los dualismos entre razón y sensibilidad quedan superados en una síntesis unitaria. Lo divino se hace patente, a través del sujeto, en la naturaleza. Y en ello reside la situación privilegiada del ser humano.

El paisaje fue el género pictórico más halagado durante el Romanticismo. En la primera mitad del siglo XIX se dan en Alemania un número de artistas a los que encajamos como paisajistas: Carl Blechen, Carl Rottmann o Caspar David Friedrich. Con este último guardaba una estrecha amistad el pintor, psicólogo, naturalista y micólogo alemán Carl Gustav Carus (1789-1869). De él extraemos que:

Lo sublime es placer contradictorio o relativo, va unido al terror o al peligro y radica en una tensión interna de los sentidos del circunstante. Los motivos y recursos propios de la poética de la sublimidad, se gestan en la experiencia de fenómenos de la naturaleza (Carus, 1992, p. 28).

En dicho texto también recuerda el pintor lo siguiente:

El esfuerzo de Edmund Burke por explicar el placer en objetos sublimes radicaba en buena medida en el estudio de los sentimientos y las reacciones fisiológicas ante los motivos extraordinarios que podían figurar en un paisaje (Carus, 1992, p. 28).

En relación a estas palabras, Rafael Argullol hace referencia en *El héroe y el único* a la comparación de Kant que refleja lo bello como el día y la luz, y lo sublime como la oscuridad y la noche (Argullol, 2008). Es de necesidad incluir como referencia visual en este momento la siguiente obra, por la repercusión y peso que ha tenido en nuestro imaginario cultural occidental. Este *Monje contemplando el mar*, es un claro ejemplo de sentimiento contemplativo (la contemplación por la contemplación en sí) del paisaje del artista romántico, por la visión de lo infinito, lo sublime, lo aterrador del futuro, del mundo de la imaginación; pues «para los románticos, la Imaginación es un intermediario mágico entre el pensamiento y el ser, la potencia capaz de producir mágicamente *imágenes* y, por tanto, mundos imaginarios» (Argullol, 2006, p. 63). La figura 5 muestra a la perfección el sentimiento de lo sublime y la pertinente búsqueda de respuesta del ser humano en la grandeza de la indomable y vasta naturaleza.

Figura 5. Caspar David Friedrich. *El monje contemplando el mar*. 1808-10. Óleo sobre lienzo. 110x171,5 cm.



Fuente: Wolf (2003), Taschen GmbH

3.2. Carla Andrade: vacío, ausencia e infinito

A colación de lo sublime se encuentra la obra de Carla Fernández Andrade. La artista Carla Andrade, como es más conocida, nacida en 1983 es natural de Vigo, Galicia. Su obra está en completa unión a la poesía, la filosofía y el pensamiento, con referentes claros como James Benning en su paisaje americano o indicadores románticos que remiten a William Turner o Caspar David Friedrich. Hay un amplio trasfondo literario y viajero en su discurso. La artista se inspiró en la Teoría del Big Bang para la serie *Last Return*. Así se aprecia en la figura 6 por sus líneas de composición simple y contundencia visual. En dicha serie habla de que el inicio del universo podría no distinguirse de su fin, dando pie a un desenlace sin

posibilidad de retorno eterno. Carla Andrade trabaja de manera recurrente las formas del vacío, la ausencia, las condensaciones de luz y nubes, todo un atrezzo natural que hace pensar sobre la atemporalidad del paisaje y en un infinito escenario cambiante y estanco a su vez. La obra de Carla también habla sobre la identidad del individuo que se pierde en la del propio paisaje cobrando este, el paisaje, un protagonismo ancestro que le viene dado per se en sus distintas formas de gravedad, misterio, nebulosa. Así, en sus últimos trabajos como *Llueven manchas de tiempo* en 2014 indaga sobre estos conceptos de vacío y tiempo. Situados entre Nepal y Atacama aborda el silencio, la luz, la sombra, la ocultación, el amanecer, la capacidad del paisaje de ser perenne en su constante variación. En la figura 7, extraída de la serie *Llueven manchas de tiempo*, Carla plantea el vacío desde un punto metódico. Para obtener esta imagen, la artista se trasladó a Nepal para ahondar en tales nociones desde las filosofías orientales junto con la poderoso peso de la orografía del lugar.

Figura 6. Carla Fernández Andrade. De la serie *Last Return*. 2011. Fotografía digital.



Fuente: Fernández Andrade, 2011 (<https://carlafernandezandrade.com/Last-Return>)

Figura 7. Carla Fernández Andrade. De la serie *Llueven manchas de tiempo*. 2014. Fotografía digital



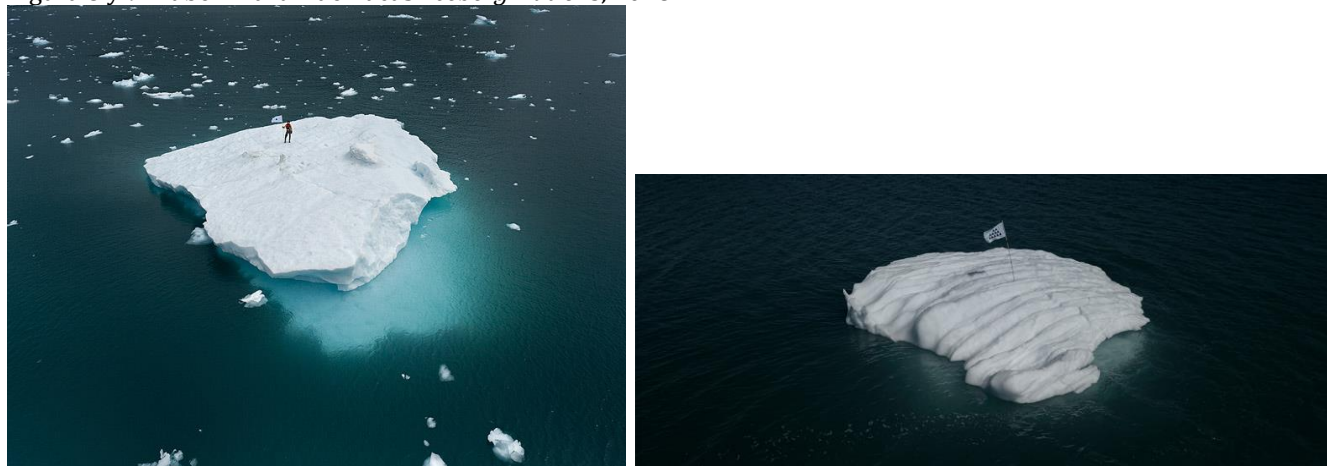
Fuente: Fernández Andrade, 2014 (<https://carlafernandezandrade.com/Llueven-manchas-de-tiempo>)

3.3. Martín de Lucas: deslocalización y conocimiento discriminado

Para reflexionar sobre los conceptos de frontera y nación se escoge la obra de Rubén Martín De Lucas. Natural de Madrid en 1977, se licenció como Ingeniero Civil por la Escuela Superior de Ingenieros de Caminos Canales y Puertos de la Universidad Politécnica de Madrid. Después de viajar cuatro meses por la India decidió dedicarse por completo al arte. Fundó Boa Mistura junto con otros cuatro artistas, un

colectivo multidisciplinar que utiliza de base el arte urbano y con el que ha realizado proyectos en Sudáfrica, Noruega, Alemania, España, Argelia, México y Brasil. Su obra personal se centra en las relaciones humanas entre naturaleza y territorio. Sus trabajos tienen como base cuestionar la forma en la que el individuo se relaciona con el paisaje, con el territorio y con el resto de seres con quien comparte la Tierra. Hay dos conceptos muy marcados en su obra. Uno es el de la deslocalización: la sensación de que la Tierra nos pertenece en lugar de lo obviamente contrario, que nosotros pertenecemos a la Tierra. El otro es el del conocimiento discriminado: la tendencia del individuo a verse como un ente separado de todo lo demás, del paisaje, de la naturaleza, del planeta en sí, en lugar de verse como un ente perteneciente a un ecosistema complejo donde todos los entes y las relaciones entre ellos tienen un profundo valor.

Figura 8 y 9. Rubén Martín de Lucas. *Iceberg Nations*, 2018.



Fuente: Martín de Lucas, 2018 (<http://martindelucas.com/>)

Como ejemplo de su obra tomamos *Iceberg Nations*. Este trabajo habla sobre la naturaleza líquida del concepto *nación*. Rubén sigue un proceso de tres pasos para estas obras: primero, manda abordar un iceberg, segundo, planta una bandera, tercero, reclama esa nación como suya. Las imágenes que se muestran en las figuras 8 y 9 pertenecen a dicha obra de la que además forman parte una instalación de vídeo, un corto documental y un libro. Con estas performances Rubén otorga de bandera y nacionalidad a distintos trozos de hielo. De esta manera nos hace reflexionar sobre los conceptos de país, nacionalismo y nación, poniendo sobre la mesa lo abstracto de términos que son motivo de continuas tensiones y conflictos. Según palabras del propio Rubén Martín de Lucas:

Ninguna nación existe de manera física, es decir, como un ente objetivo. Su naturaleza, líquida e intangible, se sostiene como construcción mental presente únicamente en el imaginario colectivo. Toda guerra, toda violencia de estado y toda forma de gobierno se apoyan en este concepto. Sin embargo, toda nación, al igual que un témpano de hielo flotando sobre el mar, está condenada a diluirse (Martín de Lucas, 2018, p. 7).

3.4. Lucía Loren: paisaje cultural localizado

El trabajo de Lucía Loren, nacida en Madrid en 1973 y Licenciada en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid, ha recibido varias becas y premios a nivel internacional. Lucía es una artista que indaga sobre el individuo y su relación con el entorno natural más cercano, con el que convive. Esta relación directa ha sido motor para intervenciones en paisajes de Italia, La Rioja, Salamanca y Madrid. Trabaja con los elementos naturales propios de las localizaciones que invitan a pensar sobre el paisaje cultural de cada lugar.

Figura 10. Lucía Loren. *Matriz de agua*. 2018.



Fuente: Loren, 2018, Fotografía digital de la obra en Bodegas Aroa, Navarra (<https://lucialoren.com/>)

Es muy interesante y enriquecedor para la población que habita dichos lugares, pues en la mayor parte de ocasiones los habitantes intervienen en el proceso de creación de las obras participando de manera activa y generando un intercambio de experiencias, legado y conocimientos entre la obra y la población rural. En la figura 10 se muestra la obra *Matriz de agua* la cual, además de recoger la esencia de la tradición popular con materiales propios de la zona, está cargada de ecofeminismo. Realizada en 2018 en las Bodegas Aroa de Navarra, utilizó el mimbre para mostrar la matriz como un vaso hermético de alquimista. Un sitio en el que se mezclan y se transforman elementos contrarios: muerte y renacimiento, tierra y agua. Es un lugar hecho para acoger los frutos, que remite de manera directa al órgano sexual femenino, una cavidad que alberga la cosecha recién cogida. Los embudos cosidos en mimbre recogen la humedad del agua del rocío en su trama durante la noche y se la ofrecen a la tierra cuando amanece. La técnica utilizada es la de tejido radial.

3.5. Ruth Montiel Arias: ética y recursos

La obra de Ruth Montiel Arias, nacida en La Coruña en Galicia en 1977 habla de la necesidad de posesión y poder del ser humano sobre su entorno natural. Lo muestra de manera multidisciplinar, a través de acciones sobre el territorio, fotografía, vídeo e instalación. Hace reflexionar sobre las acciones institucionales y políticas que explotan el planeta como una mina inagotable de recursos, cuestionándolas de manera ética.

Figura 11. Ruth Montiel Arias. *Chisa*. 2015. Fotografía, 50 x 30 cm.



Fuente: Montiel Arias, 2015 (<http://ruthmontielarias.com/>)

Así, es común en su obra el trabajo con fenómenos medioambientales y dichos trabajos son de carácter interactivo con su público. Ruth Montiel (s.f.) recuerda en su web la meta de Martin Buber que dice «no hay vida sin robar espacio vital a otros, y sin embargo en la gracia de no hacer más mal que el absolutamente necesario está la posibilidad que se nos da de ser humanos» (párr. 2).

Figura 12. Ruth Montiel Arias. *Chisa*. 2015. Fotografía, 50 x 30 cm.



Fuente: Montiel Arias, 2015 (<http://ruthmontielarias.com/>)

Chisa es una serie de fotografía, video y pintura expandida que habla sobre la quema controlada en Sudáfrica. El invierno en Sudáfrica es muy seco y el gobierno obliga a los propietarios de terrenos a quemar parte de los mismos para evitar la propagación de fuegos. Hay penalización con grandes multas económicas si los propietarios se niegan. *Chisa* en Zulu significa ardiendo. Las consecuencias de estas quemaduras son la pérdida de materia orgánica del suelo, la muerte de organismos vivos, la pérdida de fertilidad del terreno, así como el aumento de mortalidad y enfermedades respiratorias en lo que la propia

artista denomina en su web como animales no humanos y humanos. En las figuras 11 y 12 de la serie fotográfica se aprecia de manera concisa la desolación paisajística resultante de la quema.

4. Conclusiones

Concluimos por tanto que el paisaje, dentro de ser un constructo social es, en sí mismo, un generador de pensamiento y un motor de creación necesario dentro del arte contemporáneo de nuestro país. El paisaje, que para darse necesita de un sujeto presente con la intención activa de interactuar con él bien sea contemplándolo o simplemente con el acto de estar en él de manera consciente, acaba siendo de manera involuntaria y no intencionada, un productor de arte contemporáneo. Lo hemos podido comprobar con la obra fotográfica de Bleda y Rosa y la huella del tiempo sobre el territorio; con el vacío, la ausencia y el infinito que evocan las imágenes de Carla Andrade; con la deslocalización y el conocimiento discriminado del cual nos habla Rubén Martín de Lucas en sus acciones; con el paisaje cultural localizado de Lucía Loren y su manera de conectar con el entorno rural que interviene; y con la reflexión sobre ética y recursos de nuestro planeta que muestra Ruth Montiel Arias en sus fotografías. En todos estos autores, el entorno natural es un elemento insustituible sin el cual no sería posible el resultado y la obra en sí carecería por completo de significado. Los artistas mostrados se han escogido adrede para apoyar este artículo pues investigan nociones que la humanidad lleva siglos cuestionándose desde antes del romanticismo, durante el mismo y aún hoy a través del filo de diversas problemáticas sociales. El paisaje es en sí mismo un generador de identidades, de arraigo y desarraigo, de fronteras, de figuras legales e ilegales en función de dichas fronteras, de territorio susceptible de legislación y reflexión. Esta conclusión no es cerrada, ya que abre futuros caminos de estudio y ramificaciones sobre la producción artística contemporánea en arte y paisaje. El paisaje rural, el paisaje urbano, el paisaje cultural, el paisaje es en sí un ente vivo, cambiante y susceptible de ser destruido por intereses varios. Reside en el arte la tarea de pensarlo, cuidarlo y mantenerlo en el lugar que se merece. Así cueste la tarea. Así sea largo el camino, Hasta el horizonte y volver.

Referencias

- Agustín, S. Obispo de Hipona. (2015). *Confesiones*. Verbum.
- Amiel, H. F. (1919). *Diario íntimo*. América.
- Argullol Murgadas, R. (2006). *La atracción del abismo: un itinerario por el paisaje romántico*. Acantilado.
- Argullol Murgadas, R. (2008). *El héroe y el único: el espíritu trágico del Romanticismo*. Acantilado.
- Berque, A. (1996). El nacimiento del paisaje en China. En: *Actas de El Paisaje, II Curso Arte y Naturaleza*. Diputación de Huesca.
- Bleda, M. y Rosa, J. M. (1993). Grao de Castellón [Imagen]. *Bleda y Rosa*. Recuperado en 23 de julio de 2020 de <https://www.bledayrosa.com/>
- Bleda, M. y Rosa, J. M. (2010-2017). Reinos de Chile [Imagen]. *Bleda y Rosa*. Recuperado en 23 de julio de 2020 de <https://www.bledayrosa.com/>
- Brinckerhoff Jackson, J. (2013). *Descubriendo el paisaje autóctono* (J. Nogué, Ed.). Paisaje y Teoría, Biblioteca Nueva.
- Carus, C. G. (1992). *Cartas y anotaciones sobre la pintura de paisaje: Diez cartas sobre la pintura de paisaje con doce suplementos y una carta de Goethe a modo de introducción* (J. L. Arántegui, Trad.). Machado Grupo de Distribución.
- Clark, K. (1971). *El arte del paisaje*. (L. Diamond, Trad.). Seix Barral.
- Delgado Bujalance, B. y Ojeda Rivera, J. F. (2009). La comprensión de los paisajes agrarios españoles. Aproximación a través de sus representaciones [PDF]. *Boletín de la A.G.E*, 51, 93-126. Universidad Pablo de Olavide de Sevilla y GIEST. Recuperado en 25 de agosto de 2020 a partir de <https://bage.age-geografia.es/ojs/index.php/bage/article/view/1134/1057>
- Fernández Andrade, C. (2011). Serie *Last Return* [Fotografía digital]. Recuperado en 20 de julio de 2020 de <https://carlafernandezandrade.com/CARLA-ANDRADE>
- Fernández Andrade, C. (2014). Serie *Llueven manchas de tiempo* [Fotografía digital]. Recuperado en 20 de julio de 2020 de <https://carlafernandezandrade.com/CARLA-ANDRADE>
- Fernández-Christlieb, F. (2014). *El nacimiento del concepto de paisaje y su contraste en dos ámbitos culturales: el viejo y el nuevo mundo*. [Documento PDF]. Instituto de Geografía, Universidad Nacional Autónoma de México. Recuperado en 25 de mayo de 2020 a partir de https://www.researchgate.net/publication/331086671_El_nacimiento_del_concepto_de_paisaje_y_su_contraste_en_dos_ambitos_culturales_El_viejo_y_el_nuevo_mundos
- Fundación Beulas- Sarrate de Huesca. (s. f.). Centro de Arte y Naturaleza. Recuperado en 20 de junio de 2020 de <http://www.cdan.es/>
- García Morente, M. (1996). *Obras Completas*. (J. M. Palacios y R. Rovira, Eds.). Anthropos; Fundación Caja Madrid.
- Kant, I. (1970). *Crítica de la razón pura*. (J. B., Bergua, Trad.). Ediciones Ibéricas y L.C.L.
- La Provenza. (s. f.). *Vista aérea del Mont Ventoux* [imagen]. La Provenza y Costa Azul de Francia. Recuperado en 25 de junio de 2020 de <https://www.la-provenza.es/mont-ventoux>.
- Loren, L. (2018). *Matriz de agua* [Fotografía digital de la obra en Bodegas Aroa, Navarra]. Recuperado en 20 de junio de 2020 de <https://lucialoren.com/>
- Maderuelo, J. J. (1996). Introducción: El paisaje. En *Actas de El Paisaje, II Curso Arte y Naturaleza*. Diputación de Huesca.
- Martín de Lucas, R. (2018). *Iceberg Nations* [Fotografías digitales]. Recuperado en 19 de junio de 2020 de <http://martindelucas.com/>
- Montiel Arias, R. (2015). Serie *Chisa* [Fotografías digitales]. Recuperado en 23 de mayo de 2020 de <http://ruthmontielarias.com/>
- Petrarca, F. (2002). *La Ascensión al Mont Ventoux: 26 de abril de 1336*. (J. González De Durana y J. J. Maderuelo Raso, Eds.). Artium.
- Real Academia Española. (s.f.). Memoria. En *Diccionario de la lengua española* (23ª edición). Recuperado en 20 de mayo de 2020 de <https://dle.rae.es>
- Real Academia Española. (s.f.). Querencia. En *Diccionario de la lengua española* (23ª edición). Recuperado en 20 de mayo de 2020 de <https://dle.rae.es>

Real Academia Española. (s.f.). Telurismo. En *Diccionario de la lengua española* (23ª edición). Recuperado en 20 de mayo de 2020 de <https://dle.rae.es>

Van Eyck, H. y J. (1425). Adoración del cordero místico. Recuperado en 25 de septiembre de 2020 de <https://www.artehistoria.com/es/obra/adoraci%C3%B3n-del-cordero-m%C3%ADstico>

Wolf, Norbert (2003). *Friedrich*. Taschen GmbH.