



COLECCIÓN CONOCIMIENTO CONTEMPORÁNEO

Investigación y mediación en patrimonio cultural museos, entornos y paisajes sensoriales

Coords.

Manuel Pérez Valero
Dolores Álvarez Rodríguez
Olaia Fontal Merillas

Dykinson, S.L.

INVESTIGACIÓN Y MEDIACIÓN EN PATRIMONIO CULTURAL
MUSEOS, ENTORNOS Y PAISAJES SENSORIALES



COLECCIÓN CONOCIMIENTO CONTEMPORÁNEO

INVESTIGACIÓN Y MEDIACIÓN
EN PATRIMONIO CULTURAL MUSEOS,
ENTORNOS Y PAISAJES SENSORIALES

Coords.

MANUEL PÉREZ VALERO
DOLORES ÁLVARES RODRÍGUEZ
OLAIA FONTAL MERILLAS

Dykinson, S.L.

2023

INVESTIGACIÓN Y MEDIACIÓN EN PATRIMONIO CULTURAL.
MUSEOS, ENTORNOS Y PAISAJES SENSORIALES

Diseño de cubierta y maquetación: Francisco Anaya Benítez

© de los textos: los autores

© de la presente edición: Dykinson S.L.

Madrid - 2023

N.º 114 de la colección Conocimiento Contemporáneo

1ª edición, 2023

ISBN: 978-84-1122-828-2

NOTA EDITORIAL: Los puntos de vista, opiniones y contenidos expresados en esta obra son de exclusiva responsabilidad de sus respectivos autores. Dichas posturas y contenidos no reflejan necesariamente los puntos de vista de Dykinson S.L., ni de los editores o coordinadores de la obra. Los autores asumen la responsabilidad total y absoluta de garantizar que todo el contenido que aportan a la obra es original, no ha sido plagiado y no infringe los derechos de autor de terceros. Es responsabilidad de los autores obtener los permisos adecuados para incluir material previamente publicado en otro lugar. Dykinson S.L. no asume ninguna responsabilidad por posibles infracciones a los derechos de autor, actos de plagio u otras formas de responsabilidad relacionadas con los contenidos de la obra. En caso de disputas legales que surjan debido a dichas infracciones, los autores serán los únicos responsables.

PAISAJE Y ARQUEOLOGÍA ESPACIAL DE LA MEMORIA

ELISA LOZANO CHIARLONES

Universidad Miguel Hernández de Elche

MARÍA JOSÉ CARRILERO CUENCA

Universidad Politécnica de Valencia

1. INTRODUCCIÓN

Todos tenemos paisajes en propiedad de espacios vividos. Parcelas en el recuerdo con una orografía propia, con una arquitectura definida, con una luz y un olor concreto que sería capaz de transportarnos a ese mismo lugar del pasado si se nos presentasen en un ahora presente. Para comenzar con este pequeño estudio, hablaremos del propio concepto de paisaje. En la casi imposible tarea de definir qué es paisaje, elegimos dos que nos convencen porque remiten a lo más esencial del mismo: paisaje, como una parte del territorio que se abarca en un vistazo (JACKSON, 2010, p.39) y paisaje, como un compendio de ideas, sensaciones y sentimientos que se elaboran a partir del lugar, haciendo alusión así a que la palabra paisaje no se refiere a un lugar físico (MADERUELO, 1996, p.10). La aparición de este concepto no se da ni en la misma época, ni se manifiesta de igual manera en todas las culturas. La conciencia en el ser humano de contemplación de un paisaje surge por primera vez en China, en el siglo quinto de nuestra era, con el término *shanshui* (monteagua). Según Agustín Berque, la expresión artística resultante de este primer manifiesto de contemplación del paisaje, es la poesía. Los poemas de Xie Lingyun (385f 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). En lo que a la cultura occidental se refiere, 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. 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. p. 99, 2015). 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”; 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” y telurismo como “la influencia del suelo de una comarca sobre sus habitantes” (<https://www.rae.es/>). Como bien iniciábamos, todos tenemos paisajes en propiedad de espacios vividos. El recuerdo de los mismos es capaz de transportarnos a un lugar concreto, a una coordenada exacta. Haremos mención a dos recuerdos de la propia infancia. En primer lugar, la vez que andando por Gran Vía de Madrid, un hombre llevaba la colonia que gastó mi padre a finales de los ochenta. Un hombre que me cruzó. Acto seguido me giré y lo perseguí entre la marabunta. Anduve como veinte metros en mi infancia. Después mi infancia se disolvió en la marabunta de olor. En segundo lugar, la tarde aquella que entré al gallinero y el pollo Titi se me encaró. Yo tenía ocho años. El pollo y yo éramos igual de altos. La luz era color bizcocho. El olor de la

luz era a puré de paja y estiércol. Titi me olió el miedo en los ojos. Todavía, el olor a estiércol me remonta a esos 3 metros cuadrados de ladrillo del 12 sin enlucir.

2. OBJETIVOS

El principal objetivo de este estudio es mostrar que tendemos a recordar más lo que sentimos en un lugar determinado que el lugar en sí y que estos espacios son almacenados como paisajes de la memoria. Ambos parámetros, en relación con la producción artística contemporánea, dan lugar a un ramillete de artistas produciendo sobre conceptos como querencia, memoria y telurismo. De esta manera la arqueología espacial de la memoria se ve reflejada en distintos modos de producción. Para evidenciar esto, ponemos varios ejemplos de artistas que investigan y trabajan dicha temática. Queremos mostrar que el paisaje es una clave fundamental en el desarrollo de la producción artística contemporánea desde hace décadas ya que abre infinidad de discursos que nos atraviesan y se sitúa como un sólido pilar creativo y teórico. Más en concreto, queremos resaltar la importancia de las parcelas de memoria paisajística que albergamos en nuestra mente a raíz de los espacios vividos: nuestra arqueología espacial de la memoria.

3. METODOLOGÍA

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. Para evidenciar que la importancia de la arqueología espacial de la memoria 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 número de artistas que manejan dicha temática. Los procesos de depuración y codificación han sido cuidados con mimo para su fácil lectura y entendimiento.

4. RESULTADOS

4.1. LAND ART Y “EL FIN DEL ARTE”:

Pensemos en la idea de estar en el paisaje como hecho artístico. Para hablar de los orígenes del Land Art habremos de retomar el entrecruce de escultura y arquitectura, así como sus significados y productos de unión. Como bien indicaba Rosalind Krauss en *La escultura en el campo expandido*: “parece que la lógica de la escultura es inseparable de la lógica del monumento. En virtud de esta lógica, una escultura es una representación conmemorativa. Se asienta en un lugar concreto y habla una lengua simbólica acerca del significado o uso de ese lugar.” (Krauss, 1996). En *El espacio raptado*, Javier Maderuelo hace la siguiente reflexión: “tras muchos siglos de dócil servidumbre parece que ahora la escultura se quiere comparar a la arquitectura. (...) Esta pretensión, no enunciada expresamente por ningún escultor, se ha ido formando al comprobar como en estos últimos veinticinco años los escultores han conseguido dominar cada vez mayores escalas, han pretendido conseguir para sus esculturas las cualidades de “presencia” y estructuras propias de la arquitectura y, por último, han intentado el dominio del espacio como abstracción y como lugar” (Maderuelo, 1990). Atendiendo a este último párrafo, comenzaremos por vincular el nacimiento del Land Art con la figura de Tony Smith, cuya obra se caracteriza por dicha cualidad de presencia, obra que según Maderuelo está “conseguida por medio de una escala adecuada, capaz de producir una sensación monumental y despersonalizada”, pero que en este caso nos interesa por ser la precursora de una corriente que comenzó, como cualquier camino se comienza, caminando. Así, nos remontamos a diciembre de 1996, cuando la revista Artforum saca a la luz un relato de Smith en el que habla sobre un viaje por una autopista a medio construir en los extrarradios de Nueva York. Smith decide junto a varios de sus alumnos de la Cooper Union adentrarse en coche y sin permiso por esa tira de asfalto negro experimentando lo que él mismo define como “el fin del arte”. Tras esto, llega a las siguientes cuestiones:

¿La calzada es una obra de arte o no lo es? Y si lo es, ¿cómo? ¿Como gran objeto readymade? ¿Como signo abstracto que cruza el paisaje? ¿Como objeto o en tanto que experiencia? ¿Como espacio en sí mismo o como travesía? ¿Qué papel juega el paisaje que hay alrededor? (Careri, 2002).

De estas cuestiones Francesco Careri saca dos posibilidades sobre el asfalto: una, es signo y objeto en el que se realiza el viaje; dos, la obra es el propio viaje como experiencia, como *actitud que se convierte en forma*. En 1967 y de la mano de Virginia Dwan, propietaria de una de las galerías de arte en Nueva York que daría respaldo a varios trabajos posteriores, se desplazaron a New Jersey Carl André, Robert Morris, Nancy Holt y Robert Smithson. Allí compraron un terreno para intervenir. Más tarde, tras dos años, se dan dos muestras artísticas de impetuosa importancia para la firme llegada de este tipo de trabajos a la escena del arte: Earthworks en 1968 en la galería de Virginia Dwan de Nueva York; y por otra parte Tierra, aire, fuego, agua, en el Museo de Bellas Artes de Boston en el año 1969. En este año ya se emitían en la televisión alemana películas sobre obras ejecutadas por Walter de María, Michael Heizer o Jan Dibbets entre otros. Así mismo y para terminar de consolidar esta práctica, en la Galería del Arte Moderno de Turín se dio una exposición conjunta entre el Land Art, Joseph Beuys, Bruce Nauman y otros artistas llamados poveras. En la época en la que situamos el Land Art la sociedad norteamericana se encontraba con un contexto socio político en completa ebullición. Por un lado, la guerra del Vietnam a nivel internacional, por otro el movimiento *hippy* que venía a desestabilizar los valores tradicionales a nivel nacional. Es interesantísima la relación que hace Raquejo del Land Art con la conquista del espacio de los EE. UU. de la mano de la NASA, la necesidad del sentimiento norteamericano de pisar un territorio soñado (no poseído) e imprimir su huella en la luna, además del hecho de divulgar tal imagen por el mundo entero como prueba del acto: “pisar es poseer, dejar la huella impresa es conquistar, es llenar un espacio antes vacío, es convertir un no-espacio (el galáctico) en lugar” (Raquejo, 1998). Y pisando fue como Richard Long (Bristol, Reino Unido, 1945) comenzó su enorme trayectoria artística ya que en 1967 inicia sus caminatas. Como se aprecia en la imagen, *A line made by walking*, las

hojas pisadas una y otra vez en un mismo trayecto de ida y vuelta dibujan en el suelo una línea a base de caminar y caminar.

FIGURA 1.



Fuente: <https://masdearte.com/especiales/richard-long-land-art/>

Este sería uno de sus primeros proyectos, pero no el último: *A line in the Himalayas* en 1975 (una línea en el Himalaya, una línea hecha a base de piedras con el Everest al fondo) o *A line of 682 stones* (una línea de 682 piedras, línea expuesta en el pabellón británico de la Bienal de Venecia

de 1976 y se conformaba de 682 piedras que se sucedían una detrás de otra por el suelo de varias salas del recinto). Según palabras del propio artista:

Mi obra es real, ni conceptual ni ilusoria. Habla de piedras reales, de tiempo real, de acciones reales. Mi obra no es urbana ni romántica. Es la ubicación de ideas modernas en el único lugar practicable capaz de acogerlas. El mundo natural sustenta el mundo industrial. Me valgo del mundo tal y como aparece ante mí. (Recuperado de <https://masdearte.com/especiales/richard-long-land-art/> el 17 de agosto de 2022).

Paths to land, el trabajo de la gallega Carla Fernández Andrade es un ejemplo contemporáneo de estas propuestas. Esta serie fotográfica en concreto data de 2012, rescatamos una de sus fotografías como ejemplo. En la obra de Carla se puede apreciar la ausencia, el vacío, el carácter atemporal de un paisaje protagonista de manera ancestral, per se, de la propia escena.

FIGURA 2.



Fuente: <https://carlafernandezandrade.com/Paths-to-Land>

4.2. MEMORIA, QUERENCIA Y TELURISMO

Si apoyamos el concepto *paisaje* sobre los ya citados tres pilares: querencia, memoria y telurismo; encontraremos que tenemos un paisaje al que volver, un paisaje que recordar, un paisaje al que pertenecer. Así podemos constatar esta idea con el trabajo *Campos de batalla* de Bleda y Rosa para “querencia”; en *Pasajes* de Dani Karavan para “memoria”; y en *Gestos en el paisaje* de Marian Venceslá para “telurismo”.

4.2.1. querencia: bleda y rosa

Con respecto a Campos de Batalla de Bleda y Rosa, podemos decir que, 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*. En *esta imagen* se intuye la quietud, el silencio, la historia vivida que se posa y se sedimenta bajo el cielo.

FIGURA 3.



Fuente: <https://www.bledayrosa.com/proyectos/-el-continente-y-el-viento/>

4.2.2. Memoria: Dani Karavan

Pasajes de Dani Karavan, es la obra Memorial realizada en Portbou en homenaje a Walter Benjamin con motivo de 50 aniversario de su muerte. La obra fue financiada por el Gobierno de la Generalitat de Cataluña y el Gobierno de Alemania y se inauguró el 15 de mayo de 1994. Es una obra integrada en el paisaje siendo el mismo paisaje un activador de la obra misma. De la web del Memorial podemos extraer que la obra está Intervenido por Karavan, la naturaleza agreste de los acantilados de la Costa Brava y los elementos propiamente mediterráneos como el olivo, la piedra y el viento, configuran un relato sobre su pasado como lugar de exilio y, al mismo tiempo, un ejercicio de memoria contemporánea.

Pasajes, el nombre que Karavan dio al monumento, es además de una referencia al triste paso de Benjamin por Portbou, la obra inconclusa de Benjamin, (*Passagenwerk*) una monumental e inacabada obra en la que el autor, desde 1927, reunía textos e imágenes para ilustrar los tránsitos y pasajes de la vida urbana y contemporánea. Para la creación del Memorial Karavan trabajó en un sentido plenamente benjaminiano: conectando el dolor del pasado, el exilio y la memoria con un posible y renovado futuro. Así, el Memorial incluye algunos de los conceptos más propios de este pensador: la necesidad de la experiencia, la filosofía de la historia, la necesidad de la memoria, la idea de límite y el paisaje como aura.

FIGURA 4.



En la propia web encontramos también la explicación de la obra en sí:

Primer pasaje. Hay un pasadizo en una fuerte cuesta, se compone de 87 escalones que van desde la pequeña plaza de entrada al camposanto hasta el mar. Este pasillo no ofrece ningún tipo de guía o ayuda al visitante y únicamente se puede avanzar por él de manera muy concentrada. Aparece entonces una escalera metálica muy angosta encajonada entre planchas de hierro oxidado de 2,35 m de altura en un corredor que, igual que un túnel, ha sido excavado en la pendiente. Al haber recorrido más de la mitad del trayecto, en torno a un 75%, un cristal aparece cortando el camino e impidiendo seguir la ruta. Hay un remolino de mar al fondo, inaccesible y muy próximo. En el cristal aparece y se puede leer claramente una cita haciendo referencia al peso del pasado y la memoria.

Es una tarea más ardua honrar la memoria de los seres humanos anónimos que no la de las personas célebres. La construcción histórica se consagra a la memoria de aquellos que no tienen nombre. Karavan seleccionó esta cita de Benjamin de los trabajos preliminares de la tesis Sobre el concepto de la historia.

Segundo pasaje. Una vez deshecho el camino, a la salida, se abre un sendero escarpado y pedregoso que lleva de la pequeña plaza del cementerio a los otros elementos del Memorial de Karavan. La obra está integrada por el artista en este espacio natural. Camino que da a su vez entrada a la parte posterior del cementerio, correspondiente a los no católicos. Aparece en el camino un olivo muy viejo, símbolo de la vegetación de la zona en la cual el destino, el viento y el sol han dejado su huella. Este árbol es utilizado reiteradamente por Karavan como signo de paz y reconciliación. Quedando de fondo el antiguo paso fronterizo, la plataforma que sale del pie del olivo ayuda a un momento de reflexión ante el paisaje con el Mediterráneo y los pirineos como testigos.

Tercer pasaje. El camino que es angosto y lleno de piedras conduce a una planicie donde se sitúa una plataforma cuadrada de 16 m², con un cubo de piedra en medio que invita a la parar. La explanada está abierta al mar y al horizonte. Hay una reja metálica que se interpone entre el caminante y el horizonte, corresponde a la verja vieja del cementerio. El

recorrido finaliza en el mismo cementerio, donde Benjamin está enterrado en una fosa común.

4.2.3. Telurismo: Marian Venceslá

Sobre Gestos en el Paisaje, de la albaceteña Marian Venceslá, podemos apuntar que esta obra es una video instalación realizada en 2006 por M^a Áneles Venceslá, natural de Albacete en 1983. Según la artista este trabajo intenta pasar del desarraigo a la poesía a través de un proyecto basado en la asimilación del desierto que para ella supone el paisaje de la llanura manchega y la empatía con dicho territorio. Si analizamos el video, podemos ver primero Un hombre que asimila el territorio expandiéndose en horizontal; podemos ver Una chica que asimila en su cuerpo vertical la homogeneidad del horizonte; podemos ver Una chica que con sus brazos en círculo abarca en el horizonte la puesta de sol de la llanura; Un chico que durante un minuto es árbol. y finalmente podemos ver Una chica rendida al paisaje de la llanura para su contemplación.

FIGURA 5.



Fuente: Imagen cedida por la artista

Hay lugares impregnados de muerte. Hay gente que coge un avión para ir a morir al Golden Gate de San Francisco o al Cabo Beachy en

Inglaterra. A menudo me pregunto si es posible el paisaje sin drama. Una máxima sublimación, un monje frente al mar en auge: estar ante el paisaje como hecho sexual, como pico dramático que puede llevar a la muerte. Donna J. Wan es una fotógrafa que tiene un trabajo fotográfico interesantísimo en el que muestra la última imagen de quien decide un espacio concreto como escenario para morir. La propia artista cuenta en un texto autobiográfico en su web que tuvo un episodio depresivo post parto en 2011 y llegó a considerar conducir a la costa de California a contemplar el magnífico océano para saltar después desde un acantilado. Ahí comenzó su investigación sobre este tema, viajando a destinos comunes de suicidio y fotografiando los entornos y vistas. Donna dice no pretender saber por qué otras personas eligieron tales lugares específicos, pero sí cree que hay personas que, como ella, han querido morir rodeados de un hermoso paisaje. Tampoco pretende romantizar este tipo de escenarios, simplemente ofrecer un punto de vista de las personas que pudieron elegir un hermoso paraje para terminar con su sufrimiento. Como bien indicaba Joan Nogué en uno de sus hermosos artículos sobre paisaje para el Cultural de La Vanguardia:

Entiendo perfectamente las razones que pueden llevar a una persona a escoger un determinado paisaje para quitarse la vida. Decidir cuál es la última imagen, la postrera vista que uno quiere llevarse a la tumba, es un acto de libertad supremo. (Nogué, 2009, p. 23).

5. DISCUSIÓN

Según Amiel, *El paisaje es un estado del alma*. 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, incomprendidos 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 displeacer 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, p. 83). 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).

6. CONCLUSIONES

Solemos recordar más lo que sentimos en un lugar determinado que el lugar en sí y estos espacios son almacenados como paisajes de la memoria. Así, esta arqueología espacial de la memoria se ve reflejada en distintos modos de producción artística contemporánea, bien sea haciendo referencias a la memoria en sí, como en el monumento a Walter Benjamin de Dani Karavan en Portbou; como referencia histórica al territorio fotografiado como en Campos de Batalla de Bleda y Rosa; o como el registro telúrico que hace Marian Venceslá en su video instalación Gestos en el paisaje. El paisaje es un ente orgánico, se forma en la cultura, evoluciona y se posa, se sedimenta en el imaginario colectivo, a través del lenguaje, se asienta en la historia. Es un constructo cultural que se aprende y se aprehende en el seno del pueblo. Forma parte de la arqueología espacial de la memoria.

7. REFERENCIAS

- Amiel, H.F. (1919). Diario íntimo. Ed. América.
- Argullol, R. (2006). La atracción del abismo: un itinerario por el paisaje romántico. Ed. Acantilado.
- Argullol, R. (2008). El héroe y el único. Ed. Acantilado.
- 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. Traducción de José Luis Arántegui. Ed. Machado Grupo de Distribución.
- García Morente, M. (1996). Obras Completas. Edición de Juan Miguel Palacios y Rogelio Rovira, Barcelona: Anthropos; Madrid: Fundación Caja Madrid.
- Jackson, J.B. (2010). Descubriendo el paisaje autóctono. Ed. Biblioteca Nueva.
- Kant, I. (1970). Crítica de la razón pura. Traducción de Bergua, Juan B. Ediciones Ibéricas y L.C.L.
- Krauss, R. (1996). La escultura en el campo expandido. En: la originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos, Alianza Editorial. Madrid.
- Nogué, J. (2009). Paisajes del abismo. Culturals La Vanguardia.
- Maderuelo, J.J. (1990). El espacio raptado. Ed. Mondadori.
- Maderuelo, J. J. (1996). Introducción: El paisaje. En: Actas de El Paisaje, II Curso Arte y Naturaleza. Ed. Diputación de Huesca.

Petrarca, F.; González de Durana, J.; y Maderuelo, J.J. (2002). La Ascensión al Mont Ventoux: 26 de abril de 1336. Ed. Artium.

Raquejo, T. (1998). Land Art. Ed. Nerea.