

An abstract painting with a warm, vibrant color palette dominated by oranges, yellows, and reds. The composition is layered and textured, with visible brushstrokes. In the upper center, there's a figure in a purple garment. Below it, a figure in a blue and yellow dress is partially visible. The lower half of the painting features more complex, darker shapes in shades of blue, purple, and red, suggesting a landscape or a scene with multiple figures. The overall mood is nostalgic and evocative, consistent with the title 'Metáforas del retorno'.

Metáforas del retorno

Pinturas del andar y del recuerdo del hogar

Metáforas del retorno

Pinturas del andar y del recuerdo del hogar

Trabajo Final de Grado 2019/2020

Ewa Jaros

NIUB: 17128565

Tutor: Augusto Roig Comamala

Departamento de Arte, Conservación y Restauración

Facultad de Bellas Artes

Universidad de Barcelona

© De los textos y las imágenes: Ewa Jaros

© De los textos e imágenes de archivo: de los autores mencionados

Abstract

Walking aimlessly in the barcelonian streets, I found myself held in a spot in between a dream and the memories of the places of my childhood.

Thanks to a visual production and a reflection linking Heidegger and Van Den Abbeele, about the notions of path and travel as point of separation from a congenital land, of an *oikos*, I am inviting to a reflection about the realness of nostalgia, as a force which re-enables the sense of the close (the familiar) in the remoteness.

The artistic act finds its meaning as an action that removes the truth, the essence, from its primitive state to put it inside matter and give it in this way an existential, transversal an transcendental trait.

Keywords

Painting, pathway, flâneur, wanderer, homeland, memory, dream, landscape, sedentary, nomad

Andando sin rumbo en las calles barcelonesas, me encontré hallada en un punto que se encuentra al cruce entre el sueño y el recuerdo de lugares de mi infancia.

A través de una creación pictórica y de una reflexión asociando Heidegger y Van Den Abbeele, sobre las nociones de camino y del viaje como punto de separación de una tierra congénita, de un *oikos*, invito a una reflexión acerca de la realidad de la nostalgia, como fuerza que reactiva lo cercano (lo familiar) en la lejanía.

El acto artístico encuentra su razón de ser en tanto como acción que saca lo verdadero, lo esencial, de su estado primigenio para ponerlo dentro de la materia y conferirle de esta manera un rasgo existencial, transversal y transcendental.

Palabras claves

Pintura, camino, flâneur, caminante, hogar, memoria, sueño, paisaje, sedentario, nómada

Índice

1. Introducción.....	6
1.1 Inspiración para la investigación.....	6
1.2 Metodología, hipótesis y objetivos.....	8
1.3 Contenido de este ensayo.....	10
2. Ontologías del camino.....	11
2.1 El camino de aventura.....	11
2.2 Heimat, la fuente primigenia.....	13
2.3 El flâneur.....	15
2.4 La trilogía de Nueva York.....	17
3. Poética del paisaje y onirismo.....	20
3.1 La «luz propia» y la «luz iluminante».....	21
3.1.1 La luz divina.....	21
3.1.2 El modelado suave.....	22
3.1.3 El barroco y el <i>chiaroscuro</i> , una luz intimista.....	23
3.2 El caminante soñador.....	25
3.2.1 Representaciones prerrenacentistas, el estatus social y la acción...25	
3.2.2 Petrarca y Rousseau, el andar solitario.....	26
3.2.3 Durero, el paisaje poético y la melancolía.....	27
3.2.4 El romanticismo.....	29
3.3 La abstracción del paisaje.....	31
3.3.1 El impresionismo, la luz efímera.....	31
3.3.2 Abstracción del color y poesía.....	32
3.3.3 Cubismo, abstracción de la forma y del espacio.....	34

3.3.4 Redon y los sueños.....	35
3.3.5 Pintura metafísica y surrealismo.....	36
3.3.6 Más allá de la abstracción.....	37
3.3.7 Conclusión.....	38
4. Ensayo pictórico.....	39
4.1 Proyectos anteriores.....	39
4.1.1 Memorias (2015).....	39
4.1.2 Líneas del tiempo (2016).....	41
4.1.3 Antropomorfos (2017).....	42
4.1.4 Paisajes en la penumbra (2019 – 2020).....	43
4.2 Nacimiento de la idea.....	44
4.3 Referentes.....	46
4.4 Evolución del proyecto.....	57
4.4.1 Las paradas y la memoria.....	57
4.4.2 El nuevo caminante.....	59
4.4.3 Figuraciones y pinceladas.....	60
4.5 Acerca de los cuadros.....	61
4.5.1 Jardín & Tres acacias con mariposas.....	61
4.5.2 Peces en el fondo del pozo.....	65
4.5.3 El camino dorado.....	68
4.5.4 Memento Mori.....	70
5. Conclusión.....	72
6. Bibliografía.....	76
7. Referencia de imágenes.....	80

1. Introducción

Caminando fuera de casa en Barcelona, reactivo el mecanismo de la nostalgia, que viene acompañado de una atracción por el retorno, que viene por el alejamiento del hogar. Este actuar es la chispa que dispara el resto del proceso.

«La tierra natal resplandece en medio de lo extraño porque siempre ha estado con nosotros y en lo extraño, marcado por la lejanía, está aun mas cerca.»¹

«Quien retorna al hogar no alcanza aún con su llegada la tierra natal. Ella es, en consecuencia, 'difícil de ganar, ella es lo reservado' (...). Por eso quien llega permanece aún también como alguien que busca".»²

1.1 Inspiración para la investigación

Todo empezó con el andar. El dejarse perder en sus pensamientos, en las anchas calles del Ensanche y quizás también algún rincón escondido y, si lo recuerdo bien, los pavimentos del centro histórico de la ciudad – o era en un parque del Montjuïc? – ocupó la totalidad de mi mente y se transformó

1 Rocha en Rizo-Patrón, Ziriñ, y Coloquio Latinoamericano de Fenomenología [4:2007:Bogotá], *Acta fenomenológica latinoamericana*, 659-72.

2 *Ibíd.*

en la totalidad mi ser. Me convertía en hoja apenas caída, viajando con el viento y, en algún momento me enteré de que me hallaba cerca de mi casa. La de Polonia. De allí salí para luego encontrarme aquí, en este hueco del tiempo y del espacio, suspendida entre pasado y presente y me puse a admirar los colores, los olores, los destinos. ¿Adónde iba?

En esta serie de cinco cuadros de tamaño mediano, me hallo suspendida en un momento que para mí representa un momento de felicidad y de ataraxia. No tengo ningún límite y no se me impide nada. Tengo la sensación, como si fuera un recuerdo de que se tratara, que la causa y el objetivo se confunden y el mundo causal no es relevante.

¿Se tratará aquí de un proyecto expresionista? La propuesta aquí definida es la de una construcción libre, parecida a la que podría encontrar el caminante romántico. Al salir de mi lugar de referencia, mi casa, mi hogar, parto a la aventura y me encuentro tanto en una huida de mi casa barcelonesa, tanto como de la de mi infancia en Pławno.

El proyecto que me propongo es entonces una forma de arriesgarse y adentrarse en un bosque a la vez muy familiar, los alrededores que me son conocidos desde siempre y por doble juego, tal una *mise en abyme*³, eso ocurre mientras estoy saliendo de mi casa barcelonesa.

Andar es una forma de desatarse del hogar y entonces una puesta en riesgo. Con este proyecto, he querido expresar y transmitir la tranquilidad y a la vez la fuerza creativa que este desato me procura. He querido crear un espectáculo de colores y formas, tanto tranquilizadores por sus naranjos, amarillos y tonalidades calientes, que tienden a ser redondas, sin asperezas, tanto como inquietantes en los colores fríos, el verde de agua, el azul ultramarino y el violeta oscuro, que actúan como tanto recordatorios de que la vida es el universo y el universo es más grande que el ser humano.

3 Término introducido por André Gide en 1893.

1.2 Metodología, hipótesis y objetivos

Metodología

Este ensayo tiene por objetivo de presentar un doble trabajo que consiste en una producción pictórica y una producción escrita, que han sido pensados para inscribirse dentro de la continuidad de mi recorrido artístico y de mi grado.

Para realizar este trabajo, he llevado una investigación temática que gira entorno a la figura del caminante flâneur y del caminar como una acción de separación de la tierra natal, lo que ofrece posibilidades variadas para la interpretación.

La investigación se llevó haciendo evolucionar la temática del estudio a lo largo del tiempo⁴. Mi proceso de trabajo involucró fases alternadas de pintura, de lectura, asociada con un diario de trabajo, y finalmente intentos preliminares de redacción del texto final.

Para el trabajo final, en mi metodología, he optado por acotar con lo más precisión posible mi tema de estudio, pasando primero por una selección de una palabra central, que sería el camino, y con una definición (o una redefinición) del concepto. Definir el concepto es lo que me permitiría entonces conectar con el resto de los aspectos que estudiar. He buscado juntar aspectos interesantes de filosofías que se relacionaban con el tema, entre otros, la de Heidegger.

Muy pronto llegué a la idea del punto de hallazgo suspendido, que formaría una base alrededor de la cual agregar las diferentes nociones.

En efecto, aparte de la construcción de un eje más conceptual de investigación, he llevado un estudio pictórico en miniatura, con varios repasos de mis conocimientos de la historia del arte y he revisando

4 La historia de la selección de la temática del estudio será descrita en el capítulo «Nacimiento de la idea».

numerosos cuadros de artistas reconocidos, para sacar elementos que conectarían con la producción visual que estaba realizando en sus cualidades formales y/o conceptuales.

He llevado un trabajo progresivo para encontrar cual sería la manera más apropiada para presentar mis realizaciones y mis reflexiones, y el presente ensayo es el resultado de varios intentos de organización de la información, que tiene por objetivo de poder presentar el proyecto de la manera más instructiva y clara posible.

Hipótesis

Este doble proyecto se propone de crear una figura del flâneur que se encuentra en el cruce de las concepciones filosóficas y las representaciones pictóricas estudiadas, y que se adapta mejor a mi concepción del andar sin rumbo como forma de reencuentro nostálgico con lo cercano en la lejanía.

Objetivos

Se pueden definir varios objetivos para el proyecto pictórico y el presente, en tanto como informe de resultado del proyecto:

- Realizar la producción pictórica;
- Presentar las múltiples definiciones del camino y sus conceptos filosóficos asociados;
- Identificar y adquirir un conocimiento de los diferentes autores relacionados con las temáticas relevantes (camino, caminante, tipos de luz divinas y reales, paisaje onírico, etc.);
- Echar luz sobre la manera con la cual me he apropiado de esos conceptos para realizar un desarrollo poético-conceptual alrededor de la figura del flâneur y asociarlos con mi creación pictórica;

- Realizar un repaso a través de ejemplos de la historia del arte para expresar cierta forma de expansión de las posibilidades pictóricas, que se relacionan con las usadas en mi trabajo pictórico;
- Concluir recontextualizando mi realización en el marco actual.

1.3 Contenido de este ensayo

En el capítulo «Ontologías del camino» se presentará la noción de camino y varias de sus ontologías. Se tratará entonces de calificar al camino de maneras muy distintas, pero vinculadas, y el lector descubrirá una conexión entre ellas. El camino acabará siendo un lazo entre un lugar de partida y el punto espacial indefinido donde el caminante se encuentra.

Por consiguiente, en el capítulo «Poética del paisaje y onirismo», se presentarán a múltiples obras, comentando aspectos de los desarrollos de la historia de la pintura, con el propósito de descubrir cómo ciertas técnicas han perdurado, o bien han desaparecido para volver a aparecer en una época posterior y llegar hasta nuestros días (típicamente la luz de los iconos o auto-iluminación en la creación abstracta).

En el «Ensayo pictórico», se presentará mi recorrido artístico anterior, en particular las obras relacionadas con la memoria y el andar. Se repasarán en el transcurso del desarrollo del proyecto los referentes pictóricos que me sirven habitualmente de inspiración y en particular para este trabajo. Finalmente, se hará también una presentación de cada una de las obras realizadas en el marco de este trabajo y para ponerlas en contexto, los recuerdos de la infancia asociados.

En la «Conclusión», se resumirán los conceptos antes aprendidos, para finalmente llegar a volver a inscribir el conjunto de la realización y de la reflexión en el marco del posmodernismo, abriéndose en forma de pregunta.

2. Ontologías del camino

Un camino es un trazo que une dos puntos alejados geográficamente, y también es la acción de recorrer este trazo, y el tiempo que realizar esta acción lleva. Para mí, el camino puede ser visto también como un espacio de inseguridad y de aventura, por lo que uno se arriesga a coger un camino, dejando por atrás su punto de partida, su hogar. El camino es entonces el lugar de todas las reflexiones, se vuelve el espacio inspirador más propicio para la creación.

2.1 El camino de aventura

El camino suele referirse al espacio físico, a la línea ya cogida, por la cual se pasa y donde otros han pasado ya antes. Es un lugar de seguridad, un espacio ya trazado por los hombres y en el cual se mantiene la seguridad del éxito del trayecto, del punto de partida hasta el lugar de destino que le da su nombre (los tales nombrados camino del pueblo, camino de la escuela o bien del trabajo).

Por oposición, el camino puede también ser el lugar de todos los peligros y los temores. En la Edad Media, el

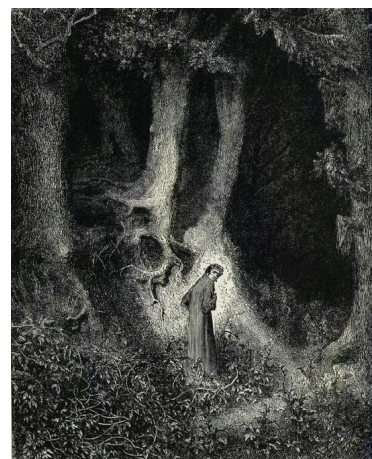


Figura 1: Doré, The Forest (from Canto 1 of Divine Comedy).

camino del bosque oscuro podía ser un lugar peligroso e inspiraba cierto temor. Dante escribe en la *Divina Comedia* ⁵:

«Mediado el curso de nuestra existencia me vi metido en una selva oscura, desorientado de la recta vía.

¡Cuán duro trance es relatar cómo era esta salvaje selva espesa y ardua, que al recordarlo me renueva el miedo!»

Hoy en día los espacios públicos de la ciudad, las calles, han sido solidificados contra ciertos de los peligros exteriores: luces contra la delincuencia, canalizaciones contra el barro y las enfermedades llevadas por las aguas, asfalto liso para poder avanzar sin tropezar. Por lo tanto, no todos los peligros han desaparecido y lo imprevisto siempre aguarda. El camino es entonces todavía un lugar de aventura y de descubierta.

Tal una metáfora, ponerse en camino es abandonar un punto de partida en lo cual uno se encuentra protegido y que se podría denominar con la palabra *oikos*. El *oikos* es el hogar, y la casa del viajante, pero puede también designar su tierra natal, en alemán *Heimat*.

Hay una oposición entre el quedarse en casa y el salir de ella. Si tan liso, inmaculado y por lo tanto ya conocido en todos sus aspectos fuera el camino, carecería hasta de interés cogerlo y ponerse a recorrerlo. Si todo fuera ya sabido, como podría uno caminar, Plotino expresa esa idea con esta oración: «Allá donde reside la pura simplicidad, como uno podría caminar?»⁶. El camino expresa así una llamada, un recuerdo de la necesidad que incumbe al humano de experimentar esta distancia, esta opacidad interior con la cual tiene que componer.

En efecto, antes de ser lugar común, el camino es un lugar personal. Uno puede trazar el suyo propio, y con la repetición del paso por un mismo

5 Alighieri, *Divina comedia*.

6 Plotino, *Enéadas*.

lugar, empieza a volverse familiar y a coger una forma más íntima, la cual penetra hasta lo más profundo del individuo. Uno conoce entonces cada rincón, cada aspereza y cada flor del camino.

2.2 Heimat, la fuente primigenia

La palabra *Heimat*, del alemán, se podría traducir por hogar o bien tierra natal. Es el sitio de donde uno viene y que siente como su lugar de pertenencia. En la sección anterior, he definido el camino como un recorrido y el recorrido como un alejamiento del lugar de partida. Es un salto hacia las afueras, desde la casa, lugar de seguridad por excelencia que requiere cierta fuerza de voluntad para poder realizarse.

Heidegger, en el conjunto de textos *Caminos de Bosque*, afirma que el arte dentro de la obra es lo que define la obra:

«El origen de la obra de arte, esto es, también el origen de los creadores y cuidadores, el *Dasein* histórico de un pueblo, es el arte»⁷

Es, según su propia terminología, el ser-obra de la obra, y ese ser-obra reside en la fuerza que arrastra la verdad desde su estado primigenio, para llevarlo dentro de la materia del objeto, es decir de la obra material, dentro del ser-cosa de la obra. La obra es entonces materia (ser-cosa) y verdad (ser-obra) juntas en un mismo objeto por la acción del artista. La palabra *origen* en alemán se traduce en *Ursprung*, que se puede dividir en *Ur* (origen) y *Sprung* (fuente / salto). El *Ur-sprung* se puede concebir entonces como la fuente, o la fuerza necesaria para sacar a lo original de su lugar primario:

⁷ Heidegger, *Caminos de bosque*.

«El arte hace surgir la verdad. El arte salta hacia adelante y hace surgir la verdad de lo ente en la obra como cuidado fundador. La palabra origen significa hacer surgir algo por medio de un salto, llevar al ser a partir de la procedencia de la esencia por medio de un salto fundador.»⁸

Creando un paralelo con la noción de recorrido, podríamos considerar que el ponerse en camino, el abandonar un punto de partida que es un hogar, es decir un punto congénito, es crear una ruptura. Heidegger también ha concebido la noción de Heimat como algo que se define a partir del momento en lo cual uno se convierte en viajero.

En su tesis *Retorno al hogar y reconocimiento del otro en la filosofía de Martin Heidegger*⁹, Alfredo Rocha de la Torre, recapitula con claridad los conceptos de la filosofía del Heimat heideggeriana.

La noción de arraigo en una tierra no es tanto el hecho de estar colocado fijamente sobre el suelo (*Bodenständigkeit*), ni el hecho de estar anclado con raíces (*fest verwurzelt*), sino más bien algo que se desarrolla cuando uno se aleja de su tierra natal para convertirse en viajero que con el tiempo, en el suelo extranjero, viendo que nunca hablará de la misma forma que la gente del lugar, ni se moverá de la misma manera, reconoce a su Heimat como algo resplandeciente dentro de la cotidianidad. El dolor del alejamiento que se siente (*Heimweh*), no es una sensación negativa, sino más bien es el Heimat que aparece con la nostalgia, que se define como la cercanía en la lejanía.

La nostalgia aparece como lo que parece ser un recuerdo, pero que en verdad es la realidad misma de lo cercano en lo lejano, lo que establece una presencia. El trabajo del artista es el sacar a la luz, es el traer dentro de la

8 Heidegger, *Caminos de bosque*, 56.

9 Rizo-Patrón, Zirián, y Coloquio Latinoamericano de Fenomenología [4:2007:Bogotá], *Acta fenomenológica latinoamericana*.

obra al objeto de la nostalgia, es decir, es volver a colocar a lo verdadero dentro de lo material.

2.3 El flâneur

En un capítulo posterior¹⁰, repasaremos ciertos aspectos de la Historia de la pintura y abordaremos la figura del caminante con el andar solitario de Rousseau y el Romanticismo. Las representaciones pictóricas en aquella época mostraban al hombre dentro de espacios naturales grandiosos, con lo llamado sublime, que acuerda a la vez a la condición del hombre y a lo divino que puede estar contenido dentro de lo natural.



Figura 2: Caillebotte, *El puente de Europa*.

Con la Segunda Revolución Industrial, durante la *Belle Epoque*, el paseo de recreo se vuelve una actividad muy popular entre la gente de la ciudad. Los pintores empiezan a salir de sus talleres para ir a pintar en el campo, por ejemplo con Monet¹¹, pero también en los espacios urbanos, con Boldini¹².

Charles Baudelaire se fija en la gente caminando en las grandes ciudades y describe en su poesía la figura del flâneur, el caminante perdido en la ciudad y cuya casa se encuentra en la muchedumbre:

«La multitud es su dominio, como el aire es el del pájaro... los elementos de la vida»¹³

¹⁰ Ver el capítulo «Poética del paisaje y onirismo».

¹¹ Gombrich, *La historia del arte*. «Fue Monet el que impulsó a sus amigos a abandonar el estudio y a no dar ni una pincelada sino delante del natural»

¹² «Fundación Mapfre redescubre a Boldini, el».

¹³ Baudelaire, *Salones y otros escritos sobre arte*.

Walter Benjamin es quien popularizó la idea de Baudelaire y la figura del flâneur cogió mucho protagonismo dentro del arte:

«If the Flâneur was a familiar character in the nineteenth century, it was Walter Benjamin who made him the object of scholarly interest in the twentieth. For Benjamin, in his critical explorations of Charles Baudelaire's Paris—explorations that opened up on an analysis of modernity—the Flâneur was a powerful symbol. He was a figure of the modern artist-poet, a figure keenly aware of the bustle of modern life, an amateur detective and investigator of the city, but also a sign of the alienation of the city and of capitalism.»¹⁴

Quizás el flâneur-artista más notable será el que se encuentra en el fotógrafo. Susan Sontag escribe en su libro *Sobre la Fotografía*:

«El fotógrafo es una versión armada del paseante solitario que explora, acecha, cruza el infierno urbano, el caminante voyeurista que descubre en la ciudad un paisaje de extremos voluptuosos»¹⁵

En los años 1960, Saul Leiter saca imágenes que son de una gran poesía, con figuras como metonimias, a menudo semi escondidas por los objetos y las sombras u otros efectos atmosféricos de lluvia (*Fig. 3*).



Figura 3: Leiter, Nieve / Snow.

14 «Si el Flâneur era un personaje familiar en el siglo XIX, fue Walter Benjamin quien lo convirtió en objeto de interés académico en el siglo XX. Para Benjamin, en sus exploraciones críticas del París de Charles Baudelaire, exploraciones que se abrieron a un análisis de la modernidad, el Flâneur fue un símbolo poderoso. Fue una figura del artista-poeta moderno, una figura agudamente consciente del bullicio de la vida moderna, un detective e investigador aficionado de la ciudad, pero también un signo de la alienación de la ciudad y del capitalismo.». Shaya, «The Flâneur, the Badaud, and the Making of a Mass Public in France, circa 1860-1910».

15 Sontag, *Sobre la fotografía*.

La figura del flâneur de Walter Benjamin y Baudelaire se inscribe en una ciudad de pasajes, en los pasajes comerciales de la ciudad de París, que sería el hogar del flâneur, una cueva de Alí Babá donde se encuentran muchas maravillas que sorprenden y le alegran. En efecto, el consumidor se teoriza como una figura simplista que tiene necesidades y deseos. Esta definición se refleja en la visión de la Sociedad Líquida descrita por Bauman. «Después de todo, son consumidores como ellos los que hacen que esta sociedad sea lo que es: una sociedad de consumidores pensada y construida para su consumo.»¹⁶. Borisenkova propone incluir a la definición de flâneur de Ricœur como extensión de la noción original, para reajustarla al contexto más actual, como figura acogedora de la novedad en el espacio urbano y escritora activa de su memoria colectiva¹⁷. Borisenkova acaba su ensayo con una corta discusión sobre la necesidad de una todavía nueva redefinición de la noción del flâneur, ya que el análisis de Ricœur no permite incluir a nuevas formas de *flânerie*, tal como podrían considerarse la navegación en Internet y los memes.

2.4 La trilogía de Nueva York

Otro espacio dentro de lo cual se expresa la figura del flâneur es en la literatura. Paul Auster desarrolla con su *Trilogía de Nueva York* un espacio multidimensional que se declina en tres espacios: el espacio físico de la ciudad donde camina Quinn/Auster, la representación del recorrido de Stillman en el mapa de Nueva York en el cuaderno rojo de Quinn, y el espacio literario.

En efecto, al final del recuento, Quinn desaparece tras haberse preguntado «¿Qué sucederá cuando no haya más páginas en el cuaderno rojo?»¹⁸. Tal como lo analiza el artículo *Spaced Out: Signification and Space in Paul*

¹⁶ Bauman, *Vida líquida*.

¹⁷ Borisenkova, «Le flâneur comme lecteur de la ville contemporaine».

¹⁸ Auster, *La trilogía de Nueva York*.

*Auster's The New York Trilogy*¹⁹, si Quinn nunca resuelve el objetivo de su búsqueda, es porque no se plantea las buenas preguntas. El libro, con sus múltiples espacios, está construido como una *mise en abyme*, donde el lector puede entender que ni el espacio real de la ciudad, ni el espacio del mapa que construyen la frase «THE TOWER OF BABEL», ni el lugar literario de la novela donde Auster ha decidido hacer desaparecer su personaje son el lugar real donde se desarrolla la historia, ni donde Auster oficiaba, ni donde se encuentra el lector, ninguno de esos espacios contiene la totalidad de la verdad. Son representaciones que uno mismo se hace de ella.

En efecto, Quinn piensa haber perdido su hogar por no saber adonde llegará. Está siguiendo a un personaje que, a su entender, no sigue ningún recorrido específico. Por lo tanto, si recurrimos a la filosofía de Heidegger, no es de una pérdida del hogar de la cual se trata cuando uno se aleja de su casa, sino más bien de lo contrario, es el momento en lo cual uno se reencuentra consigo mismo y redescubre los valores que le son propios. En su libro *Travel as metaphor: from Montaigne to Rousseau*²⁰, Georges van den Abbeele comenta que Quinn no sabe que en realidad lleva su hogar consigo mismo.

«[Georges Van Den Abbeele] notes that the *oikos* is not a geographical location, but "a transcendental point of reference that organizes and domesticates a given area by defining all other points in relation to itself." Hence, "home" could refer to any element in the voyage.»²¹

La utopía, *u-topos*, no significa la ausencia de lugar, sino más bien define una noción de no-estar-aquí-ni-allá. Este espacio existe gracias al «sentido

19 Alford, «Spaced-out».

20 Van den Abbeele, *Travel as metaphor*.

21 «[Georges Van Den Abbeele] señala que el *oikos* no es una ubicación geográfica, sino "un punto de referencia transcendental que organiza y domestica un área determinada definiendo todos los demás puntos en relación a sí mismo". Por tanto, "hogar" podría referirse a cualquier elemento del viaje.» Alford, «Spaced-out».

de su ser mismo de no estar ni exactamente en "casa", ni exactamente "fuera", sin entender los fundamentos de este desarraigo (*homelessness*), de lo cual la posibilidad de la individualidad (*selfhood*) misma emerge»²².

²² *Ibíd.*

3. Poética del paisaje y onirismo

Antes de llegar a explicar en qué consiste el proyecto pictórico, en este apartado buscaré encontrar en la historia de la pintura, rasgos precursores del paisaje onírico. Por lo tanto, este repaso de las épocas de la pintura no tiene por objetivo ser un recuento histórico, ni ser exhaustivo, sino más bien pararse en algunos aspectos de interés.

Si el paisaje onírico encontró su periodo de más éxito alrededor del giro del siglo y la primera mitad del siglo XX²³ con el simbolismo y el surrealismo, todavía se pueden encontrar rasgos de técnicas elementales que le son constitutivos en la historia pictórica anterior, con la evolución de la representación de la luz, la aparición del paisaje dentro de la pintura, la emancipación del artista en tanto como persona creadora, revolucionaria y libre.

En mi proyecto, el paisaje viene vinculado con la noción de recorrido y del caminar. Por lo tanto se buscaran también caminantes a lo largo de la historia, hasta culminar con la figura del flâneur en la filosofía y el arte de la Belle Epoque y luego del espacio urbano del siglo XX y contemporáneo.

23 Rodríguez González, «Análisis y desarrollo del paisaje onírico y surrealista. Utilización de la fragmentación y la simetría como recurso plástico», 23.

3.1 La «luz propia» y la «luz iluminante»

3.1.1 La luz divina

Si en la época griega ya existía una técnica de claro-oscuro para el modelado por las sombras de los personajes, a pesar de ello, en la Edad Media el uso de la extensión entre lo blanco y lo negro, es decir las variaciones de niveles de luz de la escala de grises, desaparece. En el arte



Figura 4: Duccio, Virgen en el trono con el Niño, ángeles y santos (tabla central de la cara anterior de la Maestà).

medieval, la luz de los iconos es representada por medio de los colores. La integridad de la composición pictórica baña en una luz uniforme divina que no deja lugar a espacios de claror o de oscuridad. Para representar las zonas de sombra, se puede usar por ejemplo azules y para equilibrar las composiciones y crear una sensación de vida, se juega mucho con la variedad y la alternancia de los parches coloridos, de rojos, azules, o dorados. El oro en tanto como material se emplea a menudo para cubrir las partes que son del fondo y que rodean a la figuras, llenando el espacio de una luz vívida, calurosa e intensa.

Este tipo de luz se puede clasificar en la categoría de la luz propia (*Eigenlicht*) propuesta por el historiador Wolfgang Schöne, quien en su clasificación, ve una diferencia conceptual entre el arte de la Edad Media, y el arte que viene *a posteriori* con la luz exterior, o tal como la nombra, la «luz iluminante» (*Beleuchtungslicht*)²⁴. En efecto, en la época medieval la luz propia se asociaba con la Divinidad, la luz es «referencia simbólica a lo sagrado»²⁵.

Este tipo de plástica desapareció en épocas posteriores de la pintura, tal como lo veremos a continuación. Por lo tanto, eso no significa que el tipo de representación era inválido, y es de hecho un manera de iluminar la pintura que se reencontrará, por ejemplo, en los paisajes del simbolista Odilon Redon. Otto Georg von Simson expresa esa idea:

«La luz "no natural" del arte gótico también se presenta como portadora de un mundo de imágenes de gran opulencia figurativa, cuya potencia actúa con fuerza extraordinaria sobre el alma del hombre.»²⁶

3.1.2 El modelado suave

El Renacimiento en Flandes, en los siglos XV y XVI, conoce un importante desarrollo pictórico gracias al uso de la nueva técnica de la pintura al óleo, que permite un mejor control de la tonalidad, una finesa dentro de los degradados y en los detalles. Van Eyck es un representante emblemático de esta época²⁷, con su pintura *Retrato de Giovanni Arnolfini y su esposa* (Fig 5).



Figura 5: van Eyck, *El matrimonio Arnolfini*.

24 Schöne, *Über das Licht in der Malerei*.

25 Nieto Alcaide, *La luz, símbolo y sistema visual*.

26 Ibíd.

27 Gombrich, *La historia del arte*, 240.

En esta pintura, la luz cobra un gran importancia con la presencia de una ventana hacia la izquierda, que deja entrar la luz del exterior y un espejo que la refleja. Las texturas de los diferentes materiales, maderas, alfombras, tejidos, manos y caras de los personajes, cogen más protagonismo por su interacción con la luz, que les confiere textura y modelado. Por lo tanto, aún no se ven sombras dentro del cuadro.



Figura 6: da Vinci, *La Virgen, el Niño Jesús y Santa Ana*.

En Italia, en el Renacimiento italiano en el *Cinquecento*, Da Vinci porta un gran interés a varios ámbitos de la ciencia y estudia y desarrolla nuevas técnicas de pintura²⁸, en particular el *sfumato*, que se puede reconocer por su contornos en tonalidades marrones, dentro de los cuales los límites de las figuras acaban fundiéndose y desapareciendo, creando una sensación más suave de las delimitaciones que las variaciones abruptas de color que se encuentra en los iconos del medieval:

«Si los contornos no estaban tan estrictamente dibujados, si la forma se dejaba algo vaga, como difuminada con las sombras, se evitaría la impresión de dureza y rigidez»²⁹.

3.1.3 El barroco y el *chiaroscuro*, una luz intimista

En el barroco se pueden distinguir dos grandes ramas en la historia de la pintura con el tenebrismo y el clasicismo.

El tenebrismo, llamado también caravaggismo, se refiere a la pintura que incluye un gran proporción de negro dentro de los cuadros, que utiliza el

²⁸ da Vinci, *Tratado de pintura*.

²⁹ Gombrich, *La historia del arte*, 302.

claro-oscuro para sacar a los personajes y los objetos de la oscuridad. Si en lo iconos, la fuente de luz bañaba la integridad del cuadro, como si viniera de todas partes, pero de ninguna en particular, las escenas del *chiaroscuro* del caravaggismo, están iluminadas por una fuente de luz única, direccional y físicamente ubicada, que puede ser una linterna, una vela, un ventanal de un sótano y la luna o el astro solar que pasa a través de él (viene entonces a llamarse «luz de taberna»).

La direccionalidad de la luz y a su limitado alcance, a menudo recortada por un marco de ventana, tapada por una mano (De La Tour, *Fig. 7*), o difuminada por otro obstáculo, sirve para regir la integridad de las



Figura 7: de La Tour, El recién nacido.

composiciones, jerarquizar lo representado funcionalmente (por ejemplo, atraer el enfoque sobre lo divino dentro de la pintura u ordenar a los personajes entre ellos por importancia), pero también visualmente (por

ejemplo, para crear composiciones triangulares, dentro las cuales la diagonal confiere una dinámica).

Por fin y es quizás lo más importante, la luz permite con el juego del claro y de las sombras, y todas sus variaciones por su interacción con las diferentes superficies a ángulos variados modelar con el contraste de luminosidad, a la realidad material.

En la luz de taberna, el cono de luz crear una sensación de refugio y de aislamiento con el resto del mundo, que crear una sensación intimista.



Figura 8: Caravaggio, La vocación de San Mateo.

3.2 El caminante soñador

3.2.1 Representaciones prerrenacentistas, el estatus social y la acción

Tratando de reconstituir la figura del caminante a lo largo de la historia, encontraremos recuentos de las primeras procesiones en Mozambique y de



Figura 9: Atribuido a Fidias, Llevadores de Hidrias.

los frisos del Panateneas³⁰. En la historia de antes de nuestra era, prehistórica o bien de la época grecolatina, se representa al hombre en marcha casi exclusivamente para representarlo en acción, y la acción es a menudo vinculada con un ritual

³⁰ Perrin, «L'homme qui marche dans l'histoire de l'art».

religioso o bien una función, la cual por metonimia describe un estatus social³¹.

3.2.2 Petrarca y Rousseau, el andar solitario

Si la Edad Media es conocida por ser una época en la cual, en las antiguas vías del imperio romano y también a través campos y bosques, se cruzaban numeroso viajeros, diplomáticos, clérigos, marchantes, pastores, peregrinos, vagabundos y bandidos buscando su suerte, por lo tanto no existen representaciones del hombre vacante que caminar por su propio placer.

En abril 1336, con el ascenso al monte Ventoux, Petrarca descubre la posibilidad de maravillarse por si mismo de la belleza de las cosas de la naturaleza y coloca así, de alguna forma, al hombre y a los placeres terrenales por delante de la preocupación por su alma. Abre entonces la posibilidad para cada hombre de tener un jardín secreto:

«Nada podría dar una idea más clara del estado mental que produjo la pintura de paisajes de finales de la Edad Media. La naturaleza en conjunto sigue siendo algo inquietante, vasto y temible; y abre la mente a muchos pensamientos peligrosos. Pero, en medio de este campo salvaje, el hombre puede hacerse un jardín cerrado.»³²

En el siglo XVIII, destaca la figura de Rousseau. En sus *Confesiones*³³, relata que se quedo huérfano de su madre a su nacimiento y que su padre tuvo que exiliarse, por lo tanto se queda al cuidado de su tío, que más tarde lo manda al joven Rousseau a seguir una formación de grabado con un maestro. Un día, Rousseau se encuentra fuera de las puertas de la ciudad y ve imposible su regreso, con lo cual decide quedarse fuera y andar a la aventura:

31 Ibíd.

32 Clark, *El arte del paisaje*.

33 Rousseau, *Las confesiones*.

«Allí mismo juré no volver a casa de mi amo, y cuando, al abrirse las puertas, entraron en la ciudad, me despedí para siempre de ellos, encargándoles solamente que dijeran a mi primo Bernard la resolución que había tomado y el sitio donde podría yermme por última vez.»³⁴

Este andar sin rumbo se convertirá a lo largo de su vida en paseos sensibles y llenos de emociones a lo largo de los senderos que el mismo llena de flores y de pájaros. Rousseau describe en sus *Confesiones*, pero también en sus inacabadas *Ensoñaciones del paseante solitario*, un andar sensible en comunión con la naturaleza:

«Me veía en el declinar de una vida inocente e infortunada, con el alma llena aún de vivos sentimientos y el espíritu adornado todavía con algunas flores, aunque ya marchitas por la tristeza y secas por las penas.»³⁵

Rousseau crea de alguna forma la figura del caminante emocional, en adoración frente a la belleza de la naturaleza y que encontrará su plena expresión en la época del Romanticismo.

3.2.3 Durero, el paisaje poético y la melancolía

La acuarelas de Durero son consideradas a veces como los primeros paisajes poéticos sin personajes³⁶ (Fig. 10). Esos se consideran a veces como lo cuadros que se podrían clasificar dentro del género del paisaje, es decir de los cuadros en los cuales el paisaje coge toda la importancia y el protagonismo dentro de la composición.

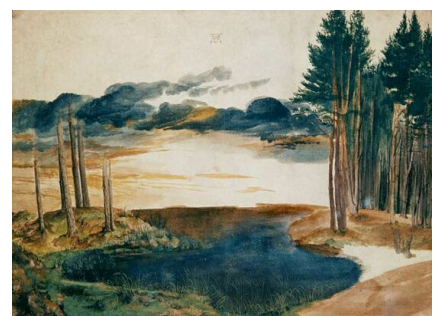


Figura 10: Durero, *Pond in the wood*.

³⁴ Ibíd.

³⁵ Rousseau, *Las ensoñaciones del paseante solitario*.

³⁶ Clark, *El arte del paisaje*.

Con Durero, nace también una representación de la centralidad del hombre dentro de las reflexiones más profundas. En el grabado *Melancolía I* (Fig. 11), Durero representa a una figura que parece estar o bien perdida en sus reflexiones, o bien en su sueños. La ambigüedad puede dar de pensar que se



Figura 11: Durero, Melancolía I.

encuentra en un estado melancólico, que ha sido interpretado a menudo como un reflejo de las nuevas preguntas metafísicas que se hacía el hombre en la época del humanismo³⁷. El hombre se compara a la medida de las cosas e intenta encontrar su lugar dentro del universo, de aquí los múltiples instrumentos de medición que se encuentran en el cuadro. Los números mágicos también presentes en el cuadro se refieren a la alquimia y a otras pseudo-ciencias alternativas que también podían ofrecer una respuesta a los planteamientos y cuestiones del humano regido por la razón.

37 Klibansky y Panofsky, *Saturno y la melancolía*.

3.2.4 El romanticismo

El romanticismo es una corriente, a veces a caballo sobre varias épocas pictóricas, cuyo desarrollo se realiza de formada varias y local, con ramificaciones en los diferentes países, sobre todo en Inglaterra (Turner) y



Figura 12: Friedrich, *El caminante sobre el mar de nubes*.

Alemania (Friedrich en pintura, Novalis y Goëthe en literatura), pero también en Francia (Delacroix) y España (Goya).

En el *Caminante sobre el mar de nubes* de Caspar David Friedrich (Fig. 12), el hombre se encuentra de pie frente a un abismo lleno de nubes. Mira hacia este mar que domina dando la espalda, lo que invita al espectador a identificarse con el personaje y a poner en su lugar. Hay una forma de *mise en abyme*³⁸ con este identificarse, con lo cual el espectador se ve proyectado dentro de la escena, pero el

mismo procedimiento entiende que es su mente que se ve puesta en el sitio del misterioso observador, realizando así una conexión psicológica con él por un proceso de auto identificación.

El hombre se halla solitario al borde de un abismo, dentro de lo cual podría caer en cualquier instante. El mar de nubes está pintado con una fuerza que le confiere una sensación de ser vivo. Es un momento contemplativo que es emblemático del romanticismo, es el hombre observando la belleza de lo natural, de su fuerza, de su vida y que reflexiona sobre lo próximo y lo ajeno que lo vincula con aquella y su medida y su lugar dentro de lo infinitamente grande y lo infinitesimal en el universo.

La naturaleza se vuelve grandiosa y coge rasgos psicológicos:

³⁸ Este término no está relacionado con la noción de «abismo» significando un precipicio.

«En el Romanticismo el paisaje se hace trágico pues reconoce desmesuradamente la escisión entre la Naturaleza y el hombre. Frente al jardín rococó, medurado y pastoril, las proporciones se dilatan a través de un vértigo asimétrico.»³⁹

El romántico la admira y la teme y siente una atracción irresistible hacia ella, es lo *sublime*⁴⁰.



Figura 13: Turner, *Flint Castle*.

Con Turner, el hombre tiende a desaparecer del todo del cuadro, para dejar lugar a una visión paisajística, que son colores fuertes, puestas de sol rojizas y amarillentas y contornos indefinidos describe sus estados de alma y su sensibilidad. Los trazos del pintor ya no buscan seguir con precisión los contornos de la realidad visible, sino que empiezan a encontrar la expresividad dentro de la libertad de la línea abstraída.

39 Argullol, *La atracción del abismo*.

40 Argullol.

3.3 La abstracción del paisaje

Con esos repasos sobre la función y el papel de la luz dentro de la obras y sobre la figura del caminante, que coge cada vez más fuerza y protagonismo con la experiencia de la naturaleza sublime y emocional, se puede entender mejor cómo la pintura ha ido cogiendo rasgos humanistas, cartesianos y más adelante psicológicos. El antropocentrismo pone el hombre en el centro de todo, y ese por lo tanto desaparece de sus cuadros para dejar lugar a la mirada.

El paisaje onírico no es un género de lo cual se puede trazar una historia continúa a lo largo de las épocas, pero más bien se puede describir intentando realizar una recolección de cuadros imaginativos, donde la elección de los temas incluye un cierto grado de fantasía y donde los colores dejan pleno lugar a su expresión en vez de limitarse a la luz realista de la mañana, la tarde o la noche.

A finales del siglo XIX y durante la primera mitad del siglo XX se suceden numerosos movimientos pictóricos, que tienden a influir los unos a los otros, pero de lo cual destaca la expresión de la subjetividad gracias a la aparición de la abstracción dentro de las posibilidades pictóricas.

3.3.1 El impresionismo, la luz efímera

Con la Segunda Revolución Industrial, el final del siglo XIX y el principio del siglo XX son el teatro de muchos cambios tecnológicos y sociales. Aparecen la electricidad, la fotografía, el cinema, y el engrandecimiento de las ciudades invitan durante la Belle Epoque al paseo de recreo y al maravillo hacia las cosas del paisaje, agrario, pero también urbano. Con la fotografía y también los rayos X, tanto como el desarrollo de la psicoanálisis de Freud, se empieza a reconocer que la mirada del hombre no es la única y también que el ojo no puede alcanzar a ver el conjunto de las cosas de la naturaleza.

Los impresionistas son los primeros en salir de sus talleres para ir a pintar afuera la naturaleza tal como se presenta. Emplean para ello una técnica con pinceladas cortas y múltiples, que permiten por yuxtaposición representar los efectos de la luz, descompuesta en sus componentes esenciales⁴¹. Es entonces una mirada precisa y técnica, que se propone de recomponer lo visible con realismo.

Eso se puede poner en relieve con las fotografías realizadas con una cámara, que si en la época permitían copiar la naturaleza con precisión,

todavía lo hacían en blanco y negro. Si una cámara es capaz de captar momentos, los impresionistas buscan representar los ambientes atmosféricos fugaces.

A pesar de su búsqueda afirmada de precisión, los pintores del impresionismo, tal como Monet, pintan cuadros con cierto grado de abstracción en relación con lo visible, donde los contornos tienden a esfumarse, expresando así con un grado de emotividad del autor (*Fig. 14*).

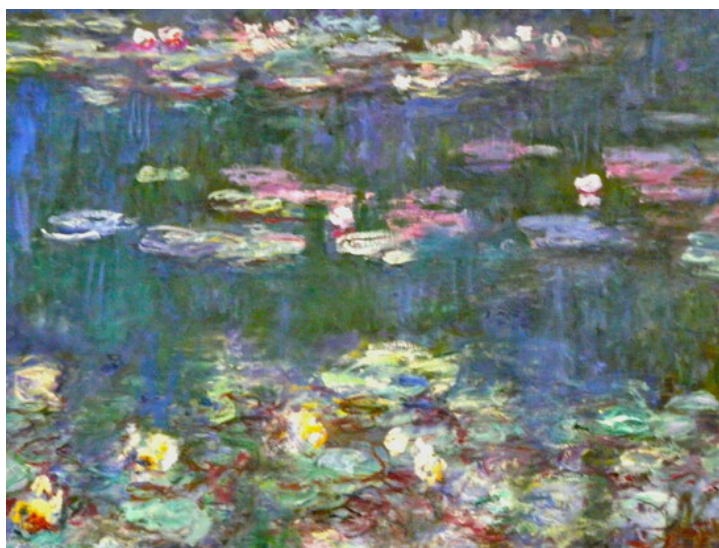


Figura 14: Monet, Detalle de Les Nymphéas: Reflets verts.

3.3.2 Abstracción del color y poesía

Uno de los fenómenos que ha marcado la pintura, es la emancipación del artista de su mandatarios. Con el Romanticismo, el artista se encuentra libre de pintar lo que le gusta y eso le da una libertad que se ha cristalizado como una libertad contestataria, revolucionaria, opuesta a los valores

⁴¹ Gombrich, *La historia del arte*.

establecidos, asociada con el concepto de la bohemia y encontrando entonces sus valores en el nomadismo, por oposición al sedentarismo de la urbanización y del modo de trabajar a lo cual el productivismo capitalista obliga desde la primera revolución industrial.



Figura 15: Gauguin, *Sacred Spring: Sweet Dreams* (tahitano: Nave nave moe).

Gauguin encuentra su forma de protestar en el interés que porta al viaje y al arte primitivo. En Polinesia, encuentra allí un paraíso que son la fuente de inspiración que dio nacimiento a mucha de su producción pictórica⁴². Sus cuadros emplean libremente colores vívidos, el contorno de las formas se suaviza con una simplificación que sintetiza la

esencia de lo visto. Gauguin no busca representar a una naturaleza precisa, sino que expresa allí la felicidad que encuentra.



Figura 16: Marc, *Blaues Pferd I*.

En 1911, Kandinsky funda con Marc el Blaue Reiter (el Jinete Azul), movimiento que coge su nombre de un cuadro de Kandinsky de 1903. Por lo tanto, quizás es alguno de los cuadros de Marc el ejemplo más expreso de un tipo de figuración que se despreocupa de la literalidad del color y que prefiere escoger libremente la tonalidad que más le conviene al caballo, a pesar de que no existen caballos azules.

Kandinsky desarrolla un lenguaje pictórico poético muy rico. En su obra, emplea formas uniformes, colores primarios y secundarios, pero también marcas (por ejemplo estrellas y triángulos). Este lenguaje de marcas se encuentra también en la pintura de otros pintores, como Paul Klee y Joan Miró.

⁴² «Paul Gauguin en busca del paraíso».

El lenguaje visual rítmico y poético que desarrollan esos artistas les permite evocar la parte invisible de la verdad. Paul Klee expresa la idea que el arte «El arte no reproduce lo visible, sino que hace lo visible.»⁴³, eso significa que la pintura tiene posibilidades mucho más extensas y que, tal como la poesía, puede llegar al ámbito de la sensibilidad y del entendimiento humano. El arte tiene esta capacidad de hacer visible la verdad, tal como lo describe Heidegger en su libro *Caminos de Bosque* (esa verdad que es la que existe para el ser humano)⁴⁴.

3.3.3 Cubismo, abstracción de la forma y del espacio

Otra forma de abstracción, que ya he mencionado en el apartado anterior, es la abstracción de la forma. Esa ocurre en Kandinsky y Klee, con sus lenguajes de formas y pictogramas, pero su más emblemático representante es ciertamente el cubismo.

El cubismo empieza alrededor de 1907, después de las observaciones de Cézanne, que afirma que en la naturaleza todo se modela sobre la esfera, el cubo y el cilindro⁴⁵. En la obra *Bodegón con Jarra de Leche y Fruta*, dibuja a las frutas estilizando el contorno y muy pronto, aparecen los cuadros con

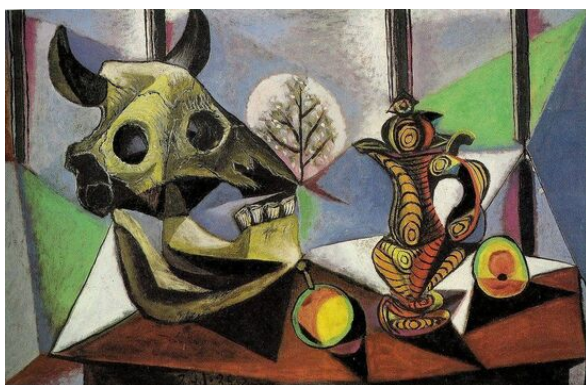


Figura 17: Picasso, *Cráneo de toro, fruta y jarrón*.



Figura 18: Cézanne, *Still Life with Milk Jug and Fruit*.

43 Klee, *Paul Klee*.

44 Heidegger, *Caminos de bosque*.

45 Bernard y Cézanne, *Souvenirs sur Paul Cézanne*.

perspectivas múltiples y cambios de plano de proyección en medio de la composición misma (como en el *Bodegón con Toro Cráneo de Picasso*).

3.3.4 Redon y los sueños



Figura 19: Redon, *La araña llorando*.

Odilon Redon se considera a menudo como simbolista y precursor de los surrealistas. Su corpus de obras tiene dos fases marcadas, el periodo negro y el periodo colorido. En su periodo negro, crea criaturas inquietantes al carboncillo, inspirado por la poesía de Edgar Allan Poe. Con el nacimiento de su hijo, hace un gran salto en su producción artística⁴⁶, y el pintor del negro se vuelve el pintor del color, con tonos ricos, sutiles y irisados, que podrían acordar a vitrales góticos.

Es notable que Redon no hablaba mucho de sus cuadros, en si no tenían un sentido particular, lo que los deja con un velo de misterio. Pintaba por su placer y la pintura lo maravillaba.

Su mitología personal puede tener a veces aires de mitología grecorromana y sus criaturas negras también pueden recordar a ciertos elementos, característicos de El Bosco, pintor del siglo XIV.

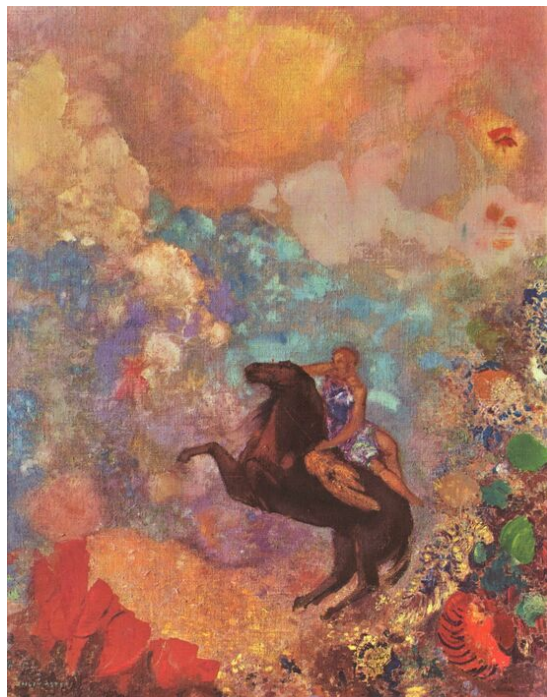


Figura 20: Redon, *Musa en Pegaso*.

⁴⁶ Redon, López Blázquez, y Rebull Trudel, *Odilon Redon, 1840-1916*.



Figura 21: *El Bosco, El jardín de las delicias.*

3.3.5 Pintura metafísica y surrealismo

En el año 1924, André Breton escribe el *Manifiesto del Surrealismo*. Los surrealistas, entre los cuales destacan Breton, Dalí y Buñuel, crearán obras basadas en una interpretación científizada de los sueños y de lo inconsciente, tal como lo desarrolla la psicoanálisis. Representan espacios en perspectiva, pero donde se pierden las normas y los llenan de personajes y objetos descolocados o anamórficos que parecen sugerir cierta locura, pero que son en verdad reflejo de esta mirada analítica que entiende a buscar las causas de la mente humana.

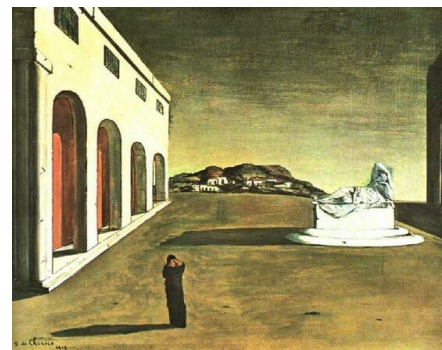


Figura 22: *De Chirico, Melancholy of a Beautiful Day.*

De Chirico, algunos años antes del surrealismo, crea sus pinturas metafísicas⁴⁷. Espacios donde el ojo técnico, pareciendo al de una cámara, coge un punto de vista elevado, tal como en el paisaje y se encuentra frente a escenarios urbanos incluyendo maniquíes, formas

⁴⁷ Holzhey, *Giorgio De Chirico, 1888-1978*.

geométricas y arquitecturales que despiertan una curiosa mezcla de alejamiento frío a la obra, a la vez que son una invitación críptica a adentrarse en su realidad imposible.

3.3.6 Más allá de la abstracción

Hacia la mitad del siglo XX, la abstracción llega a ser total, pasando por movimientos cada vez más extremos en sus afirmaciones y en sus realizaciones, llegando hasta la destrucción total de la representación dentro de la pintura, para dejar lugar a la verdad esencial, o bien al gesto artista, que se reduce por metonimia a su simple intención. Esos posicionamientos extremos van escalando hasta llegar a la constatación de que el arte ya no necesita ni que el artista ponga su habilidad manual dentro de la obra para realizarse en el posmodernismo (por ejemplo con Jeff Koons).



Figura 23: Rothko, Ochre and Red on Red.

3.3.7 Conclusión

Hemos visto algunos de los aspectos del desarrollo de la historia pictórica, enfocándonos en la transformación de la luz divina en una *luz iluminante*, lo que ha permitido nuevos tipos de pintura, dentro de los cuales los efectos de la luz juegan un papel importante.

El humanismo, con los avances científicos, recolocaron al hombre dentro de la historia de la filosofía, lo cual empezó a plantearse toda una serie de cuestiones metafísicas. En la pintura, eso se traduce con el desarrollo del género del paisaje en lo cual el hombre se ve representado a una escala reducida en comparación con el tamaño de la naturaleza, hasta llegar a desaparecer del todo para dejar lugar simplemente a una mirada.

Con los Románticos, esa naturaleza coge vida y se vuelve humana. La fuerza que se despliega antes de los ojos del humano es impresionante e invita al hombre a reflexionar sobre su propia condición y sobre lo grande de lo divino.

En el siglo XX, se suceden numerosos movimientos, que podrían estructurarse alrededor de la noción de abstracción, la cual permite a la mente, a su subjetividad y a su inconsciente entrar en la pintura. La pintura es entonces emocional y transmite el ser del artista que ha podido librarse de sus cadenas para volverse una figura libre.

4. Ensayo pictórico

4.1 Proyectos anteriores

A lo largo de los años pasados, he encontrado un interés renovado para los vínculos del sujeto con el espacio y el tiempo, y la constitución de la identidad.

4.1.1 Memorias (2015)

El proyecto *Memorias*, desarrollado a lo largo de los años 2015 y 2016, está constituido por una serie de cuadros en colores poco saturados, mayoritariamente sepia y de tonalidades tirando desde el gris hacia el verde o el marrón, que recuerdan el aspecto de fotografías parcialmente desgastadas con el paso del tiempo, antes de la aparición del color.

Los materiales que usaba entonces incluían tanto fotografías personales (*Niñez*, 2015), como fotografías de desconocidos (*Fontaine*, 2015, *Girl in a White Apron*, 2015) encontradas en mercados de pulgas.



Niñez

Óleo sobre lienzo
50 x 40 cm, 2015

El juego de la búsqueda de los materiales en si misma, el recorrer los álbumes familiares y el acto de seleccionar las fotografías en los Encants de Barcelona, me hacía sentir ya una forma específica de conexión con el destino particular de tal o cual persona, protagonista de la foto, que me despertaba una cierta cercanía.



Fontaine
Óleo sobre lienzo
126 x 60 cm, 2015



Girl in a White Apron
Óleo sobre lienzo
150 x 70 cm, 2015

4.1.2 Líneas del tiempo (2016)

Este proyecto, desarrollado en el marco de la asignatura *Iniciación a los Procesos y Proyectos*⁴⁸ en el primer curso del grado, me llevo a explorar con más profundidad la historia de un lugar emblemático de una época de la vida industrial del barrio de la Barceloneta, en Barcelona.

A partir del recuento de lo cotidiano, contado en una entrevista que tuve con Pep Gómez, amigo y anteriormente empleado de la Catalana de Gas y Electricidad S.A, concebí una intervención en la cual se unificarían el momento presente y el pasado, en la forma de una performance en la cual camino desde el centro del círculo del antiguo gasómetro, hacía las afueras, dejándose hilar una línea de pintura en una búsqueda imaginaria de las huellas de todas las personas de la empresa. ¿Adónde habrían desaparecido? ¿En qué andaban?



Esbozo de los caminos posibles



Líneas del tiempo

Documentación fotográfica de la performance.
2016

⁴⁸ *Iniciación a los Procesos y Proyectos*, 2016

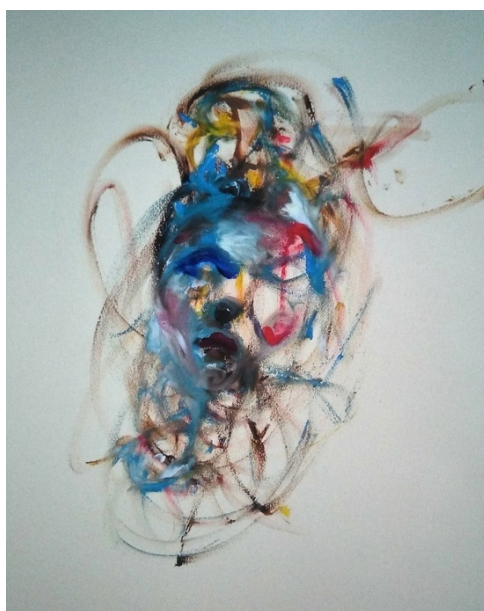
Preguntas a las cuales no pude responder, pero que permitieron esta apertura y este viaje iniciático en el adentramiento de un recuerdo de un espacio que me era ajeno, pero que es y todavía forma parte de la memoria colectiva de los barceloneses.

4.1.3 Antropomorfos (2017)

La serie *Antropomorfos* entra en dialogo y parcialmente en oposición con la serie de la *Memorias*, en lo que he dejado de utilizar fotografías como base para la creación y me he dejado llevar por la energía del color y del trazo.

Esta serie ha sido pintada en su gran mayoría por la mañana antes del amanecer y empleando los dedos. El contacto táctil directo con la materialidad de la obra y la visión reducida durante su realización, con ojos cerrados, me procuraron una manera de sentir distinta.

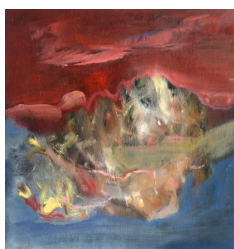
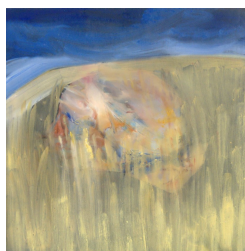
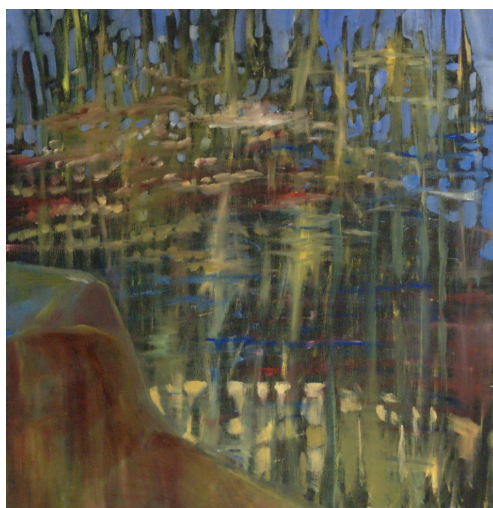
En esta serie me interesó expresar, a través del color y el ritmo de los trazos, la particularidad del mundo interior emocional de una persona.



De la serie Antropomorfos
Óleo sobre papel,
39 x 29 cm, 2017

4.1.4 Paisajes en la penumbra (2019 – 2020)

Paisajes en la penumbra es una serie que evocaba el recuerdo de la caminatas nocturnas de mi infancia en el campo, en las cuales se despertaba en mi el juego de la imaginación. En la penumbra, se construían cantidad de formas imprecisas y colores que surgían a la mente e iban formando historias alegres e inquietantes a la vez. Hoy viviendo en la ciudad, en mis paseos, las esquinas de los espacios urbanos callejeros parecen esconder a la vista esas mismas almas y recuerdos lejanos que quedaron grabados en mi memoria.



Óleo sobre tabla, 2019

Bosques I, 62,5 x 61 cm. *Bosques II*, 62,5 x 61 cm. *Bosques III*, 56 x 47 cm *Campo de Trigo*, 31 x 31 cm. *Puesta de Sol*, 31 x 31 cm

4.2 Nacimiento de la idea

Describiré aquí la inspiración original que me llevó a desarrollar la futura idea del proyecto de producción pictórica. Como suelo ocupar mucho de mi tiempo recorriendo el espacio de Barcelona andando, me vino como lógico que mi proyecto giraría entorno a esa acción y que podría servir de clave para el desarrollo de una reflexión con rasgos metafísicos.

Así empezó:

A menudo me encuentro caminando en las calles de Barcelona. Tal una flâneuse, me encuentro andando sin rumbo en el espacio urbano. Con la frecuencia del paso, soltando mis objetivos y mis deberes, me encuentro caminando sin obligación de llegar a ninguna parte en particular, y es cuando aparecen mis recuerdos.

Recuerdo entonces mi casa y este punto particular, donde me hallo suspendida, como en un sueño, entre mi punto de partida y una bifurcación que se me parece a una elección. Tal como en un sueño, no puedo moverme, porque por ponerme a analizar el punto de partida, tanto como lo que podría ocurrir después de los próximos pasos, se me desvanecen el objetivo del sueño y su consistencia.

Con esta serie de cuadros y el trabajo escrito que lo acompaña, quiero entonces proponer una nueva manera de concebir la figura del caminante, de la cual formaría parte, entre el cruce del andar rousseauniano sensible, del camino espiritual y de sabiduría de Dante, del flâneur de Baudelaire y de Benjamin en los pasajes de la ciudad y la muchedumbre, el consumidor sin ilusiones de Ricœur y el andante del espacio literario de Auster.

En mi forma del vagar, mi personaje se libraría del marco geográfico donde anda (las calles de Barcelona) para sobreponer, tal un calco, en una

segunda capa de sentido reemplazando literalmente la vista de la primera, las vistas recordadas de este nudo de los caminos recordado, de los cuales es imposible librarse por temor a que desaparezca.

Por lo que los espacios tienen una capacidad retórica muy alta y tienen la capacidad de transferencia, tal como en los sueños freudianos y en la pintura de De Chirico.

De un simple acercarse a un cruce de calles, una calle vacía de gente, se descubriría una cuestión, un planteamiento, una reflexión y emergería en los cuadros grandes representaciones abstractas y con notas a grandes simbólicas metafísicas.

4.3 Referentes

Antes de presentar el desarrollo del proyecto mismo, presento aquí una selección de referentes que son para mi, o bien inspiración desde siempre y que pueden servir de base para este trabajo, o bien he escogido expresamente para extender mi horizonte de posibilidades. Recorriendo esos ejemplos, más que una historia de la pintura y las biografías o teorías de los artistas, presentaré puntos interesantes al nivel pictórico: tipos de colores y luces, variedades de pinceladas y de composiciones.

Turner

Turner, nacido en 1775, fue un pintor inglés del Romanticismo. En sus cuadros, la naturaleza coge rasgos humanos: puede parecer dotada de cierta sensibilidad emocional y de cierta nostalgia y poesía.

De Turner me interesa en particular el cuadro *Luz y color (la teoría de Goëthe) – la mañana después del Diluvio – Moisés escribe el Libro de Génesis* (de 1843).

Esa pintura se construye alrededor de una perspectiva clásica en el eje de la profundidad, doblaba de una deformación circular concéntrica en el plano del

lienzo. Aprecio mucho el efecto realizado con el exceso de luz solar en el fondo y el trazo difuminado, que hace desvanecerse y difícilmente ubicable el horizonte.

Si el cuadro esta lleno de simbolismo (Moses, la serpiente como cura contra la peste, el pueblo), lo que interesa en este cuadro se orienta más al uso del color, entre amarillo para las luz solar, los tonos rojizos para lo terrenal y por fin el azul para el frío de la oscuridad y la noche. Es entonces el sol que



Figura 24: Turner, *Licht und Farbe: Der Morgen nach der Sintflut: Moses schreibt das Buch der Genesis*.

empieza a iluminar todo el cuadro después del Diluvio, después de la lluvia. El libro Turner de Michael Bockermühl expresa la noción del color de esta manera: «El color se convierte en pura experiencia interior»⁴⁹.

En relación con la idea de adicción y substracción de Goëthe, me gusta aquí como la luz parece extenderse en el rango yendo del gris intermedio hasta el blanco, y por la inversa la oscuridad baja desde el gris medio hasta lo oscuro. Todo lo que está en la luz solar se encuentra entonces en el claror, y todo lo que está en la sombra o que acaba de entrar en la luz está en niveles oscuros, transitorios.

Monet

Claude Monet, nacido en 1840, fue un pintor francés y es considerado padre del impresionismo. Monet fue impulsor de la nueva inquietud impresionista en la que el interés fundamental se centraba en registrar impresiones, capturar la luz y la fugacidad del instante.



Figura 25: Monet, Detalle de Les Nymphéas : Reflets verts.

De sus obras, me fascinan en particular los Ninfas. De por el famoso efecto de mezcla en el ojo: desde lejos, se ven superficies coloridas que parecen uniformes y que al acercarse uno se entera de que están compuestas de pinceladas sueltas de múltiples tonalidades. Este fenómeno ayuda a entender la teoría del color y a reconsiderar como interactúan dos áreas de colores distintos yuxtapuestos. En Monet, los colores se mezclan, pero sin anularse los unos a los otros, más bien se potencian entre sí.

⁴⁹ Bockermühl, Turner, y Mercader, *J.M.W. Turner, 1775-1851*.

Como en el cuadro visto anteriormente de Turner, algo notable es que la oscuridad no esta representa con negro, el color más oscuro disponible en la paleta, sino que la luz es color y la sombra también es colorida.

Emplea pinceladas variopintas que crean un conjunto rico (varían en longitud, grosor y orientación).

En la composición Monet deja grandes zonas de descanso, que sirven la composición; la mirada del espectador, con una posibilidad de descanso, puede encontrar quietud.

En forma de conclusión, me quedo con cierta estupefacción de pensar como el artista ha logrado crear, desde un fragmento minúsculo de naturaleza, paisajes universales y macrocósmicos.

Matisse

Henri Matisse, nacido en 1869, fue un pintor francés. Siendo parte del movimiento fovista, buscaba liberar el color de sus referentes reales, de modo expresionista. A Matisse le interesaba materializar gracias a la pintura la emoción, a lo contrario de lo que afirmaba de Monet con la pintura impresionista, donde lo que importaba era una reproducción objetiva del mundo.

Matisse sostenía que la exactitud no equivale a la verdad: «¿Qué hicieron los realistas, qué hicieron los impresionistas? La copia de la Naturaleza. Todo su arte se sostiene en la verdad, en la exactitud de la representación, un arte del todo objetivo, un arte de insensibilidad, se podría decir de apuntes para el placer»⁵⁰

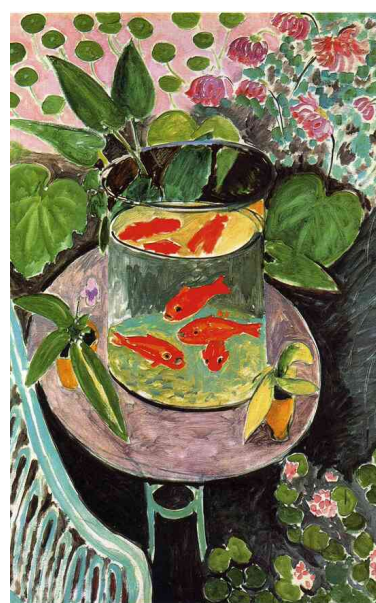


Figura 26: Matisse, *Goldfish*.

50 Matisse, *Reflexiones sobre el arte*, 62.

De Matisse se pueden retener su uso precioso del color, sus composiciones muy equilibradas y temáticas que incluyen elementos de los cotidiano y también elementos decorativos florales.

Su uso de la perspectiva es bastante interesante, por lo que junta varios puntos de mirada en un mismo cuadro. En el ejemplo de los Peces Rojos, la mesa se ve desde muy arriba, casi cenital, y el pecera desde un punto de vista más frontal.

Las formas son simplificadas a su más simple expresión, a veces casi simbólica y geométrica, pero con una línea ligera, parecida en cierta forma a la inseguridad hesitante e inocente de un niño.

Pierre Bonnard

Pierre Bonnard es un pintor francés nacido en 1867, considerado como el precursor del movimiento Nabi.

Es conocido por sus cuadros que representan la figura femenina en el ambiente intimista del apartamento, en ocupaciones cotidianas. Ha realizado también numerosos paisajes, entre los cuales «*La sinfonía Pastoral*».

En este cuadro, me gusta su manera de recortar la silueta de las partes claras de los follajes por medio de una zona oscura que los bordea (la parte oscura del follaje). El follaje forma por lo tanto una línea bastante fuerte, en comparación con lo poco contrastado que es el resto del cuadro y enmarca de esta manera la composición.



Figura 27: Bonnard, La sinfonía pastoral.



Figura 28: Bruegel the Elder, Landscape with the Fall of Icarus.

Por otra parte, las silueta están por opuesto bastante fundidas entre ellas y se vuelven visibles más por los cambios de colores y algunas sombras debajo de los protagonistas. El cuadro contiene a la vez un ligero modelado por sombra, pero a la vez, analizándolo con una mirada más general, se

ven como plasmadas entre ellas, como si la obra fuera hecha como un decorado de teatro con recortes de madera.

El campesino labrando en el segundo se esta moviendo sobre una línea de suelo que recuerda mucho a la pintura *Landscape with the Fall of Icarus* de Brueghel el Viejo. El tipo de perspectiva empleado en el resto del cuadro parece seguir también una lógica de muchos planos, como en Brueghel: primer plano, segundo plano y hasta cuatro o cinco hasta alcanzar el horizonte.

Kandinsky

Kandinsky, nacido en 1866, fue un pintor ruso. Es considerado a veces como el pionero de la pintura abstracta.



Figura 29: Kandinsky, Study for Painting with White Form.

Su manera de abstraer las formas es muy apreciable y no sacrifica a la estética general de los cuadros.

En *Estudio para pintar con forma blanca* me encanta el vértigo controlado creado por el artista, que confiere la sensación de que las formas estén flotando en el aire. La integridad de la escena parece

estar hundiéndose sobre un lado en un movimiento circular lateral, y para mí la forma blanca en el medio arriba parece ser el elemento más estable (aunque parece también que este flotando). Los planos confieren la sensación de estarse interpenetrando.

Gran parte de los elementos son formas abstractas, pero el cuadro mantiene algunos elementos figurativos de tamaño reducido en las esquinas.

La elección de colores primarios fuertes, amarillo, rojo y azul para llenar áreas grandes del cuadro confiere mucha expresividad al cuadro.

Odilon Redon



Figura 30: Redon, Reflection.

Odilon Redon, nacido en Burdeos en 1840, fue un pintor asociado con el simbolismo. Tuvo dos periodos distintivos a lo largo de su recorrido, el primero reconocible por su uso del negro, en litografías o con carboncillo, para crear criaturas extrañas y a menudo sin alegría. Su segundo periodo es por lo contrario un

periodo lleno de color y Redon se convirtió entonces en un maestro de las tonalidades.

Si el mismo no interpretaba el contenido de sus cuadros, por lo tanto fue un pintor simbolista e incluía en sus cuadros numerosos personajes, criaturas y también referencias a la mitología universal.

Sus cuadros a veces están ubicados en lugares con perspectiva y a veces carecen de una definición clara

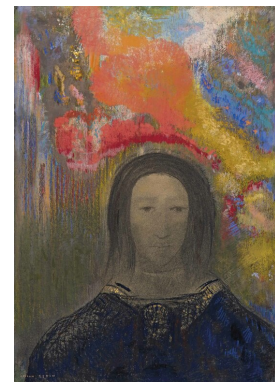


Figura 31: Redon, Rêverie.

del punto de vista, recordando a los iconos de la pintura grecorromana y medieval.

Sus composiciones nunca quedan en la plena quietud. Uno fondo vacío se transformará entonces con motivos de relleno, a menudo florales o bien manchas texturizadas de una forma interesante, que pueden recordar el fresco.

Cecily Brown

Cecily Brown es una artista contemporánea nacida en Londres en 1969. La crítica vincula su trabajo principalmente con la pintura del expresionista abstracto, Willem de Kooning. La artista se inspira en los cuadros de los viejos maestros.

Brown pinta a menudo en gran escala, y sus lienzos están llenos de color y eroticismo. El dinamismo de la pincelada hace que sus cuadros son muy explosivos. Si el contenido es en gran parte abstracto, elementos figurativos emergen para luego volver a ser subsumidos dentro de la masa. Brown



Figura 32: Brown, Figures in a Landscape 1.

explica: «Mi batalla, o el tipo de conflicto que ocurre cuando una pintura realmente se vuelve demasiado abstracta y que no hay nada más reconocible en ella, es que tiendo a perder interés en ella. Entonces siempre se trata de centrarse en intentar entender cuan poco de cada fragmento de información

necesitas colocar para todavía tener una sensación de presencia física. Entonces siempre quiero una presencia humana, o animales en este caso, de

algo, y prefiero usar la palabra "*figurante*" que "*figurativo*". Pero en todos casos el sentido de algo sólido, o de nuestro mundo.»⁵¹

Sus cuadros atrapan la vista del espectador y le invitan a explorarlos y a crear su propia interpretación: «Aquello que aparece solo sugerido es más real que lo plenamente definido»⁵².

Hodgkin

Howard Hodgkin, nacido en 1932, fue un pintor británico.

Susan Sontag describe con mucha poesía su obra, que representa recuerdos pintados *a posteriori*.⁵³

«Tantas imágenes se refieren al extranjero, como se llamaba entonces. Las temporadas en su plumaje exótico. Frutas, palmeras, un cielo de un color abrasador. Quizás sea que este pintor necesita viajar. Uno necesita la separación del hogar, y luego necesita el retorno al hogar para considerar lo que ha acumulado. Lo que vale la pena ser pintado, es lo que se queda adentro y es transformado por la memoria».⁵⁴

Como particularidad, Hodgkin solía pintar los marcos de sus cuadros. Eso tiene que ver con la noción de vulnerabilidad y que tenía que



Figura 33: Hodgkin, Counting the Days.

51 «Elson Lecture 2016: Cecily Brown».

52 «Cecily Brown, Paris, October 19–December 20, 2014».

53 Howard Hodgkin Paintings, 1995. «So many of the picture refer to abroad, as it used to be called. Seasons in their foreign plumage. fruit, palm trees, a searingly coloured sky. It may be that this painter needs to travel. You need the separation from home, and then you need the return home to consider what you have stored up.»

54 «BBC One - Imagine..., Spring 2006, A Picture of the Painter Howard Hodgkin».

protegerlos ante el mundo⁵⁵. La obra de arte sería como una herida que tiene que ser protegida.

Me gusta la emoción que despiertan sus paisajes, hechos con una pincelada simplista, usando su propio vocabulario de toques y líneas, que deja la expresión al puro color y a la composición.

Chiharu Shiota

Chiharu Shiota es una artista japonesa nacida en 1972, viviendo y trabajando en Berlín. Su obra vincula varios aspectos de la práctica de la performance, la escultura y la instalación artística.



Figura 34: Shiota, Uncertain Journey.

Entre su obra, destacan sus instalaciones de gran escala, que recurren a menudo a hilos, que Shiota utiliza entramándolos y colgándolos desde el techo de salas enteras, y dejándolos recaer en ciertos puntos. En el suelo, se anclan sobre objetos variados, pudiendo ser mesas de escuelas, un piano o

55 «Howard Hodgkin | Andrew Graham-Dixon and Andrew Marr in Conversation with Charlotte Mullins · Howard Hodgkin».

cáscaras de barcos. Los objetos pueden acabar siendo enteramente cubiertos por el entramado (recordando la manera que tenía Beuys de curar a las heridas), o bien simplemente sirve de receptáculo al conjunto, conectándolos así con el techo en un efecto espectacular.

En particular, su obra «Uncertain Journey» me fascina por el despliegue de hilos, de un rojo intenso que recuerda al color de la sangre y que simboliza para ella las relaciones humanas. El entramado, tal una telaraña que se elevan con ligereza y a lo parecer sin peso, y contrastan con la pesadez de las cáscaras de barcos que se encuentran en el suelo que podría ser el mar.

El espectador está invitado a moverse dentro del espacio en forma de cueva y a dejarse impresionar por el conjunto de barcos que conllevan una gran parte de poesía y narrativa: ¿Se les habrá prendido fuego? ¿Estarán al punto de partir para un largo viaje?

Anna McNeil

Anna McNeil (1979) es una pintora británica nacida en Escocia. En sus obras la artista reflexiona sobre la memoria autobiográfica y emocional enfocándose en las relaciones humanas: la intimidad, la unidad y el aislamiento. Como lo explica McNeil, «las imágenes muestran representaciones de personas, pero no son pintadas como retratos, sino como metáforas de la memoria de una sensación»⁵⁶.

56 «Inside the Studio».



Figura 35: McNeil, Night swimming.

Sus cuadros siempre muestran una gran soltura en el uso de la pincelada, con una dirección de trazo que contrasta entre precisión y desviaciones no intencionales. Usa a menudo colores medio apagados, para sugerir el paso del tiempo, pero también como recurso estético pastel.

En sus cuadros me fascina los juegos de superposiciones entre las capas de color y las transparencias. El ritmo siempre es bastante dinámico y la composición es equilibrada por medio de toques que contrarrestan el efecto descolocante de las manchas más atrevidas.

Aprecio mucho la atención y la seguridad con la cual trabaja el espacio negativo, que viene a intercalarse entre los motivos a redefinirlos.

De esos cuadros emanan una sensación de fuerza y de ternura, a la vez.

4.4 Evolución del proyecto

Desarrollar un proyecto de fin de grado implica buscar a la vez definir un proyecto de producción artística y llevar en paralelo una reflexión que permite repasar aspectos variados de la historia del arte, filosofía, antropología y otras ciencias sociales. Requiere también saber dejar cierto grado de libertad en esa definición, para que pueda fluir la imaginación sin demasiados prejuicios.

El disparador de este proyecto ha sido para mí claramente esta pasión por el andar que tengo y que abre muchas posibilidades para una reflexión filosófica entorno al camino. Como lo hemos visto anteriormente, el camino puede ser estudiado y definido de maneras muy distintas y complementarias. Es un objeto que es a la vez físico y que se traslada fácilmente a una alegoría de conceptos metafísicos. De por su acción y su existir concreto, el camino actúa y crea verdades abstractas, pero por lo tanto muy próximas al hombre y por lo tanto a nuestra esencia de la verdad.

4.4.1 Las paradas y la memoria

Por lo tanto, me interesé primero a lo que sentía mientras caminaba y noté que una de sus constantes es que me llevaba hacia un camino de retorno, en mi memoria. Orienté entonces mi investigación alrededor de la memoria, del retorno, y por lo tanto eso me llevó hasta el camino de mi infancia, a la ruta de mi hogar, de mi casa de campo, rodeada de su jardín, del pozo y otros elementos que me son familiares.

Iba a trabajar con pintura al óleo, mi medio de predilección, y como se trataba de realizar una serie de al menos cinco obras, pensé que podría estructurarlas como paradas de una suerte de sueño-recuerdo. Empecé a

centrarme en mis recuerdos y los apunté en mi cuaderno de investigación, por si acaso luego me podrían servir de base para la producción visual (por lo tanto, siempre he querido mantener cierto grado de libertad en la literalidad de esos ejercicios y mi práctica artística implica que no me ato a reglas fijas – con los cual mis pinturas llegarían a ser o bien esas paradas, o bien otras temáticas que se me ocurrirían, sin obligación).

Empecé a pintar esos apuntes, y para poder hablar de ellas, empecé a nombrarlas paradas. Es entonces como si yo fuera visitante de mi propio pueblo y que invitaría por ello al público a seguirme en este recorrido. Por lo tanto, la palabra «parada» es problemática, por lo que conlleva la idea de que las paradas serían lugares espaciados geográficamente y mi sensación era más la de un caminar sin seguir una ruta pasando por varios puntos. Tampoco me alegraba mucho la idea de mapear esos puntos sobre papel, lo cual veía demasiado cartesiano y tampoco ayudaba a visualizar correctamente la esencia del trabajo que quería realizar.

Desde mis primeras lecturas, he descubierto un mundo de posibilidades y efectivamente leí mucho sobre los conceptos del hogar y de lo que le es relacionado: la casa (un hogar sedentario y permanente), el jardín (un lugar natural y cerrado por murallas que lo protegen, lo hacen secreto e individual), diversos textos sobre la memoria (memoria histórica, memoria visual, etc.) y el paisaje (como un espacio construido, entre otros).

De esas lecturas empecé a pensar que mi trabajo podría construirse entorno a esos conceptos y mi primer título sería «Retorno al jardín de la infancia – De paisajes recordados»). Se hubiera tratado de definir el concepto de casa y de vincularlo con un tipo de memoria de la infancia que incluiría conceptos de la identidad y de lo psicológico.

4.4.2 El nuevo caminante

Por lo tanto, realizar un trabajo puramente basado en conceptos de la psicología no es lo que buscaba, mi interés residiendo más en trascender la parte psíquica para que se vuelva una búsqueda metafísica.

Con Heidegger, he descubierto que la casa y el retorno podrían definirse mejor a partir de la idea de la partida de un punto inicial que forma el hogar, y del viaje. Esta definición es muy interesante, por lo que convierte la idea en una acción, en un verbo, un partir de un punto, es un separarse del inicio. Sería yo entonces protagonista y actriz en este proyecto, en vez de ser un sujeto pasivo recordando.

Efectivamente, el recordar pasa por la nostalgia, que es según Heidegger el recuerdo de lo cercano en la lejanía, y es recorriendo las calles de Barcelona que yo recorrería también el camino que parte de mi casa. En ambos casos, es de un caminar activo que se trata.

Para completar esta idea, leí sobre el flâneur de Baudelaire y Benjamin y los caminantes de la *Trilogía de Nueva York* de Paul Auster y pensé que mi recorrido, viniendo después de ellos, podría ser como una extensión, o bien simplemente una nueva manera completamente distinta de visitar la noción del caminante.

¿Flâneuse posmoderna? La triple capa del andar, entre el andar en Barcelona, el andar en mi lugar de origen y el estar pintando, es una forma de saturación del sentido y de saturación de la acción, que es típica de la sociedad líquida de Bauman⁵⁷. Con las nuevas tecnologías y la saturación de los medios de información y de notificación, la cultura del collage y del mash-up nunca ha sido tan presente, lo que lleva a que cualquier objeto de estudio pueda ser a la vez cosa multi-semántica.

⁵⁷ Bauman, *Vida líquida*.

4.4.3 Figuraciones y pinceladas

Aparte de lo conceptual, quería dejar llevarme por lo inspirador que es para mí el pintar en gran formato. Quería trabajar con colores vivos y a veces desaturados y con una pincelada de múltiples técnicas, que a veces serían visibles y a veces difuminadas. Trabajo por un proceso iterativo que consiste en añadir y quitar varias veces la pintura hasta que la composición este colocada de una manera lograda.

Mi lienzos tendrían que ser figurativos, y después de una reflexión preliminar sobre los temas que quería incluir y la redacción de mis paradas recordadas, con los ojos frescos y la inocencia de la infancia, empecé a realizar los primeros cuadros.

Del primero intento, me gustaron dos de ellos y los demás no acabaron de convencerme. Como el momento de la pintura requirió bastante trabajo y por lo tanto se extiende sobre un periodo de tiempo largo (durante el confinamiento), las ideas entorno a los cuadros y a su significado ha ido evolucionando a medida que el proyecto avanzaba.

Me enteré de que no podía ni quería representar todas las paradas del pueblo, como si de una visita se hubiera tratado, sino que más que todo me inspiraban mi casa, el jardín que la rodea y la subida hacia la *złota górka* (la colina dorada) y la bajada hacia el cementerio.

Luego me enteré de que lo que mejor definía este lugar era estar en un punto colgado entre mi punto de partida y la elección que se presentaba entonces delante mío, el girar hacia la derecha o la izquierda.

Un rasgo interesante de las temáticas escogidas es que son representaciones de elementos emblemáticos de la simbología Occidental, tal como el jardín, la calavera, el camino, la casa y el pozo⁵⁸. Cada uno de esos elementos

58 Para más información sobre el significado de los símbolos mencionados, ver también Chevalier y Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*.

conlleva todo un conjunto de significados, y eso puede vincularse a mi gran interés por la simbología, sin tener que tener que ser el eje principal de análisis de los cuadros (tal como Redon no explicitaba el significado de sus obras, aunque incluían símbolos). Por lo tanto, esas pinturas quedan veladas de misterio.

4.5 Acerca de los cuadros

La experiencia vivida y la reflexión sobre los conceptos desarrollados anteriormente se concluye con cinco pinturas, que describiré en este apartado.

4.5.1 Jardín & Tres acacias con mariposas

Jardín y *Tres acacias con mariposas* son dos cuadros que representan la naturaleza floral en el jardín de mi casa natal y en las cercanías.

En ambos cuadros, juego con una gama cromática que incluye a la vez a los colores primarios (amarillo, rojo y azul) y sus secundarios (naranja, violeta y verde), y eso me recuerda a la paleta de Kandinsky. Son colores vivaces que crean una sensación de vida en el jardín.

En estos conjuntos dinámicos, elementos variados (piedras, árboles, charcos, hierbas, hojas, flores, mariposas, etc.) se encuentran para crear una composición con movimiento, pero estable de por su ubicación alrededor del centro del cuadro. Las composiciones comprenden también zonas de descanso, donde el color se queda uniforme.

El recuerdo: Jardín

En el *Jardín*, junto varias escenas que proceden del mismo jardín. Son manzanos con frutas rojas, amarillentas y verdosas, todavía en el árbol o bien en el suelo, caídas. Recuerdo que desde el jardín se veía la puesta del sol, y en verano a menudo el cielo era rojo anaranjado. Un cerezo a lo cual

me gustaba subirme y acabar sentada en una de las ramas. Entre las hojas me escondía, para comer cerezas rojo borgoña. Ese lugar especial, para mi siempre vinculado con la pausa escolar del verano, es mi felicidad y mi rama, mi banco y mi descansar.

Este *Jardín*, para mi atemporal, hecho de fragmentos, se ha convertido en mi memoria en un lugar del verano y del otoño. Dos ciruelos, con ciruelas azul violetas, con un metro de distancia entre ambos. Uno de ellos vivía en simbiosis con un viña, también violeta y ambos acababan unificándose para acabar como un sólo árbol. Pupilas violetas en el denso follaje, y entre ambos, en mi recuerdo, un sendero pequeño y las ramas de ambos arbustos que lo enmarcan en un arco que invitaba al paso, tal una puerta unificadora entre ambas partes del jardín. Por fin, otro ciruelo siempre lleno de abejas y avispas, con frutas amarillas. En el árbol, en el suelo.



Jardín
Óleo sobre tabla
130 x 81 cm, 2020



Tres Acacias con Mariposas
Óleo sobre tabla
130 x 81 cm, 2020

El recuerdo: Tres Acacias con Mariposas

En el camino había tres acacias de mismo tamaño. Tales hermanas, siempre juntas, se estaban probablemente contando historias observando a los caminantes de paso, y guardaban sus secretos. Alrededor de las acacias, tréboles rosados y numerosas mariposas: limones, azules, negras, anaranjadas. Con encanto las observaba, y su atracción por los tréboles florecidos. Me comía la parte de los pétalos que me parecía fresca y jugosa. Tenían un sabor dulce.

4.5.2 Peces en el fondo del pozo

Así es como me imagino el escenario que se crea debajo del agua en el pozo: un mundo fantasmagórico, escondido, con formas y criaturas indeterminadas.

Con los *Peces en el fondo del Pozo*, se trataba de pintar un cuadro relacionado con las profundidades del agua y de la tierra y he empezado cubriendo el contrachapado imprimado con una capa de color azul oscuro. La mayoría del cuadro son zonas apagadas, agrisadas y en las cuales se pierden los contornos de las formas. Es una masa confusa, que encuentra su apertura en el parte superior con la superficie del agua, de donde entra la luz. Elementos relucientes se encuentran en la zona central que se semeje a un torbellino, hojas, peces dorados.

Monet se fijaba en los Ninfeas en la apariencia de la luz. Yo he querido en este cuadro jugar con una luz imaginaria que no se puede observar.

El recuerdo

Era fascinante e inquietante abrir la tapa de madera que cubría el pozo para mirar en la profundidad. En el agua se reflejaba la silueta de mi cabeza, las nubes y las hojas del árbol que crecía al lado.

Era un avellano. Siempre me ha gustado este árbol, el verdor de sus hojas y el sonido producido por ellas mientras yo miraba. Quizás este era el sonido que más me inquietaba. Anunciaba un movimiento de viento y me imaginaba que en un momento podría perder el equilibrio y caer en el fondo del pozo.

Recuerdo las ortigas que crecían al lado y a menudo, por mi inatención, me picaban en las piernas. El grito en este hueco profundo en la tierra cogía vida y, rebotando en las paredes, con un tono bajo se acababa perdiendo abajo.

Hoy el pozo se ha secado, ya no hay agua; y allí adentro, ya no hay reflejos.



Peces en el Fondo del Pozo
Óleo sobre tabla
130 x 81 cm, 2020

4.5.3 El camino dorado

Con este cuadro, quiero transmitir una sensación de tranquilidad y esperanza. El cuadro es horizontal y el color del trigo es intenso. El horizonte se encuentra en la parte superior del cuadro, porque el ojo se encuentra debajo del trigo, a proximidad del suelo. El camino está inclinado y va cuesta arriba. Algunas escasas amapolas se encuentran en la masa de las puntas doradas, y si la mirada sigue alzándose, acaba llegando al cielo, llano y quieto.

El recuerdo

Los campos de trigo siempre eran una experiencia maravillosa. Ubicados delante de mi casa, en el camino de subida, era mi paisaje preferido. El color amarillo luminoso con algo de blanco, el cielo azul y a veces algunas nubes, me despertaba una sensación de belleza y de serenidad. Me gustaba adentrarme en un campo, sentarme en su seno, para disfrutar del olor seco que se desprendía, comer los granos duros. Cuando el trigo todavía estaba verde, se completaba con una experiencia musical, soplando en las hojas tensadas entre mis dedos. Este sonido es recurrente en mi memoria y me crea una sensación de nostalgia, me acuerdo a como los solía oír de niña. Un grito de un alma extrañando a algo perdido.



El Camino Dorado
Óleo sobre tabla
81 x 130 cm, 2020

4.5.4 Memento Mori

El cuadro de la calavera esta pintado con una paleta de colores más frías, con verdes, violetas y marrones. Lo que me interesa allí es transmitir una sensación de fragilidad, tal como la vida es frágil. El cuadro tiene por lo tanto un aspecto de inacabado, una decisión que he tomado durante el proceso de la pintura: lo inacabado refleja el sentido de la vida, que quizás no acaba cuando uno muere, sino que es un estado transitorio hacia otra vida. Para acentuar esta idea, la luz del cielo se refleja en la parte superior de la calavera, tal una promesa.

Mirando el cuadro, lo primero que llama la atención es el marco marrón donde se encuentra la calavera, y que representa el hueco donde esa se encontraba enterrada. Esta delimitado con pinceladas sencilla en su forma. Los árboles también están simplificados, simbolizados por líneas verticales y toques de pinceladas para el follaje y los flores.

El azul del cielo recuerda al del cuadro *Camino Dorado*, por lo que este se encuentra en la distancia. Ambos cuadros se reenvían mutuamente a través del cielo, y el espectador está invitado a viajar del uno al otro, con la imaginación.

El recuerdo

En el camino hacia abajo, se encuentra un cementerio, y en aquel, una tumba rota y vieja, con una calavera que solía impresionarme de niña. La calavera se podía ver desde arriba, a través de un hueco en la piedra del mausoleo. Los árboles altos, tales unos guardias conectando lo más profundo y terrenal, con lo más alto, celestial.



Memento Mori
Óleo sobre tabla
130 x 81 cm, 2020

5. Conclusión

Este trabajo encuentra su inspiración en el andar. Un andar sin rumbo, que se ha convertido para mí en el teatro de un sueño, donde me encuentro hallada en un momento suspendido, entre un punto de partida y una bifurcación que propone una elección próxima. Este momento lleno de significado ha servido de nexo y de base al desarrollo de mi proyecto pictórico, tanto como de mi trabajo escrito, y une ambas partes con una relación a la vez intensa y a la vez suelta, que permite una gran libertad interpretativa.

Partiendo de las múltiples definiciones posibles del camino, una palabra que a la vez puede significar un lugar físico, tanto como la acción de recorrerlo o el tiempo que es necesario para cruzarlo, este además se ve dotado de mucho simbolismo que puede ser interpretado y constituye por lo tanto un objeto de estudio interesante. Tratando de calificarlo, hemos visto que un camino puede ser un lugar seguro, pero también un espacio temible y lleno de peligros, con lo cual se asocia con la noción de aventura. Partir a la aventura, es adentrarse dentro de un espacio desconocido y de lo cual el final y el objetivo son inciertos y quizá incluso inexistentes.

Con la filosofía de Heidegger, hemos conceptualizado la noción de camino como un viajar que sería un alejamiento del hogar natal, o Heimat, y la nostalgia como dolor por la lejanía de lo cercano. Con otra tonalidad, Georges van den Abbeele dice que el viajero lleva consigo mismo su *oikos*, es decir su hogar.

Hemos visto también la figura del flâneur de Baudelaire, popularizada por Walter Benjamin en sus *Pasajes*⁵⁹ y su evolución en la filosofía de Ricœur, presentada y actualizada en un comentario de Borisenkova⁶⁰. El flâneur es la figura del caminante solitario por excelencia, perdida en la muchedumbre de las ciudades y abriendo su mirada a sus maravillas.

Habiendo en este punto ya enmarcado los conceptos necesarios para la comprensión de mi proyecto artístico, la investigación se continuó entonces con una búsqueda de rasgos de cambios en la historia de la pintura que permiten entender mejor cuales técnicas y concepciones pictóricas se han incluido en la paleta de las posibilidades del artista contemporáneo y en particular en relación con el tipo de pintura que he realizado. Se han descrito varias maneras de concebir la luz, el espacio, la forma, el trazo, y más.

Ha sido también una ocasión para recordar hasta que punto se ha subjetivizado la creación artística a lo largo de los siglos, acompañado siempre con la figura de un caminante o de un observador apasionado. Eso ha llevado a creaciones variopintas, paisajes con personas, o bien sin presencia humana, o todavía paisajes imaginarios oníricos, llegando hasta la pura abstracción.

⁵⁹ Benjamin, *Libro de los pasajes*.

⁶⁰ Borisenkova, «Le flâneur comme lecteur de la ville contemporaine».

Equipados con todo este bagaje cultural, hemos podido por consiguiente descubrir la evolución de mi proyecto, desde su desarrollo embrionario hasta su forma actual. Con la creación metafórica y algo teatral, donde me hallo suspendida en un punto en el espacio de la memoria, crearía una nueva forma del caminante que se encontraría al cruce entre las varias concepciones filosóficas del flâneur y que se adaptaría mejor a lo que siento con el estado del andar meditativo en el espacio urbano.

Crearía entonces un espacio de recuerdo y de memoria, que a pesar de ello no es concebido en tanto como tal, sino más bien como una acción. La nostalgia siendo la presencia de lo lejano, mi pintura sería entonces un acto de acercar los elementos de mi hogar de la infancia, para llevarlos a la realidad actual. En un movimiento similar al traer delante de la verdad de Heidegger, el trabajo artístico encuentra su razón de ser en llevar la verdad dentro de la materialidad, sacándola de su estado primigenio, donde se encontraba en plena potencia.

Estas realizaciones se harían utilizando el lenguaje pictórico con lo cual tengo más afinidades, un tipo de figuración con rasgos abstraídos. Este hecho vuelve a conectar mi proyecto dentro del marco de la época: en efecto, después de la desaparición de todas formas aceptables de figuración, se ha podido notar una vuelta a la tradición de la figuración con varios artistas, y hoy en día, con la pintura, el arte digital, la fotografía y el cinema, son numerosas – por no decir que son la gran mayoría – las obras pictóricas que pueden ser calificadas de figurativas.

Mi proyecto de creación pictórica se sitúa en una época posterior a todos esos desarrollos, y en efecto, mi pintura se expresa como una creación libre, que incluye también colores que baña los cuadros, también sombras,

perspectiva, onirismo y simbolismo. Si cada uno de esos aspectos han sido por el pasado considerados como revolucionarios y chocantes, hoy en día son la tranquilidad y la ataraxia que se perciben en el seno de esta realización. Por haber sido procesada y digerida la historia y las posibilidades, hoy se pueden pintar cielo naranja, formas que rompen con la perspectiva y contornos suavizados.

Aquí se cierra este ensayo, con una realización pictórica que conecta múltiples capas de sentido, desde su ontología: un caminar en un lugar para representar a otro lugar, en una forma de sueño trasladador. Es un caminar que extiende la figura del flâneur en todas las filosofías anteriores (que se limitaban a verlo como un ente maravillado por su entorno) y que transforma a la actriz en un sujeto de múltiples vistas, ubicua. Eso recuerda a rasgos de la sociedad actual, con la saturación de la información, de las notificaciones omnipresentes por medio de las comunicaciones electrónicas, con la navegación en la web. Quizá este navegar sera un encontrarse en un no-lugar, una utopía, entre el aquí y el allá, en un movimiento de oleaje metafísico.

6. Bibliografía

Libros

Alford, Steven E. «Spaced-out: Signification and Space in Paul Auster's "The New York Trilogy"». *Contemporary Literature* 36, n.º 4 (1995): 613-32. <https://doi.org/10.2307/1208943>.

Alighieri, Dante. *Divina comedia*. Madrid: Cátedra, 2013.

Argullol, Rafael. *La atracción del abismo: un itinerario por el paisaje romántico*. Barcelona: Ed. Destino, 2000.

Auster, Paul. *La trilogía de Nueva York*. Barcelona: Anagrama, 2002.

Baudelaire, Charles. *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid: A. Machado Libros, 2005.

Bauman, Zygmunt. *Vida líquida*. Barcelona: Paidós, 2017.

Benjamin, Walter. *Libro de los pasajes*. Tres Cantos, Madrid: Akal, 2016.

Bernard, Emile, y Paul Cézanne. *Souvenirs sur Paul Cézanne*. Fontfroide (France): Bibliothèque Artistique & Littéraire, 2013.

Bockemühl, Michael, J. M. W. Turner, y Sara Mercader. *J.M.W. Turner, 1775 1851: el mundo de la luz y del color*. Hong Kong; Los Angeles: Taschen, 2010.

- Borisenkova, Anna. «Le flâneur comme lecteur de la ville contemporaine». *Sotsiologicheskoe Obozrenie / Russian Sociological Review* 16, n.º 2 (2017): 75-88. <https://doi.org/10.17323/1728-192X-2017-2-75-88>.
- Chevalier, Jean, y Alain Gheerbrant, eds. *Diccionario de los símbolos*. 5. ed. Barcelona: Ed. Herder, 1995.
- Clark, Kenneth. *El arte del paisaje*. Editorial Seix Barral, 1971.
- Da Vinci, Leonardo. *Tratado de pintura*. Madrid: Alianza Editorial, 2013.
- Gombrich, Ernst Hans Joseph. *La historia del arte*. London: Phaidon, 1997.
- Heidegger, Martin. *Caminos de bosque*. Traducido por Arturo Leyte Coello y Helena Cortes Gabaudán. Alianza Editorial. Madrid, 2010.
- Holzhey, Magdalena. *Giorgio De Chirico, 1888-1978: el mito moderno*. Köln: Taschen, 2005.
- Klee, Paul. *Creative Confession and Other Writings*. London: Tate Publishing, 2013.
- Klibansky, Raymond, y Erwin Panofsky. *Saturno y la melancolía: estudios de historia de la filosofía, de la naturaleza, la religión y el arte*. Madrid: Alianza, 1991.
- Matisse, Henri. *Reflexiones sobre el arte*. Buenos Aires: Emece, 1998.
- Nieto Alcaide, Víctor Manuel. *La luz, símbolo y sistema visual: el espacio y la luz en el arte gótico y del Renacimiento*. Cuadernos arte Cátedra; 2. Madrid: Cátedra, 1978.
- Plotino. *Enéadas: (Enéada I)*. Buenos Aires: Losada, 2005.
- Redon, Odilon, Manuel López Blázquez, y Melania Rebull Trudel. *Odilon Redon, 1840-1916*. Madrid: Globus, 1995.
- Rizo-Patrón, Rosemary, Antonio Q Zirión, y Coloquio Latinoamericano de Fenomenología [4:2007:Bogotá]. *Acta fenomenológica*

latinoamericana: Vol. 3. Colombia: Círculo Latinoamericano de Fenomenología - CLAFEN: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2009.

Rodríguez González, Ana Rosa. «*Análisis y desarrollo del paisaje onírico y surrealista. Utilización de la fragmentación y la simetría como recurso plástico*», 3 de febrero de 2016.

<http://hdl.handle.net/10810/18776>.

Rousseau, Jean-Jacques. *Las confesiones*. Madrid: Alianza, 2008.

Rousseau, Jean-Jacques. *Las ensoñaciones del paseante solitario*. Madrid. Alianza, 1998.

Schöne, Wolfgang. *Über das Licht in der Malerei*. Gebr. Mann. Berlin, 1994.

Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. Barcelona: DeBolsillo, 2017.

Van den Abbeele, Georges. *Travel as metaphor: from Montaigne to Rousseau*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992.

Webografía

BBC. «BBC One - Imagine..., Spring 2006, A Picture of the Painter Howard Hodgkin». Accedido 31 de agosto de 2020. <https://www.bbc.co.uk/programmes/b007cgs2>.

Gagosian. «Cecily Brown, Paris, October 19–December 20, 2014», 24 de abril de 2018. <https://gagosian.com/exhibitions/2014/cecily-brown/>.

«Elson Lecture 2016: Cecily Brown». Accedido 31 de agosto de 2020. <https://www.nga.gov/audio-video/video/elson-2016.html>.

La Vanguardia. «Fundación Mapfre redescubre a Boldini, el», 16 de septiembre de 2019. <https://www.lavanguardia.com/vida/20190916/47391057437/>

fundacion-mapfre-redescubre-a-boldini-el-paganini-de-la-pintura.html.

«Howard Hodgkin | Andrew Graham-Dixon and Andrew Marr in Conversation with Charlotte Mullins · Howard Hodgkin». Accedido 31 de agosto de 2020.

<https://howard-hodgkin.com/resource/howard-hodgkin-andrew-graham-dixon-and-andrew-marr-in-conversation-with-charlotte-mullins>.

SaatchiArt. «Inside the Studio: Anna McNeil». Accedido 31 de agosto de 2020. <https://canvas.saatchiart.com/art/inside-the-studio/anna-mcneil>.

«Paul Gauguin en busca del paraíso». Accedido 3 de septiembre de 2020. <https://www.lavanguardia.com/historiayvida/historia-contemporanea/20180501/47313489185/paul-gauguin-en-busca-del-paraiso.html>.

Perrin, Romain. «L'homme qui marche dans l'histoire de l'art». Conferencia, 7 de septiembre de 2020. <https://www.fondation-giacometti.fr/fr/evenement/138/lhomme-qui-marche-dans-lhistoire-de-lart>.

Shaya, Gregory. «The Flaneur, the Badaud, and the Making of a Mass Public in France, circa 1860-1910». ResearchGate. Accedido 3 de septiembre de 2020. <https://doi.org/10.1086/530151>.

7. Referencia de imágenes

Figura 1. Doré, Paul Gustave. *The Forest (from Canto 1 of Divine Comedy)*. 1861. Illustration.

Figura 2. Caillebotte, Gustave. *El puente de Europa*. 1876. Boceto, Óleo sobre lienzo, 33 x 45,7 cm. Colección privada.

Figura 3. Leiter, Saul. *Nieve / Snow*. 1960. Photograph. Private Collection.

Figura 4. Duccio. *Virgen en el trono con el Niño, ángeles y santos* (tabla central de la cara anterior de la Maestà). ca. 1308-1311. Temple sobre madera, 214 x 412 cm (imagen central). Museo dell'Opera Metropolitana del Duomo, Siena, Italia.

Figura 5. Eyck, Jan van. *El matrimonio Arnolfini*. 1434. Óleo sobre tabla, 82 x 60 cm. National Gallery, Londres, Reino Unido.

Figura 6. Vinci, Leonardo da. *La Virgen, el Niño Jesús y Santa Ana*. ca. 1503. Óleo sobre tabla, 168 x 112 cm. Museo del Louvre, Francia.

Figura 7. La Tour, Georges de. *El recién nacido*. ca. 1645-1648. Óleo sobre tela, 76 x 91 cm. Museo de Bellas Artes de Rennes, Francia.

Figura 8. Caravaggio. *La vocación de San Mateo*. 1601. Óleo sobre lienzo, 338 x 348 cm. Iglesia de San Luis de los Franceses, Roma, Italia.

- Figura 9. Atribuido a Fidias. *Llevadores de Hidrias*. ca. 438 a.C-443d. C. Fragmento de friso de 160m en Atenas, mármol pentélico. Acropolis Museum.
- Figura 10. Durero. *Pond in the wood*. ca de 1495. Gouache, watercolor on paper, 26,2 x 37,4 cm. British Museum, London.
- Figura 11. Durero, Alberto. *Melancolía I*. 1514. Grabado, impresión sobre papel, 24 x 18,8 cm. Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe.
- Figura 12. Friedrich, Caspar David. *El caminante sobre el mar de nubes*. 1818. Óleo sobre tela, 74,8 x 94,8 cm. Kunsthalle de Hamburgo, Alemania.
- Figura 13. Turner, J. M. W. *Flint Castle*. 1838. Watercolor on paper. Private Collection, Japan.
- Figura 14. Monet, Claude. Detalle de *Les Nymphéas: Reflets verts*. ca. 1915 1926. Óleo sobre lienzo, 200 x 850 cm. Musée de l'Orangerie, París, Francia.
- Figura 15. Gauguin, Paul. *Sacred Spring: Sweet Dreams (tahitano: Nave nave moe)*. 1894. Óleo sobre tela, 74 x 100 cm. Museo del Hermitage, San Petersburgo.
- Figura 16. Marc, Franz. *Blaues Pferd I*. 1911. Óleo sobre tela, 112 x 84,5 cm. Lenbachhaus, Múnich.
- Figura 17. Picasso, Pablo. *Cráneo de toro, fruta y jarrón*. 1939. Óleo sobre lienzo, 65 x 92 cm. Cleveland Museum of Art.
- Figura 18. Cézanne, Paul. *Still Life with Milk Jug and Fruit*. ca. 1900. Óleo sobre lienzo, 45,9 x 54,9 cm. National Gallery of Art, Washington, D.C., Estados Unidos.
- Figura 19. Redon, Odilon. *La araña llorando*. 1881. Carboncillo sobre papel, 49,5 x 37,5 cm. Colección Privada, Países Bajos.

- Figura 20. Redon, Odilon. *Musa en Pegaso*. ca. 1908. Óleo sobre lienzo, 73,5 x 54,5 cm. Gunma Museum of Modern Art, Japan.
- Figura 21. El Bosco. *El jardín de las delicias*. ca. 1500-1505. Óleo sobre tabla, 220 x 389 cm. Museo del Prado, Madrid.
- Figura 22. De Chirico. *Melancholy of a Beautiful Day*. 1913. Private Collection.
- Figura 23. Rothko, Mark. *Ochre and Red on Red*. 1954. Óleo sobre lienzo, 235 x 162 cm. Colección Phillips, Washington, DC, Estados Unidos.
- Figura 24. Turner, J. M. W. *Licht und Farbe: Der Morgen nach der Sintflut: Moses schreibt das Buch der Genesis*. ca. 1843. Oil on canvas, 78,5 x 78,5 cm. Tate Britain.
- Figura 25. Monet, Claude. Detalle de *Les Nymphéas: Reflets verts*. ca. 1915-1926. Óleo sobre lienzo, 200 x 850 cm. Musée de l'Orangerie, París, Francia.
- Figura 26. Matisse, Henri. *Goldfish*. 1911. Óleo sobre lienzo, 140 x 95 cm. Pushkin Museum, Moscow, Russia.
- Figura 27. Bonnard, Pierre. *La sinfonía pastoral*. ca. 1916-1920. Óleo sobre lienzo, 130 x 160 cm. Museo de Orsay, Paris.
- Figura 28. Bruegel the Elder, Pieter. *Landscape with the Fall of Icarus*. ca. 1560. Oil on canvas, 73,5 x 112 cm. Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Brussels, Belgium.
- Figura 29. Kandinsky, Wassily. *Study for Painting with White Form*. 1913. Oil on canvas, 99,7 x 88,3 cm. Detroit Institute of Arts.
- Figura 30. Redon, Odilon. *Reflection*. ca. 1900-1905. Pastel sobre papel, 47,8 x 61,2 cm. Colección privada.

Figura 31. Redon, Odilon. *Réverie*. ca. 1900. Pastel y carboncillo sobre papel, 54,5 x 37,8 cm. Triton Collection Foundation.

Figura 32. Brown, Cecily. *Figures in a Landscape 1*. 2001. Óleo sobre lienzo, 228,6 x 254 cm. The FLAG Art Foundation, New York.

Figura 33. Hodgkin, Howard. *Counting the Days*. 1979-1982. Oil on wood, 55,2 x 65,2 cm. Private Collection.

Figura 34. Shiota, Chiharu. *Uncertain Journey*. 2016. Installation, Metal boats and red wool. Blain Southern, Berlin, Germany.

Figura 35. McNeil, Anna. *Night swimming*. 2019. Óleo sobre lienzo, 199,8 x 139,9 cm. Colección privada.

