

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ**

**FACULTAD DE ARTE Y DISEÑO**



**PAISAJE IMAGINARIO: UNA ARTICULACIÓN ENTRE PROCESOS  
CREATIVO- TÉCNICOS E HITOS EN LA HISTORIA DE LA  
REPRESENTACIÓN DEL PAISAJE**

Tesis para optar por el Título de Licenciado en Arte con mención en Pintura que presenta el  
Bachiller:

**DIEGO FERNANDO BEJAR LUKSIC**

**ALEJANDRO ALAYZA MUJICA  
AUGUSTO DEL VALLE CÁRDENAS**

Lima, Agosto 2017

*El presente trabajo está dedicado a mi madre Jacqueline y a mi abuelita Tula por su apoyo y amor incondicional, así como también a mis hermanos Luis, Geancarlo y Mario Antonio por la paciencia y el aliento constante en todo el proceso.*

De la misma manera, quiero agradecer a mis asesores: al profesor y maestro pintor Alejandro Alayza Mujica por todos los conocimientos otorgados a lo largo de los años en la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP<sup>1</sup>, y porque, además, de enseñarme a reconocer el color y su naturaleza en la realidad, me ayudó a entender el trabajo artístico como una actividad que necesita disciplina, constancia y sinceridad. Hecho que ha hecho posible el desarrollo de mi vocación hacia el arte —en el caso de la pintura— dentro y fuera de la universidad. En igual medida, hago extensivo mi agradecimiento al profesor, filósofo y notable intelectual peruano Augusto del Valle Cárdenas por la paciencia, constancia y dedicación en el desarrollo de mi investigación teórica. La capacidad de poder articular las ideas expuestas con imágenes provenientes de un proceso plástico —en pintura— se deben a su apoyo y asesoría.

También quiero extender mi saludo al profesor y maestro pintor Ignacio Macha por sus indicaciones acerca del desarrollo del paisaje en culturas orientales y sus sugerencias en torno al proyecto en general. En la misma dirección reconozco el gran aporte otorgado por las correcciones del artista visual y docente de Arte Enrique La Cruz, las cuales dieron mayor claridad a la estructura del texto, además de dar mayor énfasis en la relación entre conceptos e imágenes, de manera que se articulen de manera fluida en un trabajo teórico que intenta ser académico.

---

<sup>1</sup> FAD: Facultad de Arte y Diseño de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

## RESUMEN.

El presente proyecto llamado *Paisaje Imaginario: Una articulación entre procesos creativo- técnicos e hitos en la historia de la representación del paisaje*, tiene como objetivo desarrollar un trabajo conceptual de manera paralela a la producción plástica de una serie de pinturas. Es por ello que el proyecto relaciona procesos creativo- técnicos con teorías y conceptos pertinentes. De este modo, las pinturas desarrolladas, intentan un discurso de color y forma, el cual se enfoca en hacer evidente el trabajo de “la distancia” como elemento conceptual y físico que vincula lo observado en el medio natural (pintura al aire libre) y lo que se interpreta, a partir de esta información, en un proceso de pintura realizado en el taller.

De igual manera, el proyecto en mención postula una investigación teórica que busca abrir la discusión sobre cómo se relacionan los procesos propios de la pintura y ciertos hitos en la historia de la representación del paisaje con conceptos como “la distancia” y “lo imaginario”. Para lo cual, se plantea una ficción metodológica que intenta explicar, por medio de un proceso secuencial de pintura, cómo se vinculan dichos procesos de construcción pictórica con la imaginación y la percepción de un espacio natural. Es por ello que relaciona el uso del boceto del natural como elemento mediador entre dos momentos puntuales del presente trabajo: La pintura de paisajes al natural y la pintura en el taller. Una manera de entender la relación entre la reflexión y la imaginación.

Finalmente, cabe destacar que el desarrollo del presente trabajo significa también una manera de postular una estética contemporánea de la pintura ya que conceptos de siglos pasados, como, por ejemplo, *lo pintoresco*, son necesarios para el desarrollo tanto del estudio escrito como de la producción plástica. En este contexto, los productos resultantes, en tanto pinturas al óleo y dibujos a carbón, no dejan de mostrar un imaginario actual, en este caso, referido a la manera cómo se compone la imagen a partir de determinado punto de vista, sin dejar de expresar una interpretación personal del concepto de paisaje.

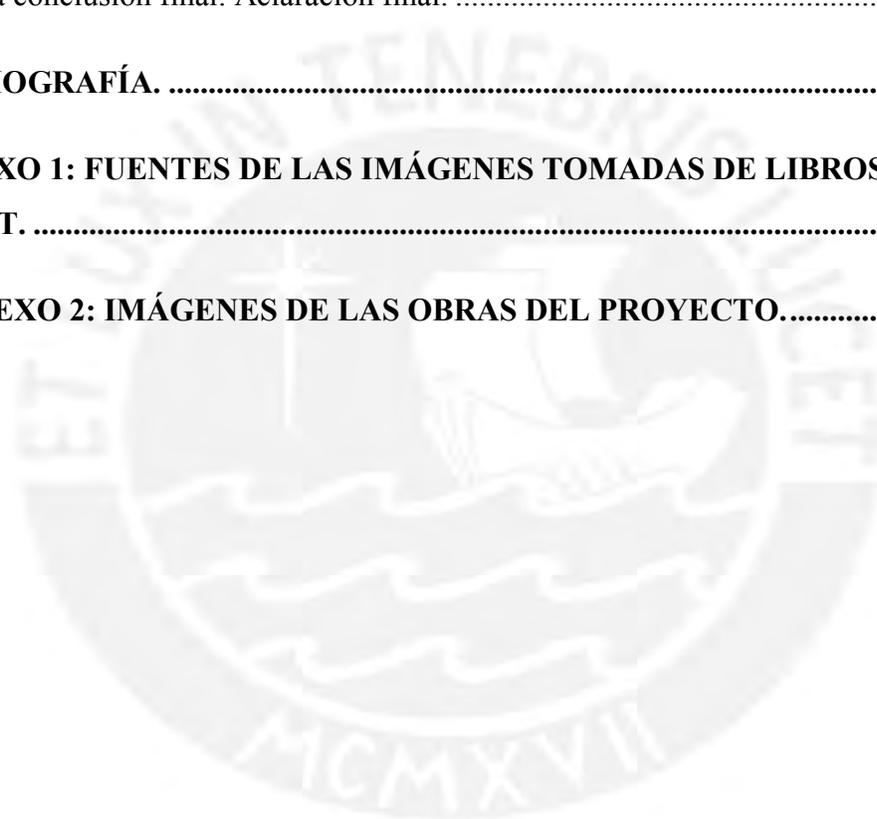
Palabras clave: imaginario, distancia, paisaje, punto de vista, boceto.

# ÍNDICE

## INTRODUCCIÓN

<b>I.- CAPITULO 1.- EL PAISAJE EN LA TRADICIÓN OCCIDENTAL, HITOS QUE CONFIGURAN UNA HISTORIA.</b> .....	<b>9</b>
1.1.- La génesis del concepto de paisaje a través de ciertos hitos en la historia de la pintura Occidental.....	12
1.2.- La idea del paisaje como el producto resultante de la relación entre una mirada subjetiva y la información que proviene del contexto cultural.....	26
1.3.- La ventana flamenca y lo pintoresco en la formación del paisaje occidental. ....	29
1.4.- La experiencia estética y la contemplación en la formación del paisaje moderno. ....	39
1.5.- Conclusiones Parciales.....	43
<b>II.- CAPÍTULO 2.- LO IMAGINARIO COMO ELEMENTO CONCEPTUAL EN LA PINTURA DE PAISAJE.</b> .....	<b>47</b>
2.1.- Lo imaginario.....	50
2.2.- De la estética moderna a la contemporánea en la pintura de paisajes.....	52
2.3.- Representación y anclaje de la pintura de paisajes en una estética contemporánea del arte.....	68
2.4.- Conclusiones Parciales.....	74
<b>III.- CAPÍTULO 3.- MEMORIA DEL PROYECTO ARTÍSTICO PAISAJE IMAGINARIO: PRÁCTICAS ARTÍSTICAS Y CONTEXTOS.</b> .....	<b>78</b>
3.1.- Antecedentes del proyecto. ....	80
3.2.- La experiencia de la pintura al aire libre.....	81
3.3.- El taller como lugar de trabajo.....	87
<b>IV.- CAPÍTULO 4.- RECONSTRUCCION DE LA “IMAGEN LÓGICA” DEL PROYECTO PAISAJE IMAGINARIO.</b> .....	<b>96</b>
4.1.- Pintura al natural, previa a la elaboración de la pintura <i>Palacala</i> .....	99
4.2.- Trabajo en el taller de la pintura <i>Palacala</i> .....	101
4.3.- Conclusiones parciales.....	109

<b>V.- CONCLUSIONES FINALES.....</b>	<b>111</b>
5.1.- Primera conclusión final: El paisaje en la tradición occidental, hitos que configuran una historia. ....	111
5.2.- Segunda conclusión final: Lo imaginario como elemento conceptual en la pintura de paisaje.....	112
5.3.- Tercera conclusión final: Memoria del proyecto Paisaje imaginario.....	112
5.4.- Cuarta conclusión final: Reconstrucción de la “imagen lógica” del proyecto Paisaje imaginario.....	113
5.5.- Quinta conclusión final: Aclaración final. ....	113
<b>VI.- BIBLIOGRAFÍA. ....</b>	<b>115</b>
<b>VII.- ANEXO 1: FUENTES DE LAS IMÁGENES TOMADAS DE LIBROS Y DEL INTERNET. ....</b>	<b>121</b>
<b>VIII. - ANEXO 2: IMÁGENES DE LAS OBRAS DEL PROYECTO.....</b>	<b>123</b>



**PAISAJE IMAGINARIO: UNA ARTICULACIÓN ENTRE PROCESOS CREATIVO- TÉCNICOS E HITOS EN LA HISTORIA DE LA REPRESENTACIÓN DEL PAISAJE.**



En el presente estudio se *propone postular una estética contemporánea de la pintura en la que lo imaginario se presenta dentro de un proceso*. En este proceso *la distancia, por medio del color, afecta y limita la figuración en el campo de lo imaginado*. Acerca de lo que pueda entenderse por imaginario vinculado a la pintura y también lo que se entiende por estética contemporánea de la pintura y de por qué esta serviría como un horizonte en el que la presente investigación se inscribe, se abundará más adelante<sup>2</sup>. Por otro lado, la serie de pinturas titulada *Paisaje Imaginario*<sup>3</sup> busca, en tanto proyecto artístico, producir como resultado uno o varios discursos de color y forma en pinturas específicas. El interés está puesto en cómo dichos discursos de color logran, a través de la *distancia* producida por el uso de estos colores, distintas imágenes. En dichas pinturas se observa como punto de partida la atmósfera evocada que se desprende en algún momento del código realista típico del paisaje naturalista y vuelve su mirada hacia la abstracción y la expresión como vehículos de su propio lenguaje. En este proceso el color está pensado y aplicado como elemento estructural para lograr que la imaginación encuentre una correspondencia con la forma y el espacio que esta genera.

---

<sup>2</sup> Ver, en este mismo estudio, el inicio del Capítulo 2.- *Lo imaginario como elemento conceptual en la pintura de paisajes*, pp. (47-74).

<sup>3</sup> Ver Capítulo 3: *Memoria del proyecto artístico Paisaje Imaginario*, pp. (77-93).

Las investigaciones académicas en Arte tienen una problemática especial debido a que, al menos en la tradición de la especialidad de pintura en la Facultad de Arte y Diseño de la Pontificia Universidad Católica del Perú (FAD), se suele dar énfasis a la *práctica* artística como un proceso creativo y también técnico que se articula a un espacio autónomo de actividad respecto de su propia historia, la misma que suele separar a la *teoría* como algo externo a dichos procesos. Aunque ambos se realicen de forma simultánea<sup>4</sup> se hace difícil lograr una concordancia entre los resultados plásticos (asociados a procesos creativos y técnicos) y el planteamiento conceptual/teórico. En este sentido dicha separación permite enunciar cierto estado de la cuestión.

El estado de la cuestión respecto de cómo articular la práctica (procesos creativos y técnicos) con la teoría en nuestra Facultad indica que se vienen dando cambios importantes. Sobre este tema, la artista plástica y docente de la FAD, Giuliana Migliori, sostiene: «Con respecto de la coherencia, compatibilidad, concordancia, paralelismo, etc. entre la producción teórica y la producción artística, te comento que cada caso puede ser sui generis. La creación artística (...) no es “lineal”, mucho menos si canaliza una investigación académica. Es diferente de la investigación científica que puede partir de una hipótesis y todo el desarrollo apunta a validarla. En arte, el proceso está lleno de simultaneidades, de idas y venidas, de tangentes y nubes... Por eso, a la pregunta del desarrollo teórico que en la facultad se programa en paralelo al taller como curso de seminario, te respondo que el planteamiento de que ambos desarrollos coincidan es ideal... el desarrollo teórico por lo general va más rápido... lo importante en todo caso, es que al final de todo, haya una afinidad entre ambos, en la medida en que representan una misma mirada (la tuya)»<sup>5</sup>.

La investigación *Paisaje imaginario: Una articulación entre procesos creativo-técnicos e hitos en la historia de la representación del paisaje*, es exploratoria porque postula una posible

---

<sup>4</sup> El curso de Taller, donde se desarrollan las propuestas plásticas, se realiza de forma paralela al curso de Metodología en los últimos dos años de la especialidad de pintura en la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP.

<sup>5</sup> Respuesta a la consulta hecha por correo electrónico a la artista plástica y docente de Arte en la FAD Giuliana Migliori, el 16 de junio del 2015.

<sup>6</sup> Otra tesis reciente que apunta en la misma dirección es, por ejemplo, la de Alejandro Jaime Carbonel, en el sentido de que su proyecto artístico Nevados: el arte como configurador del nuevo paisaje o de los nuevos entornos de representación, propone un método artístico que busca la relación con un concepto actual de paisaje, pero a partir de esquemas modernos como la pintura al óleo y el tema en sí de la pintura de paisaje, en este caso vinculada a la manera cómo se transforma el espacio natural por acción de la cultura. Es decir, que su propuesta se articula como una suerte de reflexión técnica y conceptual de tal modo que hasta el título del trabajo teórico se aproxime o sea el mismo al de la propuesta artística.

articulación entre “la práctica artística” y la “teoría”; esto es, entre los procesos creativo-técnicos de la producción asociados a dicha práctica y un desarrollo teórico consistente que sea capaz de acompañarla. Por ello, el testimonio de Giuliana Migliori, a la sazón coordinadora de la especialidad de pintura entre los años 2009 y 2012, resulta clave para comenzar a enunciar esta articulación<sup>6</sup>. La investigación “Paisaje imaginario: una articulación entre procesos creativo-técnicos e hitos en la historia de la representación del paisaje” corre tras las huellas que permitan asociar procesos creativos y técnicos con conceptos y teorías. Una investigación académica exploratoria tiene más preguntas que respuestas y se contenta con postular ciertas respuestas provisionales a una problemática que, en sí misma, es abierta; a saber, en este caso, entre los procesos creativo-técnicos asociados a la pintura de paisaje y el concepto de lo imaginario.

Entonces, se puede decir que no importa el orden de los factores, ya que la forma de articular ambos —práctica y teoría— es dependiente de cada individuo, en este caso del artista. Y esto ocurre en la medida en que se incorpora el esquema conceptual a la práctica; antes, durante o después del proceso artístico. Y así, por ejemplo, cuando se le pregunta sobre la forma cómo desarrolló su tesis de Licenciatura en Arte, “Eau de Sarita”, Migliori, afirma que: «Si preguntas por mi tesis, te cuento que fueron productos realizados como egresada. El trabajo teórico, resultó de una exploración temática (el cuerpo) que identifiqué hacia el final de la conceptualización de mi trabajo artístico (no antes). Sin embargo, el tema conceptual, el *ready made*, la obra híbrida, etc., fueron intereses que ya habían estado fijados desde egresada en trabajos previos. Y cuando tuve la oportunidad de canalizar la instalación “Eau de Sarita”, y ver su viabilidad para la tesis, decidí también aventurarme en lo teórico. En relación con la investigación “Paisaje imaginario” la tesis de Migliori se convierte en un antecedente no tanto por el tema de la misma sino por su enfoque que incide en la posibilidad de articular procesos creativo-técnicos con conceptos específicos que, en ese momento, le interesaban a dicha artista.

A diferencia de la tesis de Migliori, el proyecto artístico “Paisaje Imaginario”, supone un conjunto de pinturas que han sido realizadas desde el último año de estudios en la Facultad de la FAD, de forma paralela y articulada al desarrollo de un trabajo teórico. Es por esta razón que

la reflexión conceptual sobre el estatuto de la pintura que lo acompaña, incide, aunque de manera distinta, en un intento de redefinición del vínculo entre práctica artística y teoría.

Esto indica que en este proceso se genera una producción artística que intenta, en alguna medida, acompañar al trabajo conceptual (teórico), capaz de explicar el desarrollo de la misma. En este sentido, se puede decir que, las imágenes del proyecto artístico “Paisaje Imaginario”, toman aspectos del paisaje natural (práctica *in situ*) y los llevan —en la medida de lo posible— a la abstracción (concepto visual). Debido a este proceso, la *forma* logra su plenitud cuando el color alcanza su mayor fuerza expresiva. De esta manera, dichas imágenes, se alejan de la figuración naturalista en la medida en que, a pesar de usar imágenes que remiten al entorno natural, logran, por medio de la *distancia* producida por el color, llegar a otros niveles de representación. En dichas imágenes la *forma* resultante tiene un carácter individual y *subjetivo*. Para esto, se usa el *boceto del natural* como elemento que se relaciona con una realidad *objetiva*, tomada de la experiencia del natural. Esto es, una relación con un nivel *subjetivo* que posee la interpretación personal de esta información previa.

De esta manera, se genera el concepto de *distancia*, como una constante del propio lenguaje la pintura de paisajes, la cual configura el espacio mediante el color—en función del espectador— al producir la sensación de *lejanía* y *proximidad* en un mismo momento y de forma constante. Esto se debe a la relación entre las temperaturas y las materialidades que estas portan. En la imagen pictórica, la temperatura viene asociada, por tradición, al uso de los colores fríos y cálidos. Por otro lado, la materialidad tal y como se entiende en esta investigación, no es una condición literal de la cantidad de color que se usa en el empaste, sino una suerte de propiedad de la imagen que se logra a través del color (es decir de las temperaturas) para atraer la mirada del espectador. Una imagen pictórica puede tener muchas partes (a la izquierda, a la derecha, arriba y abajo), pero aquella que concentra la mirada del espectador tendrá mayor materialidad según esta acepción<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> La *materialidad* de una pintura, es una noción que la presente investigación propone para explicar el conjunto de cualidades que llaman la atención del espectador. Dichas cualidades como el contraste de color por temperaturas y el empaste, no son suficientes por sí solas, sino que se formulan, al mismo tiempo, con imágenes portadoras de una estética de lo pintoresco, como se verá adelante, en el Capítulo 1, sub sección 1.3.2.- *Lo pintoresco en la pintura de paisaje occidental*, pp. 32- 38.

En la historia del arte occidental la representación de la naturaleza como algo individual y autónomo —en el sentido de que no son fondos de escenas para obras de corte histórico— se consolida recién en el siglo XVII, con el *paisaje flamenco* y se constituye como género propio dentro de la pintura de los siglos siguientes. En este contexto, Italia fue también otro importante centro de tradición pictórica ligada a la representación, cada vez con mayor fuerza, del *paisaje* como tema principal de la escena a pintarse.

Es interesante mencionar que, aunque estas tradiciones pictóricas —italiana y flamenca— encuentran diferentes medios para desarrollar la idea de paisaje en pintura, ambas procuran la *distancia* como construcción conceptual y pictórica. De esta manera las escenas pintadas resultan en una suerte de representación sostenida —entre otras cosas— por el concepto de *distancia*, capaz de lograr un nivel de abstracción entre las formas y los colores de la naturaleza al momento de pintar debido a que en la imagen se figuran espacios que producen la sensación de lejanía y proximidad al mismo tiempo. Es decir que las formas representadas nunca serán una copia fiel de los elementos de la naturaleza sino una reinterpretación de la misma.

En base a estas ideas, es que el presente trabajo teórico intenta explicar cómo las pinturas del proyecto artístico Paisaje Imaginario están planteadas a partir de una abstracción de las formas en la naturaleza. Al introducir los resultados (siempre provisionales) del análisis de elementos en el espacio natural como la luz y el color —que intervienen en el proceso de producción de las imágenes— surge una idea visual, al que se le ha dado el nombre de *distancia* y que esta tesis la aproxima a un concepto en tanto constante del lenguaje propio de la pintura, tal y como ya se ha enunciado párrafos atrás. Los elementos de luz, color y distancia (esta vez en tanto idea visual) se juntan con el producto del imaginario del individuo, en este caso, el pintor. Esto ocurre dentro de un proceso en donde se configura la *forma* a partir del entorno natural y, el pintor la *enviste* de otras significaciones —distintas de las *normales o canónicas*— al reinterpretar la *forma* y el color del espacio natural.

En este sentido, el presente estudio propone, en el Capítulo 1, *El paisaje en la tradición occidental, hitos que configuran una historia*, un relato en base a eventos y artistas específicos, que sirva de guía para introducir el tema de la formación del concepto de *paisaje* y su

consolidación como género pictórico en el arte del Renacimiento europeo. Para lo cual se menciona como, en este proceso, se hizo necesaria la formación de una mirada estética vinculada al concepto de lo pintoresco, como también, la creación de recursos creativo-técnicos como la estrategia visual de la ventana flamenca dentro de un proceso de formación del paisaje en occidente.

En el Capítulo 2, *Lo imaginario como elemento conceptual en la pintura de paisaje*, se asiste a una reflexión conceptual que relaciona, a través de imágenes pertinentes, la idea visual de paisaje con el concepto de lo imaginario. Es por ello que este capítulo explica cómo el concepto de *distancia* afecta y limita la figuración del espacio percibido en el campo de lo imaginado al generar cierta idea de la representación visual que resulta del vínculo entre lejanía y cercanía, dentro de un proceso estético que genera un paisaje personal y subjetivo. De la misma manera, por medio de las obras del artista alemán Gerhard Richter, se intenta explicar cómo el presente proyecto artístico se puede inscribir dentro de una estética contemporánea del arte, por medio del uso de prácticas entendidas como modernas en una época de sentido contemporáneo, en cuanto a arte se refiere.

Así mismo, en el Capítulo 3, *Memoria del proyecto artístico Paisaje imaginario: Prácticas artísticas y contextos*, se narra, a través de una memoria, tres momentos diferenciados del proceso de formación de las imágenes del proyecto artístico Paisaje imaginario. Es por ello que se mencionan los antecedentes del proyecto, así como también los requerimientos creativo-técnicos, propios del proceso de pintura, como, por ejemplo, el taller donde se desarrolla la propuesta. Además de esto, el presente capítulo muestra, en primera persona, la relación del artista que elabora la presente tesis con situaciones y anécdotas surgidas a partir de la búsqueda de las mejores condiciones para desarrollar el trabajo artístico.

Finalmente, en el Capítulo 4, *Reconstrucción de la imagen lógica del proyecto paisaje imaginario*, se describen los procesos creativos- técnicos para la elaboración de las pinturas del proyecto artístico Paisaje imaginario, por medio de algunos indicadores (materialidad, color y forma) previamente definidos en una ficción metodológica. La misma reconstruye un proceso ideal de formación visual, técnica y conceptual de *Palacala*, una de las pinturas del proyecto.

De esta manera, se hace evidente un proceso estético y conceptual donde, lo que el presente proyecto nombra como “imagen germinal” o primera idea —tomada en gran parte de la experiencia de pintura al natural, por medio del boceto de paisajes— produce una “imagen lógica” o idea consistente, que es el resultado de la relación entre el imaginario social y la subjetividad propia del artista a la hora de vincular el boceto que hace al aire libre con el cuadro final que desarrolla en el taller. Para ello, el artista recurre a la elaboración de dibujos y esquemas de color para trasladar parte de la información de color y composición de la experiencia de pintura al aire libre al cuadro final, en este caso *Palacala*.



**I.- CAPITULO 1.- EL PAISAJE EN LA TRADICIÓN OCCIDENTAL, HITOS QUE CONFIGURAN UNA HISTORIA.**



En el presente capítulo se propone en tanto primera parte del marco teórico, *documentar y presentar, por medio de un conjunto de referentes visuales especialmente elegidos, un concepto artístico de paisaje (además de su génesis) en el que la imagen pictórica se involucra con aspectos tanto estéticos como culturales*. Aquí se les llama aspectos estéticos porque aparecen asociados a determinados recursos técnicos —que hablan de una sensibilidad cultivada socialmente— y que en este caso son propios de la pintura y su historia en Occidente<sup>8</sup>. Así, por ejemplo, cuando a fines del siglo XVIII, Constable usa la técnica de la acuarela en sus expediciones en donde contempla directamente el paisaje, dicha situación está hablando de una sensibilidad cultivada en el vínculo entre los viajeros ingleses e Italia (Maderuelo 2006a: 141).

---

<sup>8</sup> Cabe mencionar que el desarrollo del concepto de paisaje, también tiene antecedentes en las culturas tanto orientales como de la Antigüedad clásica. Sobre este asunto, Javier Maderuelo, refiere que: «La primera cultura que parece disponer de un término específico para nombrarlo, en la que hay poetas que describen sus maravillas, artistas que describen sus maravillas, artistas que lo pintan y que cultivan jardines por placer es china, desde el siglo V. La cultura romana, en el siglo I, llegó casi a desarrollar un sentido del paisaje, creando jardines y construyendo villas de recreo destinadas al ocio, desarrollando una tímida pintura decorativa en la que se aprecian vistas de lugares (...) pero aquella cultura no logró o no necesitó destilar una palabra concreta para expresar ese disfrute de la contemplación.» (2006: 13).

El conjunto de referentes ha sido tomado de la historia del arte occidental: se trata de hitos especialmente elegidos para proponer un concepto de paisaje que resulte vinculante, pertinente y útil a esta investigación. De esta manera, los recursos estéticos —asociados a sensibilidades de época y articulados a determinados contextos— aparecen en los diferentes hitos elegidos (bajo el ropaje del *color* y la *forma* asociados a la *materialidad*<sup>9</sup> en la ventana flamenca, por ejemplo), se articulan a una gavilla de características culturales<sup>10</sup> de importancia crucial en el momento de definir la imagen pictórica en Occidente. Otra vez: se trata de aspectos culturales puesto que, en este caso el concepto (y la teoría) del paisaje, se configura en un proceso histórico que, en Occidente, se define culturalmente<sup>11</sup>.

Así mismo, el presente capítulo se presenta como el marco conceptual de una investigación académica *exploratoria* que articula conceptos configurados históricamente con recursos estéticos propios de la pintura. De esta manera, la documentación visual presentada (un número determinado de imágenes de la historia de la pintura Occidental) orienta al lector para asumir la posibilidad de aproximarse a la comprensión del paisaje como proyecto visual.

Esto porque en este capítulo también se muestra cómo detrás de las imágenes pictóricas especialmente seleccionadas se encuentran determinados recursos estéticos (en tanto técnicas para juntar color, forma y *materialidad*) que la investigación académica, en este caso, es capaz de señalar. Son estos aspectos los que luego pueden ser usados en el proceso creativo y en el propio proyecto visual y artístico.

Por lo tanto, en (1.1) se presenta la génesis del concepto de paisaje en la pintura Occidental a partir de ciertos hitos, es decir, la aparición del paisaje como género pictórico autónomo. En (1.2) se muestra, esta génesis es el resultante de la relación entre una mirada individual y subjetiva -de reciente aparición- y el entorno territorial; de cómo la información que proviene del sustrato cultural propio de cada individuo resulta ser una clave importante para traducir dicho vínculo con el entorno. Luego, en (1.3) se hace necesario el desarrollo de la idea de *lo*

<sup>9</sup> Ver Capítulo 1, sub sección 1.3.1.- *La ventana flamenca*, pp. 29- 31.

<sup>10</sup> Se refiere al vínculo entre el *paisaje* como género pictórico y la *cultura* de una época —de un país— asociados a un entramado estético. Para ampliar la información, ver Capítulo 1, sección 1.2.- *La idea de paisaje como el producto resultante de la relación entre una mirada subjetiva y la información que proviene del imaginario social*, pp. 26- 28.

<sup>11</sup> Se refiere a la manera cómo el génesis del concepto de paisaje es un proceso que está inmerso en la tradición europea de la pintura. Ver Capítulo 1. sección 1.1.- *Génesis del concepto de paisaje a través de ciertos hitos en la historia de la pintura occidental*, pp. 12- 26.

*pintoresco*, y también, la creación de estrategias visuales como la *ventana flamenca*. Para finalmente, en (1.4) exponer cómo la *experiencia estética* y la idea de *contemplación*, generan una nueva *mirada* que deviene en un fenómeno tanto visual y *objetivo* como estético y *subjetivo* en la formación del concepto de *paisaje*.

### **1.1.- La génesis del concepto de paisaje a través de ciertos hitos en la historia de la pintura Occidental.**

La presente sección se propone mostrar, a través de hitos e imágenes pertinentes en la historia de la pintura Occidental, la manera en que el paisaje se constituye como un género artístico autónomo. Es decir, como un tipo de pintura en la que, a diferencia del retrato, la naturaleza muerta y otros géneros, establece sus propios elementos visuales característicos. Dentro de la historia de la pintura Occidental, la idea de paisaje ha ido surgiendo como huésped dentro de otros géneros pictóricos hasta tener cada vez más relevancia y lograr constituirse como género autónomo en la pintura holandesa del siglo XVII. En los inicios del Renacimiento, en el siglo XV, el paisaje todavía servía como fondo para escenas en otros géneros, también llamado *paisaje de hechos*, donde la relevancia de la pintura estaba dada por la pertinencia del tema de corte histórico o religioso.

Es interesante destacar que, en este proceso, la luz fuera un elemento importante de cambio. Sobre esto, Kenneth Clark (1971: 33), afirma que la luz determinó que el tamaño de los primeros *paisajes modernos*, pintados sobre manuscritos, fuera de formato pequeño. Así, estas dimensiones constituyeron de por sí un formato que circuló socialmente y que permitió visualizar la totalidad de la imagen de manera uniforme gracias a la facilidad técnica que implica pintar un espacio pequeño. Es decir, imagen uniforme pues al ser parte de un mismo manuscrito las imágenes que aparecen aquí y allá, son semejantes por la técnica usada en la edición del manuscrito. Aunque muchas de las páginas de este manuscrito fueron destruidas por un incendio en 1904, existen fotografías en blanco y negro.

Es por este motivo que las imágenes presentadas no estén a color, como eran en realidad. A pesar de este impasse, se puede observar el contraste de valores tonales entre los grises de cada imagen. De esta manera, la imagen extraída del *Libro de Turín*, 1414, (Fig. 1), pintada por el flamenco Hubert van Eyck (1366- 1426), detalla una composición vertical en la que se puede apreciar un bote de vela en un lago y al fondo, junto a la línea de horizonte, se observa una cadena de montañas. Frente a dichas montañas un islote que sostiene una edificación, mientras detrás de la línea de horizonte brilla un cielo luminoso a lo lejos.

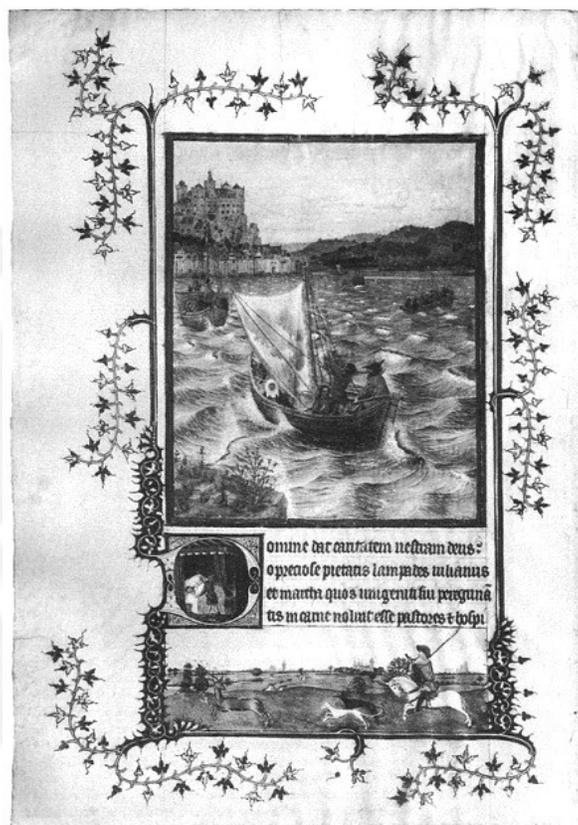


Fig. 1.- Hubert van Eyck. Imagen del Libro de Turín. Óleo sobre pergamino. 11 x 14 cm. 1414.

En la imagen el contraste entre la luz y la sombra nos permite ver cómo el artista, logró dotar a la escena de una atmósfera sutil por medio del uso de un interesante recurso técnico: saturar el color para lograr la representación del brillo de la luz. Dicho recurso, esto es, la saturación del color, da como resultado en la imagen el reflejo del cielo al atardecer sobre el agua. Este asunto resulta interesante verlo en una pintura tan antigua puesto que, este mismo recurso ha servido como estrategia visual en la pintura de paisaje de épocas posteriores. Otro asunto importante a

tratar es la profundidad dentro de la imagen. La misma se logra a través de la comparación de los elementos de la imagen. Se podría decir que hay una insinuación de perspectiva, pero habría que esperar un poco antes que esta surgiera y se convirtiera en un asunto crucial. El tratamiento de la luz en las olas y el cielo demuestra un mayor interés por el espacio natural que por la representación de los personajes y adornos pintados alrededor de la escena. Dicho interés por un espacio natural nos indica el surgimiento de una nueva sensibilidad artística asociada a una estrategia visual única que fue usada con frecuencia en la pintura Occidental del siglo XV.

A diferencia de las imágenes de paisaje que aparecen en los manuscritos en el norte de Europa, el uso de la perspectiva en Italia como herramienta de construcción visual fue de carácter rígido. Mientras que en la pintura de Van Eyck se insinúa ya la perspectiva, en el Renacimiento italiano esta aparece, al menos al principio, como una proyección de espacios y de elementos arquitectónicos ideales. Hechos en el siglo XV, dichos elementos están contruidos a partir de un punto de vista estático, que no se mueve. Este punto de vista es de por sí un hallazgo. El mismo permite plantear una visión geométrica y general del espacio. En este contexto, forma parte de un nuevo paradigma basado en la idea de un *sujeto universal* que planifica el mundo por medio de las leyes de una geometría del espacio infinito.

Sobre este asunto, Javier Maderuelo (2006a), afirma que, aunque nunca logró ser un elemento con relevancia a la hora de elegir un tema, casi siempre de corte religioso o histórico, la perspectiva fue necesaria para lograr representar escenarios arquitectónicos, los cuales, no fueron concebidos como escenas pictóricas en sí mismas, sino como parte de un recurso para lograr una narrativa visual donde los protagonistas que describen la acción son las formas y figuras distribuidas en un espacio perspectivo.

De esta manera, la perspectiva del Renacimiento italiano tomó como punto de partida la visión de un espacio simétrico y matemático ideal para la representación de sus escenas exteriores y urbanas. Dicho espacio se construye a partir de un eje de visión, que vendría a ser la mirada del observador fuera del formato, desde el cual se desarrollan de forma uniforme ambos lados de la imagen.

Así, en la pintura *Paisaje urbano ideal* de Piero de la Francesca, 1470, (Fig. 2), se observa una representación de una ciudad cuyos elementos son simétricos frente a un eje central que permite a la imagen entrar completa en el marco del cuadro; a una distancia que lo haga posible. Los elementos son edificaciones de época: a la izquierda y a la derecha volúmenes verticales de sección rectangular, mientras al centro un ágora con sección circular completa una equilibrada ciudad ideal en la que no se observa ningún transeúnte.



Fig. 2.- Piero de la Francesca. La ciudad ideal. Témpera sobre madera. 239,5 × 67,5 cm. 1470.

Si se traza una línea perpendicular para ubicar un punto de fuga en el centro de la imagen, se pueden dibujar desde este punto, líneas diagonales que se proyectan hacia un observador también idealizado que cae fuera de la representación pictórica. Dichas líneas forman el espacio en fuga donde se desarrollan todos los edificios en base a la pauta de nivel y ubicación del suelo con respecto a cada elemento del conjunto. En resumen, se puede decir que todos los elementos de la composición son formas visuales que aparecen aquí y allá en el cuadro bajo un esquema de construcción asociado al punto de fuga y a la perspectiva. Un problema de este procedimiento es que el espacio superior de la escena o cielo, no se integra de forma visual al resto de planos y elementos de la imagen por lo que esta aparece recortada en un fondo al que no se integra.

Por otro lado, cuando uno observa el color del cielo y los de cada edificación resulta evidente que dicho factor está subordinado a la composición. En esta pintura el color ha sido colocado como un detalle de la proyección del espacio y de los edificios, como si la imagen hubiera sido

coloreada. Así mismo, al no existir contrastes marcados en esta pintura, sino que este aspecto más bien fluye de manera uniforme, si puede decir que la *materialidad* de la pintura está más sujeta a la composición de la forma que al contraste de color. Esto reafirma la composición estática de la escena pintada y acentúa la sensación de un espacio regular que no cambia, ya que no existen variaciones importantes en el contraste entre luz y sombra, además de la simetría en la composición de la escena.

En el Renacimiento italiano también se pintaron espacios cerrados con escenas pictóricas donde los elementos representados como figuras y personajes están superpuestos a un fondo que se desprende de estos, a modo de telón teatral.



Fig. 3.- Rafael, Giulio Romano. El Incendio del Borgo. Pintura al fresco. 268 × 670 cm. 1520.

Así, en el fresco *El Incendio del Borgo* de Rafael y Giulio Romano, 1520, (Fig. 3) —el cual se encuentra al interior de un edificio que en la fotografía aparece como una pintura a modo de telón escénico—, surge una composición en donde parece que todo el conjunto está dividido por etapas o planos consecutivos que van desde la posición del que observa hasta un espacio azul o cielo insinuado en la parte más alejada con respecto a este. Además, se puede apreciar varios personajes arrodillados a la derecha y parados a la izquierda sobre un suelo, que parece

el tablado de un escenario más que un espacio uniforme donde se desarrolla una perspectiva lineal.

De esta manera, los edificios y su distribución son ideales y se componen como un espacio escenográfico, en el sentido que pretende una eficacia de la representación perspectiva y dramática en donde el movimiento de la escena, tiene que estar relacionado tanto al lugar donde se ubican los personajes como al espacio que los contiene. Así, en este fresco la distribución de los personajes está en relación con la disposición tal y como están compuestos los planos y las superficies en el espacio de la imagen.

Además, se logra una sensación de profundidad al colocar, desde la mitad de la imagen, personajes, columnas y paredes que decrecen conforme se acercan al espacio más distante, es decir, el espacio azul. En resumen, se puede decir que la *forma* se alcanza a través de una composición que respeta una geometría espacial que, a diferencia del anterior más estática, produce la apariencia de movimiento.

A pesar de que, la construcción de la escena obedece todavía a una perspectiva lineal y a un punto de vista estático con un observador situado fuera de la imagen, la geometría especial envolvente ayuda a crear la sensación del movimiento; adicionalmente transmite también una sensación de movimiento debido a la dirección de la luz. En este fresco la luz se desarrolla de izquierda a derecha y de adelante hacia atrás, dando como resultado sombras y claridades en la imagen. Es decir, el color se muestra con fuerza en las zonas de mayor luz; de alguna manera es el resultado de preguntarse ¿de dónde viene la luz? Y esta parece obedecer también a la geometrización del espacio. Esto hace que la imagen del fresco pueda tener otras lecturas donde la mirada del sujeto empieza a ser la pauta de formación de la imagen. Si uno observa con detenimiento al personaje central, una mujer que alza sus brazos en actitud de súplica, resalta claramente debido a que porta más color, y dicho color no es otra cosa que más contraste. La materialidad de esta pintura, en este caso, resulta de una suerte de añadido que le viene tanto de la geometría como del color y, sobre todo, del tema (en este caso el incendio del recinto).

Como se ha visto, la pintura en el Renacimiento no expresa el interés del artista por una representación mimética de la realidad, por el contrario, intenta darle una lógica de espacio natural real a sus composiciones ideales. Para lograr este propósito los pintores desarrollan una serie de experimentos científico- artísticos diferentes en tanto al lugar donde estos se realizan.

En este sentido, es importante destacar que en la pintura italiana no se presta mayor atención al aspecto geográfico del espacio natural como en la pintura flamenca de la misma época, sino que se recurre a la ciencia matemática, una suerte de naturalismo pragmático, traducido en el uso de recursos prácticos para resolver problemas visuales. Así, se emplea la perspectiva lineal para lograr un espacio homogéneo en donde distribuir las figuras y los objetos a partir de un sistema de ejes de fuga.

La pintura flamenca y la pintura en Italia practican un naturalismo empírico donde la experiencia sensible con la naturaleza es la pauta para la formación de la imagen, pero la primera a diferencia de la segunda demanda ir a los lugares y estudiarlos, mientras la segunda idealiza las formas. Maderuelo (2006a), afirma que por esta razón los pintores flamencos le dan prioridad a la observación del espacio natural y a las prácticas pictóricas al aire libre. Se podría decir que, en la pintura de paisajes, el artista elige un punto de vista específico para poder contemplar el paraje que posee cualidades especiales en tanto forma, color y *materialidad*.

De manera que, el artista compone la escena y elige el momento de luz apropiado según una idea particular de belleza muy distinta a aquella propia de la pintura renacentista italiana. La pintura flamenca no solamente es imitativa, sino que se trata de obras creativas. Así mismo jerarquiza los elementos de la imagen en un orden simbólico, para ubicarlos después en un conjunto donde todos los detalles tienen el mismo nivel de atención.

Dentro de esta narración, se puede escoger el caso de la pintura *El Matrimonio Arnolfini* del pintor flamenco Jan van Eyck, 1434, (Fig. 4), como un ejemplo en donde la pintura nos muestra el interés particular del pintor en detallar con minuciosidad los personajes —el matrimonio Arnolfini— en comparación con los demás elementos de la escena como son la cama al costado derecho de una ventana y el mueble rojo bajo el espejo circular en el fondo de la pared. Aunque

la pintura representa una escena interior y no un paisaje, tiene relación con un espacio exterior sugerido a través de una ventana ubicada frente a la cama roja, por donde ingresa la luz que baña de forma uniforme el espacio donde lo más contrastado son los ropajes y el tamaño de los personajes ubicados cerca al espectador.



Fig. 4.- Jan van Eyck. El Matrimonio Arnolfini. Óleo sobre tabla. 82 x 60 cm. 1434.

La *materialidad*, entendida como el vínculo entre los detalles de las formas y los colores y cierta expresividad propia de la pintura flamenca, se manifiesta en la pintura donde se aprecia una variedad de detalles en las ropas verde y carmín oscuro de los personajes. Estos pliegues están formados por líneas que marcan casi todo el espacio más próximo al espectador y otorgan movimiento a estos personajes aparentemente en reposo. Otro aspecto de relevancia es la iluminación dirigida en la escena, donde se aprecia cómo ingresa la luz por la ventana del lado derecho para iluminar justo al personaje y a su pareja, así como también para configurar la profundidad del cuarto. Esta relación en entre luz, forma y color se hace posible con el trabajo

minucioso de las figuras, los objetos, las arquitecturas y los parajes unificados por el efecto de una luz suave.

Esto nos podría indicar que, la manera de mirar, traducida en la forma de componer las escenas en el siglo XV, está cambiando hacia una representación fragmentada de la realidad, con un punto de vista cada vez más dependiente del sujeto como agente individual que proyecta un espacio con un punto de vista dinámico dando como resultado otro nivel de conciencia sobre las posibilidades técnicas que puede usar el artista para lograr una representación naturalista e individual del espacio en la pintura. En este contexto, el caso del pintor alemán Alberto Durero, 1498, es interesante debido a que este artista logró combinar el interés empírico por los detalles naturalistas propios de la pintura flamenca con aspectos teóricos-técnicos del arte italiano como el uso de la perspectiva para lograr la ambientación de las escenas ideales a pintar. En la pintura italiana del Renacimiento no se relacionan, en una sola imagen, los espacios interiores con los exteriores, a diferencia del arte flamenco, en donde el uso de la ventana fue el medio creado para salir de los espacios cerrados.

Es así que, en la pintura *El Autorretrato de Durero*, 1498, (Fig. 5), el artista representa un espacio interior donde se encuentra un personaje sentado al lado de una ventana a través de la cual se desarrolla un espacio exterior o paisaje campestre que va desde un azul frío en las montañas lejanas, hasta un amarillo cálido que cubre a manera de veladura todo el personaje y parte del espacio más próximo al espectador, de izquierda a derecha. De manera que, se genera claridad, sombra y cierta sensación de volumen en el paisaje exterior y en el personaje pintado al interior de la escena. Por lo tanto, la ventana formada en esta pintura permite ampliar el espacio del muro y acentuar la sensación de profundidad del cuadro. A través de la ventana, se puede apreciar un prado amarillo, un lago azul verdoso y varias montañas azul-violeta que se hacen cada vez más pequeñas y grises hasta detenerse en un cielo celeste, gris, claro y lejano. Si se traza una línea diagonal imaginaria al formato de la imagen, se puede apreciar que esta ha sido formada a partir de un punto de vista que, relaciona la posición del personaje, la ventana y el paisaje de una manera singular, ya que permite apreciar a lo lejos, el espacio natural a través de la ventana y el personaje que ocupa casi todo el espacio en la escena, y se sitúa en el plano más cercano al espectador.



Fig. 5.- Alberto Durero. El Autorretrato. Óleo sobre tabla. 57 x 41 cm. 1498.

El tratamiento de este personaje es cuidadoso en relación a otros elementos en la imagen como el paisaje a través de la ventana, debido al orden simbólico de la tradición flamenca que le otorga una *materialidad* diferente (Maderuelo 2006a), en tanto cualidad que destaca la relación entre el color y la forma dibujada por este, y también, debido a la mayor importancia que el artista otorga a algunos elementos con respecto a otros en sus pinturas. Es por esta razón que, además de estar ubicado y sentirse cerca del espectador, el personaje retratado tiene muchos detalles de color y forma que destacan sobre los demás elementos de la imagen; como, por ejemplo, el espacio natural o paisaje representado en el fondo.

La pintura de Durero, es la expresión de una nueva mirada particular que se manifiesta en la forma de componer la imagen. Es por ello que, el punto de vista permite al observador una lectura dinámica de la misma; es decir, el paisaje descrito se siente distante debido al contraste entre el tamaño y la *materialidad* del espacio interior, que relaciona al personaje, con respecto al paisaje exterior, que se observa lejano a través de la ventana. De este modo, se logra una

sensación de profundidad a partir de la ventana que amplía el espacio de la imagen, tanto por delante como por detrás del marco de la ventana; y también, por acción de la temperatura del color: desde un cielo azul cobalto frío a lo lejos hasta los tonos amarillos y grises cálidos del cuerpo, busto y ropas del personaje ubicado en la zona más próxima al espectador.

Por lo visto antes, se podría decir que se está formando una *mirada particular* del espacio en las imágenes de las pinturas del Renacimiento, donde el uso de los recursos técnicos, como la perspectiva y la ventana, se prestan o desarrollan en favor de la nueva forma de representación, en tanto una mirada compositiva diferente, donde se pone especial énfasis en un naturalismo empírico, en el caso de la pintura flamenca del siglo XVI, para establecer un punto de vista diferente, donde el artista mueve y experimenta su campo visual al momento de plantear su pintura. A partir de esta inquietud, la pintura flamenca usa como excusa la representación del paisaje para expresar un espacio natural subjetivo, en vez de una narración de corte histórico o religioso.

Mientras transcurre el Renacimiento, en la segunda mitad del siglo XVI, los pintores y escultores italianos volcaron toda su curiosidad en investigar la naturaleza y en ver cómo aplicar a temas diversos en su trabajo una perspectiva lógica para poder figurar planos y ciudades imaginarias, a diferencia de los artistas pintores holandeses que se fijaron —un siglo después—, sobre todo, en aspectos geográficos, expresados, por ejemplo, en la confección de mapas a manera de vistas donde se describe; a diferencia de la pintura italiana, la realidad cotidiana del mundo que rodea al pintor. Esta diferencia se debe, en parte, a la experiencia del artista flamenco con el medio natural al momento de plantear la imagen, ya que la idea del territorio la concibe —antes de la aparición del paisaje como género autónomo— a partir de una mirada cartográfica relacionada con la realidad que ve y tiene en frente. En este siglo, la expansión del comercio marino, la apertura de nuevas rutas comerciales y el descubrimiento del Nuevo Continente (América), produjeron el desarrollo de la cartografía y de nuevos recursos técnicos para detallar el territorio. Es por ello que, en Europa se hicieron necesarios los mapas para poder legitimar los territorios adquiridos dentro o fuera del continente para lo que se hizo necesaria la aplicación de las nociones de perspectiva a la cartografía, lo que resultó en la

creación de una nueva profesión técnica, la de dibujante de vistas topográficas, cuya función era la de representar un espacio de territorio a *vista de pájaro*.



Fig. 6.- Hendrick Goltzius. Paisaje de dunas cerca de Haarlem. Dibujo sobre papel. 45 x 80 cm. 1603.

Es interesante destacar que la diferencia entre la vista topográfica y la pintura, sólo reside en la finalidad de cada trabajo y no en las cualidades de las mismas. Esta separación no existe si se aprecia, por ejemplo, el dibujo del pintor holandés Hendrick Goltzius: *Paisaje de dunas cerca de Haarlem*, 1603, (Fig. 6), considerado uno de los primeros paisajes autónomos dentro del paisajismo holandés, el cual no representa el comienzo de un realismo pictórico, sino que muestra cómo un género cartográfico se relaciona con la representación del paisaje (Maderuelo 2006), esto hace a Goltzius, un precedente de los artistas que después se especializaran en el género paisaje ya que existe una relación instrumental que une el trabajo del pintor con el del cartógrafo, esta radica en el hecho de no inventar o usar la memoria, sino salir al espacio natural y tratar de representar con fidelidad lo que se muestra ante los ojos.

Es por esta razón que las vistas topográficas están dispuestas de manera horizontal ya que marcan el recorrido de los ojos al observar un espacio de tierra desde un punto elevado y distante —como en el dibujo de Goltzius— donde se aprecia una vista panorámica que se basa en las cualidades descriptivas de un espacio real observado, desde un punto de vista

determinado —a vista de pájaro—, donde no se inventa nada, sino que, como el cartógrafo, describe y expresa ese pedazo de territorio que se desarrolla ante él. De esta manera, en el dibujo se puede apreciar una extensión plana que ocupa más de la mitad de la imagen, donde existen elementos naturales como campos de cultivo, iglesias y pequeñas lomas diseminadas por todo el espacio, las mismas que están proyectadas en tamaños; cada vez más pequeños a lo lejos, y con precisión cartográfica. Sobre este tema, Maderuelo (2006a: 297), afirma que estos elementos sirven a manera de hitos para guiar el recorrido de la mirada por toda la imagen.

Aunque este paisaje no sirvió como base para pintar cuadros, es una trasposición de un género cartográfico a la representación del paisaje y abre el camino hacia un género caracterizado por la composición panorámica del territorio. Para lograr independencia frente a las vistas cartográficas, el paisaje pictórico bajó la línea de horizonte dando mayor amplitud al cielo hasta ocupar dos tercios del tamaño del cuadro.



Fig. 7.- Esaias van de Velde. Vista de Zierikzee. Óleo sobre lienzo. 27 x 40 cm. 1618.

Es por ello que, en la representación de hitos, la pintura flamenca de mediados del siglo XVII, comparó diferentes tamaños y materialidades a la hora de componer sus escenas. Un ejemplo de esto, es la pintura *Vista de Zierikzee* del pintor holandés Esaias van de Velde, 1618, (Fig.7), en donde se describe la ciudad holandesa de Zierikzee, consigue la sensación de lejanía a partir

de la comparación de los hitos en la imagen, como por ejemplo, los edificios localizados en una línea horizonte, situada a un tercio del tamaño total del cuadro, y los personajes ubicados en el plano más próximo al espectador, que son colocados en determinados lugares y con tamaños diferentes, dentro de la imagen.

En la pintura de Esaias van de Velde, se observa una franja o espacio urbano a lo lejos, situada casi en la mitad de la escena que se extiende de forma horizontal en el espacio de la imagen y limita tanto con el cielo que se proyecta a lo lejos como con un río amplio de color violeta y azul cerúleo, bordeado por un pequeño espacio triangular, una costa de color marrón claro donde están pintados con más detalle que el resto de elementos en la escena, tres personajes que pescan, vestidos con ropas de colores diferentes: crema, rojo y negro, además de una barca varada. La relación entre el color y el dibujo permiten resaltar la materialidad de los personajes y les da cierta consistencia en relación con todos los elementos del entorno donde el cielo parece perfilar todo el conjunto urbano, siendo esta una característica que tendrán las vistas holandesas posteriores.

En el año de 1581, tres décadas antes de la realización de esta pintura, los ciudadanos del distrito y ciudad de Haarlem proscibieron el catolicismo y se hicieron a la par con la reforma protestante impuesta por el gobierno español de don Federico, hijo del duque de Alba. Esto le trajo a la ciudad muchos beneficios económicos dando como resultado la prosperidad, con industrias de lino y cerveza. Para 1590, estos cambios que repercutían enormemente en la cultura y la economía expresándose en bienestar y orgullo por el logro alcanzado, trajeron como resultado, además de la llegada de profesionales de todas partes de Holanda, la ejecución de *vistas pintadas* y ordenadas en carpetas para mostrar los principales edificios de la ciudad y vistas aledañas a estos.

Es por esta razón que ya a inicios del siglo XVII, estas *vistas pintadas* de las ciudades holandesas y sus espacios naturales, se constituyen en sí mismos como un género, no sólo por la cantidad de pinturas realizadas, sino por la calidad de los pintores que participaron, siendo alguna de estas pinturas encargadas por instituciones civiles y de gobierno en Haarlem, además de tomar un nombre propio en holandés: *Haerlempjes*, término holandés que se podría traducir

como *Vistillas de Haarlem*. La pintura de Esaias Van de Velde ya citada se considera el primer cuadro al óleo que presenta una *vista urbana* de un lugar de Holanda, y, por lo tanto, servirá como modelo para otras obras importantes de la época.

De modo que en la pintura flamenca del siglo XVII se manifiesta un cambio en la manera de *ver* el espacio natural representado. Es debido a ello que, el paradigma de una realidad estática, objetiva y general para todos los individuos, experimenta un cambio progresivo hacia una interpretación fragmentada, subjetiva y particular de esta, que depende del sujeto como elemento que capta y genera el concepto de paisaje a partir de la relación entre la percepción de un espacio natural y una subjetividad propia.

En síntesis, como se ha expuesto en toda esta sección, desde el siglo XV, en la historia de la pintura Occidental surge progresivamente y como una imagen autónoma, el género pictórico del paisaje; primero a través de la tensión entre los hallazgos de la pintura italiana y la pintura del norte de Europa (cuando este último maneja una simbología peculiar por encima incluso de la geometrización), pasando por la aparición de paisajes en algunos fondos o ventanas hasta llegar a la total autonomía (es decir, cuadros cuyo tema mismo es el paisaje) en la pintura holandesa del siglo XVII. La articulación entre color, forma y *materialidad* es diferente en cada caso, pero, al final del proceso de configuración del paisaje como género, queda claro que la autonomía ganada por este, exige de una mirada subjetiva que permita contemplar el paisaje, allí en donde este le surja al paso.

## **1.2.- La idea del paisaje como el producto resultante de la relación entre una mirada subjetiva y la información que proviene del contexto cultural.**

El filósofo y escritor francés Alain Roger (2007), en su libro *Breve tratado del paisaje*, explica cómo se forma la idea de *paisaje*, por medio de un concepto al que da por nombre la *doble articulación*. La primera articulación se da en tanto espacio físico y la segunda, más bien, es el espacio cultural. Esta doble articulación, entre lo físico y lo cultural, ilustra la forma como se dan, en el proceso de representación de la realidad, aspectos relacionados tanto con la

información propia de cada individuo o país (al que este pertenece), como con la mirada subjetiva o estética, que deriva en el término *paisaje*. Según Roger, paisaje es un término que implica el concepto de *país*<sup>12</sup>, entendido no sólo como la constitución física del medio exterior al hombre, sino como un entramado de relaciones entre los individuos. Es ahí donde se vinculan cuestiones subjetivas, como el gusto y la percepción, ligadas a las sensaciones y al medio cultural en donde dichas relaciones se desarrollan. Es por esto que, el *paisaje* se define como una adquisición cultural y no sólo como el área física limitada al medio geográfico.

Dentro de esta explicación, Alain Roger (2007: 21), postula que «conviene distinguir dos modalidades de la operación artística, dos formas de intervenir en el objeto natural (...) La primera es directa, *in situ*; [que corresponde al lugar entendido como el cúmulo de aspectos culturales que carga el individuo, a manera de información previa] la segunda, indirecta, *in visu*, [se realiza] por mediación de la mirada [y tiene que ver con la visión estética dirigida al acotar un espacio natural]». Esto quiere decir que el paisaje no es inmanente, ni trascendente, sino humano y artístico, el cual opera según una articulación donde el arte determina el concepto de *naturaleza* al formar una *mirada estética* traducida en el concepto *paisaje*, bajo las condiciones propias del espacio acotado.

En este sentido, el término *paisaje*, al incluir también una *construcción cultural* se convierte en el resultado de un proceso de transformación del espacio natural en términos que tienen que ver con el imaginario<sup>13</sup> de cada individuo. Sobre esta idea de paisaje, Rosario Assunto (1973: 24), afirma lo siguiente: «El paisaje es naturaleza en la que la cultura se refleja a sí misma al difundirse en sus formas. Éstas, una vez que la cultura, una cultura con toda su historicidad, se ha reconocido en ellas, se configuran ante nuestros ojos como formas que son, al mismo tiempo, de la naturaleza y de la cultura... Casi todo el paisaje que nos es conocido como natural es un paisaje plasmado, por así decirlo, por el hombre: es naturaleza a la que la cultura ha impuesto sus formas propias, pero sin destruirla por ello en tanto que naturaleza, y hasta modelándola por razones que, en primera instancia, no eran estéticas, pero implicaban en sí

---

<sup>12</sup> En palabras de Alain Roger: «El país es, en cierto modo, el grado cero del paisaje, lo que precede a su [articulación], tanto si esta es directa (in situ) o indirecta (in visu). Así nos lo enseña la historia, pero nuestros paisajes se nos han vuelto tan familiares, tan “naturales”, que nos hemos habituado a creer que su belleza es evidente; y es a ellos, a los artistas, a los que corresponde recordarnos esta verdad primera, pero olvidada: que un país no es, sin más, un paisaje y que, entre el uno y el otro, está toda la elaboración del arte.» (2007: 23).

<sup>13</sup> Se refiere al concepto de *imaginario*, articulado para los fines del presente estudio. Ver Capítulo 2, sección 2.1.- *Lo imaginario*, pp. 50- 51.

mismas lo que podríamos llamar una conciencia estética concomitante, y terminaban por exaltar, poniéndola en evidencia, la vocación formal... de que la naturaleza, en cuanto materia, se revelaba dotada gradualmente».

Esto nos lleva a decir que, la formación del paisaje surge a partir de esquemas culturales que van de la mano con una mirada estética, la cual pone su atención sobre un espacio virtual y lo reinterpreta, por medio del arte, en un *lugar* especial y único, donde la idea de paisaje se origina dentro de un proceso en el que se revelan formas que están implícitas en la intervención material e inmaterial del hombre, a manera de encuentro entre su fuerza vital y el medio exterior. Es por ello que los paisajes son, al mismo tiempo, objetos naturales y culturales, relaciones que nos vinculan con información objetiva y creación humana. Este proceso estético se basa en la relación expuesta —por medio de la pintura— entre lo que se percibe y expresa, dentro de un proceso de representación, por medio del arte.

Así, en la tradición cultural de Europa, esta interacción entre mundo físico exterior y percepción individual de la realidad a través de la pintura, dio como resultado la invención y el uso de elementos técnicos dentro de la misma. En la pintura flamenca y europea en general desde el siglo XVII se puede apreciar, junto con otros temas, la pintura de ventanas abiertas a manera de un marco a partir del cual se expande el espacio desde un interior hacia aquello que aparece afuera, sea este un paisaje natural o urbano, y viceversa. Del mismo modo, cabe destacar que la formación de la ventana como herramienta visual se sostuvo sobre la base de ideas como lo *pintoresco*. La poca afortunada idea de lo pintoresco (casi prohibida en las estéticas modernas pues durante mucho tiempo estuvo asociada al mal gusto y al gusto por lo exótico), surge también como idea visual que se vincula con el presente estudio. Ambos elementos, la ventana y lo pintoresco, portan un elemento visual y conceptual al mismo tiempo que es necesario destacar para ilustrar una posible respuesta a la pregunta de cómo se formó el paisaje (idea y expresión plástica) en la pintura de occidente.

### 1.3.- La ventana flamenca y lo pintoresco en la formación del paisaje occidental.

La representación del paisaje occidental, por medio de la pintura, fue el resultado de una nueva conciencia estética, una nueva mirada que, junto con la creación de estrategias visuales, sentó las bases del desarrollo de una forma singular de expresar un espacio natural reinterpretado. Esta nueva mirada estética responde, como se dijo en la sección anterior, a una construcción cultural que transforma el paisaje natural según el imaginario de cada individuo. Dentro de este proceso de representación, los artistas en occidente desarrollaron, además de un gusto especial por determinados elementos, a la hora de elegir qué pintar; estrategias compositivas, para dar otro enfoque de profundidad a las imágenes por medio del encuadre. Es por ello que se hizo necesaria la inclusión de *lo pintoresco*, aplicado al paisaje, y, a la creación de herramientas visuales como la *ventana flamenca* en la pintura occidental del Renacimiento.

#### 1.3.1.- La ventana flamenca en el paisaje occidental.

La estrategia visual de la ventana como *cuadro dentro del cuadro* tiene su origen en la pintura flamenca del siglo XV, a inicios del Renacimiento. Se produce de modo paralelo a la racionalización, por parte de la pintura italiana y por medio de la perspectiva, del espacio interior. Con este sistema, opina el historiador de arte español Julián Gallegó (1996), el artista lograba dar una representación relativamente satisfactoria del mundo, sin meterse en los problemas que lleva consigo la vista de un paisaje ilimitado; en este sentido, el marco de la ventana sería como el marco de un cuadro y la *veduta*<sup>14</sup> como un cuadro dentro del cuadro limitado.

El uso de esta herramienta se puede observar tanto en la pintura flamenca del siglo XVII como más tarde en los lienzos de los Prerrafaelistas ingleses del siglo XIX o en algunos cuadros naturalistas que informan sobre la vida doméstica (que no analizamos en este estudio), en los

---

<sup>14</sup> *Veduta*, es un término que en italiano quiere decir “vista”. En la historia del arte europeo, la *veduta* se vuelve popular como paisaje urbano de Venecia, una ciudad hecha para el intercambio comercial, como sus pares en los Países Bajos. Ver Maderuelo (2006a).

que no sólo es el encuadre sino la posición de las hojas de la ventana y de las contraventanas (abiertas y casi cerradas), las que dan significados en muchas ocasiones no estrictamente visuales. Sobre este tema, Roger (2007: 80-81) afirma que «el suceso decisivo (...) [para la aparición del paisaje en occidente fue] la aparición de la ventana, esta *veduta* interior del cuadro, pero que lo abre al exterior [y que] convierte [aunque suene extraño] el país en paisaje».

Esto quiere decir que las primeras representaciones que se ven al interior de las ventanas, a través de diversas pinturas, identificarán al país<sup>15</sup> de referencia, incluso antes del siglo XIX (que se conoce como el siglo de las unificaciones nacionales europeas). De este modo, la *veduta* interior abre el cuadro al exterior, de manera que, ese marco, al aislar la imagen del cuadro, al cercarla, produce una sustracción, extrae el mundo proyectado (el país), a partir del paisaje. La ventana flamenca ofrece a los elementos de la imagen, el espacio para desplegarse plásticamente, así como también, les otorga la posibilidad de extenderse en este espacio al *diluir* pictóricamente su color y materialidad mientras se desarrollan en una perspectiva continua.

Por ejemplo, en las tablas llamadas *El tríptico de Merode* del pintor flamenco Robert Campin, 1422, (Fig. 8), se puede apreciar en ambas tablas, ambientes interiores que se relacionan con el exterior por medio de las ventanas que cada una posee. Por medio de estas ventanas, Campin, genera una sensación de profundidad al comparar los elementos de la imagen que son más cercanos al espectador —San Juan bautista y el sacerdote a la izquierda— y —Santa Bárbara— a la derecha, con respecto al paisaje diminuto que se vislumbra lejano a través de la ventana sin dejar de lado la posición del observador de la escena como parte de la misma. De modo que la composición del espacio está dispuesta para que el observador pueda también ser parte del espacio virtual que se abre hacia él.

---

<sup>15</sup> El término “país”, es explicado por Alain Roger en una cita del presente capítulo, subsección 1.2.- *La idea del paisaje como el producto resultante de la relación entre una mirada subjetiva y la información que proviene del contexto cultural*, pp. 26- 28.



Fig. 8.- Robert Campin. El tríptico de Merode. Pintura al temple sobre tabla. 64,5 x 117 cm. 1425- 30.

Este aspecto, sumado a la calidad de los detalles presentes en los personajes próximos al espectador, frente al diminuto paisaje insinuado a lo lejos ayuda a destacar la sensación de profundidad en la escena.

La materialidad del tratamiento del color en esta pintura hace que la calidad del dibujo y el color, puesto en los elementos de la imagen, correspondan con el espacio que ocupan dentro de la escena. Es por esto que los elementos más próximos al espectador, como son los personajes y parte de los ambientes interiores, quedan definidos con mayor detalle. Esto funciona tanto en el color como en la forma para que se puedan perder en el horizonte. Así, en la medida en que la valoración del color y el contraste de temperaturas se complementan, en este caso, al usar tonos saturados de color como en las ropas verdes, marrones y rojas. Por otro lado, el tratamiento del cuerpo en general de todos los personajes, hace posible que la imagen se pierda y se oriente hacia un paisaje exterior.

Por lo expuesto anteriormente se puede decir que, la ventana flamenca permite que los elementos del paisaje puedan tener independencia con respecto a toda la composición, y que también, estén relacionados con el espacio que generan, al mismo tiempo. Se podría decir que funciona como un cuadro dentro del cuadro que, al miniaturizar y aislar algunos elementos en la imagen, la convierte en paisaje. Al dilatarla hasta las dimensiones del cuadro, la ventana flamenca permite, de alguna manera, que dichos elementos se organicen libremente.

### 1.3.2.- Lo pintoresco en la pintura de paisaje occidental.

El concepto de lo pintoresco se usó por vez primera en el siglo XVII, dentro del Renacimiento italiano. Aparece en la obra escrita *Vite* de Giorgio Vasari (1550), donde el autor usa el término *alla pittoresca* para dar significado a un objeto material que es capaz de brindar nuevos significados en el campo de lo pictórico. Además de esto, según Javier Maderuelo (2004: 29), en Venecia, el término *pittoresco* ya se usaba para calificar los efectos de luz y sombra presentes en las pinturas de artistas italianos llamados “sensualistas” como Giorgione y Tiziano. Los cuales pintaban, en los fondos de sus composiciones, paisajes con una luz que varía de una manera particular; es decir, que este término se usaba para definir cierta calidad cromática en la luz, y era parte del dialecto propio de los pintores venecianos. Desde este punto se difunde, por ejemplo, en países como Francia con el término *gente pittoresque* para aludir a una calificación que alude a la decoración rococó. Sin embargo, la significación y el contenido actual proviene de la categoría estética surgida en el siglo XVIII, en el Reino Unido, ligada histórica y filosóficamente al movimiento romántico<sup>16</sup>.

El término proviene del vocablo italiano *pittoresco*, que significa el estar frente a algo similar a la pintura, a la manera del pintor, e indica la atención que se brindó a algunos objetos por encima de otros que sirven para la composición de los temas naturales dentro de un formato de

<sup>16</sup> A lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII, se produjeron cambios profundos en las actitudes y las mentalidades colectivas, es decir, una revolución del sentimiento, precursora del romanticismo, que se expresó en el desarrollo de nuevos modos de entender el paisaje, especialmente el de montaña, debido al surgimiento de un nuevo clima estético y sentimental que se manifestó tanto en el arte, como también, en el ámbito de la ciencia, con el desarrollo del conocimiento de la naturaleza ligado a las ciencias naturales, a la geografía física, y a los viajes de exploración.

pintura. Lo pintoresco tiene que ver con objetos (un árbol, una piedra, un arroyo, entre otros), paisajes, o cualquier otro elemento y su elección para representar visualmente una experiencia que se da a través del mundo de los sentidos. La misma que por sus cualidades singulares, califica para ser pintada como obra de arte. Lo pintoresco busca, justo esto: evidenciar cómo el estímulo visual aporta una sensación singular. El estar en una cordillera y recibir estímulos de este o aquel paraje (pintoresco) podría confundirse con la luz repentina de un trueno que de pronto desata una tormenta (sublime).

Es por ello que lo sublime entendido como una fuerte experiencia —lo que nos fascina y al mismo tiempo nos asusta— surge como complemento de lo pintoresco y ayuda a situarlo. Todo ello, en la medida en que lo sublime califica las experiencias más intensas, referidas a estímulos visuales provenientes de objetos, paisajes o cualquier elemento externo. Sin embargo, este estudio no se va a ocupar de lo sublime.

La palabra pintoresco, fue usada por primera vez en el año 1712 por Joseph Addison en su libro *Los placeres de la imaginación*. Al distinguir tres cualidades estéticas principales como: belleza, grandeza y gracia. Addison (1991), estableció que la fuente de lo pintoresco es la imaginación como condición primera de cómo nos representamos el mundo percibido tanto con los sentidos como con otras cualidades humanas: la memoria en forma de recuerdos y el condicionante social externo. Estas ideas estéticas se contraponen al principio clásico y académico del arte como imitación de la realidad y dan a lo pintoresco un aire de novedad, de singularidad, de extrañeza por encima de las cualidades. Entonces, lo pintoresco llega a ser una cualidad que mueve nuestra mente y provoca sensaciones e ideas nuevas como impulso de nuestra percepción sensible.

Décadas más tarde, el escritor, sacerdote y artista William Gilpin, (1792), desarrolló la estética de *lo pintoresco* en su obra escrita *Ensayos sobre lo pintoresco*, donde se describen los fenómenos visuales de los que derivan las sensaciones que vinculan el concepto de lo pintoresco con el de la *naturaleza que seduce a los sentidos*. Esto debido a que lo pintoresco es —según Gilpin—, en todos los aspectos, irregular. Llevado al terreno de la pintura, esta irregularidad se traduce en aquellas características que no entran ni dentro de lo bello ni

tampoco de lo sublime: «lo rugoso, lo áspero, lo deforme, lo irregular, lo variado, lo tosco...cualidades todas ellas que producen placer sin estar mesuradamente proporcionadas ni provocar patetismo; es decir, sin llegar a ser bellas ni sublimes» (Maderuelo 2004: 33).

Así mismo, lo pictórico que usa lo rugoso e irregular ya mencionado (en la estética de lo pintoresco), aportará con valores plásticos que se oponen, en todo, a la línea del dibujo. Aquí, en este tipo de pintura, no se trata para nada de la línea dibujada, sino un límite natural entre dos espacios de color adyacentes. En cierto sentido, se podría decir, que no hay línea, sino más bien solo cromatismo y textura. Ambos configuran otro tipo de contornos (distintos al que surge de un dibujo), como los contornos que surgen por el uso particular de las luces y las sombras.

Por otro lado, a Gilpin se le relaciona con el sentimiento de admiración, casi panteísta, de los Románticos hacia la naturaleza. La estética de lo sublime (mucho más vinculada a los Románticos), intenta representar una naturaleza exterior asociada, muchas veces, a fenómenos que amenazan la existencia humana (tormentas, terremotos, tsunamis), los mismos que nos dejan fuertes estímulos visuales y sensoriales a la percepción. Es por ello que dichos eventos perduran en la memoria, a través de recuerdos subjetivos. Sin embargo, en el caso de Gilpin, la admiración por la naturaleza apunta en una dirección diferente. Una que está entre lo bello (sus proporciones equilibradas que producen un placer tranquilo y envolvente) y otra que linda con lo sublime (asociado a un equilibrio inestable y fascinante, pero de temibles emociones). Dicha dirección se articula de manera, así mismo diferente, con la memoria y la subjetividad. Si no es sublime ni bello ¿cómo se le puede describir y en qué dirección apunta?

Según Gilpin, lo pintoresco en la pintura de paisajes, se abre paso entre lo bello y lo sublime: produce un *efecto* o sentimiento estético al plantear el contraste entre una armónica y segura visión de la belleza en forma de naturaleza; por un lado, y la sobrecogedora inmensidad de lo sublime, por el otro. Bajo esta premisa, la estética de lo pintoresco se desplaza en dos frentes: como la fuente de los temas (exterior, allí donde se encuentra), y como elemento que sugiere la manera de sentir el paisaje (interior, como el resultado de percibir y contemplar), en la pintura paisajística del siglo XVIII europeo. Así mismo resulta clave el modo como ambos frentes se

resuelven en el espacio pictórico. En este sentido, un ejemplo específico sobre cómo se trata lo pintoresco como expresión de una composición equilibrada, es la pintura de paisajes del Renacimiento —al menos en Italia y Europa occidental—, en donde la manera de componer el espacio en las imágenes se basaba en un orden dado por la aplicación de una disciplina aprendida, un procedimiento de división de las superficies que Leonardo Da Vinci llamó *la divina proporción*<sup>17</sup>.

Esto nos indica que el artista al proyectar el espacio de la escena, por medio de diagramas, intenta una composición equilibrada y bella para lo cual relaciona —a partir de un espacio determinado— los elementos más grandes con los más pequeños. Un ejemplo de estos diagramas es la *retícula isotrópica de rombos*, la cual divide el espacio en rombos de igual tamaño a partir de líneas diagonales que se intersectan en una proporción constante.

Si se aplica este esquema de construcción a la pintura del mismo Gilpin, 1794, *Paisaje montañoso y pintoresco*, (Fig. 9), se puede apreciar cómo determinados elementos en la imagen —árboles, elevaciones, personajes— se relacionan entre sí debido a un *Diagrama de composición en retícula*, (Fig.10), formado por líneas que parten desde puntos equidistantes tanto del borde inferior como superior en la imagen, y forman una retícula de rombos iguales que se distribuye sobre la pintura de Gilpin. La cual sirve como estructura para disponer diversos elementos en la imagen: el árbol de la izquierda, las montañas a lo lejos y los pintores que caminan.

---

<sup>17</sup> Sobre este asunto, André Lhote afirma que: «...existe un procedimiento de división de las superficies que parece poseer mayores virtudes (...). Se trata de lo que Leonardo Da Vinci llamaba La divina proporción (...). En su libro sobre Las proporciones en la naturaleza y el arte, Mathila Ghyka nos recuerda que la ley de crecimiento orgánico es tributaria, en ciertos casos de la proporción de oro que sirve a los matemáticos para dividir una proporción en “media y extrema razón” y determinar relaciones muy excitantes para el espíritu, definidas por Vitrubio de la siguiente manera: “Para que un todo dividido en partes desiguales, parezca hermoso, es preciso que exista entre la parte pequeña y la mayor la misma relación que entre la grande y el todo”» (Lhote 1949 : 70).



Fig. 9.- William Gilpin. Paisaje montañoso y pintoresco. Óleo sobre lienzo. 7 x 51 cm. 1794.

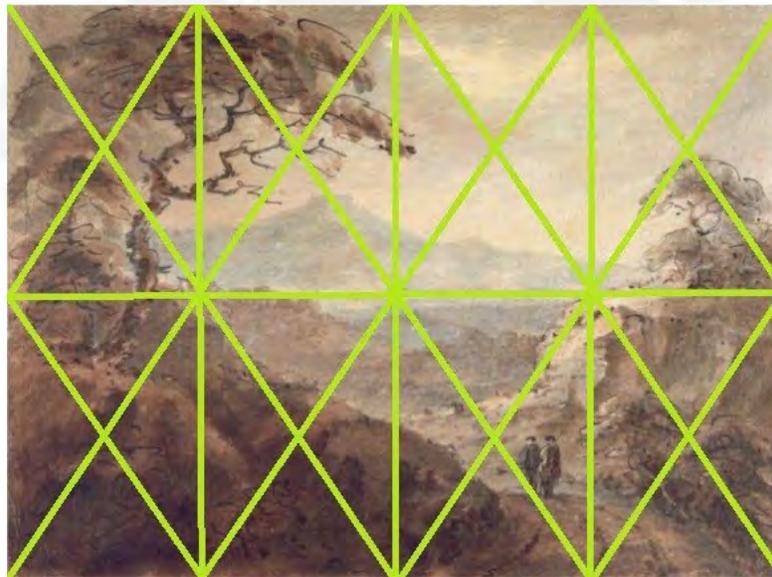


Fig. 10.- Diego Bejar Luksic. Diagrama de composición en retícula. Pintura de William Gilpin.

Por consiguiente, en el diagrama se puede observar que, en ambos lados de la imagen dividida, de forma horizontal, los árboles y demás elementos del espacio, no ocupan la misma proporción, es decir, la cantidad de elementos que contiene cada rombo, es diferente, en cada lado.

Esto significa que, el artista al usar esta retícula, es capaz de saber que, si relaciona el tamaño del árbol —que ocupa casi todo el espacio izquierdo—, con las dimensiones y la posición de los personajes y el montículo a la derecha; puede obtener una composición equilibrada y pintoresca. Es por ello que, emplea el contraste y la materialidad del árbol más grande en contraposición al plano donde están los personajes, detallados de manera minuciosa y en aparente movimiento. De igual manera, se sirve del árbol más pequeño sobre el montículo para compensar la imponente presencia del árbol más grande, ubicado en el lado izquierdo de la pintura.

Esta manera de construir la imagen por medio de una retícula, es parte de los medios técnicos empleados por la pintura del Renacimiento, en donde los artistas logran la sensación de profundidad y equilibrio en sus pinturas por medio de un proceso que tiene por objeto zonificar el espacio en la escena para establecer relaciones comparativas, y lograr una imagen que pueda sugerir una composición equilibrada, es decir *bella*. En dicha composición, realizada por medio de esta retícula, los elementos que se colocan encima de ella (en el espacio pictórico), se vinculan entre sí, de manera que guardan una proporción armónica. Por lo tanto, estos elementos, al estar colocados en un orden determinado dentro de la imagen, hacen posible captar la atención de la mirada del espectador, que, en un primer momento, se fascina por el ritmo envolvente de lo armónico para luego fijar el ojo en algunos puntos singulares de la retícula, hitos visibles por el dibujo detallado de los personajes y los árboles en comparación a lo tenue de las montañas.

En el caso del paisaje de Gilpin, estos hitos de forma y color describen un recorrido que empieza en el árbol ubicado en la parte superior izquierda de la imagen para seguir con los personajes en el camino, luego el árbol pequeño sobre el montículo y llegar finalmente al horizonte de montañas azules distantes. De esta manera, en el paisaje de Gilpin, se busca y consigue una composición *bella* a partir de la organización de los elementos en una estructura o retícula, la cual permite tener mayor conciencia de las relaciones entre el espacio y estos elementos. Aunque no responde a un equilibrio perfecto, los elementos colocados en la imagen se complementan y forman el espacio pictórico que propone un recorrido visual. Por ello, los personajes, árboles y montañas participan dentro de la formación de una imagen armónica. Para

conseguir este fin, el artista francés André Lhote (1943), recomienda (al pintor) distribuir los elementos de la imagen en diferentes posiciones para que se vinculen de manera armónica y se orienten de cierto modo en el espacio de la pintura, para lograr, de esta manera, la sensación de unidad que requiere la belleza.

En este sentido, la pintura de Gilpin es armónica y bella, de la misma manera que responde a lo que en este estudio se define como pintoresco. En otras palabras, la cualidad de lo pintoresco no afecta formalmente a la composición pictórica. La rugosidad de los árboles, la textura que define un suelo terroso y antiguo no pasa directamente como propiedad literal del color en la representación visual (esto ocurrirá ya en el siglo XX, en algunas pinturas del Informalismo, por ejemplo, en las de Antoni Tapies que incluso no necesitan de representación figurativa alguna). Del mismo modo, la relación entre los personajes y el paisaje irregular tampoco afecta la armonía de la composición. Estos elementos se equilibran por cuestiones de textura y peso, en algunos elementos como el árbol y las montañas a lo lejos; textura al uso de la pintura del siglo XVIII en Inglaterra.

La imagen de Gilpin es una vista pintoresca, en el sentido de que el paisaje se presenta, en alguna medida, como algo sobrecogedor y agradable ante el espectador. En donde algunas categorías esbozadas en este estudio como la materialidad y lo sublime se relacionan, dando como resultado un gusto estético nuevo. En este sentido, Maderuelo (2004: 33), afirma que *lo pintoresco* en la formación del paisaje occidental, fue el resultado de una nueva conciencia estética que se forma como un «sistema estético de reglas de composición y valores formales y cromáticos, al margen de los contenidos o las emociones. Estos valores se basan en la observación de efectos de la naturaleza como los contrastes de luz y sombra, los cambios de textura o la mutación de los contornos». Así, desde su aparición en la pintura del Renacimiento (todavía perdido en detalles de las mismas) hasta el siglo XVII, en que consolida su autonomía (e incluso se asocia a la identidad de un país), lo pintoresco logra establecer una nueva mirada que, junto con la creación de estrategias visuales, sentó las bases del gusto por una forma específica de expresar un espacio natural y reinterpretarlo a la vez.

#### 1.4.- La experiencia estética y la contemplación en la formación del paisaje moderno.

La experiencia estética, a partir de la naturaleza, es parte del proceso por el cual el individuo aprehende su realidad inmediata y genera los elementos de su percepción. Dentro de este proceso, está implícito el concepto de belleza natural, el cual depende y responde a una serie de estímulos visuales y culturales bajo la premisa de una *experiencia estética* que proyecta al individuo la información subjetiva, en un proceso que reconstituye el espacio y el tiempo por medio de la sensación. Sobre este asunto Simón Marchán Fiz, afirma lo siguiente: «...la belleza natural brota de una experiencia cuyo desencadenante es la naturaleza exterior, pero no de cualquiera, sino de la que proyecta sobre ella una mirada subjetiva coloreada a través del cristal de una *percepción estética del mundo*.» (2006b: 27). Es por ello que, en el proceso de formación de la realidad que nos rodea, la experiencia estética de la naturaleza, como premisa del paisaje, forma parte de los muchos aspectos que llevan al sujeto a una apropiación del mundo. Estos aspectos se relacionan de forma equilibrada o entrando en conflicto, dando como resultado una noción particular del paisaje que puede dar a entender el significado y el valor del mismo como categoría estética, en la historia del arte occidental.

De esta manera, se debe pensar en el campo de la sensibilidad humana y en torno a la reflexión sobre cómo se manifiesta la naturaleza para que el hombre forme categorías de significación desde el objeto al sujeto para poder aproximarse a una percepción estética de la naturaleza, que apunta, en el caso de la pintura, a un arte del paisaje, sentido y concebido en relación a la mirada pictórica, la vista paisajística y la teatralización de la naturaleza para captar y transmitir lo inexplicable, lo invisible.

La apropiación humana de la naturaleza exterior, mediante la percepción de la misma, es posible gracias a los mecanismos por los que tomamos conciencia del contacto con el mundo que nos rodea: míticos, religiosos, teóricos, científicos, prácticos y estéticos; que dependen, a su vez, del lugar donde nos situemos. En el caso de la mirada pictórica, el artista, incluye en su trabajo, aspectos únicos de la naturaleza percibida, que dependen sólo de él, como agente de una situación particular. En consecuencia, la experiencia estética, a partir del paisaje, es exclusiva del sujeto, sensibilizado de conceptos y modos de entender el espacio natural. Esto

quiere decir que, tiene la capacidad de llevar su atención de manera particular; como una metáfora sensitiva, por un complejo sistema de imágenes figuradas de lo que es la naturaleza en sí misma. Dentro de este proceso, experimenta un intercambio de nociones como espacio natural, paisaje y jardín, que resultan en la formación de una realidad concreta y sensible a la vez.

En otras palabras, se establece la relación entre la impresión del observador y la expresión del artista para generar la descripción de lo percibido. Es un proceso que viene desde los comienzos de la valorización estética *moderna* del paisaje. El paisaje, como género pictórico, es una invención moderna, que se consolida como tal a mediados del siglo XVII, en Europa, y logra relacionar el mundo del arte con el desarrollo cultural de esa época. En este tiempo surgen, además, nuevas perspectivas conceptuales con respecto a la realidad, de manera que se produce una nueva concepción de la naturaleza como una totalidad ordenada, en donde el paisaje es la expresión de ese orden. Esta nueva sensibilidad estuvo ligada al mundo del arte tanto como al mundo académico de los estudios naturalistas. Es por ello que, aparece una visión de corte artística, directamente conectada con la emoción y el sentimiento, la cual procura, además de la explicación, la comprensión de los fenómenos de la naturaleza, de sus cualidades y valores. Esta conexión entre explicación y comprensión, entre ciencia y arte, forma el modo moderno de entender el paisaje.

En consecuencia, la convergencia de la razón y el sentimiento, es uno de los rasgos más sobresalientes del paisajismo moderno. Consideración que podría interpretarse como un intercambio entre el objeto y el sujeto: *sacar el paisaje que llevamos dentro a partir del paisaje que vemos afuera*. Dentro de este intercambio, el observador organiza la naturaleza percibida en un momento dado, por medio de una mirada que contempla y prefigura, más allá del sentido de la vista. Es decir, genera una respuesta a los estímulos visuales que le ofrece el medio natural exterior, y ordena la información en una reflexión; en este caso, un paisaje, que se desarrolla ante los ojos y todos los sentidos.

Una mirada contemplativa de un espacio figurado, en el caso de la pintura, es necesaria para que se forme el concepto de paisaje. Sobre este asunto, Simón Marchán Fiz, nos dice lo

siguiente: « [Según Georg Simmel] desde un enfoque inspirado [...] en Kant, “el paisaje surge en la medida en que una sucesión de manifestaciones naturales extendida sobre la corteza terrestre es comprendida en un tipo peculiar de unidad distinto de la que abarca el campo visual del sabio que piensa casualmente, de la del adorador de la naturaleza que siente religiosamente, de la del campesino o del estratega que están orientados ideológicamente.”» (2006b: 25). Por lo tanto, la mirada estética, se diferencia de la visión objetiva, en tanto esta involucra sólo el aspecto fisiológico del fenómeno de la percepción. En este contexto, Simmel, afirma que: «...el paisaje se revela, de forma estética, como *forma espiritual*, mediante el registro de las cualidades psíquicas del mundo que percibimos, y esta premisa es la que puede transformar, en la percepción humana, las puras y simples cosas naturales en objetos estéticos» (1986: 182). Según esta explicación, el paisaje está sugerido por un aspecto material que es investido con significaciones diferentes a la simple o canónica<sup>18</sup>, las cuales pueden llegar a ser cualidades estéticas. En otros contextos culturales, estas formas espirituales son diversas, lo que da lugar a concepciones de paisaje distintas. Nadie duda de la belleza de los paisajes de la dinastía china Sung (960- 1279).<sup>19</sup>

Estas significaciones dependen del sujeto sensible más que del objeto material. Entonces «... lo bello, la proporción y lo que conviene en tanto a cualidad y calidad, no está nunca en la materia, sino en el arte, la forma y la energía que configuran, siendo a través de la naturaleza con que el espíritu forma la *belleza*.» (Maderuelo 2006b: 23). Esto nos lleva a sugerir que, el *paisaje de contemplación*, además de implicar un aspecto material concreto —que parte de una realidad existente—, incluye también, una mirada cultural particular del individuo común o el artista. Dicha mirada, se manifiesta como una asimilación conjunta de varios tipos de sensaciones que corresponden a estímulos distintos, en un mismo acto perceptivo. Es por ello que implica, de forma inmediata, descripciones y representaciones mediante formas, materiales y sonidos que influyen en la atención del individuo.

---

<sup>18</sup> Sobre este asunto, revisar en la presente tesis el Capítulo 2, sección 2.1.- *Lo imaginario*, pp. 50- 51.

<sup>19</sup> Sobre este asunto resulta interesante citar un fragmento del catálogo “Tilsa Tsuchiya 1929- 1984”, que escribieron los críticos de Arte Jorge Villacorta y Luis Eduardo Wuffärden sobre la exhibición que realizó la artista peruana en el Instituto de Arte Contemporáneo (IAC) el año 1968, en la ciudad de Lima: «Aunque su conocimiento [el de Tilsa] nunca fue sistemático ni mantuvo las restricciones cromáticas del arte Sung, Tilsa fue asimilando un concepto de paisaje en el que las montañas y los árboles son vínculos metafóricos entre los niveles terrestre y aéreo, es decir, entre el mundo inferior y superior. Esto le permitiría después eludir la peligrosa fidelidad geográfica frente a los estereotipos de lo andino y llegaría a constituir un factor determinante para la evolución de su pintura al volver al Perú.» (2000: 25).

En el proceso de aprehender la realidad por medio de una experiencia estética<sup>20</sup>, el paisaje surge, de preferencia, en un campo visual, a partir de relaciones sensitivas donde el individuo está atento a ciertos elementos de su entorno, que antes desatendía, y ahora reúne. Es por este motivo que, el *paisaje de contemplación* no sólo involucra un aspecto visual, sino que, se relaciona con un proceso de percepción estética de la realidad.

Es en este proceso que, en un primer momento, el espectador se detiene y selecciona un espacio de naturaleza física, para luego —por medio de la fijación sobre aspectos que, de alguna manera *seducen*, no sólo a la mirada objetiva, sino también, a la mirada contemplativa descrita antes— recrear un nuevo espacio virtual y sensorial con un sentido propio. En el caso de la pintura de paisajes, la formación del paisaje estético se origina, en alguna medida, de las impresiones obtenidas a partir de la relación entre el hombre y su medio natural (exterior a él). En este estudio, se llama paisaje de contemplación a esta relación entre el individuo (artista) y el medio exterior a él. Relación capaz de generar el concepto de paisaje, a partir de contenidos sacados tanto de la realidad visual como de la percepción personal. Es por esta razón que el paisaje es un fenómeno visual y estético a la vez.

En resumen, el paisaje surge, en la medida que la experiencia estética con la naturaleza sea necesaria para producir tanto una imagen, como también, una mirada sensible; capaz de generar significados, que responden a la experiencia personal del sujeto que contempla, un espacio particular de la naturaleza exterior. Por medio de este proceso, es posible que todos los elementos percibidos se integren como material visual y sensible, en un proceso estético de representación de la realidad.

---

<sup>20</sup> «La teoría de la contemplación (...) sostenía que, en una experiencia estética, el placer que sentimos no se deriva en modo alguno de nosotros mismos, esto es, sometiéndonos a [este] y aprehendiendo su belleza. (...) La esencia de la contemplación es la pasividad, la concentración en el sujeto que obtenemos a través de los objetos —de las cosas que observamos— objetos exteriores: difiere así tanto de la actitud práctica como de la investigativa. (...) Es una percepción total, pasiva, concentrada que, como dice Schopenhauer, ‘se sumerge’ en el objeto, ‘llenándose’ de él, ‘convirtiéndose en su reflejo’.» (Tatarkiexicz 2002: 366-67).

## **1.5.- Conclusiones Parciales.**

### **1.5.1.- Primera conclusión parcial: Génesis del concepto de paisaje a través de ciertos hitos en la historia de la pintura occidental.**

El paisaje es una idea que se inicia con un interés particular, por un espacio natural. Esto indica el surgimiento de una nueva sensibilidad artística asociada a una estrategia visual única que fue usada en la pintura occidental desde el siglo XV. Esta estrategia visual estuvo ligada a la invención de la perspectiva como un sistema de reproducción de la sensación de distancia que se observa en la realidad. La aplicación de la perspectiva fue diferente en Italia y en Holanda. De esta manera, la pintura en la Italia del siglo XVI, se ocupó en aplicar a temas diversos de su trabajo, una perspectiva lógica para poder figurar planos y ciudades imaginarias, a diferencia de la pintura holandesa, donde se describen aspectos geográficos, expresados en la confección de mapas a manera de paisajes y vistas de ciudades. En estas vistas se describe, a diferencia de la pintura italiana, la realidad cotidiana del mundo que rodea al pintor. Por ello, a inicios del siglo XVII, estas vistas pintadas de las ciudades holandesas y sus espacios naturales, se constituyen en sí mismas como un género, por la cantidad de pinturas realizadas y la calidad de los pintores que participaron, siendo alguna de estas pinturas encargadas por instituciones civiles y de gobierno en Holanda.

### **1.5.2.- Segunda conclusión parcial: La idea del paisaje como el producto resultante de la relación entre una mirada subjetiva y la información que proviene del contexto cultural.**

El paisaje, es una idea que resulta de la relación entre una mirada subjetiva, propia de cada individuo, y la información proveniente del contexto cultural. Esta información se vincula con la percepción de un espacio natural determinado, y genera, mediante un proceso de intercambio entre medio natural e interpretación personal, el concepto visual de paisaje. Es por esta razón que, el paisaje, obedece a una construcción cultural, es decir, no sólo implica la constitución física del medio exterior al hombre, sino que se manifiesta como un entramado de relaciones

que vinculan cuestiones subjetivas, como el gusto y la percepción, ligadas a las sensaciones y al medio cultural donde se desarrollan. Es por esto que, el paisaje, se puede definir como una adquisición cultural y no sólo como el área física limitada al medio geográfico. En este sentido, el término paisaje, al incluir también una construcción cultural, se convierte en el resultado de un proceso de transformación del espacio natural, en términos que tienen que ver con el imaginario de cada individuo. Este proceso estético se basa en la relación expuesta —por medio de la pintura—, entre lo que se percibe y expresa, dentro de un proceso de representación del medio exterior al sujeto, por medio del arte.

### **1.5.3.- Tercera conclusión parcial: La ventana flamenca y lo pintoresco en la formación del paisaje occidental.**

La ventana flamenca, es una estrategia visual que surge en la pintura occidental del siglo XV, dentro del proceso de formación del concepto de paisaje. Esta estrategia visual le permite al artista relacionar, los elementos de la imagen a pintar, tanto en color como en materialidad, mientras se desarrollan en una perspectiva continua, a partir del marco de la ventana. Se podría decir que funciona como un cuadro dentro del cuadro que, al miniaturizar y aislar la imagen, la convierte en paisaje. Al dilatarla hasta las dimensiones del cuadro, la ventana flamenca permite, de alguna manera, que dichos elementos se organicen libremente sin perder un sentido de unidad que incluye a toda la composición.

Lo pintoresco, es una idea que se formuló en Europa, en el siglo XVIII y se aplicó, desde este momento, en el arte occidental de siglos posteriores. Indica la atención que el artista brindó a algunos objetos por encima de otros a la hora de componer una pintura de paisajes. Es por ello que, lo pintoresco tiene que ver con objetos naturales, paisajes, o cualquier otro elemento que el artista elige para representar visualmente una experiencia que se da a través del mundo de los sentidos. La misma que por sus cualidades singulares, califica para ser pintada como obra de arte. Lo pintoresco busca, justo esto: evidenciar cómo el estímulo visual aporta una sensación singular. Además, lo pintoresco se relaciona con lo irregular. Llevado al terreno de la pintura, esta irregularidad se traduce en aquellas características que no entran ni dentro de lo bello ni

tampoco de lo sublime: lo rugoso, lo áspero, lo deforme, lo irregular, lo variado, lo tosco. Estas son cualidades que producen placer sin estar mesuradamente proporcionadas, es decir sin llegar a ser bellas ni sublimes. En este sentido, lo pintoresco en la pintura de paisajes, se abre paso entre lo bello y lo sublime: produce un efecto o sentimiento estético al plantear el contraste entre una armónica y segura visión de la belleza en forma de naturaleza y la sobrecogedora inmensidad de lo sublime.

Lo pintoresco como categoría estética no tuvo fortuna en el arte moderno. Fue visto como lo exótico, raro y anecdótico. Por ejemplo, a principios del siglo XX, los artistas del llamado Expresionismo en Europa emplearon el color y la línea de un modo simbólico y emotivo que se contraponía al ideal moderno de registrar la impresión del mundo que nos rodea. Los expresionistas creían que el artista es quien imprime su propio temperamento a su visión del mundo. En este sentido, las ideas de lo pintoresco, como elemento constante ya en el Impresionismo y Posimpresionismo, estaban fuera de tiempo y uso en el arte europeo de principios del siglo XX. Esta situación persiste hasta finales de los años sesenta, en que lo pintoresco comenzó a despertar interés por la creciente preocupación por el paisaje y la recuperación del jardín como arte, es decir, se relaciona con elementos externos a la subjetividad expresiva del artista. Además de esto, muchos artistas contemporáneos comenzaron a reivindicar conceptos o ideas marginales de las vanguardias de entre guerras (1918-1939), por medio del concepto de lo pintoresco. Un ejemplo de esto es el Land Art de los sesentas, que dejó, por así decir, la ciudad y utilizó el entorno natural como insumo para hacer propuestas artísticas y manifestar, por ejemplo, el creciente interés por la ecología y una toma de conciencia sobre el consumismo y la contaminación.

#### **1.5.4.- Cuarta conclusión parcial: La experiencia estética y la contemplación en la formación del paisaje moderno.**

El término paisaje surge en la medida en que el sujeto, por medio de una experiencia estética con la naturaleza, forma una imagen, a partir de una mirada aprendida y sensible; y es capaz, de proponer otras significaciones a dicha imagen, más allá de la sola copia o imitación de un

espacio natural. Esta mirada contemplativa, enfocada a un espacio determinado, en el caso de la pintura, es necesaria para que se forme el concepto de paisaje. Además, se diferencia de una visión objetiva, en tanto esta involucra sólo el aspecto fisiológico del fenómeno de la percepción. Según esta explicación, el paisaje está sugerido por un aspecto material que es investido con significaciones diferentes a la simple o canónica, las cuales pueden llegar a ser cualidades estéticas.

#### **1.5.5.- Quinta conclusión parcial: Aclaración.**

En la presente investigación se trabaja básicamente con el concepto de paisaje occidental. Ni oriente ni el mundo andino ni tampoco el amazónico están considerados como elementos en esta interpretación. Sólo se hace mención, casi al paso, del arte de la dinastía Sung y cierta vertiente orientalista en el arte peruano moderno que refleja la influencia del arte europeo frente al latinoamericano, esto es, la manera cómo algunos pintores peruanos se reconocen deudores de otras culturas, por herencia o adopción. Esto nos muestra también que los indicadores con que se podría definir el arte de la pintura de paisaje, por ejemplo, en Sudamérica, obedecen a lecturas diferentes con respecto a conceptos como paisaje y representación europeos, no incluidos en el presente estudio.

## **II.- CAPÍTULO 2.- LO IMAGINARIO COMO ELEMENTO CONCEPTUAL EN LA PINTURA DE PAISAJE.**





En vista de que el presente capítulo expone la segunda parte del marco teórico, se enuncian algunas pautas para responder por qué este estudio se inscribe dentro del ámbito de una estética contemporánea de la pintura; a diferencia de otra, considerada como moderna, en un sentido por aclarar<sup>21</sup>. Así mismo, en este capítulo se propone, a partir de una reconstrucción provisional del proceso en que se produce una pintura, la noción de “imagen lógica”, como el producto resultante de un proceso que relaciona un conjunto de significados (insumos) que se producen a partir de una primera imagen llamada “germinal” y que surge, además, a partir de la experiencia del observador (artista). Esta narrativa del proceso creativo, ampliada, se usa más adelante, en el presente estudio, a manera de ficción metodológica.<sup>22</sup>

<sup>21</sup> Aquí solo se señala un camino para asumir la distinción entre estéticas contemporáneas de la pintura y otras más bien modernas. Este asunto, en el Perú, no se ha trabajado a profundidad. Se asume o bien que no existe o bien que funciona fuera de la realidad local, en el mundo internacional del arte, con características que tienen una lógica ajena a los procesos locales.

<sup>22</sup> Sobre este asunto, ver el Capítulo 4, *Reconstrucción de la “imagen lógica” del proyecto Paisaje imaginario*, pp. 94- 108.

Por este motivo, para dar las bases de esta delimitación en (2.1) *Lo imaginario*, se trabaja el concepto de *lo imaginario*<sup>23</sup> tomado de Cornelius Castoriadis. Lo imaginario se convierte en un ámbito en el que dicha delimitación surge asociada a una historia del paisaje como representación visual. Allí se expone cómo lo imaginario no depende sólo del aspecto sensorial sino también de la operación mental por medio de la cual, el individuo, tanto el productor (artista y pintor de paisajes) como el receptor, capta y produce imágenes a partir de lo ya existente. Aquí también, es donde el presente estudio define el concepto de “imagen germinal” y su paso hacia una “imagen lógica”, dentro de un procedimiento donde se genera, en ambos (productor y receptor), significados sobre la propia forma del paisaje y su permanencia como imagen socialmente compartida.

Luego, en (2.2) *De la estética moderna a la contemporánea en la pintura de paisajes*, se trabaja el tránsito de la estética moderna a la contemporánea en la pintura de paisajes con el propósito de relacionar, en (2.3) *Representación y anclaje de la pintura de paisajes en una estética contemporánea del arte*, dos pinturas del artista alemán Gerard Richter con conceptos pertinentes a este proyecto para intentar una explicación de cómo lo contemporáneo en la pintura es una manera de continuar con esta tradición pero bajo nuevas condiciones; nuevas condiciones marcadas por determinadas técnicas —asociadas a experiencias solo posibles en el mundo actual y globalizado— y una mirada anclada en el presente.

---

<sup>23</sup> La expresión «Lo imaginario» colocada de este modo, indeterminado (sin especificar si es individual o social) marca la partida de nacimiento de ámbitos de objetos separados de lo real, “puros”, que asumen una lógica propia. Dichos ámbitos estarían poblados por objetos, diversas clases de objetos a veces fantásticos, otras veces mitológicos, etcétera, por ejemplo, una sirena y Don Quijote de la Mancha. En la bibliografía de este concepto, un primer hito es el libro *Lo imaginario* del filósofo Jean Paul Sartre en 1937. El contexto académico proveniente de Europa lo difundió después de la Segunda Guerra Mundial. Castoriadis es un pensador griego asimilado al mundo académico francés que perfila la noción de una manera compleja que esta tesis no desarrolla. Solo toma, algunos elementos que son útiles para su planteamiento.

## 2.1.- Lo imaginario.

Cornelius Castoriadis (1983), dice lo siguiente:

(...) hablamos de imaginario cuando queremos hablar de algo “inventado” —ya se trate de un invento “absoluto” (“una historia imaginada de cabo a rabo”), o de un deslizamiento, de un desplazamiento de sentido, en el que unos símbolos ya disponibles están investidos con otras significaciones que las suyas “normales” o canónicas (...) (219).

Una definición de imaginario que se pueda aplicar a la pintura en tanto medio de expresión está implícita en esta cita. Un traslado de la idea de invención al ámbito de lo pictórico, tendría que asumir que los contenidos representados en las pinturas —en tanto medio y producto exterior al sujeto como observador— son «símbolos ya disponibles [que] están investidos con otras significaciones que las suyas, “normales” o canónicas (...)». Lo imaginario «ya disponible», en este caso, sería las distintas maneras de existencia social del paisaje como imagen. Así, por ejemplo, una imagen del lago Titicaca con personajes en sus balsas de totora identifican como figura al sur andino del Perú<sup>24</sup>. Es decir, que lo imaginario en la pintura se definiría como un desplazamiento de sentido que va de lo normal/canónico instituido socialmente —y lo toma como al previo — hacia una mirada que, precisamente, se enviste de símbolos. El pintor sabe encontrar dichos símbolos para proponerlos como imagen de interés. Se trata, la del pintor, de una suerte de nueva concepción; es decir, de una interpretación visual inventada y puesta en objeto material —por la técnica, la composición—, ajena al sujeto particular y que, a causa del medio pictórico circula socialmente y compite con otras imágenes.

---

<sup>24</sup> Estas imágenes, curiosamente, tienen su primera aparición a fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX en el ámbito de la fotografía. Resulta interesante comparar algunas pinturas de Jorge Vinatea Reynoso de mediados de la década de 1920 con las fotografías de Max T. Vargas.

Castoriadis no habla de los mecanismos de recepción. Sin embargo, es importante destacar que la magnitud del impacto que produce en nosotros el medio material a través del cual el ojo que percibe reacciona. El medio genera nuevos y entremezclados modos de significación y, por tanto, de representación. Así, cuando Castoriadis introduce la situación de las historias imaginadas, es posible deducir que esto, lo imaginado (en tales historias) depende del sujeto — el productor, el pintor— en la medida en que dicho sujeto decide sobre los aspectos que quiere contar y evocar en un primer momento.

Una reconstrucción provisional del proceso de producción de una pintura de paisaje podría ser la siguiente: Un primer momento de captación de insumos que produciría algo que este estudio propone como *imagen germinal*. Las historias de aquellos que experimentan a diario su paisaje, es decir, que lo recorren y lo conocen, pueden ser un insumo para lo que el pintor quiere contar. Así mismo, las imágenes visuales previamente existentes en el imaginario social. Ambas (historias e imágenes) se pueden convertir en un insumo para una primera imagen. Esta idea, al ser abordada de forma consciente, podrá ser convertida en un boceto (hecho a mano) que a su vez se puede reforzar con una fotografía<sup>25</sup>. Luego, un segundo momento, en el que la imagen germinal tenderá a perder su forma inicial y fuerza original para volver a confrontarse con lo ya establecido (en el imaginario social o en el canon). A esta idea más compleja se le llamará, en el presente estudio, *imagen lógica*. Se podría decir que, la naturaleza de dicha imagen depende de otras que se formulan prácticamente al mismo tiempo y dan otra significación a la imagen germinal.

En el caso de la pintura, estos productos de la imaginación (ideas lógicas) se pueden sostener sobre un formato material sobre cuyo soporte el pintor diseña el paisaje, al representar un determinado espacio y sus relaciones. En esta idea lógica de paisaje se apoya la imagen germinal con la forma de lo imaginario para dotarla de sentido(s) al otorgar al producto otros niveles de representación cargados de consistencia lógica y libertad expresiva, sin que estos aspectos se opaquen mutuamente.

---

<sup>25</sup> Así, en una investigación de cómo proceden los acuarelistas en el sur andino del Perú, se encuentra que la mayoría de ellos usan fotografías (estas reemplazan el boceto convencional) para estructurar sus composiciones. (Del Valle: inédito).

## 2.2.- De la estética moderna a la contemporánea en la pintura de paisajes.

En la presente sección se trabaja el tránsito de una estética moderna a otra contemporánea en la pintura de paisaje. Para lo cual, esta sección presenta el vínculo entre el concepto de lo imaginario —asociado a maneras de producción pictórica como parte de un proceso estético donde se inventa un concepto visual de distancia con la ayuda del boceto tomado del natural — sea este boceto una pintura o una fotografía— en el proceso de trabajo pictórico del artista. Esto se hace con el objetivo de empezar a discutir qué se entiende por una estética *moderna* de la pintura para luego establecer vasos comunicantes entre esta narración y lo que se podría llamar como *lo contemporáneo*, también en pintura.

Resulta necesario establecer un orden que vincule de forma temporal estas ideas y prácticas artísticas, para lo cual, esta sección usa imágenes (hitos específicos) de la historia de la pintura occidental y se sub divide con el objetivo de definir, en (2.2.1) *El boceto del natural y su anclaje, por medio de la distancia, en la estética moderna de la pintura*, la práctica del boceto (en el estudio del natural) como el lugar en donde el imaginario se activa para convertir, mediante un proceso estético, la imagen germinal en imagen lógica. Un proceso en el que, por medio del boceto de color, la distancia surge como elemento crucial para presentar y discutir qué se entiende por una estética moderna de la pintura.

De igual forma, en (2.2.2) *La perspectiva como distancia y los puntos de vista analítico y sintético como pauta para la formación de imágenes en la historia del arte occidental*, la sub sección usa imágenes de pintores occidentales para explicar cómo, en la pintura de bocetos al natural, la distancia se relaciona con los puntos de vista analítico y sintético con el encuadre. Esto permite un cambio en la representación, hacia una mirada moderna.

Para explicar estas relaciones, la sección se subdivide en A.- *La perspectiva es la distancia*, en donde, a partir de un breve relato histórico, se explica cómo se genera el concepto de distancia, a partir de la invención de la perspectiva y el encuadre, en el Renacimiento. Asimismo, en B.- *El punto de vista analítico y sintético como pauta para la formación de imágenes en la historia del arte occidental*, se narra cómo, lo que podría llamarse una “mirada analítica”; un encuadre

que comparte con la fotografía, se va haciendo presente en la historia de la pintura en occidente. Finalmente, en C.- *El boceto en la pintura de paisajes y la búsqueda de nuevos medios modernos de representación*, se presenta al boceto de paisajes del natural, como el elemento usado para que el artista (observador) exprese una toma de decisión diferente, por medio del encuadre, para representar la realidad; y se constituye, de esta manera, como un elemento detonante para un cambio progresivo hacia una expresión moderna de la pintura.

En la historia de la representación de la naturaleza exterior por medio del arte —en este caso la pintura— el boceto del natural se afirma como el ámbito donde lo imaginario se activa para convertir lo que en este estudio se plantea como imagen germinal en imagen lógica. Según Peter Galassi (1996), la representación de la realidad en la pintura occidental, a finales del siglo XIX, con la aparición de la fotografía como experiencia artística, trajo consigo el uso de técnicas mixtas previas para elaborar una pintura de paisaje donde el boceto podría ser una fotografía o viceversa.

Cabe destacar que, en este proceso, surge la distancia como elemento común entre el boceto pintado del natural y el boceto fotográfico; al mismo tiempo que se forma, una mirada sensible hacia el paisaje, gracias al encuadre. De la misma manera, afirma que esta relación, por medio del encuadre, entre pintura y fotografía, responde a una visión moderna de la representación, la cual depende del punto de vista del individuo.

Esto nos indica que el boceto de color y la imagen fotográfica actúan como mediadores entre una realidad representada a partir del estado subjetivo del individuo y el espacio natural que percibe. Así, por medio del boceto de color la distancia surge como elemento crucial para presentar y discutir qué se entiende por estética moderna de la pintura y cómo a partir de esta se abren posibilidades distintas para introducir estéticas contemporáneas.

Según Galassi (1996), el boceto se convirtió en mediador de la separación que existe entre lo que se observa de la realidad y el cuadro terminado e “imaginado” en el taller, algo así, como intentar juntar las virtudes de la observación y la convención. De esta manera, la imagen resultante de este proceso, al poseer información tanto “objetiva” (experiencia y estudio del

natural mediante el uso del color) como subjetiva (interpretación personal tanto al aire libre como en el taller), convierte este intento de representar la realidad en algo más que un cuadro descriptivo que corresponde a un espacio natural. Dicha imagen germinal, primera intención del artista, junto con otras variantes que surgen al paso, reconfiguran el espacio natural observado en un espacio personal y único.

De modo que en esta reconfiguración del espacio natural, la premisa está en el impacto que produce la combinación de dos factores como el espacio y el color, en los sentidos del espectador. Este impacto está asegurado por el uso de una armonía compositiva y cromática — en la estructura de la pintura— que ocasiona en el espectador sensaciones que derivan, por medio de la luz, de la impresión del mundo físico.

En medio del proceso en que se buscó la representación de la realidad exterior en el arte occidental, a través de la pintura de paisajes, la brecha entre la observación (boceto) y la convención (cuadro terminado) dio como resultado que el realismo de inicios del siglo XVIII fije su producción pictórica en una suerte de naturalismo.

Dicho naturalismo buscó romper las convenciones neoclásicas, ya que el Neoclásico, como estilo, se había entronizado desde mediados de ese siglo como la búsqueda de un arte ideal, pero también histórico. En tanto arte ideal, necesitaba representar, en pintura, temas del mundo griego y latino.

En cambio, como pintura histórica, tuvo que imaginar representaciones naturalistas de determinados acontecimientos. En este contexto, el uso del boceto se difunde entre los artistas como primer encuentro con la realidad; sin embargo, el boceto hasta aquí —en el Neoclásico— siempre servirá de material visual para la composición —distinta a cualquier boceto preexistente— de la obra final. Sobre el papel que desempeñó el boceto alrededor de 1800, Galassi (1996), afirma que este muestra la distinción entre el paradigma de una realidad imperfecta y el ideal imaginado. Sin la carga que conlleva la tradición artística, el boceto, estuvo dedicado sólo a transcribir la apariencia de la naturaleza.

Aunque el boceto de paisajes al óleo, al principio, carecía del estatus de arte elevado, sin embargo, pronto se convirtió en el principal medio de representación para el nuevo sentido pictórico en occidente, a finales del siglo XVIII. Esta nueva mirada usa como tema de la pintura la naturaleza misma y las cosas más cotidianas.

De esta manera, el uso del boceto transformó una necesidad plástica en un medio para expresar lo individual, lo subjetivo. En este proceso de representación, lo natural, como premisa que guarda toda la carga emotiva del paisaje —mediante el boceto— resulta siendo para los pintores una *memoria de luz* o fuente material de donde partir. Esta memoria depende en gran medida de lo anímico y es un indicio que contiene elementos generales del espacio. Al seguir dicho temple anímico, el artista puede definir las figuras a usar; y también, elegir el punto de vista elegido, en el proceso de pintar.

Desde antes del siglo XVII y hasta principios del siglo XX, en el tiempo que transcurre desde el despliegue de esta nueva mirada individual, subjetiva —que asiste a la importancia creciente del boceto— hasta la aparición de la fotografía como medio capaz de captar la primera impresión de luz; el Impresionismo logró, además de un sistema pictórico para conseguir la sensación de distancia, llevar el boceto de color al natural a la categoría de cuadro terminado.

Este logro del Impresionismo hizo que los principales maestros impresionistas usaran el boceto del natural como evidencia expresiva del registro directo de la realidad. Ello se debe, en parte, a la importancia que adquiere el boceto del natural como elemento de cambio en la forma de representar la naturaleza de las cosas, ya que describe una sintaxis pictórica nueva y moderna, de percepciones y formas discontinuas.

En consecuencia, en el cuadro *Árboles y casa*, 1887, (Fig. 11), del pintor francés Paul Cézanne, se puede apreciar el dibujo irregular de las formas, las mismas que se vuelven inestables y se alejan de una representación figurativa de la realidad, aunque mantienen cierta reminiscencia con el objeto que intentan representar.

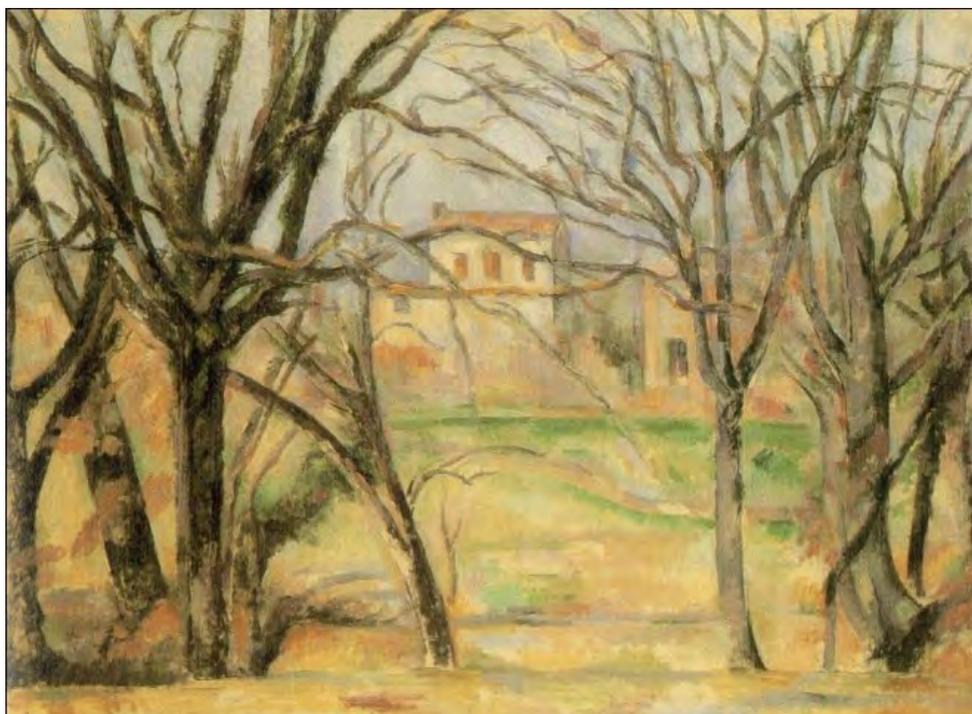


Fig. 11.- Paul Cézanne. Árboles y casa. Óleo sobre lienzo. 65 x 81 cm. 1885-87.

Es por ello que los árboles representados tienen formas sinuosas que no son copias exactas del elemento natural real, al contrario, son excusas para que las formas dialoguen entre sí y se ordenen en un espacio compositivo donde se relacionen la distancia y el color.

Esta nueva manera de representar un paisaje no realista, a partir de la experiencia del boceto en el medio natural, se puede asumir como signo de una época moderna, enfocada en resaltar la individualidad y subjetividad del individuo, dentro de un ambiente de grandes cambios en la industria y la tecnología europea.

## 2.2.2. – La perspectiva como distancia y los puntos de vista analítico y sintético como pauta para la formación de imágenes en la historia del arte occidental.

### A.- La perspectiva es la distancia.

En la historia de la pintura occidental, no ocurre, sino hasta el siglo XV, en que León Alberti (1435), con su definición sobre la construcción de la *perspectiva*<sup>26</sup>, resuelve el problema de cómo generar un espacio virtual en un plano bidimensional para que la imagen resultante quede dispuesta en un esquema natural de distancia, hecho que fue fundamental para todas las épocas sucesivas. En esta definición, explica de forma gráfica cómo se forma un cuadro en perspectiva, además de definirla como un plano que intercepta la pirámide de la visión. El ojo del observador está en la punta de la pirámide, del mismo modo que la base está en el perímetro del cuadro (Fig. 12).

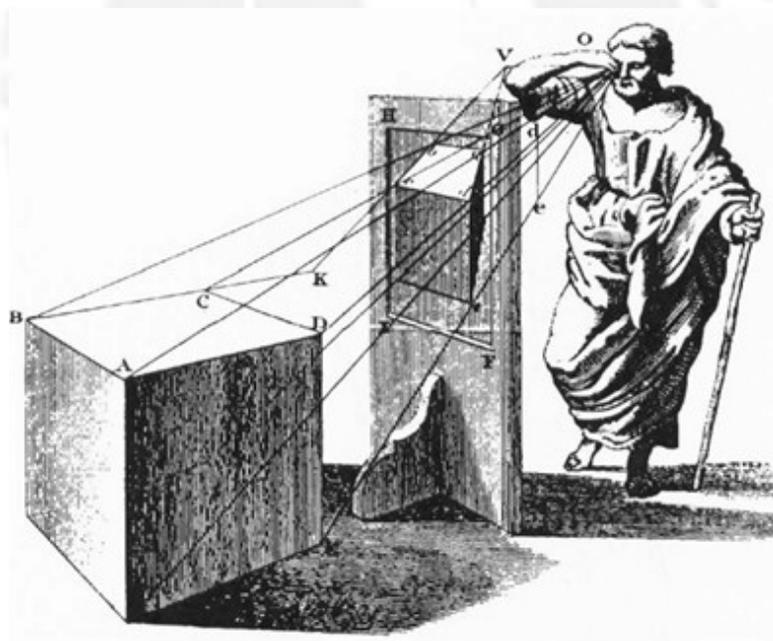


Fig. 12.- León Alberti. Estudios geométricos de la perspectiva (1435). Impresión del libro de Brook Taylor. 10 x 8,75 cm. 1719.

<sup>26</sup> «Desde que León Battista Alberti publicó *Sobre la pintura* en 1435, un cuadro en perspectiva ha sido definido como un plano que intersecta la pirámide de la visión.» (Galassi 1996: 11).

Según esta definición, el cuadro resulta siendo la proyección, sobre el plano que intercepta, de todo lo que ingresa dentro del alcance de la pirámide que se prolonga al infinito. Entonces, si se posiciona perfectamente el ojo sobre el punto más alto de la pirámide imaginaria, el cuadro en perspectiva será como una ventana, a través de la cual se podrá ver el objeto. En otras palabras, un cuadro en perspectiva debe ser el resultado de tres elecciones principales: la elección de la posición y el momento donde se vaya a representar el objeto, el punto de vista y el alcance de la mirada o borde del cuadro.

Esta nueva y efectiva perspectiva del Renacimiento adoptó la visión como la base para la representación, ya que cada imagen en perspectiva debe representar a su objeto con un punto de vista determinado, esta determinación fue primordial para lograr que los elementos naturales, como en el mundo visible, se desprendan de la escena y tomen distancia, es decir, se dispongan en un esquema de profundidad. De esta forma, llegan a otro nivel de significación porque dejan de ser elementos fijos, dispuestos alrededor de los íconos centrales (si fuera el caso) sino que se relacionan con todo el sistema de distancias, en la escena, al formar su propio espacio. Aunque estas imágenes no llegan a resolver el problema que significa representar la distancia de forma similar a la realidad exterior, están construidas de forma lógica —según la norma del Renacimiento— y comprensiva, siglos después, en el sentido de que el artista trabaja la formación de la imagen desde las partes al todo, es decir, hace síntesis. Además, mantiene un encuadre estático que equilibra ambos lados de la imagen y le resta importancia al movimiento de la pirámide visual (Fig. 12), en este sentido, al menos al principio, el encuadre se comporta de manera pasiva y simétrica con respecto al marco de la imagen.

El paso del Renacimiento a la modernidad hizo posible que este encuadre pasivo, de origen en el siglo XV, tenga una evolución hacia la opción que involucra el desplazamiento de la mirada del observador, este hecho se ve claramente en la pintura europea del siglo XIX, donde la pintura expresa una toma de decisión diferente por parte del artista de siglos anteriores con respecto a la imagen<sup>27</sup>. Esta imagen empieza a formarse de manera que el observador considera la realidad como una serie de *cuadros* que se suceden hasta que él se detiene, de esta manera,

---

<sup>27</sup> Un ejemplo de esto, es la pintura *La carrera de caballos*, de Edgar Degas, de 1880. Descrito y articulado en la sub sección que sigue, pp. 61-63.

plantea un espacio que se desarrolla del todo a lo específico, es decir, la pirámide de la visión se mueve y se enfoca en el punto elegido.

Para poder ilustrar las relaciones entre estas dos formas límite de ver el asunto del encuadre (lógica y comprensiva) y la perspectiva (distancia), en relación con la manera cómo se construye una imagen desde el Renacimiento a la modernidad del siglo XIX, la siguiente sección postula, mediante la tesis de Galassi, la manera en que la modernidad hace posible que un encuadre dado por un esquema de formación fijo, donde el observador está alineado a la pirámide visual; se relacione con un esquema dinámico, donde el observador se desplaza y decide donde detenerse. Esto indica que la pirámide visual se desplaza, y permite una toma de decisión diferente con respecto al encuadre fijo.

### **B.- El punto de vista analítico y sintético como pauta para la formación de imágenes en la historia del arte occidental.**

La importancia creciente del paisaje como representación ocurre en Europa, dentro de un proceso que va desde el siglo XVI al XVIII. Las distintas sociedades europeas otorgan un protagonismo a imágenes significativas de los entornos, por ejemplo, en los puertos del norte. Esto crece por igual referido a representaciones de lugares en las ciudades y en el ámbito rural. La tesis de Peter Galassi (1996), indica que allí mismo, está obrando una mirada que ya es fotográfica incluso antes que se haya dado el invento. Dicha mirada, en este proceso, va a cambiar, e irá desde un punto de vista sintético (junto con su aparición en el Renacimiento) a un punto de vista analítico (ya en pleno siglo XIX). Así, los elementos como forma, color y materialidad que fueron usados para interpretar/leer la producción del concepto de paisaje y asistir a una realización pictórica de lo pintoresco en Europa (con hitos en los siglos XVII y XVIII), se pueden leer ahora como portadores de este proceso, en el que la mirada fotográfica se desarrolla hasta reclamar la propia invención del dispositivo.

En este sentido, la invención de la fotografía como ejercicio artístico y su relación con la pintura de paisajes se debe, en parte, al uso del boceto de paisajes del natural como portador de

una mirada compartida por la fotografía, en el momento de su aparición como práctica artística a finales del siglo XIX. Sobre este asunto, Galassi (1996), afirma cómo en la tradición del boceto de paisajes es que ocurre un cambio importante en la concepción del arte: dejar los grandes temas para ocuparse de lo pequeño, efímero y circunstancial. Además de sentar las bases para una representación individual, por medio del encuadre, de la naturaleza exterior al artista.

De esta manera, el boceto de paisajes fue el medio más práctico para apuntar, por medio del color y la experiencia de la pintura al natural, las ideas de un nuevo interés volcado a los temas cotidianos; así como también, hizo posible dar un giro a la representación —en la pintura de occidente— en base al sujeto como agente que interpreta y decide cómo manejar un espacio a partir de una mirada dinámica.

El boceto de paisajes al natural toma importancia paulatina por generar —según Galassi— una tradición pictórica propia en la pintura europea a principios del siglo XIX, la cual se caracterizó por una perspectiva desarrollada como captación instantánea del campo visual acotado —lo que equivale al punto de vista del artista representado por el encuadre— y la elección de temas que antes no eran considerados temas artísticos. En este contexto aparece la fotografía como producto necesario de la tradición artística.

Así mismo, establece una distinción entre la pintura de inicios del Renacimiento en el siglo XV, donde es evidente el uso de un punto de vista o mirada *sintética*, cuya formación está dada por el uso racional de la perspectiva, y, la pintura de finales del siglo XVII para adelante, donde el uso de una mirada *analítica* hizo posible que la imagen parezca una porción recortada de un campo visual (que puede ser más grande), a manera de una toma fotográfica. Esta división no quiere decir que ambas formas de construcción de la imagen no interactúen de manera variable a lo largo de la historia del paisaje en Europa —como, por ejemplo, en el Barroco Holandés— donde es evidente la progresiva aplicación (en la pintura de paisajes) de una mirada analítica sobre la síntesis propia del inicio del Renacimiento, compartida con la fotografía tiempo después. Es decir, una mirada que incorpora el *ojo fotográfico* dentro del esquema de formación de la imagen en las pinturas de paisajes.

En consecuencia, se puede decir que esta nueva mirada fue parte del proceso que hizo posible el cambio del paradigma del arte hacia una representación personal y subjetiva de la realidad, hecho que se dio por medio del boceto de paisajes al ser el vínculo entre las prácticas de un arte heredado —lo imaginario como elemento subjetivo— y la observación directa de la realidad como fuente objetiva de información sensitiva.

Es por ello que, la perspectiva, usada como un sistema que permite, a partir del punto de vista elegido por el artista, un infinito campo de posibilidades o cuadros (punto de vista dinámico), hace que las pinturas resultantes, se relacionen, por medio del encuadre con los inicios de la fotografía, a pesar de que esta no tenía un propósito bien definido ni una tradición coherente. Los pintores en occidente se relacionan con esta manera de componer la imagen, donde interactúan, en medida variable y evidente, dos maneras de componer la imagen. Sobre este asunto, Galassi (1996), realiza la comparación entre dos tradiciones pictóricas diferentes en tiempo y lugar de desarrollo.



Fig. 13.- Paolo Uccello. La Caza en el bosque. Temple y óleo sobre tabla. 73,3 x 177 cm. 1460.

De esta manera, el cuadro *La Caza en el bosque*, 1460, (Fig. 13), del pintor italiano Paolo Uccello, está construido a partir de una cuadrícula preexistente que hace posible la relación entre lo bidimensional de los personajes y un espacio tridimensional, es por esta razón que Uccello dispuso todos los elementos como personajes, animales y árboles de tal manera que no se crucen ni oculten entre ellos a lo largo de toda la escena que parece distribuida sobre un

telón teatral. Esto nos indica que, para Uccello, la pirámide visual (Fig. 12), era estática, dando como resultado una imagen comprensiva, en el sentido que se trabaja de las partes al todo, como si la imagen estuviera formada por muchas pinturas que se articulan en una totalidad, sin que el encuadre en sí, indique una toma de atención especial por parte del artista hacia un aspecto en particular de la pintura. De manera diferente, Galassi hace mención de la pintura *La carrera de caballos*, 1880, (Fig. 14), del pintor francés Edgar Degas, para indicar que, en este caso, el sistema de perspectiva acepta el mundo físico como un campo no interpretado de posibles cuadros. De esta idea, el artista puede elegir el momento en que el campo de proyección de su pirámide visual (Fig. 12), le sea pertinente. Esto quiere decir que la pintura de Degas es fragmentaria, ya que va del todo a las partes, es decir, se centra en un solo aspecto visual de toda la escena. Es por ello que, en la pintura *La carrera de caballos*, la composición de la escena orienta al observador a fijarse primero, en la carreta amarilla con el personaje violeta que parece cortado, como si saliera del espacio pictórico.

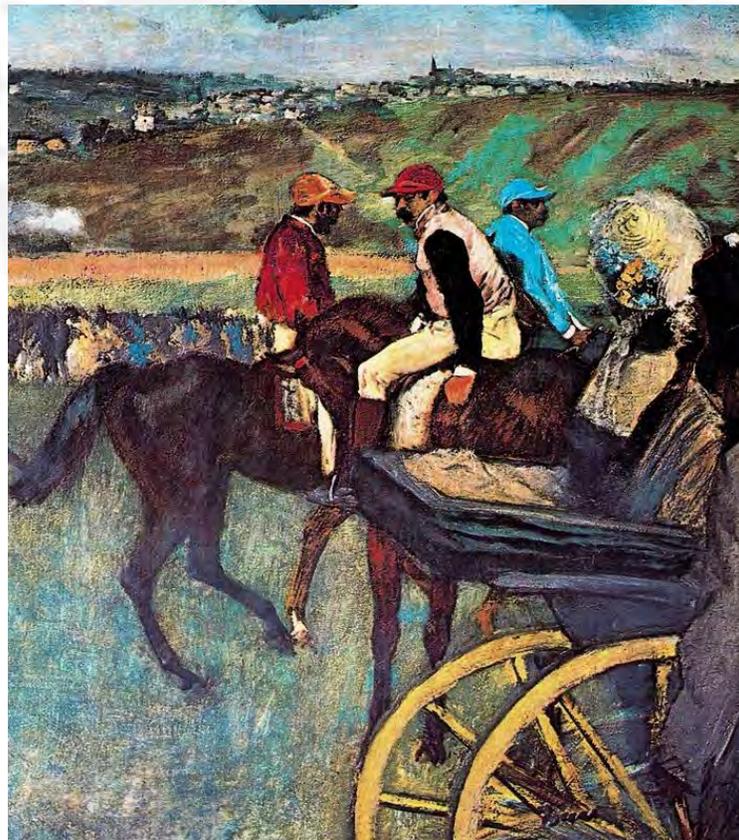


Fig. 14.- Edgar Degas. La carrera de caballos. Óleo sobre lienzo. 66 x 81 cm. 1877-80.

En consecuencia, se podría decir que el encuadre traducido en una mirada individual, es un elemento detonante en el cambio progresivo hacia una expresión moderna de la pintura. En este sentido, en el cuadro de Degas, el punto de vista dinámico permite que la imagen se desarrolle como una toma de posición del artista con respecto a determinados aspectos que quiere resaltar en relación a otros. Dicho de otro modo, es como si la representación estuviera dirigida desde el sujeto al objeto, ya que la imagen fracciona, es decir, fija el valor y el sentido de toda la escena, en un espacio determinado. Por lo tanto, se desarrolla del todo hacia un aspecto específico de la composición. Es así que, la mirada analítica —compartida entre la pintura y la fotografía, a fines del siglo XIX— permite que el punto de vista del sujeto (artista) forme una representación de la naturaleza subjetiva, en tanto que responde a la decisión de este, como agente que interpreta el espacio natural en base al imaginario y al espacio físico elegido.

Por esta razón es que el espacio natural representado en las pinturas de Uccello y Degas no pretende ser una copia fiel de la naturaleza, sino que, mediante la relación entre una mirada (el encuadre) y un horizonte, se representa un relato visual en donde dicho horizonte divide ambas escenas en dos espacios. En el caso de Degas, el encuadre hace que el cielo azul sea muy reducido debido al movimiento del campo visual del observador; a diferencia del cuadro de Uccello, donde el tipo de encuadre hace que el horizonte se defina como parte de la proyección del piso. Es decir, que, en ambos casos, la línea horizonte se complementa con el encuadre y marca la pauta para indicar la posición de la imagen con respecto al espectador y se hace más grande en la medida en que este se aproxima a la escena.

### **C.- El boceto en la pintura de paisajes y la búsqueda de nuevos medios modernos de representación.**

En esta subsección se indica cómo, para salvar la brecha entre la convención de un arte retórico heredado y un arte dedicado a la percepción individual del mundo, el boceto tuvo un papel determinante, en este sentido, permitió que la perspectiva se use de manera diferente que, antes del Renacimiento, por medio de la relación de conceptos de síntesis y análisis aplicados a la

formación de la imagen en la pintura de paisajes. En esta narración, los elementos de forma, color y materialidad que fueron usados para interpretar el desarrollo del concepto de paisaje y asistir a una realización pictórica de *lo pintoresco* en Europa (con casos puntuales en los siglos XVII y XVIII), se tematizan desde una perspectiva diferente que tiene en mente el complejo asunto de la distancia. La distancia, en la representación de paisaje, se había resuelto en las pinturas analizadas del capítulo anterior sin tomar en cuenta el ojo fotográfico que crece de manera simultánea a la modernidad y sus logros tecnológicos y culturales. En este sentido, el uso de medios modernos en una época actual, puede servir como antecedente de lo contemporáneo en pintura ya que abre el camino hacia una nueva gama de posibilidades de representación.

De esta manera, el boceto se presenta en la pintura de paisajes como el mediador entre lo aprendido por tradición y la pauta personal. Así como también, es parte de un proceso de búsqueda de nuevos medios modernos de representación donde pasa de ser referente, en una composición más grande, a terminar siendo el cuadro en sí. Entre otros aspectos, es interesante destacar que el desarrollo del boceto permitió que la noción de lo natural, como primera impresión, estuviera sujeta en parte, a la información de las imágenes obtenidas con el trabajo previo del estudio in situ, como también —y de forma simultánea—, a la interpretación subjetiva del artista. Por lo que se llega a plantear una *realidad paralela*. Esta realidad responde a aspectos subjetivos que corresponden a la fisiología propia del artista, en el momento de la percepción; pero también, a elementos vinculados con la representación en sí de la imagen; como, por ejemplo, la sensación de distancia lograda por los efectos de color, composición y materialidad en el boceto pintado. En este sentido, el desarrollo histórico del concepto visual de distancia (peen la formación del paisaje occidental, cambia la figuración puramente naturalista, en una noción particular de paisaje al plantear un paradigma, por medio del cual, la pintura resultante reproduce la sensación de lejanía y proximidad en el espacio existente entre el espectador (participe o no en la imagen), y el horizonte proyectado en la pintura. Un estado ambivalente, donde dos realidades se unen, en un sólo momento.

Es por esto que en el proceso que va de la imagen germinal a la imagen lógica, los productos del resultado de pintar —bocetos de color— no intentan ser una copia fiel del medio natural

exterior al artista, sino una interpretación personal en un proceso pictórico que reinterpreta una realidad visual, por medio de cierta concepción del paisaje, y genera, mediante el uso de la distancia, una ambivalencia en la información, tanto objetiva porque dirige visualmente el recorrido del ojo por medio de una construcción mental y compositiva, como subjetiva cuando genera un espacio que se aleja y aproxima al mismo tiempo, es decir, un espacio atemporal.



Fig. 15.- John Constable. Escena del cielo. Acuarela sobre papel. 19 x 11 cm. 1833.

Dentro de esta narración, un ejemplo interesante, es la relación entre el boceto en acuarela hecho al natural y el cuadro al óleo pintado en el taller, del pintor inglés John Constable, para ilustrar cómo se relaciona este espacio atemporal, que se aproxima y aleja al mismo tiempo, con una mirada moderna<sup>28</sup>, en donde se genera una representación individual y fragmentada (analítica) de la realidad por medio de una toma de decisión —mediante el boceto del natural y el encuadre— que resulta en la sensación de distancia. Es así que, las pinturas *Escena del cielo*,

<sup>28</sup> El uso del boceto del natural, a principios del siglo XIX, como obra en sí, está marcado por la aparición y desarrollo de un punto de vista dinámico o *mirada moderna* que se relaciona con la elección de una sección de la naturaleza (cuadros de partes). Sobre este asunto, Galassi usa como ejemplo al pintor inglés de paisajes John Constable (1776-1837), para afirmar lo siguiente: «Lo que hacía un “algo” pictórico a partir de una actual “nada” era —literal y metafóricamente— el punto de vista del pintor. Si a Constable le importaban los postes mohosos, lo que nos convence de ese hecho es el modo en que los miraba. Son precisamente las condiciones de mediación de la percepción —el corte operado por el marco, los accidentes de la luz, el punto de vista relativo— los que hacen que estos cuadros parezcan reales.» (1996: 13).

1833, (Fig. 15), y *Nubes de lluvia sobre Brighton*, 1827, (Fig. 16), se relacionan, en el sentido de que ambas imágenes no tienen un fin naturalista en sí mismo, sino que el artista se da la libertad para reinterpretar lo que observa, y elegir también, desde dónde situar la mirada, tanto en el momento de realizar el boceto en acuarela al aire libre; como también, al momento de trabajar el boceto al óleo, en el taller.

De modo que Constable genera una propuesta en pincelada y materialidad que interioriza aspectos de los fenómenos naturales, pero no los copia. Cabe destacar también que el dibujo de las nubes, la lluvia y el mar, en el boceto al óleo, tiene un matiz expresivo, de formas irregulares, que trae a locación una mirada moderna de la pintura.

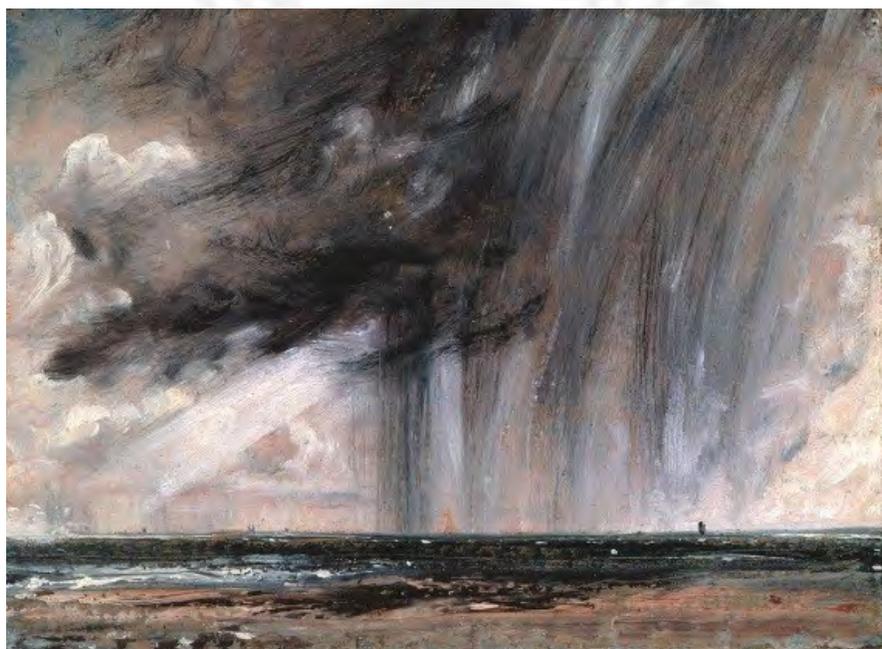


Fig. 16.- John Constable. Nubes de lluvia sobre Brighton. Óleo sobre papel. 22,2 x 31,1cm. 1827.

En este sentido, la relación que guarda el boceto en acuarela con el boceto al óleo, desde un enfoque moderno, es una retroalimentación que se produce entre estos dos esquemas. Es posible que Constable pintara el cuadro final en base a algunas pautas que obtuvo del boceto en acuarela como el tipo de encuadre o el punto de vista dinámico; pero lo que sí es un hecho, es que, en estos esquemas, logró proyectar el espacio más allá de la imagen, es decir incluir al espectador dentro del espacio virtual del cuadro, de manera similar al efecto logrado, por

ejemplo, por la fotografía. Es así que ambos esquemas reproducen la sensación de distancia que se observa de forma directa del natural.

Por medio de la relación entre el boceto en acuarela y el boceto al óleo, ambos de Constable, se pueden comprender la importancia del boceto como agente que capta y permite el traslado de la información vinculada al desarrollo de la distancia que se capta en el momento de la experiencia del natural y en el trabajo de taller. Ambas experiencias, se retroalimentan mutuamente, dando como resultado una concepción personal y moderna de la representación. La cual, responde también, a un conjunto de aspectos visuales, implícitos en el imaginario. En este sentido, se puede decir que el presente está cargado de *maneras modernas* de relacionar el espacio, si se piensa que la representación de la realidad, por parte del sujeto, se inicia en la imagen percibida (punto de vista) y se expresa en una actitud que lo señala como el agente productor de la realidad a partir del objeto.

Así mismo, se puede decir que el paisaje de Constable se inscribe dentro de una estética moderna de la representación ya que se aleja, en algún sentido, de una imitación naturalista, puesto que usa el boceto (la imagen fotográfica puede funcionar también como boceto), en tanto elemento mediador entre lo que se observa y propone, en la composición final. En este proceso, se genera la distancia como un producto necesario para cambiar la figuración naturalista hacia una representación diferente, lejana a ser la copia de un espacio natural. Por el contrario, es un producto subjetivo que depende de la decisión del sujeto, por medio del encuadre, sobre determinado espacio natural. Es por ello que los colores azules y fríos, la forma de la composición de la escena (el encuadre), y la expresividad de las nubes se ven, en ambos bocetos de Constable, de manera similar.

Como se dijo antes, de este proceso resulta la distancia como sensación ambivalente —en el paisaje pintado— de lejanía y proximidad al mismo tiempo, donde se generan muchas opciones en un solo momento, dando como resultado un desplazamiento de sentido, ya que se juntan, en una misma temporalidad, dos realidades (atrás y adelante) que dependen una de la otra, por medio de la línea horizonte.

Cabe destacar que estas imágenes, han sido desarrolladas por una mirada moderna, que se basa en un punto de vista dinámico, y resultan siendo, imágenes que exageran o varía algunos aspectos de los bocetos previos o la fotografía (si los hubiera). Es decir que, la imagen final no es una copia fiel de los esquemas previos tomados del natural. Esto indica que el artista intenta una representación subjetiva de la realidad, por medio de una mirada moderna, que le permite tener una experiencia sensorial directa con el medio natural, al usar el boceto pintado al aire libre; y también, decidir cómo expresar la idea que tiene, usando como excusa el paisaje.

Por lo expuesto antes, se concluye que, en el desarrollo de la pintura de paisaje en occidente se elabora un sistema capaz de vincular el punto de vista del artista con el concepto de distancia y generar, en consecuencia, un cambio en la representación del arte, hacia una mirada moderna. De esta manera, se logra representar la realidad “objetiva” del espacio, traducida y expresada en la mirada “subjetiva” del artista, cuya lectura depende del imaginario de ambos.

### **2.3.- Representación y anclaje de la pintura de paisajes en una estética contemporánea del arte.**

En esta sección se introduce la pregunta de cómo lo contemporáneo en la pintura es una manera de continuar con la tradición de la misma, pero bajo nuevas condiciones. Nuevas condiciones marcadas por determinadas técnicas —asociadas a experiencias solo posibles en el mundo actual y globalizado— y una mirada anclada en el presente. Así, la idea de paisaje encuentra su revaloración como inicio de esta nueva mirada, que se nutre por ejemplo de dispositivos mecánicos y digitales como la fotografía y el cine (para empezar porque puede uno hablar de otras interfaces) y se junta con una distinta lectura del pasado que ha comenzado a ser recuperada a propósito de estas nuevas circunstancias. Así, por ejemplo, lo pintoresco (lo irregular, lo rugoso, etcétera) trabajado en el capítulo anterior produjo un interés en las nuevas vanguardias en la década de 1960.

Lo pintoresco había sido un concepto poco afortunado en la estética moderna. Sin embargo, nuevas vanguardias como el Arte Povera y el Land Art, entre otros, se interesaron por la textura y consistencia a veces irregular de los materiales (el primero) y del paisaje (el segundo). Ambas estéticas se alimentaban, desde luego, de procesos y prácticas sociales articuladas al desarrollo de la industria (nuevos materiales de construcción para vivienda urbana) y, de rebote, a una conciencia ecológica (que denuncia la contaminación urbana y demanda una aproximación distinta a la naturaleza). Es decir, una nueva importancia de lo que surge y aparece en lo exterior a los imaginarios, tanto en aspectos materiales como el ámbito urbano (calles, pasajes, interior de vivienda) y el rural.

De este modo, esta sección postula el anclaje del paisaje dentro de una *mirada contemporánea* sobre la base de un proceso de creación pictórica. Allí, dichas imágenes se inscriben dentro de una estética contemporánea de la pintura que usa el encuadre a través del boceto y la fotografía. Por ello, estas imágenes, se vinculan con prácticas del pasado dentro de un contexto actual. En un intento por validar esta actitud frente a un proceso ya armado, se piensa en la fotografía como actividad que encontró su praxis naturalista de manera paralela a la pintura de paisajes. Y se vincula, en la actualidad, con un sistema de composición de la imagen por medio del encuadre. Dicho encuadre procede del pasado, con esquemas que corresponden a conceptos propios del arte contemporáneo.

Esto nos indica que existe una interacción entre los procesos y las prácticas artísticas propias del *modernismo* en relación de continuidad y oposición con maneras que se afirman como portadoras de un sentido contemporáneo del arte<sup>29</sup>. Sobre este aspecto, el crítico de arte y filósofo norteamericano Arthur C. Danto (1999), afirma que, una de las principales características de las artes visuales del *modernismo*, es la manera como se define una unidad de estilo que se convierte en la base del ordenamiento por escuelas y movimientos asociados a la herencia de las vanguardias históricas.

---

<sup>29</sup> En el contexto internacional existen distintas versiones del *modernismo*. La más difundida es la del crítico Clement Greenberg (1909-1994) en la escena artística de los Estados Unidos, en la que tuvo notable influencia desde la década de 1930. Durante la segunda mitad de la década de 1960 sus discípulos, por ejemplo, Rosalind Krauss, desde la revista *October*, criticaron y se prepusieron “superar” su *modernismo*, al introducir nuevos discursos sobre el sentido de los procesos y prácticas del arte. En esta investigación se maneja la hipótesis de que entre el *modernismo* y el *arte contemporáneo* existen tanto continuidades como rupturas.

De una manera opuesta, el arte contemporáneo es pluralista y no se interesa por el “estilo”. Y esto porque se vincula con el tema mismo del arte y la cultura actual. Una cultura que, por otro lado, está asociada a la circulación incesante de las imágenes de tendencia muy cambiante a través de los medios de comunicación en todo el planeta. Esta condición global de la circulación de imágenes hace que las tendencias en el arte contemporáneo, a diferencia de las del arte moderno, no puedan ser clasificadas de manera temporal: las estéticas modernas creyeron en un progreso sucesivo y en una sola dimensión de dicho progreso. El cambio paulatino que surgió en el arte occidental, entre las décadas de 1950 y 1960, hacia algo que no se conocía. Esto generó que en la década de 1970 hubiera artistas que todavía buscaban una suerte de reivindicación de las prácticas artísticas del credo moderno: tenían toda la herencia de la historia del arte, incluida aquellas provenientes de las vanguardias históricas, para tomar de ellas lo que más les convenía de cara a su experimentación.

Este proceso caótico de búsqueda y experimentación, trajo consigo lo que, según Danto, se define como la herencia de la década de 1960: la aparición de la *apropiación* como categoría estética. Sin embargo, Danto restringe el sentido de la apropiación al culto de las imágenes previamente ya hechas y que tienen un significado establecido, al atribuir a Andy Warhol y su exposición *Brillo Boxes* un papel crucial, en el tránsito de la estética moderna a la contemporánea<sup>30</sup>. En esta investigación, en cambio, se asume que la *apropiación* también puede extenderse a las prácticas mismas.

Entonces, la *apropiación* relaciona elementos de herencia moderna con una actitud diferente: frente al sentido del arte anterior, asociado al credo moderno y sin seguir una lógica de clasificación que nos indique una idea de progreso que sirva para entender las diferentes manifestaciones de lo que es el arte, lo que importa es otra cosa. Ambos adjetivos, “moderno” y “contemporáneo” parecen, a primera vista, designar fenómenos que ocurren en el tiempo. Lo moderno es *lo más nuevo en el tiempo*, lo contemporáneo *lo que ocurre simultáneamente en el tiempo*. Pero Danto quiere ir más allá o más acá de esa característica del sentido común asociado a la marca temporal de ambas designaciones.

---

<sup>30</sup> Danto (1999).

Por este motivo, Danto postula que, al ensayar una definición temporal de lo moderno frente a lo contemporáneo en arte, se intuye que no es una cuestión *solamente* temporal, y por ello afirma: “De la misma manera que “moderno” no es simplemente un concepto temporal que significa “lo más reciente”, tampoco “contemporáneo” es un término meramente temporal que significa cualquier cosa que tenga lugar en el presente... Creo que por mucho tiempo “el arte contemporáneo” fue simplemente *el arte moderno que se está haciendo ahora.*” (1999: 32).

La articulación de estas ideas sobre las prácticas artísticas modernas en un contexto distinto, sirven para los fines del presente proyecto. Y esto porque se trata de un estudio conceptual y de proyecto artístico que busca desarrollar un relato contemporáneo por medio del uso de esquemas de representación como el boceto del natural y la mirada fotográfica del foto- boceto. Por esta razón, resulta conveniente y de mucho interés, mencionar el trabajo de artistas contemporáneos que han relacionado fotografía y pintura, este es el caso de la *foto-pintura* del artista alemán Gerhard Richter (n.1932). El trabajo de este artista es interesante porque justamente ha pasado por el tránsito de lo que Danto (1999) llama “el fin de uno de los relatos del arte y el inicio o la formación de otro relato de legitimación del mismo”<sup>31</sup>.

En este sentido, su trabajo artístico se basa en el uso de esquemas que corresponden a la práctica fotográfica misma y a sus imágenes resultantes, tanto si se habla de fotografías realizadas por el mismo como de aquellas halladas en periódicos y revistas. Richter usa ambos insumos como punto de partida para la experimentación<sup>32</sup>. En el año de 1968, Richter trabajó con el artista polaco Sigmar Polke, en un proyecto que consistía en la elaboración de un “libro de artista” a manera de atlas de imágenes. Allí el trabajo se remitía a la imagen fotográfica, en este caso, por medio de la litofotografía como técnica de impresión.

---

<sup>31</sup> Sobre este asunto, Danto (1999), se enfoca en la discusión en torno a lo contemporáneo en el arte de las últimas décadas. Afirma que el arte, si bien no ha dejado de existir, ha perdido su orientación ya que han acabado los grandes relatos que lo legitimaban. Danto destaca la pluralidad de la época actual y argumenta que esto ocurre porque faltan criterios estéticos, además de que cualquier *cosa* puede ser un objeto artístico y todo el mundo puede ser un artista. Postular la apropiación como criterio estético permite ordenar dicho pluralismo, sin embargo, para este estudio resulta necesario proponer la importancia de la apropiación no solo de imágenes sino también de prácticas artísticas.

<sup>32</sup> Richter parece preguntarse ¿por qué uso la fotografía para pintar? Y responde: «Quizás sea porque la fotografía me da lástima —condenada como está a una existencia tan miserable, a pesar de ser una imagen perfecta— que deseo impartirle validez, hacerla visible... en una palabra, hacerla (incluso al riesgo de realizar una cosa peor que la propia fotografía). Y cuando lo hago, no puedo entenderlo, meditarlo ni planificarlo. Por eso pinto y sigo pintando a partir de fotografías, porque no lo entiendo, porque lo único que se puede hacer con fotografías es pintar a partir de ellas, porque me gusta verme tan a la merced de una cosa, dominándola en un grado tan ínfimo. ¿Sabe lo que me encanta? El darme cuenta que una cosa tan idiota, tan absurda como el simple hecho de copiar una postal podría dar lugar a un cuadro. Y también la libertad de poder pintar todo lo que más me gusta: ciervos, aviones, reyes, secretarías. De ya no tener que inventar, de poder olvidar todo lo que significa la pintura —color, composición, espacio— y todo lo que uno sabía y había pensado. Todo esto dejó de repente de ser una condición previa del arte.» (Ribalta 2003: 19).

La litofotografía hace posible variar o intervenir la imagen a lo largo del proceso en que se transfiere al soporte, por acción de la luz. Es por ello que la secuencia de litofotografías intervenidas *Transformación*, 1968, (Fig. 17), muestran cinco etapas de una transformación gradual de una cadena de montañas (un paisaje) en una esfera o forma circular iluminada.

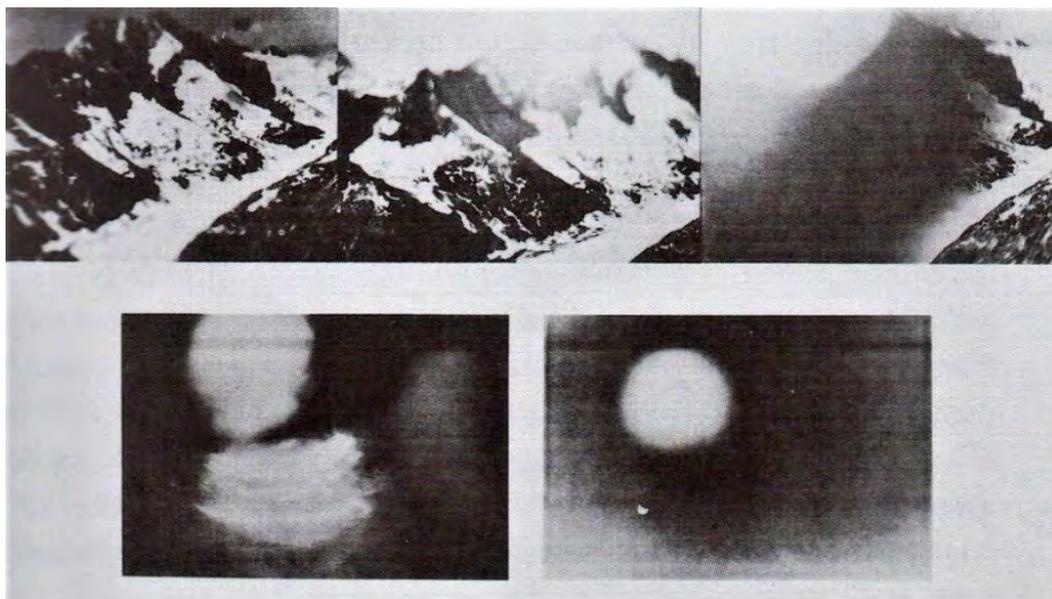


Fig. 17.- Gerard Richter y Sigmar Polke. *Trasnsformación*. Impresión offset sobre papel blanco. 46,6 x 67,2 cm. 1968.

Cabe señalar que esta secuencia fue el resultado de una performance compartida entre Richter y Polke que duró dos horas, el 26 de abril de 1968 en la galería “H” de Hanover, en Alemania. Así mismo, Richter ha realizado trabajos donde interviene la imagen fotográfica que ha sido trasladada a un lienzo. En este caso, pinta, desgasta y vuelve a pintar las fotografías, es el caso de la impresión intervenida *S. con niño*, 1995, (Fig. 18), donde desdibuja con un pincel seco la imagen transferida hasta quedar la superficie granulada para cierta textura en la foto y conseguir una sensación de desenfoco, en algunas zonas específicas de la imagen.

Estos trabajos, a manera de abstracciones, parecen conciliar pintura y fotografía, abstracción y realismo. Desvían la atención hacia las maneras en que la pintura y la fotografía se unen, en algún sentido, para expresar un sistema de composición de la imagen por medio del punto de vista y el encuadre. Sin embargo dicho encuadre viene del pasado y se mantiene vigente en

nuestra manera de percibir la realidad. Es por ello que, el trabajo de Richter, deja entrever la retroalimentación existente entre prácticas modernas y un estado contemporáneo del arte actual.



Fig. 18.- Gerard Richter. S. con niño. Impresión off set intervenida sobre cartón.52 x 56 cm. 1995.

Así, los trabajos de Richter antes citados, sirven como punto de comparación para introducir el presente proyecto artístico “Paisaje imaginario” en el marco de una estética contemporánea del arte. El proyecto se desarrolla a partir de prácticas como el boceto del natural y el punto de vista que se obtiene al participar de una mirada *analítica* relacionada a la fotografía. En este sentido, el boceto y el punto de vista, han servido para la elaboración de las pinturas del proyecto. Tienen su base en la percepción del color y la forma de lo que ve el artista en el mundo físico, por medio de factores sensitivos que tienen una respuesta corporal, mental y con una fuerte carga subjetiva. De la misma manera, dependen de aspectos vinculados al imaginario de cada individuo como miembro de una sociedad. Este mecanismo es el que configura la representación en un marco temporal y espacial.<sup>33</sup> El trabajo de Richter sirve para reforzar la

<sup>33</sup> El proceso de representación de la realidad, no sólo depende del aspecto físico, como tal, del medio natural percibido, sino también, del aspecto relacionado a la manera cómo el individuo recibe esta información y la combina con aspectos propios del imaginario de cada sujeto, en

idea de que las imágenes del presente proyecto artístico presentan una mirada que ya se ha apropiado, incluso involuntariamente, de muchas imágenes por medio de la televisión, la fotografía y el cine. Es por esto que el hecho de pintar paisajes en la época actual no es otra cosa que apropiarse, aproximar y retroalimentar prácticas del pasado, llamadas en este estudio modernas, para intentar justificar, por medio de conceptos e imágenes, un producto inscrito de por sí en una mirada contemporánea de la imagen. Es decir, un conjunto de pinturas que se articulan de manera fluida con un discurso conceptual.

## **2.4.- Conclusiones Parciales.**

### **2.4.1.- Primera Conclusión Parcial: Lo imaginario.**

Una definición de lo imaginario que se pueda aplicar a la pintura, significa trasladar esta idea al ámbito de lo pictórico. Para esto, se asume que los contenidos representados en las pinturas — en tanto medio y producto exterior al sujeto como observador— son símbolos que ya existen y están investidos con otras significaciones que las suyas. Es decir, lo imaginario “ya disponible” está formado por las distintas maneras de existencia social del paisaje como imagen. Es decir, que lo imaginario en la pintura se puede definir como un desplazamiento de sentido que va de lo establecido, lo canónico instituido socialmente —y lo toma como previo — hacia una mirada que, precisamente, se enviste de símbolos. El pintor sabe encontrar dichos símbolos para proponerlos como imagen de interés.

---

la forma de memoria personal. Al respecto, el profesor Augusto del Valle hace un análisis de este tema, por medio de la obra *Paisaje infinito de la costa del Perú* del artista Jorge Eduardo Eielson: «Poco a poco, el arcaico paisaje de la costa del Perú comenzó a configurarse, a llenarse de sentido a medida que mi propia visión del mismo maduraba en mi recuerdo. Pero ¿cómo evitar que semejante trasposición no arrastrara restos de otros paisajes afincados en la memoria? ¿cómo evitar el verde de la “montaña”, visitada durante la adolescencia? ¿y cómo borrar ciertos cielos mediterráneos, ciertas secretas vivencias nacidas de la contemplación y el saber? ¿y cómo borrar ciertos sentimientos unidos al recuerdo de la juventud, de la poesía, del amor? He aquí entonces que la materia se transfigura y —por virtud de la memoria— deviene paisaje interior, paisaje cultural, paisaje total. El paisaje primigenio —en su flagrante desmesura geográfica y anímica— se convierte en ‘paisaje infinito’». (Del Valle 2008: 111).

#### **2.4.2. – Segunda Conclusión Parcial: La perspectiva como distancia en la historia del arte occidental y el punto de vista analítico (mirada fotográfica).**

En el silo XV, con el concepto visual de perspectiva de León Alberti, se resuelve el problema de cómo generar un espacio virtual en un plano bidimensional para que la imagen resultante esté dispuesta en un esquema natural de distancia, aunque al principio se basó en un encuadre pasivo, fue fundamental para todas las épocas sucesivas. El paso del Renacimiento a la modernidad hizo posible que un punto de vista pasivo (encuadre) —de origen en el siglo XV— tenga una evolución hacia un punto de vista dinámico en el que se involucra el desplazamiento de la mirada del observador; es decir, el desplazamiento de la pirámide de la visión de Alberti. Esto se ve claramente en la pintura europea del siglo XVII donde la imagen expresa una toma de decisión diferente por parte del artista de los siglos anteriores con respecto a la imagen. Esta imagen empieza a formarse, en un “sentido analítico” —que deja ver cómo surge la mirada fotográfica en la historia de la visión— de manera que el observador ordena el espacio procediendo del todo a las partes (lo específico), es decir, la pirámide de la visión se mueve y se enfoca en un punto específico.

#### **2.4.3.- Tercera Conclusión Parcial: El punto de vista analítico y sintético como pauta para la formación de imágenes en la historia del arte occidental.**

Según la tesis de Galassi, la manera como se enfoca el encuadre en la historia de la pintura europea da la pauta para separar, por medio del punto de vista —sea analítico o sintético— el esquema de formación de las imágenes en las pinturas. Es por ello que postula la diferencia entre un punto de vista llamado analítico y otro sintético. El primero se vincula a la mirada fotográfica que fragmenta la realidad. El segundo se relaciona con una perspectiva distinta, que ordena el espacio en planos que parecen superpuestos y distribuye los objetos sobre este fondo a manera de telón teatral. Una mirada o punto de vista analítico fragmenta la realidad porque se enfoca en un punto particular de la composición como si la imagen fuera parte de un todo más grande que se proyecta fuera del marco de la imagen.

#### **2.4.4.- Cuarta Conclusión Parcial: El boceto en la pintura de paisajes y la búsqueda de nuevos medios de representación.**

El boceto en la pintura occidental es parte de un proceso de búsqueda de nuevos medios de representación. Su desarrollo permitió que la noción de lo *natural*, como primera impresión, estuviera sujeta en parte a la información de las imágenes obtenidas con el trabajo previo del estudio al aire libre, *in situ*, como también —y de forma simultánea—, a la interpretación subjetiva del artista.

El uso gradual del boceto de paisaje, dentro de la pintura en Europa, trajo consigo que el concepto visual de distancia (perspectiva) en la formación del paisaje occidental se constituya como un elemento de cambio en la representación de la realidad. El boceto cambia la figuración mucho más idealizada del *high art* de los grandes formatos de la pintura al óleo por otro formato más fresco y naturalista. Y esto porque este último queda asociado a una noción particular de paisaje, debido a que, por medio del boceto al natural, permite al artista observador moverse, decidir y componer una imagen que funcione a partir del ordenamiento de sus elementos, en un esquema de profundidad. De esta manera, al observar la imagen, se genera una sensación de lejanía y proximidad al mismo tiempo, de manera similar a cómo percibe la realidad física el ojo humano.

#### **2.4.5.- Quinta Conclusión Parcial: Representación y anclaje de la pintura en una estética contemporánea del arte.**

Lo contemporáneo en la pintura es una manera de continuar con la tradición de la misma pero bajo nuevas condiciones. Nuevas condiciones marcadas por determinadas técnicas posibles en el tiempo actual. Por ello, la idea de paisaje se revalora por medio de esta nueva mirada que tiene relación con la fotografía, el cine, los medios digitales y las nuevas interfaces. Esta mirada actual, se vincula con una distinta lectura del pasado que ha comenzado a ser recuperada, a propósito de estas nuevas circunstancias. Dicha mirada, se alimenta tanto de la fotografía como del boceto del natural, por medio del encuadre. Es por ello que relaciona el punto de vista del

pintor con el del fotógrafo. De esta manera, se podría decir que la pintura actual constituye en sí misma un relato contemporáneo debido a la inclusión, en elaboración, de esquemas de representación como, por ejemplo, el boceto del natural y la fotografía.



**III.- CAPÍTULO 3.- MEMORIA DEL PROYECTO ARTÍSTICO PAISAJE  
IMAGINARIO: PRÁCTICAS ARTÍSTICAS Y CONTEXTOS.**



En el presente capítulo se expone una memoria, a manera de anotaciones, sobre diversas situaciones en el proceso de pintura del proyecto artístico presente, esto quiere decir que también alberga diferentes momentos del mismo, donde la elaboración de un producto, en este caso, una pintura de color, es el resultado de recursos materiales y técnicos presentes al desarrollar el proyecto: tanto en el momento de la pintura al aire libre como en el trabajo de un conjunto de pinturas en un espacio destinado para ello. Este conjunto de momentos, han sido ordenados dentro de una cronología de hechos que permite ubicar en el tiempo situaciones especiales como los viajes realizados para pintar al aire libre en la *naturaleza* y el posterior trabajo, a base de esta información, realizado en el taller.

Para exponer esta memoria de forma cronológica, en (3.1) *Antecedentes del proyecto*, se cuenta un poco acerca de la formación académica y la experiencia del artista en relación con el presente proyecto. Es por ello que, en (3.2) *La experiencia de la pintura al aire libre*, se trata de describir en dos viajes a la sierra del Perú, procesos que tienen que ver con el trabajo en el espacio natural. Así también, en (3.3) *El taller como lugar de trabajo*, se explica, cómo es la relación del trabajo pictórico con el espacio donde se realiza, para poder aproximar al lector, de manera directa, con situaciones que han sido generadas por el artista en su búsqueda de un espacio o taller donde pueda realizar el presente proyecto artístico.

### 3.1.- Antecedentes del proyecto.

En los dos últimos años de estudios en la FAD (2011-2012), viví la experiencia de la pintura de paisajes al natural en los distritos de Obrajillo y Chiquián, en la sierra de Lima, junto con mis compañeros de año. Así mismo, cuando dispuse de un taller individual como parte de mis dos últimos años de estudios, pude desarrollar un proyecto artístico propio que tuvo como punto de partida el tema del paisaje. Esta elección no la hice porque me resultara fácil pintar paisajes o algo parecido, sino porque intuía que varias de las preocupaciones estéticas, intelectuales y existenciales estaban en vínculo con este paisaje personal que intentaba revelar a partir de lo que veía en la naturaleza. Esto despertó mi interés por el tema del color y la luz que se observa en el medio natural. Es por ello que guie todo mi trabajo pictórico posterior hacia el paisaje como respuesta a mi pregunta acerca de qué pintar y por qué hacerlo.



Fig. 19.- Diego Bejar Luksic. Paisaje con camino. Óleo sobre lienzo. 2,11 x 1,47 m. 2012.

Parte de este trabajo de pintura, en los últimos años de universidad, es el lienzo *Paisaje con camino*, 2012, (Fig. 19). Aunque esta pintura no es parte del proyecto, la considero un antecedente, porque además de haber sido pintada en el 2012, se configura como el resultado de dos años de taller en la FAD, donde el tema elegido fue el paisaje, aunque no estaba decidido aún para ser mi proyecto de Licenciatura. Por ello, en la pintura se aprecia claramente

la influencia del paisaje natural, donde los elementos que se describen son característicos de la pintura de paisaje en occidente: se representa un *sendero* de color naranja que pierde su rastro entre dos *montañas* de color violeta y un *cielo* azul, que vendría a ser la parte más alejada en la imagen. El naturalismo con que se tratan los elementos en la escena, son cualidades que ya había decidido usar en la representación de mis pinturas en la universidad. Esta manera de concebir el paisaje, tomó fuerza en los años siguientes, cuando ya estaba en proceso el presente proyecto.

### 3.2.- La experiencia de la pintura al aire libre.

En el presente proyecto se han desarrollado veintidós pinturas o cuadros finales. Estas imágenes son el resultado de un proceso pictórico y conceptual que se inicia con la experiencia de la pintura al natural. Para lo cual, fue necesario viajar fuera de la ciudad de Lima, para encontrar lugares que sirvan de referencia visual, es decir, plantear las imágenes a partir de la información de forma y color que se halla en un espacio natural existente. Para ello, el 8 de agosto del 2013, viajé solo a la comunidad de Chichubamba, en el valle que forma el río Urubamba, en la provincia de Cusco.



Fig. 19.- Diego Bejar Luskic. Vista desde Chichubamba, Urubamba-Cusco. Fotografía. Agosto del 2013.

Este lugar se encuentra a 2871 msnm y tiene un clima templado. Con paisajes de montañas violetas que se proyectan desde un plano lejano junto con ríos y formaciones rocosas; rojas y marrones, de diferentes texturas. En la fotografía del valle de Chichubamba (Fig. 19), se puede apreciar en una vista aérea, tomada desde Chichubamba, las afueras de la ciudad de Urubamba y una gran ladera que se proyecta y pierde su rastro en una montaña que comunica todo el valle que se ve con el nevado Chicón, al fondo.

Esta fotografía se tomó desde la comunidad de Chichubamba, donde me alojé en la casa de campo de mi amigo antropólogo Níger Valencia, quien me mostró los alrededores del lugar y me dio las indicaciones del clima y las distancias, por ejemplo, de la comunidad al nevado Chicón que se veía a lo lejos. La experiencia fue muy productiva porque el lugar mencionado está a una altura considerable, esto hace posible que se puedan pintar vistas panorámicas a manera de boceto, de modo tal, que la imagen a pintar ofrece varios planos de color y distancia. Es por ello que, en *Boceto de color del natural Chichubamba 1*, 2013, (Fig. 20), el plano más próximo al espectador está formado por colores verde, rojo y amarillo en tonos *cálidos* que se comunican con planos de colores fríos como el magenta, violeta y morado. Estos se proyectan hacia un cielo azul, también frío, en la parte más alejada de la imagen.



Fig. 20.- Diego Bejar Luksic. Chichubamba 1. Boceto de color del natural. Óleo sobre lienzo. 49 x 81 cm, 2013.

En su conjunto, todos estos planos de colores dan la sensación de clima seco, como, por ejemplo, el amarillo verdoso en diferentes tonos cálidos que representa todo lo que podrían ser plantas y árboles en la montaña más próxima al espectador, en contraste con los colores fríos como el violeta y el magenta de las montañas que están más alejadas, en la imagen.

La sensación de clima seco en el boceto de color, se debe a que el viaje a Chichubamba coincide con la estación seca de la sierra del Cusco que se manifiesta entre los meses de abril y noviembre. A pesar de esto, en el Valle del río Urubamba donde se encuentra la comunidad de Chichubamba, se producen lluvias aún en tiempos de clima seco, debido a su clima de valle templado, por este motivo, el desplazamiento y la pintura de caballete, en medio de las laderas de los cerros, que llegan incluso hasta el Chicón, estuvieron sujetos a lluvias repentinas y cambios de luz y color muy rápidos y totales. Para tener cierta facilidad de transporte y movilidad durante las caminatas en busca de lugares propicios para pintar, los materiales de pintura como tubos de óleo, médium y trementina, así como el bastidor de tela y el caballete portátil deben ser los estrictamente necesarios (ni más ni menos).

Chichubamba, es una quebrada que ofrece una vista panorámica única de cadenas montañosas coloreadas según la época del año en que fuimos, que fue en temporada de clima seco. Por esta razón, en el boceto de color del natural *Chichubamba 2*, 2013, (Fig. 21), se puede apreciar una paleta de colores en las montañas que consiste en verdes amarillentos, marrones rojizos y violetas grises, como también, un cielo azul cobalto poblado de nubes violetas.



Fig. 21.- Diego Bejar Luksic. Chichubamba 2. Boceto de color del natural. Óleo sobre lienzo. 80 x 120 cm. 2013.

En este período seco del año, pude desarrollar varios bocetos de color desde muchas posiciones en la mañana y tarde. La vista panorámica que ofrece este lugar fue motivo suficiente para subir la ladera de la quebrada, caballete al hombro, maletín de materiales y bastidor en mano, sólo para conseguir ver un espacio que pueda llamar mi atención. En ese viaje, pude darme cuenta que, a mayor altura, se puede lograr una mayor cobertura de las cadenas montañosas a lo lejos, además, son mucho más contundentes los contrastes entre la luz que entra por una dirección y las sombras que generan los rebotes, de la misma luz, sobre las laderas de los cerros.

Es por eso que este boceto de color se hizo en un formato horizontal. El cual hace posible tener una visión panorámica del espacio natural. Además, me dio la posibilidad de poder componer espacios de color variados y distribuidos en una lógica de perspectiva. Este tramado de colores se relaciona en temperaturas y tonos para lograr la sensación de distancia y color que nos sugiere el espacio natural que se desarrolla frente a uno. Por ello, en el boceto de color de la quebrada de Chichubamba, los colores verdes se relacionan con los morados; y estos a su vez, con los azules en las diagonales o *cadenas de montañas* de la pintura para generar una sensación de movimiento y distancia que se detiene, en un espacio azul claro o cielo.

Lograr la sensación de distancia, en la pintura de paisajes al natural, es un proceso pictórico que está sujeto a los cambios de luz y clima constantes. Esto se debe a que la luz, por ende, los colores, cambian a cada instante. Una manera de sobrellevar esta dificultad y hacer más rápido el trabajo al aire libre es llenar espacios enteros de color, tanto cálido como frío, cuidando los contrastes complementarios como violeta y verde, por ejemplo. De este modo, se puede comenzar a dibujar la imagen en sí, una vez planteada, de forma general, la sensación y los contrastes de temperatura.

El mes de abril de 2014 (una semana *in situ*), viajé nuevamente a la sierra, en este caso fue junto a un equipo de pintores egresados de la FAD, y también con compañeros de la Escuela Superior de Bellas Artes del Perú (ESABAP). El viaje se realizó a la sierra del valle de Lima, al distrito de Chosica, donde se halla un poblado llamado San Jerónimo de Surco, en este lugar se

encuentran las cataratas de *Palacala*<sup>34</sup>. Allí pinté vistas con luz de mañana<sup>35</sup>, sobre una altitud de 2850 metros sobre el nivel del mar, en la quebrada llamada Matala, junto a varias caídas de agua de nombre *Palacala*.

Llegar a este lugar costó mucho esfuerzo por la larga caminata que se debe recorrer con el maletín de pinturas, el caballete y el equipaje propio sobre el cuerpo. A diferencia del viaje a Cusco, esta vez se debía caminar en pendiente por varias horas, ya que la distancia desde el pueblo San Jerónimo de Surco hasta las cataratas es de 2,5 kilómetros. Se suma a esta dificultad la hora en que salimos de Lima, en la tarde, a eso de las 3 pm. Es por ello que cuando se comenzó a caminar hacia el lugar, la noche empezaba a asomar y no pudimos llegar ese día a las cataratas, fue por este motivo que nos quedamos a acampar en una ladera del camino, en medio de la noche.



Fig. 22.- Diego Bejar Luksic. Valle de Palacala. Fotografía. 2013.

A pesar del desgaste físico para llegar a Palacala, la sorpresa al día siguiente compensó todo el esfuerzo en la caminata: El paisaje que se desarrollaba ante nosotros era nítido en color y formas; sugería el color y sus temperaturas de manera clara y precisa, algo particular de los

<sup>34</sup> No usé un cuaderno de bitácora en las que pacientemente hubiera apuntado, cada uno de los hechos de esta memoria. Sin embargo, para efectos de esta tesis he recordado a grandes rasgos momentos importantes en lo que se refiere a la experiencia de pintura al natural en la Sierra del Perú, consultando mis agendas de esa época.

<sup>35</sup> Este aspecto se desarrolla, por medio de una ficción metodológica, en el Capítulo 4.- *Reconstrucción de la "idea lógica" del proyecto Paisaje Imaginario*, p. 94- 108.

paisajes de altura del Perú, además de poseer un sistema de andenes donde había plantas de colores vivos y tierras rojas. Una fotografía del valle de Palacala (Fig. 22), que no corresponde al lugar exacto en donde fueron pintados los bocetos de color del natural, nos da una idea del lugar en donde se pintaron estos bocetos. De esta manera, en las fotografías del valle de Palacala, se aprecia la altitud del lugar y la disposición del paisaje del valle serrano: el lugar donde se unen las laderas de los cerros es un espacio en forma de *v* que le da la profundidad y la característica al valle.

Por ello, el boceto *Palacala 1*, 2014, (Fig. 23), es el resultado de la experiencia que implicó llegar a este lugar, tras mucho caminar, además de los momentos de pintura en sí. La fotografía anterior muestra un valle alto, de acceso sólo por senderos estrechos y siempre en pendiente. Es así que el boceto de color pintado en este paisaje de valle serrano, presenta una composición similar a la fotografía. Esto quiere decir que el boceto se construye a partir de la relación entre líneas diagonales que forman las montañas y planos inclinados o campos de siembra que se proyectan a lejos. A pesar de esto, repito, el boceto, hecho in situ, es distinto a la documentación fotográfica de la figura 22.

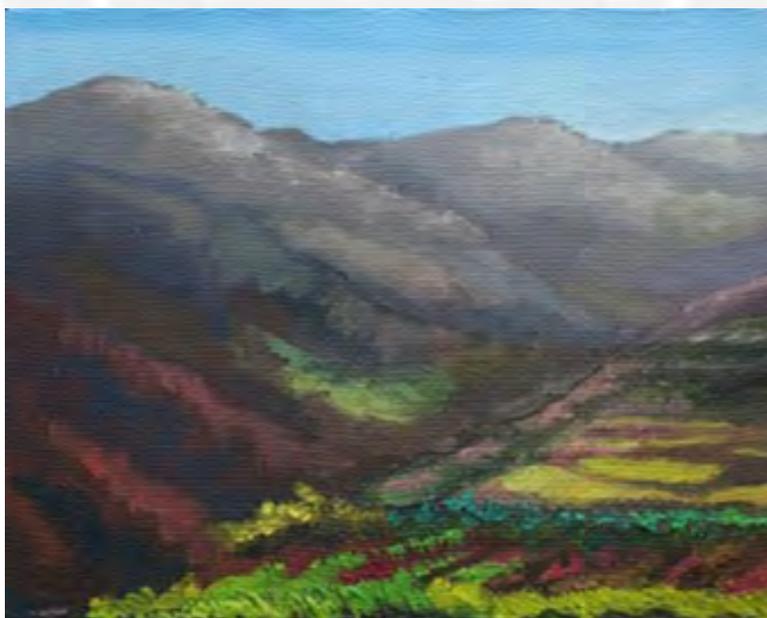


Fig. 23.- Diego Bejar Luksic. Palacala 1. Boceto del natural. Óleo sobre lienzo. 20 x 24.5 cm. 2014.

Cabe destacar que este lugar fue elegido por las cualidades de la luz al caer, a determinadas horas, sobre las cadenas montañosas. Los haces de luz inciden sobre las caras o planos de las pendientes, a distintas alturas, y generan contrastes de luz y sombra muy marcados.

Esta luz natural separa los tonos de color y las temperaturas en grandes espacios, es decir las montañas más lejanas son violetas y tienden a ser frías, en oposición a los planos amarillos y verdes del espacio más cercano, de tendencia cálida. En el boceto *Palacala 1* (Fig. 23), se observa cómo la diferencia de temperaturas ha sido un elemento importante para construir el efecto de distancia en la imagen de la pintura, ya que permite al ojo desplazarse desde un área a otra de la imagen por medio del cambio de temperatura y color.

Gracias a estas y otras experiencias de pintura al natural, junto con artistas de otras escuelas y la propia, me di cuenta que tenía entre manos una suerte de tradición de cómo representar la distancia en el paisaje. De manera que los estudios de pintura en la FAD se mezclaron con los hallazgos conseguidos a partir de estas experiencias al natural. Pero, además, descubrí que hay muchas maneras de hacerlo. Esto me motivó especialmente a mirar el proceso de mis amigos cuando se pinta al natural, para comparar cómo otras personas encuentran, por ejemplo, la distancia, en la pintura de paisajes al natural.

### **3.3.- El taller como lugar de trabajo.**

El trabajo en el taller, entendido como un espacio donde se puede tener la facilidad para desarrollar una o varias propuestas artísticas, según mi opinión, es necesario para desarrollar los procesos técnicos en el ejercicio de pintar. Es decir que el taller se vuelve algo así como la *fábrica* donde todos los insumos extraídos, son articulados de manera que resulten productos tan variados, desde dibujos en carbón hasta pinturas al óleo sobre un bastidor de tela.

Si bien es cierto que en los primeros años en la FAD se comparten todos los talleres de pintura y dibujo con muchos estudiantes; en los dos últimos años de estudios, se tiene la posibilidad de obtener un taller individual en la universidad. Entre 2011 y 2012, mi conciencia del trabajo

diario en el taller bajo un horario establecido, y una idea que se podría llamar “el oficio del pintor” produjo una costumbre de reflexión y producción en un espacio personal. Allí, es donde pude proyectar mi trabajo artístico por medio de la prueba y el error. Hacía día a día *casi* lo mismo, hecho que se vuelve visible en dibujos, apuntes y productos finales tales como las pinturas al óleo sobre caballete.

Un año después de acabar la universidad, a finales del 2013, tuve la oportunidad de participar en un proyecto cultural llamado Galería Ambulante. Dicho proyecto, entre otras cosas, me brindó un espacio de tamaño superior al ocupado en la PUCP, dentro de una casona antigua ubicada en la Plaza Italia, en la cuadra 7 del jirón Huanta, en el cercado de Lima.

El primer piso de este local estaba ocupado por la Banda de Músicos de la PNP. Los innumerables cuartos y salas del segundo piso eran usadas por artistas de diferentes escuelas de arte, autodidactas y alumnos de la FAD también. En la fotografía de la Casona del Jirón Huanta (Fig. 24), se puede observar la entrada de la misma, así como también, una procesión o conjunto de personas que cargan una imagen religiosa que pasa por la Plaza Italia. Se observa también la puerta del local.



Fig. 24.- Diego Bejar Luksic. Casona del Jirón Huanta. Fotografía. 2014.

Esto nos indica que en este lugar, existían muchos estímulos visuales que apuntaban a direcciones que probablemente hayan sido asimilados también por colegas de taller, como los íconos populares, en este caso. En esta zona del centro de Lima se concentran muchos barrios tradicionales como Barrios Altos y zonas aledañas al Rímac, hoy en abandono. Cabe destacar también que el Mercado Central y el Barrio Chino está cerca, es por ello que la cantidad de movimiento comercial es importante también en este lugar.

Un hecho importante de esta etapa del taller fue la influencia recibida por la gran cantidad de tendencias de arte que se vivía día a día por la variedad de artistas visuales que tenían su taller en el mismo local. Quienes compartíamos este espacio, fuimos un total de 12 personas, junto con otros inquilinos no necesariamente artistas. El lugar era espacioso e iluminado, nos daba comodidad e independencia suficiente. En la fotografía del corredor al interior del local (Fig. 25), se aprecia, en el segundo piso, los diferentes talleres de arte donde habían muchos pintores, escultores, grabadores, teatreros y bailarines.



Fig. 25.- Diego Bejar Luksic. Corredor al interior del local. Fotografía. 2014.

Otra vez, el intercambio diario con colegas artistas e incluso con quienes no lo eran, fue para mí un ambiente ideal para la creación y el compartir de ideas y maneras de enfocar diversos

temas plásticos en un ambiente que era diferente (en tanto a lo personal y lo académico) con los talleres de la FAD. En la fotografía del corredor donde está una máscara (Fig. 26), se ve esta pieza hecha con yeso y coral del artista Johan Rodríguez de la ESABAP. El artista es la persona que se ve en la fotografía.



Fig. 26.- Diego Bejar Luksic. Corredor y máscara. Fotografía. 2014.

El espacio que podíamos ocupar los artistas en la casona era suficiente y necesario, ya que tenía innumerables habitaciones de variados tamaños. Además de esto, había un patio interior cercado por barandas de madera en el segundo piso. Así mismo, se podía intervenir o usar todo el mobiliario de este segundo piso de manera libre para lo que se necesitara. Así, en la fotografía de los cordeles colgados (Fig. 27), se puede ver, desde el segundo piso de la casona, la instalación del artista Juan Jiménez, que consistió en grabados colgados y tensados en las barandas de madera.



Fig. 27.- Diego Bejar Luksic. Cordeles de esqueletos. Fotografía. 2014.

Este tipo de encuentro con la obra de otros artistas, aunque no fueran cosas iguales al trabajo que ralicé, me otorgaron diferentes imágenes e ideas, y muchas veces también, maneras técnicas de desarrollar mis inquietudes pictóricas y plásticas.

Esta experiencia duró un año entero, gracias a ello, además de tener contacto con otras maneras de hacer arte, por lo variado de la escuela de donde provenían mis compañeros, pude también aprovechar un lugar espacioso, lleno de luz y ventilación. La ventaja del gran espacio del taller que ocupé en la Casona del jirón Ucayali, hizo posible que desarrollé formatos grandes de pintura. Esto me dio la posibilidad de pintar los cuadros más grandes del proyecto.

Creo necesario resaltar la importancia del espacio con que se cuenta en el taller, por medio de un fragmento de las memorias del pintor y vitralista peruano de origen austriaco, fundador de la FAD Adolfo Winternitz (1993). En donde se narra cómo, a finales del año 1960, después de ganar un concurso internacional de vitrales para la gran Capilla del colegio del Verbo Divino, en Santiago de Chile, tuvo que pintar a tamaño original, seis cartones de doce metros de alto por tres de ancho: la Anunciación y Pentecostés, a escala 1 en 10; y a escala 1 en 20, todos los demás.

De esta manera, en sus memorias, Winternitz relata: «Comencé con grandes dificultades a pintar los cartones a tamaño original, porque mi taller era inadecuado por su poca altura (...) los padres franciscanos (...) me mostraron una capilla colonial en un montículo detrás de su convento en el distrito del Rímac, pero incluso esta capilla no tenía más que 7,5 metros de altura. De todos modos, mandé hacer un andamio y pinté los primeros cartones enrollándolos, ya sea abajo o arriba, sin tener nunca la posibilidad de verlos íntegramente. Había otra dificultad que vencer: cada mes tenía que quitar el andamio y reponer los bancos de la capilla a su sitio porque los padres necesitaban la capilla para un día de retiro espiritual. Al final tuve que abandonar este local. El Museo de Arte de Lima me ofreció una sala, pero tampoco esta tenía la altura necesaria. Para ver los cartones en su totalidad podía colocarlos en el gran patio del museo, porque la baranda del segundo piso tenía exactamente los doce metros de altura que yo necesitaba. No obstante, esta experiencia sólo se podía hacer en las mañanas muy temprano, porque a eso de las nueve entraba con fuerza el viento al patio y se corría el riesgo de que el

papel se rompiera. Finalmente, en el año 1962, mi amigo, el padre Mariano Siller (...) me dijo que el seminario tenía una capilla semiderruida en el distrito del Rímac y que, si yo la refaccionaba, la podía usar como taller. Con su permiso corté una pared del techo e hice levantar una pared de doce metros de altura.» (2013: 91-92).

Como en el caso de Winternitz, creo que el artista, en este caso el pintor, necesita de un espacio donde poder enfocar y realizar su trabajo, las implicancias técnicas que derivan de la actividad misma de pintar como los andamios, la altura de las paredes, la cantidad de color, son insumos que deben conseguirse, pero sin el espacio para poder realizar la pintura, no se puede empezar a realizar nada.



Fig. 28.- Diego Bejar Luksic. Taller de la Casona del Jirón Huanta 1. Fotografía. 2014.

En las fotografías del taller que ocupé la Casona del Jirón Huanta (Fig. 28 y 29), se puede apreciar cómo el espacio de la habitación permite el trabajo de formatos variados de pintura. El área de este espacio me permitió retroceder varios metros lejos del cuadro para tener una visión completa del mismo. De la misma manera, la altura de la habitación hizo posible plantear toda la escena de forma general, para luego entrar a los detalles.



Fig. 29.- Diego Bejar Luksic. Taller de la Casona del Jirón Huanta 2. Fotografía. 2014.

Al terminar este período en el mercado de Lima en febrero del año 2015, la mayoría de los cuadros de este proyecto ya estaban hechos. Ese año continué pintando algunos cuadros más pero de formato más chico ya que el taller estaba ubicado ahora en mi casa, y no era grande. Un evento importante que selló este período de trabajo, fue obtener el patrocinio de una galería para exponer el presente proyecto.

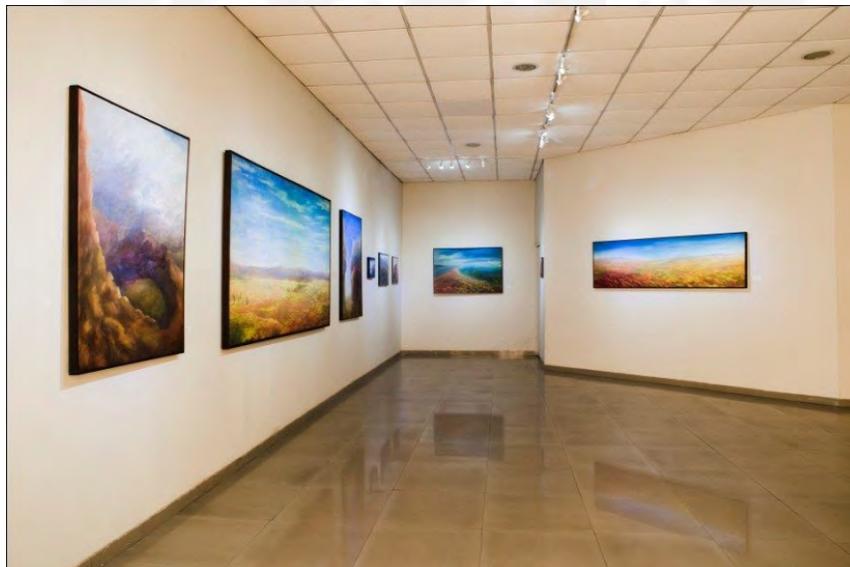


Fig. 30.- Adriana Peralta. Exposición en el IPCNA 1. Fotografía. 2016.

En el Instituto Cultural Peruano Norteamericano del Cusco pude gestionar la exposición, en noviembre del año 2016, de la muestra que se llamó *Paisaje Imaginario*, como la presente tesis.



Fig. 31.- Adriana Peralta. Exposición en el IPCNA 2. Fotografía. 2016.

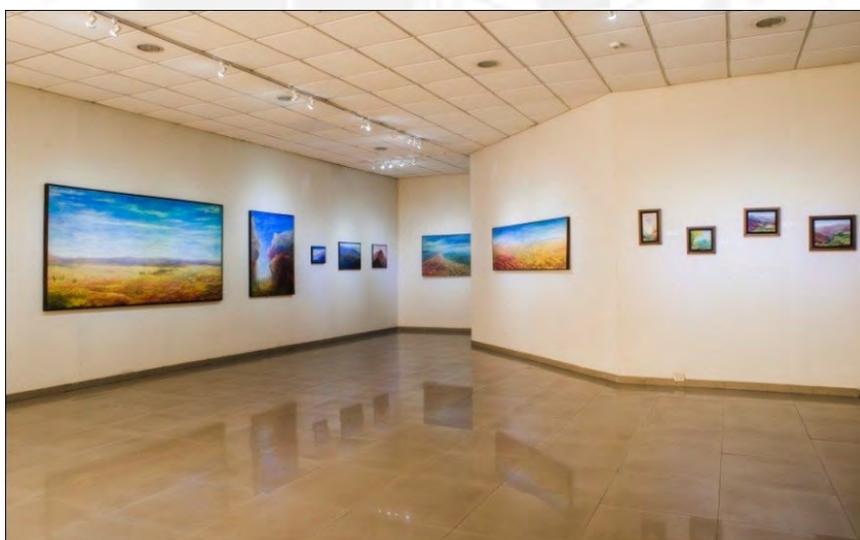


Fig. 32.- Adriana Peralta. Exposición en el IPCNA 3. Fotografía. 2016.

En las fotografías de la exposición en el IPCNA (Fig. 30- 32), se puede apreciar la Galería del IPCNA del Cusco, ubicada en al calle Tullumayu, donde se ven algunas de las pinturas del presente proyecto. A Cusco viajaron 22 cuadros al óleo de los 26 que tiene el proyecto en su

totalidad, sin contar los dibujos a carbón y las pruebas de color. El curador de la muestra fue el historiador Paulo Vigo (n. 1980), estuvo abierta un mes al público. El espacio destinado para la exposición quedó perfecto para la cantidad de cuadros presentados. Tuve mucho apoyo del personal del IPCNA del Cusco, la directora del área cultural, la señora Nohemí Ponce, me dio todas las facilidades para exponer de manera óptima el proyecto artístico Paisaje imaginario.



**IV.- CAPÍTULO 4.- RECONSTRUCCION DE LA “IMAGEN LÓGICA” DEL PROYECTO PAISAJE IMAGINARIO.**



El presente capítulo, es una reconstrucción del proyecto artístico Paisaje imaginario, a través de los elementos propuestos anteriormente, esto es, la *forma*, el *color* y la *materialidad*, Se va a usar, para dichos fines, solo uno de los productos del proyecto (una pintura), con el fin de explicar y ordenar en una secuencia que podría ser considerada una ficción metodológica, en algún sentido por aclarar (que tiene que ver con los procesos creativos y técnicos). En dicha ficción metodológica se intenta hacer evidente el proceso en que el boceto del natural sugiere lo que en el presente trabajo se denomina “imagen germinal”, la cual se transforma en un nuevo producto, llamado “imagen lógica” dentro del taller. Es decir, una imagen germinal surge al inicio de un proceso creativo, en este caso una idea todavía vaga de cómo componer determinados elementos en un paisaje; mientras que la imagen lógica es mucho más consistente y concreta<sup>36</sup>.

---

<sup>36</sup> Sobre este asunto, consultar en la presente tesis, el Capítulo 2.- *Lo imaginario como elemento conceptual en la pintura de paisaje*, pp.47- 76.

Esta reconstrucción, se divide en dos momentos importantes, la experiencia de pintura al natural y en el taller. En este último se construye, en el propio lenguaje de la pintura, lo que en el presente trabajo se ha denominado *distancia*. Así mismo, se aproxima al lector a entender cómo esta *distancia* surge en este mismo lenguaje de formas y colores. De esta manera, se busca hacer evidente cómo en el proceso de elaboración de estas pinturas, la *distancia* afecta y limita la figuración naturalista en la medida en que el artista decide sobre estos aspectos bajo los indicadores de materialidad, color y forma.

Es por ello que este capítulo expone la reconstrucción de una “imagen lógica” asociada al proyecto Paisaje imaginario. Dicha “imagen lógica”, se desarrolla en dos ámbitos de experiencia por parte del artista, esto es al aire libre y en el taller. De esta manera, en (4.1) *Pintura al natural, previa a la elaboración de la pintura Palacala*, se aproxima al lector a la experiencia de la pintura del boceto al óleo hecho en la escena natural (por lo menos alguna vez) para tomar apuntes de color, materialidad y forma. Así como también, en (4.2) *Trabajo en el taller de la pintura Palacala*, se expone, a partir de la elaboración de una pintura por etapas, el traslado de la información del boceto del natural al cuadro trabajado en el taller, por medio de pruebas de color, bocetos de línea y bocetos en clarooscuro.

#### 4.1.- Pintura al natural, previa a la elaboración de la pintura Palacala.

El trabajo artístico del presente proyecto comprende una etapa de pintura al aire libre, con el objetivo de estudiar la sensación de *distancia*, por medio de la experiencia que conlleva la pintura de paisajes en el medio natural. Es decir, a partir del color en la naturaleza. Para lo cual se emplea el boceto de color, con el fin de lograr construir una “imagen lógica” que se vincule con el término “paisaje”, a partir de los bocetos pintados al aire libre, sin ser una imitación fiel de un espacio natural determinado. De esta manera, para desarrollar la pintura *Palacala*, 2014, (Fig.78), del proyecto Paisaje Imaginario, se realizó un viaje a la Sierra de Lima. En este lugar se pintaron vistas con luz de mañana.

Como se dijo en el capítulo anterior<sup>37</sup>, los bocetos de color del natural (Fig. 70 y 71), fueron producto de la pintura al aire libre, son paisajes hechos en la mañana con una fuente de luz que parece venir del horizonte de color azul luminoso ubicado en la parte superior del cuadro, la misma que también se expresa también en colores de tonalidades claras que cubren toda la escena. Estos bocetos de paisajes presentan un tono de color azul que es característico de un momento específico del día; en este caso, los bocetos de color se pintaron con luz de mañana. Es por ello que he usado el óleo de color azul cobalto para pintar el cielo, ya que es un color que no “parece” tener amarillo en su composición, color característico del cielo cuando transcurre la tarde. Cabe mencionar que la luz de mañana varía en ambos bocetos por haber sido pintados en días diferentes.

De esta manera, estos elementos componen un espacio que se proyecta, desde el primer plano hasta el horizonte, en relación al espectador. En los bocetos del natural de Palacala (Fig.70 y 71), las montañas de color violeta claro, se proyectan desde el cielo de color azul; en el borde superior de las imágenes, hasta ser de color rojo oscuro cuando están en el borde inferior, al costado de los campos de siembra de color verde, rojo y amarillo.

---

<sup>37</sup> Sobre este aspecto revisar el Capítulo 3.- *Memoria del proyecto artístico Paisaje imaginario*, subsección 3.2.- *La experiencia de la pintura al aire libre*, pp. 80- 86.



Fig. 70.- Diego Bejar Luksic. Boceto del natural Palacala 1. Óleo sobre lienzo. 20 x 24,5 cm. 2014.



Fig. 71.- Diego Bejar Luksic. Boceto del natural Palacala 2. Óleo sobre lienzo. 25,5 x 30 cm. 2014.

Además, es necesario resaltar que la materialidad trabajada en los diferentes elementos de los bocetos del natural, apoya la idea de distancia que se busca lograr a partir del color y la

consistencia de los elementos pintados en los bocetos. Así, las plantas de la parte más cercana al espectador han sido hechas con una consistencia diferente del color al óleo que el resto de elementos en la imagen, es por ello que, parecen dibujadas de manera diferente que las montañas, de consistencia ligera, que les permite, además del color, perderse a lo lejos. Es por ello que, las plantas verdes se destacan a diferencia de los cerros marrones y violetas que se diluyen y pierden consistencia material en la medida que se acercan hacia un horizonte, el cual se proyecta hacia un cielo azul, en ambos bocetos.

Se considera que estos bocetos de color son un logro de una primera fase, en este caso, de elaboración de la pintura *Palacala*, (Fig.78). Allí se ha planteado un estudio de luz, color y composición hecho a partir de ciertos elementos naturales elegidos como paisaje. Esta es la primera fase del proceso de elaboración de la pintura *Palacala*, en donde se ha planteado un estudio de luz, color y composición hecho a partir de ciertos elementos naturales elegidos como paisaje.

#### **4.2.- Trabajo en el taller de la pintura *Palacala*.**

En la presente sección se trabaja con la pintura *Palacala*, 2014, (Fig.78). El proceso de construcción de esta pintura requiere de insumos propios del taller: un estudio lineal y en claroscuro y una prueba de color. Cabe mencionar que los bocetos de color pintados al aire libre (vistos en la sección anterior) son también, un antecedente de esta pintura. En consecuencia, a partir de esta información, el proceso de trabajo plantea una composición lineal del espacio y su valoración en términos del contraste entre luz y oscuridad (claroscuro) por un lado, y una síntesis (prueba de color) por el otro, con el objetivo de traducir esta información tomada del medio natural, en una nueva composición. Es decir que, para desarrollar la pintura llamada *Palacala*, es necesario realizar esquemas de línea y claroscuro como también una prueba de color.

#### 4.2.1.- Estudio lineal y en clarooscuro.

El trabajo en el taller empieza con los dibujos a carboncillo sobre papel de esquemas lineales y de contraste entre luz y sombra (Fig. 72 y 73), con el objetivo de traducir y plantear una composición nueva a partir de la información de los bocetos a color pintados al aire libre, en el valle de Palacala.



Fig. 72.- Diego Bejar Luksic. Boceto Palacala 1. Carbón sobre papel. 14 x 19 cm. 2014.

Estos esquemas en línea y clarooscuro, han sido ordenados en un proceso que va de lo simple a lo complejo. En este sentido, se puede observar en el estudio lineal, la manera como se compone el espacio por medio de líneas diagonales y horizontales que se integran de forma similar a la imagen pintada al aire libre sobre los bocetos.



Fig. 73.- Diego Bejar Luksic. Boceto Palacala 2. Carbón sobre papel. 18 x 21 cm. 2014.

Siguiendo con el proceso, se ha compuesto el dibujo con carbón *Composición en claroscuro Palacala*, 2014, (Fig. 74), en donde se puede apreciar como la dirección de la luz se origina en la parte superior de la imagen, de forma similar a los bocetos ya mencionados, del valle de Palacala.



Fig. 74.- Diego Bejar Luksic. *Composición en claroscuro Palacala*. Carbón sobre Canson. 48 x 62 cm. 2014.

En estas etapas del proceso, se han tomado elementos de los esquemas de dibujo previos, además de la distribución de las montañas y el camino que se aprecian tanto en los dibujos anteriores como en la composición final a carbón. Es por ello que la composición plantea un claroscuro que se desarrolla desde la oscuridad, en la parte inferior, hasta ser de tonalidades cada vez más claras y *lejanas* mientras se acerca a la parte superior de la imagen. Las zonas más oscuras en la imagen forman la contraluz que se ubica entre montaña y montaña, así como también, entre montaña y plano inclinado.

#### **4.2.2.- Elección del color, mediante una Prueba de color.**

Para traducir la composición y la información del contraste luz-sombra del dibujo a carbón, en función a un esquema de color, dentro de una nueva imagen (*Palacala*), el artista usa como

referente la información de los bocetos del natural pintados al aire libre en el valle de Palacala. Esto quiere decir que observa y entiende la información de estos bocetos de color pintados del natural. Por ello, el artista presta especial atención a la manera como se han distribuido los colores y el contraste entre temperaturas cálidas y frías, existente en los bocetos del natural.



Fig. 75.- Diego Bejar Luksic. Prueba de color. Óleo sobre lienzo. 30 x 40 cm. 2014.

Para lo cual, se sirve de una síntesis cromática o *Prueba de color* (Fig. 75), que se origina a partir de la información en color dada por los bocetos de color pintados al aire libre. La prueba de color permite simplificar el espacio cromático que se busca reinterpretar en una paleta cromática de colores cálidos y fríos, con el objetivo de plantear la relación de contraste y temperatura entre los colores para generar, de esta manera, la sensación de profundidad en un espacio que se prolonga fuera del marco de la imagen. En la pintura *Prueba de color* (Fig. 75), se aprecia como los tonos de color rojo y marrón cálidos se aclaran desde el borde inferior hasta cambiar a tonos de color violeta frío, en el límite con el espacio de color azul claro que se proyecta hasta el borde superior. Esta información en tono y temperatura de color permite al artista simplificar los espacios a pintar en áreas o manchas de color; y facilita, que fije su atención en interpretar la materialidad del fragmento a pintar, así como también que pueda graduar el contraste de luz y sombra en la nueva imagen, en este caso, *Palacala*.

#### 4.2.3.- Palacala, una de las pinturas del proyecto artístico Paisaje imaginario, articulada a su proceso específico.

Con la prueba de color y el dibujo a carbón *Composición en clarooscuro Palacala*, 2014, (Fig. 74), se tiene toda la información necesaria para elaborar la pintura *Palacala*, 2014, (Fig. 78). Entonces, al empezar a pintar, se *mancha* el cuadro con los tonos de color más oscuros (marrones y verdes) y luminosos (violetas y azules) al mismo tiempo, hasta llenar toda la superficie del lienzo con el objetivo de tener el esbozo del contraste entre luz y oscuridad máximos, además de la noción de temperatura tomada de la prueba de color al inicio del proceso de pintado.

En la pintura *Palacala en proceso 1* (Fig. 76), se aprecia la manera en que los tonos de color rojo y marrón oscuros de la parte inferior, como el color azul iluminado en el borde superior de la imagen, forman el contraste general de luz y oscuridad en la escena que se pinta. Esto permite al artista la posibilidad de llevar su atención, en una etapa posterior de pintado, hacia el aspecto material de cada espacio descrito.

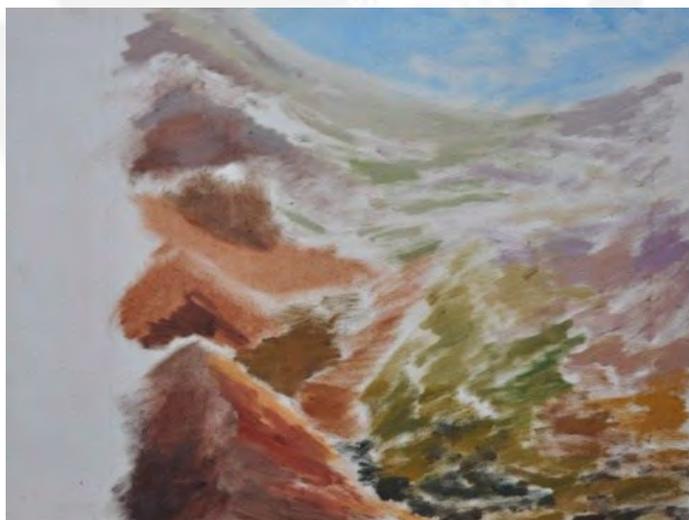


Fig. 76.- Palacala en proceso 1.

De modo que se coloca el color según la *materialidad* y la sensación propias del fragmento a pintar. En este momento del proceso se define la *forma* dentro de la atmósfera de color a la cual

pertenece. Es decir, la imagen empieza a presentar, no sólo un color determinado, sino también una consistencia material, en el sentido que sugiere un espacio natural formado por un piso de tierra, vegetación y elevaciones que sugieren montañas, en donde cada espacio tiene un tratamiento diferente según la figuración del espacio natural reinterpretado.



Fig. 77.- Palacala en proceso 2.

En consecuencia, en la pintura *Palacala en proceso 2* (Fig. 77), se intentan tres materialidades diferentes: formas triangulares y rojas que remiten a las montañas, y planos inclinados, de color verde y naranja, que parecen campos de siembra y un camino. Además, la pintura presenta un pequeño espacio azul en la parte superior de la imagen. Las montañas y los campos de siembra ocupan casi todo el espacio de la composición y se relacionan con el cielo, pintado en la zona superior. Estos elementos: montañas y campos de siembra, se proyectan desde el borde inferior de la imagen hasta fundirse en un horizonte azul que ocupa menos de la tercera parte de la misma.

La relación de color entre estas tres materialidades diferentes está indicada por el recorrido de la luz que empieza desde un color que se asume como frío y recorre el espacio de la imagen hasta matizarse en un color cálido. En consecuencia, cada espacio descrito por una determinada oscuridad o contraluz se relaciona con una claridad o luz específica que conserva la misma temperatura y armonía cromática.

Es por ello que en la pintura *Palacala en proceso 2* (Fig. 77), se observa como las sombras o contraluces de las montañas rojas, los campos de siembra verdes y el cielo azul tienen su equivalente cromático en luces de los mismos colores. Estas relaciones de colores cálidos cambian progresivamente hacia un tono frío de color desde el borde inferior hasta el extremo superior de la imagen. Es así que los rojos de la parte inferior, más próxima al espectador, varían hacia el violeta claro. De la misma manera, el verde y el naranja cambian en relación a la profundidad hacia tonos más sutiles y fríos para conseguir la sensación de distancia en la pintura.

#### 4.2.4.- Paisaje imaginario como resultado.

Al seguir con el proceso de formación de la pintura *Palacala*, 2014, (Fig. 78), el artista cree necesario acentuar la intensidad del contraste entre colores claros y oscuros una vez planteados todos los elementos de la composición.



Fig. 78.- Diego Bejar Luksic. *Palacala*. Óleo sobre lienzo. 1,84 x 2,43 cm. 2014.

Por esta razón, en dicha figura se observa un incremento en el brillo y el contraste de las luces y contraluces con respecto a la figura anterior (Fig. 77), esto da como resultado que el contraste

buscado entre la claridad del cielo y la oscuridad de las montañas, tenga mayor nitidez. Los tonos de colores cálidos han sido colocados en relación a los colores fríos. El contraste de temperaturas entre las zonas violetas (claras y frías) de la parte superior y las superficies rojas, naranjas y verdes (oscuras y cálidas) del borde inferior de la imagen, ha sido pintado de esa manera para que la composición tenga movimiento cromático, es decir, se sienta como un todo que escapa del borde de la pintura.

Finalmente, la imagen resultante presenta un color que manifiesta la fuerza expresiva del contraste que el proyecto artístico busca y dentro de los límites que la atmósfera cromática sugiere. En consecuencia, en la pintura *Palacala*, 2014, (Fig. 78), se puede observar como el color y los espacios construidos dialogan entre sí de manera similar a la vista en perspectiva de un paisaje natural *real*, donde se reinterpreta y construye el concepto de *distancia* en un espacio de dos dimensiones (el lienzo). Además de lograr una *materialidad* específica en las formas y espacios. Los cuales, se generan y expresan como consecuencia de la relación entre las temperaturas cálidas y frías de los colores usados al elaborar dicha pintura.

Cabe destacar que por medio de la ficción metodológica propuesta en el presente capítulo, el lector puede entender y aproximarse al proceso de formación de las pinturas del presente proyecto. Es por ello que este capítulo divide el proceso de construcción de la pintura *Palacala*, 2014, (Fig. 78), en función de dos momentos o imágenes: la del inicio o “germinal” que representa una primera idea vaga y aún sin forma que se carga de contenidos obtenidos a partir de la relación entre la experiencia de la pintura al natural y el imaginario propio del artista, en el momento de pintar los bocetos al aire libre. Y la segunda, llamada “imagen lógica”, de consistencia más concreta que la primera, ha sido el resultado de un proceso de prueba y error, por medio de diferentes recursos técnicos, desde el boceto pintado al aire libre hasta la composición final en el taller; es así que los dibujos lineales, claroscuros, bocetos y esquemas de color son el reflejo de esta búsqueda plástica, de interés personal, en que la idea germinal; que vendría a ser una inquietud por parte del artista, se convierte en una imagen lógica, un producto, que en este caso es una pintura al óleo.

Esto nos indica que por medio de diferentes técnicas pictóricas y de dibujo aplicadas por medio del boceto de color al óleo y los claroscuros a carbón, la imagen germinal encuentra una vía de expresión hacia una imagen lógica que se expresa en la formación de colores, formas y situaciones cromáticas de contraste y materialidad. Se debe tener en cuenta que para el presente estudio, una imagen lógica es un evento presente en todas las partes del proceso, a manera de producto constante en la relación que esta establece junto con el imaginario. Las imágenes lógicas, están presentes siempre como parte de nuestra herencia cultural, desde la toma de apuntes (por medio del boceto) de color, forma y materialidad del medio natural, hasta la elaboración de dibujos lineales y en claroscuro, además de las pinturas finales (obras) dentro del taller.

#### **4.3.- Conclusiones parciales.**

##### **4.3.1.- Primera conclusión parcial: Pintura al natural, previa a la elaboración de la pintura Palacala.**

El presente proyecto propone una ficción metodológica para explicar la formación de una de sus pinturas (obras) finales: *Palacala*. De esta manera, el proyecto explica cómo, lo que llama “imagen germinal” o primera fuente de insumos visuales obtenidos en la pintura de bocetos al aire libre, pasa a ser una “imagen lógica”, resultado de un proceso donde se usan técnicas pictóricas y de dibujo para producir bocetos, pruebas de color, pinturas y dibujos a carbón. Para desarrollar la pintura *Palacala*, el artista (mi persona) tuvo que viajar lejos de la ciudad, a un lugar llamado Palacala, ubicado en la sierra de Lima, el año 2014. Este viaje se realizó con el objetivo de vivir la experiencia de pintura al aire libre. En este proceso de pintura, se elaboraron dos bocetos de color al óleo que sirvieron como base para desarrollar una “prueba de color” para simplificar la información de color (temperatura y contraste luz-sombra) obtenida por medio de los bocetos de color pintados en el natural. Esta información de color se complementa con nuevas ideas expresadas en bocetos lineales y en claroscuro para formar luego, una composición (pintura final) nueva en el taller.

#### 4.3.2.- Segunda conclusión parcial: Trabajo en el taller de la pintura *Palacala*.

En el proceso de elaboración de la pintura *Palacala*, la llamada “imagen lógica”, se expresa a lo largo de todo el proceso artístico, en el sentido que vincula aspectos de la cultura del individuo (imaginario) con la subjetividad propia del mismo cuando pinta o dibuja tanto al aire libre como en el taller. Los recursos técnicos previos para pintar *Palacala*, como el dibujo a carbón de esquemas lineales y en claroscuro, así como también, el pintado de esquemas y bocetos de color al óleo, son herramientas que encuentra el artista para expresar un conjunto de ideas e inquietudes plásticas, mientras esa imagen germinal que persigue, va generando productos visuales o imágenes lógicas.

El trabajo en el taller empieza con el dibujo de bocetos a carbón en línea y claroscuro, para luego construir una prueba o esquema de color en base a los bocetos del natural. Toda esta información sirve para plantear un dibujo en claroscuro final que será el referente para la obra. El artista usa los elementos de composición, materialidad y forma de los insumos elaborados antes y genera, mediante el uso del color al óleo colocado sobre un lienzo por temperaturas y contrastes primarios de color, la figuración de un espacio natural imaginado, en este caso la pintura llamada *Palacala*.

## V.- CONCLUSIONES FINALES.

### 5.1.- Primera conclusión final: El paisaje en la tradición occidental, hitos que configuran una historia.

Para documentar en imágenes, el proceso de formación del paisaje como concepto visual, el proyecto Paisaje imaginario, se interesa, sobre todo, en los paisajes iniciales de la historia del arte occidental, por ejemplo, aquellos que aparecen en la pintura flamenca, pero también, los primeros paisajes tomados a partir de un viaje, como en los elaborados y descritos por William Gilpin a finales del siglo XVIII. De las pinturas flamencas toma la idea de *ventana flamenca* como una suerte de espacio dentro de la pintura que permite ver cómo el paisaje yace lejano frente al motivo principal del cuadro que permanece cercano. En el caso de Gilpin, el proyecto apunta su atención hacia otra cosa: *lo pintoresco*, la manera como los artistas, en la pintura de paisajes en Europa, prefieren ciertas cualidades específicas por encima de otras, en la elección de los temas y la composición de los elementos en los cuadros propuestos. De manera que al tomar apuntes rápidos al aire libre sobre una pequeña libreta o un lienzo pequeño, por medio de la acuarela o los lápices de carbón, los artistas no elegían, por ejemplo, los sublimes y sugerentes Alpes u otros escenarios que exponen una belleza grandiosa y sublime; sino que tomaban en cuenta lo áspero, contrastado e irregular de los paisajes llamados *pintorescos*, como los campos, ríos y montañas donde están diseminados sin aparente orden, animales, restos de antiguas abadías y castillos en ruinas. Lo pintoresco, aunque fue un término peyorativo en primera instancia, con el paso del tiempo, resultó muy influyente y logró ser una herramienta para difundir ideas con respecto al gusto y a la expresión, en la Ilustración europea, especialmente en Francia, Inglaterra y Alemania, desde finales del siglo XVIII hasta inicios del siglo XIX. Entonces, es a partir de estas articulaciones entre imágenes, conceptos y técnicas que el *paisaje* en la pintura es el resultado de una práctica por medio de procesos creativos que obedecen a una construcción cultural, y de experiencia estética, inmersa en la historia y tradición de la pintura europea, con sus bases en el Renacimiento hasta su formación definitiva como género autónomo en la pintura holandesa del siglo XVII.

## **5.2.- Segunda conclusión final: Lo imaginario como elemento conceptual en la pintura de paisaje.**

Según la presente investigación, *lo imaginario* es un concepto que no sólo puede aplicarse al aspecto sensorial que el artista experimenta en un determinado momento, sino también de la memoria propia del sujeto (artista y observador) que capta y produce imágenes a partir de lo ya existente. En el caso de la pintura, lo imaginario se vincula a una memoria personal, cargada de sentidos, que cambia la figuración naturalista en la representación de un espacio natural específico.

## **5.3.- Tercera conclusión final: Memoria del proyecto Paisaje imaginario.**

El proyecto Paisaje imaginario, fue el resultado de un proceso pictórico y conceptual personal que tuvo sus primeros antecedentes en la época de estudios en la FAD (2006- 2012), con experiencias marcadas por los viajes de estudio para pintar paisaje a las comunidades de Obrajillo y Chiquián, en la sierra de Lima. En el transcurso de los años en que se realizó el proyecto artístico Paisaje imaginario (2013-2016), se hace evidente un proceso creativo vinculado a la pintura de paisajes del natural, en este caso, los viajes de pintura que realicé a los lugares llamados Chichubamba y Palacala, ambos en la sierra del Perú y en fechas diferentes sirvieron para estudiar la composición, los efectos de la luz y las temperaturas de color en el paisaje. Además de esto, la mayor parte del desarrollo del proyecto, en tanto a pinturas, dibujos lineales, esquemas de color y dibujos en claroscuro, ha sido realizada en el trabajo de taller. Del mismo modo, cabe destacar el uso de técnicas pictóricas y de dibujo aprendido en los años de estudio en la FAD y reforzadas con la experiencia personal tanto en el taller como en los viajes de pintura. En gran medida, todo el trabajo pictórico se hizo desde finales del 2013 hasta inicios del año 2014, en el centro de Lima, en una casona del Jirón Huanta, con otros colegas artistas. En este momento del proceso cabe destacar el espacio amplio del taller y lo alto de las paredes que me permitió desarrollar los cuadros más grandes del proyecto, así como también, la experiencia de la convivencia con compañeros de escuelas de arte diversas y disciplinas diferentes a la pintura, desde la escultura hasta las artes escénicas. Después de este período de

producción, hice formatos de pintura más chicos porque tuve que cambiar el amplio espacio del taller que tenía en el centro de Lima por un espacio más pequeño. Finalmente, el 8 de noviembre del año 2016, pude exponer un total de 22 pinturas en la sala de exposiciones del Instituto Cultural Peruano Norteamericano (IPCNA) de la ciudad del Cusco.

#### **5.4.- Cuarta conclusión final: Reconstrucción de la “imagen lógica” del proyecto Paisaje imaginario.**

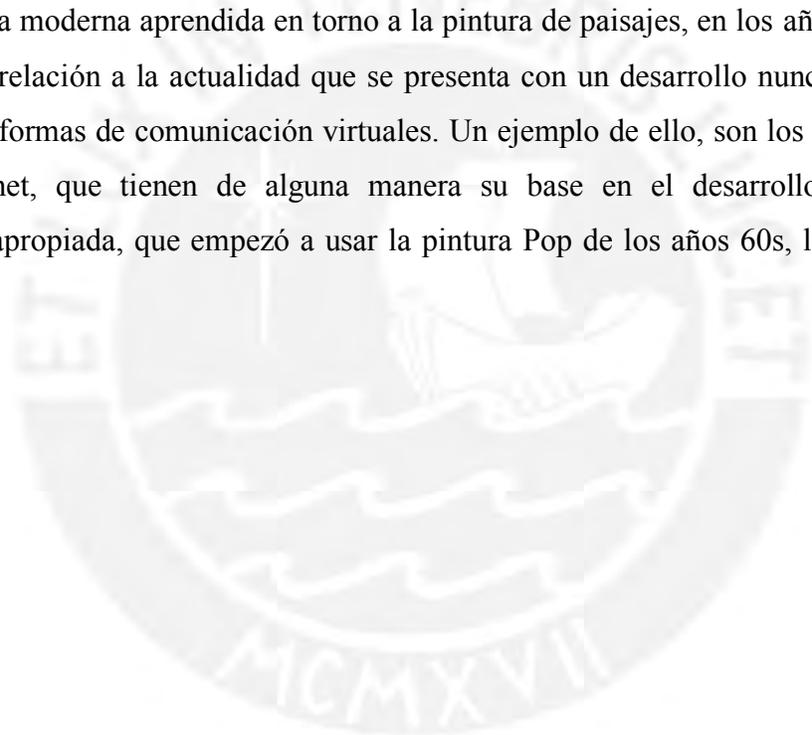
Por medio de la elaboración de una de las pinturas del presente proyecto: Palacala, se elabora y expone una ficción metodológica que intenta explicar cómo lo que en este estudio se llama “imagen germinal” se convierte en una “imagen lógica”. En el presente proyecto, la imagen germinal es la primera fuente de insumos visuales obtenidos en la experiencia de pintura de bocetos al aire libre. Para desarrollar esta imagen lógica, el artista (mi persona) se sirve de diversas técnicas pictóricas y de dibujo para lograr una pintura en términos del boceto pintado al natural, en este caso, los que realicé en el viaje de pintura al valle de Palacala en el año 2014. Del mismo modo, el proyecto define la imagen lógica como resultado de un proceso que vincula esquemas ya existentes en el imaginario social con una subjetividad propia del artista que experimenta tanto la experiencia de la pintura al natural como el trabajo posterior en el taller. Esto se realiza a través de dibujos lineales, esquemas de color y dibujos en claroscuro previos a la pintura del cuadro final, en este caso la pintura llamada Palacala.

#### **5.5.- Quinta conclusión final: Aclaración final.**

En conclusión, el proyecto *Paisaje Imaginario: Una articulación entre procesos creativo-técnicos e hitos en la historia de la representación del paisaje*, además de desarrollar el presente trabajo conceptual, de manera paralela, ha producido un conjunto de obras, por medio de diversas técnicas pictóricas y de dibujo, las cuales son el resultado de un trabajo previo por medio del boceto, tanto del natural como del taller para lograr una interpretación personal del paisaje por medio de la reflexión y la imaginación. Es importante mencionar que mi trabajo no

proviene de una sola subjetividad sino de mecanismos previos que existen antes que yo, entonces es necesario aclarar que el presente trabajo artístico es *contemporáneo* en un sentido aún por aclarar, en la medida que esta tesis tiene un carácter exploratorio y asume que toda realidad está ahora vinculada al uso de interfaces entre el observador y el objeto.

Cabe mencionar también, que el presente proyecto es capaz de generar en el lector, una serie de respuestas posibles a la pregunta del ¿por qué hacer pintura de paisajes al natural y en el taller, con métodos y pautas entendidas en este estudio como modernas (resultan de una percepción sin interfaces entre el observador y lo que se ve) dentro una época de posturas y recursos contemporáneos, en cuanto a arte se refiere? En este sentido, hace énfasis en la implicancia que tiene la herencia moderna aprendida en torno a la pintura de paisajes, en los años universitarios de la FAD, en relación a la actualidad que se presenta con un desarrollo nunca antes visto de diferentes plataformas de comunicación virtuales. Un ejemplo de ello, son los medios digitales como el internet, que tienen de alguna manera su base en el desarrollo de la imagen reproducida y apropiada, que empezó a usar la pintura Pop de los años 60s, la fotografía y el cine.



## VI.- BIBLIOGRAFÍA.

ADDISON, Joseph

1991 Los placeres de la imaginación y otros ensayos. The Spectator. Edición de Tonia Raquejo. Madrid: Gráficas Rogar S. A.

ARAYA, René Alarcón

2009 “Realidad(es): mimesis y construcción. Una lectura del impresionismo y las vanguardias históricas como precedentes del Constructivismo”. Límite. Revista de Filosofía y Psicología. Tarapacá, 2009, volumen 4, número 20.

ASSUNTO, Rosario

1973 El paisaje y la estética. Vol1. Nápoles: Giannini.

BELTRÁN, J. y J.M. BELTRÁN

2012 “Enseñanza de la perspectiva cónica, método en el espacio real y su simulación en el espacio virtual.” En *Pixel-Bit. Revista de Medios y Educación*. Granada, N°41, pp. 31-46.

CABANNE, Pierre

1979 *Diccionario Universal de Arte*. Cinco tomos. Barcelona: Argos- Vergara.

CASTORIADIS, Cornelius

1983 *La Institución Imaginaria de la Sociedad I*. Barcelona: Tusquets.

CLARK, Kenneth

1971 *El Arte del Paisaje*. Barcelona: Seix Barral.

DANTO, Arthur Coleman

1999 *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós.

DEL VALLE, Augusto

2008 *Memorias: 20 años del Premio Constable. Concurso Nacional de Acuarela "Paisaje Peruano"*. Texto inédito.

DEMPSEY, Amy

2008 *Estilos, Escuelas y Movimientos. Guía Enciclopédica del Arte Moderno*. Barcelona: Art Blume.

DIDI- HUBERMAN, George

2011 *Atlas, cómo llevar el mundo a cuesta*. Texto sobre la exposición de los tableros de Andy Warbug. Madrid: Museo Reyna Sofía, noviembre 2010- abril 2011. Consulta: 20 de noviembre de 2014. <<http://es.scribd.com/doc/134223023/Atlas-Paginas-1-a-la-240>>

DONDIS, D. A

1985 *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*. Barcelona: Gustavo Gill.

EIELSON, Jorge Eduardo

1977 *El "Paisaje infinito" de la costa del Perú*. Publicado en el catálogo de la exhibición Jorge Eielson (Galería de Arte Enrique Camino Brent, 29 de noviembre- 20 de diciembre de 1977).

FOUCAULT, Michael

1989 *El pensamiento del afuera*. Valencia: Pre- textos.

GALASSI, Peter

1981 *Before photography: Painting and Invention of Photography*. New York: The Museum of Modern Art.

1996 “Antes de la fotografía”. En *Taxifoto*. Lima: IAF, números 6- 7, pp.7-13 y pp.7-15.

GÁLLEGO, Julián

1996 *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de oro*. Madrid: Cátedra.

GILPIN, William

2004 [1792] *Tres ensayos sobre la belleza pintoresca*. Madrid: Abada Editores.

GILSON, Étienne

2000 *Pintura y Realidad*. Navarra: Ediciones Universidad de Navarra.

HEREU, P., MONTANER, J. M., y OLIVERAS, J.

1999 “Alexander Cozens: un nuevo método”. En *Textos de Arquitectura de la Modernidad*. Segunda Edición. Madrid: Nerea, PP. 43- 48.

JAIME CARBONEL, Alejandro

2013 *Proyecto Nevados: el arte como configurador del nuevo paisaje o de los nuevos entornos de representación*. Tesis de licenciatura en Arte con mención en pintura. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Facultad de Arte y Diseño.

MADERUELO, Javier (director)

2006a *El Paisaje: Génesis de un concepto*. Madrid: Abada Editores.

2006b *Paisaje y pensamiento. Javier Maderuelo (Dir.)*. Madrid: Abada Editores.

MARCHÁNFIZ, Simón

2006 “La experiencia estética de la naturaleza”. En MADERUELO (Dir.). *Paisaje y Pensamiento*. Madrid: Abada, pp. 11- 54.

MIGLIORI, Giuliana

2015 *Respuesta a la consulta hecha sobre su tesis de licenciatura "Eau de Sarita"*. Correo electrónico del 16 de junio del 2015 a Diego Bejar Luksic.

MILANI, Raffaele

2006 "Estética del paisaje". En MADERUELO (Dir.). *Paisaje y pensamiento*. Madrid: Abada.

LIBSA, Equipo Editorial

2006 *Diccionario de Arte: Pintores del siglo XIV y XVIII*. Madrid: Libsa.

ORTEGA, Cantero

2006 "Entre la explicación y la comprensión: El concepto de paisaje en la geografía Moderna". En MADERUELO (Dir.). *Paisaje y pensamiento*. Madrid: Abada Editores, pp. 107- 129.

PANOFSKY, Erwin

2004 *El Significado de las Artes Visuales*. Segunda Edición. Versión Castellana de Nicanor Ancochea. Madrid: Alianza Forma.

PONTY, Merleau

1957 *Fenomenología de la percepción*. México- Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

RIBALTA, Jorge

2003 *Indiferencia y singularidad*. España: Editorial Gustavo Gili, S. L.

ROGER, Alain

2007 *Breve tratado del paisaje*. Traducción de Maysi Veuthey. Edición de Javier Maderuelo. Madrid: Biblioteca Nueva.

SCHOFIELD, Malcolm

1992 “Aristotle on the Imagination”. En: *Essays on Aristotle’s De Anima*. Edited by Martha C. Nussbaum and Amélie Okseberg Rorty. Reprinted 2003. New York: Oxford University Press.

SHIFF, Richard

2002 *Cézanne y el fin del impresionismo. Estudio de la teoría, la técnica y la valoración crítica del arte moderno*. Madrid: A. Machado Libros.

SIMMEL, George

1986 “Filosofía del paisaje”. En *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la Cultura*. Barcelona: Península.

SUAREZ-ROJAS, Alberto (Traductor)

2004 *Paul Cézanne*. Barcelona: Aguazul.

TATARKIEXICZ, Wladyslaw

2002 *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos.

KANT, Emmanuel

2007 [1781] *Crítica de la Facultad de juzgar*. 1ª Edición. Traducción de Mario Caimi. Buenos Aires: Colihue.

KRAUSS, Rosalind

1996 *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza editorial.

ULRICH OBRIST, Hans

1996 *Gerhard Richter / 100 imágenes*. Ostfildern- Ruit: Cantz.

VASARI, Giorgio

2004 *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores Italianos desde Cimabue a nuestros tiempos (antología)*. Estudio, selección y traducción de María Teresa Méndez Baiges y Juan Manuel Montijano García. Madrid: Tecnos: Alianza Editorial.

VILLACORTA, Jorge y Luis. E. WUFFARDEN

2000 *“Tilsa Tsuchiya 1929- 1984”*. Lima: Museo de Arte de Lima.

VIRILIO, Paul

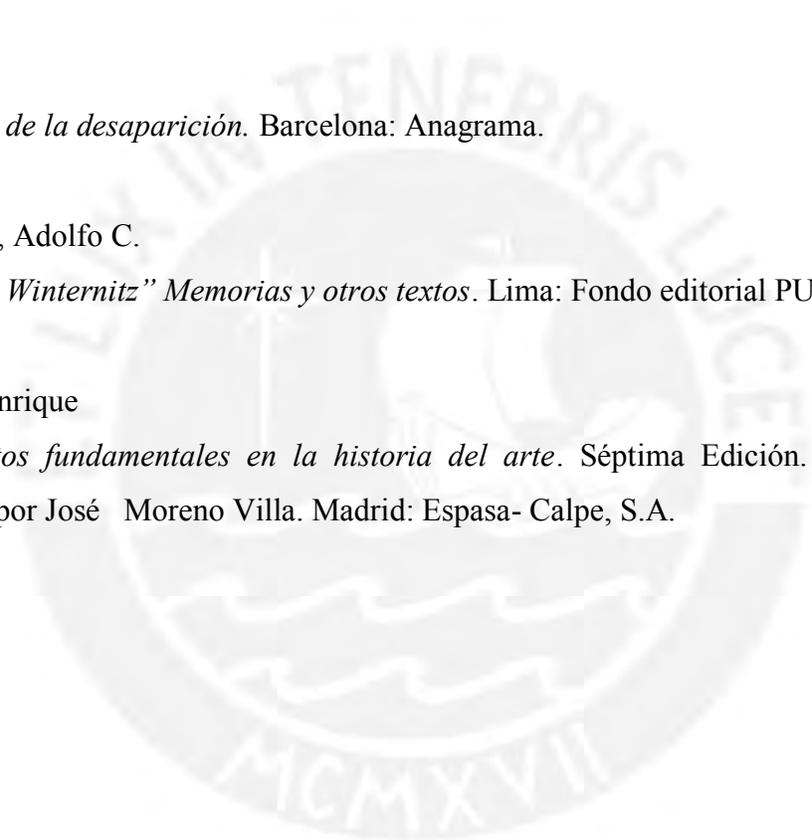
1988 *Estética de la desaparición*. Barcelona: Anagrama.

WINTERNITZ, Adolfo C.

2013 *“Adolfo Winternitz” Memorias y otros textos*. Lima: Fondo editorial PUCP.

WÖLFFLIN, Enrique

1979 *Conceptos fundamentales en la historia del arte*. Séptima Edición. Traducción del alemán por José Moreno Villa. Madrid: Espasa- Calpe, S.A.



## VII.- ANEXO 1: FUENTES DE LAS IMÁGENES TOMADAS DE LIBROS Y DEL INTERNET.

Fig. 1.- VAN EYCK, Hubert. *Imagen del Libro de Turín*. Consulta: 20 de marzo de 2016. <[http://www.artantica.eu/elenco-opere.aspx?Province\\_Ky=91&desubi=Civico-Torino](http://www.artantica.eu/elenco-opere.aspx?Province_Ky=91&desubi=Civico-Torino)>

Fig. 2.- DE LA FRANCESCA, Piero. *La ciudad ideal*. Consulta: 20 de marzo de 2016. <[https://es.wikipedia.org/wiki/Ciudad\\_ideal](https://es.wikipedia.org/wiki/Ciudad_ideal)>

Fig. 3.- GIULIO ROMANO, Rafael. “El incendio del Borgo”. En MADERUELO. *El paisaje: Génesis de un concepto*. Madrid: Abada, 2006, p. 127.

Fig. 4.- VAN EYCK, Jan. “El Matrimonio Arnolfini”. En PIERRE CABANNE. *Diccionario Universal de Arte*. Tomo V. Barcelona: Argos- Vergara, 1979, p. 1576.

Fig. 5.- DURERO, Alberto. “El Auto retrato”. En EQUIPO EDITORIAL LIBSA. *Diccionario de Arte: Pintores del siglo XIV y XVIII*. Madrid: Libsa, 2006, p. 105.

Fig. 6.- GOLTZIUS, Hendrick. “Paisaje de dunas cerca de Haarlem”. En MADERUELO. *El paisaje: Génesis de un concepto*. Madrid: Abada, 2006, p. 293.

Fig. 7.- VAN DE VELDE, Isaias. *Vista de Zierikzee*. Consulta: 20 de marzo de 2016. <[https://es.wikipedia.org/wiki/Esaias\\_van\\_de\\_Velde#/media/File:Velde-Zierikzee.png](https://es.wikipedia.org/wiki/Esaias_van_de_Velde#/media/File:Velde-Zierikzee.png)>

Fig. 8.- CAMPIN, Robert. *El tríptico de Merode*. Consulta 20 de marzo de 2016. <https://enclasedehistoria.wordpress.com/tag/pintura-flamenca/>

Fig. 9.- GILPIN, William. *Paisaje montañoso y pintoresco*. Consulta: 20 de marzo de 2016. <[http://www.allposters.es/-sp/Paisaje-Posters\\_i10081321\\_.htm](http://www.allposters.es/-sp/Paisaje-Posters_i10081321_.htm)>

Fig. 10.- CÉZANNE, Paul. “Árboles y casa”. En ALBERTO SUAREZ-ROJAS (Traductor). *Paul Cézanne*. Barcelona: Aguazul, 2004, p. 49.

Fig. 11.- ALBERTI, León. “Estudios geométrico de la perspectiva. Impreso del tratado del libro de Brook Taylor”. En J. y J.M. BELTRÁN. *Píxel-Bit Revista de Medios y Educación*. Ganada, N°47, 2012, p. 32.

Fig. 12.- UCCELLO, Paolo. *La caza en el bosque*. Consulta: 20 de marzo de 2016. <<http://pinturasepocas.blogspot.pe/2013/05/la-caza-en-el-bosque-paolo-uccello.html>>

Fig. 15.- DEGAS, Edgar. *La carrera de caballos*. Consulta: 20 de marzo de 2016. <[http://allposters.es/-sp/Racecourse-Amateur-Jockeys-c-1877Posters\\_i2826728\\_.htm](http://allposters.es/-sp/Racecourse-Amateur-Jockeys-c-1877Posters_i2826728_.htm)>

Fig. 16.- CONSTABLE, John. *Escena del cielo*. Consulta: 20 de marzo de 2016. <https://reproarte.com/es/seleccion-de-temas/a-estilo/romanticismo/12687-escena-del-cielo-detail>

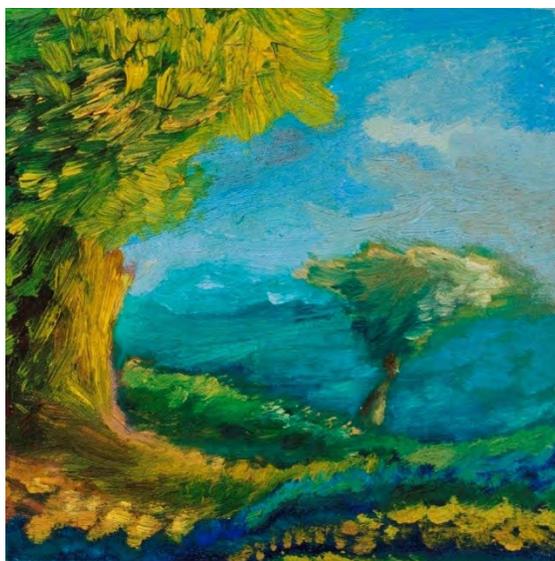
Fig. 17.- CONSTABLE, John. *Nubes de lluvia sobre Brighton*. Consulta: 20 de marzo de 2016. <<https://historia-arte.com/2015/06/30/marina-constable/>>

Fig. 18.- RICHTER, Gerard y Sigmar POLKE. *Trasnsformación*. Consulta 20 de diciembre de 2016. [www.artspace.com/gerhard\\_richter](http://www.artspace.com/gerhard_richter)

Fig. 19. - RICHTER, Gerard. “S. con niño”. En HANS ULRICH OBRIST. *Gerhard Richter/ 100 imágenes*. Ostfidern- Ruit: Cantz, 1996, p. 42.

**VIII. - ANEXO 2: IMÁGENES DE LAS OBRAS DEL PROYECTO.**





*Árbol*, 2013.

Óleo sobre lienzo. 19 x 20 cm.



*Turquesa*, 2013.

Óleo sobre lienzo. 15 x 30 cm.



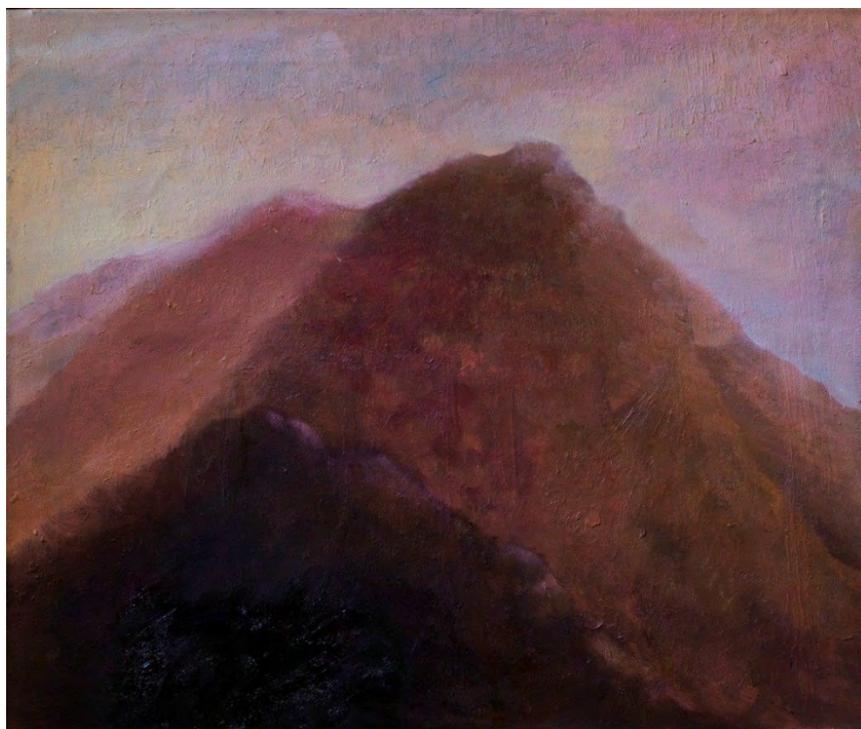
*Chichubamba 1. Boceto de color del natural, 2013.*

Óleo sobre lienzo. 49 x 81 cm.



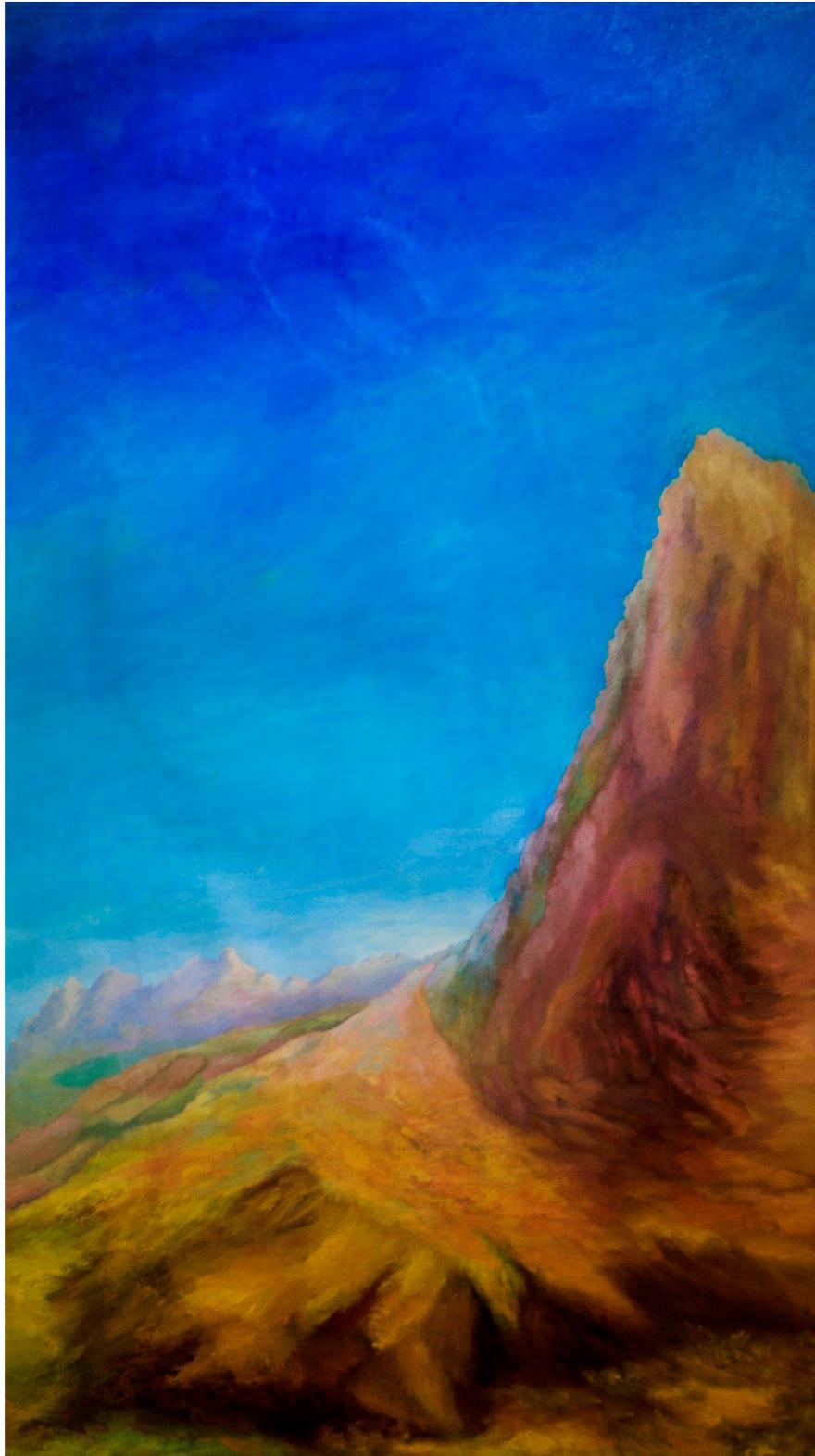
*Chichubamba 2. Boceto de color del natural, 2013.*

Óleo sobre lienzo. 80 x 1,20 cm.



*Cerro*, 2013.  
Óleo sobre lienzo. 46 x 55 cm





*Ascenso*, 2013- 2015.

Óleo sobre lienzo. 1,60 x 91 cm



*Violeta*, 2013.

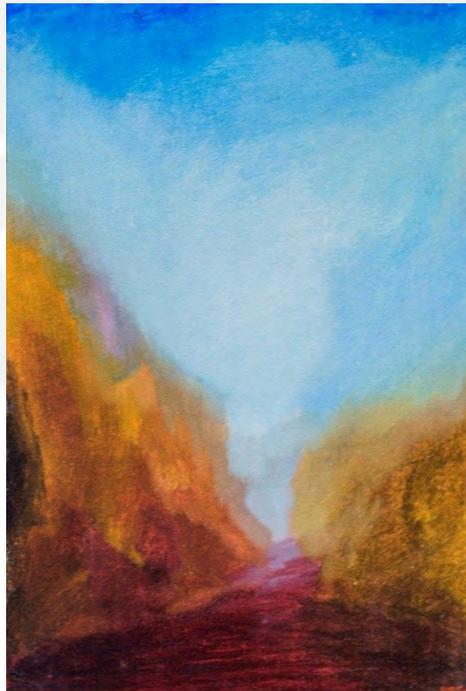
Óleo sobre lienzo. 46 x 55 cm.





*Loma*, 2013.

Óleo sobre lienzo. 19,5 x 25 cm.



*Corredor*, 2013.

Óleo sobre lienzo. 30 x 19,5 cm.



*Encuentro*, 2013.

Óleo sobre lienzo. 85 x 129 cm.



*Agua*, 2013.

Óleo sobre lienzo. 9 x 14,75 cm.



*Desierto*, 2013.

Óleo sobre lienzo. 10 x 32 cm.



*Erial*, 2013.

Óleo sobre lienzo. 10 x 32 cm.



*Pampa*, 2013.

Óleo sobre lienzo. 200,14 x 64,4 cm.





*Echarati*, 2013-2014.

Óleo sobre lienzo. 1,47 x 2,15 cm.

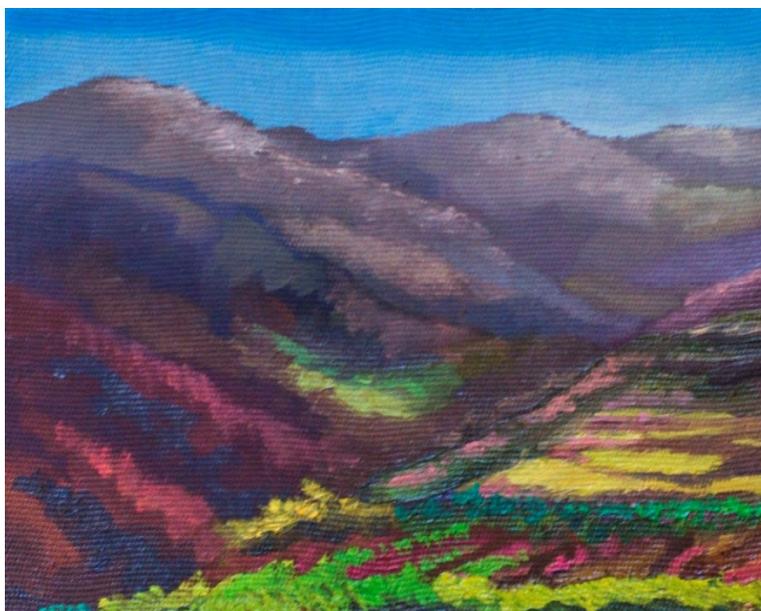




*Chincheros*, 2013- 2014.

Óleo sobre lienzo. 1,33 x 2,50 cm.





*Boceto del natural Palacala 1, 2014.*

Óleo sobre lienzo. 20 x 24,5 cm.



*Boceto del natural Palacala 2, 2014.*

Óleo sobre lienzo. 25,5 x 30 cm.



*Palacala*, 2014.

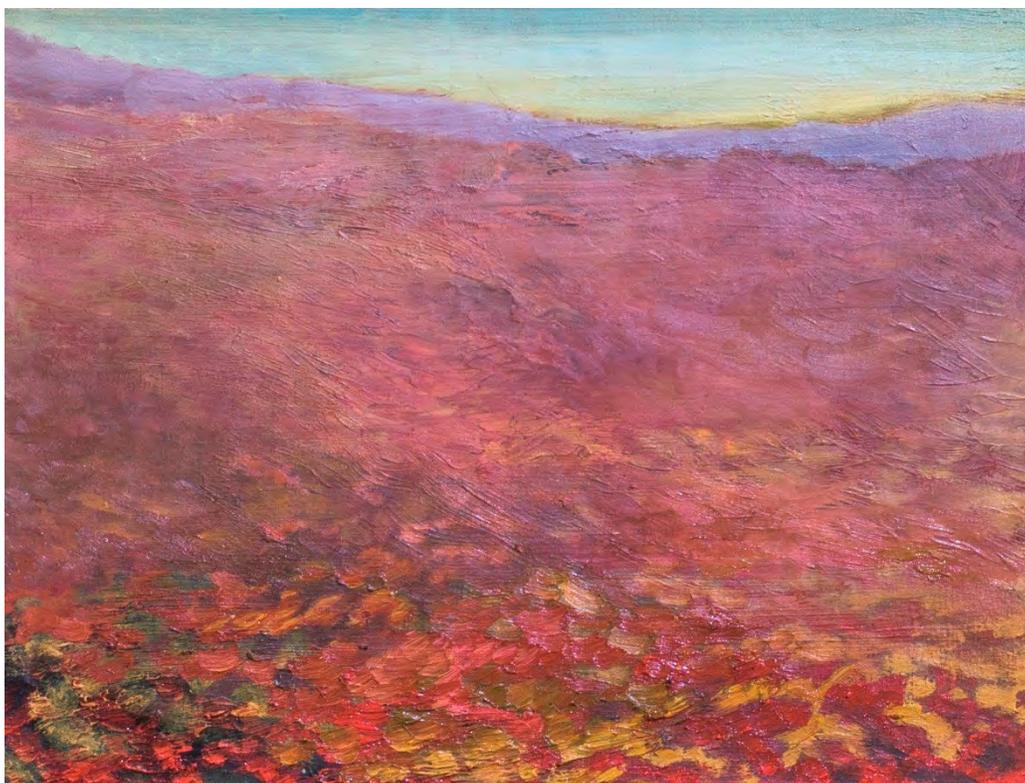
Óleo sobre lienzo. 1,84 x 2,43 cm.



*Cordillera*, 2016.

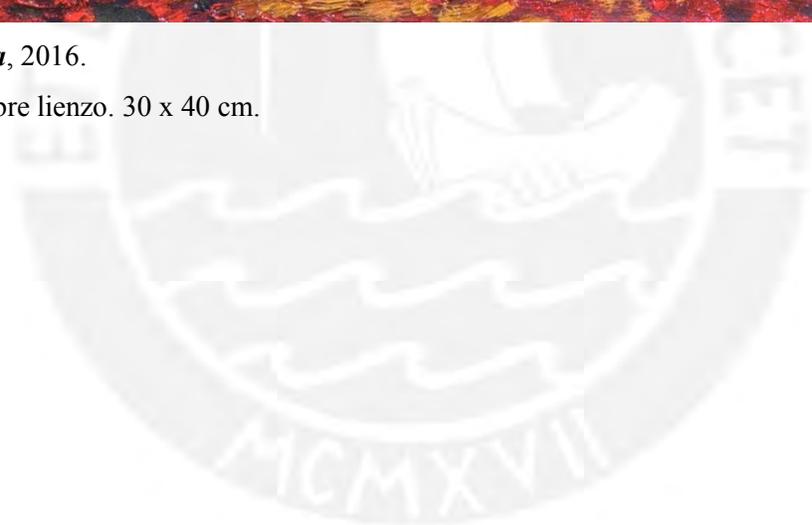
Óleo sobre lienzo. 50 x 69,8 cm.





*Infancia*, 2016.

Óleo sobre lienzo. 30 x 40 cm.





*Entrada*, 2016.

Óleo sobre lienzo. 1,47 x 215 cm.



*Ensueño*, 2016.

Óleo sobre lienzo. 28 x 35,5 cm.

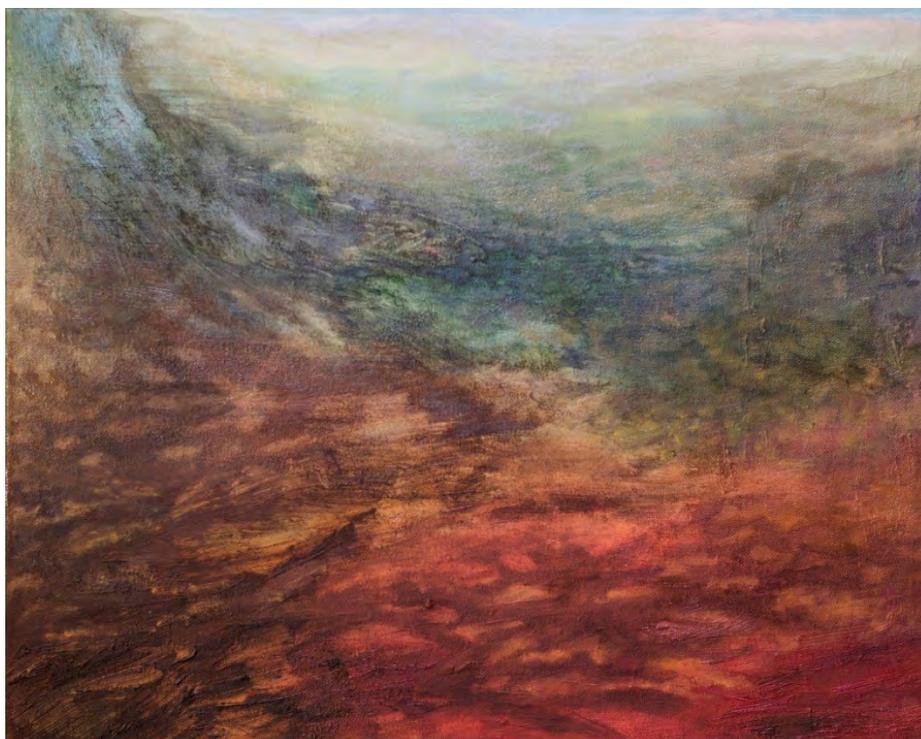




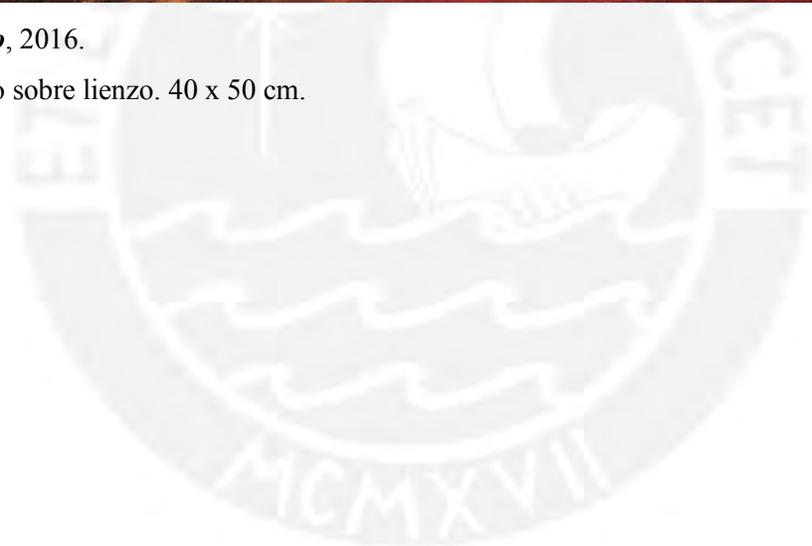
*Interior*, 2016.

Óleo sobre lienzo. 28 x 35,5 cm.





*Rojo*, 2016.  
Óleo sobre lienzo. 40 x 50 cm.





*Cañón*, 2016.

Óleo sobre lienzo, 130 x 101 cm.