

**LA HUELLA DEL HOMBRE EN LA TIERRA Y SU REPRESENTACION
PICTÓRICA EN EL ARTE DEL PAISAJE**

Christian Camilo López García

Monografía de grado para optar al título de Maestro en Artes Visuales

Asesor

Fernando Antonio Rojo Betancur

Magister en Estudios de Arte

INSTITUTO TECNOLÓGICO METROPOLITANO

FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES

MEDELLÍN

2018

**LA HUELLA DEL HOMBRE EN LA TIERRA Y SU REPRESENTACION
PICTÓRICA EN EL ARTE DEL PAISAJE**

Christian Camilo López García

Monografía de grado para optar al título de Maestro en Artes Visuales

**INSTITUTO TECNOLÓGICO METROPOLITANO
FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES
MEDELLÍN
2018**

AGRADECIMIENTOS

Agradezco primero a mi madre Beatriz Helena García Vallejo, por la paciencia y el apoyo dado a lo largo de este recorrido, y al docente Fernando Antonio Rojo Betancur por su gran aporte en lo que conllevo tanto como al desarrollo de este trabajo, como en general del aprendizaje que tuve de él en estos años de estudio; además al Instituto Tecnológico Metropolitano por las herramientas brindadas en mi formación como profesional.

TABLA DE CONTENIDO

| | |
|--|----|
| RESUMEN..... | 9 |
| INTRODUCCIÓN | 10 |
| PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA..... | 13 |
| JUSTIFICACIÓN | 16 |
| OBJETIVOS..... | 18 |
| Objetivo general..... | 18 |
| Objetivos específicos | 18 |
| 1. MARCO TEÓRICO | 19 |
| 1.1 El Romanticismo y la inspiración..... | 19 |
| 1.2 Percepción, contemplación y abstracción | 20 |
| 1.3 Luz – color, y su relación con la contaminación..... | 22 |
| 1.4 Referentes plásticos..... | 26 |
| 2. METODOLOGÍA | 32 |
| 2.1 Análisis iconológico de las obras..... | 32 |
| 2.2 Estudio de caso del contexto local..... | 34 |
| 3 CAPÍTULO 1: EL PAISAJE ROMÁNTICO DE FRIEDRICH Y TURNER, Y SU INTERPRETACIÓN DE LA REALIDAD..... | 36 |
| 3.1 La imagen de la naturaleza | 36 |
| 3.2 Friedrich: representación de lo sublime y la realidad del territorio. Análisis iconológico de la obra <i>Greifswald in the Moonlight</i> | 37 |
| 3.3 Turner y su mirada de la naturaleza. Análisis iconológico de la obra <i>Rain, Steam and Speed - The Great Western Railway</i> | 41 |
| 3.4 Pasado y presente - Espíritu y territorio..... | 45 |
| 4 CAPITULO 2: EL PAISAJE ROMÁNTICO EN LA ACTUALIDAD, PROPUESTA PLASTICA FRENTE A LA PROBLEMÁTICA AMBIENTAL DE LA CIUDAD DE MEDELLÍN OCASIONADA POR LA INTERVENCION DEL HOMBRE EN EL TERRITORIO..... | 47 |
| 4.1 La percepción y su configuración social | 47 |
| 4.2 La visión romántica en el paisaje actual | 48 |
| 4.3 Estudio de Caso: condición ambiental de la ciudad de Medellín, y propuesta plástica.. | 51 |

CONCLUSIONES..... 64
BIBLIOGRAFÍA..... 67
ANEXOS..... 69
 Anexo A..... 69
 Anexo B..... 72

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1. Fotografía. Christian L. Colores. 8 de abril de 2018. Fotografía digital. Medellín, Colombia..... 24
- Figura 2. muestra contaminación de la NASA. Recuperada de: <https://www.nasa.gov/feature/goddard/2016/eye-popping-view-of-co2-critical-step-for-carbon-cycle-science> 25
- Figura 3 Turner, William. “The Lake, Petworth: Sunset, Fighting Bucks”. Óleo sobre lienzo. 1829. 620 x 1460 mm fr839 x 1672 x 76 mm. Tate Galery. Londres. Recuperado de: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-the-lake-petworth-sunset-fighting-bucks-t03883> 27
- Figura 4 Kenna, Michael. Chateau Lafite Rothschild. Bordeaux, Francia. 2012. Study 1 Galery. Recuperado de: <http://michaelkenna.net/gallery.php?id=76>..... 28
- Figura 5 Maier Aichen, Florian Untitled (Andermatt). 2014. C-print. 73 x 92 1/4 pulgadas, enmarcado. 303 Galery. Recuperado de:<https://wsimag.com/303gallery/artworks/45727> . 29
- Figura 6 Guarnizo, David. La distancia del horizonte. Fotografía. Guajira. 2012. Recuperado de <http://www.davidguarnizo.com/>..... 30
- Figura 7 Guarnizo, David. A qué distancia está el horizonte. 2012. Recuperado de: <http://www.davidguarnizo.com/La-distancia-al-horizonte>. 31
- Figura 8 Friedrich, Caspar David. Greifswald in the Moonlight, 1817. Óleo sobre lienzo. 22.5 x 30.5 cm. National Gallery, Oslo, Norway. Recuperado de: <https://www.wikiart.org/en/caspar-david-friedrich/greifswald-in-moonlight>..... 38
- Figura 9 Friedrich, Caspar David. Wiesen Bei Greifswald, 1821/22. Óleo sobre liezo. 34,5 x 48,3 cm. Hamburger Kunsthalle. Recuperado de: <https://www.hamburger-kunsthalle.de/sammlung-online/caspar-david-friedrich/wiesen-bei-greifswald> 39

| | |
|--|----|
| Figura 10 Joseph Mallord William Turner. Rain, Steam and Speed - The Great Western Railway. Óleo sobre lienzo. 1844 National Gallery. London, United Kingdom. Recuperado de: https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/joseph-mallord-william-turner-rain-steam-and-s | 41 |
| Figura 11 Joseph Mallord William Turner: "Amanecer con monstruos marinos".1845. Óleo sobre lienzo, Tate Gallery. Recuperado de: https://www.artelista.com/blog/turner-paisajes-y-atmosferas/ | 43 |
| Figura 12 Joseph Mallord William Turner: "Tormenta de nieve: Aníbal y su ejército cruzando los Alpes", 1810-12. Londres, Tate Gallery. Recuperado de: https://loff.it/oops/arte-humano/joseph-mallord-william-turner-la-tormenta-de-nieve-anibal-y-su-ejercito-cruzando-los-alpes-102032/ | 44 |
| Figura 13 William Turner. The Fighting Téméraire tugged to her last Berth to be broken. Óleo sobre lienzo. 90.7 × 121.6 cm. 1839. National Gallery, Londres, Reino Unido. Recuperado de: https://es.wikipedia.org/wiki/El_%C2%ABTemerario%C2%BB_remolcado_a_su_%C3%BAltimo_ataque_para_el_desguace#/media/File:Turner,_J._M._W._-_The_Fighting_T%C3%A9m%C3%A9raire_tugged_to_her_last_Berth_to_be_broken.jpg | 46 |
| Figura 14 Grafica estadística estaciones de monitoreo del SIATA Recuperado de: Área Metropolitana del Valle de Aburrá (https://www.medellincomovamos.org/medio-ambiente/) | 52 |
| Figura 15 Grafica estadística Encuesta de percepcion ciudadana en cuanto a la calidad del aire en Medellín. Recuperado de: Área Metropolitana del Valle de Aburrá (https://www.medellincomovamos.org/medio-ambiente/) | 53 |
| Figura 16 Muestra 1. mayo 1 de 2018, fotografía digital tomada a las 4:40 pm, ISO 100, F 5/0..... | 55 |
| Figura 17 Muestra 2. mayo 4 de 2018, fotografía digital tomada a las 5:20 pm, ISO 200, F 5/0..... | 56 |
| Figura 18 Muestra 3. mayo 7 de 2018, fotografía digital tomada a las 5:10 pm, ISO 100, F 5/3..... | 57 |

| | |
|--|----|
| Figura 19 Muestra 4. mayo 10 de 2018, fotografía digital tomada a las 4:45 pm, ISO 100, F 3/5..... | 58 |
| Figura 20 Muestra 5. mayo 13 de 2018, fotografía digital tomada a las 5:30 pm, ISO 400, F 5/0..... | 59 |
| Figura 21 Muestra 6. mayo 15 de 2018, fotografía digital tomada a las 4:30 pm, ISO 100, F 3/5..... | 60 |
| Figura 22 Obra Pictórica. Christian L. Fuego. Acrílico sobre lienzo. 50x80 cm. 2018..... | 62 |
| Figura 23 Obra Pictórica. Christian L. Lluvia oscura. Acrílico sobre lienzo. 80x60 cm. 2018 | 62 |
| Figura 24 Obra Fotográfica. Christian L. P.M 2.5. Fotografía con filtros RGB. 2018..... | 63 |

RESUMEN

Este trabajo investigativo cuyo campo de acción pertenece a las artes y humanidades se construyó con base en problematizaciones teóricas, estéticas y plásticas derivadas de las tensiones que se generan entre el hombre y su relación con el paisaje, las interacciones que se dan entre ambos elementos y la afectación del ser humano hacia su entorno urbano o rural en lo concerniente a la contaminación, así como sus representaciones en el contexto artístico. El hombre interviene, transforma e impacta el territorio donde habita, evidenciando su propia huella en la tierra. Inicialmente se aborda un contexto historiográfico, mediante la búsqueda de los antecedentes acerca de los pintores paisajistas del Romanticismo europeo, su poética, filosofía, y soporte conceptual, su representación de la naturaleza, además de los motivos para la creación de su obra pictórica; teniendo ya todos estos conceptos delimitados, se procedió a cuestionar si en el momento actual se podría hacer un acercamiento al paisaje de manera romántica desde las artes visuales, evidenciando en esta aproximación, la problemática ambiental del paisaje en el contexto de la ciudad de Medellín mediante la creación de la obra pictórica.

Palabras claves: Romanticismo, paisaje, problemática ambiental, Medellín, pintura, artes visuales.

INTRODUCCIÓN

La investigación base para el desarrollo de este trabajo se refirió en primera instancia a unas cuestiones genéricas sobre la relación entre el hombre y su interacción con el territorio, partiendo, como punto principal de interés, del contexto relacionado con el Romanticismo europeo y el concepto de Obra de arte total (Richard Wagner y la obra de arte total, leer a Fátima Gutiérrez Anexo B)¹, desde el siglo XVIII, en donde se desarrollaron a través de la Historia del Arte, los avances más significativos en cuanto a la conceptualización y representación del paisaje.

Durante los siglos XVII y XVIII se produjeron en Europa profundos cambios en el pensamiento filosófico, religioso y político imperantes. Se combatió a la Iglesia desde adentro y su unidad se resquebrajó con el advenimiento del protestantismo y las luchas religiosas protagonizadas por diferentes credos que impulsaban una visión distinta de la fe cristiana. Así mismo, el descubrimiento de la Tierra y del cielo representaron un cambio profundo en la mentalidad de los europeos, porque se dieron cuenta, por primera vez, de la redondez del planeta y cambia radicalmente la idea que se tenía de la realidad terrestre, y con ello cambia también toda la tradición filosófica anterior².

Desde este punto contextual, se pueden analizar cuáles son los conceptos que llevaron a los pintores románticos a considerar con tal profundidad el asunto del territorio o el arraigo hacia el mismo, y dicho territorio cómo representó para ellos una búsqueda de carácter ontológico, que aun hoy sigue generando preguntas, no sólo en el ámbito de las artes, sino, en general, como parte significativa de la vida del hombre en la tierra.

El artista se presenta entonces como el puente de mediación entre la realidad y la representación, su acercamiento al paisaje, y la razón de dicha aproximación es de sumo interés para el desarrollo de la investigación, ya que de allí parten las premisas principales, con el fin de realizar un acercamiento pertinente del paisaje romántico dentro de un contexto actual. El motivo principal para establecer una aproximación al desarrollo del paisaje en el Romanticismo, puede parecer para algunos ajeno a lo que implicó el movimiento romántico en su tiempo, pero realmente no es así, debido a dos elementos concretos, el primero consiste en que el artista romántico no sólo planteaba una visión idealizada de las cosas, dado que, en

¹ GUTIÉRREZ, Fátima. Esencia y función de la obra de arte total en Richard Wagner. Universidad Autónoma de Barcelona. 2011.

² YEGRES MAGO, Alberto. Filosofía, Ilustración y Romanticismo. Universidad Pedagógica Experimental Libertador. Instituto Pedagógico de Caracas. Venezuela. septiembre 2015. Pp. 15.

sus representaciones pictóricas, muchas de ellas fidedignas, a partir de obras *in situ*, se registraron cambios que sufría el territorio como paisaje urbano o rural. Estos cambios fueron originados ya sea por la mano del hombre (en vista que coincidieron con la época de ambas revoluciones industriales europeas) o por fenómenos naturales, como por ejemplo una erupción volcánica; el segundo elemento además como segundo tópico, alude al asunto del motivo por el cual el artista pinta lo que hay a su alrededor. Ambas premisas se pueden aplicar al contexto geográfico actual, específicamente el de la ciudad de Medellín, un lugar que, tanto por condiciones climáticas como por cuestiones relacionadas con los problemas ambientales, sirve en cierta medida como modelo aplicable a los conceptos que surgían hace más de dos siglos en la Europa del norte.

Así pues, respecto los objetivos que se plantearon luego del planeamiento inicial de este proyecto, el objetivo general consiste en examinar la representación del paisaje en los pintores románticos de finales del siglo XVIII, evidenciando las tensiones que existen en la relación hombre-naturaleza y hombre-paisaje que lleven a una propuesta visual alusiva al paisaje local medellinense y su afectación por la contaminación ambiental.

Objetivos específicos

- Revisar la representación del paisaje en los pintores del Romanticismo de finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, como representativos de dicho periodo.
- Hacer visible, desde la fotografía y la pintura, el carácter romántico del paisaje local medellinense producto de la contaminación ambiental.

Estos objetivos tendrían como premisa fundamental mostrar de manera eficiente los conceptos más relevantes que se desarrollan en la investigación, los cuales serían la visión respecto el territorio, a partir de los artistas del Romanticismo, su percepción y la manera de representar el mundo; pero también la forma en la que estos, desde su contexto histórico, nos adelantan ciertos parámetros y conceptos relacionados con la concepción del mundo, que son posibles de abordar hoy en día, como son las tensiones que existen entre el hombre y la naturaleza.

¿Cuáles son estas tensiones?

Asuntos como la contaminación, que deriva en problemas ambientales, y que son consecuencia exclusiva del devenir del hombre y su intervención en el territorio, y la visualización conceptual que tiene este del paisaje, como un sustrato de lo espiritual, de la trascendencia en torno al sentido de la inmensidad de ámbito natural.

Con estos objetivos, se traza, desde el primer capítulo de este proyecto, la tarea de abordar y resolver las cuestiones marcadas, primero, en torno a toda la conceptualización del arte romántico, tomando como referentes y exponentes que engloban gran parte de las características artísticas principales de la época romántica, a los pintores Caspar David Friedrich, y William Turner, además de las corrientes y movimientos que impulsaron el Romanticismo en Alemania hacia finales del siglo XVIII. Se incluirá el análisis iconológico de sus pinturas, y sus ideales expresivos, para así poder tener una imagen más amplia de lo que fue este movimiento en su época.

Luego, a partir de los antecedentes y conceptos propios del Romanticismo, en el segundo capítulo, se delimitan las variables que se suscitan en el contexto local, en relación con estos apartados, además de un acercamiento científico al problema, generado por un estudio de caso de la situación actual en la ciudad de Medellín; ésta, al ser una investigación que está delimitada al campo de las artes y humanidades, permite generar diálogos interdisciplinarios, sin dejar de mencionar que por cuestiones de enfoque teórico, no se abordará de una manera más concreta en conceptos específicamente científicos, o ajenos a la teoría, o a las prácticas artísticas dentro de las artes visuales.

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

El paisaje, desde la concepción humana que tenemos de él, comprende dos conceptos claves que son la percepción, y la acción de captar; estos aspectos llevan implícitos en sí mismos el ejercicio de la contemplación. En muchas ocasiones, desde que concebimos el paisaje como algo que se puede percibir, lo tomamos como un elemento natural del contexto, infinidad de veces pasa desapercibido o se queda meramente en la apreciación superficial de su belleza; pero no nos detenemos en analizar cuáles son las motivaciones que nos llevan a abordarlo, y cuáles aspectos interfieren en la concepción física y en la formación de diferentes fenómenos relacionados con la intervención del paisaje natural a través de la contaminación, y dicho paisaje, cómo lo evidencia desde un fenómeno físico también perceptible; cuáles son las relaciones entre la percepción y la contemplación, la acción de captar, que lleva implícita una carga más allá del sólo mirar y recibir información, y cuál es la importancia de reflejar dicha información y contextualizarla, para generar reflexiones en torno a lo que sucede a nuestro alrededor, o la forma en que reaccionamos ante ello. La concepción cultural de que lo bello no puede ser malo, juega un papel fundamental en este asunto, ya que el hecho de que un atardecer nos parezca hermoso y no sepamos que esto se debe a un problema que es ocasionado por nosotros^(*). Todas estas son situaciones que dejan entrever que no estamos tan al tanto de lo que generamos como seres que habitan un territorio, lo que le podemos causar a este, cómo lo podemos transformar, y cómo podemos intervenir dicho territorio e incidir en él, positiva o negativamente.

El paisaje como eje principal de esta investigación monográfica, ha sido un tema que se ha abordado en diferentes periodos de la historia del arte; más adelante surge la curiosidad en primera instancia de saber, bajo qué características o circunstancias, en el cielo se presentaban formaciones de nubosidades y fenómenos de carácter óptico relacionados con la luz, y desde qué instancia la incidencia del hombre contribuyó para que estas formaciones se hicieran presentes; desde este punto se genera la urgencia de investigar a partir de la teoría,

(*) En muchas ocasiones, cuando contemplamos un paisaje cubierto por un cielo en el cual prevalecen nubosidades con tonalidades amarillas y naranjas, muy llamativas o pintorescas; esto no es simplemente un fenómeno estético propio de la belleza natural, sino una consecuencia de la contaminación ambiental, del impacto que los seres humanos causamos en el medio ambiente urbano o rural.

la crítica, e historia del arte, sobre dichos fenómenos, sobre la temática abordada en el paisaje y sus diversas representaciones a través de diferentes épocas, en el contexto del aspecto representativo de descubrimiento del territorio, o en torno al nivel histórico establecer una aproximación hacia el asunto de la invasión, la conquista y la colonia de tierras americanas, hechos que suscitaron cambios drásticos en lo concerniente a las apropiaciones y representaciones del paisaje, desde todos los conceptos, desde las diferentes expresiones artísticas, políticas y religiosas.

El tema del paisaje en la colonia se fue dando en la medida que los europeos, muchos de ellos artistas, religiosos y turistas, llegaron a tierras americanas; por lo que todos estos visitantes y exploradores nuevos en estas latitudes tenían un propósito el cual era representar, así como tomar registro de las especies y espacios, ambientes peculiares, topografías, tipos populares, que hacían parte de estas tierras. Era una manera también de contextualizar, educar y enseñar estos medios y técnicas pictóricas que desde Europa se venían practicando (en especial el óleo, la acuarela, el grabado, la litografía, entre otras artes gráficas), con la intención de seguir produciendo ilustraciones con un fin consecuente al pensamiento ilustrado y el enciclopedismo, como método de recopilación de datos, clasificación sistemática del mundo (razas, etnias, fauna, flora, culturas, etc.), el desarrollo y producción de los álbumes, libros o enciclopedias de historia natural, con los que se pretendía abarcar el mundo natural conocido. Muchas de las ilustraciones y obras de arte realizadas en la colonia en el contexto americano fueron representaciones del paisaje real, es decir, obras pintadas al instante, in situ, al natural; por lo que podríamos decir que estas salidas eran expediciones de estudio del territorio, donde los exploradores, colonos, o artistas se daban a la tarea de salir e investigar, estudiar y clasificar a fondo y detalladamente especímenes, o ilustrar aspectos del paisaje local o regional, en aras de recolectar o capturar iconográficamente muestras representativas del mundo animal, vegetal y mineral, propios de dichos paisajes. Históricamente hubo sucesos relacionados con expediciones botánicas que ayudaron a ampliar la creación de este tipo de piezas pictóricas o gráficas; La Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada (1783), incentivada por el sacerdote, botánico y matemático, José Celestino Mutis (1732 – 1808), y otras expediciones de carácter exploratorio al “nuevo continente” americano (desde 1802), como las del explorador prusiano Alexander von

Humboldt (1769 – 1859) junto con el francés Aimé Bonpland (1773 – 1858) en las cuales se vio una expansión que no sólo sirvió a la botánica y a la geografía, sino que ayudó a institucionalizar y mejorar el arte, y a partir de allí arribaron gran cantidad de artistas que tras cumplir la misión asignada, permanecieron radicados en el continente enseñando diversas técnicas a los nativos.

Las necesidades de observar el cielo por motivos de contemplación, o en la idea de adquirir nuevos conocimientos, y la apreciación del paisaje como símbolo o representación de fuerza y naturaleza, se puede empezar a vislumbrar a partir del surgimiento del Romanticismo en Europa (1800 – 1850). Este movimiento artístico de origen europeo propició el desarrollo de manifestaciones pictóricas, en las cuales se rompe con los cánones clasicistas, y el arte se aboca totalmente a una búsqueda más ontológica, la cual se centra en el ser y la espiritualidad; esto empieza a generar un sentido de sobrecarga hacia los ejes contextuales y naturales que rodean la existencia misma del hombre, la búsqueda del ser en las cosas que lo rodean, y cómo el artista, desde este punto, cambia la representación misma del arte.

Partiendo de los planteamientos mencionados como referentes, surgen una serie de preguntas que son: ¿En qué medida el arte del periodo romántico evidenció la huella del hombre en la tierra? Y ¿En la representación del paisaje en la actualidad, se puede vislumbrar un acercamiento romántico a este, además de replantear los asuntos que causa la intervención del hombre en el territorio (incluidas las evidencias de contaminación ambiental)? Estas cuestiones, abarcan argumentos que replantean asuntos como, la representación del paisaje y la intención artística detrás de esta, y además ahonda en el concepto del por qué el hombre siente esta necesidad de observación y representación de la naturaleza que lo rodea.

JUSTIFICACIÓN

El fin con el que se pretende realizar esta investigación parte de la necesidad de indagar acerca del estudio y concepción del paisaje a través de diferentes épocas de la historia, tomando como punto de referencia el contexto del Romanticismo, así como el impacto ambiental del ser humano sobre el paisaje y algunas formas de representación que, desde las artes visuales, se realizan en torno a este asunto. Este proceso derivaría en la realización de algunas piezas de corte artístico que problematizarían estéticamente esa relación hombre-naturaleza, hombre-paisaje. La representación del paisaje dentro del marco del arte ha ido cambiando en lo concerniente a la concepción del paisaje mismo: temas como la mimesis, la relación figura-fondo, reflexiones en torno al espacio, o al color, o al fenómeno lumínico, de manera no representativa, etc. Así como tenemos también que entre los siglos XVIII y XIX, en las etapas del arte los códigos de representación, formales y conceptuales, se modificaron, a la misma vez que se produjeron diversos avances técnicos, como la aparición de la fotografía, y también se vincularon diferentes aspectos conceptuales que antes no estaban comprendidos dentro de los preceptos del arte, dichos conceptos se reinventan en cuanto que el artista pasó a comprenderse como un ser que cumple un papel dentro de un contexto, y que, desde ese punto, él podía evidenciar los desarrollos sociales que se van derivando de los cambios paulatinos que conlleva el tiempo, así como la huella del hombre en su paso por el territorio, el cual los artistas románticos representaron en su obra.

En nuestro ámbito histórico contemporáneo los desarrollos artísticos en torno al territorio, corresponden en gran medida a códigos subjetivos, en cuanto se habla de conceptos como percepción y recepción, y aunque dichos códigos siempre tendrán una medida objetiva, la cual ya viene vinculada con un código cultural, que se encuentra promovido dentro de la estructura social, resulta que nuestra necesidad ancestral de observar y percibir lo que nos rodea, sigue llevando al ser humano a hacerse preguntas acerca de la territorialidad y cómo influimos en ella; así pues, lo que se busca a partir de esta investigación, sería llegar a evidenciar qué aspectos inherentes al paisaje tales como los cambios atmosféricos, y modificaciones del entorno, se derivan de nuestra presencia y afectaciones a dicho entorno,

y cómo estos cambios se perciben en el tiempo actual, realizando principalmente este estudio en el contexto de la ciudad de Medellín.

OBJETIVOS

Los objetivos que se plantearon para el presente trabajo de investigación/creación fueron los siguientes:

Objetivo general

Examinar la representación del paisaje en los pintores románticos de finales del siglo XVIII, evidenciando las tensiones que existen en la relación hombre-naturaleza y hombre-paisaje que lleven a una propuesta visual alusiva al paisaje local medellinense y su afectación por la contaminación ambiental.

Objetivos específicos

- Revisar la representación del paisaje en los pintores del Romanticismo de finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, como representativos de dicho periodo.
- Hacer visible, desde la fotografía y la pintura, el carácter romántico del paisaje local medellinense producto de la contaminación ambiental.

1. MARCO TEÓRICO

1.1 El Romanticismo y la inspiración

La representación del paisaje en el contexto histórico-artístico occidental ha ido cambiando desde el Romanticismo, en lo que concierne a la pintura. Los códigos de representación ya sea formales o conceptuales se modificaron a la misma vez que se fueron produciendo avances técnicos como el surgimiento y desarrollo de la fotografía; aun así, a pesar de los cambios que se produjeron, los artistas encuentran una reivindicación creativa a su propuesta, ya que si bien el aparato fotográfico les generaba un avance en cuanto a la representación mimética, esto no era exactamente lo que ellos buscaban representar; lo que realmente intentaban desbordar o proyectar en su obra iba más allá de lo técnico, era más bien una reminiscencia de una necesidad interior espiritual.

Pero, así como antes de 1800 se refirieron a la inclusión del hombre en el eterno ciclo de la naturaleza y la voluntad de su Creador ya fuera en forma de himnica alegría o con admoniciones de pesar, en torno a 1800 esa perspectiva se trastocó: los ciclos de la naturaleza se convirtieron en el reflejo y la imagen del espíritu y el ánimo del sujeto, y la literatura, la filosofía y la estética de la época ofrecen numerosos testimonios al respecto³.

La cualidad representativa del paisaje cambió, en cuanto el hombre empezó a visualizar su contexto a manera de una búsqueda interior. La captación del paisaje paso de ser una mera actividad de esparcimiento, a presentarse como impulso para la creación y el pensamiento; el arte desde este punto fue buscando una motivación creativa en conceptos que están relacionados con las características más arraigadas del ser, y el hombre en su búsqueda de hallar un lugar en este mundo, exterioriza a través de la representación de su contexto territorial un sentimiento que en él evoca dicho contexto. La pintura romántica tiene como origen conceptual en primera instancia las corrientes literarias que diferían del neoclasicismo, por su visión racional del mundo y su pragmatismo, como el *Sturm und Drang* (tormenta e ímpetu) influida por Johann Gottfried von Herder, filósofo alemán, y su estudiante Goethe, este último quien tuvo una de las mayores influencias en los conceptos y apreciaciones del arte del Romanticismo; además el aporte de movimientos políticos como

³ Fundación Juan March. *La Cuna Del Romanticismo: Las Estaciones Del Año (1803) De Caspar David Friedrich*. En: La abstracción del paisaje del romanticismo nórdico al expresionismo abstracto. Editorial de Arte y Ciencia, 2008 p. 33. ISBN: 978-84-7075-548-4.

La Revolución Francesa, apoyada fuertemente en las ideas sociales y filosóficas de Juan Jacobo Rousseau. Cabe destacar que los románticos no eran sólo personas con preocupaciones pertinentes al arte, ellos también estaban envueltos en asuntos políticos que en su mayoría eran de un carácter nacionalista, con ideas centradas en la conservación de la identidad para generar un reconocimiento individual; así mismo la política siempre ha ido de la mano con lo relacionado al contexto y el territorio, un caso puntual para ejemplificar esto que se menciona es la carta del jefe Seattle enviada al gobierno estadounidense de 1854⁴, en la cual también se puede evidenciar ese sustrato que evoca en el hombre el arraigo que este tiene por la naturaleza, la capacidad que tienen los Piel Roja para ir más allá de los sentidos, e integrarse a un contexto, sintiendo que forman parte de él a través de una experiencia espiritual. Esto no dista mucho de la búsqueda ontológica que evocan algunos artistas del movimiento romántico en sus trabajos, la memoria y el carácter apremiante de conocer la naturaleza desde el mismo ser, y a su vez, indagar cómo esto forma parte de un reconocimiento que está presente en el hombre desde su misma existencia en la tierra.

1.2 Percepción, contemplación y abstracción

La necesidad de contemplación del sujeto, por ejemplo, en cuanto a los fenómenos que ocurren en el cielo, se debe a un asunto de características sensoriales, a una indagación de cierto tipo de trascendencia que se instaura en la búsqueda de sí mismo; este concepto abordado desde la época del Romanticismo desglosa algunos aspectos relevantes que se evidenciaban en su proceso pictórico, y que la concepción contemporánea, sea desde la pintura o la fotografía han mantenido. Para los pintores del Romanticismo, el conocimiento del ser estaba muy ligado al conocimiento del entorno, el pintor paisajista alemán Caspar David Friedrich (1774 - 1840), lo plantea de la siguiente manera: “El pintor no sólo debe pintar lo que ve ante sí, sino también lo que ve en sí. Si nada viese en sí, mejor será que cese también de pintar lo que ve ante sí”⁵, dejando a un lado concepciones literales de la cita, lo que Friedrich intenta dar a entender con su frase es que el mundo que nos rodea no es tan

⁴ NOAH SEATHL, jefe de la Tribu Suwamisu. SEATTLE (EE. UU.) (Ver Anexo A)

⁵ SCHILLER, Friedrich. En: Fragmentos para una teoría romántica del arte. 2a Ed Madrid: Tecnos, 1994. p. 25. ISBN 8430958002, 9788430958009

sencillo de comprender como parece, y que siempre hay un impulso dentro de nosotros, un impulso interior, o algo que vemos en lo que nos rodea, y que habla sobre una necesidad que nos acoge. La contemplación puede surgir de un vínculo que se busca en lo que se observa, se podría decir que la relación que tiene, parte desde la búsqueda de un aspecto sublime que se encuentra en el paisaje, la capacidad de evocar sentimientos tales como el sobrecogimiento, la sensación de infinitud y grandeza al observar el cielo, no está lejos de aspectos que se buscan en el interior de nuestro ser, que en alguna medida se proyecta también en el paisaje y las sensaciones que este suscita. Esa magnificencia o vastedad del paisaje contemplado, celeste o terrestre, de algún modo, “acentúa” la sensación de pequeñez del ser humano. Por otro lado, se puede mencionar la fascinación por los elementos que están presentes en la naturaleza, y que de cierto modo nos recuerdan que dependemos de parámetros externos, y que hay ciertas fuerzas que nos desbordan o que se nos hacen incontrolables.

En el contexto historiográfico del arte alusivo al paisaje, se habla de aspectos que no se toman muy en cuenta a la hora de analizarlo, y que son totalmente inherentes a él, estos aspectos que de uno u otro modo se referencian en la abstracción que se puede presentar en algunos de sus cuadros, no estando Caspar David Friedrich o William Turner muy lejos de los pintores expresionistas abstractos norteamericanos, como por ejemplo de Mark Rothko. Este pintor norteamericano hace recordar en su pintura muchos de los aspectos que los románticos recalcan en su obra, “Al sustituir las fisuras abrasivas y desiguales de las gargantas reales y abstractas de Ward y Still por un fenómeno no menos paralizante de luz y vacío, Rothko, al igual que Friedrich y Turner, nos coloca en el umbral de esas infinidades carentes de forma de las que hablaban los estetas de lo sublime”⁶. Si se excluyen algunas de las figuras en los paisajes y representaciones románticas encontramos un acercamiento no distante de lo que sería una obra abstracta, por eso no sería arriesgado afirmar que en su pintura y en su concepción del arte, estos pintores, así tal cual como los del Romanticismo, tenían en su discurso una relación directa con el ser y la contemplación. Ellos representaban en su pintura las mismas evocaciones y los diversos sentimientos que se generan en el sujeto;

⁶ Fundación Juan March. *Op. Cit.* p. 164.

entonces cuando se habla de la abstracción del paisaje también se hace inferencia a aspectos implícitos en él, tales como, las representaciones de los diversos fenómenos que ocurren en su composición, llámense fenómenos físicos naturales, o causados por el propio hombre, además ese amor por el paisaje, en la búsqueda de comprenderlo y trascenderlo, hace que el pintor manifieste una necesidad interior, un sustrato ontológico y existencial del ser, una fascinación y un arraigo telúrico.

1.3 Luz – color, y su relación con la contaminación

En primera instancia, se iniciará explicando algunos aspectos conceptuales acerca del apartado físico y de los fenómenos de la luz y el color, y cómo este es percibido ya sea por el aparato fotográfico o por el ojo humano; el concepto de color se sostiene bajo un tipo de ambigüedad, lo cual hace difícil descifrar su naturaleza y abarcar un estudio preciso sobre él; al ser una entidad múltiple o al menos al ser tratada como tal, la concepción del color vaga sobre diversos puntos de vista conceptuales y por ese motivo hablar sobre la naturaleza del color suele ser de carácter dicotómico. La función que desempeña el color dentro del campo artístico-filosófico tiene diversas variables, el color puede presentarse de modo explícito con una función meramente representacional, o puede sugerir conceptos que no están establecidos de una forma clara y tienen que ser descubiertos mediante los estudios del carácter simbólico, iconográfico e iconológico de este.

El color puede representar una función, como signo dentro de un código semiótico, por ejemplo las luces de los semáforos, que representan algo que va más allá de una simple luz coloreada, tienen una significación simbólica que es reconocible unívoca y globalmente, es así como el color, tal y como se percibe, no puede ser contenido específicamente dentro de un componente material, cada materia compuesta específicamente por átomos no puede poseer dentro de sí una característica especial que le dote de una determinada gama, este no le puede pertenecer, por esto el pigmento al ser materia no puede ser creador de color; la materia simplemente tiene capacidades para reflejar cierta información que le es dotada por las longitudes de onda de la luz, dicha información es percibida diferenciadamente por diversos organismos según sus características fisiológicas, por esto se puede decir que el color tampoco es luz, es simplemente información transmitida a través de la luz no generada

por ella; el color es recibido por nuestro organismo como sensación y como información, la sensación no tiene como predominancia lo que constituye el mundo material, sino que trabaja bajo lo que sucede dentro de nuestra psique, así pues, las sensaciones que recibe nuestro cerebro son comprendidas como azul, rojo, verde, etc. Entonces, el color, es un estímulo que genera información, dicha información no es simplemente decorativa, este no es sólo una percepción cerebral, la información que la mente comprende tiene un carácter simbólico, es un código que representa, que caracteriza; es información de un código semiótico, que genera ideas de ciertas cosas; tiene como función principal ser el significante de un concepto, ser el facilitador de la relación entre ambiente y ser, y cumple una función fundamental dentro de los códigos culturales; desde las aplicaciones más simples hasta ser un elemento clave y muy importante dentro la comunicación.⁷

El ser humano como ser social y cultural, posee ya una variedad de identificaciones de tipo global, las sensaciones que proyectan los diferentes colores dentro de cada persona facilitan dicha identificación, al poseer la cualidad de generar estímulos que descifran estos conceptos. Dicho esto, el color es fundamental en la expresión y la comunicación, completa la expresión verbal dotando de visualidad a esta, y también dotando de carácter a los objetos materiales, así los colores pueden representar una marca, una fruta, señalizaciones de tránsito, designar estados de ánimo, identificación de grupos culturales, o hasta pueden llegar a representar un insulto hacia grupos étnicos; todo esto forma parte del tráfico simbólico que rodea nuestro entorno.

Hablando ya específicamente del paisaje, el color puede ser tomado desde un punto de vista de la experiencia estética, como un componente de lo bello y que evoca en el espectador una sensación sublime, cuando hablamos de las puestas de sol, o desde el punto de vista científico como un código en el cual suceden diferentes fenómenos físicos; desde ambos puntos surge una fascinación por su estudio y su observación. Para hablar del fenómeno más llamativo y podría decirse “común” que se genera en la atmósfera de nuestro planeta nos tenemos que referir a una manifestación física que se produce en el cielo llamada *Dispersión de Rayleigh*, fenómeno presente en la mayoría de los atardeceres y que se origina

⁷ SCHNAIT, Nelly. En: Los códigos de la percepción del saber y de la representación en una cultura visual. Barcelona 1987. p. 34.

cuando las partículas de luz chocan con partículas presentes en el cielo, dichas partículas generan amplias gamas de colores desde los cálidos hasta los fríos⁸.



Figura 1. Fotografía. Christian L. Colores. 8 de abril de 2018.
Fotografía digital. Medellín, Colombia

Este fenómeno podría considerarse normal y casi pasar desapercibido si en algunos casos no hablara de un problema más serio que sucede en nuestra atmósfera, el color presente nos indica qué tipo de partículas son las que están reaccionando con la luz en ese momento; en su mayoría las partículas normales que habitan nuestra atmosfera presentan gamas de color azules y rojizas. Un estudio realizado por científicos de la revista *Atmospheric Chemistry and Physics* de la Unión Europea, comprueba que a partir de algunas obras de arte datadas desde el año 1500, se ha representado los cambios atmosféricos que ha habido desde hace mucho tiempo, basados en la tonalidad de las gamas de color, creando un paralelo entre los atardeceres coloreados en amarillo – rojo - verde, dando como resultado que se evidencia un deterioro en el clima basado en las representaciones a partir del inicio de la era industrial⁹. Se toma en cuenta que el color amarillento en el cielo es debido a la aglomeración de partículas dañinas como el dióxido de carbono, y contaminantes derivados de la combustión

⁸ HEWITT, Paul. En: Física Conceptual. (Novena edición). Pearson Education. p. 544. ISBN 9789702604471.

⁹ Atmospheric Chemistry and Physics. *Further evidence of important environmental information content in red-to-green ratios as depicted in paintings by great masters*. En: Copernicus Publications on behalf of the European Geosciences Union. 25 de Marzo de 2014. p. 15.

de elementos fósiles, la acumulación de este tipo de elementos en las nubes genera una dispersión menos prolongada, por esto el tono de su color¹⁰; estos últimos por su composición química en ocasiones son difíciles de ver por el ojo humano, lo cual hace que no se tome como un modelo de alerta, aun así en la mayoría de los casos la novedad de la belleza hace que no se tome como un problema, irónicamente. La concepción cultural de que lo bello no puede ser malo juega un papel fundamental en este asunto, e igualmente, la limitación mencionada anteriormente, para captar este tipo de sucesos normalmente con la vista.

La NASA (*National Aeronautics and Space Administration*) dentro de sus planes de investigación ha desarrollado un satélite que permite captar tridimensionalmente la mancha de carbono activa en la tierra, dispositivo a través del cual se muestran las fluctuaciones que se presentan con este fenómeno, además de que genera un rango bajo los parámetros de la gama de color anteriormente mencionada, para representar su intensidad.

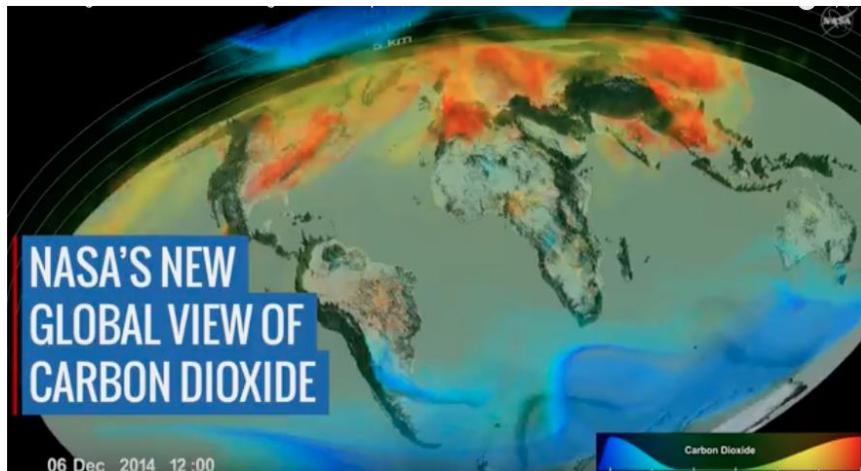


Figura 2. muestra contaminación de la NASA. Recuperada de:
<https://www.nasa.gov/feature/goddard/2016/eye-popping-view-of-co2-critical-step-for-carbon-cycle-science>

En el ámbito local, hablando de la ciudad de Medellín, el fenómeno de contaminación propiciado por la mancha de carbono, ha alcanzado niveles desbordantes de preocupación debido a que ya se hace visible de manera simple el efecto adverso que este provoca, desde el año 2014 hasta la actualidad (2018) se han presentado varias emergencias ambientales, debido a que las partículas PM 2.5, que son las generadas en su mayoría por la combustión

¹⁰ Nature. Capítulo 10. 1998. Pp. 155. ISSN: 0028-0836

de motores Diesel^(*) con combustibles fósiles y aceites pesados derivados del petróleo ha aumentado, provocando alarma, el SIATA (Sistema de Alerta Temprana del Valle de Aburrá) en conjunto con la Alcaldía de Medellín, han puesto en marcha un sistema de monitoreo de este material particulado a lo largo del área metropolitana del Valle de Aburrá, este sistema cuenta con 18 estaciones, que gracias a unos dispositivos llamados ceilómetros^(*) ayudan a la captación y medición de todo el conglomerado de partículas que se encuentran en la atmósfera.

1.4 Referentes plásticos

La contemplación puede originarse desde un vínculo que se busca en lo que se observa, se podría decir que la relación que tiene, parte desde la búsqueda de un aspecto sublime que se encuentra en el paisaje. William Turner es uno de los artistas de la época grande del Romanticismo, muy relevante para el tema que se está abordando, en primera instancia, porque es uno de los pintores con apreciaciones más acertadas en lo que concierne a lo que sucede en el paisaje en la historia del arte, se ve en él una fascinación experimental más hacia el evento mismo de captar que por la belleza explícita. Turner capta el recuerdo, pero también lleva a pensar en la acción del momento, una pintura con movimiento que proclama que el paisaje es cambiante y no se limita. Kant afirma: “lo bello en la naturaleza se refiere a la forma del objeto, que consiste en su limitación, lo sublime, en cambio, puede encontrarse en un objeto sin forma, en cuanto en él, u ocasionada por él, es representada la ausencia de límites”¹¹. Esta ausencia de límites se presenta en la abstracción, ésta habla de algo más allá de la simple observación, Turner abstrae el paisaje y lo libera de ser su mismo contenedor, y le da una cualidad más cerca de la estética de lo sublime.

(*) Mec. motor de combustión interna que utiliza gasóleo como combustible, el cual se auto inflama al ser inyectado en la cámara, por la alta temperatura que alcanza el aire comprimido en el cilindro. Estos motores en su mayoría generar gran cantidad de partículas dañinas para el organismo humano.

(*) El Ceilómetro es un sensor láser diseñado para tomar perfiles verticales de la atmósfera, que informa acerca de la altura de la base de las nubes y da indicios de la concentración aerosoles en la tropósfera. El SIATA cuenta con tres de estos equipos con los cuales es posible realizar también un monitoreo constante de la calidad del aire en el valle de Aburrá, lo que a su vez permite determinar el posible riesgo para la salud que pueden representar las diferentes actividades llevadas a cabo al aire libre durante períodos críticos de contaminación. Recuperado de: https://siata.gov.co/sitio_web/index.php/monitoreo el 16 de abril de 2018.

¹¹ KANT, Immanuel. *Parágrafo 23*. En: *Crítica del Juicio*. 1790. ISBN 9788430946501



Figura 3 Turner, William. “The Lake, Petworth: Sunset, Fighting Bucks”. Óleo sobre lienzo. 1829. 620 x 1460 mm fr839 x 1672 x 76 mm. Tate Galery. Londres. Recuperado de: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-the-lake-petworth-sunset-fighting-bucks-t03883>

Luego de la aparición de la fotografía el arte de paisajismo se volvió un asunto más “común” en cuanto a que la facilidad de la captura por medio de dispositivos técnicos se convirtió en un modo muy accesible para obtener imágenes, esto produjo de manera ineludible, que la confrontación del espectador con el paisaje fuera más mediática y no tan profunda. Pero en el fondo esto no ocurre necesariamente así, ya que la fotografía abrió un campo amplio para la captación de momentos, dado que sirve para la recolección de información y memoria, pero su gran diferenciación con la pintura es que la fotografía no es una representación de la realidad, sino más bien es un pedazo de la realidad capturado, congelado en el tiempo. “Una fotografía no es sólo una imagen (como lo es una pintura), una interpretación de lo real, sino que es además una huella, algo directamente estarcido de lo real, como una pisada o una máscara mortuoria.”¹². Este concepto de la fotografía como una huella captada de lo real, más allá de la generación del concepto de memoria, hace entrever algo más de lo cual podemos hablar y es del suceso de llevar al espectador aspectos implícitos dentro de una imagen; como es el caso de Michael Kenna (Widness, Reino Unido, 1953), él es un fotógrafo inglés que se dedica a captar imágenes de larga exposición, dentro de sus

¹² BERGER, John. Usos de la fotografía. Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1998. Traducción de Pilar Vázquez Álvarez. p. 2.

composiciones se encuentran varias series de paisajes que se debaten entre la abstracción y la realidad, su trabajo básicamente se enfoca en generar atmósferas que puedan ser casi captadas por quienes vean sus fotos.



Figura 4 Kenna, Michael. Chateau Lafite Rothschild. Bordeaux, Francia. 2012. Study 1 Galery. Recuperado de: <http://michaekenna.net/gallery.php?id=76>

Según Kenna: “Mi trabajo trata mucho acerca de la memoria [...] en efecto, ves un árbol y la niebla, pero la foto trata sobre lo que hay detrás, sobre la conexión que de alguna manera se establece entre nuestra propia consciencia y esta realidad invisible. La parte más rica de la fotografía es precisamente esto: la conexión” (KENNA, 2015). Esta conexión es la razón por la cual la fotografía se enriquece visual y emocionalmente. Además de los aspectos relacionados con la calidad visual y el movimiento que se aprecia en sus trabajos, el concepto que maneja acerca de las sensaciones que se generan en el espectador y la conexión o el vínculo entre la percepción y la concepción de lo que se está viendo.

Otro referente fotográfico en cuanto a la cualidad artística con la que busca generar sus fotografías, que interesa traer a colación, es Florian Maier Aichen (Stuttgart, Alemania, 1973) , él es un fotógrafo alemán que formula varios conceptos alrededor de la fotografía relacionándola con la percepción del mundo y las imágenes. Plantea dos conceptos que son

claves para esta investigación los cuales son: tomar la fotografía y devolverla a su origen analógico, y de este modo dicha fotografía vuelve también al origen de la formación misma de las imágenes, y puede entonces retornar así la cualidad artística a la fotografía.



Figura 5 Maier Aichen, Florian Untitled (Andermatt). 2014. C-print. 73 x 92 1/4 pulgadas, enmarcado. 303 Galery. Recuperado de: <https://wsimag.com/303gallery/artworks/45727>

Florian toma puntos relevantes, como lo son la abstracción de las cualidades físicas de la luz y el color en los paisajes, además que los dota de un ambiente surrealista, generando una imagen relacionada con la percepción y la memoria que se tiene del lugar; también entra en juego la contemplación del paisaje por lo sublime que representa, pero a su vez mostrándolo de una forma modificada que de uno u otro modo no deja de representar el paisaje que es en sí, la captación de la esencia memorial que contiene, contrapuesta a la percepción que realiza desde su aparato fotográfico; de este modo, el fotógrafo pretende que el espectador haga un ejercicio mental en el cual contraponga la información que ya tiene acerca de lo que ve diariamente, con lo que se le presenta en su fotografía. El paisaje físico sigue estando ahí, aunque lo que se vea captado con la cámara no lo represente fielmente respecto lo que nosotros vemos con nuestros ojos. En relación con los referentes en el ámbito

nacional, diversos artistas han relacionado acontecimientos de su trabajo en el enfoque del paisaje, de los que interesan más a esta investigación, por su propuesta, se encuentra David Guarnizo, él es un artista que enfoca su trabajo en los conceptos de línea y horizonte, dichas apreciaciones las plantea en la forma de recorrer el espacio, y trascenderlo, mirando más allá de las fronteras invisibles que allí se presentan.



Figura 6 Guarnizo, David. La distancia del horizonte. Fotografía. Guajira. 2012. Recuperado de <http://www.davidguarnizo.com/>

Otra de las características que llevan a interesarse en sus planteamientos, y que por otro lado aportan a esta investigación, es el sentido que este fotógrafo tiene del conocimiento científico aplicado en la obra de arte, en ese sentido es preciso mencionar su trabajo titulado “La distancia del horizonte”.

En el cual demuestra con fórmulas matemáticas detalles de la medición de la distancia en cuanto al horizonte; este es un claro ejemplo de la importancia de estos aportes para validar planteamientos que se conceptualizan desde el arte, pero que tienen una raíz interdisciplinar.

¿A qué distancia está el horizonte?

Suponga que usted está a una altura h sobre el nivel del mar. Usted podría calcular a qué distancia queda su horizonte, ya que su línea de visión es tangente a la esfera terrestre. A pesar de que la tierra no es completamente redonda, porque es chata en sus polos, el siguiente cálculo es posible gracias a que el territorio Colombiano está cerca al Ecuador, paralelo en donde nuestro planeta alcanza su máxima redondez.

Cuando usted mira hacia el horizonte su línea de visión toca la tierra en el punto B , ubicado en el dibujo. Si el punto O es el centro de la tierra, por teorema de Pitágoras sabemos que la línea de visión tangente es perpendicular al radio OB .

Podemos trazar el triángulo OAB , cuya ecuación podemos plantear de la siguiente manera:

$$(OA)^2 = (AB)^2 + (OB)^2$$

Reemplazando la letra de cada distancia / línea tenemos:

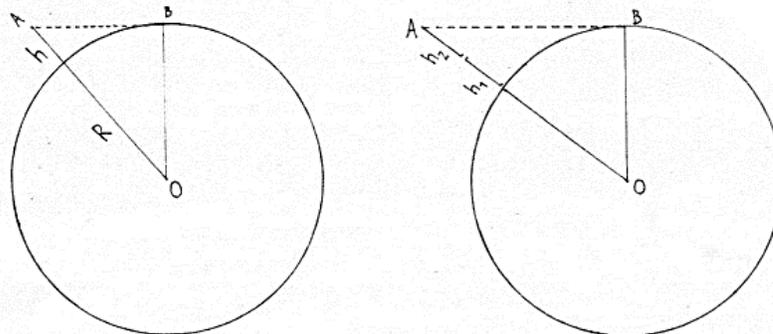
$$(R + h)^2 = D^2 + R^2$$

Ahora restamos R^2 de ambos lados de la ecuación y reorganizamos los términos restantes a la izquierda:

$$\begin{aligned} R^2 + 2Rh + h^2 &= D^2 + R^2 \\ h(2R + h) &= D^2 \end{aligned}$$

El radio ecuatorial de la tierra ($2R$) es mucho mayor que h (la altura humana, la elevación sobre el nivel del mar).

Por lo tanto el error si reemplazamos $(2R + h)$ por $(2R)$ es insignificante.



$$2Rh = D^2 \Rightarrow D = \sqrt{2Rh} \Rightarrow D = \sqrt{2R} \times \sqrt{h}$$

Si h y R están en kilómetros, podemos reemplazar R por el valor del radio ecuatorial de la Tierra, $R = 6378$ km.

Esta es la ecuación con la cual usted puede calcular la distancia D al horizonte, en kilómetros.

$$D = 113 \text{ Km} \sqrt{h}$$

Si usted se encuentra en la cima de una montaña de un kilómetro de altura, el horizonte que usted ve debe estar a 113 kilómetros omitiendo la cifra de refracción de la luz, que podría modificar este valor.

Por otro lado, si usted está de pie frente al mar, y su estatura es de más o menos 1.75 metros, el horizonte que usted ve está localizado a solo 4,72 kilómetros de distancia.

Figura 7 Guarnizo, David. A qué distancia está el horizonte. 2012. Recuperado de: <http://www.davidguarnizo.com/La-distancia-al-horizonte>.

2. METODOLOGÍA

En esta investigación de tipo cualitativo, se aplicó la metodología basada en la investigación e interpretación iconológica, la cual representa gran pertinencia en cuanto a las investigaciones en las artes visuales debido a su enfoque y facilidad en lo que concierne a la examinación e interpretación de imágenes, principalmente fundamentado en el estudio desarrollado por Erwin Panofsky¹³; los objetivos propuestos se llevaron a cabo por medio de una investigación que consistió en: primero, delimitar los causantes de la inquietud a tratar, aquí fue donde se desglosaron las preguntas principales que se responderían en el texto, y el camino que seguirían los ítems investigativos a tratar. Segundo, el enfoque historiográfico en cuanto a las fechas, movimientos y artistas a estudiar, en donde se hizo una separación de artistas referentes y periodos específicos a examinar; dando como resultado una síntesis más precisa de las cuestiones, y tercero un estudio de caso sobre la problemática en el contexto local, que está desarrollada con el método de estudio de caso implementado por los sociólogos Charles C. Ragin y Howard Becker, el cual gracias a sus herramientas metodológicas, facilita su aplicación a esta investigación enfocada en las artes y humanidades, en donde el apartado científico es más flexible.

2.1 Análisis iconológico de las obras

En el análisis de dos pinturas, que se podrá encontrar en el capítulo 1, se realizan dos interpretaciones iconológicas de obras de los artistas Caspar David Friedrich y William Turner las cuales son: Rain, Steam and Speed - The Great Western Railway, un óleo sobre lienzo del año 1844 y Greifswald in the Moonlight, óleo pintado en 1817.

Los exámenes de dichas piezas se obtuvieron bajo los parámetros de, descripción iconográfica detallada de las obras, e interpretación iconológica; el abordaje a las piezas se efectuó implementando los conceptos analíticos generales de Panofsky que consisten en:

¹³ PANOFSKY, Erwin. En: Studies in Iconology. Primera edición. Alianza Editorial Madrid. 1998. 21 p. ISBN 9788420620121.

Contenido temático o primario, en el cual se describen la técnica usada, los materiales implementados, trazados de líneas y colores y objetos representados, tales como plantas, edificaciones, montañas, etc. Esta identificación aporta también el desglose del carácter expresivo de la obra, se podría denominar esta parte como un análisis pre-iconográfico; es muy importante realizar en un primer contacto con las obras en cuestión este análisis, ya que permite decodificar la pintura en lo más simple de su contenido, ver la obra como una mera configuración de perspectivas, planos y formas, este primer acercamiento forja una intimidad con la pieza, y ayuda a que el análisis del contenido se facilite en la medida que se va descubriendo la manera en que se realizó la pintura (técnicamente).

En segunda instancia se pasó a la observación de contenido convencional, la cual abarca desde el estudio de los iconos que se hacen presentes en él, como por ejemplo, si se está representando un paisaje que evoca una determinada escena histórica, esto sirve a la investigación para concretar si el artista hizo una representación alegórica (como suele ocurrir con algunos cuadros de Caspar David Friedrich); o si el paisaje que se presenta es una elaboración in situ, y terminase siendo ésta una ilustración de alguna escena; esto en sentido preciso es lo que llamamos Iconografía, y de aquí a partir del análisis se revela el motivo principal del artista para la realización de la obra; este punto es de vital importancia ya que los artistas del periodo romántico solían hacer evocaciones espirituales a través de sus obras representadas por medio de la sublimidad del paisaje.

Y, por último un análisis del significado intrínseco que se halló en la obra, en este punto de la investigación se delimita y se expone, si el artista en su labor, intentó dar un significado y un abordaje suplementario a la obra, más allá de la mera representación, el punto de mayor relevancia para hacer esta instancia de análisis es debido al reconocimiento semiótico involucrado en su creación, además que abre la puerta para generar una clasificación dentro del movimiento propio de la época del artista, y por otra parte, el estudio de, hasta qué punto, el artista del periodo romántico estaba al tanto de los cambios que empezaron a surgir en su entorno natural, debido a la intervención del hombre, y si lo captó, cómo los representó, y en qué medida logró dimensionar ese cambio.

2.2 Estudio de caso del contexto local

Para la aproximación a la temática abordada ya enfocando el estudio de caso al contexto local de la ciudad de Medellín que se desarrolla en el capítulo 2, se pasó a delimitar conceptualmente los puntos de vista que tenían Friedrich y Turner, por lo tanto, se generó una relación de sus representaciones con las de la ciudad de Medellín en nuestro contexto temporal actual, las cuales fueron representadas por medio de fotografías y pinturas realizadas a partir de un estudio de caso de la problemática ambiental de la ciudad, que derivó de esta investigación.

¿Cómo se hizo el estudio de caso?

Se comenzó por usar el modelo investigativo conceptualizado por los sociólogos Charles C. Ragin y Howard Becker¹⁴, el cual consiste en las diferentes implicaciones que se relacionan en una investigación, el modelo del estudio de caso planteado por ellos en su libro *¿What is a case?* (1992) se configura en una serie de premisas y preguntas derivadas alrededor del caso a investigar; en un inicio se analizan los casos encontrados, que en su mayoría son de características empíricas, pero aun así reales y que en cualquier punto se pueden corroborar, en un segundo paso se toman los casos como unidades procesuales dentro de la investigación, estos en sus características pueden ir apareciendo a medida que el estudio avanza y toma un rumbo más preciso, y con el proceso que se efectúa en dichos casos, estos van configurándose como un aparato teórico real, y con capacidades demostrativas del suceso y contexto que se estudia, en esta instancia el proceso ya puede tener características más generales que vinculan una problematización global, aun así no se convierten en apreciaciones universales, debido a que su acercamiento desde el inicio es de carácter empírico, y puede estimarse de manera diferenciada debido a apreciaciones que dependen de la subjetividad; de cualquier modo lo que permite este tipo de análisis es articular una investigación más epistemológica de los hechos. Ya sabiendo el método de análisis usado para la articulación del estudio de caso, se pasa a describir los pasos realizados para la generación de los resultados del mismo.

¹⁴ ARZALUZ SOLANO, Socorro. *La Utilización del Estudio de Caso en el Análisis Local*. Región y Sociedad. México. 2005. p. 122. ISSN 0188 – 7408



En este orden de ideas el caso sería el fenómeno de contaminación que se ubica en el área metropolitana de la ciudad de Medellín, el siguiente paso de observación se dividiría en dos ítems, uno de ellos fue el acercamiento empírico que se desarrolló a través de un estudio fotográfico de la situación del paisaje que conforma el territorio, se tomaron fotografías a una determinada hora del día y se registraron los sucesos en un diario de campo, esta información luego se coteja con la suministrada por el SIATA (El Sistema de Alerta Temprana de Medellín y el Valle de Aburrá) en su aplicación de medición de las condiciones de material particulado derivado del uso del carbono y combustibles fósiles; el tercer paso fue conformar entonces un aparato teórico de la actividad relacionada con los cambios atmosféricos observados en ambos casos.

3 CAPÍTULO 1: EL PAISAJE ROMÁNTICO DE FRIEDRICH Y TURNER, Y SU INTERPRETACIÓN DE LA REALIDAD

3.1 La imagen de la naturaleza

En el periodo romántico, la creación tenía como inspiración principal los sentimientos del artista, y tales emociones se despertaban por medio de la representación casi fidedigna del contexto territorial en el cual el artista se desenvolvía, para llevar a cabo la ejecución de imágenes consecuentes con la evocación de los más puros deseos del hombre, y la integración de estos deseos en la configuración de una obra, que a su vez nos habla de la realidad en la que vivían (una especie de diálogo entre “paisajes interiores” emocionales, y paisajes exteriores percibidos y contemplados), “El sentimiento del artista es su ley. El sentir puro nunca puede ser contrario a la naturaleza, siempre será adecuado a la naturaleza”.¹⁵ Desde este punto de vista de Friedrich, que no era universal, pero que si tenían la mayoría de artistas del periodo, permite abordar y desplegar ciertos aspectos que son inherentes al contexto, y a su filosofía.

En su gran mayoría los artistas contemporáneos al Romanticismo tenían una visión holística del mundo, contemplando la creación como un todo, y a su vez intentando llegar a una complementación entre sus más profundas expectativas, así como lo expresa el artista Philipp Otto Runge: “Mis cuatro imágenes, su grandeza y todo lo que podría surgir a partir de ellas: en breve, cuando lo haya desarrollado, será un poema abstracto pictórico-musical con coros, una composición para las tres artes juntas”.¹⁶ Esta visión integradora de las artes, intentar implementar todo en una sola pieza, es lo que llamaría el músico del Romanticismo alemán Richard Wagner (1813 - 1883) “la obra de arte total” (*Gesamtkunstwerk*), este concepto implementado por el autor de “La cabalgata de las Valquirias” intentaba generar un concepto alrededor de la consolidación de una pieza en la cual se fusionaban las 6 artes (pintura, escultura, poesía, arquitectura, música y danza), con el sentido de trascender la obra a un nivel mucho más alto. Wagner creía que la tragedia griega contenía estas virtudes que él buscaba con la implementación de este concepto, además no sólo en la música se veía una

¹⁵ SCHILLER, Friedrich. *Op. Cit.* p. 94.

¹⁶ Fundación Juan March. *Op. Cit.* p. 53.

potencial mirada retrospectiva al pensamiento antiguo de Grecia, sino que en la pintura también había un sentido estético o conceptual inspirado en los valores clásicos grecolatinos, los conceptos iban muy de la mano con el tipo de trascendencia que se buscaba en lo que concierne a la evocación y la mirada contemplativa hacia el paisaje, la naturaleza como medio para representar las afecciones más profundas del hombre y a su vez, la admiración que esta desbordaba en él, ya que no se veía configurado como un ser superior a ella, sino al contrario, la naturaleza era como ese “dios espiritual”, y que tiene soberanía sobre el total de las cosas a las que rodea; este pensamiento va muy de la mano con la revolución filosófica y literaria que se planteaban los artistas y pensadores de entonces, caso puntual el movimiento “Sturm und Drang”, que iba plantándose en contra de las ideas del Neoclasicismo, el Renacimiento y diversas corrientes filosóficas que ubicaban al hombre como el centro de todas las ideas.

3.2 Friedrich: representación de lo sublime y la realidad del territorio. Análisis iconológico de la obra *Greifswald in the Moonlight*

Caspar David Friedrich era uno de los artistas de la época romántica que representaba en gran medida la mayoría de los ideales del movimiento, su visión de la capacidad representativa del paisaje se basaba en la evocación de sentimientos más que ceñirse a una mera copia de la realidad solamente; en sus propias palabras lo expresa así: “la imagen sólo debe insinuar, y, ante todo, excitar espiritualmente y entregar a la fantasía un espacio para su libre juego, pues el cuadro no debe pretender la representación de la naturaleza sino sólo recordarla”¹⁷ esta declaración del artista en específico sirve para traer a escena la obra que realizó a mediados del año 1817, basada en su ciudad de origen.

¹⁷ SCHILLER, Friedrich. *Op.Cit.* p. 53.



Figura 8 Friedrich, Caspar David. Greifswald in the Moonlight, 1817. Óleo sobre lienzo. 22.5 x 30.5 cm. National Gallery, Oslo, Norway. Recuperado de: <https://www.wikiart.org/en/caspar-david-friedrich/greifswald-in-moonlight>

Para empezar a examinar la obra se debe hacer inicialmente un análisis descriptivo de la misma; la pintura nos ubica en una vista centrada en un plano general de lo que parece ser un paisaje marino, se podría decir que la pintura está dividida en el medio horizontalmente por la línea del horizonte del paisaje, en el primer plano de la parte inferior se observan algunas rocas, una embarcación, y unas redes de pesca, y en la parte superior al fondo de la perspectiva se evidencia lo que serían las edificaciones de una ciudad, teniendo como punto focal en el centro lo que parece ser una torre que se distingue por su altura en relación con las demás estructuras arquitectónicas; en la parte superior destaca el firmamento, opacado por una serie de nubes a través de las cuales se logra entrever una iluminación de carácter nocturno, en donde la luz de la luna se deja percibir y va iluminando de manera tenue la

playa. El paisaje que representa Friedrich en esta escena es el de su ciudad natal Greifswald, las siluetas de la ciudad son los campanarios de las iglesias. Entre otras piezas que pintaría después con el tiempo se destaca una que se podría considerar una obra hermana de esta, la cual representa la misma ciudad, pero ya con una escena a la luz del día.



Figura 9 Friedrich, Caspar David. Wiesen Bei Greifswald, 1821/22. Óleo sobre liezo. 34,5 x 48,3 cm. Hamburger Kunsthalle. Recuperado de: <https://www.hamburger-kunsthalle.de/sammlung-online/caspar-david-friedrich/wiesen-bei-greifswald>

La preocupación de Caspar David Friedrich con la escena que representa no era evocar el paisaje de manera realista, sino entre otras cosas, conjurar un cierto estado de ánimo, el que emanaba de su ser en ese momento.

La pasión causada por lo grande y lo sublime en la naturaleza, cuando aquellas causas operan más poderosamente, es el asombro, y el asombro, es aquel estado del alma, en el que todos sus movimientos se suspenden con cierto grado de horror. En este caso, la mente está tan llena de su objeto, que no puede reparar en ninguno más, ni en consecuencia razonar sobre el objeto que le absorbe. De ahí nace el gran poder de lo sublime que, lejos de ser producido por nuestros razonamientos, los anticipa y nos arrebatada mediante una fuerza irresistible. El asombro como he dicho es el efecto de lo sublime en su grado más alto; los efectos inferiores son admiración, reverencia y respeto¹⁸.

¹⁸ BURKE, Edmund. En: *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* (1757). Alianza Editorial. 2014. p. 20.

El político y filósofo Edmund Burke (1729-1797) ya habría adelantado en uno de sus escritos más importantes, que la capacidad contemplativa en cuanto al paisaje, debería ser meritoria de absorber a quien observara la naturaleza, en una suerte de grandeza, y que el alma y el sentimiento del espectador vibrara, pero a la vez se estremeciera con tal magnificencia; así pues lo que pretendía Friedrich al representar su ciudad de origen Greifswald, era provocar en el espectador un sentimiento que compartiera la manera en cómo él se veía reflejado en su territorio, esta alegoría del anhelo del Paraíso¹⁹ que él representó; con la composición que ejecuta en la pintura del paisaje físico, el artista logra crear un ambiente de emotividad tan enigmático como sublime, al lograr enlazar la iglesia y la luna, el mar y el cielo, y lo distante y lo cercano, abstrae, entre las relaciones que establece, lo terrenal con lo celestial.

Si se analiza la relación que plantea Friedrich con este paisaje, y se compara con los conceptos filosóficos románticos, se establece de inmediato una relación directa con el sentido del sentimiento nacionalista, el cual, los autores afines al movimiento, no sólo del arte sino también de las demás ramas del saber, expresaban a través de sus creaciones; además este sentido de trascendencia propio de las necesidades artísticas del autor, en el caso de Friedrich, el amor que él sentía por su terruño y su forma de ver y componer el mundo, provocan que la pintura se convierta en un catalizador de todos estos conceptos; además la capacidad de este artista para representar los cambios que se presentan en su territorio, se evidencia en la escena de Greifswald in the Moonlight, misma que remite al parecer a un suceso de polución ocasionado por una serie de explosiones volcánicas que sucedieron alrededor de los años de 1815 – 1820²⁰ y que de alguna forma Friedrich captó en su pintura, tal vez de una manera inconsciente, aun así y gracias a su gran calidad como pintor, logró evidenciar que atmosféricamente había un cambio en su ciudad.

¹⁹ OHLSEN. Nils. *Highlights. Art from Antiquity to 1945*. En: Nasjonalmuseet. 2014. p. 5.

²⁰ Atmospheric Chemistry and Physics. *Op. Cit.* p. 16.

3.3 Turner y su mirada de la naturaleza. Análisis iconológico de la obra *Rain, Steam and Speed - The Great Western Railway*

William Turner también es uno de los artistas más representativos del periodo romántico, la pintura del paisaje como tal tiene un antes y un después luego de su aparición como artista en la historia del arte; se le consideró siempre un hombre de pocas palabras, pero con un dominio excepcional por la observación de la naturaleza. El escritor británico John Ruskin (1819 – 1900), muy influyente en su tiempo por sus ideas relacionadas al arte y la arquitectura, se refirió a Turner como el artista “que más conmovedoramente y acertadamente puede medir el temperamento de la naturaleza”^{21 22} esta apreciación no es exagerada, ya que la demostración de su extrema habilidad para expresar sucesos naturales se evidencia perfectamente en sus pinturas como *Rain, Steam and Speed - The Great Western Railway*, realizada en 1844.

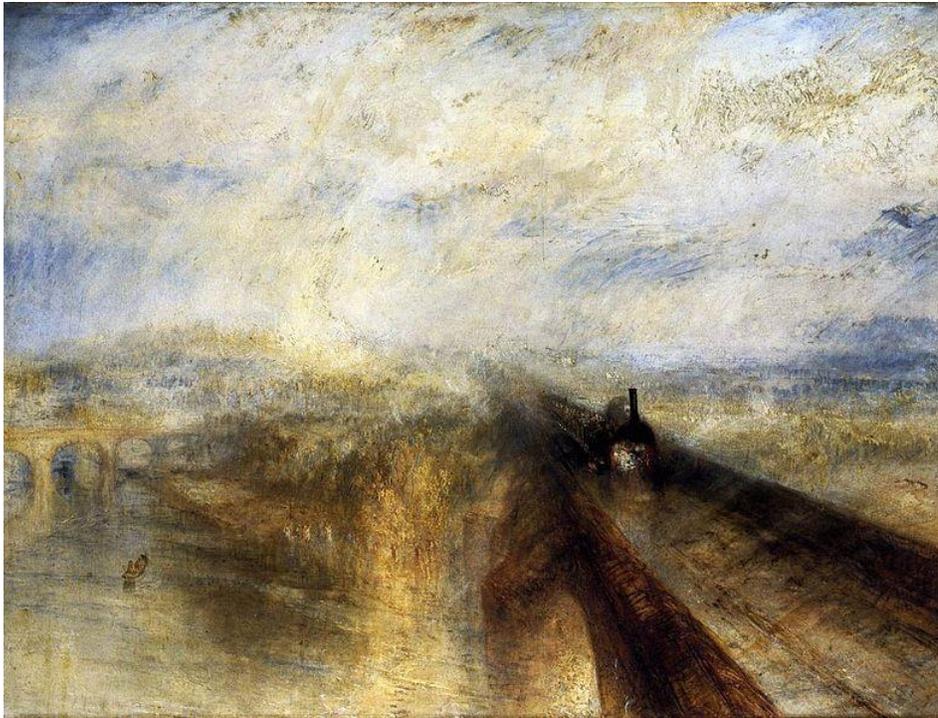


Figura 10 Joseph Mallord William Turner. *Rain, Steam and Speed - The Great Western Railway*. Óleo sobre lienzo. 1844 National Gallery. London, United Kingdom. Recuperado de: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/joseph-mallord-william-turner-rain-steam-and-s>

²¹ RUSKIN, John. En: *Pintores modernos*. 1843.p. 32. ISBN 9781340421885.

²² PIPER, David. En: *Historia ilustrada del Arte*. p. 321.

La obra se estructura por medio de una composición un tanto desordenada, en donde impera una línea vertical que sale del centro hacia uno de los extremos del cuadro, en donde se puede apreciar una vía férrea, al otro lado en otra línea menos pronunciada, se encuentra un puente que atraviesa un canal, la composición se encuentra cortada en dos ejes, uno terrestre y otro celeste, y en ambos se aprecia una bruma que se extiende desde la chimenea del tren hacia el cielo.

Esta obra de Turner en específico tiene una connotación especial, porque además de remarcar ese sustrato natural que demuestra el artista para con su visualización y representación del paisaje, ya da pequeños atisbos de dos cosas, la primera es su acercamiento a la abstracción y que se pueden observar en sus trazos algunas figuras poco definidas, más pintadas a la manera impresionista y que acusan o evidencian menos detalle en general, pero si se enfoca en segunda instancia a analizar el contenido, se puede denotar que el artista representa una escena de un ferrocarril pasando por un canal, y que la representación abstracta que ya se había mencionado, es debido a la necesidad del artista por enmarcar la manera en que este artefacto afecta el espacio por el cuál cruza, representando esta mancha de “smog”; entonces, se puede deducir que el artista abstrae intencionalmente el paisaje, para dar la percepción a quien observase el cuadro de la manera concreta en la cual se visualizaba dicho paisaje, mostrando el punto de vista que él estaba captando en ese momento, además de esa evidencia del cambio que sufría su espacio de habitar con la llegada de una nueva época, el tren viniendo hacia nosotros de manera potente, haciendo entender que así era su sentir frente a dichos avances, además la composición que se parte en diagonal mostrándonos ese paralelo entre “lo nuevo y lo viejo”. Además, hay que tener en cuenta que uno de los motivos aparentes por los cuales Turner representa con frecuencia los fenómenos que ocurren en el cielo, es debido a que el pintor vivió una de las épocas con mayor actividad volcánica en el siglo XIX^{23 24 25}, ya con esta influencia y considerando además que era muy adepto a las ideas de Goethe, Turner acogió el conocimiento científico de cómo funcionaba la naturaleza, y además, la fascinación que sentía hacia ella, y su interminable locura y espíritu

²³ Gonzalo De Andrés, Carmen. El año sin verano. La Meteorología en el mundo iberoamericano. n°6. INM. Madrid, 1991. p. 30.

²⁴ Fernández. La vida y obra del pintor Joseph Mallord William Turner. p. 15.

²⁵ Atmospheric Chemistry and Physics. *Op. cit.* p. 26.

aventurero, hicieron de él, un pintor de lo natural representado en todas sus formas y abarcado en toda su magnificencia.

Turner indaga de manera consciente la representatividad que puede brindar la inmensidad del paisaje, y lo subvierte a una suerte de caos y expresión, la conmoción que puede provocar en el espectador la mirada hacia sus cuadros, y cómo estos integran al que los mira en la escena captada; cabe aclarar que el artista inglés también idealizaba en cierto sentido el paisaje, emparentándolo con su humor, muchas de las representaciones de paisajismo del artista se suele menoscabar por el sentido de pérdida de fidelidad del paisaje en función de la emotividad que se evoca en ellos, a tal punto que sus contemporáneos lo tachaban de loco, tanto por su actitud como por su arte, lo cierto es que muchas de sus obras tardías tienden a avocarse hacia situaciones y representaciones que sobrepasan la mimesis, y se abstraen para generar en ellas pasiones propias del sentir del artista, quien se proyectaba sentimental y emocionalmente en sus cuadros.



Figura 11 Joseph Mallord William Turner: "Amanecer con monstruos marinos".1845. Óleo sobre lienzo, Tate Gallery. Recuperado de: <https://www.artelista.com/blog/turner-paisajes-y-atmosferas/>

Las obras tardías de William Turner dan cuenta del potencial del pintor en cuanto a su genialidad visionaria del pintor y que se ve evidenciada por el adelanto en el cual el artista sobrepasa los cánones de su época y se adentra en la experimentación pura de la técnica:

Turner empezó a interesarse en la aplicación de sus métodos al desarrollo de una pintura, sobre todo en su aspecto de boceto. Lentamente su obra evolucionó desde una técnica representativa magistral hacia una sugerencia laxa y tentativa de la realidad para llegar finalmente a cuadros casi totalmente abstractos, caracterizados por la presencia de las más desnudas y mínimas claves visuales de lo que estaba pintando²⁶.

La obra de Turner representa así los dos extremos en cuanto a la manifestación de lo sublime, por un lado, la grandeza de las infinidades naturales, y por el otro la experimentación espiritual, el desarraigo y la emotividad abstracta, esto convierte la totalidad de su obra en expresión pura del dinamismo y los fenómenos más originales de la naturaleza, en los cuales se busca en forma de alegoría esa experiencia de carácter cósmico. Obras como *Rain, Steam and Speed - The Great Western Railway*, involucran al espectador, sumergiéndolo en un torbellino de experiencias, abstrayéndolo a los espacios ilimitados y a las energías descomunales que Turner evoca en su obra, mostrando así el poder fundamental de la creación.



Figura 12 Joseph Mallord William Turner: "Tormenta de nieve: Aníbal y su ejército cruzando los Alpes", 1810-12. Londres, Tate Gallery. Recuperado de: <https://loff.it/oops/arte-humano/joseph-mallord-william-turner-la-tormenta-de-nieve-anibal-y-su-ejercito-cruzando-los-alpes-102032/>

²⁶ DONDIS, Donis. En: *La sintaxis de la imagen*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1976. p. 75. ISBN 9788425229299

3.4 Pasado y presente - Espíritu y territorio

Se podría decir que el artista romántico estaba entonces involucrado en una suerte de conflicto entre lo que concierne, por un lado, al sentir sobre su entorno, y por el otro, la visión holística de la naturaleza en la cual consideraban que esta tenía todas las características propias de los conceptos relacionados con los cánones antiguos. Respecto la búsqueda de la belleza en la vastedad de las formas que a su vez representan el lenguaje de lo bello y lo sacro, esta visión también podría considerarse de muchas maneras nostálgica, ya que su visión idealizada del territorio se confrontaba con la realidad, hasta el punto de llegar a afectar su producción.

Para comenzar a establecer las razones por las cuales el artista romántico trascendía mediante sus pinturas la simple representación mimética del paisaje, se tendría que decir que el periodo de industrialización acelerado, la concepción de una pérdida de armonía entre su sentir espiritual y el entorno en el cual tanto proyectaba sus afectos, eran elementos contrastantes que le generaban una confrontación interior digna de ser problematizada desde el oficio de la pintura. Tenemos que muchas de las pinturas de William Turner, reflejaban ya esta problemática, el paralelo entre lo que se podría llamar como antiguo, y lo moderno; pero hay algo que llama la atención en singular forma en el caso del artista inglés, y es que aunque en su obra intenta reflexionar acerca de ese vínculo de lo pasado y lo presente, también se evidencia en él un provecho en lo que le podría posibilitar los nuevos cambios, ya se denota entonces un interés de abordar verdaderamente el paisaje, en forma total y sincera, la representación poética entonces, no se pierde, sino que se convierte en catalizador de otras emociones que puedan llegar a ser representadas, y a su vez, de una aproximación más natural desde el espíritu hacia el territorio, desinteresada respecto a una conceptualización más idealizada, hablando en lo relación con la estética clásica.

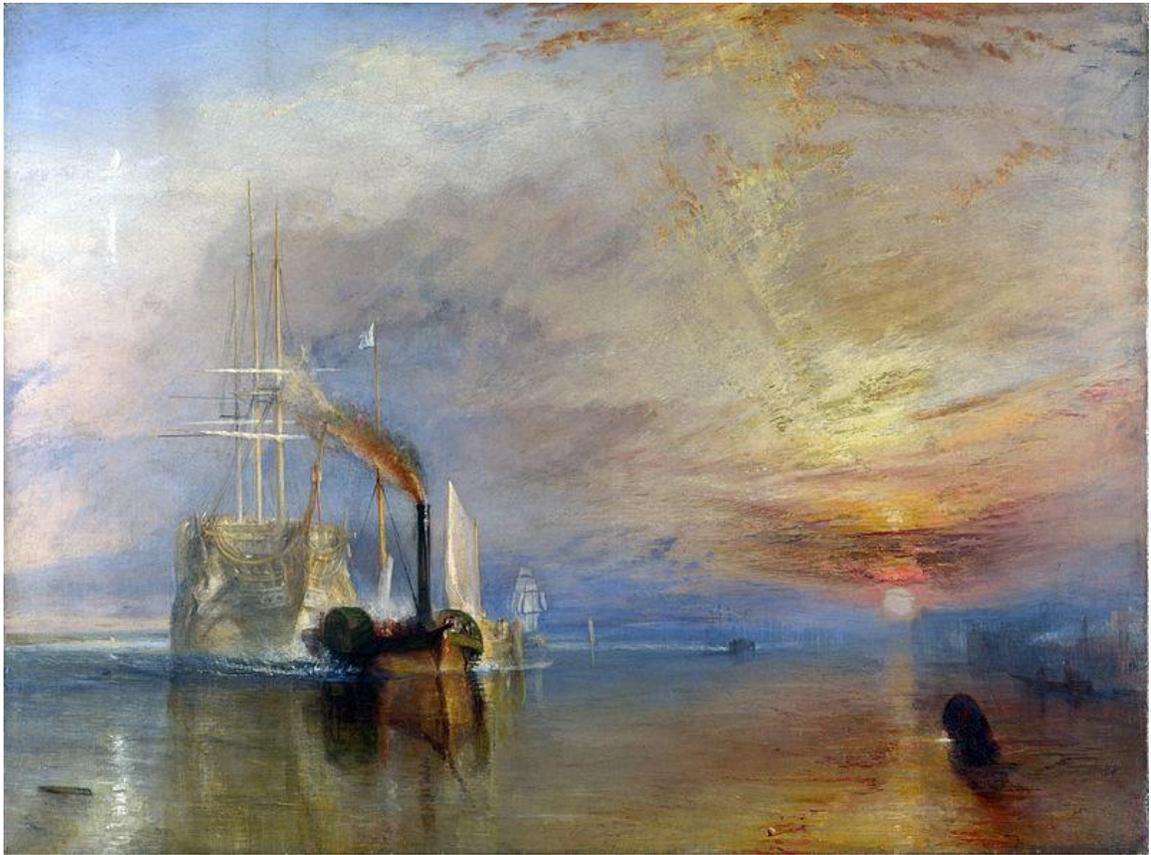


Figura 13 William Turner. *The Fighting Téméraire tugged to her last Berth to be broken*. Óleo sobre lienzo. 90.7 × 121.6 cm. 1839. National Gallery, Londres, Reino Unido. Recuperado de: https://es.wikipedia.org/wiki/El_%C2%ABTemerario%C2%BB_remolcado_a_su_%C3%BAltimo_ataque_para_el_desguace#/media/File:Turner,_J._M._W._-_The_Fighting_T%C3%A9m%C3%A9raire_tugged_to_her_last_Berth_to_be_broken.jpg

En la pintura del “Temerario” se puede apreciar la gran calidad técnica de Turner, además de su exquisita sensibilidad, reflejada en la fascinación poética que sentía el artista al retratar el viejo navío de la armada inglesa siendo remolcado por un barco de la nueva era; esa parábola de lo nuevo reemplazando a lo antiguo, permite descubrir casi cómo sentía él en un punto de su vida en el cual todo daba un giro total, los cambios que él acogió como propios, la aventura de un nuevo comienzo en relación a la nostalgia de los días pasados, esa dualidad pintoresca, a la cual Turner aludía con encanto y frivolidad, mediante la ejecución de una pintura de emociones cambiantes tanto como los tonos de su paleta.

4 CAPITULO 2: EL PAISAJE ROMÁNTICO EN LA ACTUALIDAD, PROPUESTA PLASTICA FRENTE A LA PROBLEMÁTICA AMBIENTAL DE LA CIUDAD DE MEDELLÍN OCASIONADA POR LA INTERVENCION DEL HOMBRE EN EL TERRITORIO.

4.1 La percepción y su configuración social

Los condicionantes respecto a la representación del entorno en nuestro ámbito contemporáneo, corresponden en gran medida a códigos subjetivos en cuanto se hace referencia a conceptos como percepción y recepción, pero dichas convenciones siempre tendrán una medida objetiva la cual ya viene vinculada con un código semiótico que se ha ido desarrollando dentro de la estructura social. “El mundo de la cultura puede tapar casi completamente a la experiencia concreta, pero su propósito es, en último análisis, el de significar tal mundo concreto, de mediar entre nosotros y tal mundo.”²⁷ Esta mediación de la que habla Flusser depende de qué tan estructurada esté la relación de la cultura y el sujeto, y cómo éste absorbe la información concreta que recibe del entorno y la complementa con el conocimiento implantado que ya ha adquirido anteriormente; acá es donde se comenzarán a desglosar otros aspectos importantes que interesan a esta investigación, y que hablan de la concepción que se tiene del paisaje, en cuanto a conceptos que este conlleva, como lo son la percepción, la contemplación y la abstracción.

Cuando se habla de percepción en lo concerniente al paisaje, este tópico puede remitir a dos conceptos adicionales hablando netamente desde la estética clásica que de él derivan, como son la naturaleza y la cultura; cuando se alude a estos aspectos se hace referencia a la medida en que ambos influyen en la capacidad que tiene una persona para captar o decodificar cierto tipo de información que se le presenta frente a sus ojos, y, es así, como cada cultura tiene sus propios códigos de información, que determinan maneras de asimilar el espacio o el paisaje. Dicha codificación parte de estructuras provenientes de saberes o experiencias, que dependen de la relación de los sujetos con su entorno; esto permite en pocas

²⁷ FLUSSER, Vilém. “*Cómo explicar el arte*”. En: *Explicar la Recepción* (Conferencia 04/11). Traducción del Portugués: Andrea Soto Calderón.

palabras una sistematización del conocimiento, que nos da herramientas para mirar y comprender las imágenes que se despliegan ante los sentidos, susceptibles de ser contempladas. Se podría decir que la percepción hablando desde el punto conceptual de la estética clásica es una capacidad netamente empírica que parte de la subjetividad, pero que de una u otra manera, esto realmente no puede ser así, primero porque para tener una idea sobre algo, debemos tener al menos una visualización vaga, o un bagaje de conocimientos recolectados con antelación desde la experiencia, y segundo, porque estos mismos conocimientos “sesgan” la manera en la cual se percibe el evento, entonces el acto natural de la observación deriva en percepción en cuanto el sujeto capte que está recibiendo cierta información y que la comprende. “El objeto de la percepción es un objeto culturalmente coordinado, por lo tanto, se percibe dentro de un campo de significantes, en el cual se destaca como figura. No se trata de un proceso especular: el objeto se percibe no porque está presente sino porque es seleccionado dentro de un vasto horizonte y según determinadas relaciones”²⁸. Así pues, dentro de las posibilidades que ofrecen la percepción y la sensibilidad, el paisaje se concibe, a partir de la contemplación, como parte del placer o disfrute humano hacia lo bello, de una fruición estética que se puede tornar a su vez en un proceso ontológico o existencial, un sustrato de la imaginación que trastoca subvierte y trasciende la fenomenología de lo físico.

4.2 La visión romántica en el paisaje actual

Se podría decir que, en la actualidad, la visión romántica en cuanto a los conceptos generales del Romanticismo se daría de una forma descontextualizada y sesgada, de algún modo anacrónica. Tenemos que hoy, tanto los cánones estéticos, como el criterio y escalas de valor en las apreciaciones artísticas han cambiado significativamente mediante nuevos conceptos; lo que sí se puede permitir en nuestro contexto es hacer una aproximación desde las artes, a lo que alguna vez fue la visión de una situación específica que se enmarcaba en un contexto particular, entonces se podría decir que la indagación que se genera del Romanticismo en nuestra época, concierne a asuntos meramente relacionados con una perspectiva, que no se

²⁸ SCHNAIT. *Op Cit.* p. 15.

agota en este momento, y que alude a cuestiones que acompañan al hombre hasta nuestros días. Aspectos como la huella de nuestro paso por la tierra y cómo se relacionan todas las condiciones trascendentes de nuestro espíritu hacia el entorno que habitamos. Se puede decir que en alguna medida el Romanticismo y algunos de sus postulados, en nuestro tiempo son vigentes, en cuanto la preocupación del hombre por su motivo de existencia en este plano terrenal, y es relevante que esto siga siendo una cuestión ontológica importante, y que, en este momento histórico de grandes desarrollos tecnológicos, de preocupaciones sobre la afectación del medio ambiente respecto la contaminación, y de racionalidad desbordada o positivista, se pueda igualmente tener una mirada “sensible” por llamarlo así, de acercamiento a las raíces propias del ser humano, y a su configuración dentro de un entorno natural.

El hombre, en su acercamiento hacia la realidad, ve al paisaje en sí, su territorio, como ese puente de conexión consigo mismo, se puede decir que aun habiendo nociones racionales hacia su comprensión, la sinceridad en cuanto a la observación que se hace de este, parte de una necesidad que todas las personas tienen de generar un reconocimiento de su entorno, a través de experiencias, y que estas les guíen a encontrar una sensibilidad especial; las nociones de bello-bueno aún pueden comprenderse hoy en día, se suele pensar que como la observación del paisaje deja ese sentimiento de sublimidad, este no puede contener nada que sea malo o nocivo; que el cielo como tal, nos puede brindar espectáculos visuales de colores hermosos y que suscitan gran deleite, que pueden hacer pensar en que allí está ese algo que nos maravilla y asombra, ese sentimiento desbordante se trastoca inmediatamente con la realidad palpable, y es que aunque esto nos deje esa sensación de divinidad o infinitud, lo que en realidad nos devela, es que se ha causado un daño irremediable al entorno, y que este es el reflejo de lo que somos como sociedad, así que las concepciones románticas que aluden a que el hombre se ve reflejado en su territorio, no son sólo conceptos retóricos, sino también de cierto modo son una realidad, la cual podemos observar sólo con levantar la mirada. Podemos decir entonces que el romántico es alguien que está desencantado con la realidad, el entorno en el cual se refleja es simplemente un engaño ocasionado por él mismo, la salida fácil de la idealización configurada bajo su propia búsqueda de trascendencia, y el escape de la misma realidad a modo de resistencia, pues considera que la pérdida de esta voluntad

irreversible se convierte también en el desfallecimiento de su propio ideal; el romántico no está muy lejos del hombre contemporáneo, y este es aquel que busca cautivarse en sus propios engaños banales.

En la pintura romántica, aunque figurativa o académica, hubo muchos elementos simbólicos o abstractos, en lo formal o en lo conceptual. Descripciones objetivas con elementos subjetivos que denotan una sensibilidad nostálgica y trascendente. Una sensibilidad que abogó por exaltar la naturaleza, en oposición a la cultura que defendía el desarrollo industrial.

Actualmente el interés en asuntos mercantilistas o capitalistas le ha llevado al hombre a perder una comunión original con la naturaleza. Entre los siglos XVIII y XIX La naturaleza y la cultura sufren una ruptura, fractura o escisión, ya que son elementos que pueden oponerse. La industria y el comercio trastocan los valores o sugieren unos nuevos. En tiempos que corresponden al periodo comprendido entre la Primera y la Segunda Revolución Industrial, el hombre tuvo que enfrentar los retos de un sistema productivo, por ende, se exagera el contraste entre lo urbano y lo rural, la máquina y lo existencial. Un orden sobrenatural había sido cuestionado en el marco de un proyecto de modernidad; el hombre ha relativizado las verdades y principios de orden superior que animaron sus cosmovisiones ancestrales, y ha pasado a dar crédito casi exclusivamente a la ciencia, la civilización moderna se mostró hostil hacia esas verdades. La actividad industrial que derivó de una visión científicista y positivista que prevalecía, no era respuesta para muchos interrogantes trascendentes del hombre, muchos artistas románticos y simbolistas en el siglo XIX mostraron un desencanto por el poder devastador del hombre respecto un entorno natural, o en detrimento hacia la naturaleza y hacia sí mismo.

El materialismo preponderante en una visión que defendiera la industrialización hizo que muchos artistas, como los románticos del siglo XIX, buscaran representar una naturaleza inalterable, más cercana a un ámbito contemplativo y espiritual. Hoy día desde diferentes tendencias, medios, soportes, o lenguajes del arte contemporáneo también los artistas se han hecho cuestionamientos similares (por ejemplo, el arte que cuestiona la hiper-tecnificación, o la fascinación excesiva por los avances tecnológicos por parte del hombre contemporáneo, el arte Povera, el Land Art, etc.). Esa industrialización que hace parte del progreso ha

contribuido con la contaminación que afecta el paisaje actual, y lógicamente sus representaciones desde el ámbito artístico

4.3 Estudio de Caso: condición ambiental de la ciudad de Medellín, y propuesta plástica

En el contexto de la ciudad de Medellín la problemática derivada por la contaminación ambiental, provocada por la quema de combustibles de características fósiles ha implicado una serie de contingencias ambientales sobrellevando una serie de procesos con el objetivo de “mejorar” paulatinamente la calidad del aire; pero ¿Qué antecedentes derivaron a esta medida?, para la recolección de información se usó el modelo investigativo de estudios de caso, conceptualizado por los sociólogos Charles C. Ragin y Howard Becker, que sirve de manera importante para la recolección de datos; primero se debe aclarar la ubicación geográfica y las características morfológicas de la ciudad. Las condiciones geográficas y meteorológicas afectan en gran medida la dispersión de los gases y de las partículas contaminantes generadas por la industria, el transporte y la población en general, y por otra parte, la ubicación de la ciudad dentro de un valle (que más bien sería un cañón estrecho), genera consecuencias negativas en lo que se refiere a la dispersión en la atmósfera de los diversos contaminantes; y sumado esto a las circunstancias meteorológicas, resulta que éstas condicionan que la mayoría de partículas dañinas tanto para el ser humano como para la calidad del aire se queden en una suerte de estancamiento dentro de una parte, de entre las zonas más habitadas de la ciudad.

Un fenómeno que se padece con gran frecuencia en Valle del Aburra es el proceso denominado *inversión térmica*²⁹, este es un fenómeno que sucede cuando una corriente de aire de calidad fría, se estaciona debajo de una capa de aire caliente, provocando que los contaminantes no logren dispersarse de la atmósfera, estancándolos; y el viento, al no tener una corriente fuerte y de alta velocidad, permite que esta condición sea de larga duración, ocasionando que se retenga el ascenso de corrientes de aire y a su vez la dispersión de los contaminantes ubicados en las capas más bajas de la atmósfera. En la ciudad de Medellín han

²⁹ MALDONADO, José Antonio. La inversión térmica y la contaminación. 2009. p. 17.

acontecido una serie desafortunada de fallecimientos que tienen directa relación con casos derivados de la contaminación presente en el aire; cifras del Área Metropolitana del Valle de Aburrá, dicen que en las décadas de 1980 murieron alrededor de 200 personas por enfermedades crónicas relacionadas con la falta pulmonar, entre 2012 y 2015 esa cifra ascendió a 1.000 personas; lo mismo ocurre con el cáncer de pulmón relacionado con partículas dañinas para el organismo, el cual tiene una tasa de mortandad aproximada por cada 100.000 habitantes de 11,8 a 21,4 por ciento en ese periodo. En la ciudad de Medellín la mortalidad por esta causa es 2,7 veces mayor a la del resto de Colombia.³⁰

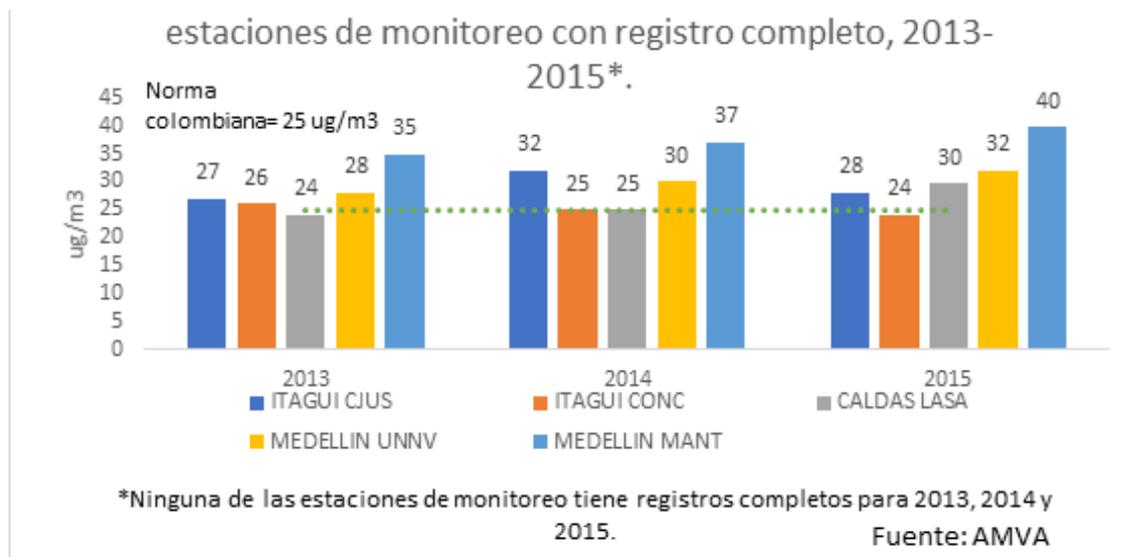


Figura 14 Grafica estadística estaciones de monitoreo del SIATA Recuperado de: Área Metropolitana del Valle de Aburrá (<https://www.medellincomovamos.org/medio-ambiente/>)

Partiendo de las indagaciones realizadas en los medios oficiales de la Alcaldía de Medellín, esta investigación se abocó a realizar un acercamiento empírico de dichas condiciones, compilando la información en un estudio de caso el cual se desarrolló, principiando por un registro fotográfico de las actuales condiciones del paisaje en la ciudad,

³⁰ Medellín cómo vamos. Informe de calidad de vida de Medellín 2012-2015. Pregón S.A.S. Medellín, junio de 2016. www.medellincomovamos.org.

en el cual se tomaron unas muestras fotográficas de la condición del medio ambiente, y cotejando dichas muestras con los datos suministrados por las estaciones de medición integradas por el SIATA (Sistema de Alerta Temprana de Medellín y el Valle de Aburrá), información cualitativa y cuantitativa que se cruza y confronta (contrastando las fotografías que registran la ciudad de Medellín, en varias fechas a la misma hora, con los dispositivos e imágenes tecnológicas de los mapas de la ciudad que muestran la contaminación ambiental en la misma). Las estaciones de medición miden la cantidad de material particulado P.M 2.5 que se encuentra en la atmósfera y medio ambiente de la ciudad de Medellín, y están ubicadas en puntos estratégicos de la urbe, para así facilitar una medición más genérica del asunto.

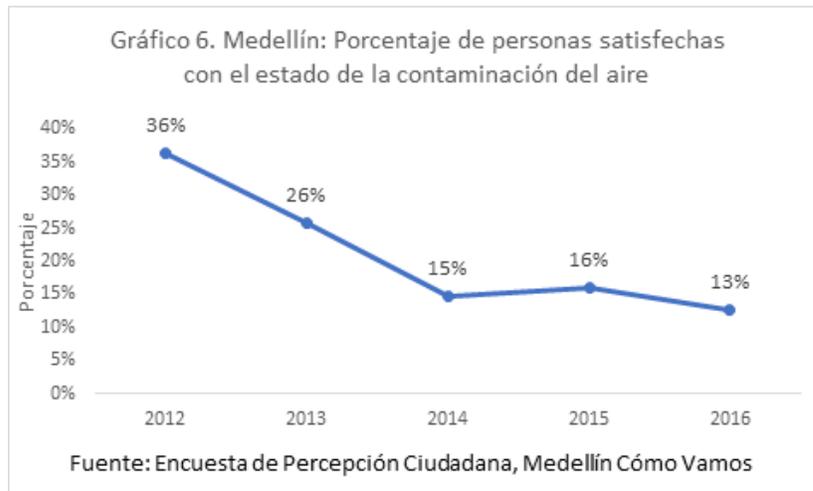


Figura 15 Gráfica estadística Encuesta de percepción ciudadana en cuanto a la calidad del aire en Medellín. Recuperado de: Área Metropolitana del Valle de Aburrá (<https://www.medellincomovamos.org/medio-ambiente/>)

La gráfica comprende varias de las muestras estadísticas que sacó la Alcaldía de Medellín en cuanto al incremento de la mala calidad del aire de la ciudad, y de las cuales, se hicieron sondeos para saber la opinión de la ciudadanía en cuanto a la calidad de aire. Las muestras a continuación son unas tomas fotográficas que sirvieron para comparar las muestras arrojadas por los ceilómetros ubicados a lo largo del Valle de Aburrá, cada una de las fotos se tomaron dentro del rango que se observa en el mapa de la ciudad de Medellín y donde se encuentran ubicadas las estaciones de medición, cada estación tiene un patrón de color que designa la calidad del aire dentro del rango en el cual está ubicada, esta convención se interpreta de la siguiente manera: los tonos verdes demuestran poca concentración de

partículas dañinas P.M 2.5, entre más amarillento se vuelve el tono, significa que la calidad del aire disminuye, por lo tanto hay mucha más acumulación de partículas, y las fotografías son la muestra de la condición física, en comparación con la información estadística, todo esto está tomado en un rango horario que comprende entre las 4:30 y las 5:30 de la tarde, A continuación se mostrará el resultado de ese estudio.

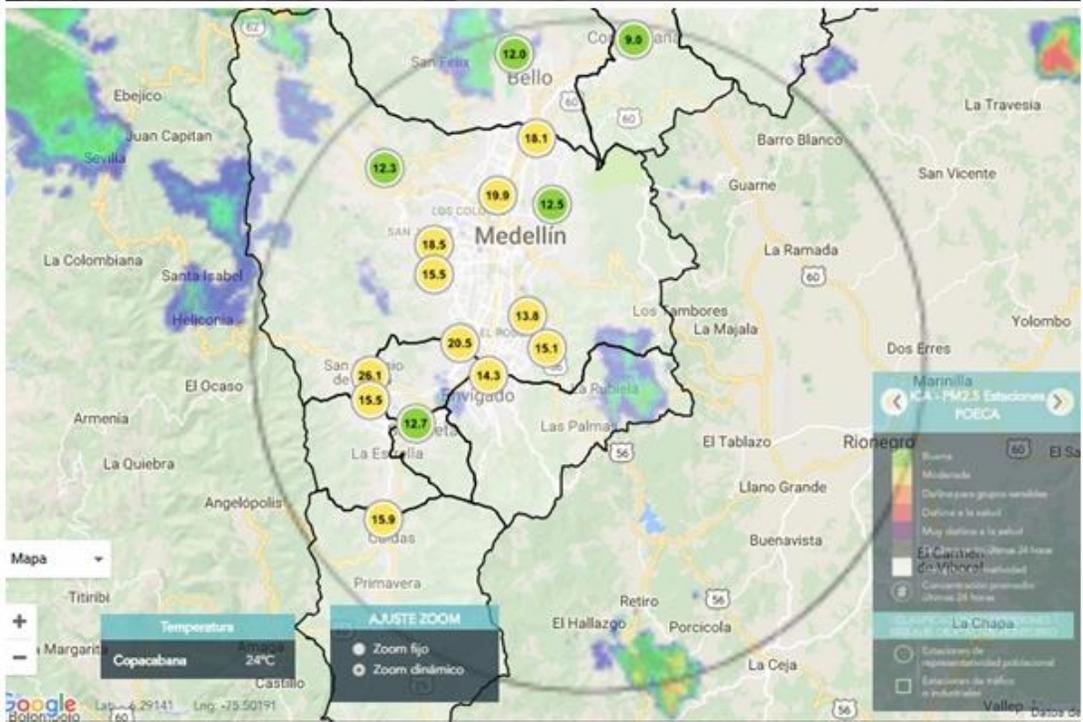


Figura 16 Muestra 1. mayo 1 de 2018, fotografía digital tomada a las 4:40 pm, ISO 100, F 5/0.

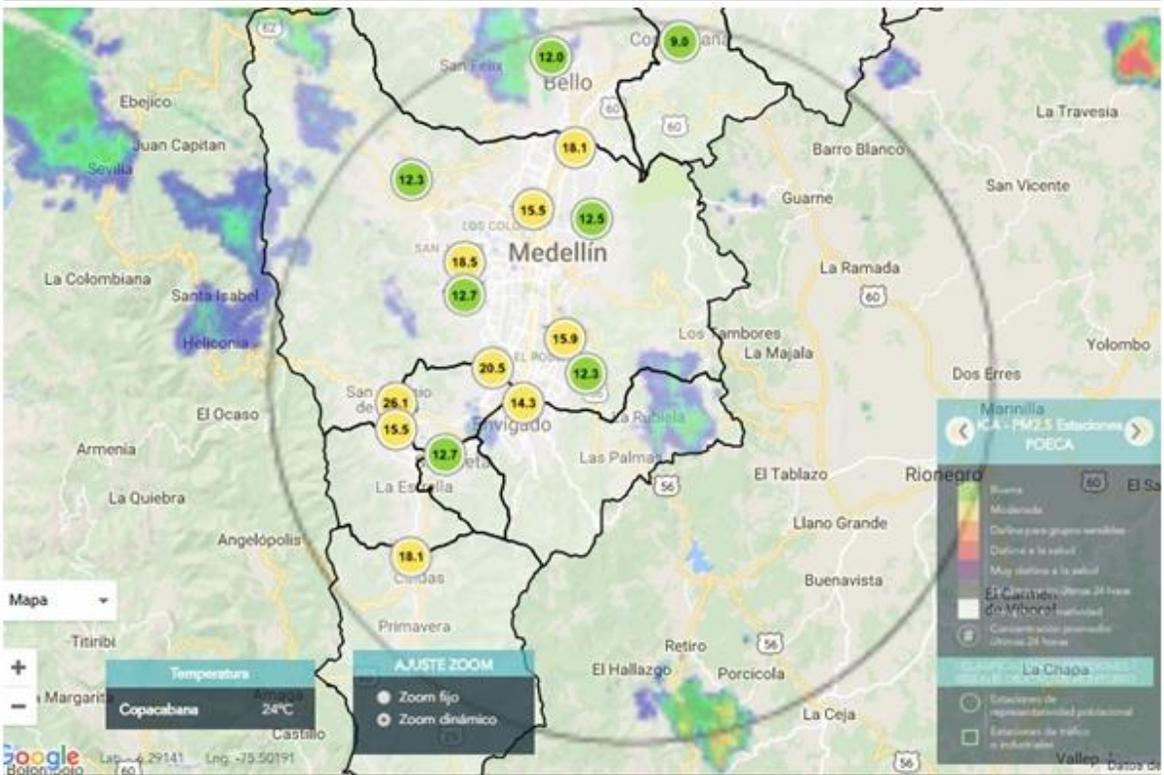
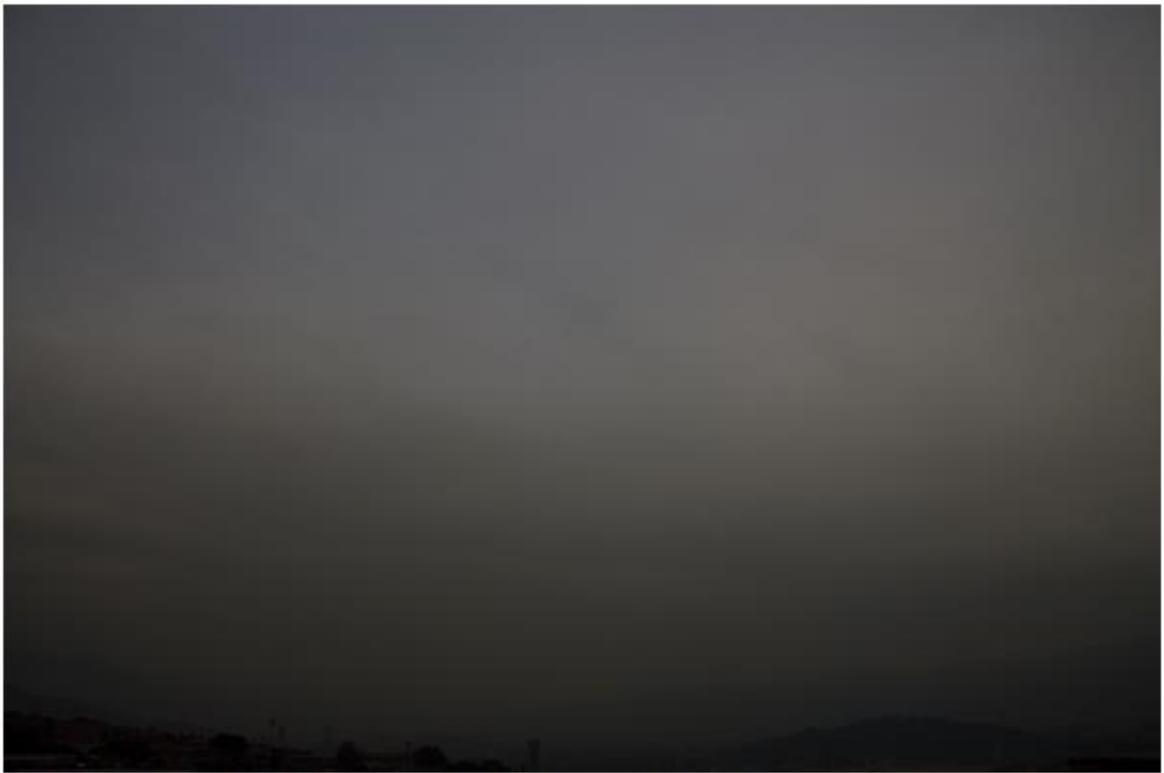


Figura 18 Muestra 3. mayo 7 de 2018, fotografía digital tomada a las 5:10 pm, ISO 100, F 5/3

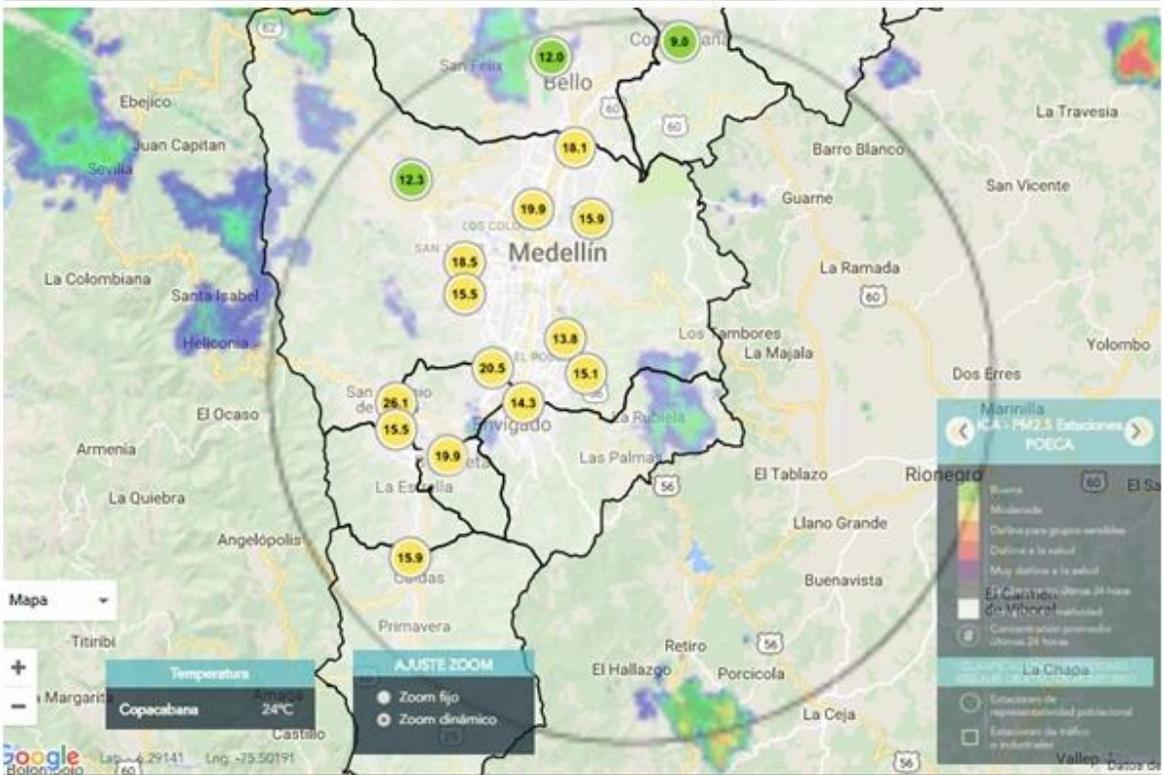
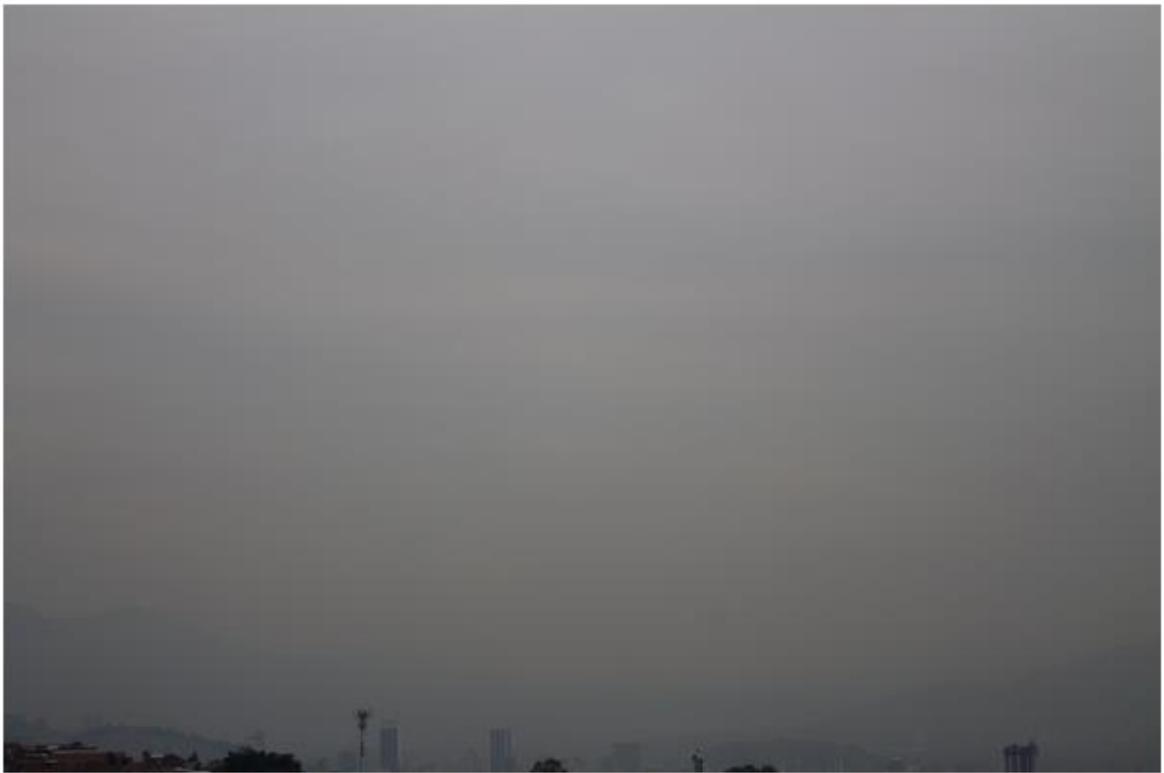


Figura 19 Muestra 4. mayo 10 de 2018, fotografía digital tomada a las 4:45 pm, ISO 100, F 3/5

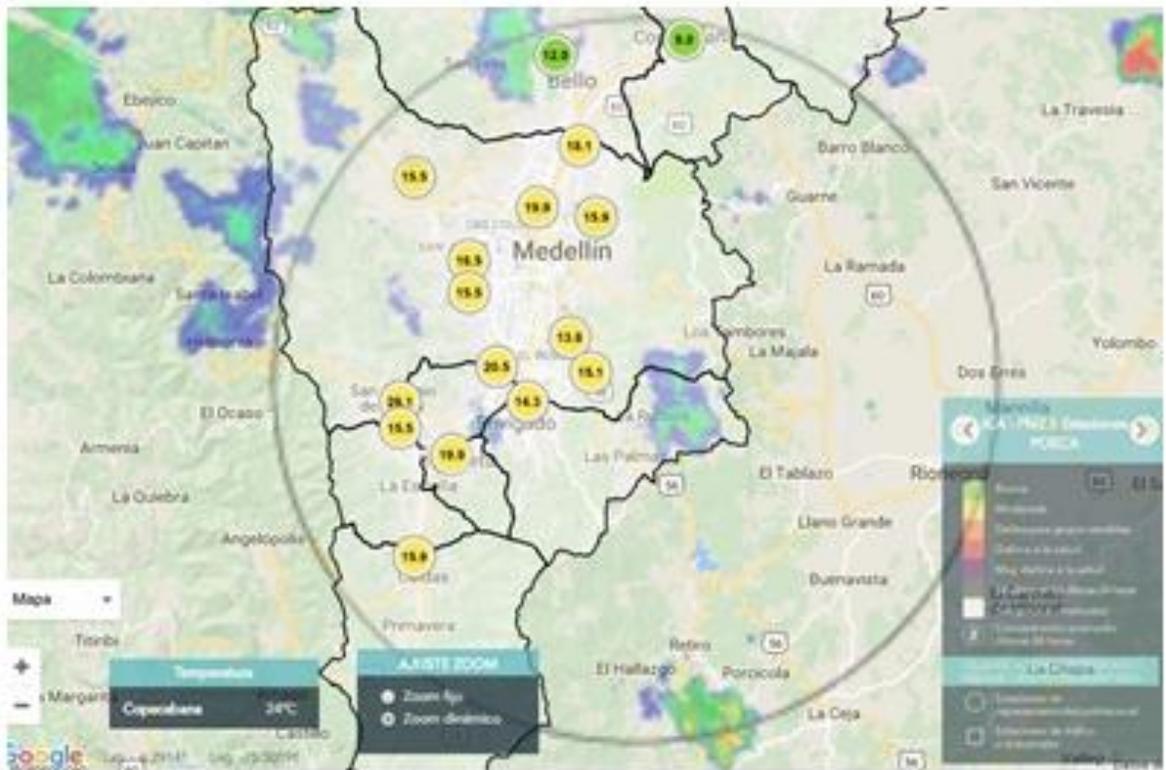


Figura 20 Muestra 5. mayo 13 de 2018, fotografía digital tomada a las 5:30 pm, ISO 400, F 5/0

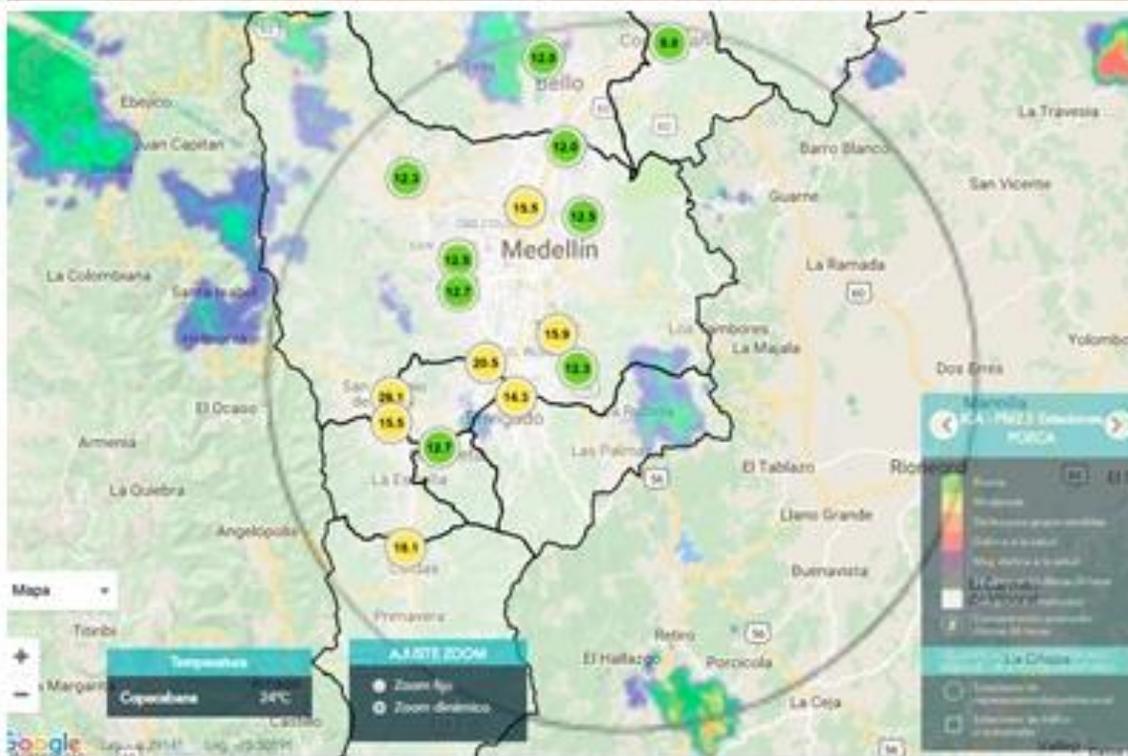
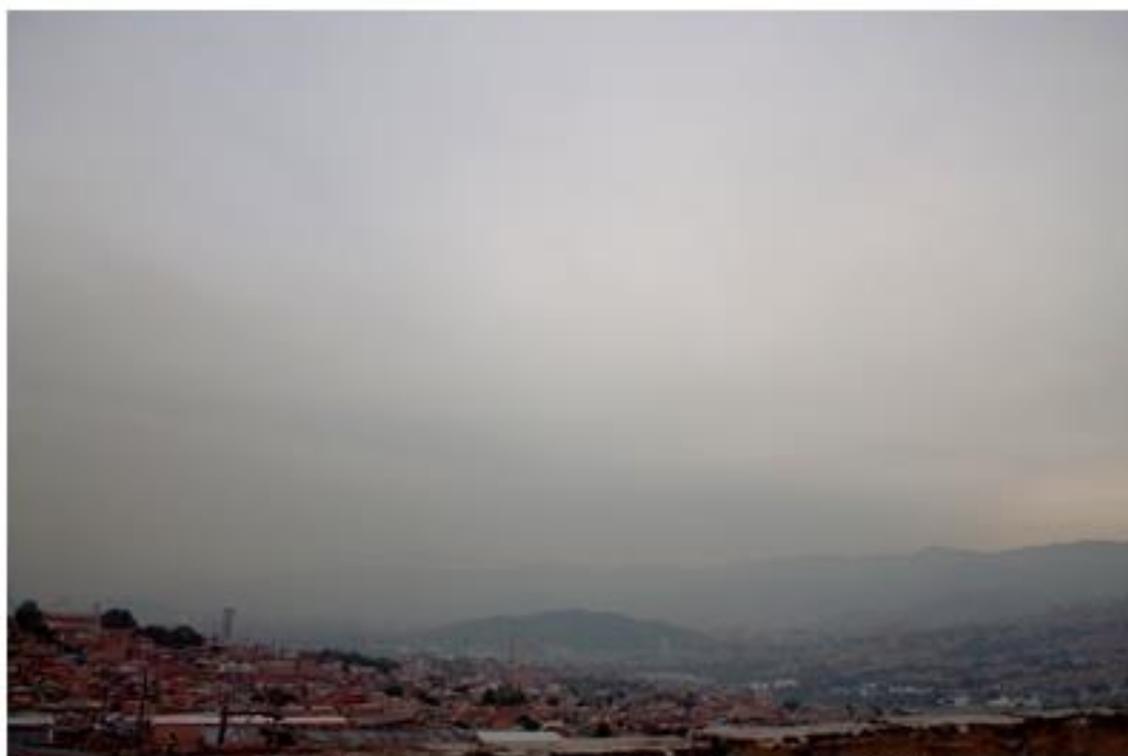


Figura 21 Muestra 6. mayo 15 de 2018, fotografía digital tomada a las 4:30 pm, ISO 100, F 3/5

Para las piezas fotográficas y pictóricas resultantes del proceso de estudio de las condiciones del paisaje en la ciudad, se realizaron unas series fotográficas diferentes que permitieron establecer un acercamiento a la problemática, la conclusión de las piezas tiene como justificación la demostración de las variables que se manejan en la atmósfera de una ciudad como lo es Medellín; cada uno de los colores resultantes, es la interpretación cromática de los elementos que coexisten en el ambiente, cada uno de ellos es representado de manera tanto simbólica como científica, a partir de estos tonos cromáticos. De este modo, se contrasta la reflexión alrededor de la belleza primigenia que puede brindarnos la naturaleza, en contraposición con el daño ocasionado por los cambios que generamos en la misma, y por nuestro descuido e incidencia, a través de material contaminante letal. Hechos que derivan en un problema ambiental, susceptible de ser registrado y problematizado plásticamente.

Dentro de los aspectos a los cuales hace referencia esta investigación, existen algunos que aluden a una manera sobre la cual, el ser humano actúa de una manera que modifica sistemáticamente ciertos parámetros en la estructura natural del paisaje, y cómo también la naturaleza dentro de su “poder” está constantemente generando cambios en el contexto, que afectan el modo de vida de los seres humanos. En la obra o configuración artística que se plantea se intenta reflexionar acerca de estos sucesos de correlación, en donde en el paisaje se muestran cambios físicos que se pueden tomar como un fenómeno natural, pero que tienen una relación directa en la forma como se modifica el territorio; así pues el plano cielo y el plano tierra se complementan y se afectan de tal modo que se puede evidenciar de manera directa e indirecta en el diario vivir, estos fenómenos observables muchas veces como simples caídas de sol o atardeceres, son referencia de algo más, y lo demuestran de forma física bajo la apariencia de algo tan bello para el ojo como lo son los colores y la luz.



Figura 22 Obra Pictórica. Christian L. Fuego. Acrílico sobre lienzo. 50x80 cm. 2018.



Figura 23 Obra Pictórica. Christian L. Lluvia oscura. Acrílico sobre lienzo. 80x60 cm. 2018



Figura 24 Obra Fotográfica. Christian L. P.M 2.5. Fotografía con filtros RGB. 2018.

CONCLUSIONES

En síntesis, mediante esta investigación se dilucidaron varios conceptos que se desprenden del Romanticismo, y que se pueden abarcar a modo de generalidades para la apreciación de este movimiento cultural y pictórico. Con este trabajo, en un principio, se pretendía generar una propuesta alrededor de los conceptos y representaciones que derivan de las posibilidades que presenta el paisaje a través de un aspecto primordial, el cual es la relación del hombre con la naturaleza, y cómo el ser humano la afecta y modifica.

En este contexto se abordó una aproximación al paisaje desde el punto de vista de su naturaleza, siendo esta la referencia más cercana y tangible del contexto y la configuración del mundo que nos rodea; se tomó en cuenta el asunto del paisaje visto desde los aspectos sensoriales del ser humano y por otro lado los fenómenos físicos y ambientales que se presentan en sus cielos, todos estos, sean naturales o provocados por la intervención del hombre; para ello se trabajó con los medios o las técnicas de la fotografía y la pintura, como herramientas por las cuales se llega a las elucubraciones artísticas respecto el paisaje, ya que dentro de las capacidades expresivas que ofrecen se prestan para la realización de un acercamiento más preciso, para capturar y conceptualizar todo lo relacionado con los cambios que captamos los seres humanos en el territorio, mismo que afectamos a través de la contaminación ambiental.

Así pues la indagación acerca de la pertinencia de artistas pintores del paisaje como Caspar David Friedrich y William Turner, los cuales se presentan como artistas de gran relevancia, no sólo por su gran técnica, sino además por el aporte que ellos hacen desde lo teórico para la concepción total del arte paisajista, además del abordaje que ellos tuvieron de los cambios contextuales que se desprendían de las configuraciones sociales de su momento, y como si fuera poco, la sensibilidad para captar, que en la naturaleza también habían afectaciones ocasionadas por la injerencia de los mismos humanos. En este orden de ideas, la necesidad de acercar estas apreciaciones al ámbito local y contemporáneo, parecía un trabajo cuanto menos forzado, debido a que las configuraciones del Romanticismo se dieron por razones totalmente adheridas a los cambios de su propio tiempo; sin embargo, datos claves rastreados a partir de la investigación historiográfica, como que Turner había sido

testigo presente de fenómenos naturales ocasionados por contaminación, abrió la puerta y acortó esa brecha temporal, y permitió que se resignificaran conceptos propios del periodo romántico a la actualidad contextual de la ciudad de Medellín, que aunque en sentido estricto no es el mismo caso que se vivió en aquellos tiempos, sí permitió de alguna manera, adoptar, y convertir a conveniencia de la investigación. El estudio de caso como tal, que sería el aliciente para la configuración artística, no se implementó con el rigor científico que se esperaba, pero tampoco afectó la conclusión de este apartado, dando como resultado muestras significativas de la problemática a tratar.

Entonces ¿Se puede hacer un acercamiento romántico al paisaje actual?

Es preciso también plantear el asunto del que hablan artistas como Florian Maier Aichen (Stuttgart, Alemania, 1973), la relación del paisaje con la memoria, a su vez, como un punto en donde convergen diferentes sentimientos inherentes al hombre, aquí se cuestiona hasta qué punto la concepción contemporánea del paisaje no se deba a un asunto de mera nostalgia, o de un anhelo onírico, del sentir y también del hacer, el artista encuentra esta medida, por medio de la configuración pictórica, que funciona a su vez como catalizador, en donde el hombre-artista plasma todo este deseo, algunas veces de forma idealizada, y en otras plasmando la cruda realidad tal y como la vemos con nuestros propios ojos. Es así como el periodo contemporáneo cayó en una suerte de predominancia de la razón por encima del sentir, que paradójicamente fue lo que provocó el cambio romántico en su tiempo, ya que la razón fue llevada a una relación de objetividad y con un pensamiento global, y este a su vez se elevó como una concepción fundamental de lo que significa el existir, además se deja percibir un desarraigo, que conlleva a una crisis que puede ser tanto de identidad como del sentir hacia la búsqueda del sentido de la vida..

Aquí es donde el pensamiento propio del Romanticismo se puede usar para expresar esa disconformidad existencial, en la necesidad de evocar una realidad distinta de la que observamos, y así poder lograr en cierta medida generar alguna resignificación que nos acerque de manera gradual, y sin caer en concepciones erradas y extemporales, a una visión más trascendental sobre el paisaje, ya que este siempre implicará un punto de reflexión en lo que concierne a la historia del arte. Incluso más allá de cualquier época o movimiento, se podría hacer la pregunta de ¿Por qué siempre se llega a conclusiones tan trascendentales

cuando se habla de una visión sobre el paisaje? Y la respuesta podría darse en la misma pregunta, el hombre, desde su primer paso sobre esta tierra, sintió el territorio como suyo, a su vez que lo pudo modificar en la medida que los avances tecnológicos así se lo permitían, pero ese deseo de perpetuarse hace que piense en él como algo que quiere poseer en su totalidad, entre más indaga acerca de él, y más se apodera de sus beneficios, se le vuelve cada vez más abstracto y difícil de comprender, ya que se da cuenta que, si bien es algo que puede “disfrutar”, en cierta medida, sigue estando fuera de su alcance, dado que se le hace incontrolable.

BIBLIOGRAFÍA

- ARGULLOL, Rafael. "El romanticismo como diagnóstico del hombre moderno". ROMERO DE SOLÍS, Diego y DÍAZ, Juan B. (eds). La memoria romántica. Sevilla: Universidad de Sevilla. 1997. p. 208-213. ISBN: 84-472-0365-4.
- ARNHEIM, Rudolf. Arte y percepción visual: psicología del ojo creador. Madrid: Alianza Editorial, 1999. 248 p. ISBN 8420678740
- ARZALUZ SOLANO, Socorro. La Utilización del Estudio de Caso en el Análisis Local. Región y Sociedad. México. 2005. 38 p. ISSN 0188 – 7408.
- ATMOSPHERIC CHEMISTRY AND PHYSICS. *Further evidence of important environmental information content in red-to-green ratios as depicted in paintings by great masters*. Copernicus Publications on behalf of the European Geosciences Union. 2014. 29 p.
- BERGER, John. Usos de la fotografía. Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1998. Traducción de Pilar Vázquez Álvarez. 5 p.
- BURKE, Visto y no visto, el uso de la imagen cómo documento histórico. Crítica Barcelona. 2005. 142 p. 8484326314
- BURKE, Edmund. Indagación Filosófica Sobre El Origen De Nuestras Ideas Acerca De Lo Sublime Y De Lo Bello (1757). Alianza Editorial. 2014. 248 p. ISBN 13: 9788420684505.
- CALABRESE, Omar. Cómo se lee una obra de arte. Ediciones catedra, 1994. 62 p. ISBN 843711598
- CANCER, Luis. Aproximacion Critica A Las Teorias Mas Representativas De La Ciencia Del Paisaje. Departamento de Geografía y Ordenación del Territorio Universidad de Zaragoza. 1994. 14 p.
- DEBRAY, Régis. Vida y muerte de la imagen, historia de la mirada en occidente. Paidós. 1994. 318 p. ISBN 8475099815
- DONDIS, Donis. La sintaxis de la imagen. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1976. 240 p. ISBN 9788425229299
- FERNÁNDEZ. La vida y obra del pintor Joseph Mallord William Turner. 100 p.
- FLUSSER, Vilém. "Cómo explicar el arte" (3) Explicar la Recepción (Conferencia 04/11). Traducción del Portugués: Andrea Soto Calderón.
- FONTCUBERTA, Joan. Estética Fotográfica. Editorial Gustavo Gili, SA. 2004. 146 p. ISBN 84-252-ICJI5-CJ
- FUNDACIÓN JUAN MARCH. La abstracción del paisaje del romanticismo nórdico al expresionismo abstracto. Editorial de Arte y Ciencia, 2008. 282 p. ISBN: 978-84-7075-548-4.
- GIBSON, James J. The Ecological Approach To Visual Perception. 2015. 316 p. ISBN 9781317579380
- GOETHE, Johann Wolfgang von. Teoría de los colores. Editorial 1999. Murcia. Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos. 408 p. ISBN 978848988208
- GONZALO DE ANDRÉS, Carmen. El año sin verano. La Meteorología en el mundo iberoamericano. nº6. Instituto Nacional de Meteorología, Madrid, 1991. 50 p.
- HEWITT, Paul. Física Conceptual. (Novena edición). Pearson Education. 789 p. ISBN 9789702604471.

ITTEN Johannes. Arte del Color “*Aproximacion subjetiva y descripción objetiva del arte*”. Editorial Bouret. 94 p.

KANT, Immanuel. Critica del Juicio. 1790. 278 p. ISBN 9788430946501

MALDONADO, José Antonio. La inversión térmica y la contaminación. 2009.

MEDELLÍN CÓMO VAMOS. Informe de calidad de vida de Medellín 2012-2015. Pregón S.A.S. Medellín, junio de 2016. www.medellincomovamos.org.

MONTERO PACHANO, Patricia Carolina. Cassirer y Gadamer: El arte como símbolo. Revista de Filosofía, N.º 51, 2005-3, pp. 58-69 ISSN 0798-1171

NATURE. 1998. 300 p. ISSN: 0028-0836

OHLSSEN, Nils. Highlights. Art from Antiquity to 1945. Nasjonalmuseet. 2014. 10 p.

PANOFSKY, Erwin. Studies in Iconology. Primera edición. Alianza Editorial Madrid. 1998. 21 p. ISBN 9788420620121.

PIPER, David. Historia ilustrada del Arte. 350 p.

RUSKIN, John. Pintores modernos. 1843. Editorial: El Ateneo. 357 p. ISBN 9781340421885.

SCHILLER, Friedrich. Fragmentos para una teoría romántica del arte. 2a Ed Madrid: Tecnos, 1994. 270 p. ISBN 8430958002, 9788430958009

SCHNAIT, Nelly. Los códigos de la percepción del saber y de la representación en una cultura visual. Barcelona. 1987. 20 p.

ANEXOS

Anexo A

Carta que el Jefe indio Seattle, de la tribu Suwamish, envió en 1854 al gran Jefe blanco de Washington, Franklin Pierce, en respuesta a la oferta de éste de comprarle una gran extensión de tierras indias y crear una "reserva" para el pueblo indígena. Suponía el despojo de las tierras indias. En el año 1855 se firmó el tratado de Point Elliot, con el que se consumaba el despojo de las tierras a los nativos indios. Noah Sealath, con su respuesta al presidente, creó el primer manifiesto en defensa del medio ambiente y la naturaleza que ha perdurado en el tiempo. El jefe indio murió el 7 de junio de 1866 a la edad de 80 años. Su memoria ha quedado en el tiempo y sus palabras continúan vigentes.

El gran jefe de Washington manda palabras, quiere comprar nuestras tierras. El gran jefe también manda palabras de amistad y bienaventuranzas. Esto es amable de su parte, puesto que nosotros sabemos que él tiene muy poca necesidad de nuestra amistad. Pero tendremos en cuenta su oferta, porque estamos seguros de que, si no obramos así, el hombre blanco vendrá con sus pistolas y tomará nuestras tierras. El gran jefe de Washington puede contar con la palabra del gran jefe Seattle, como pueden nuestros hermanos blancos contar con el retorno de las estaciones. Mis palabras son como las estrellas, nada ocultan.

¿Cómo se puede comprar o vender el cielo o el calor de la tierra? Esta idea es extraña para mi pueblo. Si hasta ahora no somos dueños de la frescura del aire o del resplandor del agua, ¿cómo nos lo pueden ustedes comprar? Nosotros decidiremos en nuestro tiempo. Cada parte de esta tierra es sagrada para mi gente. Cada brillante espina de pino, cada orilla arenosa, cada rincón del oscuro bosque, cada claro y zumbador insecto, es sagrado en la memoria y experiencia de mi gente.

Nosotros sabemos que el hombre blanco no entiende nuestras costumbres. Para él, una porción de tierra es lo mismo que otra, porque él es un extraño que viene en la noche y toma de la tierra lo que necesita. La tierra no es su hermana, sino su enemigo, y cuando él la ha conquistado sigue adelante. él deja las tumbas de sus padres atrás, y no le importa. Así, las tumbas de sus padres y los derechos de nacimiento de sus hijos son olvidados. Su apetito

devorará la tierra y dejará detrás un desierto. La vista de sus ciudades duele a los ojos del hombre piel roja. Pero tal vez es porque el hombre piel roja es un salvaje y no entiende. No hay ningún lugar tranquilo en las ciudades de los hombres blancos. Ningún lugar para escuchar las hojas en la primavera o el zumbido de las alas de los insectos.

Pero tal vez es porque yo soy un salvaje y no entiendo, y el ruido parece insultarme los oídos. Yo me pregunto: ¿Qué queda de la vida si el hombre no puede escuchar el hermoso grito del pájaro nocturno, o los argumentos de las ranas alrededor de un lago al atardecer? El indio prefiere el suave sonido del viento cabalgando sobre la superficie de un lago, y el olor del mismo viento lavado por la lluvia del mediodía o impregnado por la fragancia de los pinos. El aire es valioso para el piel roja. Porque todas las cosas comparten la misma respiración, las bestias, los árboles y el hombre. El hombre blanco parece que no notara el aire que respira. Como un hombre que está muriendo durante muchos días, él es indiferente a su pestilencia. Si yo decido aceptar, pondré una condición: el hombre blanco deberá tratar a las bestias de esta tierra como hermanos. Yo soy un salvaje y no entiendo ningún otro camino. He visto miles de búfalos pudriéndose en las praderas, abandonados por el hombre blanco que pasaba en el tren y los mataba por deporte. Yo soy un salvaje y no entiendo como el ferrocarril puede ser más importante que los búfalos que nosotros matamos sólo para sobrevivir. ¿Qué será del hombre sin los animales? Si todos los animales desaparecieran, el hombre moriría de una gran soledad espiritual, porque cualquier cosa que le pase a los animales también le pasa al hombre. Todas las cosas están relacionadas. Todo lo que hiera a la tierra, herirá también a los hijos de la tierra. Nuestros hijos han visto a sus padres humillados en la derrota. Nuestros guerreros han sentido la vergüenza. Y después de la derrota convierten sus días en tristezas y ensucian sus cuerpos con comidas y bebidas fuertes.

Importa muy poco el lugar donde pasemos el resto de nuestros días. No quedan muchos. Unas pocas horas más, unos pocos inviernos más, y ninguno de los hijos de las grandes tribus que una vez existieron sobre esta tierra o que anduvieron en pequeñas bandas por los bosques, quedarán para lamentarse ante las tumbas de una gente que un día fue poderosa y tan llena de esperanza.

Una cosa sabemos nosotros y el hombre blanco puede un día descubrirla: Nuestro Dios es el mismo Dios. Usted puede pensar ahora que usted es dueño de él , así como usted desea

hacerse dueño de nuestra tierra. Pero usted no puede. El es el Dios del hombre y su compasión es igual para el hombre blanco que para el piel roja. Esta tierra es preciosa para él, y hacerle daño a la tierra es amontonar desprecio al su creador.

Los blancos también pasarán, tal vez más rápidos que otras tribus. Continúe ensuciando su cama y algún día terminará durmiendo sobre su propio desperdicio. Cuando los búfalos sean todos sacrificados, y los caballos salvajes amansados todos, y los secretos rincones de los bosques se llenen con el olor de muchos hombres (y las vistas de las montañas se llenen de esposas habladoras), ¿dónde estará el matorral? Desaparecido. ¿Dónde estará el águila? Desaparecida. Es decir, adiós a lo que crece, adiós a lo veloz, adiós a la caza. Será el fin de la vida y el comienzo de la supervivencia.

Nosotros tal vez lo entenderíamos si supiéramos lo que el hombre blanco sueña, qué esperanzas les describe a sus niños en las noches largas del invierno, con qué visiones le quemar su mente para que ellos puedan desear el mañana. Pero nosotros somos salvajes. Los sueños del hombre blanco están ocultos para nosotros, y porque están escondidos, nosotros iremos por nuestro propio camino. Si nosotros aceptamos, será para asegurar la reserva que nos han prometido. Allí tal vez podamos vivir los pocos días que nos quedan, como es nuestro deseo.

Cuando el último piel roja haya desaparecido de la tierra y su memoria sea solamente la sombra de una nube cruzando la pradera, estas costas y estas praderas aún contendrán los espíritus de mi gente; porque ellos aman esta tierra como el recién nacido ama el latido del corazón de su madre. Si nosotros vendemos a ustedes nuestra tierra, ámenla como nosotros la hemos amado. Cuídenla, como nosotros la hemos cuidado. Retengan en sus mentes la memoria de la tierra tal y como se la entregamos. Y con todas sus fuerzas, con todas sus ganas, consérvanla para sus hijos, ámenla así como Dios nos ama a todos. Una cosa sabemos: nuestro Dios es el mismo Dios de ustedes, esta tierra es preciosa para él. Y el hombre blanco no puede estar excluido de un destino común.

Fdo: Noah Seathl, Jefe de la Tribu Suwamisu. SEATTLE (EE. UU.)

Anexo B

WAGNERIANA CASTELLANA N° 78 AÑO 2011

TEMA 5: WAGNERIANISMO

TÍTULO: “ESENCIA Y FUNCIÓN DE LA OBRA DE ARTE TOTAL

EN RICHARD WAGNER”

AUTOR: Fátima Gutiérrez

Universidad Autónoma de Barcelona

El genio no percibe un caos sin desear, con él, crear un mundo.

G. de Nerval.

A finales de los años 40, la vieja Europa del siglo XIX parece abocada a un cambio. El Romanticismo, desde la Revolución de 1789, sigue renovando el arte y las ideas. Gracias a él, ahora, frente a la diosa razón se yerguen, cada vez más poderosos, la fantasía y el sueño; el hombre se cree capaz de encauzar su propio destino y el de su pueblo, en armonía con una Naturaleza que vuelve a ser reconocida como la Eterna Madre; los viejos imperios tiemblan, mientras las nuevas naciones luchan por ser, recogiendo los ecos legendarios de sus pasadas glorias. El liberalismo y el socialismo, en sus sentidos más amplios, empiezan a arraigar en unas conciencias que ya no se sienten cómodas en los rancios moldes de las monarquías absolutas y de derecho divino o los despotismos ilustrados. Pese a sus esfuerzos en el Congreso de Viena (1815), los que habían vencido a Napoleón para devolver los tronos de Europa a sus vetustos dueños ven puesta en entredicho la legitimidad de su poder. Las revoluciones se suceden: 1820 en España, 1830 en Francia, y, por fin, 1848/49 en casi toda Europa. Francia abre el fuego derrocando en tres jornadas (¡Las tres gloriosas!) la Monarquía de Julio e instaurando la Segunda República; pero la mecha ya estaba encendida en el reino de las Dos Sicilias y corre vertiginosamente por las tierras de Italia con promulgaciones de Statuti y llamadas a la unificación; al igual que pasa en los reinos de Alemania, empezando por la Confederación del Rin. Entonces, cae Metternich, otro canciller de hierro, pero esta

vez del Imperio Austriaco, que huye de Viena mientras el emperador Fernando promete una constitución liberal que sólo va a defraudar a los que tanto la esperaban; también él se derrumbará en este tumultuoso 48, tras las revueltas de Polonia y Hungría. A las teorías liberales y a la voluntad de unidad nacional se unirá, a su vez, una gran crisis económica y, con ella, un buen número de reivindicaciones sociales que avivarán las llamas.

El continente bulle en este 48 que se ha dado en llamar La primavera de los pueblos y Wagner no es en absoluto ajeno a este estado de cosas. Gregor-Dellin nos cuenta la impresión que, entonces, el músico causó en Eduard Hanslick: No hablaba más que de política; esperaba de la victoria revolucionaria un renacimiento total del arte, de la sociedad, de la religión, un nuevo teatro, una nueva música. Pese al asombro, casi la indignación, del primer crítico musical de Viena (que bien pudiera ser el referente histórico del Beckmesser de los Maestros), Wagner hablaba de política y de revolución como las únicas vías para renovar el arte y, por lo tanto, servirlo, con lo que se ve claramente el orden de preferencia en su tabla de valores. No obstante, le oiremos clamar: ¡Que sea destruido todo lo que os oprime y os hace sufrir! Y de las ruinas de este viejo mundo, que surja un mundo nuevo, lleno de felicidad nunca pre-sentida, desde las Volksblätter (en un artículo al que llama La Revolución y aparece sin firma, en Dresde, el 8 de abril de 1849), el periódico de su amigo, compañero de ideas y también maestro de capilla de la corte sajona en Dresde: August Röckel, demócrata radical y socialista utópico, que había asistido a la revolución de julio de 1830 en Francia (donde conoció al general La Fayette) y, el que, poco antes, en la primavera del 48, le había presentado a Bakounine.

La revolución debía derribar a los antiguos dioses, debía derrocar las viejas le-yes para crear una sociedad en la que el hombre, dueño de sí mismo, fuera capaz de conquistar la mayor parte de felicidad posible al saber deshacerse del egoísmo y conformarse con la Necesidad, con la aceptación del destino mortal que le impone la Naturaleza, ajena a cualquier ley que no sea la que Erda proclama en El oro del Rin: ¡Todo lo que es... acaba! Pero la Revolución fracasa. Wagner comprende que no ha nacido para la lucha política. No renuncia a cambiar el mundo, aunque lo hará, de ahora en adelante, a través de sus creaciones y los escritos teóricos que las preparan. Desterrado, privado del acceso a los teatros que podrían representar

sus dramas, se para a reflexionar sobre el arte, ése que siempre estuvo en la base de sus planteamientos políticos y por el que seguiría la lucha. Así nace la idea de Obra de Arte total.

Si, para Schopenhauer, a través del arte se puede llegar al conocimiento de la esencia de las cosas, Wagner le otorga, además, la facultad de poder formar moral mente al hombre, de regenerar a una sociedad en decadencia y de salvaguardar la esencia de la religión cuando ésta perece ahogada por el dogma. Tal arte no puede ser individual, ni un lujo destinado a unos pocos espíritus ociosos; no puede ser egoísta. Para cumplir sus misiones más elevadas debe ser colectivo, surgir del pueblo y responder a necesidades artísticas comunes. Por eso, Wagner, para crear sus dramas, su obra de arte total, no se sirve de la Historia, sino del Mito, ya que éste es, a sus ojos, una producción colectiva y genuina del pueblo: su poema primitivo y anónimo. ¿Cómo llega a estas conclusiones?

A finales de los años 40 y principios de los 50, Richard Wagner ya había formulado, con mucha precisión, las leyes del drama musical que debería constituir el ideal artístico hacia el que se encaminarán todos sus esfuerzos creadores. En ensayos como El arte y la revolución (julio del 49), La obra de arte del porvenir (1849-1850), Arte y clima (1850) y Ópera y drama (1851) encontramos toda una teoría artística, que mantendrá hasta el final de su vida, si bien, como vamos a ver, con ligeras variantes o, mejor, matizaciones, debidas a las nuevas experiencias y conocimientos adquiridos en el transcurso de los años. La poderosa intuición del artista le indicaba, desde un primer momento, el camino a seguir, su preocupación intelectual y, con ella, el descubrimiento y estudio de uno de los más grandes pensadores de su época, Arthur Schopenhauer, no hicieron más que reforzar esa primera intuición y, quizá, matizarla, pero no variarla sustancialmente.

Gran admirador del arte helénico, Wagner sostenía que, en el apogeo de esta cultura, destacaba la obra colectiva de un pueblo feliz y unido por el esfuerzo de una voluntad común que surgía de esa necesidad humana, instintiva y profunda, que es la búsqueda de la belleza. Esa obra colectiva era la tragedia griega ya que, en ella, se armonizaban, a la perfección, todas las artes: si la base que la constituye está formada por la poesía y la música, serán la danza, la mímica y la escultura las encargadas de presentárnosla en un espacio que crean, hermanadas, arquitectura y pintura. Pero esta obra sólo podía florecer en tiempos en los que

entre el hombre y la naturaleza había unión y armonía, en esas felices épocas de síntesis en las que predominaba el espíritu altruista del amor. Desgraciadamente, al romperse el primitivo vínculo que les mantenía unidos, el ser humano dejó de contemplar a la naturaleza con los ojos del artista; ya no era capaz de obedecer a la ley de la necesidad, por la que se rige su intuición y su instinto; empezó a analizarla y su razón abstracta le llevó a afirmarse contra ella, no con ella. De esta manera, la naturaleza ya no será, para el creador, esa unidad de la que él mismo formaba parte sino una multitud de fragmentos desvinculados los unos de los otros. Y así, en el declinar de la cultura griega, el arte, en Europa, se convierte en ciencia o estética; la religión pasa a ser teología y el mito, crónica de la Historia, mientras el Estado natural se transforma en Estado político, sustentado sobre esos contratos y esas leyes que llevaron a unos dioses a su crepúsculo. Arrastradas por estas circunstancias, las artes terminan divorciándose, aislándose las unas de las otras hasta una degeneración en la que lo artificial, primero, invade y, finalmente, hace desaparecer lo natural. En esta época de dispersión que caracteriza los periodos de la Historia dominados por el egoísmo, el artista se debate entre la impotencia y el agotamiento ya que su creación, exclusiva y excluyente, nunca podrá dar la medida completa de lo que quiere expresar, mientras la humanidad, degenerada también por su egoísmo, cae en el sufrimiento y en la desesperanza. Pero la obra de Beethoven indicaba el camino a seguir para volver al auténtico arte de síntesis que inspiró, en su perfección, a la tragedia helénica. El que fuera, para el maestro de Leipzig, el más grande de todos los músicos, había intuido que la sinfonía moderna nace de una pieza de baile que, ejecutada por instrumentos, llama necesariamente al poema, a la palabra, para precisar, con ella, el sentido de la pura emoción que transmite la música. La Novena Sinfonía de Beethoven guardaba las semillas del nuevo arte sintético que debía abrir las puertas a la obra de arte del porvenir, al drama total que tan lejos estaba, según Wagner, de la ópera alemana, italiana o francesa; puesto que, en contra de lo que pudiera parecer, no se trata en ellas de una fusión de las distintas artes sino de una burda mezcla en la que la poesía, la música y, en ocasiones, las danzas intentaban sobresalir cada una por su lado y en detrimento de las demás. Semejante situación, lejos de crear arte, proporcionaba espectáculo; y eso, bien por el hecho mismo de su propia incongruencia, bien por algún alarde técnico, podía épatar le bourgeois, impresionar al espectador llegándole a través de los ojos o los oídos, pero jamás conseguiría crear en él

la experiencia de la totalidad que se dirige directamente al corazón. Todo esto convierte la ópera en el espectáculo del más completo egoísmo destinado a liberar de su infinito aburrimiento a la sociedad frívola y pretenciosa de la que es el fiel reflejo. Sin embargo, Wagner lo comentará en el formidable ensayo que dedica a Beethoven (1870), grandes poetas como Lessing, Herder, Schiller o Goethe habían intuido que la música y la literatura se necesitan, pero aún no habían encontrado el camino que les permitiera encontrarse, sino que tendían a bifurcarlo aún más. Y es que no se trataba de unir verso y melodía (una misma música puede acompañar a distintos poemas) sino de que tanto el músico como el poeta, cada uno con sus propios medios, eligieran el mismo tema para trabajarlo al unísono. Para el maestro de Leipzig, la palabra y la música nacieron siendo una. Wagner nos comenta, en el capítulo VI de la segunda parte de Ópera y Drama, que, en los comienzos de la humanidad, ésta se expresaba a través de una melodía primordial (Urmelodie) que, con el tiempo, se fraccionó en palabra y música: la primera sería la encargada de transmitir conceptos, mientras que la segunda suscitaría emociones. De esta manera, la música nunca podría enunciar una relación abstracta, mientras que la palabra jamás conseguiría dar cuenta de un estado de ánimo. Sin embargo, el objeto de un poema es el de retratar el alma humana y, mediante ese retrato, crear el mismo estado en el que lo contempla. Pero, cuanto más tiende la idea a convertirse en emoción, más insuficiente resulta la palabra y más necesaria la música; por ello, el poeta-músico deberá centrar el tema de su obra en el sentimiento, la emoción y la pasión del hombre, en su estado más puro, elemental y espontáneo: en un Eterno Humano que no podrá encontrar en la crónica de la Historia, pero sí en el mito, en esa historia profunda del hombre, libre de toda contingencia y de todo sometimiento a los cambios que imponen los tiempos y las modas. Y, ya que el primer creador del mito es el pueblo, en el pueblo deberá buscarlo el dramaturgo para acabar su obra, siempre desde la sencillez y reduciéndolo a unas pocas situaciones en las que aparezcan, con toda su profunda verdad, los distintos estados del alma humana. La palabra dará al intelecto los datos que necesita para seguir la intriga, mientras que la música transmitirá al espíritu la vida interior de los personajes. Así, y gracias al impulso del amor, nacerá esa síntesis perfecta que deberá ser el drama del porvenir en el que todas las artes se unirán para crear obras en las que poder contemplar la totalidad de la naturaleza humana, obras que sean capaces de influir tanto en la razón como

en la sensibilidad y la conciencia. De la misma manera que durante el apogeo de la cultura helénica, pero no en un intento de imitarla sino en una voluntad de forjar un arte absolutamente nuevo y superior a lo creado hasta entonces. Acabamos de ver cómo, en los escritos de Wagner que corresponden al inicio de su exilio, el artista defiende que la música no ha de prevalecer sobre la palabra, que cada arte alcanza su plenitud en relación con las demás y que no deben establecerse jerarquías entre ellas. A partir de 1845, la fascinada y atenta lectura de Schopenhauer matizará estas primeras apreciaciones ya que el filósofo defiende y argumenta formalmente que la música está muy por encima de las demás artes puesto que no representa, como ellas, el mundo en su engañosa y aparente fragmentación; puesto que no se dirige al parecer sino al ser; puesto que es la única que puede expresar, de manera sensible, la realidad absoluta, superior, última y no racional, el fundamento del universo, la esencia de todas las cosas a la que Schopenhauer llamó Voluntad. Por eso la música es el único arte que llega al sentimiento, a la emoción, al alma y no a la inteligencia ni a la razón; por ello, también y sin necesidad de conceptos, resulta ser un lenguaje universal inmediatamente comprendido. Frente a esta evidencia, Wagner reconocerá, en los escritos teóricos posteriores a su descubrimiento de Schopenhauer, la especial naturaleza de la música. Volviendo a su Beethoven podemos leer: La música, en sí y por sí, pertenece a la categoría de lo sublime; puesto que, en el mismo momento en el que nos invade, provoca el éxtasis supremo de la conciencia del infinito (...), y, más adelante: la música, que no representa las ideas contenidas en los fenómenos del mundo, sino que, al contrario, es ella misma una idea absolutamente general del mundo, encierra en sí al drama, mientras que el drama en sí mismo expresa a su vez la única idea del mundo que se adecua a la música. El drama sobrepasa los límites de la poesía de la misma manera que la música domina a todas las demás artes, especialmente las artes plásticas, porque su acción reside únicamente en lo sublime. Y defiende en *Religión y arte* (1880): la pintura dice: “Esto significa” ... Pero la música nos dice: Esto es... Por lo tanto, la música, que, contiene en sí el drama, según sus propias palabras, es para Wagner el arte cargado de infinito que se comunica directamente con el alma. Pero, si ésta es su esencia, su naturaleza, ¿cuál será su función? Volviendo, de nuevo, al pensamiento de Schopenhauer, en el plano estético, la música, la más elevada de las artes, es la única que permite levantar el velo de Maya; es decir, traspasar los estrechos

límites de la individuación y, con ellos, del egoísmo y el dolor que rigen una existencia trágica fundamentada en el deseo. Pero, al no poder ir más allá del momento de la contemplación, no resultará más que un recurso provisional. En el plano ético, el amor, entendido como amor al prójimo, como compasión, cumplirá también una función redentora, pero únicamente sobre el individuo que sienta esa compasión. Sin embargo, ya hemos visto que, a diferencia del filósofo, para Wagner, no sólo es posible la redención individual sino también la colectiva, y en el mismo devenir de la Historia. El instrumento de esa redención será el arte y, por lo tanto, el artista se convertirá en el auténtico redentor de un mundo decadente, de una humanidad degenerada por el egoísmo. Pero no se va a tratar de un arte cualquiera sino del que, nacido del pueblo, sea capaz de educar y regenerar el alma de este mismo pueblo; de una forma de arte superior que sea, a la vez, fuente de las demás artes. Todos los caminos llevan, con Wagner, al drama. Lo define en su Carta a H. von Stein (el 31 de enero de 1883, muy pocos días antes de su muerte) no como un género de ficción, sino como el reflejo del mundo que proyecta nuestro silencioso y más íntimo ser. Para que ese reflejo, esa representación total del universo sea lo más perfecta posible, todas las artes deberán colaborar (lo que no significa, como se ha malentendido en muchas ocasiones, que no puedan tener su existencia independiente), cada una con sus propios medios, y, juntas, formar un todo homogéneo y completo. No se trata, pues, de una mezcla, más o menos feliz, como ya hemos apuntado, sino de un intento de representación total de ese reflejo del mundo que proyecta el alma del artista. Por lo tanto, todo drama auténtico deberá fundamentarse sobre una, también auténtica, moral. Y, ya que la corrupción del arte es directamente proporcional a la decadencia de la civilización, los esfuerzos del artista se habrán de centrar en que su obra vuelva a ser, como durante el periodo helénico, una verdadera escuela de moral y de religión. Wagner desarrollará esta idea en su ensayo *Religión y arte* y la plasmará en el último de sus dramas: *Parsifal*; pero no era nueva. Ya en su Carta sobre la música (1861), soñaba, para la ópera con un destino más noble que el de proporcionar entretenimiento a un pueblo aburrido y ávido de placer: arrancar al pueblo de los intereses vulgares que le ocupan todo el día para elevarlo al culto y a la comprensión de lo más profundo y de lo más grande que el espíritu humano puede concebir, de la misma manera que lo hicieron los griegos con la obra de Esquilo y de Sófocles. Diez años antes, en *Ópera y Drama* había sido contundente: el arte se

desarrolla a partir de la religión, pero la auténtica religión no podrá surgir hasta que desaparezca la actual del egoísmo. La sociedad deberá, por lo tanto, ser regenerada y sólo el artista podrá llevar a cabo esa tarea. Así, tanto de los ensayos inmediatos al destierro como de los últimos, se puede sacar una misma conclusión: si la decadencia de la humanidad histórica es un hecho incontestable también lo es la posibilidad de su redención que sólo podrán llevar a cabo los grandes artistas y los fundadores de las auténticas religiones, ya que arte y religión, cuando los dos son verdaderos, caminan de la mano. Es más, como ya hemos indicado, cuando la religión se vuelve artificial, es el arte el que preservará su esencia, sirviéndose de sus mismos símbolos, de sus mismos mitos. Su Parsifal, el canto del cisne del músico-poeta, parece querer proclamar que la redención no es únicamente la obra de un Dios encarnado para cumplirla en la Historia, sino que debe ser renovada por esos hombres locos y puros, por los artistas: aquellos que saben reconocer el dolor del mundo y, así, adquirir la más grande de las sabidurías y transmitirla. He aquí, quizá, el sentido de estas últimas y enigmáticas palabras de esta obra de arte total:

¡Redención al Redentor!