



Facultad de Geografía e Historia

Trabajo de
fin de grado

Visiones desde el
Atlántico: un análisis de
la percepción del paisaje
a través del arte gallego
contemporáneo

Junio 2023

Noa Rodríguez Rodríguez

Tutor: Juan M. Monterroso Montero

2022/2023

Visiones desde el Atlántico: un análisis de la percepción del paisaje a través del arte gallego contemporáneo

RESUMEN

Pese a la consideración general del paisaje como una realidad en sí misma, ajena a la existencia de un espectador, numerosos estudios han señalado el carácter cultural de este fenómeno. Se trataría, en definitiva, de un constructo producido a raíz de la proyección de la mirada del ser humano, con toda su carga significativa, sobre el espacio físico. Con todo, el concepto de paisaje no llegó a formarse hasta el Renacimiento, para el caso occidental, y en un contexto muy específico que es el del arte. Desde entonces, se ha ido transformando y ensanchando sus límites en todas direcciones: desde el género pictórico a las actitudes conceptuales; de la estética sublime a los nuevos planteamientos ecologistas.

Con esto presente, este trabajo analizará el tratamiento del paisaje gallego desde sus orígenes en el Romanticismo, con el fin de poder establecer las distintas miradas con las que la plástica contemporánea lee hoy nuestro territorio. Para ello se pondrá el foco en el estudio de diez artistas representados en la colección de la Diputación de A Coruña: Luis Loureiro, Vari Caramés, Guillermo Aymerich, Juan Lesta, Alfonso Abelenda, Jorge Peteiro, Xurxo Lobato, Víctor Hugo Costas, Christian Villamide e Irene Grau. De modo que los resultados particulares permitan ser extrapolables a un marco más general.

Palabras clave: *paisaje, Galicia, arte contemporáneo, identidad territorial, pintura*

Visións dende o Atlántico: unha análise da percepción da paisaxe a través da arte galega contemporánea

RESUMO

A pesar da consideración xeral da paisaxe como unha realidade en si mesma, allea á existencia dun espectador, numerosos estudos sinalaron o carácter cultural deste fenómeno. Trataríase, en definitiva, dun construto producido a raíz da proxección da mirada do ser humano, con toda a súa carga significativa, sobre o espazo físico. Con todo, o concepto de paisaxe non chegou a formarse até o Renacemento, no caso occidental, nun contexto moi específico que é o da arte. Desde entón, foi transformándose e ensanchando os seus límites en todas as direccións: dende o xénero pictórico ás actitudes conceptuais; da estética sublime ás novas propostas ecoloxistas.

Con isto presente, este traballo analizará o tratamento da paisaxe galega dende os seus orixes no Romanticismo, co fin de establecer as distintas miradas coas que a arte contemporánea le hoxe o noso territorio. Para iso porase o foco no estudo de dez artistas representados na colección da Deputación da Coruña: Luis Loureiro, Vari Caramés, Guillermo Aymerich, Juan Lesta, Alfonso Abelenda, Jorge Peteiro, Xurxo Lobato, Víctor Hugo Costas, Christian Villamide e Irene Grau. De xeito que os resultados particulares permitan extrapolarse a un marco máis xeral.

Palabras chave: *paisaxe, Galicia, arte contemporánea, identidade territorial, pintura*

Visions from the Atlantic: an analysis of landscape perception through contemporary galician art

ABSTRACT

Despite the general consideration of the landscape as a reality in itself, detached from the existence of a spectator, numerous studies have pointed out the cultural nature of this phenomenon. It would be, ultimately, a construct produced as a result of the projection of the human gaze, with all its significant implications, onto physical space. However, the concept of landscape did not fully form until the Renaissance, in the Western context, and in a very specific context, that of art. Since then, it has been transforming and expanding its boundaries in all directions: from the pictorial genre to conceptual attitudes, from the sublime aesthetics to new ecological approaches.

With this in mind, this work will analyze the treatment of the Galician landscape from its origins in Romanticism, in order to establish the different perspectives with which contemporary art today interprets our territory. To do this, the focus will be on the study of ten artists represented in the collection of the Diputación de A Coruña: Luis Loureiro, Vari Caramés, Guillermo Aymerich, Juan Lesta, Alfonso Abelenda, Jorge Peteiro, Xurxo Lobato, Víctor Hugo Costas, Christian Villamide, and Irene Grau. The specific results will thus be extrapolatable to a broader framework.

Keywords: *landscape, Galicia, contemporary art, territorial identities, painting*

Índice

1. Introducción.....	1
1.1. Presentación del tema y objetivos.....	1
1.2. Metodología.....	2
2. El paisaje: más allá del género.....	4
2.1. Eclósión y desarrollo de una conciencia paisajera.....	6
2.2. Estado actual y problemáticas.....	12
3. En los orígenes del paisaje moderno en Galicia.....	14
3.1. Los primeros pasos románticos.....	15
3.2. Un paisaje para una nación. Del regionalismo al nacionalismo.....	16
3.3. El paisaje en la vanguardia.....	21
4. El salto conceptual.....	23
5. El diálogo con el paisaje atlántico en la plástica contemporánea.....	25
5.1. La supervivencia de la poética romántica.....	25
5.1.1. Luis Loureiro.....	26
5.1.2. Vari Caramés.....	27
5.1.3. Guillermo Aymerich.....	28
5.1.4. Juan Lesta.....	29
5.2. La continuidad de los modelos regionalistas.....	29
5.2.1. Alfonso Abelenda.....	30
5.2.2. Jorge Peteiro.....	31
5.3. La crítica contemporánea al paisaje de la nación.....	32
5.3.1. Xurxo Lobato.....	32
5.3.2. Víctor Hugo Costas.....	33
5.4. El paisaje ecologista: una estética para una ética.....	34
5.4.1. Christian Villamide.....	35
5.4.2. Irene Grau.....	36
6. Conclusiones.....	38
7. Bibliografía.....	40
8. Anexo.....	46

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Presentación del tema y objetivos

El paisaje se erige como una perfecta creación entre la naturaleza y el ser humano. Un espacio generado tras la inserción de la mirada cultural en el espacio físico, y un vasto campo de exploración en constante movimiento. Su flexibilidad para reinventarse y expandirse lejos de sus límites ha despertado la curiosidad de distintas ramas de conocimiento. Aunque esta masiva atención ha tenido como consecuencia más evidente la pérdida de su sentido originario, obligando al consenso académico en una necesaria revisión del concepto.

Y dado el relevante papel que el paisaje ha adquirido en la era contemporánea, parece apropiado querer conocer el destino que este ha corrido en las últimas décadas en Galicia. Ya que, a pesar de irrumpir en nuestro territorio tan solo dos siglos atrás, en comparación con los quinientos años de ventaja que nos llevan Italia o los Países Bajos, este se encuentra especialmente arraigado en nuestra cultura. Esto se debe no solo a la innegable riqueza natural que se extiende a lo largo de los cuatro puntos cardinales, sino también a la puesta en valor llevada a cabo en la literatura y el arte desde siglo XIX. A lo largo de las próximas páginas se ahondará en estas causas, y en los devenires que han colocado al paisaje en el centro de la conformación de una identidad nacional.

Como veremos, a lo largo de la historia del arte se han privilegiado ciertos arquetipos paisajísticos frente a otros, miradas preestablecidas que se transmiten de generación en generación y que afectan a cómo hoy percibimos el entorno que nos rodea. Se intentará aquí dar con estos esquemas y vislumbrar las nuevas aportaciones del arte a la lectura del paisaje gallego.

En definitiva, los objetivos de este trabajo se han concretado en estos cuatro puntos:

- Conocer los límites de la propia idea de paisaje.
- Identificar un nuevo arquetipo basándonos en la hipótesis de que nuevos paisajes devienen de nuevas naturalezas y culturas.
- Comprender las relaciones que Galicia ha entablado con su paisaje

- Analizar las miradas que con las que la plástica contemporánea lee el paisaje gallego, preguntándonos cuánto del pasado hay en el presente y qué nuevas visiones se pueden identificar.

1.2. Metodología

Para afrontar cada una de estas inquietudes se ha dividido el cuerpo del texto en dos grandes bloques. En la primera parte del trabajo se introducirá al lector en el marco teórico del paisaje. Momento en el que definir su alcance conceptual y de realizar una breve contextualización sobre su nacimiento y evolución. Esto permitirá no solo conocer el objeto de estudio y cómo se origina, sino también las dinámicas artísticas en las que ha participado a un nivel general. Pero además, se analizará el estado actual en el que se encuentra el paisaje en el arte y las problemáticas a las que hace frente.

En un segundo apartado se abordará el caso del paisaje gallego en su magnitud artística, pero de la que no escapan importantes consideraciones de índole político-social. Se partirá de sus primeros pasos en el Romanticismo hasta la revolución conceptual, recogiendo las claves de cada época que nos permitan reconocerla en las nuevas producciones plásticas. Finalmente se analizará el complejo panorama actual a través de los artistas representados en los fondos de la Diputación Provincial de A Coruña.

Metodológicamente este trabajo se ha realizado en base a una revisión bibliográfica, por una parte, y a un estudio de un caso concreto por otra. A la hora de adentrarse en el pantanoso mundo de la teoría del paisaje se ha acudido tanto a la literatura clásica, como a la gran cantidad de publicaciones que en las últimas décadas han salido a la luz debido al alto interés que ha generado este tema. En el primer grupo se encuentran autores como K. Clark, cuya relevancia reside en trazar en los tempranos años 50 una historia de la representación del paisaje. De obligada consulta resultan también las obras de A. Berque sobre el origen de este fenómeno y su investigación acerca de la cuestión oriental. Planteamientos que se han complementado con las aportaciones de J. Maderuelo y F. Calvo Serraller. De ellos se extrae además la definición del paisaje como una construcción cultural, que permite el desarrollo de este trabajo. Asimismo, sus posicionamientos se han contrastado con los de A. Roger, quien también ha aportado luz sobre la supuesta muerte del paisaje y cómo hacer frente al nuevo paradigma que se presenta en el siglo XXI.

En lo tocante a la historia del arte gallego, se ha acudido para un primer acercamiento a los dos volúmenes de *Galicia. Arte* dedicados a la época contemporánea. Este nos ha remitido en especial a los estudios de J. M. López Vázquez, y a X. A. Castro Fernández, del que no debe dejar de manejarse el libro *Arte y nacionalismo: la vanguardia histórica gallega (1925-1936)*. De hecho, para abordar las cruciales relaciones que se establecieron entre paisaje y política en nuestro territorio, han sido imprescindibles las investigaciones que el geógrafo J. Nogué ha dedicado al caso de Cataluña. Y finalmente, ha de destacarse la labor de F. López Silvestre cuya tesis doctoral ha colocado el punto de partida para estas páginas.

Como adelantábamos, para tratar de conocer las actitudes recientes con las que la plástica se acerca al paisaje gallego, se ha establecido como marco de estudio la colección de la Diputación de A Coruña. Esta se compone de un relevante número de obras, 945 según el catálogo razonado publicado en 2011, pero tras más de una década no resultaría descabellado imaginar que hoy sobrepasen el millar¹. Sin embargo, existe un predominio absoluto del soporte pictórico sobre otros medios como la escultura, fotografía, o la instalación (de la que no se contabilizan más de ocho piezas en el año 2010)². Entre las vías de procedencia se encuentran por supuesto donaciones y compras, no obstante, más del 50% de las nuevas adquisiciones se realizaron gracias a los diversos certámenes organizados entre 1990-2010³. Entre ellos cabe destacar las dos ediciones del “Simposio Internacional de Escultura en Mariñán” (2007-2008), “Encontros coa pintura e a poesía” (2005-2007), y el “Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo” que desde 1989 continúa celebrándose.

La acotación a este fondo se debe substancialmente a una necesidad de establecer unos límites que se correspondiesen con la dimensión de este trabajo. Además, la incorporación bianual de obras procedentes de artistas en activo ganadores del “Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo”, lo convierte en un adecuado campo para tratar de alcanzar los objetivos que nos planteábamos. A partir de él se han seleccionado y tratado de agrupar a aquellos autores cuya producción ha abordado el paisaje gallego, complementando la información a través de catálogos expositivos, webgrafía, etc.

¹ Garrido Moreno, A. (2011): pp. XVIII-XIX.

² Ibid. (2011): p. XXXII.

³ Ibid. (2011): pp. XVIII-XIX.

2. EL PAISAJE: MÁS ALLÁ DEL GÉNERO

El término “paisaje” tiene en Europa dos raíces distintas: la latina, *pagus* (campo o tierra), que deriva en *paesaggio* (italiano), *paysage* (francés), *paisagem* (portugués) o paisaje. Y la germánica, *landschaft* (región o provincia) que se puede constatar su existencia desde el siglo VIII, y que devendrá en *landskip* (holandés) o *landscape* (inglés)⁴. Como vemos, ninguno de estos dos términos hacía referencia a lo que hoy en día se entiende como paisaje, sino que su sentido estaba acotado al campo de cultivo o al territorio al que uno pertenece. De hecho, de *pagus* también proviene la palabra “pagar”, lo que nos ofrece una pista sobre la visión que se tenía en la Antigüedad de la propia tierra, no como un objeto estético sino puramente utilitario⁵.

En castellano, “paisaje” y “país” se introducen mediante una adaptación del francés a principios del siglo XVIII⁶. Aparece ya recogido en el *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico* de 1708⁷, y más tarde en el *Diccionario de Autoridades* de 1737, aunque su uso no se generalizaría y expandiría a la periferia hasta mediados del siglo XIX⁸. Esta cuestión puede bien constatarse en el caso del gallego, y si bien algunos artistas y periodistas emplearon el neologismo castellano hacia 1820 o 1830, lo cierto es que *paisaxe* apareció por primera vez escrito en *Cantares Gallegos* de Rosalía de Castro en 1863⁹. Con todo, hasta el *Diccionario galego-castelán* (1928) no se recogió oficialmente la nueva palabra¹⁰. También resulta reseñable la diferenciación en el género frente al término castellano que ya se aprecia en ese volumen, y cuya razón de ser se debe fundamentalmente al portugués (*a paisagem*), aunque ha de valorarse la influencia de eruditos como Unamuno o Giner de los Ríos al considerar la feminidad del paisaje gallego frente a la masculina Castilla¹¹.

Actualmente este complejo concepto se aborda desde distintas ramas epistemológicas, ofreciendo cada una de ellas una definición distinta e incluso contradictoria del mismo. Desde las ciencias naturales se ha mantenido la tendencia a considerar al paisaje como equivalente a naturaleza¹², olvidando su origen artístico que

⁴ Maderuelo, J. (2005): p. 24.

⁵ Calvo Serraller, F. (1993): pp. 11-14.

⁶ Ibid: pp. 11-14.

⁷ Maderuelo, J. (2005): p. 29.

⁸ López Silvestre, F. (2005): p. 33.

⁹ López Silvestre, F. (2007): p. 119.

¹⁰ Ibid: p. 120.

¹¹ Ibid: p. 122.

¹² López Silvestre, F. (2009): p. 94

delata la imposibilidad del paisaje como una realidad independiente a la mirada del ser humano. Esta conclusión ha llevado a los expertos a plantear una revisión del concepto a finales del siglo pasado, que dio sus primeros frutos en la Primera Convención Europea del Paisaje (Florencia, 2000). Esta trató de elaborar una definición que reconciliase a los distintos campos de estudio, y resultó la siguiente: “Área percibida por la población cuyo carácter es el resultado de la acción e interacción de factores naturales y/o humanos.”¹³

Berque, geógrafo y filósofo heideggeriano cuya teoría se ha centrado en el paisaje, insiste en que este no se puede entender como el medio físico, puesto que en ese caso el concepto ya habría aparecido en los albores de la humanidad, y sin embargo el paisaje no ha existido siempre ni en todas las culturas¹⁴. En palabras de Maderuelo, arquitecto e historiador del arte: “El paisaje no es sinónimo de naturaleza, ni tampoco lo es del medio físico (...) sino que se trata de un constructo, de una elaboración mental que los humanos realizamos a través de los fenómenos de la cultura”¹⁵. Aunque por supuesto no se puede negar la realidad material o, mejor dicho, la base externa que le da soporte.

Y para comprender los procesos mentales que dan origen al paisaje, Collot ha logrado sintetizarlos apoyándose en la psicología de la percepción y en las leyes de la Gestalt: primero se produce la selección, en la que se enmarca una porción de esa vasta naturaleza; le sigue la tendencia a relacionar los estímulos que esta despierta; y por último se da la anticipación, donde la mente proporciona coherencia y visión de conjunto, rellenando aquellos huecos de la imagen que la vista no ha captado¹⁶. En definitiva, el paisaje se fragua en la confluencia de una idiosincrasia con el espacio físico por mediación de los sentidos (paradigmáticamente la vista, aunque las prácticas artísticas recientes hacen necesario abrir el abanico).

Por lo tanto, si “nuestros paisajes son invenciones culturales que podemos fechar y analizar”¹⁷, puede hablarse sin lugar a dudas de una historia del paisaje. No solamente por la evolución de las interpretaciones perceptivas que elabora cada cultura paisajera¹⁸ al enfrentarse al medio, sino también por las propias modificaciones físicas que este sufre,

¹³ López Silvestre, F., & Sobrino Manzanares, M. L. (2006): p. 13.

¹⁴ Berque, A. (1997): pp. 8-9.

¹⁵ Maderuelo, J. (2007): pp. 14-15.

¹⁶ López Silvestre, F. (2009): p. 98.

¹⁷ Roger, A. (2008): pp. 67-68.

¹⁸ El término “paisajero/a” lo acuña Augustin Berque para designar a aquellas culturas que desarrollaron la capacidad de ver el paisaje. Por lo tanto, aquí se acota el significado de la palabra “paisajista” a aquel artista entregado a este género pictórico.

o bien naturalmente o bien por acción humana¹⁹. Ha esto se refiere Jiménez-Blanco al afirmar que “no existe una naturaleza genérica, aplicable a cualquier época y circunstancia”²⁰, las especies mutan, desaparecen, o se introducen otras nuevas, y el terreno sufre constantes alteraciones que cambian radicalmente su aspecto de una generación a otra.

Muy oportunamente Roger ha convenido en denominar “artealización” (retomando un vocablo de Charles Lalo que a su vez sustrae de Montaigne) a esta proyección de la mirada estética que impregna de matices literarios, artísticos, musicales, etcétera al territorio²¹. Asimismo, Roger identifica dos vías a través de las cuales el país deviene en paisaje: la primera y más directa es la artealización *in situ*, que consiste en inscribir el código artístico directamente en la materialidad del lugar, como ocurre en el caso de la jardinería²² o el *land art*²³; y la segunda artealización se produce *in visu* o indirectamente, al representar el paisaje en el lienzo, texto, etcétera²⁴. Esta terminología resulta no solo adecuada sino también muy sugerente, pues al artealizar, al concederle el verbo, se convierte en una acción activa y consciente, y no un mero proceso pasivo suscitado por las formas, colores o sonidos de la naturaleza. Por esto aboga el arquitecto y filósofo Paul Virilio, quien considera necesario “reinventar una dramaturgia del paisaje”, donde este cuente con actores y no simples espectadores; un paisaje para ser vivido y no solo contemplado²⁵.

2.1. Eclosión y desarrollo de una conciencia paisajera

Una vez concluido que el paisaje no existe *en sí mismo*, sino que depende de la percepción estética del ser humano, cabe suponer que este tampoco surgió *ex nihilo* en todo el mundo. En realidad, el curso del que ha florecido finalmente el paisaje ha sido lento y desigual, y no todas las culturas dispusieron de las herramientas necesarias para disfrutarlo²⁶. De hecho, debe tenerse presente que el descubrimiento del paisaje estaba

¹⁹ Maderuelo, J. (2006): p. 235.

²⁰ Jiménez-Blanco, M. D. (2007): p. 139.

²¹ Roger, A. (2008): pp. 67-68; Arroyo, C. (2019): p. 23.

²² Se hace referencia a los jardines artísticos, como los diseñados por André Le Nôtre para el Palacio de Versalles en barroco francés, o los jardines ingleses.

²³ Amorós, R. A. (2022): p. 37.

²⁴ Roger, A. (2007): p. 21.

²⁵ Castro, F. (2003): p. 89; Montaner, J. M. (2007): p. 201.

²⁶ Carbó, E. (1997): p. 26.

reservado a aquellos miembros cuya posición y capacidad económica les permitía emanciparse del trabajo agrícola²⁷.

Para facilitar el discernimiento de aquellas civilizaciones que pueden considerarse propiamente paisajeras de las que no, Berque publicó una serie de criterios jerarquizados de menor a mayor importancia²⁸:

1. Tiene una literatura (oral o escrita) que cante la belleza de los lugares, incluyendo la toponimia.
2. Cuenta con jardines de recreo.
3. Arquitectura planificada para disfrutar de hermosas vistas²⁹.
4. Pinturas que representen el entorno.
5. Una o varias palabras para decir “paisaje”.
6. Una reflexión explícita sobre el paisaje.

Por lo tanto, para Berque solo cuando cristaliza en écfrasis³⁰ este fenómeno se puede considerar a cierta cultura como una verdadera sociedad paisajera. Criterio que aceptan y comparten gran parte de los autores, entre ellos Maderuelo al afirmar que “no se ha forjado plenamente un concepto hasta que no se decante una palabra concreta que lo nombre”³¹. Con todo, esta cuestión de la palabra resulta demasiado rígida para Roger, entre otros, que prefiere establecer grados o niveles de evolución dentro de la sociedad paisajera³².

Si se siguen los criterios de Berque, se verá que para que el parto del paisaje se produjese en Occidente este requirió de una demorada gestación. Ni las primeras civilizaciones mesopotámicas, ni Egipto o la antigua Grecia contaron con una mirada paisajera, la dependencia total del campo impedía verlo con ojos ajenos.

Hesíodo en su obra *Trabajos y días*, hace referencia a un tiempo mítico de la Edad de Oro donde el ser humano se limitaba a recoger los frutos que emanaban de la tierra,

²⁷ Berque, A. (2009): pp. 38-42.

²⁸ Ibid: p. 60.

²⁹ Este criterio lo adopta Berque tras las reflexiones de Maderuelo al respecto.

³⁰ Se entiende como écfrasis la representación verbal de una representación visual, que bien puede provenir de las artes plásticas, el cine o la música. Se trata de un fenómeno presente ya en la literatura grecolatina, con la descripción del escudo de Aquiles en la *Iliada* como ejemplo más citado. Véase: Agudelo, P. (2019): p. 21.

³¹ Maderuelo, J. (2005): p. 12.

³² Roger, A. (2007): p. 64.

sin nunca tener la necesidad de trabajarla³³. Bajo este relato se puede advertir ilusión por una vida ociosa en armonía con la naturaleza, en la que reside la simiente del paisaje. Con todo, se trataba de una algodoadada ensoñación que pocos compartirían, pues los intereses de la pequeña élite griega estaban puestos a intramuros de la ciudad, y habría que esperar a Virgilio para encontrar de nuevo estas ideas³⁴.

Y es que en el siglo I a.C se introdujo el epicureísmo en el Imperio romano a través de Lucrecio y Filodemo de Gadara³⁵. Su relevancia en la Historia del paisaje radica en el valor ético que le conceden al disfrute del mundo de los sentidos, lo que los lleva a centrar su atención en el placer que emana de los jardines, dando un paso adelante en el camino hacia la visión del paisaje³⁶. Desde la literatura, Virgilio aúna la influencia que recibe tanto de Hesíodo como de la filosofía epicúrea³⁷, recreando los amables escenarios del *locus amoenus*³⁸. En cuanto a las representaciones pictóricas, en los frescos pompeyanos se puede apreciar un fondo que a primera vista pasaría por paisaje. Sin embargo, esas escenas se denominaban *topiaria opera*, lo que parece indicar que los elementos naturales no llegaron a formar un conjunto independiente, sino que eran utilizados como simples motivos pictóricos³⁹. Entonces, a pesar de desarrollar una incuestionable sensibilidad, el Imperio romano no ganó nunca una conciencia del paisaje. Un destino que para Berque quedó truncado debido a la llegada del cristianismo⁴⁰.

Tras el malogrado camino iniciado por los romanos finalmente el paisaje eclosionará por primera vez en la China de las Seis Dinastías, a mediados del siglo V. En un contexto de convulsión socio-política, las ideas taoístas estrechamente relacionadas con la naturaleza arraigaron con fuerza en la población. Inspirados por esta corriente los intelectuales comenzaron a hacer retiros de corte espiritual a la montaña, donde se encontraron de lleno con el paisaje. Una de estas excursiones la realizó el poeta Xie Lingyun, en cuyos textos deja reflejada una mirada claramente estética, ni religiosa ni moral hacia la escarpada montaña⁴¹. Paralelamente en el año 440, el pintor Zong Bing

³³ Berque, A. (2009): pp. 38-42.

³⁴ Ibid: pp. 38-42.

³⁵ Maderuelo, J. (2005): p. 47.

³⁶ Maderuelo, J. (2007): pp. 15-16.

³⁷ Maderuelo, J. (2005): p. 47.

³⁸ El *locus amoenus* es un tópico de la literatura clásica, especialmente virgiliana, que hace referencia a un espacio idílico, caracterizado por la arbolada vegetación, las corrientes de agua, el canto de los pájaros, etc. Véase: Ortega Garrido, A. (2021): pp. 81-83.

³⁹ Bialostocki, J. (1973): pp. 19-20; Berque, A. (1997): p. 10.

⁴⁰ Berque, A. (1997): p. 11.

⁴¹ Ibid: pp. 17-20.

escribió *Huashanshuixu (Introducción a la pintura de paisaje)*⁴² en la que reflexiona sobre el doble carácter del paisaje como materia física y como espíritu⁴³, ideas que posteriormente recogerá el *land art* y con las que hoy Europa repiensa el paisaje. Resulta relevante añadir como muestra de la rica sensibilidad de esta cultura hacia el paisaje que, aparte del término genérico *shanshui*⁴⁴ contenido en el título de la obra de Zong Bing, existen otros muchos que expresan valores específicos del mismo⁴⁵.

Mientras, en Occidente el yugo del cristianismo reprimía el desarrollo de una mirada hacia la realidad sensible, pues como explica Maderuelo: “Para la doctrina de la Iglesia medieval lo importante no es mostrar el mundo sino narrar los hechos memorables de la religión y de la virtud”⁴⁶. Así, el arte se abandonó al mundo simbólico donde los árboles o rocas no conforman una unidad espacial, sino que son convencionalismos dependientes de la escena religiosa⁴⁷.

Sin embargo, indicios de cambio se anuncian en las primeras décadas del siglo XIV. El poeta Francesco Petrarca escribió el 26 de abril de 1336 una carta dirigida al obispo de Monopoli y amigo, Dionigi da Borgo San Sepulcro, en la que le relataba su extravagante expedición al Mont Ventoux⁴⁸. Le confiesa el repentino deseo que sintió de subir el monte más alto de la región, las dificultades que atravesó en el ascenso y que, una vez llegado a la cima se dedicó a la lectura de un pasaje de las *Confesiones* de San Agustín. Esta es considerada por algunos autores como una de las primeras veces en las que en Occidente aparece una visión estética del paisaje⁴⁹, aun si las descripciones que el italiano ofrece de este son más bien parcas y generales, elementos emblemáticos cuyo paralelo pictórico se encuentra en Giotto o Duccio. Con todo, Maderuelo advierte que no debe tomarse la carta al pie de la letra, pues todo parece indicar que el acto no se realizó físicamente, y lo que Petrarca escribe, más que un diario de excursionista, es una metáfora moralizadora de las penurias que debe atravesar el ser humano tratando de ascender a la cima de la virtud cristiana⁵⁰.

⁴² Berque, A. (2009): pp. 60-61.

⁴³ Ibid: pp. 83-85.

⁴⁴ *Shanshui* (山水) se compone de *shan* que significa montaña y *shui* que se traduce como agua o río.

⁴⁵ Maderuelo, J. (2005): p. 21.

⁴⁶ Maderuelo, J. (2007): p. 18.

⁴⁷ Roger, A. (2008): p. 69.

⁴⁸ Carta recogida en el *Familiarum rerum libri*

⁴⁹ Calvo Serraller, F. (1993): pp. 14-15.

⁵⁰ Maderuelo, J. (2007): pp. 5-6.

Finalmente, la llegada del Renacimiento posibilitó un nuevo paradigma liberador de las trabas económicas y morales que mantenían inaccesible el mundo de los sentidos. El desarrollo del comercio permitió a alta sociedad italiana desplegar sobre el territorio una mirada contemplativa, mirada que el antropocentrismo absolvió de todo castigo divino⁵¹. Además, la perspectiva lineal contribuyó de forma definitiva a la independización de los elementos naturales de la escena sagrada, pues la noción del cuadro como ventana hacía factible plasmar una porción del inmenso horizonte⁵². Continuando en el Mediterráneo, artistas como los hermanos Carracci y Claudio de Lorena, representantes de la línea clasicista del Barroco, empequeñecerían progresivamente las figuras de sus lienzos concediéndole protagonismo al fondo⁵³. Así y todo, el paisaje alcanzaría la mayoría de edad en las manos de los artistas holandeses y flamencos condicionados por la Reforma protestante. En 1603 Hendrick Goltzius creó el que se tiene por primer paisaje autónomo de la historia: *Paisaje de dunas cerca de Haarlem*⁵⁴, una panorámica cuya existencia no se excusa en la literatura, se justifica a sí misma. Y en menos de cuatro siglos de vida el paisaje pasará de pelear por su debida consideración como género, a liderar la gran revolución romántica⁵⁵.

A finales del siglo XVIII una prolífica teoría estética dio origen a dos nuevos conceptos que afectarían para siempre a la mirada del paisaje: lo “sublime” y lo “pintoresco”, con los que el romántico convertía el territorio en expresión de los estados del alma. Tan solo es necesario contemplar las tormentas marítimas de Turner para comprender las connotaciones de la naturaleza sublime: por una parte, motiva admiración hacia su grandeza y magnitud, mas a la vez su capacidad arrolladora infunde un horrible temor en el hombre⁵⁶. Y en el lado opuesto, lo pintoresco ofrece bucólicas escenas rurales donde una naturaleza amable y humilde se recrea en curiosos pormenores⁵⁷. Este acercamiento sentimental que promueve pensamiento romántico podrá rastrearse en incontables ocasiones a lo largo del siglo XX, desde la fotografía, la pintura de los nacionalismos peninsulares, o las propuestas del *land art*.

⁵¹ Ibid: pp. 15-16.

⁵² Roger, A. (2008): pp. 70-71.

⁵³ Maderuelo, J. (2007): p. 22.

⁵⁴ Maderuelo, J. (2005): pp. 13-14.

⁵⁵ Maderuelo, J. (2007): pp. 22-23.

⁵⁶ Honour, H. (1968): pp. 175-176; Gras Balaguer, M. (1988): p. 40; Calvo Serraller, F. (2005): pp. 260-262.

⁵⁷ Clark, K. (1971): p. 183.

El género alcanzaría la cumbre durante los primeros años del Impresionismo, a partir de entonces quedará relegado hasta el olvido por la vida moderna, eminentemente urbana, y la máquina⁵⁸. Y si bien durante el período de las vanguardias históricas la representación del paisaje no suscitó el interés de los artistas, cabe destacar la excepcional pintura metafísica de Chirico con sus desérticas ciudades, y también ciertas manifestaciones dadaístas y surrealistas en las que sus exploraciones del espacio urbano inician las investigaciones conceptuales⁵⁹.

Aunque antes de cruzar ese puente debemos primero analizar el proceso de interiorización que experimentaría el paisaje tras la Segunda Guerra Mundial. En un contexto diferente, Nueva York, una vieja y conocida espiritualidad invadía de nuevo el alma de los artistas. Hacia 1950 Mark Rothko abandonó toda figuración para adentrarse en la investigación de los campos de color (*color field*) y mapear los infinitos territorios de su interior⁶⁰. A través de grandes lienzos monocromos en los que flotan franjas de color, unos paisajes sublimes parecen emerger en la mente del espectador. Esto resulta posible gracias a la unión de varios elementos: las dimensiones del marco, la disposición horizontal, el simbolismo cromático, y su cualidad para crear distintos planos espaciales. Por ello, la conjunción de rojos y naranjas en Rothko puede suscitarnos atardeceres o campos otoñales, y sin embargo ningún elemento los ancla a una realidad externa⁶¹.

Pero a finales de los 60 el paisaje sale de su ensimismamiento, es expulsado de vuelta al exterior y reaparece en toda su materialidad. La influencia del mundo oriental atrajo a los artistas occidentales de nuevo hacia la naturaleza, y al espíritu sublime que permanecía en el aire se le unió un redescubrimiento de las culturas arcaicas⁶². Y todas estas vías de conocimiento darán lugar a las nuevas prácticas del *land art* y los *earthworks*, donde la oposición arte-naturaleza al fin se diluye. Yves Klein, con sus monocromos azules inspirados en el cielo y el mar de Niza, y John Cage, fueron los primeros en abrir la mirada y convertirse en referencia para las siguientes generaciones: Robert Morris, Walter de Maria, Robert Smithson, etcétera⁶³. Estos creadores ya no van a aspirar a representar el paisaje, sino a trabajar *en y sobre* él a través de propuestas

⁵⁸ Maderuelo, J. (2007): pp. 27-29.

⁵⁹ Nogué, À. (2008): p. 160.

⁶⁰ Cañadas Salvador, H. (2017): p. 64.

⁶¹ Kane, P. (2003): p. 213.

⁶² Mc Grath, D. (2002): pp. 7-8.

⁶³ Maderuelo, J. (1997): p. 31.

procesuales, desmaterializadas y generalmente efímeras cuyo sentido estará intrínsecamente ligado al lugar de creación⁶⁴. Empero, mientras los artistas americanos llevarán al siguiente nivel la grandeza romántica con obras de un alto intervencionismo y espectacularidad, los europeos desarrollarán una mayor conciencia ecológica y antropológica⁶⁵. Frente a la prueba de resistencia que le lanza Robert Smithson al paisaje con *Asphalt Rundown* (1969), las caminatas de Richard Long o Hamish Fulton buscan la toma de conciencia del medio desde la intimidad y el respeto⁶⁶. La acción de estos artistas sobre el paisaje dará como resultado una especie de pospaisaje⁶⁷, donde la creación artística actúa como detonante de la mirada estética del espectador sobre el territorio, exigiendo una participación activa y no solamente contemplativa.

2.2. Estado actual y problemáticas

Finalmente cabe preguntarse en qué posición se halla hoy el paisaje como objeto artístico y a qué dificultades se enfrenta. Pues desde finales del siglo XX el paisaje viene sufriendo un proceso de fuerte capitalización desde el área publicitaria y turística que ha banalizado la experiencia paisajera. El espectador es bombardeado continuamente por imágenes de la naturaleza estetizada, desde los idealizados parajes toscanos congelados como telón de un sinfín de anuncios, al casi obligado *post* diario de un Monet o Van Gogh en las redes sociales. La democratización de la naturaleza como lugar de ocio también ha provocado la desaparición de los espacios ingenuos o desinteresados, y ahora hasta el paraje más recóndito cuenta con su propio sistema de explotación turística⁶⁸.

Esta sobrecarga de paisajes analgésicos⁶⁹ causó dos reacciones en el panorama artístico: el asco y la indolencia. En el primero de los casos, la ingesta del bucólico cliché prendió la llama que daría inicio a una cruzada entre el artista y el “paisaje de postal”. Este hizo suya la misión de retirar la venda de los ojos que ocultaba a la sociedad la realidad de su territorio: la urbanización descontrolada, el cambio climático y sus devastadoras consecuencias, o la conversión de sus hogares en parques temáticos para disfrute del peregrino. Y por otro lado, se propagó de forma generalizada una

⁶⁴ Ibid: p. 33.

⁶⁵ Nogué, À. (2008): pp. 162-163.

⁶⁶ Maderuelo, J. (1997): p. 34.

⁶⁷ López Silvestre, F., & Sobrino Manzanares, M. L. (2006): p. 16.

⁶⁸ Ibid: p. 17.

⁶⁹ Con paisajes analgésicos se hace referencia a aquellos que han sufrido un proceso de estetización tan grande que se han convertido en meros objetos de placer visual. Y al no despertar ningún espíritu crítico, perpetúan en el imaginario colectivo un paisaje conservador que en realidad se encuentra en vías de extinción.

insensibilidad o indolencia hacia el paisaje de modo que este ya nada lograba suscitar en el corazón del artista⁷⁰.

De seguido, se comenzó a hablar dentro de los círculos académicos de una irremediable muerte del paisaje. Pues estaban y están desapareciendo los espacios tradicionalmente considerados como tal, y aquella kantiana mirada desinteresada parecía no tener ya cabida en la posmodernidad. En respuesta, Roger considera que “es posible que, efectivamente, un determinado tipo de paisaje, empezando por el pueblecito con su bonito campanario, esté en vías de desaparición y que no sobreviva más que en nuestra memoria nostálgica.”⁷¹. Sin embargo, esto solo descubre “la esclerosis de nuestra mirada”⁷², incapaz de superar los viejos esquemas de disfrute estético y crear otros nuevos. Existe una brecha cada vez mayor entre los paisajes que habitan en nuestro ideario y que consideramos representativos de cada territorio, y la cruda realidad⁷³.

Con todo, lejos de una muerte del paisaje, este se ha establecido como uno de los campos de experimentación más interesantes para los artistas actuales. Y si bien a finales de los 60 había hecho su reaparición en escena, todavía se nutría en exceso de los códigos románticos⁷⁴. Hoy no solo puede afirmarse una proliferación de los paisajes (submarinos, aéreos, planetarios, sonoros, cinestésicos, olfativos, virtuales, etc.)⁷⁵, sino también la existencia de una nueva concepción de los mismos rabiosamente contemporánea, que ensancha los límites de lo hasta ahora conocido. Esta se caracteriza por aproximarse a la naturaleza desde una mirada ética, comprometida con los problemas medioambientales, respetuosa con las preexistencias y evocadora de la memoria⁷⁶. Se trata de una nueva visión de innegable raigambre británica (recordemos a Richard Long o Hamish Fulton), pero que al fin deja atrás la capciosa belleza desinteresada y abre una vía de conocimiento dentro del denominado *Eco Art*⁷⁷. Es lo que se ha comenzado a denominar “paisaje ecologista”⁷⁸.

⁷⁰ López Silvestre, F., & Sobrino Manzanares, M. L. (2006): p. 16.

⁷¹ Roger, A. (2008): p. 74.

⁷² Roger, A. (2007): p. 121.

⁷³ Nogué, J. (2009): p. 217.

⁷⁴ Sanz, C. (2020): p. 294.

⁷⁵ Roger, A. (2008): p. 74.

⁷⁶ Sanz, C. (2020): p. 315.

⁷⁷ Risser, P. G. (1987): pp. 3-4.

⁷⁸ Sanz, C. (2020): p. 294.

3. EN LOS ORÍGENES DEL PAISAJE MODERNO EN GALICIA

En Galicia el tema del paisaje hunde sus raíces en una fuerte tradición cultural, pues con él se ha tejido gran parte de la identidad de sus habitantes, y aún hoy en día es explotado como tópico de lo particularmente gallego. La naturaleza del territorio, desde su frondosa vegetación a su meteorología, ha quedado reflejada en infinitud de obras tanto plásticas como literarias o musicales, y aparece de nuevo *artificializada* en el espacio publicitario de la televisión autonómica⁷⁹. Por ello se ha generado la ilusión de un paisaje intrínseco e inmutable, presente desde los orígenes de los tiempos, y sin embargo tan solo tenemos que remontarnos dos siglos atrás para verle dar sus primeros pasos.

Como se ha visto anteriormente, el paisaje nació en las manos del arte en un temprano siglo V en China, o en la pintura renacentista para el caso europeo. No obstante en Galicia, al igual que en el resto de España, no se dieron las condiciones necesarias para que floreciese este género hasta el siglo XIX⁸⁰. Esto se debió fundamentalmente a que, en nuestro territorio, la pintura de caballete era todavía una asignatura pendiente, pues al no existir un mercado que la respaldase, aquellos que deseaban cultivarla debían irse a la capital, dejando yermo el suelo en el que pudiera germinar una escuela local⁸¹. Asimismo, Galicia era y seguiría siendo predominantemente campesina, y habría que esperar en torno a 1820 para que el desarrollo del comercio propiciase la aparición de una pequeña burguesía, cuya posición le permitía desvincularse de la tierra y tener acceso a la cultura tanto propia como exterior⁸². Surgía entonces una clase social que no solo demandaba pintura, sino que también cultivaba una mirada paisajera que iba a acoger gratamente a la corriente romántica que estaba a punto de hacer acto de presencia en la península.

Durante todo un siglo, entre 1833 a 1936, se fue consolidando el paisajismo en Galicia⁸³. Da fe de ello el incremento paulatino tanto de artistas como de la presencia del género presentado a los distintos eventos expositivos. En la Exposición Agrícola, Industrial y Artística de Galicia organizada en Santiago de Compostela en 1858, tan solo el 10'1% de obras podrían considerarse paisajes propiamente dichos, pero si nos vamos

⁷⁹ Buen ejemplo de ello supone la campaña *Camina a Galicia* para la promoción del Xacobeo 2021-2022. Véase: Turismo de Galicia. (31 de mayo de 2021). *Camina a Galicia*. Obtenido de YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=KeG17ESBTLs>

⁸⁰ López Silvestre, F. (2005): pp. 45-46.

⁸¹ Vázquez, J. M., García, J. M., Rosende, A., Ortega, M. S., & Sobrino, M. L. (1982): p. 405; López Vázquez, J. M. (2006): pp. 35-36.

⁸² Vázquez, J. M., García, J. M., Rosende, A., Ortega, M. S., & Sobrino, M. L. (1982): p. 409.

⁸³ López Silvestre, F. (2008): p. 189.

a la Exposición de Arte Gallego de 1926, el porcentaje aumenta al 70'2%, mostrándonos no solo la popularidad que este adquirió, sino también el evidente respaldo económico que recibía dentro de un mercado en expansión⁸⁴.

3.1. Los primeros pasos románticos

Como ya se ha adelantado, el siglo XIX supuso para Galicia un esplendoroso renacer en el ámbito de las artes. Jenaro Pérez Villaamil (1807-1854) se encargaría no solo de rehabilitar la tradición pictórica gallega, sino también de introducir el género del paisaje en nuestro territorio⁸⁵. El contexto le era totalmente propicio, pues ya el pensamiento ilustrado en el que se había formado tanto él como su contemporáneo Ramón Gil Rey (1818-1844), abogaba por una vuelta a la naturaleza. Esta idea fue madurando en el interior del artista hasta que un conocido hecho, su encuentro en Sevilla con David Roberts allá por 1833, desencadenó el abandono de fórmulas clasicistas al estilo Annibale Carracci o Claudio de Lorena, y comenzó a cultivar el paisaje romántico. Despertó así en Villaamil un fuerte interés por lo exótico que le llevaría a pintar ruinas y monumentos de un pasado medieval esencialmente literario y fantasioso⁸⁶. Como se puede observar en *Manada de toros junto a un río, al pie de un castillo* (1837) [Fig. 1], la atmósfera de irrealidad que envuelve el óleo no busca una representación del paisaje en sí mismo, no se trata todavía de un paisaje autónomo, este es tan solo un medio para un fin: inspirar los sentimientos más nobles del alma humana. Y si bien en los dibujos de Gil Rey ya se aprecia la inclusión de Galicia en el paisaje romántico⁸⁷ [Fig. 2], habría que esperar a que Dionisio Fierros (1827-1894) recogiera el testigo de Villaamil para esta brillase con luz propia.

Asturiano de nacimiento Fierros se instaló en Santiago de Compostela durante tres años tras terminar su formación en la capital. Aquí entabló una íntima relación con el territorio y sus gentes que le reportaría una fructífera producción de obra y gran éxito en los certámenes nacionales, como demuestra la medalla de la Nacional de Bellas Artes con *Romería en las cercanías de Santiago* en 1860. Fierros aunaría, desde una perspectiva pintoresca y anecdótica, los tópicos gallegos transmitidos por la literatura con la tipología romántica⁸⁸. Con todo, hacia 1881 y siguiendo el gusto de la época, su técnica avanzaría

⁸⁴ Ibid: p. 191.

⁸⁵ Arias Inglés, E. (1986): p. 198.

⁸⁶ Vázquez, J. M., García, J. M., Rosende, A., Ortega, M. S., & Sobrino, M. L. (1982): p. 411

⁸⁷ López Silvestre, F. (2008): p. 189.

⁸⁸ López Vázquez, J. M. (1993): pp. 163-166; Rodríguez Paz, D. (2019): pp. 220-221.

hacia la representación de una naturaleza más abocetada, de corte naturalista, cercana a los estudios de Constable⁸⁹. Y con ello, crearía un modelo de paisaje que perduraría con una amplia descendencia hasta cien años más tarde, convirtiéndose en paradigma de la pintura gallega [Fig. 3]⁹⁰.

3.2. Un paisaje para una nación. Del regionalismo al galleguismo

Hacia 1863, año de la publicación de *Cantares gallegos*, la esfera literaria y académica trabajaba en la formación de una identidad cultural gallega que durante años había sufrido la negación y marginación del Estado central. Esta corriente conocida como *Rexurdimento*, liderada por la propia Rosalía de Castro, Eduardo Pondal, Manuel Murguía y Alfredo Brañas, centró la atención en las realidades lingüísticas, paisajísticas o históricas que describían Galicia⁹¹.

Simultáneamente, estaba en auge un movimiento político iniciado en Madrid y de claro origen burgués: el regionalismo, que acentuaba aquellos tópicos culturales de las diferentes zonas del país bajo una visión superficial y pintoresca. Este se tradujo a las artes plásticas bajo un eclecticismo que abarcaba desde las viejas fórmulas románticas, hasta el realismo o el iluminismo⁹², modificando el modelo paisajístico.

Tras el fallecimiento de Fierros el panorama artístico en Galicia quedó muy debilitado. Desde muy joven Serafín Avendaño (1836-1916) se fue a hacer carrera lejos de su tierra natal, Vigo, a la que volvería en contadas ocasiones a lo largo de su vida. Con todo, en su obra siguió recordando los parajes de su infancia, presentados siempre bajo la edulcorada mirada aprendida en Madrid⁹³. En *Una fuente en Galicia* (1897) [Fig. 4] unas muchachas, caracterizadas con la vestimenta popular, habitan la amable naturaleza que Avendaño compone mediante un cromatismo y pincelada absolutamente fortunyanos⁹⁴.

Dentro de nuestro territorio, sin embargo, se cree que quien estaba abocado a actualizar las soluciones paisajísticas no era otro que Ovidio Murguía (1871-1900). Aunque aún muy presente en él el romanticismo inglés, su formación apuntaba hacia el realismo de Carlos de Haes, como demuestran varias de sus emulaciones⁹⁵. No obstante,

⁸⁹ Vázquez, J. M., García, J. M., Rosende, A., Ortega, M. S., & Sobrino, M. L. (1982): pp. 412-413.

⁹⁰ López Vázquez, J. M. (1993): pp. 163-166; Rozas Caeiro, M. (1998): pp. 61-62.

⁹¹ Vázquez, J. M., García, J. M., Rosende, A., Ortega, M. S., & Sobrino, M. L. (1982): pp. 413-414.

⁹² Ibid: p. 417.

⁹³ Vázquez Astorga, M. (2001): pp. 12-13.

⁹⁴ López Vázquez, J. M. (1993): pp. 174.

⁹⁵ Ibid: pp. 179-181.

la temprana muerte del paisajista de la Generación Dolida supuso retrasar la formulación de nuevas propuestas y dar por clausurado este primer siglo de pintura gallega.

La siguiente etapa del paisaje vendría determinada más que nunca por el contexto político y cultural que se comenzó a gestar en los primeros años del 1900. Un poco antes, en 1891, Manuel Murguía junto con Alfredo Brañas constituyeron la Asociación Regionalista Gallega⁹⁶. Desde ahí llevaron a la práctica algunas de las ideas que habían empezado a difundir cuatro décadas antes con el *Rexurdimento*, y estas al fin parecieron permear en la sociedad. De hecho, las posturas regionalistas no tardaron mucho en radicalizarse en un claro nacionalismo, cuyo despegue tiende a marcarse con la creación de las *Irmandades da Fala* en 1916⁹⁷.

Se vivían momentos de mucha urgencia, “Galiza” era todavía un proyecto en estado embrionario imaginado por una pequeña élite burguesa⁹⁸. Con el objetivo final de la autonomía, debían primero consolidar la identidad cultural del pueblo con la que luego despertar una conciencia nacional. Desde la literatura, el Grupo Nós integrado por Castelao, Risco, Otero Pedrayo o López Cuevillas entre otros, recogerían los temas del siglo XIX y ensalzarían desde su revista las particularidades del gallego y su tierra⁹⁹. En el arte, tras la Exposición Regional de 1917 en A Coruña, se fraguaría en consecuencia una voluntad por crear una escuela propia que reflejase en sus obras esa esencia galaica¹⁰⁰.

La imagen, como poderosa herramienta de convicción tiende a utilizarse para conformar las identidades políticas, y en el caso del nacionalismo el paisaje se convirtió en la expresión más perfecta de nuestra cultura¹⁰¹. Un símbolo del vínculo ancestral e inmutable que atraviesa al contemporáneo y le conecta con sus antepasados celtas¹⁰². Esto se debe principalmente a la adopción de ciertos planteamientos del determinismo positivista¹⁰³, según los cuales el origen de la diferenciación se halla en un componente racial y territorial. Así lo exponía Castelao en una de las obras articuladoras del

⁹⁶ Castro Fernández, X. A. (1992): pp. 25-26.

⁹⁷ Ibid: pp. 25-26.

⁹⁸ López Piñeiro, X. A. (2017): p. 67.

⁹⁹ Castro Fernández, X. A. (1992): p. 28.

¹⁰⁰ López Vázquez, J. M. (2008): p. 31.

¹⁰¹ Folch-Serra, M. (2007): pp. 139-141.

¹⁰² López Vázquez, J. M. (2008): pp. 35-36.

¹⁰³ López Silvestre, F. (2005): pp. 539-540.

galleguismo, *Sempre en Galiza*: “Maxinemos unha resurreición dos mortos de fai mil anos: un galego reconecería a súa terra; un castelán non sabería decir onde estaba”¹⁰⁴.

Pero por supuesto, no cualquier paisaje de Galicia funcionaría con la intensidad necesaria para considerarse un lugar de identificación colectiva¹⁰⁵. De la creación del arquetipo representativo se harían cargo Manuel Murguía, con *Galicia* (1888), y sobre todo Otero Pedrayo, con *Guía de Galicia* (1926), que le mereció el título de “descubridor moderno del paisaje gallego”¹⁰⁶. Estos dos autores se apoyaron en su conocimiento geográfico para trazar las diferencias de nuestro territorio frente al resto de España, y evidenciar las similitudes con el Norte de Portugal¹⁰⁷. A ellos se le sumaron las aportaciones teóricas de Antón Vilar Ponte, Vicente Risco o Bello Piñeiro, y entre todos crearían el ideario que la revista *Céltiga* recopilaba en 1925: “la aldea, dulce y pintoresca; el maizal en flor, el viejo castillo, la costa brava, el pinar, la corredoira, el pazo, el castañal, la carballeira, el río maino [...]”¹⁰⁸.

Estos mismos temas se reproducirán hasta la saciedad en el arte de todo el siglo XX, pero el primero en acercarse y conformar el paisaje de la nación fue Francisco Lloréns (1874-1948). Cuando volvió a Galicia en 1906, tras sus pensionados en el extranjero, se dedicaría a intentar captar con ojo plenairista el alma morriñenta del paisaje gallego. Esto le reportaría una primera medalla en la Exposición Nacional de 1922 con *Rías Bajas* [Fig. 5]. Movido por una pulsión romántica, escondida en el fondo de todo el pensamiento de la época¹⁰⁹, e influido también por el positivismo de Taine, Lloréns llegaría a afirmar que tan solo los autóctonos estaban capacitados para aprehender la luz y la variedad cromática de su tierra¹¹⁰. Da la misma opinión era Antón Vilar Ponte cuando comentaba que la naturaleza gallega pedía ser llevada al lienzo, “mas por artistas idóneos, isto é, emxebres. [...] Oh leda e incomparabel sinfonía dos verdes do noso chan!”¹¹¹.

Tras Lloréns le seguiría la generación de paisajistas más numerosa de nuestra historia del arte, entre los que cabría destacar a: Alfonso Rodríguez Castelao (1886-1950), Felipe Bello Piñeiro (1886-1952), Manuel Abelenda (1889-1957), Imeldo Corral (1889-

¹⁰⁴ Castelao, A., 1944 [Citado en Domingues, C. (2009): p. 192].

¹⁰⁵ Nogué, J. (2009): p. 214.

¹⁰⁶ García Álvarez, J. (2006): pp. 12-15.

¹⁰⁷ *Revista Céltiga*, 1925, nº15, [Citado en López Silvestre, F. (2008): p. 193].

¹⁰⁸ López Silvestre, F. (2008): p. 193.

¹⁰⁹ Castro Fernández, X. A. (1992): p. 52.

¹¹⁰ Vázquez, J. M., García, J. M., Rosende, A., Ortega, M. S., & Sobrino, M. L. (1982): pp. 459-460.

¹¹¹ Vilar Ponte, A. (1921): p. 10.

1976), Camilo Díaz Baliño (1889-1936), y al fotógrafo KSADO (1887-1972)¹¹². Se trata de una época de intensa producción de vistas, claramente motivada por el contexto político. Y aunque no podría relacionarse a la totalidad artistas con el movimiento nacionalista, encontramos que los nombres más relevantes o bien militaron activamente, o bien se movieron en círculos muy próximos¹¹³.

En cuanto a términos formales, puede verse una mayor heterogeneidad estilística que en el pasado, aunque predomina la aproximación de influencia impresionista y postimpresionista. Y es que la servidumbre moral a la que el nacionalismo sometía al arte impedía abrazar las corrientes vanguardistas que estaban a la orden del día en el resto de Europa. El mismo Castelao veía a las nuevas propuestas como una suerte de juegos formales absurdos, con los que no podrían los artistas hacer justicia a su nación¹¹⁴. Por ello, durante el primer nacionalismo prefirió mantenerse un lenguaje conservador con el que apelar más fácilmente al sentimiento¹¹⁵. La verdadera contribución de estos años a la imagen reside en el repertorio temático, pues realmente se llegó a configurar una iconografía propia para el paisaje gallego.

A grandes rasgos, el paisaje natural desbancó a las vistas urbanas, y cuando estas aparecen no ilustran las ciudades industriales de Vigo o A Coruña, sino los centros históricos de Santiago, Betanzos, Noia, Combarro, etcétera¹¹⁶. Pero procedamos ahora a desmenuzar los elementos predilectos del regionalismo y el nacionalismo:

- *El mar embravecido y espumoso*, generalmente encuadrado en una escarpada costa, aludiendo al atlantismo, al cliché del *finis terrae* y a la emigración. Pero tampoco falta su versión domesticada y amable de los abundantes pueblos portuarios¹¹⁷.
- *La montaña granítica*, que Otero Pedrayo mitificó con la ayuda de estudios que apuntaban que en ella se escondían los vestigios de la más antigua geología ibérica¹¹⁸.

¹¹² Acuña, J., & Cabo, J. (1993): pp. 491-494.

¹¹³ López Silvestre, F. (2005): p. 622.

¹¹⁴ López Vázquez, J. M. (2008): p. 38.

¹¹⁵ Vázquez, J. M., García, J. M., Rosende, A., Ortega, M. S., & Sobrino, M. L. (1982): pp. 420-421.

¹¹⁶ López Vázquez, J. M. (2008): pp. 35-36.

¹¹⁷ López Vázquez, J. M. (2003): pp. 17-23; López Silvestre, F. (2005): pp. 702-703.

¹¹⁸ López Silvestre, F. (2008): pp. 200-201.

- *Los frondosos bosques*, dentro de los cuales se privilegiaron ciertas especies comunes en la flora regional, como los *toxos* y *xestas*. También el pino, el árbol más veces descrito y reproducido, inmortalizado en himno por su mayor valedor, Eduardo Pondal. El *carballo*, convertido por Castelao en símbolo de la propia nación al llevarlo a la portada del primer ejemplar de la *Revista Nós*¹¹⁹. También lo utilizaría en sus pinturas, como *Cachopo* (1922-29) [Fig. 6], donde colocaría un *carballo* seco en contraposición con uno floreciente, anunciando la redención de Galiza. Aunque una década más tarde, el *carballo* muerto reaparecería ya sin ningún brote de esperanza en *A derradeira lección do mestre* (1937). Y por último, abundan los *castiñeiros*, cuyo fruto supuso durante siglos base alimentaria de los gallegos, hasta su sustitución por la patata, y en cuyo honor se organiza desde antiguo la fiesta del “magosto”¹²⁰.
- *El campo*, con las tierras de labranza y su arquitectura tradicional.
- También se destacaron ciertas producciones culturales del pasado. Por supuesto, los *vestigios arqueológicos celtas* anclados a la tierra. El caso paradigmático se encuentra en Díaz Baliño y la presencia insistente del dolmen en su obra¹²¹. Pero de tradición romántica pervivió la fijación por **las ruinas y monumentos medievales**¹²², especialmente románicos, al considerarse como el estilo más característico de Galicia. Y por último, el elemento pétreo más humilde, el *cruceiro*, con el que están sembrados los caminos gallegos. Su relevancia en la cultura popular se debía no solo a su sentido cristiano, sino a su asociación con tradiciones celtas y otras costumbres paganas¹²³.

Pero además, todas estas escenas se ambientarían preferiblemente en un clima húmedo, donde corre la niebla y orballa, sumiendo al espectador en un estado de melancolía. El resultado es una pintura que refleja la “Galicia mítica”, puede que no tan fantasiosa como la de Fierros, pero aún muy lejana a la realidad dolorosa y marginal del campo¹²⁴. Así y todo, esta tipología todavía se encuentra muy arraigada en nuestro imaginario, como muestra el largometraje del *Bosque Animado* (1987) de José Luis

¹¹⁹ López Silvestre, F. (2005): pp. 708-717.

¹²⁰ Ibid: pp. 708-717.

¹²¹ Ibid: p. 665.

¹²² Ibid: p. 667.

¹²³ Ibid: p. 690.

¹²⁴ Castro Fernández, X. A. (1992): p. 45.

Cuerda¹²⁵, e incluso más nítidamente su versión animada del 2001 dirigida por Ángel de la Cruz y Manolo Gómez.

3.3. El paisaje en la vanguardia

Hacia 1925 el lenguaje hegemónico del regionalismo y nacionalismo comenzó a percibirse como anacrónico desde los centros del país, donde las vanguardias europeas ya habían encontrado su lugar¹²⁶. En paralelo, apareció en Galicia una nueva generación de artistas, *Os Novos*, constituida por Carlos Maside (1897-1958), Manuel Colmeiro (1901-1999), Manuel Torres (1901-1995), Arturo Souto (1902-1964) y Laxeiro (1908-1996). Con claro afán rupturista, se sirvieron de las vanguardias para crear un estilo gallego al fin reconocible en sus formas, que terminaría denominándose la “estética del granito”¹²⁷. Y si bien no se desprendieron de la temática instaurada en los años anteriores, su conducción más antropológica colocó al paisaje en un plano secundario del que no llegaría a recuperarse del todo. Pues entonces, el estallido de la Guerra Civil truncó el devenir artístico, y aún costaría mucho superar la recesión historicista en la que la posguerra postró al arte.

Tendremos que situarnos a finales de la década de los 40 para ver madurar la vanguardia en nuestro territorio, y a la vez, presenciar un renacer del paisaje. Ya que este finalmente lograría deshacerse de la mordaza realista, y diversificarse en los nuevos lenguajes. Empero, el género no volvería a desempeñar más el papel protagonista que se le había concedido en el pasado.

Una de las vías más relevantes la encabezaría Urbano Lugrís (1908-1973) con su personal visión del surrealismo. Los ensoñados paisajes marinos, poblados de solitarios barcos, sirenas y torres de Hércules, parecen contener la historia mítica de Galicia. Un espacio suspendido en un tiempo oscuro y legendario, donde el imaginario de Julio Verne reinventa el sentido romántico del más puro Friedrich¹²⁸.

A la par, la abstracción se había colocado en el centro de un acalorado debate artístico. Por una parte, su intrínseca ambigüedad la convertía en la opción más segura a la hora de liberarse del academicismo historicista del régimen. No obstante, dentro de los círculos nacionalistas que poco a poco volvían a reunirse, se cuestionaba la adecuación

¹²⁵ Hueso Montón, Á. L. (1993): p. 528.

¹²⁶ López Vázquez, J. M. (2008): p 39.

¹²⁷ Castro Fernández, X. A. (1992): pp. 139-142.

¹²⁸ Castro Fernández, X. A. (1993): pp. 63-66.

de este lenguaje para llevar a cabo la tarea de salvaguardar los valores de Galicia. De hecho, esta línea ya se había tanteado a inicios de la década de los 30 con Colmeiro, aunque este terminó abandonándola en favor de sus principios ideológicos¹²⁹. Sin embargo, Luis Seoane (1910-1979) convencido de poder probar la compatibilidad de ambas esferas, iba a construir su estilo característico basado en la depuración máxima de las formas tradicionales. Así, los viejos motivos del paisaje gallego, los pinos y la costa, se convirtieron en iconos que permitían hablar de lo gallego en un lenguaje universal¹³⁰. La descomposición en planos cromáticos y líneas que crean *Paisaje con árboles* (1960) o *Paisaje de ría* (1964) [Fig. 7], remiten todavía a un referente natural, pero despoja a la pintura del excesivo *enxebriismo* que sufría desde su nacimiento. Paradójicamente, esta salida hacia lo internacional pasaba por una profunda interiorización del paisaje, codificar la esencia más pura de nuestra naturaleza. Así, tanto en las propuestas de Seoane como las de Antonio Lago Rivera (1916-1990), Manuel Mampaso (1924-2001), Tino Grandío (1924-1977) o Xosé Lodeiro (1930-1996), Galicia nunca se nos ha antojado más íntima y auténtica.

¹²⁹ Castro Fernández, X. A. (1992): p. 131.

¹³⁰ Castro Fernández, X. A. (1993): p. 50.

4. EL SALTO CONCEPTUAL

La crisis sufrida por el paisaje en la plástica gallega desde que irrumpió la vanguardia se agudizaría en las décadas de los 60 y 70. No obstante, la paulatina apertura de España al exterior permitió la filtración de las nuevas tendencias conceptuales que estaban revolucionando la práctica artística en América y Europa. Asimismo, los cambios territoriales derivados de la industrialización, la dispersión urbana o el abandono del campo, centrarían de nuevo la atención de los artistas en el paisaje¹³¹.

En 1961 llegó a la pequeña parroquia coruñesa de Camelle un alemán llamado Manfred Gnädinger (1939-2002), quien llevaría a cabo la primera gran obra conceptual en el paisaje gallego. Manfred, más conocido como Man o “El alemán de Camelle”, se dedicaría en cuerpo y alma a sus actuaciones sobre el entorno, transformándose en un espiritual ermitaño¹³². Una manifiesta fusión entre arte y vida sin precedentes en Galicia. Recogiendo y reordenando toda clase de escombros que hallaba en las inmediaciones de la costa, Man fue creando formas totémicas y zoomorfas que configuraban a su vez senderos y grutas, modificando el paisaje de Camelle¹³³. Aunque por mucho tiempo incomprendida, su obra de alto compromiso artístico y medioambiental partía de presupuestos del *land art* con los que el artista estaba familiarizado a través de su correspondencia con el exterior¹³⁴. El pueblo se convirtió en escenario de sus intervenciones en el sedimento antrópico, del que el desastre del Prestige sería el canto de cisne.

Al otro lado del Atlántico, Fernando Casás (1946) iniciaba sus investigaciones conceptuales vinculadas también a la naturaleza. Emigrado en Brasil desde niño, perviviría en él una conciencia gallega y el recuerdo del paisaje de su infancia. Esto confluía con las preocupaciones ecológicas que emergieron en él a raíz de la grave situación del Amazonas, al que le dedicaría obras como *Intervenção pela Ecologia* (1984)¹³⁵. Finalmente regresaría a Galicia a principios de los años 90, donde continuaría engrosando la serie de experiencias *land art* en nuestro territorio con sus reflexiones sobre la nociva relación del ser humano con la naturaleza. En la serie *Nidos* (1992) [Fig. 8]

¹³¹ Paül, V. (2006): p. 5.

¹³² Sobrino Manzanares, M. L. (2006): pp. 57-59.

¹³³ Ibid: p. 60.

¹³⁴ Ibid: p. 63.

¹³⁵ Castelo Álvarez, B. (1993): p. 219.

Casás reivindicaría un cuidado digno del bosque, cubriendo con plástico los árboles enfermos de un monte comunal con el objetivo de evidenciar su desamparo¹³⁶.

Y en una línea muy semejante a la de Long y Fulton, Jorge Barbi (1950) iba a desarrollar una práctica interpretativa del paisaje a través de caminatas, miradas y pequeñas instalaciones. En sus habituales paseos por el litoral de A Guarda, Barbi recogería materiales abandonados o arrastrados por el mar con los que conformar una obra de irrefrenable sentido poético, donde buscaría evocar la memoria histórica del individuo¹³⁷. Por ejemplo, en la serie *Sendas de Caballos* (A Guarda, 1987) [Fig. 9] trazaría las rutas que estos animales han ido conformando a lo largo de los siglos en la Serra da Groba durante sus desplazamientos en busca de agua o comida¹³⁸.

¹³⁶ Castro Fernández, X. A. (1993): pp. 465-470.

¹³⁷ Ibid: pp. 470-471.

¹³⁸ Rodríguez González, M. A. (2006): p. 350.

5. EL DIÁLOGO CON EL PAISAJE ATLÁNTICO EN LA PLÁSTICA CONTEMPORÁNEA

Como se ha podido observar a lo largo de este sintético recorrido por la historia del arte, las aproximaciones a nuestro paisaje se han ido modificando en base a cambios culturales – particularmente afectados por movimientos sociopolíticos – y geográficos. La bien conocida riqueza natural de Galicia, y el estrecho vínculo que la población ha tendido a establecer con ella, ha determinado la perpetuación del interés por su paisaje. Por ello toca ahora preguntarse, en el contexto de la complejidad contemporánea y tras las primeras experiencias conceptuales, cuáles son las lecturas que desde el mundo artístico se hacen hoy del territorio gallego. Con este propósito se han seleccionado, a modo de muestra, a aquellos artistas representados en los fondos de la Diputación de A Coruña cuya producción aborda este tema.

Desde luego cabe esperarse una convivencia de distintas miradas, en ocasiones opuestas y en conflicto, pues también esto resulta característico de la sociedad fragmentaria, y todavía posmoderna, en la que vivimos. Asimismo, el propio concepto de paisaje está conformado por distintas capas, estratos que se han ido sedimentando con el transcurso del tiempo, por lo que, más o menos latentes, todos ellos se hallarán albergados en el interior de la obra contemporánea.

No se tratará entonces de atender aquí a una cuestión de técnica o estilo según el cual se represente la imagen, sino de modos de ver y dirigirse al entorno. Y en base a estas consideraciones, se han detectado cuatro formas dominantes en el panorama de las últimas décadas, que procederemos a analizar a continuación: la romántica, el modelo regionalista, la crítica a la “Galicia mítica” del nacionalismo, y acorde a su tiempo, la comprometida con los problemas medioambientales.

5.1. La supervivencia de la poética romántica

El sentimiento romántico se encuentra todavía muy arraigado en la idiosincrasia tanto europea como americana. Este suele circular de forma casi imperceptible, perfectamente integrado en las actitudes e imágenes cotidianas. En el caso de Galicia ya hemos visto como el paisaje, debido al contexto de su origen y a los devenires histórico-políticos, arrastró el carácter romántico hasta el siglo XX, incrustado en las representaciones del nacionalismo.

Este espíritu ha cobrado distintas formas desde su aparición en el siglo XVIII, desde *El monje frente al mar* a *Spiral Jetty*, sin olvidarnos de las abstracciones sublimes del expresionismo abstracto. Y aunque siempre simula superarse, terminamos hallándolo en el fondo de muchas de las muestras artísticas contemporáneas. Precisamente en esta línea, que parte del paisaje para expresar la transcendencia del alma individual, es donde encontramos a estos cuatro artistas.

5.1.1. Luis Loureiro

Luis Loureiro (A Coruña, 1943) se inició en la pintura retratando los paisajes de A Revolta, su pueblo materno, mas enseguida superó el lenguaje naturalista que caracteriza generalmente la etapa de formación¹³⁹. Entonces, influenciado por el postcubismo y el fauvismo, las formas de sus árboles o los surcos de la tierra arada poco a poco perdieron definición, hasta llegar a deconstruirse en una abstracción matérica a finales de los 90 y principios del 2000¹⁴⁰. Entra entonces en la etapa de madurez, donde la naturaleza de su contorna se reafirma como musa y sujeto que le permite sacar a la superficie su universo interior. Pertenece a este punto la obra *Sin título II* (1995) [Fig. 10], adquirida por la Diputación en el VI Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo. En ella se pueden identificar las características que definen toda la producción pictórica de estos años. Para empezar, Loureiro se desprende del color con el que había iniciado sus investigaciones en el pasado, y se centra ahora en la dualidad blanco-negro trabajada en monocromos geométricos. Asimismo, los elementos que conforman paisaje salen de su anterior bidimensionalidad convertidos en pequeñas volumetrías hechas mediante *objets trouvés*: la tierra se convierte en arpillera, el árbol en ramas o cuerdas, las nubes en hilos; jugando con la proyección de las sombras que le confieren estas texturas¹⁴¹.

Por ello el artista parece absorber y fusionar la síntesis del constructivismo con los planteamientos matéricos del informalismo¹⁴², mientras que su sentimiento le pone en directa relación con los abstractos americanos de la década de los 40. Sin embargo, aun compartiendo la búsqueda de la luz como vía de expresión espiritual, la carga romántica

¹³⁹ Loureiro, L., & Caraglia, C. (25 de Julio de 2022): 30'40''.

¹⁴⁰ Borreiros, B., Cendán, S., Marín, X., Castelo, B., Mayoral, M., & Garrido, A. (2001): p. 98; Garrido Moreno, A. (2011): p. 380.

¹⁴¹ Garrido Moreno, A. (2011): p. 380.

¹⁴² Ibid: p. 380.

de Loureiro no llega a concretarse en la estética de la sublimidad que sí podemos encontrar en los lienzos de Rothko¹⁴³.

5.1.2. Vari Caramés

Hablar de romanticismo en la fotografía contemporánea es hablar sin lugar a dudas de Vari Caramés (Ferrol, 1953). Desde los años 80 lleva capturando dentro de su cámara las húmedas atmósferas de los lugares por los que transita. Las nieblas, el orballo y la serena melancolía con la que retrata el paisaje, traen a la mente las consideraciones de Stendhal sobre la fuerza que ejerce el clima en la configuración del alma humana¹⁴⁴. De hecho, y aunque el autor haya trabajado principalmente en blanco y negro, cuando este ha experimentado con el color no ha faltado quien ha visto en él las tonalidades frías y grisáceas de su ciudad natal¹⁴⁵.

El dominio de los efectos de desenfoque le permiten crear veladuras y abstracciones con las que transmitir un tiempo misterioso, ensoñado y ciertamente metafísico¹⁴⁶. Una cuestión a la que el propio artista hace referencia en el texto que acompaña a la serie *Lugares*:

Los recuerdos son siempre borrosos, imprecisos, evanescentes... Tal vez la fotografía sea una buena manera de fijarlos, de retener algún momento para poder contemplar, mirar... [...] Paisajes perdidos en la memoria, lugares donde refrescar esa memoria... *Souvenirs* de un álbum en el que me encuentro, que me identifica. Lugares que siempre visité en Miraxes, Tránsito, Escenarios, Recreo, Pasatiempo... Lugares en los que me sorprenden los animales, disfrutar jugando, puentes que cruzar y el agua también, en forma de esa niebla que le encantaba a Torrente Ballester porque desrealizaba y añadía misterio. [...] El paisaje que persigo en realidad es metafísico, el espacio etéreo que separa lo real de lo recordado, para transportar al espectador a un lugar que parece real pero es una ilusión, un lugar que solo existe en el ojo de la mente, como los recuerdos. Jorge Luis Borges comentaba que cuando uno extraña un lugar lo que realmente extraña es la época que corresponde a ese lugar: no se extrañan los sitios sino los tiempos¹⁴⁷.

Esto le sitúa en un punto diametralmente opuesto a las pretensiones de objetividad de la fotografía documental, pero también se distancia del barroquismo pictorialista de finales del XIX¹⁴⁸. Caramés persigue la poética de la imagen, y en ese proceso el paisaje

¹⁴³ Cañadas Salvador, H. (2017): p. 310.

¹⁴⁴ Caramés, V., Garrido, L., & Bonet, J. M. (2001): pp. 17-18.

¹⁴⁵ Caramés, V., & Rei Núñez, L. (1998): p. 15.

¹⁴⁶ Ibid: p. 15.

¹⁴⁷ Caramés, V. (2020): s.p.

¹⁴⁸ Caramés, V. (2012): p. 15.

le proporciona una amplia gama de posibilidades expresivas. Con todo, este no es el único motivo en su producción, cualquier pequeño espacio le resulta sugerente para plasmar sus particulares “visiones acuareladas”¹⁴⁹.

No hace falta más que ver la serie *Castelos de Galicia* (1992) [Fig.11] para percatarse de las influencias del imaginario romántico en el fotógrafo ferrolano. El gusto por las ruinas, evocadoras de emocionantes leyendas medievales, y los efectos atmosféricos que confieren una sensación de plácido sueño, delatan un profundo conocimiento de la pintura, y en especial de los óleos de Pérez Villaamil¹⁵⁰.

5.1.3. Guillermo Aymerich

Y en un terreno en el que confluye pintura y fotografía encontramos al artista Guillermo Aymerich (Santiago de Compostela, 1964). Desde 1994 ha venido realizando proyectos seriales en los que, a modo de un Friedrich moderno, viaja en busca de nuevos paisajes de los que captar su esencia. Para ello ha desarrollado toda una teoría heredera de los planteamientos conceptuales de los años 60, y que ha dejado reflejada en su libro *Método para pensar el lugar*. Este consta grosso modo de dos momentos: la elección y estudio del territorio al que desplazarse, no solo a niveles geográficos sino también culturales; y finalmente, la configuración de una metodología foto-pictórica según la cual, aplicando el mismo proceso, alcanzar resultados distintos en consonancia con las características propias que ofrece cada lugar¹⁵¹. Busca por tanto interiorizar los estados de ánimo del paisaje¹⁵², lo que le relaciona también con los artistas gallegos de principios del siglo XIX.

En la serie *Umbral y Tolerancia: Skyline* (1997-1998) [Fig. 12 y 13] plasma a través de siete obras los cambiantes estados anímicos en relación con el momento del crepúsculo en Santiago de Compostela. Utiliza para ello su técnica identificativa de acrílico y fotografía, variando en cada pieza el tono cromático enmarcado por las negras siluetas de la arquitectura. Por ejemplo, en *Rojo skyline: las campanas de san Juan*, obra seleccionada en el VI Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo, Aymerich capta un rojo que comienza a desaparecer en el horizonte en comparsa con los azules del cielo. Un momento efímero que ha quedado registrado en una colaboración entre la poética

¹⁴⁹ Fernández Aguilar, A. (2015): p. 313.

¹⁵⁰ Cabañas Bravo, M., López-Yarto Elizalde, A., & Rincón García, W. (2011): p. 243.

¹⁵¹ Aymerich, G. (2007): p. 8.

¹⁵² Castro Fernández, A., & Longari, E. (2002): p. 15.

personal del autor y el ojo impresionista. Asimismo, este proyecto también supone una reflexión sobre la tolerancia, como su propio nombre indica, hallar el equilibrio entre las polarizadas posiciones a las que se enfrenta la sociedad contemporánea¹⁵³.

5.1.4. Juan Lesta

Trabajando desde finales de los 80 con los soportes multimedia Juan Lesta (A Coruña, 1971) se ha especializado en ofrecer al espectador una estética de lo sublime actualizada al siglo XXI. Formado en imagen y sonido podíamos verle ya investigando con los paisajes virtuales en la obra *Cine_ASCIIart Paisaxe_01425* (2009) [Fig. 14], premiada en la undécima edición del Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo. Una conversión del tradicional género al código informático ASCII, aludiendo bajo un tono irónico a los procesos de globalización¹⁵⁴. Desde entonces ha continuado innovando tanto en lenguaje como en soporte, con la intención de llevar la costa atlántica hacia una experiencia redimensionada donde actúan juntas: música, instalación y performance. En este punto lo encontramos en la exposición *Camiños III* organizada por el CGAC (Centro Galego de Arte Contemporánea) con la pieza *Horizonte/5* (2021) [Fig. 15], pero también con *Faro Horizontal/7* (2022-2023) [Fig. 16] exhibida en la Fundación Luis Seoane. En ambas composiciones Lesta filma el horizonte durante la caída del sol, introduciendo en él dinámicas geometrías que conforman una hechizante imagen de la belleza e inconmensurabilidad del mar gallego, a la que el músico Marco Maril le aporta banda sonora¹⁵⁵.

Así y todo, este artista ejemplifica bien el solapamiento entre discursos al que se hacía referencia al inicio del capítulo. Pues, aunque resulte evidente la primacía de la mirada romántica sobre cualquier otra, Juan Lesta no es ajeno a las connotaciones que ha adquirido esta tipología paisajística desde los tiempos del *Rexurdimento*. Y por ello estos subíndices que aquí se anotan no constituyen categorías estancas.

5.2. La continuidad de los modelos regionalistas

También se ha observado, entre la producción de algunos de los artistas del fondo de la Diputación de A Coruña, una tendencia a la revisitación de ciertas estampas de raigambre dieciochesca. Con un tratamiento estilístico completamente diferente, más anclado en posturas de la vanguardia, aunque siempre figurativo, continúa la larga historia

¹⁵³ Garrido Moreno, A. (2011): p. 57.

¹⁵⁴ Ibid: p. 367.

¹⁵⁵ Olmo, S. & Carton, A. (2022): p. 4.

de los tópicos de nuestro paisaje. Las aldeas costeras, las marinas o las humildes iglesias parroquiales que podíamos ver en Avendaño, Lloréns o Souto, regresan prácticamente intactas. Sin embargo, la distancia temporal que separa a unos de otros se dejará notar en la incursión de ciertos elementos contemporáneos, captados por la mirada pintoresca de estos dos artistas que procedemos a presentar.

5.2.1. Alfonso Abelenda

Quizá el caso más paradigmático lo suponga la obra de Alfonso Abelenda (A Coruña, 1931-2019). Desde 1955 este artista se especializó en reproducir la icónica imagen de la marina coruñesa en múltiples versiones. Una predilección determinada por la herencia del imaginario atlántico, que explora con este y otros símbolos de su ciudad natal¹⁵⁶. Ve entonces en los puertos y montes la esencia de esa cultura céltica a la que cantaban los componentes del Grupo Nós. Pero de igual manera que sus predecesores, Abelenda no se conforma con plasmar las características formales de sus paisajes, busca en ellos captar la atmósfera poética que define Galicia: la niebla, la llovizna y la luz del Norte¹⁵⁷.

Pero para ello no se va a servir del naturalismo, que sí podíamos encontrar en el pasado. Por el contrario, en las últimas dos décadas de su carrera tendería a reducir los espacios a líneas verticales y horizontales, creando campos de vivos colores reticulados. Un planteamiento que en ocasiones lleva a cabo a través de fórmulas postcubistas y expresionistas, pero que en otras también alcanza con una línea más cercana al neoplasticismo¹⁵⁸. El resultado es una composición alegre y dinámica, llena de contrastes cromáticos, que transmiten el simbolismo del mar con la misma fuerza que las obras de un Avedaño¹⁵⁹.

Entre sus muchos cuadros del puerto de A Coruña, *Dársena* (1992) [Fig. 17] supone una *rara avis* debido al tratamiento plástico que Abelenda le dispensa. A través del trabajo del pastel, muy poco frecuente en su obra, elimina los límites de la línea y reconstruye el paisaje en explosiones de manchas lumínicas¹⁶⁰. Esta técnica genera una mayor carga atmosférica que le permite expresar la lluvia y la agitación del oleaje que sacude a las pequeñas embarcaciones de la dársena. No obstante, con la intención de

¹⁵⁶ Penas, Á. (2008): pp. 70-72.

¹⁵⁷ Ibid: p. 77.

¹⁵⁸ Ibid: p. 147.

¹⁵⁹ Garrido Moreno, A. (2011): p. 9.

¹⁶⁰ Penas, Á. (2008): pp. 73-76.

mantener reconocible la Avenida de la Marina entre el caótico azul, el autor conserva la geometría rectangular de las arquitecturas¹⁶¹. Un aspecto que refuerza con un trazo grueso y definido en sus siguientes piezas, como es el caso de *La dársena* (1998) [Fig. 18]. Aquí mantiene la misma composición horizontal de tres cuerpos: cielo, arquitectura y barcos que encontrábamos en la obra anterior, y que supone una fórmula muy recurrente en el autor. Además, vuelve a acudir a la oposición entre orden y forma en el término superior, frente a la libre disposición de vibrantes pinceladas en la zona inferior del cuadro.

Sin embargo, lo más interesante dentro de las marinas de Abelenda es la incorporación del elemento urbano al paisaje tradicional¹⁶². Pues recordemos que durante el periodo del nacionalismo se promovieron dos tipos de vistas dentro de este tema: el mar embravecido en toda su magnificencia, y el pueblo costero con sus modestas *gamelas*. En ningún caso se había atendido hasta ahora al puerto urbano, con la significación industrial que esto implica. Por ello se considera a Alfonso Abelenda como un perpetuador del modelo regionalista, pues lo adapta y actualiza a una imagen de la “Galicia moderna”.

5.2.2. Jorge Peteiro

Por su parte, Peteiro (A Coruña, 1959-2013) también le guardaría un puesto especial dentro de su trabajo a las vistas de la costa. A él debemos situarlo en la fusión entre la amable y conservadora temática del pasado, y una sensibilidad creadora de inspiración surrealista y naïf.

Capta en sus cuadros imágenes sencillas e inmediatas del paisaje gallego, en los que no faltan los monumentos identitarios, las playas, los hórreos o los bosques¹⁶³. Pero estos resabidos motivos los plasma utilizando un lenguaje muy personal, lo que les aporta frescura. Este consiste en la simplificación geométrica de los elementos, remarcados por un trazo negro, y la coloración plana y luminosa. Esto le confiere al lienzo un claro resultado próximo al del cómic, del fanzine o al de las vidrieras¹⁶⁴. Igualmente debe añadirsele el tratamiento esquematizado de las figuras, a modo de pequeños monigotes, y otros detalles como estrellas o espirales que enlazan directamente con Miró. Además, en unas características bandas colocadas siempre enmarcando el paisaje, Peteiro

¹⁶¹ Garrido Moreno, A. (2011): p. 1.

¹⁶² Ibid: p. 7.

¹⁶³ Peteiro, J. (1999): pp. 1-3.

¹⁶⁴ Monterroso Montero, J. M. (2011): p. 539.

despliega su potencial imaginativo y fantástico, con el que logra otorgarle una nueva vitalidad a un viejo paisaje¹⁶⁵. Esto puede observarse en obras como *Mera* (1997) [Fig. 19], una apacible visión de la playa coruñesa desdoblada en dos perspectivas distintas: una terrestre y, en la parte inferior, un universo submarino que visitan los tres buzos esbozados en él, y que le aportan ese carácter más animado¹⁶⁶.

5.3. La crítica contemporánea al paisaje de la nación

Como se ha tenido ocasión ver, el modelo iniciado en el regionalismo pervive hoy no solamente en el trabajo de ciertos artistas, sino que también es explotado con frecuencia dentro del campo del *marketing*¹⁶⁷. Este abuso indiscriminado de ciertos paisajes, de discurso emotivo y habitualmente reciclado del siglo pasado (aunque vaciado y manipulado según el interés) para promover las ventas y el turismo, ha causado el “asco” en parte de la comunidad artística¹⁶⁸. Y aunque pueden citarse como los primeros rupturistas a los paisajistas del surrealismo, el mismo Urbano Lugrís, la verdadera crítica del “paisaje de la nación” llegaría en la última década del siglo XX, una vez asumidas las propuestas conceptuales¹⁶⁹. A continuación, veremos cómo se pondrá en vilo el imaginario heredado para reinventar una Galicia que, aunque quizás igual de tópica, incluya otras realidades hasta ahora ignoradas.

5.3.1. Xurxo Lobato

Fotógrafo de renombre Xurxo Lobato (A Coruña, 1956) acumula en sí la formación del historiador y periodista, que utiliza para renovar los esquemas de la fotografía de paisaje, y narrar la intrahistoria de Galicia¹⁷⁰. Él es uno de los protagonistas que inicia en los años 90 la cruzada contra el idealismo tóxico que tiñe la imagen de nuestro territorio¹⁷¹. Frente a “las vacas pastando en el prado verde”, los *soutos* y los regatos de agua cristalina, los paisajes de Lobato muestran una realidad muy distinta, aunque no menos gallega, que nunca llegó a aparecer en las estampas regionales ni en los lienzos de la primera vanguardia¹⁷². Bajo un tono irónico y comprometido, que lo convierten en legítimo sucesor de Castelao, retrata las consecuencias de una modernidad

¹⁶⁵ Peteiro, J. (1998): p. 9.

¹⁶⁶ Monterroso Montero, J. M. (2011): p. 540.

¹⁶⁷ Santos Solla, X. M. (2006): pp. 89-90.

¹⁶⁸ Continuando con la terminología de “asco” e “indolencia” desarrollada en el apartado 2.2 “Estado actual y problemáticas”.

¹⁶⁹ Rodríguez González, M. A. (2006): pp. 343-346.

¹⁷⁰ Lobato, X. (1987): p. 16.

¹⁷¹ López Silvestre, F. (2005): p. 729; López Silvestre, F. (2008): pp. 215-216.

¹⁷² López Silvestre, F. (2008): pp. 215-216.

mal digerida¹⁷³, donde la supervivencia de las estructuras tradicionales confluye con la vorágine contemporánea¹⁷⁴. Con esta idea desarrolla todo un proyecto denominado *Jalisia* (1987-1992), dentro del cual se hallan incluidas varias series tales como: *Galicia terra nai*, *Jalisia sitio distinto* o *Jalisia is my country*. En ellas enseña la verdadera rudeza de la anomia, de la Galicia anclada entre dos siglos: la huerta adornada con plásticos y CD's, ampliaciones en cemento de antiguas casas de piedra, esqueletos arquitectónicos abandonados en primera línea de costa...¹⁷⁵. Es la “estética-cortocircuito” que Xurxo Lobato trata desde una límpida fotografía característica del fotoperiodismo, “lejos de lo hiperbólico, sentimental y subjetivo” más propio de la fotografía romántica de Vari Caramés¹⁷⁶.

Con estas reveladoras palabras iniciaba Antón Reixa un comentario sobre *Jalisia*:

Non preguntes que pode facer o teu país por ti. Pregunta qué país aparece nas fotos de Xurxo Lobato. Non preguntes que cren (eles) que é o teu país. Non preguntes que fan as fotos de Xurxo Lobato por ti. Pregunta se ti apareces nesas fotos. Non preguntes onde se poden comprar postais¹⁷⁷.

En la serie *A paisaxe intervida* (1997) [Fig. 20] el artista se centra en captar con mucha retranca la relación del ser humano con su entorno, donde la dominación del primero sobre el segundo suele dar como resultado una modificación negativa del paisaje. Y pese a la preponderancia que se le concede a la naturaleza en la idea de nación gallega, la realidad ha demostrado a todas luces la despreocupación política y social por su verdadero cuidado¹⁷⁸. Idea que reiteran los paisajes de chapapote de *No país do Nunca máis* que Lobato ilustró durante la tragedia del Prestige¹⁷⁹.

5.3.2. Víctor Hugo Costas

Por su parte, Víctor Hugo Costas (Vigo, 1978) centra su actividad en el cuestionamiento de esos escombros, de las zonas en obras y edificios abandonados. Elementos también constituyentes de la realidad física de Galicia. Y que, frente a esa esclerosis de la mirada que parece padecer la sociedad, él lleva a cabo el proceso de artealización de esos paisajes de la ruina urbana.

¹⁷³ Sobrino Manzanares, M. L. (2002): p. 16.

¹⁷⁴ Lobato, X. (1993): s.f.

¹⁷⁵ Ibid: s.f.

¹⁷⁶ Rodríguez González, M. A. (2006): pp. 347-349.

¹⁷⁷ Lobato, X. (1993): s.p.

¹⁷⁸ Lobato, X. (1997): pp. 4-5.

¹⁷⁹ Ibid: pp. 4-5.

Esto lo ejemplifica la serie *Nudos* (2007) [Fig. 21], donde quedan entretejidos en tiras fotográficas los muros de edificios que algún día fueron, o ya nunca llegarán a ser, hogares. Se trata de espacios a la deriva, que anteriormente podríamos encontrar contenidos en las zonas de la periferia, casi a modo de pueblos fantasma. Pero que en la actualidad ya se localizan en los centros urbanos. Un recuerdo permanente de la burbuja inmobiliaria que grita escarnio público¹⁸⁰. Arqueologías verticales que, de alguna manera, ya se han convertido en parte del imaginario de nuestras ciudades¹⁸¹.

Y del mismo modo en que no podemos escapar de los restos ruinosos, tampoco el paisaje queda liberado de más intervenciones, a las que ya hacía referencia Xurxo Lobato. Precisamente *Sin título (Mudas)* (2009) [Fig. 22] inicia una reflexión sobre esta dinámica entrópica de construcción-destrucción, que da lugar al “paisaje en obras”. Y aunque *a priori* efímero, supone un punto de no retorno hacia la humanización completa del medio natural¹⁸².

5.4. El paisaje ecologista: una estética para una ética

Finalmente concluimos con esa mirada hacia la problemática medioambiental, que en anteriores páginas apuntábamos como intrínsecamente contemporánea. De las representaciones del paisaje como frontera exótica del Romanticismo, hoy el arte se acerca desde planteamientos políticos, urbanísticos, y por supuesto, ecológicos¹⁸³. Pero esto acarrea consigo una pregunta de enjundia que tanto desde la teoría como la práctica se ha tratado de resolver: ¿Es acaso posible una ética estética?

Según Arroyo, al igual que la sociedad ha tendido a imponerle a la mujer el rol de “bella e inalcanzable”, imposibilitándole así el ejercicio del poder real, del mismo modo se ha actuado con respecto al paisaje:

La naturaleza idealizada como un territorio supuestamente virgen que necesita protección y respeto, confinada a una reserva que está separada de lo urbano, nos impide hacer frente a la ecología real, el día a día de los recursos, la energía y el clima en este planeta¹⁸⁴.

¹⁸⁰ Costas, V. H. (2007): p. 12.

¹⁸¹ Ibid: p. 12.

¹⁸² Garrido Moreno, A. (2011): p. 198.

¹⁸³ Torrente, V., Wagensberg, J., & Roca, J. (2008): p. 100.

¹⁸⁴ Arroyo, C. (2019): p. 26.

Por ello, los artistas que procedemos a presentar abordarán sin remilgos ni paños calientes las agresiones que sufre a diario la naturaleza de nuestro territorio. Sin renunciar, no obstante, a sugerentes soluciones plásticas que conforman una poética de la imagen.

5.4.1. Christian Villamide

A partir de los años 90 se produce una bifurcación de la línea más comprometida con el paisaje dentro *land art*, que terminará germinando en artistas como Christian Villamide (Lugo, 1966)¹⁸⁵. Aunque sus investigaciones de juventud se centraron en la pintura abstracta, desde 1996 le dedica su entera producción a los problemas a los que se enfrenta hoy la naturaleza¹⁸⁶. Así y todo, su interés por el paisaje puede rastrearse ya en cuadros como *Volcán Vulva-Vulva Volcán* (1995)¹⁸⁷, si bien hasta la entrada del nuevo siglo no se decide por el lenguaje conceptual con el que se terminará consolidando en el año 2019¹⁸⁸. Entonces el lienzo dejó paso a soportes de mayor carácter escultórico que se expanden en el espacio expositivo, permitiéndole comunicar el paisaje en toda su definición actual y no como un mero género pictórico.

Villamide parte de las situaciones cotidianas que observa desde su tierra, con sus inherentes particularidades, para hablar de forma universal y colectiva sobre las relaciones desequilibradas que el ser humano entabla con el paisaje¹⁸⁹. Pretensión que lo confronta a las ideas románticas, en esencia más individualistas¹⁹⁰. Así, ha conformado todo un código de materiales que expresan la oposición entre lo natural (hierro, acero, madera, mármol y papel) y lo artificial (plásticos). Cuestión que le añade coherencia y continuidad discursiva a su obra, a pesar de la gran diversidad de soportes que presentan sus piezas¹⁹¹.

En la serie *Parterres* (2019) [Fig. 23] sitúa sobre un prisma pequeñas figuras de árboles que simulan un oasis verde en el desértico acero. Un modo de ironizar sobre los espacios naturales (pre)fabricados que se chantan en las ciudades, y que tratan de compensar el asfixiante revestimiento de asfalto¹⁹². En palabras del artista: “Unha pseudorreforestación das cidades onde a fotosíntese afoga entre formigón e cemento,

¹⁸⁵ Villamide, C. (2017): s.p.

¹⁸⁶ Villamide, C., Olmo, S., & Cabaleiro, P. (2020): pp. 10-11.

¹⁸⁷ Ibid: pp. 59-60.

¹⁸⁸ Ibid: p. 58.

¹⁸⁹ Villamide, C., & Guixeras, M. (2021): p. 9.

¹⁹⁰ Villamide, C. (2019): p. 12.

¹⁹¹ Villamide, C., Olmo, S., & Cabaleiro, P. (2020): pp. 12-13.

¹⁹² Ibid: p. 65.

nese afán de control e dominio que non deixamos de exercer sobre a Terra”¹⁹³. Ese interés que despierta en él las distintas formas de marcación y dominio del territorio lo plasma de nuevo en otra serie del mismo año, *Atrezo-Territorio* (2019) [Fig. 24].

De igual manera aborda en repetidas ocasiones los resultados de la capitalización del paisaje. Un proceso que se viene produciendo en Galicia desde los años 80, cuando se estableció la sociedad de consumo y el campo se convirtió en una escapada de domingo¹⁹⁴. Entonces cambió nuestra forma de relacionarnos con el entorno, haciendo que el artista se pregunte si todavía resulta posible recuperar la experiencia primigenia que un día Petrarca relató en sus cartas¹⁹⁵. Esto lo ilustra a través de la instalación *Mont Ventoux* (2019) [Fig. 25], dos tiendas de campaña que contraponen el viaje espiritual del poeta a las insustanciales excursiones de masas ansiosas por disparar sus cámaras¹⁹⁶.

Sus piezas encierran múltiples niveles de lectura, que abarcan de las cuestiones más generales a las problemáticas medioambientales de carácter local. Con todo, Villamide no busca el ataque directo a las esferas políticas, o a las malas prácticas de multinacionales. En realidad, él marca como objetivo primordial suscitar la reflexión y autocrítica en la mente del espectador¹⁹⁷.

5.4.2. Irene Grau

En la línea de la pintura conceptual encontramos los paisajes de Irene Grau (Valencia, 1986). Esta joven artista valenciana aterrizó en Galicia en 2016, año desde el que entonces continúa viviendo y trabajando en Santiago de Compostela.

Su proceso de trabajo se sustenta en el divagar constante por entre los senderos que le ofrece la naturaleza, pues asegura que, a la necesidad de pintar, le acompaña siempre el impulso de caminar¹⁹⁸. En este sentido es clara heredera de los artistas *land art* británicos, a lo que debe sumársele la tradición de la pintura monocroma, el expresionismo abstracto y la performance. Y aunque toda su producción gira en torno a al medio natural, al igual que Christian Villamide iría desarrollando la mirada ecológica a lo largo de sus últimos trabajos.

¹⁹³ Villamide, C., Olmo, S., & Cabaleiro, P. (2020): p. 15.

¹⁹⁴ Santos Solla, X. M. (2006): pp. 89-90.

¹⁹⁵ Villamide, C., Olmo, S., & Cabaleiro, P. (2020): p. 18.

¹⁹⁶ Ibid: pp. 62-63.

¹⁹⁷ Ibid: p. 18.

¹⁹⁸ Calvo Ulloa, Á. (2015): 11.

Quizá el momento que deba señalarse como punto de inflexión en su trayectoria sea la colaboración con la Plataforma Salvemos Catasós. En el año 2017, los vecinos de Lalín comenzaron a movilizarse frente a la amenaza de ver talado el centenario bosque de Catasós para la construcción de una línea de alta tensión¹⁹⁹. Esto tocó hondo en la sensibilidad de la artista, que decidió apoyar la causa realizando la serie [*archivo Catasós*] (2017) [Fig. 26]. En ella retrata con su cámara fotográfica a los más de dos mil árboles afectados, a los que marcó con un sádico punto rojo, imitando la manera que tenía la empresa de señalar la zona a talar. Grau busca así despertar la conciencia en el espectador, haciendo que se imagine lo que supondría la pérdida de ese espacio²⁰⁰.

Ese mismo año comenzó a trabajar en el proyecto *On what is left (Sobre lo que resta)* (2017-2019) [Fig. 27], que le mereció el primer premio en el XVII Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo. En él la artista aborda unos de los temas más alarmantes que afectan al paisaje gallego: los incendios forestales. Para ello imprime sobre lienzos de gran formato una sola materia, las cenizas recogidas en el bosque de Tourón, afectado por los incendios de octubre de 2017²⁰¹. Toma esos restos y los esparce a lo largo de la tela que extiende sobre el suelo, una técnica que tiene tanto de Pollock como del arte povera. Así crea una serie de monocromos orgánicos donde expresa la poética de “lo que resta”, lo que resta de reducir los materiales, y el propio concepto de pintura, a la mínima expresión²⁰². Y por supuesto, lo que resta de esas 50.000 hectáreas ardiadas en la mayor oleada de incendios que recuerda la historia reciente de Galicia. Finalmente instala los lienzos en suelo, manteniendo su verticalidad, dando la impresión de querer volver a ser árboles arraigados a la tierra. Pero estos no están solos, los acompañan vídeos y fotografías difundidas por los medios de comunicación durante el trágico episodio. Irene Grau logra así recrear plásticamente un contexto para el espectador, inmortalizar el suceso, de igual manera que André Cepeda retrata la versión portuguesa²⁰³.

¹⁹⁹ Calvo Ulloa, Á., & Villamarín, M. (2017): p. 40.

²⁰⁰ Grau, I. (2018): p. 198.

²⁰¹ Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo. (2022): p. 13.

²⁰² Ibid: p. 13.

²⁰³ Torrente, V., Wagensberg, J., & Roca, J. (2008): p. 112.

6. CONCLUSIONES

Como terminaron por constatar los artistas del *land art* a finales de los 60, la capacidad de resiliencia del paisaje no conoce límites. Y si bien este nació como género pictórico, poco a poco se fue desbordando del marco y, como la hiedra, ha acabado por invadir los espacios circundantes. De hecho, frente al apocalíptico juicio de una muerte del paisaje, este se ha alzado multiplicándose no solo en número sino también en distintas tipologías, algunas de ellas únicas de nuestra era. Pudiéndose así confirmar la premisa de la que inicialmente partía este trabajo: nuevas realidades sociales y naturales generan nuevos paisajes. Pues pese a la saturación causada principalmente por el marketing y el turismo, los artistas continúan encontrando en él un espacio de inspiración y reflexión, pero también de crítica con las problemáticas a las que se enfrenta el siglo XXI.

Por ende, nos hemos adentrado en un panorama de suma complejidad, en el que conviven aproximaciones de heterogénea índole fruto tanto de las experiencias del pasado como del presente. De esta manera, encontramos que en Galicia el longevo sentimiento romántico, latente en toda la historia de nuestra plástica, lejos de desaparecer parece haber salido revigorizado en las propuestas de las últimas décadas. Pues esta sensibilidad atraviesa toda clase de soportes y lenguajes, desde los planteamientos abstractos de Loureiro, las fotografías intimistas de Vari Caramés y Guillermo Aymerich, a las instalaciones audiovisuales de Juan Lesta. Y tras su análisis, podríamos señalar como principal motor de la persistencia de esta mirada a la percepción del carácter romántico como inherente al propio paisaje, dado el origen de este en el país. Aunque, por otro lado, debe tenerse en consideración la afinidad de las premisas individualistas de esta corriente con la sociedad posmoderna, una cuestión que desde luego se extiende más allá del campo del arte y del paisaje.

Asimismo, se han recogido ejemplos que confirman la existencia de un “paisaje ecologista” en Galicia, y que presenta las características observadas por los académicos en el ámbito internacional. Una de las líneas más interesantes abiertas en el horizonte del arte en los últimos años, y de la que ya se pueden observar resultados maduros como los de Christian Villamide. Además, a diferencia del *land art* primigenio, se contraponen definitivamente a los planteamientos románticos en su compromiso ético y en la apelación a la sociedad como colectivo.

Continuando con miradas cruzadas, el arquetipo de herencia regionalista, que pervive con leves adecuaciones en sus motivos, ha recibido la crítica de artistas como

Xurxo Lobato o Víctor H. Costas quienes han tratado de visibilizar la otra cara del paisaje gallego. Aquella que se ve cuando se abandona el idealismo, o la superficialidad de quien está de paso, y se convive con la antiestética del feísmo, mucho más cotidiana que las paradisíacas estampas que se difunden en los medios de comunicación. En esta rebeldía no solo podemos leer las consecuencias del hastío de un tópico repetido hasta el absurdo, sino también del cuestionamiento de los signos de identidad de una Galicia a caballo entre dos siglos.

Finalmente, podemos concluir que esta pluralidad de miradas encontradas demuestra, sin lugar a dudas, la buena salud del paisaje atlántico como espacio de creación en la contemporaneidad. Y aunque cabe recordar la inherente parcialidad al estudio de un caso tal como el de los fondos de la Diputación Provincial de A Coruña, dada la limitación de artistas y otros sesgos insalvables, consideramos nuestros resultados como guía aplicable al contexto general del paisaje en Galicia.

7. BIBLIOGRAFÍA Y WEBGRAFÍA

- ACUÑA, J., & CABO, J. (1993). La fotografía en Galicia. En F. RODRÍGUEZ IGLESIAS, *Galicia. Arte* (Vol. XVI, págs. 480-505). A Coruña: Hércules.
- AGUDUELO, P. (2019). *Las palabras de la imagen: écfrasis y representación en el arte y la literatura*. Medellín: Instituto Tecnológico Metropolitano.
- AMORÓS, R. A. (2022). *Robert Smithson y el paisaje entrópico: los primeros años del land art y su legado actual*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- ARIAS ANGLÉS, E. (1986). *El paisajista romántico Jenaro Pérez Villaamil*. Madrid: Centro de Estudios Históricos, Departamento de Hª del Arte "Diego Velázquez".
- ARROYO, C. (2019). Artealización y ecología: paisajes productivos sostenibles. *Dearq* (24), 22-33.
- AYMERICH, G. (2007). *Un método para pensar el lugar*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.
- BERQUE, A. (1997). El nacimiento del paisaje en China. En J. MADERUELO, *El paisaje. Actas: arte y naturaleza. Huesca 1996* (págs. 16-25). Huesca: Diputación de Huesca.
- BERQUE, A. (1997). En el origen del paisaje. *Revista de Occidente* (189), 7-21.
- BERQUE, A. (2009). *El pensamiento paisajero*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- BIALOSTOCKI, J. (1973). *Estilo e iconografía: contribución a una ciencia de las artes*. Barcelona: Barral Editores.
- BORREIROS, B., CENDÁN, S., MARÍN, X., CASTELO, B., MAYORAL, M., & GARRIDO, A. (2001). *Loureiro 1962-2002 [Catálogo de exposición]*. Santiago de Compostela: Consellería de Cultura.
- CABAÑAS BRAVO, M., LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, A., RINCÓN GARCÍA, W. (ed.). (2011). *El arte y el viaje*. Madrid: Editorial CSIC.
- CALVO SERRALLER, F. (1993). *Los paisajes del Prado*. Madrid: Nerea.
- CALVO SERRALLER, F. (2005). *Los Géneros de la pintura*. Madrid: Taurus.
- CALVO ULLOA, Á. (2015). *Irene Grau. Going out in search of painting*. Birmingham, Madrid: Beta Pictoris, Ponce+Robles.
- CALVO ULLOA, Á., & VILLAMARÍN, M. (2017). *13 Bienal de Lalín Pintor Laxeiro [Catálogo de exposición]*. Pontevedra: Concello de Lalín, DARDO.
- CAÑADAS SALVADOR, H. (2017). *De lo sublime a lo "numinoso" en la obra de Mark Rothko*. Barcelona, París: Universitat Pompeu Fabra, Université Paris Nanterre.
- CARAMÉS, V. (1994). *Torres e castelos de Galicia*. Santiago de Compostela: Nigra, Consello da Cultura Galega.
- CARAMÉS, V. (2012). *Vari Caramés: ritmo mareiro (1980-2012)*. A Coruña, Bilbao: Kiosco Alfonso, Sala Rekalde.

- CARAMÉS, V., & REI NÚÑEZ, L. (1998). *Vari Caramés [Catálogo de exposición]*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- CARAMÉS, V., GARRIDO, L., & BONET, J. M. (2001). *Vari Caramés [Catálogo de exposición]*. Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporánea.
- CARBÓ, E. (1997). Paisaje y fotografía: naturaleza y territorio. En J. MADERUELO, *El paisaje. Actas: arte y naturaleza. Huesca 1996* (págs. 26-48). Huesca: Diputación de Huesca.
- CASTELO ÁLVAREZ, B. (1993). La escultura en las décadas de los sesenta y setenta. En F. RODRÍGUEZ IGLESIAS, *Galicia. Arte* (Vol. XVI, págs. 188-229). A Coruña: Hércules.
- CASTRO FERNÁNDEZ, A., & LONGARI, E. (2002). *Aproximación al agua. Guillermo Aymerich [Catálogo de exposición]*. Vigo: Fundación Laxeiro.
- CASTRO FERNÁNDEZ, X. A. (1992). *Arte y nacionalismo: la vanguardia histórica gallega (1925-1936)*. A Coruña: Edición do Castro.
- CASTRO FERNÁNDEZ, X. A. (1993). El hermetismo de la posguerra (1939-1951). En F. RODRÍGUEZ IGLESIAS, *Galicia. Arte* (Vol. XVI, págs. 22-81). A Coruña: Hércules.
- CASTRO FERNÁNDEZ, X. A. (1993). Los años noventa. En F. RODRÍGUEZ IGLESIAS, *Galicia. Arte* (Vol. XVI, págs. 376-477). A Coruña: Hércules.
- CASTRO FERNÁNDEZ, X. A. (1993). Los intentos de apertura y el debate en torno a la abstracción (1951-1962). En F. RODRÍGUEZ IGLESIAS, *Galicia. Arte* (Vol. XVI, págs. 84-147). A Coruña: Hércules.
- CASTRO, F. (2003). *Escaramuzas: el arte en el tiempo de la demolición*. Murcia: Cendeac, Biblioteca Regional de Murcia.
- CERTAME DE ARTES PLÁSTICAS ISAAC DÍAZ PARDO. (2022). *XVII Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo*. A Coruña: Diputación da Coruña.
- CLARK, K. (1971). *El Arte del paisaje*. Barcelona: Seix Barral.
- COSTAS, V. H. (2007). *De fronteiras territorios. Sala Alterarte [Catálogo de exposición]*. Ourense: Deputación de Ourense, Universidade de Vigo.
- DOMINGUES, C. (2009). Paisaxe e identidade no discurso galeguista. En F. DÍAZ-FIERROS VIQUEIRA, & F. LÓPEZ SILVESTRE, *Olladas críticas sobre a paisaxe* (págs. 189-205). Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.
- FERNÁNDEZ AGUILAR, A. (2015). *La abstracción del paisaje natural en la fotografía: fotógrafos y artistas contemporáneos y las aportaciones artísticas personales*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- FOLCH-SERRA, M. (2007). El paisaje como metáfora visual: cultura e identidad en la nación posmoderna. En J. NOGUÉ, *La construcción social del paisaje* (págs. 139-161). Madrid: Biblioteca Nueva.
- GARRIDO MORENO, A. (2011). Alfonso Abelenda [Alfonso Pedro Abelenda Escudero] (1931). En A. GARRIDO MORENO (ed.), *Catálogo del patrimonio artístico de la Diputación de A Coruña. II, Artes plásticas (1990-2010)* (Vol. I, págs. 1-10). A Coruña: Diputación Provincial de A Coruña.

GARRIDO MORENO, A. (2011). Guillermo Aymerich [Guillermo Aymerich Gollanes] (1964). En A. GARRIDO MORENO (ed.), *Catálogo del patrimonio artístico de la Diputación de A Coruña. II, Artes plásticas (1990-2010)* (Vol. I, págs. 57-58). A Coruña: Diputación Provincial de A Coruña.

GARRIDO MORENO, A. (2011). La colección de arte de la Diputación Provincial de A Coruña, 1990-2011. En A. GARRIDO MORENO (ed.), *Catálogo del patrimonio artístico de la Diputación de A Coruña. II, Artes plásticas (1990-2010)* (Vol. I, págs. XIII-XXXIX). A Coruña: Diputación Provincial de A Coruña.

GARRIDO MORENO, A. (2011). Loureiro [José Luis González Loureiro] (1943). En A. GARRIDO MORENO (ed.), *Catálogo del patrimonio artístico de la Diputación de A Coruña. II, Artes plásticas (1990-2010)* (Vol. II, págs. 380-382). A Coruña: Diputación Provincial de A Coruña.

GARRIDO MORENO, A. (2011). Víctor Hugo Costas [Víctor Hugo Costas Alonso] (1978). En A. GARRIDO MORENO (ed.), *Catálogo del patrimonio artístico de la Diputación de A Coruña. II, Artes plásticas (1990-2010)* (Vol. I, págs. 198-199). A Coruña: Diputación Provincial de A Coruña.

GRAS BALAGUER, M. (1988). *El romanticismo como espíritu de la modernidad*. Barcelona: Montesinos.

GRAU, I. (2018). *Irene Grau*. Santiago de Compostela: Fundación DIDAC.

HONOUR, H. (1968). *Neoclasicismo*. Bilbao: Xarait Ediciones.

HUESO MONTÓN, Á. L. (1993). Galicia en el cine. En F. RODRÍGUEZ IGLESIAS, *Galicia. Arte* (Vol. XVI, págs. 508-533). A Coruña: Hércules.

JIMÉNEZ-BLANCO, M. D. (2007). Significados del paisaje en la España moderna. *Paisaje y Arte* (págs. 158-167). Madrid: Abada.

KANE, P. (2003). Inner landscapes as sacred landscapes. *The Kenyon Review*, 207-223.

LOBATO, X. (1987). Xurxo Lobato: portafolio. *40 por 50: fotografía galega* (4), 15-24.

LOBATO, X. (1993). *Jalisia. Xurxo S. Lobato*. A Coruña: Galicia Editorial.

LOBATO, X. (1997). *A paisaxe intervida*. A Coruña: Alva gráfica.

LÓPEZ PIÑEIRO, X. A. (2017). *A paisaxe da nación: ideoloxía en imaxes da pintura galega de 1912 a 1930*. A Coruña: Diputación Provincial da Coruña.

LÓPEZ SILVESTRE, F. (2005). *El discurso del paisaje. Historia cultural de una estética en Galicia*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.

LÓPEZ SILVESTRE, F. (2007). Nota erudita sobre a orixe do termo “paisaxe” en galego. *Adra: revista dos socios e socias do Museo do Pobo Galego*, 119-122.

LÓPEZ SILVESTRE, F. (2008). La pintura de paisaje y el estereotipo. El caso gallego. En VV. AA, *La casa habitada: la colección de la Casa de Galicia en Madrid* (págs. 189-223). Santiago de Compostela, Madrid: Xunta de Galicia, Secretaría Xeral de Presidencia, Casa de Galicia.

LÓPEZ SILVESTRE, F. (2009). Cara unha teoría integral da paisaxe. En F. DÍAZ-FIERROS VIQUEIRA, & F. LÓPEZ SILVESTRE, *Olladas críticas sobre a paisaxe* (págs. 93-104). Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.

LÓPEZ SILVESTRE, F., & SOBRINO MANZANARES, M. L. (2006). De la situación de "pospaisaje" a las nuevas visiones del paisaje: introducción. En F. LÓPEZ SILVESTRE, & M. L. SOBRINO MANZANARES, *Nuevas visiones del paisaje: la vertiente atlántica* (págs. 13-30). Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Consellería de Cultura e Deporte, Centro Galego de Arte Contemporánea.

LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M. (1993). Da II República ó proxecto de estabilización. En F. RODRÍGUEZ IGLESIAS, *Galicia. Arte* (Vol. XV, págs. 253-319). A Coruña: Hércules.

LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M. (1993). Do 98 á II República: a época do rexionalismo. En F. RODRÍGUEZ IGLESIAS, *Galicia. Arte* (Vol. XV, págs. 202-253). A Coruña: Hércules.

LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M. (1993). Entre a recuperación do pasado e a utopía do progreso: a arte nos dous últimos tercios do século XIX. En F. RODRÍGUEZ IGLESIAS, *Galicia. Arte* (Vol. XV, págs. 138-191). A Coruña: Hércules.

LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M. (2003). El mar en el arte gallego. En J. M. LÓPEZ VÁZQUEZ, C. MARTÍN VELÁZQUEZ, & S. SAAVEDRA REY, *O espello do mar: en el arte gallego de los siglos XIX y XX* (págs. 17-30). Vigo: Museo do Mar de Galicia.

LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M. (2006). O primitivismo na arte galega ata Luis Seoane: na procura da identidade. En J. M. LÓPEZ VÁZQUEZ, X. BARREIRO FERNÁNDEZ, & S. LONGUEIRA, *Do primitivo na arte galega ata Luis Seoane: procesos de creación artística e de identidade nacional [Catálogo de exposición]* (págs. 33-193). A Coruña: Fundación Luis Seoane.

LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M. (2008). La pintura gallega en los dos primeros tercios del siglo XX. En VV. AA, *La casa habitada: la colección de la Casa de Galicia en Madrid* (págs. 31-65). Santiago de Compostela, Madrid: Xunta de Galicia, Secretaría Xeral de Presidencia, Casa de Galicia.

MADERUELO, J. (1997). Del arte del paisaje al paisaje como arte. *Revista de Occidente*, 23-36.

MADERUELO, J. (2005). *El paisaje: génesis de un concepto*. Madrid: Abada.

MADERUELO, J. (2006). La actualidad del paisaje. En J. MADERUELO, *Paisaje y pensamiento* (págs. 235-251). Madrid: Abada.

MADERUELO, J. (2007). Introducción. *Paisaje y Arte* (págs. 5-10). Madrid: Abada.

MADERUELO, J. (2007). Paisaje: un término artístico. *Paisaje y Arte* (págs. 11-37). Madrid: Abada.

MC GRATH, D. (2002). *El Arte del paisaje*. México: Atrium Internacional de México.

MONTANER, J. M. (2007). Paisajes reciclados. Sistemas morfológicos para la condición posmoderna. *Paisaje y Arte* (págs. 201-216). Madrid: Abada.

MONTERROSO MONTERO, J. M. (2011). Peteiro [Jorge Peteiro Vázquez] (1959). En A. GARRIDO MORENO (ed.), *Catálogo del patrimonio artístico de la Diputación de A Coruña. II, Artes plásticas (1990-2010)* (Vol. II, págs. 539-542). A Coruña: Diputación Provincial de A Coruña.

- NOGUÉ, À. (2008). El paisaje en el arte contemporáneo: de la representación a la experiencia del paisaje. En J. NOGUÉ, *El paisaje en la cultura contemporánea* (págs. 155-168). Madrid: Biblioteca Nueva.
- NOGUÉ, J. (2009). Paisaxe e sentido de lugar. En F. DÍAZ-FIERROS VIQUEIRA, & F. LÓPEZ SILVESTRE, *Olladas críticas sobre a paisaxe* (págs. 209-227). Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.
- ORTEGA GARRIDO, A. (2021). *Género y tópicos en la literatura grecolatina en la poesía*. Madrid: Editorial Verbum.
- PAÛL, V. (2006). Limiar. En V. PAÛL, *Paisaxes galegas: unha escolma plural de olladas ás paisaxes de Galiza. Versión 2005* (págs. 5-10). Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, Instituto Universitario de Estudos e Desenvolvemento de Galicia, Xunta de Galicia, Dirección Xeral de Turismo.
- PENAS, Á. (2008). *Abelenda*. A Coruña: Diputación Provincial da A Coruña.
- PETEIRO, J. (1998). *Peteiro [Catálogo de exposición]*. A Coruña: Ayuntamiento de La Coruña.
- PETEIRO, J. (1999). *Jorge Peteiro [Catálogo de exposición]*. Segovia: Ayuntamiento de Segovia.
- RISSE, P. G. (1987). Landscape Ecology: State of the Art. En P. G. RISSE, *Landscape Heterogeneity and Disturbance* (págs. 3-14). New York: Springer-Verlag.
- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, M. A. (2006). Fotografía del paisaje: naturaleza en estado impuro. En F. LÓPEZ SILVESTRE, & M. L. SOBRINO MANZANARES, *Nuevas visiones del paisaje: la vertiente atlántica* (págs. 339-352). Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Consellería de Cultura e Deporte, Centro Galego de Arte Contemporánea.
- RODRÍGUEZ PAZ, D. (2019). *Dionisio Fierros (1827-1894): un pintor para dos terras*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- ROGER, A. (2007). *Breve tratado del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- ROGER, A. (2008). Vida y muerte de los paisajes. Valores estéticos, valores ecológicos. En J. NOGUÉ, *El paisaje en la cultura contemporánea* (págs. 67-85). Madrid: Biblioteca Nueva.
- ROZAS CAEIRO, M. (1998). La mirada puesta en la naturaleza: el paisaje en el XIX. En J. M. GARCÍA IGLESIAS, M. ROZAS CAEIRO, & J. RIAL RODRÍGUEZ, *Galicia siglo XIX: hacia la modernidad [Catálogo de exposición]* (págs. 58-63). A Coruña: Fundación Caixa Galicia.
- SANTOS SOLLA, X. M. (2006). Turismo e paisaxe en Galiza. En V. PAÛL, *Paisaxes galegas: unha escolma plural de olladas ás paisaxes de Galiza. Versión 2005* (págs. 89-92). Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, Instituto Universitario de Estudos e Desenvolvemento de Galicia, Xunta de Galicia, Dirección Xeral de Turismo.
- SANZ, C. (2020). Paisaje y videoarte en la era del Antropoceno: el paisaje ecologista. *Atrio Revista de Historia del Arte*, 292-317.
- SOBRINO MANZANARES, M. L. (2002). Xurxo Lobato. Galicia: sitio distinto. *Interesarte* (12), 16.
- SOBRINO MANZANARES, M. L. (2006). Arte y naturaleza en la Costa da Morte: el proyecto de Man (1972-2003). En F. LÓPEZ SILVESTRE, & M. L. SOBRINO MANZANARES, *Nuevas*

visiones del paisaje: la vertiente atlántica (págs. 51-70). Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Consellería de Cultura e Deporte, Centro Galego de Arte Contemporánea.

SOBRINO MANZANARES, M. L., & LÓPEZ SILVESTRE, F. (2006). Olladas sobre a paisaxe. A transformación da percepción da paisaxe na Galiza contemporánea. En V. PAÜL, *Paisaxes galegas: unha escolma plural de olladas ás paisaxes de Galiza. Versión 2005* (págs. 23-28). Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, Instituto Universitario de Estudos e Desenvolvemento de Galicia : Xunta de Galicia, Dirección Xeral de Turismo.

TORRENTE, V., WAGENSBERG, J., & ROCA, J. (2008). *Paraísos indómitos [Catálogo de exposición]*. Vigo, Sevilla: Fundación MARCO, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura.

VÁZQUEZ ASTORGA, M. (2001). *Serafín Avendaño (Vigo 1837-Valladolid 1916). Inventario y valoración de su actividad pictórica en Liguria (Italia)*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.

VÁZQUEZ, J. M., GARCÍA, J. M., ROSENDE, A., ORTEGA, M. S., & SOBRINO, M. L. (1982). *Historia del arte gallego*. Madrid: Alhambra.

VILAR PONTE, A. (1921). Da paisaxe e a pintura en Galizia. *Revista Nós* (4), 3-10.

VILLAMIDE, C. (2017). *A paisaxe contra a parede [Catálogo de exposición]*. Lugo: Deputación de Lugo.

VILLAMIDE, C. (2019). *PERturbacións. Christian Villamide [Catálogo de exposición]*. Burgos: Fundación Caja de Burgos.

VILLAMIDE, C., & GUIXERAS, M. (2021). *Spirit level. Christian Villamide [Catálogo de exposición]*. Lugo: Museo de Arte Contemporáneo Florencio de la Fuente, Xunta de Galicia.

VILLAMIDE, C., OLMO, S., & CABALEIRO, P. (2020). *Christian Villamide. In landscape mode [Catálogo de exposición]*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Consellería de Cultura e Turismo, Dirección Xeral de Políticas Culturais, Centro Galego de Arte Contemporánea.

WEBGRAFÍA

CARAMÉS, V. (2020). *Lugares*. Recuperado el 10 de mayo de 2023, de Vari Caramés: <https://varicarames.com/lugares/>

LOUREIRO, L., & CARAGLIA, C. (25 de Julio de 2022). *Luis Loureiro - "56 Años Heroicos"*. Recuperado el 10 de mayo de 2023, de YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=UkR2orJqH8Y>

OLMO, S., & CARTON, A. (2022). *Camiños III*. Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporánea. Recuperado el 10 de mayo de 2023, de <https://cgac.xunta.gal/gl/exposicions/caminos-iii>

TURISMO DE GALICIA. (31 de mayo de 2021). *Camina a Galicia*. Recuperado el 10 de mayo de 2023, de YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=KeG17ESBTLs>

8. ANEXO

Fig. 1. Pérez Villaamil, J. (1837). *Manada de toros junto a un río, al pie de un castillo*. [Óleo sobre lienzo]. Museo Nacional del Prado. Recuperado de <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/manada-de-toros-junto-a-un-rio-al-pie-de-un/2ccb485b-40ac-4230-9430-52f800498fca> [10/05/2023]



Fig. 2. Gil Rey, R. (1842). *Vista de Santiago de Compostela*. [Dibujo a pluma]. Museo Provincial de Pontevedra. Recuperado de [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Ram%C3%B3n_Gil_Rey#/media/File:Vista de Santiago de Compostela, Ramón Gil Rey 1842.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Ram%C3%B3n_Gil_Rey#/media/File:Vista_de_Santiago_de_Compostela,_Ram%C3%B3n_Gil_Rey_1842.jpg) [10/05/2023]



Fig. 3. Fierros, D. (s.f.). *Paisaje*. [Óleo sobre lienzo]. Colección Afundación ABANCA. Recuperado de https://www.afundacion.org/es/coleccion/obra/7625231_paisaje [10/05/2023]



Fig. 4. Avendaño, S. (1897). *Una fuente en Galicia*. [Óleo sobre lienzo]. Museo Nacional del Prado. Recuperado de <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/una-fuente-en-galicia/d693f502-a022-4494-94f4-da3e9d4b10a5> [10/05/2023]



Fig. 5. Lloréns, F. (1922). *Rías Bajas*. [Óleo sobre lienzo]. Museo Nacional del Prado. Recuperado de <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/rias-bajas/3d1e790e-9c25-44a8-84b2-f8b0436e51ff> [10/05/2023]



Fig. 6. Castelao, A. D. (1922-29). *Cachopo*. [Técnica mixta sobre papel]. Museo Provincial de Pontevedra. Recuperado de <https://i.pinimg.com/originals/92/31/3c/92313c5488e531af955d6efeb710a448.jpg> [10/05/2023]



Fig. 7. Seoane, L. (1964). *Paisaje de ría*. [Óleo sobre lienzo]. Fundación Luis Seoane. Recuperado de <https://fundacionluisseoane.gal/gl/obra/paisaje-de-ria-2/> [10/05/2023]



Fig. 8. Casás, F. (1992). *Nidos III*. [Intervención. Plásticos, neumáticos, cuerdas, varas, clavos]. Recuperado de <http://www.fernandocasas.es/project/nidos-iii/> [10/05/2023]



Fig. 9. Barbi, J. (1987). *Sendas de Caballos*. [Fotografía de la intervención].
Recuperado de <https://jorgebarbi.com/project/sendas-de-caballos> [10/05/2023]



Fig. 10. Loureiro, L. (1995). *Sin título II*. [Técnica mixta sobre madera].
Diputación Provincial de A Coruña. Recuperado de *Catálogo del patrimonio artístico de la Diputación de A Coruña. II, Artes plásticas (1990-2010) (Vol. II)*.



Fig. 11. Caramés, V. (1992). *Castelos de Galicia*. [Fotografía]. Recuperado de *Torres e castelos de Galicia*.

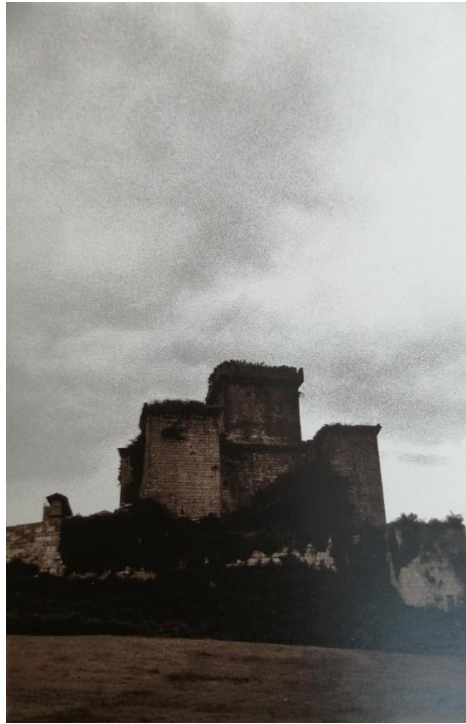


Fig. 12. Aymerich, G. (1998). *Añil skyline: Pico Sacro*. [Acrílico y fotografía]. Colección Afundación ABANCA. Recuperado de https://www.afundacion.org/es/coleccion/obra/24151085_umbral_y_tolerancia_anil_sky_line_pico_sacro [10/05/2023].



Fig. 12. Aymerich, G. (1998). *Rojo skyline: las campanas de san Juan*. [Acrílico y fotografía]. Diputación Provincial de A Coruña. Recuperado de *Catálogo del patrimonio artístico de la Diputación de A Coruña. II, Artes plásticas (1990-2010) (Vol. I)*.



Fig. 14. Lesta, J. (2009). *Cine_ASCIIart Paisaxe_01425*. [Impresión de imagen en código ASCII]. Diputación Provincial de A Coruña. Recuperado de *Catálogo del patrimonio artístico de la Diputación de A Coruña. II, Artes plásticas (1990-2010) (Vol. II)*.



Fig. 15. Lesta, J. (2021). *Horizonte/5*. [Instalación]. Centro Galego de Arte Contemporánea. Recuperado de <https://cgac.xunta.gal/es/exposiciones/caminos-iii> [10/05/2023].



Fig. 16. Lesta, J. (2022-2023). *Faro Horizontal/7*. [Instalación]. Fundación Luis Seoane. Recuperado de <https://fundacionluisseoane.gal/es/multimedia/faro-horizontal-7/> [10/05/2023].

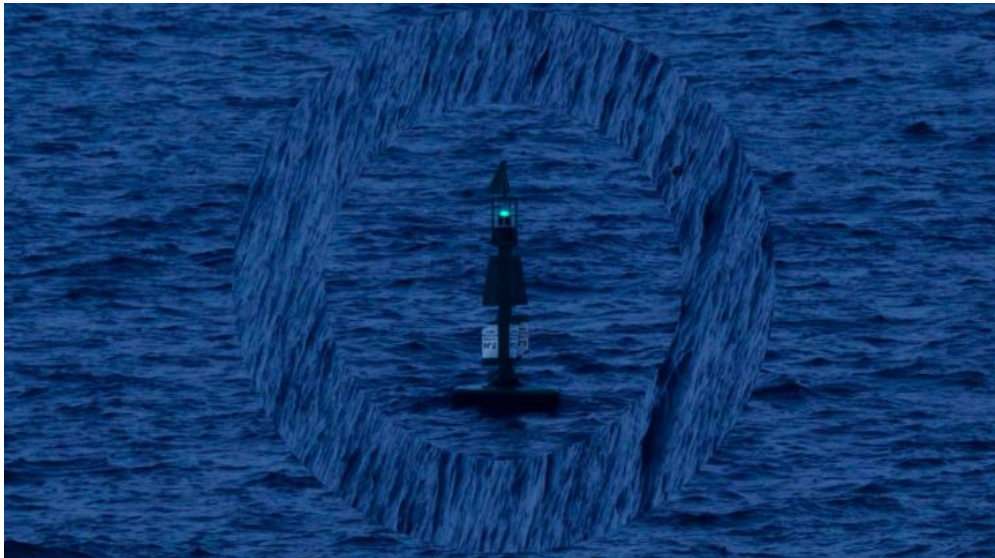


Fig. 17. Abelenda, A. (1992). *Dársena*. [Pastel sobre tabla]. Diputación Provincial de A Coruña. Recuperado de *Catálogo del patrimonio artístico de la Diputación de A Coruña. II, Artes plásticas (1990-2010) (Vol. I)*.



Fig. 18. Abelenda, A. (1998). *La Dársena*. [Óleo sobre lienzo]. Diputación Provincial de A Coruña. Recuperado de *Catálogo del patrimonio artístico de la Diputación de A Coruña. II, Artes plásticas (1990-2010) (Vol. I)*.



Fig. 19. Peteiro, J. (1997). *Mera*. [Óleo sobre lienzo]. Diputación Provincial de A Coruña. Recuperado de *Catálogo del patrimonio artístico de la Diputación de A Coruña. II, Artes plásticas (1990-2010) (Vol. II)*.



Fig. 20. Lobato, X. (1997). *A paisaxe intervida. Río Sil*. [Fotografía]. Recuperado de <https://xurxolobato.gal/fotos-de-autor/paisaxe-invertida/> [10/05/2023].



Fig. 21. Costas, V. H. (2007). *Nudos*. [Dos fotografías tejidas]. Diputación Provincial de A Coruña. Recuperado de <https://victorhugocostas.es/obra/nudos/> [10/05/2023].



Fig. 22. Costas, V. H. (2009). *Sin título (Mudas)*. [Óleo sobre lienzo]. Diputación Provincial de A Coruña. Recuperado de *Catálogo del patrimonio artístico de la Diputación de A Coruña. II, Artes plásticas (1990-2010) (Vol. I)*.



Fig. 23. Villamide, C. (2019). *Parterres I*. [Instalación. Acero corten y plástico]. Centro Galego de Arte Contemporánea. Recuperado de <https://cgac.xunta.gal/gl/exposicions/christian-villamide-landscape-mode> [10/05/2023].



Fig. 24. Villamide, C. (2019). *Atrezo-Territorio VIII*. [Técnica mixta]. Recuperado de <https://cgac.xunta.gal/gl/exposicions/christian-villamide-landscape-mode> [10/05/2023].

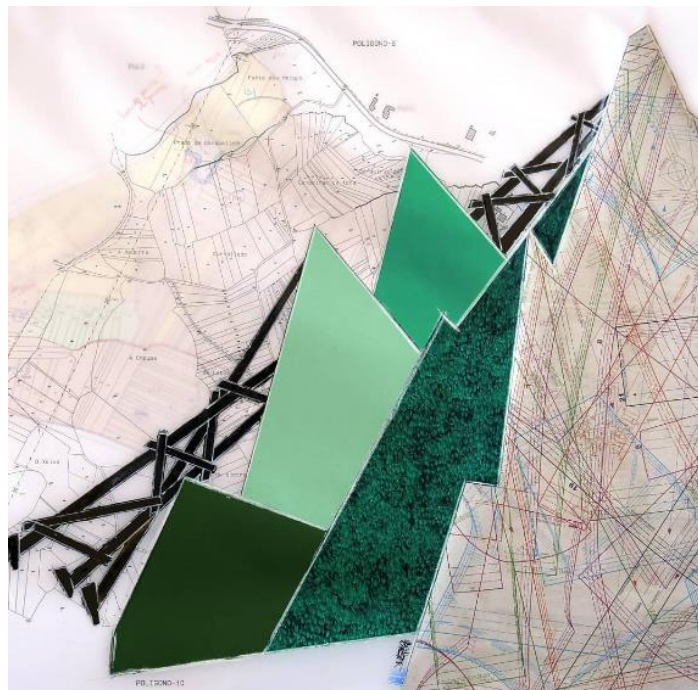


Fig. 25. Villamide, C. (2019). *Mont Ventoux*. [Instalación]. Recuperado de https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:MONT_VENTOUX_de_Christian_Villamide_en_el_Centro_Galego_de_Arte_Contempor%C3%A1nea.CGAC.jpg [10/05/2023].



Fig. 26. Grau, I. (2017). [*archivo Catasós*]. [Fotografía]. Recuperado de <https://www.irenegrau.com/paintings/arquivocatasos.html> [10/05/2023].



Fig. 27. Grau, I. (2017-2019). *On what is left (Sobre lo que resta)* / 162114-W-2.
[Cenizas sobre lienzo]. Recuperado de <https://irenegrau.com/paintings/onwhatisleft.html>
[10/05/2023].

