

## Reconstrucción del paisaje desde los márgenes de la pintura

### *Reconstruction of the landscape from the margins of painting*

**José Luis Valverde Buforn**

Universidad de Málaga, [joseluisvalverdebuforn@gmail.com](mailto:joseluisvalverdebuforn@gmail.com)

Breve bio del autor:

José Luis Valverde (Málaga, 1987) es Graduado en Bellas Artes y Máster en Producción Artística Interdisciplinar por la Universidad de Málaga, donde actualmente realiza su investigación doctoral. Ha realizado exposiciones individuales en Galería Silvestre (Madrid, 2023), Domo galería (2023, Sevilla), Planta1 (Madrid, 2021), Galería etHall (Barcelona, 2022), Griffin Gallery (Londres, 2016) o en el Centro Cultural CajaGranada - Memoria de Andalucía (Granada, 2020), FACBA - Facultad de Bellas Artes de Granada (2020), Sala de Exposiciones del Convento de Santa Inés (Beca Iniciararte, Sevilla, 2019), Open Estudio - Griffin Gallery (Londres, 2016), Facultad de Bellas Artes de Málaga (2016) y entre otras. Además, ha participado en numerosas colectivas en ámbitos como Cal, rito, memoria e identidad (Museo Genalguacil, 2022), Etcétera, etcétera, Nueva pintura andaluza (YustoGiner Madrid/Málaga, 2022), CCP María Victoria Atencia (Málaga 2019 y 2016), en Espacio El Butrón (Sevilla, 2018), CACMálaga (2018), Fundación Bancaja (Zaragoza, 2018), Centre del Carme Cultura Contemporània (Valencia, 2017) o Espacio Iniciararte - El Palmeral de las Sorpresas (Málaga, 2014), ARCO Madrid, en un proyecto conjunto para ABC Cultural (2018) o en Getxoarte (2017), entre otras muchas. Su obra ha sido reconocida, entre otros, con el primer premio MálagaCrea Artes Visuales 2018, la Beca Colart - The Fine Art Collective (Londres, 2017), A Secas. Artistas Andaluces de ahora (CAAC, Sevilla, 2015), la Beca Residencia 'Creadores' de La Térmica (Málaga, 2015), FACBA 2020 (UGR, Granada) o la Ayudas a la Producción Ayuntamiento de Málaga / Fundación La Caixa (2020). Su trabajo forma parte de las colecciones Fundación Canaria para el Desarrollo de la Pintura, CACMálaga (Málaga), Fundación Benetton, Universidad de Málaga o Ayuntamiento de Málaga, entre otras.

How to cite: Valverde Buforn, J.L. (2024). Reconstrucción del paisaje desde los márgenes de la pintura. En libro de actas: *EX±ACTO. VI Congreso Internacional de investigación en artes visuales aniaav 2024. Valencia, 3-5 julio 2024.* <https://doi.org/10.4995/ANIAV2024.2024.18027>

### Resumen

*La presente ponencia titulada Reconstrucción del paisaje desde los márgenes de la pintura estudia las distintas relaciones temáticas o de género así como su recontextualización en los códigos contemporáneos atendiendo a una metodología de producción a través de la interpretación. Esta se proyecta en la construcción del lenguaje del objeto artístico y opera constituyendo la semiótica del medio pictórico.*

*La investigación se concretará en el género del paisaje partiendo de nuestra propia producción, a través de la cual, iremos relacionando con la obra de otros autores que manifiesten hallazgos o nuevas formas (ya sean singulares o significativas) en la resolución de la problemática del cuadro, la horquilla temporal comprenderá desde finales del S.XVII. Existe aquí un ejercicio de resignificación temporal que manifiesta nuestro principal interés metodológico, pues el empleo de estrategias como la cita, la copia, el agenciamiento, el hipertexto o la yuxtaposición, nos permitirá deducir nuevos enfoques y utilidades discursivas respecto a las obras de origen.*

**Palabras clave:** Pintura; paisaje; cita; materia; figuración; metodología; cruce; género.

## Abstract

*This project entitled -Reconstruction of the landscape from the margins of painting and delves into the temporal relationship between painting belonging to the pictorial tradition and its recontextualization in contemporary codes as a methodology of production through translation. This is projected in the construction of the language of the artistic object and operates constituting the semiotics of the pictorial medium.*

*The research will focus on the landscape genre, starting from our own production, through which we will relate it to the work of other authors who show findings or new forms (whether singular or significant) in the resolution of the problem of the painting, the time frame will be from the late seventeenth century. There is here an exercise of temporal resignification that manifests our main methodological interest, since the use of strategies such as quotation, copying, *agenciamiento*, *hypertext* or *juxtaposition*, will allow us to deduce new approaches and discursive utilities with respect to the works of origin.*

**Keywords:** Painting; landscape; quotation; matter; figuration; methodology; crossover; genre.

## INTRODUCCIÓN

Atendiendo a los aspectos formales y conceptuales de la pintura de paisaje, entendemos el gran potencial de esta disciplina temática para su intersección con otros géneros o temas. Esta línea de investigación nos ha permitido analizar estrategias eminentemente pictóricas desde las cuales se han articulado escenas, temas y múltiples maneras de resolver la problemática del cuadro como artefacto de representación a través de la intersección con la pintura de bodegón; la vanitas o el retrato.

A través de este estudio presentamos una metodología que consiste en extraer de la historia de la pintura recursos formales y conceptuales para su posterior reinterpretación mediante una resignificación de códigos. En este contexto, es sumamente relevante el término “cita”, puesto que muchas de las pinturas que abordaremos en esta ponencia responden a la necesidad de referenciarse o identificarse con lo que llamaríamos la *pintura-modelo*. Además, es necesario apuntar que estas obras no son exclusivamente versiones de otras sino que se configuran como pinturas reinterpretadas. Este hecho es significativo, ya que tanto el análisis iconográfico y contextual, se terminan transformando en recursos actualizados, de esta manera, se potencia la cualidad hipertextual en nuestra labor experimentadora.

Estas líneas nos ayudarán a analizar y reflexionar sobre subtemas paisajísticos como la pintura de naufragios y su cruce con el bodegón. También hablaremos de la resolución del cuadro desde estrategias inusuales en la composición o en recursos de la factura pictórica. Trataremos de hallar respuesta a través de autores como Théodore Géricault (Ruan, Francia, 1.791), Carlos de Haes (Bruselas, Bélgica, 1.826) y Francisco Hayez (Venecia, Italia, 1.791), estableciendo una línea de estudio diacrónico con nuestra propia producción artística.

Así, nos apoyaremos en tres pinturas realizadas entre el año 2020 y 2023 donde vislumbramos los entrecruzamientos de género con las temáticas propuestas. Reflexionaremos además sobre la importancia del espacio pintado, ya que a través del mismo se invita al espectador a deambular con la mirada por el cuadro como si de un paisaje se tratase. Esta experiencia está potenciada por la distribución de los elementos; sus cualidades formales, figurales y espaciales y se construyen a través del acontecimiento pictórico. Un ejemplo de ello podemos verlo en la (Figura 1).

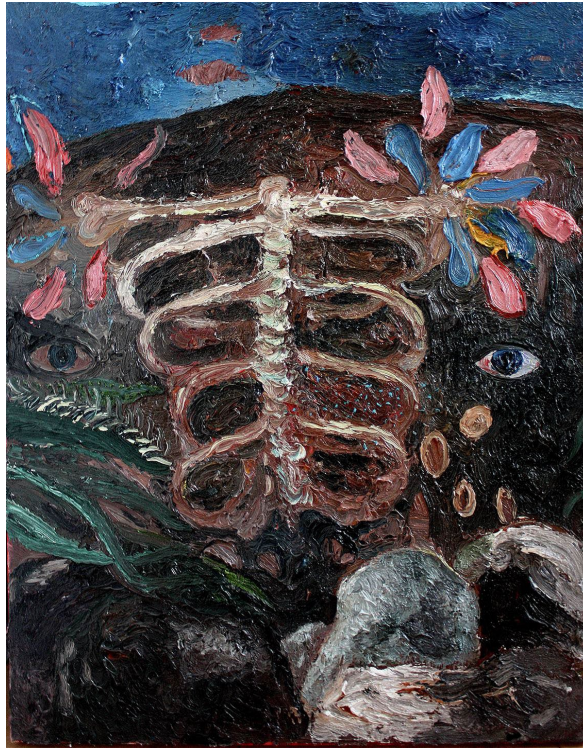


Fig. 1. *Los paisajes cambiantes*. José Luis Valverde. Óleo sobre lienzo, 85x62 cm, 2023. Fuente: [www.galeriasilvestre.com](http://www.galeriasilvestre.com)

## DESARROLLO

### 1. Pintura de naufragio: la factura como relato

Es en 1.820 cuando Theodore Gericault hace dos versiones de una pintura de naufragio en la que presenta una escena marítima donde el paisaje se torna tempestuoso y el protagonismo recae a partes iguales en dos elementos del cuadro: por un lado, una mujer yace en la orilla con un niño en sus brazos, probablemente proveniente de un naufragio y el otro gran protagonista, es el propio paisaje en su condición más salvaje. Cabe apuntar varias cuestiones que hacen de esta pintura un objeto de estudio fértil desde el cual empezar a establecer nuestro recorrido por lo raro o lo extraño en el género que nos ocupa. Por un lado, el estudio de la pintura preparatoria y su interés pictórico y autónomo con respecto al segundo cuadro. Por otro lado, el título. El autor llama a este cuadro *La tormenta o el naufragio* bifurcando su temática hacia dos posibles puntos: la mujer o el propio paisaje. Vamos a centrarnos en primer lugar en el aspecto compositivo e iremos analizando simultáneamente ambas versiones.

El personaje femenino que yace en el suelo se encuentra en la primera pintura en el ángulo inferior izquierdo, este cuadro mucho más contrastado en términos cromáticos responde también a una dureza en el uso de la factura pictórica. El mar, las montañas y el cielo están tratados con la misma aparente inmediatez con la que está resuelta la figura femenina. La factura no presenta ninguna lógica jerárquica con respecto al resto del cuadro, esta manera de plantear la escena establece un efecto de camuflaje en el que la figura y el paisaje se encuentran en un mismo plano de lectura. Cabría preguntarse si la decisión de no resaltar del escenario a la figura femenina responde a un entendimiento del cuerpo como paisaje. La figura, que descansa tumbada sobre el cadáver de un niño, no se distingue en absoluto en esta primera pintura, es más, se relaciona en la forma en la que están pintadas las rocas que dan cobijo a estas manchas. Los acentos pictóricos que sugieren estos elementos figurales no tienen despliegues o variedad de tamaños por lo que la descripción de los elementos, en este caso, no forman parte de las exigencias conceptuales y formales de esta primera pintura.

El tratamiento que hace de la luz es también distinto al segundo cuadro, elaborando en este primero una atmósfera mucho más teatral. La escena se ilumina en dos partes o espacios claramente diferenciados; con ello,

Gericault, despliega un recurso compositivo con gran sofisticación pictórica. El autor, ahora sí, destaca las rocas que aparecen en la izquierda con un azul casi cerúleo que ilumina el horizonte. Este peso en la escena es equilibrado con un tenue, pero suficiente foco de luz que recae sobre la forma antropomórfica de la mujer y el niño. La jerarquía se sugiere por la luz tenue de la escena, pero, como apuntamos anteriormente, no por la descripción de la forma.

Así pues, si atendemos al título del cuadro, nos preguntamos qué se entiende por naufragio, no existe ninguna nave hundiéndose en el horizonte que se nos presenta, sino dos cuerpos muertos a la orilla de un mar bravo. La temática que efectivamente se enmarca en la pintura romántica se relaciona muy profundamente con unos recursos genuinamente formales que potencian su interpretación.

En la segunda obra, la relación con el hacer pictórico cambia completamente, se delimita de forma clara la relación entre pintura-imagen, es decir, aquí la imagen no está subordinada al acto pictórico. Este se concreta en su hacer de describirnos de forma naturalista la escena que pretende mostrar. La figura de la mujer y el niño están realizadas bajo una estética idealizante. Ella, con un rostro relajado, pareciera que está dormida encima de un cadáver cuya desaturación casi transparente el cuerpo; casi se nos presenta aquí la idea de fantasma, la figura que no se sabe si emerge o desaparece. Por otro lado, la estrategia del juego de luces que vimos con anterioridad ya no está, así como el uso clásico de la línea de horizonte. En vez de eso, Gericault se vale de un punto de fuga construido a través de la superposición de nubes que acaban en un claro aguzado en el lado izquierdo del cuadro. Consigue un mayor efecto de profundidad con esta especie de efecto *túnel* situado en el *cielo*; el perímetro de este construye un triángulo que se relaciona con otro foco o punto de luz que cae en la espalda de la mujer, otro triángulo también volteado, consiguiendo así una diagonal en la lectura de la composición que atraviesa el paisaje desde el primer plano hasta el foco más profundo del escenario.

Se empieza a entrever aquí el estatuto metafórico de la imagen y como su relación con el acto pictórico, con el *cómo*, es más que evidente. Veamos un último cuadro que nos servirá como introducción a nuestra propia producción artística y nos ayudará a concluir con este pequeño recorrido por el subtema de naufragios.

La obra de Carlos de Haes titulada: *Restos de un naufragio (San Juan de Luz)* acaba definiendo cierto cruce con el bodegón, esto lo veremos más adelante. El autor nos presenta una serie de elementos que apuntan a la temática anunciada; los restos de un barco que reposan sobre la orilla de una playa. Si leemos y desentrañamos el *cómo* está pintado, pronto nos daremos cuenta de que el *barco*, de ningún modo, responde a una lógica de semejanza con el modelo, si lo hubiera, de un naufragio encallado.

En esta pintura, la relación del autor con el paisaje es muy parecida a la del primer cuadro de Gericault. De Haes interpreta lo que parecen los restos de un navío. La pintura y el uso de la perspectiva deforman y estimulan la sensación de que lo que estamos viendo es un gran esqueleto, un amasijo de huesos que constituyen algo que se podría acercar a una vanitas, es una interpretación de la catástrofe y, en efecto, de un gran cadáver. El germen de lo calavérico configura la composición. La factura, nos acerca a una semejanza más profunda con el tema, ya que las tensiones pictóricas que articulan la pieza, la equilibran y están presentes con cierta inmanencia, activan el funcionamiento de la misma. Es decir, atienden a una sentido de la semejanza más profundo que la propia apariencia para desvelar el tema. Deleuze lo apunta así:

“Si definimos la figuración por la acción de hacer semejante, jamás hubo pintura figurativa. Deshacer la semejanza siempre fue algo que no solamente se hacía en la cabeza del pintor, sino que pertenecía al cuadro como tal.” (Deleuze, Gilles, 1981, p.105).

Nos centraremos ahora en la pintura titulada *Mar y huesos (after Carlos de Haes)*, que realizamos en el año 2020 (Figura 2). En la escena presentada no existe línea de tierra, todo flota en la composición ya que la superficie es tan solo agua. La factura utilizada es muy matérica y suma dureza a la imagen y a su atmósfera, está pintada con una paleta oscura en azules y grises. Es una imagen inquietante, fantasmática, ya que todo asciende; las costillas, como un globo impulsado por la ventisca se ubica a un lado del centro de la composición. Este aguzamiento termina por equilibrarse con lo que parecen dos hojas rosas situadas al otro lado del centro. Esto último describe un recurso que será constante en nuestra obra: la economía de la forma en pro del elemento pictórico. Algo parecido sucede en la primera pintura analizada.

El germen del bodegón se identifica aquí en cómo se presenta la escena. Es sencillo identificar la estructura que

se esconde tras la tramoya del dispositivo-cuadro atendiendo a cómo está dispuesta la representación: el horizonte y el mar constituyen la superficie sobre la que reposan o flotan los huesos. Como si de un trozo de carne sobre una mesa se tratase; la imagen se cobija en una cierta retórica simbolista que nos recuerda a los ojos flotantes de Odilon Redon (Burdeos, Francia, 1.840) o a los mares tempestuosos de William Blake (Soho, Londres, 1.757). Estas formas que parecen emerger de la superficie del cuadro, como si fueran ensoñaciones o destellos de otros territorios, nos dan pie a pararnos en la siguiente cita:

“Fantasmas y monstruos, fantasmas, porque son solo apariciones o fenómenos desposeídos de toda existencia más allá de su apariencia y sus apariciones, monstruos, en lo que tienen ambos de inconceptualizable, identificables, extraños y excepcionales. Monstruos por ser absolutamente singulares” (Puelles, Romero, 2002, p.152).

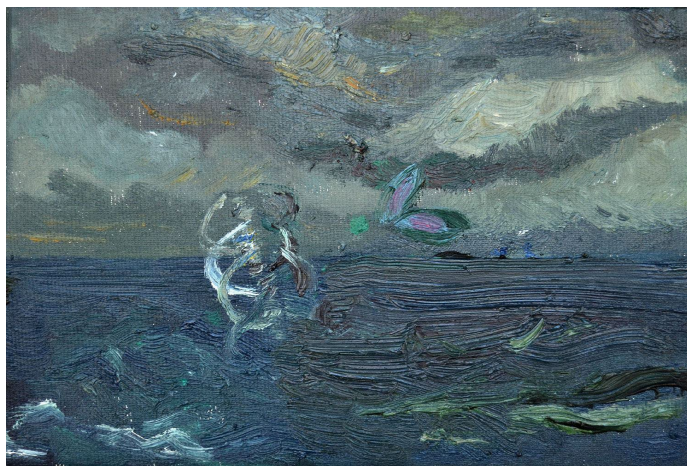


Fig. 2 *Mar y huesos* (after Carlos de Haes). José Luis Valverde, Óleo sobre lienzo, 16x22 cm, 2.020. Fuente: propia.

La referencia a la obra de Carlos de Haes se hace evidente ante todo en el título para después relacionarlo en la composición. Se establece aquí una metodología que consiste en interpretar a partir de obras o géneros de la historia de la pintura. La búsqueda de la renovación y, sobre todo, resignificación de elementos formales y conceptuales en el cuadro responde a una necesidad de búsqueda para la resolución de la problemática pictórica. En este caso, los restos del naufragio se transforman de una forma más radical en *gestos pictóricos*, los cuales remiten, como ya hemos visto, a un torso esquelético que parece flotar dada la inexistencia de una sombra entre la *cosa* y la *superficie*. Sin embargo, si establecemos un esquema, nos daremos cuenta de que el plano-mar desde el ángulo inferior del cuadro hasta la línea de horizonte así como el objeto que lo sondea, responden a las estrategias y retóricas de representación del Still-life. Este entrecruzamiento entre paisaje y bodegón lo veremos más claro en la versión de la pintura de Francisco Hayez titulada *María Magdalena como ermitaña*.

## 2. El tema como definición de la mirada: vanitas y paisaje

Uno de los aspectos que caracterizan la pintura de paisaje desde su inicio en el S.XV es la búsqueda de la belleza y la limitada economía de las formas. Con ello se pretendía que la contemplación por parte del espectador fuese gozosa; *un paseo de la mirada* (Arasse, 2008). Es en esto último donde vamos a deambular a lo largo de este apartado, ya que la idea del paseo, no solamente ha de darse por la imagen que manifiesta una majestuosidad de formas o elementos descritos miméticamente, sino que podemos conseguir este efecto con justamente todo lo contrario, economizar lo máximo a través del uso matérico de la pintura sin perder la referencia figurativa, ahondando, eso sí, en una dimensión *figural*.

La pintura de Hayez nos muestra una Magdalena desnuda, indefensa ante la mirada (paseante) del espectador, sus ojos parecen observar algo que ocurre fuera del margen del cuadro, este fuera de plano constituye el tono de la escena (Figura 6). Está echada sobre una *sábana* blanca y aquí es donde ocurre todo. Aparece el cráneo (la vanitas) situado justo bajo la cabeza de la protagonista (se podría trazar una línea perpendicular casi perfecta

entre las dos cabezas), en el lado derecho del cráneo, una cruz, que termina de cerrar la clásica composición en triángulo. Pero destaquemos aquí la importancia del objeto sobre el paisaje. Algo que nos llevaría a la pintura budista del Kuzozu donde el cadáver-bodegón siempre cimenta el escenario.

Para la versión o reinterpretación de esta pintura (producida en el año 2023) titulada *La oración (after Francisco Hayez)*, dimos forma a un cuadro en el que nos centramos principalmente en el elemento de la sabana, la calavera y la cruz, así como en el paisaje, dejando fuera a la figura de María Magdalena (Figura 2). En este sentido, tratamos de componer la escena como se idea un cuadro de vánitas, desde unos presupuestos pictóricos más radicales. En primer lugar, resolvimos la sábana atendiendo al movimiento de la misma pero sin querer describir la forma del objeto; obviamos las arrugas y sus sombras. Lo que hicimos fue atender directamente a las necesidades pictóricas que exigía la resolución de la sabana a partir de su deconstrucción estructural y alimentando su potencia sensorial. El efecto casi escultórico de una factura matérica de la pintura, potenció, sin duda, un tiempo distinto en la observación del cuadro; un tiempo suspendido articulado por la mirada que ya no solo *pasea* sino que *descubre*, a través de la imagen, la propia pintura; el gesto pictórico.



**Fig. 2** *La oración (after Francisco Hayez)*. José Luis Valverde, Óleo sobre lienzo, 85x62 cm, 2.023. Fuente: propia

Estos *puntos de parada* muestran un ir y venir en el detalle, y de este, al conjunto del cuadro, bifurcando así la lectura entre imagen-gesto (Figura 3). Este doble paseo alimenta la satisfacción por lo heterogéneo, evidenciado también en el cruce temático. El detalle, se aísla del conjunto consiguiendo una cierta autonomía formal: cuerpo y forma pictórica. Sin embargo, convive óptimamente con el resto del cuadro. Aquí ocurre una especie de imagen encastrada que ahonda en la lectura y reclama la mirada del espectador. Para ello, habría que acudir al cuadro con el tipo de atención dirigida que armaba Robert Walser en sus paseos. Arasse contempla esta idea de detalle del siguiente modo:

“El deleite específico que se experimenta en el detalle está ligado a lo que podríamos llamar deslocalización durante la cual el cuerpo pierde la mirada dada desde el punto de vista y entra en el paisaje, en el cuadro, para recorrer su carácter total (Arasse, Daniel, 2008, Pag. 246).

Bajo esta lectura también cabe destacar tres elementos más: el primero es la deformación de la línea de horizonte. Esta, sigue la inclinación ascendente del cuadro de Hayez, sin embargo, en nuestra pintura apenas existe efecto o sensación de profundidad, es una superficie plana que remite a una perspectiva simbolista, irreal. Atrás, aparecen las montañas y el cielo bajo un tono enrarecido en violetas que compiten con la materia que hay debajo, conformando de esta manera, formas aleatorias que desfiguran el fondo del telón. Aquí se manifiesta, otra vez, la cualidad pictórica, artificial y anti ilusionista del método empleado. Una tercera y última cuestión recae sobre el encuadre escogido, habiendo fragmentado la obra de Hayez y convertido el elemento principal en una vanitas sobre el paisaje. Se da aquí una potencia narrativa que recae en primer lugar en la decisión de eliminar el personaje de María Magdalena y centrarnos en la calavera, seguida de la importancia del título, *La oración (after Francisco Hayez)*, donde se remite a la pintura de origen. Esto activa el elemento hipertextual del cuadro y el intertextual a través de la particularidad temática y pictórica.



Fig. 3 (detalle)

En relación a la mirada y al acontecimiento pictórico entraremos a analizar una última pieza titulada *Flores para un anillo (2023)*, donde el paisaje se define en *cómo* vemos el cuadro y no en lo que este nos muestra. Las manchas que aparecen han mutado a través del gesto en elementos que recuerdan a flores (Figura 4). Entre los huecos se sugieren espacios obstaculizados por la propia pintura donde podemos adivinar que existe un escenario; un paisaje como lo entenderíamos desde unos parámetros clásicos. El interés de estos huecos o grietas se define en como muestran los elementos que esconden, estos nos ayudan a entender la obra. Son apariciones que se configuran como imágenes encastradas: cráneos, cruces o el propio anillo al que remite el título se materializan como destellos de escenas que pertenecen a otro contexto. Su puesta en relación con la totalidad de la pintura configuran una dimensión heterocrónica (Figura 5). Estas estrategias nos llevan a obras como los dos cartones de Edouard Vuillard titulados (*Carton d'études I, Pont-l'Évêque, 1934*).



Fig. 4 Flores para un anillo. José Luis Valverde, Óleo sobre lienzo, 45x38 cm, 2.023. Fuente: propia



Fig. 5 (Detalle)

## CONCLUSIONES

El interés de establecer relaciones pictóricas de diversas características; cruces temáticos y temporales me ha permitido acceder a una dimensión conceptual en la que la elaboración teórico-práctica atiende de manera directa a la pintura como medio histórico. La posibilidad de recontextualizar ciertas obras de la historia del arte y reelaborarlas con códigos actuales suponen un espacio de experimentación y aprendizaje que cortocircuita la actual lógica de la imagen. Ejemplos como lo que he citado pasan por la relectura de la naturaleza muerta, las vanitas o el paisaje.



## **BIBLIOGRAFÍA**

Arasse, D. (2008). *El detalle*. Abada editores.

Bal, M. (2016). *Tiempos trastornados*. Análisis, historias y políticas de la mirada. Akal/estudios visuales.

Deleuze, G. (1981). *La pintura en concepto de diagrama*. Editorial Cactus, serie clases.

Stoichita, V. (2011). *La invención del cuadro*. Ensayos Arte Cátedra.

Stoichita, V. (2005). *Ver y no ver*. Siruela.

Walser, R. (2017). *El paseo*. Siruela.