

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA
FACULTAD DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS

PAISAJE CON ÁRBOL
La reiteración como evidencia del cambio

Presentado por Víctor Alba Rodríguez
Dirigido por el Dr. Don Joaquín Aldás Ruiz

Trabajo Final de Máster. Tipología 4.
Valencia, Junio de 2013.



UNIVERSIDAD
POLITECNICA
DE VALENCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

RESUMEN

Este trabajo consiste en una producción artística paralela a una investigación teórica que nos hará reflexionar sobre los conceptos y aspectos artísticos que motivan y construyen todo el proceso pictórico de dicha producción.

Paisaje con árbol es una serie formada por un conjunto de obras pictóricas en las que se repite de manera automática la misma estructura formal: un paisaje con un árbol.

El tema del paisaje es usado como una mera excusa para experimentar sobre la pintura: materiales, texturas, registros plásticos, y el diálogo entre cada uno de ellos.

El proceso pictórico basado en la experimentación, en el uso y abuso de los materiales, donde tienen una función especial la intuición y el azar, permite provocar una mayor diferenciación entre las obras, evidenciando el concepto principal de la serie: *el cambio*.

Tras acercarnos con una sesgada visión al género del paisaje, la evolución del concepto y su contribución al desarrollo de la pintura, descubrimos la similitud conceptual que mantiene nuestra producción artística con la obra de Monet, quien utiliza la repetición en sus obras para evidenciar la diferencia producida por el paso del tiempo.

La serie ha sido objeto de varias exposiciones durante el transcurso del máster, de las que centraremos la atención en dos: una exposición individual en la sala La Vidriera (Cantabria), y la muestra *Meaning Making*, una colectiva en cuyo itinerario se encuentran las ciudades de Nueva York, Washington, Varsovia y Bruselas.

Palabras clave: **Pintura, serie, paisaje, árbol, cambio, devenir, Monet, experimentación, investigación, materiales.**

ABSTRACT

This project is based in an artistic production with a theoretical researching, which make us think about the concepts and artistic aspects that motivate and build the painting process of this production.

Landscape with a tree is a series consisting of a set of paintings in which automatically repeats the same formal structure: a landscape with a tree.

The landscape like a theme is used as an excuse to experiment on painting materials, textures, plastic records, and the dialogue between each of them.

The painting process based on the experimentation, in the use and misuse of materials, where the intuition has a special function, can lead to greater differentiation between the works, showing the main concept of the series: the change.

After getting near to the landscape history, the evolution of the concept and its contribution to the painting history, we discover a conceptual similarity with the work of Monet, who uses repetition in his works to demonstrate the difference produced by the time.

The work has been the subject of several exhibitions over the course of the master. We will focus on two of them: a solo exhibition in La Vidriera Gallery (Cantabria), and the show Making Meaning, which itinerary has above the cities New York, Washington, Warsaw and Brussels.

Keywords: **Painting, Series, Landscape, Tree, Change, evolution, Monet, Experimentation, Researching, Materials.**

Agradecimientos



a elaboración de este trabajo no hubiera sido posible sin la ayuda de las siguientes personas, a quien quiero manifestar mi más cálido y abierto agradecimiento:

A mi inmensa familia, por estar siempre a mi lado con su amor inigualable y un infinito apoyo; a mis padres pictóricos Don Demetrio Gascón y Doña Berta Fernández-Abascal por ser quienes pusieron las primeras cerdas de los perennes pinceles que sustentó; a David por su más leal amistad; a Raúl, Naiara, Álvaro, Antonio y Marta por consistir mi otra familia; a Bea, Diego, Judith, Ana y cada persona del máster que contribuyó con una sonrisa digna de ser recordada; a Rosaura; a Diego, Raúl, Eva, Rubo y cada una de las personas que han hecho de Valencia mi hogar.

A Don Rafael Sánchez-Carralero por haberme contagiado un amor platónico por la pintura y el paisaje.

A Don Joaquín Aldás, director del presente proyecto, por su impecable profesionalidad y dedicación, quien ha guiado el rumbo del trabajo mediante su conocimiento y las aportaciones de sus inspiradas y sugerentes críticas.

A la Pintura y a sus más sinceros amantes, quienes defienden que una imagen vale más que mil palabras.

“Señoras y señores, no puedo negar una cierta aprehensión al tomar la palabra delante de mis obras, que en realidad deberían hablar solas.

¿Tengo suficientes razones para hacerlo? Y, ¿me tomaría de manera justa?

Pintor, me siento dueño de mis medios y capaz de comunicar a otros el movimiento que me arrastra, pero no me siento en condiciones de trazar a través de la palabra los mismos caminos con igual seguridad”¹

¹ KLEE, Paul. *Teoría del arte moderno*. Buenos Aires: Cactus, 2007, p. 17

Índice

ÍNDICE DE CONTENIDOS

0	Introducción	10
1	El Paisaje. Mirada a lo inabarcable	16
1.1	El concepto de Paisaje	29
1.2	El paisaje como excusa	36
2	La producción en serie en el género del Paisaje	42
3	Paisaje con árbol	48
3.1.	Desarrollo conceptual	51
3.2.	Estructura y composición	53
3.3.	Descripción técnica	55
4	Catalogación. Obra final	68
5	Exposiciones	86
6	Conclusiones	108
7	Bibliografía	112

Introducción

INTRODUCCIÓN

El presente proyecto constituye una investigación teórico-práctica realizada durante el periodo comprendido entre los años 2011 y 2013, adscrita –según la normativa vigente- a la tipología 4 del Trabajo Final del Máster en Producción Artística.

El primer objetivo de este trabajo es generar una producción artística, mientras paralelamente se realiza una investigación teórica que nos hará reflexionar sobre los conceptos y aspectos artísticos que motivan y construyen todo el proceso pictórico de dicha producción.

Paisaje con árbol se basa principalmente en los procedimientos que se han desarrollado en la práctica pictórica pero se nutre con los conocimientos teóricos adquiridos durante el máster y la ejecución de este proyecto. Es una serie formada por un conjunto de obras pictóricas en las que se repite de manera automática la misma estructura formal: un paisaje con un árbol. Cada cuadro es diferente a los demás para evidenciar el concepto principal de la serie, que veremos desarrollado más adelante: el cambio. Para generar una mayor diferenciación entre las obras, el paisaje es usado como una mera excusa para experimentar sobre materiales, texturas y registros plásticos, y el diálogo entre cada uno de ellos. Para la justificación teórica que complementa esta producción se elabora esta memoria, que ayuda a cimentar los conceptos y las relaciones entre ellos, haciendo la obra más consecuente.

El trabajo consta de un desarrollo teórico que nos aproxima a la historia y al concepto del “paisaje”, y un capítulo sobre la producción en serie sobre este tema. En el capítulo relacionado con la obra se presentará el discurso conceptual, las motivaciones que empujan a crear la serie y un desarrollo técnico de la misma. Más adelante se presentan varias exposiciones en las que se ha participado con la obra que forma este proyecto, finalizando con las conclusiones y la bibliografía.

En el primer bloque *Paisaje. Mirada a lo inabarcable* se aborda el término paisaje. Para explicar el objeto de la investigación se fundamenta el concepto esencial del paisaje sin intención de definirlo dogmáticamente; para ello no se pretende hacer una historia del género Paisaje, sino una panorámica, una sesgada visión del género y su contribución al desarrollo de la pintura.

El segundo bloque del trabajo, *La producción en serie en el género Paisaje*, trata como su propio nombre indica, sobre la producción en serie dentro del género del Paisaje, donde, tras un recorrido escueto nos adentramos en el impresionismo y descubrimos la similitud conceptual que mantiene nuestra producción artística con la obra de Monet, que utiliza la repetición en sus obras para evidenciar el cambio producido por el paso del tiempo.

El tercer bloque *Paisaje con árbol* está dedicado a la obra. Empezaremos situando el referente figurativo del árbol y las motivaciones que nos llevan a elegirlo como elemento protagonista de los cuadros. Nos adentraremos en el desarrollo conceptual de la serie, haciendo referencia al término “devenir”, utilizado por Heráclito.

Veremos que cuando el paisaje deja de ser un tema para convertirse en un pretexto, adquiere toda su dimensión de provocador y desencadenante de formas expresivas y de posibilidades plásticas. Indagaremos en el origen de los elementos expresivos y formales que constituyen y caracterizan el lenguaje pictórico utilizado así como las diversas técnicas y materiales empleados en la serie. Es necesario sustentar tal expresividad con un cierto orden por lo que hablaremos también de la composición y la estructura.

El cuarto bloque está dedicado a la catalogación de la obra. Se ha decidido no incluir todos los cuadros realizados durante este periodo debido a que la producción ha sido muy elevada. Por otra parte creemos que la selección aportada es más que suficiente para que el lector reconozca la idea del trabajo y sea consciente de la entidad de la serie.

El quinto apartado está destinado a las exposiciones realizadas. Como consecuencia de la producción artística se han realizado gran cantidad de

proyectos expositivos sobre el tema *Paisaje con árbol*. De las 4 exposiciones individuales, más de 15 exposiciones colectivas y la feria Art Mad'13, en las que hemos formado parte durante el transcurso del máster, destacando dos muestras: una exposición individual en la sala La Vidriera (Cantabria) y la exposición colectiva itinerante *Meaning Making* que ha recorrido varios países.

El sexto capítulo detalla las conclusiones extraídas tras la realización de este proyecto, y las contribuciones que el máster ha aportado. Haciendo hincapié en el recorrido, un paso más dentro de un largo camino.

Finalizaremos el trabajo mostrando las fuentes referenciales de las cuales hemos sacado los argumentos que articulan este proyecto y nos han servido de apoyo para su refuerzo y el nuestro propio.

La metodología empleada resulta, fundamentalmente, de la unión entre las innumerables horas de taller y las dedicadas a la realización de este proyecto escrito, siendo esta fusión un resultado completo con dos partes que se complementan y se necesitan mutuamente.

Se han tenido encuentros personales con personas expertas en la materia tratada, y si bien, no se decidió entrevistarles de una manera documental, se han tenido en cuenta sus opiniones. Aparte de los libros que hemos decidido consultar, hemos tenido como referencias algunas tesis doctorales que hemos usado como guías conceptuales y bibliográficas. Además se han visto películas y documentales que nos han aportado información sobre los aspectos investigados.

Resumiendo, el presente trabajo es resultado de la suma de dos investigaciones: una de carácter práctico y procesual, que consideramos la base imprescindible del proyecto; y otra de carácter teórico que fundamenta las motivaciones que llevan a producirla dentro de un marco normalizado de conocimiento.

Dice Matisse, en las primeras líneas de *Notas de un Pintor*, que “cuando un artista se dirige al público, no tanto para mostrarle sus obras como para

desvelarle algunas de sus ideas sobre el arte de la Pintura, se expone a múltiples peligros”.²

Pues bien, siendo conscientes de tales peligros y siéndolo también de que son los propios cuadros los que deben hablar por sí mismos, vamos a atrevernos a opinar sobre los aspectos apuntados, intentando conectarlos con nuestra experiencia creativa personal.

² MATISSE, Henri. *Sobre Arte*. Barcelona: Barral, 1978. p.21.

1. El paisaje. Mirada a lo inabarcable

1. EI PAISAJE. MIRADA A LO INABARCABLE

“El arte del paisaje está, en cierto sentido ya hecho, pero en transformación”.³

Raffaele Milani

Para explicar el objeto de esta investigación, la propuesta pictórica *Paisaje con árbol*, empezaremos fundamentando, sin intención de definir dogmáticamente, el concepto de paisaje.

Y como es lógico, para empezar nos remitiremos a los orígenes del género, para continuar después haciendo un breve recorrido por la historia del Paisaje.

“Apenas encontraríamos manifestación pictórica de Paisaje - Entendido como género de la pintura - antes de los intentos de ello en algún muro de Pompeya. (...) La idea de paisaje, como tal, no pudo ser realizada sino cuando la visión humana, el punto de vista propiamente dicho, se unió al concepto de vasto conjunto pintoresco y atractivo; aun así casi no existe un paisaje en verdad primitivo sino como fondo de la acción humana.”⁴

Bonaventura Puig y Perucho (1884-1977), paisajista catalán e investigador de la materia, describe así los comienzos de este género en su libro *La pintura de Paisaje*, donde a su vez define el paisaje como “vasto conjunto pintoresco y atractivo”. Seguidamente nos muestra un fragmento de la novela pastoril *Dafnis y Cloe*, de Longo (hacia el siglo III a.C), en la que se describe de manera poética y sensiblemente descriptiva el *país* que rodeaba el huerto de *Lamón*, uno de los personajes.⁵

³ MILANI, Raffaele. *El arte del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007, p.145.

⁴ PUIG Y PERUCHO, Bonaventura. *La pintura de Paisaje*. Barcelona: Meseguer, 1971, p.9.

⁵ Citado por B. Puig y Perucho en *La pintura de Paisaje*. Podemos encontrar la versión castellanizada en: LONGO. *Dafnis y Cloe*. Madrid: Alianza, 1996.

El origen del paisaje y sus atribuciones varía según las fuentes. Según el investigador Javier Maderuelo, el paisaje nace posteriormente “de la voluntad de poetas como Petrarca y sus amigos pintores como Giotto, al descubrir el mundo y sus maravillas tal y como los ven y los sienten”.⁶

Como vemos, esta afirmación está fundada en la idea de considerar a Petrarca como el primer paisajista. Según Maderuelo, existen varios autores que atribuyen tal mérito a Petrarca, a raíz de describir desde una montaña lo que contemplaba manteniendo una actitud estética. La diferencia que lo distancia de otros relatos es que la *canción* de Petrarca versa únicamente sobre la montaña.

En esta imagen, encontrada en un cancionero de Petrarca, vemos al fondo esa montaña de la que habló con tanto detalle y asombro y que posteriormente se le atribuye como icono.



Anónimo. *Laura et Petrarca*. S. XV. Biblioteca Marciana. Venecia. Italia.

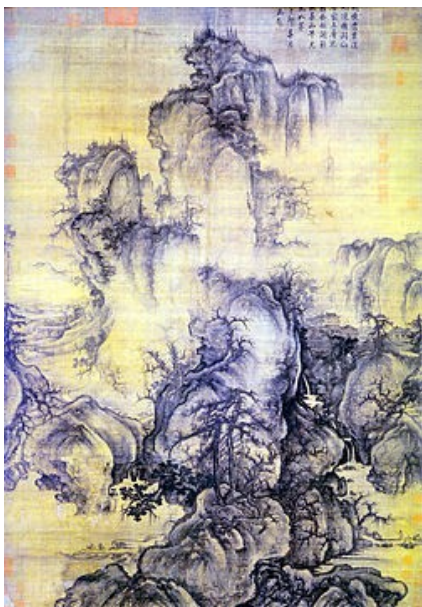
Antes de pronunciarnos sobre los pintores del *Quattrocento*, a los que Maderuelo hace referencia mediante Giotto, procederemos a continuar manteniendo una cronología, dando en este caso, un gran salto geográfico.

“Desde el siglo VIII por lo menos, y cuando la pintura occidental era todavía una nebulosa, el Paisaje era en la China una realidad pictórica del más subido interés, bien que ni ese país, ni el japon, ni Persia con sus bellas miniaturas, hayan influido en la pintura de Occidente antes del siglo XVIII y más señaladamente en el XIX.”⁷

⁶ MADERUELO, Javier. “Introducción: paisaje y arte”. En VV.AA. *Paisaje y arte*. Madrid: Abada, 2007, pp. 7-8

⁷ PUIG Y PERUCHO, B. Op. Cit., p. 16.

Puig y Perucho narra que en China, en los siglos anteriores a nuestra Edad Media, se había llevado a cabo una especialización sobre el género Paisaje. Según sus fuentes, los paisajes chinos más antiguos que se conocen datan del



Guo Xi. *Primavera reciente* .1072. Tinta sobre seda. 158.3 × 108.1 cm. Museo Nacional del Palacio, Taipéi.

siglo VIII, pero su perfección técnica, en la que “no se nota ninguna torpeza primitiva”⁸ constata que hubo de haber una evolución anterior, un periodo de aprendizaje para llegar a ese nivel.

Según vemos, detalla también que la pintura oriental empezó a influir en Occidente en los siglos XVIII y XIX, dato que se desarrollará en el transcurso de este trabajo más adelante.

Siguiendo el transcurso cronológico, algunos paisajes empiezan a tener presencia en tapices y miniaturas persas en el siglo VI, actuando como meras escenas en ilustraciones de pasajes históricos que rememoraban relatos

épicos.

Haciendo un gran salto temporal de casi 8 siglos, nos encontramos con los pintores del *Quattrocento* cuyas referencias visuales, a priori, guardan relación con las citadas miniaturas.⁹

Pintores como Giotto (1276-1337), o el propio Fray Angelico (1387-1455), introducen elementos naturales que completan sus composiciones, tales como nubes, árboles, edificios, etc., se empieza a tener consciencia del entorno.

⁸ PUIG Y PERUCHO, B. Ídem.

⁹ De hecho, en los cuadros de Giotto, aparecen las alfombras persas por primera vez representadas en el mundo occidental. S.XIII.

En este cuadro representativo de Giotto podemos contemplar la importancia del entorno. El pintor atribuye al paisaje más relevancia que a los propios personajes para contextualizar el episodio retratado.

Maderuelo, en su libro *El paisaje: Génesis de un concepto* teoriza sobre el nacimiento del Paisaje y llega a la conclusión citada anteriormente, siendo consciente de la imposibilidad de una invención previa debido a una mutilación iconoclasta de la iglesia.

Por otro lado, el geógrafo y filósofo Agustín Berque, especialista en las civilizaciones del Extremo Oriente dice que:



Giotto di Bondone, *La expulsión de los demonios de Arezzo*. S. XIII. Fresco. 270 x 230 cm. Basilica Superior de San Francisco de Asís. Asís. Italia

“Sin duda, el mundo antiguo habría acabado inventando el concepto de paisaje si no se hubiese producido el advenimiento del cristianismo. – Prosigue más adelante- (...) La ortodoxia agustiniana fue la causa de que el mundo occidental, a pesar de las primicias romanas, no descubriese el paisaje hasta antes del renacimiento”.¹⁰

Según Berque, y como hemos visto antes, existían civilizaciones interesadas en el paisaje como China, que tenía una pintura desde los primeros siglos de nuestra era, y civilizaciones no interesadas en el paisaje, como la de Europa, que tuvo que esperar al Renacimiento para ver el desarrollo de una pintura de paisaje, ya que lo producido anteriormente se desligaba de darle protagonismo.

¹⁰ BERQUE, Agustín. “*El origen del paisaje*”. En Revista OCCIDENTE, 89. Febrero, 1997, pp. 11 y 17.

Siguiendo el curso de la historia del Paisaje existe un punto de inflexión, y es ese el momento en el que el paisaje empieza a tener protagonismo por sí sólo. El historiador del arte británico Kenneth Clark describe que:

“Primero se percibieron los objetos naturales individualmente, como agradables en sí mismos y símbolos de cualidades divinas. El paso siguiente hacia la pintura de paisaje fue considerar que formaban un todo que la imaginación podía abarcar y que era símbolo en sí de perfección”.¹¹

Es ese el punto de partida en el que cambia la concepción del paisaje, atribuyéndole una entidad individual al propio tema que era hasta el momento secundario.

Realmente, hasta bien entrado el renacimiento, el Paisaje fue siempre tratado como el fondo del cuadro. Pintores de renombre como Botticelli (1444 - 1510), Leonardo Da Vinci (1452 - 1519), o el mismo Miguel Ángel (1475 - 1560), utilizaron el paisaje como algo circunstancial. Si bien es cierto, Leonardo explica en su *Tratado de Pintura* cómo realizar un paisaje, dedicándole el capítulo: “Botánica para pintores y otros elementos del paisaje”.¹²

José Francisco Pérez San León, en su Tesis Doctoral *La pintura de paisaje en la serie “Al-Boeira”*, hace una aproximación a la historia del paisaje en un capítulo que hace referencia al nacimiento de la pintura de paisaje:

“Respecto de artistas como Leonardo, Giorgione, Tiziano o Veronés, etc., sus fondos están llenos de admirables paisajes de observación y detalle pero ninguno de ellos consideró que la representación de una verdadera

¹¹ CLARK, Kenneth. *El arte del Paisaje*. Barcelona: Seix Barral, Barcelona, 1971, p.17.

¹² DA VINCI, Leonardo. *Tratado de pintura*. Madrid: Editora Nacional, 1980, pp. 313 – 346.

impresión visual de la naturaleza fuera suficiente en sí misma.”¹³

En dicha Tesis se hace referencia a unas palabras de Enrique Wolffin, quien se refiere al pintor Joaquín Patinir (1480-1524) como el primer paisajista:

“(…) es el primero, en la pintura septentrional del siglo XVI, que, con claridad y serenidad desconocidas hasta entonces, hace que se extienda el paisaje en distintas zonas pospuestas. Tal vez se aprenda a sentir aquí mejor que en parte alguna que se trata de un principio decorativo. Ese procedimiento de las zonas no es un recurso para conseguir profundidad, sino una simple complacencia en lo estratificado. Es la forma en que la época experimentaba sencillamente el goce de la belleza espacial. El color se estratifica por capas también. Las zonas se van sucediendo en una gradación tranquila y clara. Si más tarde se van disociando esas zonas de color de los fondos, convirtiéndose en un sistema de viva perspectiva cromática, son fenómenos éstos de transición al estilo de profundidad exactamente lo mismo que el rayado del paisaje por fuertes contrastes de luz”.¹⁴

La investigadora Paula Santiago, en su Tesis Doctoral *Paisaje, territorio y ciudad en las artes visuales*, dedica una buena parte del trabajo en establecer un marco histórico. Para ello define las pautas necesarias para poder considerar una pintura como paisaje:

“En cualquier caso, para calificar unas obras como «paisaje» nos basamos no tanto en un juicio subjetivo sobre la relación entre las figuras y el entorno natural, como

13 PÉREZ SANLEÓN, José Francisco. *La pintura de paisaje en la serie Al- Boeira*. (Tesis Doctoral). Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2010, p.17.

14 WOLFFLIN, Enrique. *Conceptos fundamentales en la Historia del Arte*. Madrid: Espasa-Calpe, 1979, pp.118 -119.

en constatar dos hechos que redundan en esa necesidad de laicización y autonomía ya reseñadas al iniciar el presente epígrafe. Estos hechos son: la acuñación de un término preciso para poder referirse a ellas —landscape en inglés, landschaft en alemán, landschap en neerlandés, ladskap en sueco, landkal en danés, paysage en francés, paesaggio en italiano, paisatge en catalán, paisaje en castellano— y la conversión de esas mismas obras en artículos reconocibles dentro del mercado del arte.”¹⁵

Con ello, Paula Santiago, aunando y sintetizando dos conceptos desarrollados por Alain Roger y Agustín Berque respectivamente¹⁶, quiere decir que el pintor, debe tener una iniciativa por representar un paisaje, nombrándolo con alguna referencia paisajística, y este debe ser reconocido por un público como un paisaje y para ello debe existir un léxico que lo denomine.

Santiago nos induce a plantear la hipótesis de que no fue Patinir quien aisló un paisaje en un cuadro por primera vez -en el arte europeo-, sino Durero en varias acuarelas unos cuantos años antes.

“Aunque habitualmente se señale a Joaquín Patinir (1485-1524) como primer paisajista occidental, en tanto —que fue él el primero en pintar paisajes autónomos, esta afirmación requiere de una doble matización.”¹⁷

Para propiciar esa incógnita alude a Alain Roger, quien afirma la hipótesis planteada:

“Primero, porque siempre hay una escena, aunque sea pequeña, en los cuadros de Patinir [...] Además, porque el

¹⁵ SANTIAGO, Paula. *Visiones del entorno: Paisaje, territorio y ciudad en el campo de las artes visuales*. (Tesis doctoral). Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2009, p. 101.

¹⁶ En la ponencia de Alain Roger, *Vida y muerte de los paisajes* se hace una referencia a las condiciones necesarias para la existencia del paisaje que determina Berque. Roger por su parte habla de la diferenciación del término País-Paisaje (*Land-Landscape*) en esos idiomas en los que Paula utiliza de ejemplo. ROGER, Alain. *Vida y muerte de los paisajes*. En VV.AA. *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2008, p.68.

¹⁷ SANTIAGO, P. *Op. Cit.*, pp.101-102.

primero en realizar paisajes sin personajes no es Patinir, sino, según mis conocimientos, Durero, en sus acuarelas y guaches de juventud (en los años 1490), tan singulares e innovadores que la comparación con Cezanne nos viene espontáneamente a la mente.”¹⁸

Estas palabras de Alain Roger no contribuyen especialmente a la calificación que popularmente se le otorga a Patinir, quien está considerado como “el primer artista europeo que se especializó en pintar paisajes, por lo que puede ser considerado como el padre de ese género pictórico”.¹⁹

Este dilema sigue abierto, como muchos otros existen en la Historia del Arte. Sea como fuere, Patinir contribuyó a cambiar la morfología y la jerarquía en los elementos de un cuadro, tal y como indica Paula Santiago.



Alberto Durero. *Casa en un estanque*. 1496. Acuarela y gouache sobre papel. 21 x 23 cm. British Museum, Londres.

“Sea como fuere, el interés suscitado por Patinir viene determinado por la especialización desarrollada en el uso de paisajes dentro de nuestra cultura. (...) Si los artistas precedentes enmarcaban a sus personajes en un fondo y esos fondos se miniaturizaban, en el caso de Patinir nos encontramos con que la maximización del fondo —la dimensionalización del paisaje— hace que los personajes se empequeñezcan: el motivo religioso queda, por ello, supeditado a otro tipo de discurso en el que la apropiación

¹⁸ ROGER, Alain, *Breve tratado del paisaje*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2007, pp. 83-84.

¹⁹ Paula Santiago recoge en su Tesis: SANTIAGO, P. *Op. Cit.* estas palabras dedicadas a Patinir del folleto divulgativo editado por el Museo del Prado con motivo de la exposición del pintor que tuvo lugar entre los meses de julio y octubre de 2007.

del entorno a través de los paisajes planetarios cobra un valor desconocido hasta el momento.

Mediante el uso de estas panorámicas introducidas por Patinir se constata la evidencia de un cambio en la visión del paisaje.”²⁰

Esa duda que nos plantea Santiago con la contraposición de ideas entre Roger y Wolfflin, se puede ver suavizada siguiendo el texto de Wolfflin quien matiza la relación entre la obra de Patinir y las de Durero y Tiziano:

“Sobre el problema del paisaje ya dijimos algo antes para indicar cómo fue traducido el tipo clásico de Patinir de diversas maneras al tipo barroco. Tal vez no sea sobrado volver una vez más sobre el tema con el propósito de ver en todo su significado histórico ambos tipos como fuerzas conclusas de sí mismas. Por lo anterior se sabrá que la forma espacial presentada por Patinir es idéntica a la que ofrece Durero, por ejemplo, en el *Paisaje del Gran Cañón*, y que el más grande de los paisajistas italianos del renacimiento, Tiziano, se corresponde exactamente igual que Patinir en el esquema por zonas.”²¹



Patinir. Paisaje con San Jerónimo. 1510-1515. Óleo sobre tabla. 74 x 91 cm. Museo del Prado. Madrid. España.



Tiziano. Aldea en paisaje montañoso. S XV. Grabado sobre papel. 24 x 33 cm. Varias propiedades.



Durero. El gran cañón. 1518. Grabado sobre papel. Medidas desconocidas. Varias propiedades.

²⁰ SANTIAGO, P. *Ibidem*, p.102.

²¹ WOLFFLIN, E. *Op. Cit.*, p. 139.

En estas líneas, Wolfflin, contradiciendo lo descrito anteriormente, viene a comunicar que Durero fue anterior a Patinir y que éste tuvo que haber visto sus obras, ya que no es posible esa coincidencia contemporánea en el esquema de un cuadro.

Podemos asegurar que, Patinir, si bien no es el verdadero padre del paisaje, es en gran parte el punto de inflexión en el que nace el género Paisaje, siendo uno de los contribuyentes de su germinación.

Constatado el nacimiento del Paisaje, procederemos citar de manera cronológica varios artistas que han destacado con sensacionales aportaciones al género (y sin intención de menospreciar a grandes maestros que por motivos de brevedad, no incluiremos):

Tiziano (1489 - 1576) - Peter Brueghel *el Viejo* (1525 - 1569) - El Greco (1541 - 1614) - Peter Paul Rubens (1577 - 1640) - Nicholas Poussin (1594 -1665) - Jan van Goyen (1596 - 1656) - Diego Velázquez (1599 - 1660) - Claudio de Lorena (1600 - 1682) - Rembrandt (1606 – 1669) - Jacob Ruysdael (1628 - 1682) - Johannes Vermeer (1632 - 1675) - Aer van der Neer (1636 - 1703) - Canaletto (1679 – 1768) - Claude Joseph Vernet (1714 - 1789) - William Gilpin (1724 – 1804) - Thomas Gainsborough (1727 - 1788) - Francisco de Goya (1746 - 1828) - Caspar David Friedrich (1774 – 1840) - William Turner (1775 – 1851) - Thomas Girtin (1775 - 1802) - John Constable (1776 – 1837) - Camille Corot (1796 - 1875) - Delacroix (1798 - 1863) – Jean-Françoise Millet (1814 - 1875) - Charles-François Daubigny (1817 - 1878) - Gustave Courbet (1819 – 1877) - Pissarro (1830 - 1903) - Martin Rico (1833 - 1903) – Paul Cezanne (1839 – 1906) – Pierre-Auguste Renoir (1841 – 1919) – Henri Julien Rousseau (1844-1910) - Aureliano de Beruete (1845 - 1912) - Monet (1849 – 1926) - Van Gogh (1853 – 1890) - Hans von Bartels (1856 - 1913) - Giovanni Segantini (1858 - 1899) - Santiago Rusiñol (1861 - 1931) - Joaquín Sorolla (1863 – 1923) - Anglada Camarasa (1871 - 1959) - Joaquín Mir (1873 - 1940) - André Derain (1880 - 1954) – Enrich Heckel (1884 – 1970) - Benjamín Palencia (1894 - 1980) – Mark Rothko (1903 – 1970) - Cirilo Martínez Novillo (1921 - 2008).

Esta serie de pintores han sido seleccionados por su relación, en mayor o medida con el género Paisaje. Como ya hemos referido antes, *no están todos los que son, pero son todos los que están*.

Para seguir desarrollando los conceptos de la evolución del paisaje recogemos la aportación de Álex Nogué, profesor de pintura de la Universidad de Barcelona.

En su publicación *El paisaje en el arte contemporáneo*, expone sus argumentos sobre la evolución de la función del paisaje en el arte. Atribuye a Gombrich la denominación del paisaje como una *invención* del pintor:

“La pintura de paisaje, más que cualquier otra cosa, permite entender hasta que punto miramos la realidad a través de la invención”.²²

Nogué hace un recorrido genérico sobre la historia del Paisaje. Durante el recorrido, alude vagamente sobre Leonardo Da Vinci; la observación del pintor en el romanticismo y sobre la *Escuela de Barbizón*²³; pero nada cobra demasiado protagonismo hasta llegar al impresionismo, dónde el paisaje empieza a tener relevancia no como tema sino como motivo.

“El pintor impresionista no busca el paisaje, sino que se encuentra con él continuamente (...) Todo está sujeto a la misma Ley: el cambio. Unos segundos después todo será diferente.”²⁴

Tras hacer hincapié en ese momento, prosigue con los posimpresionistas y su visión neorromántica, los dadaístas y la apertura al arte público, los surrealistas y sus imágenes de lugares ocultos a la razón.

²² NOGUÉ, Álex “*El paisaje en el arte contemporáneo*”. En VV.AA. *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2008, p.155-156

²³ Un grupo de artistas realistas entre los que estaban Rousseau, Dupré, Millet, etc., son conocidos bajo el nombre del pueblo que les acogió. Barbizón es un pueblo cerca de Fointainebleau, en Francia.

²⁴ NOGUÉ, Á. *Op. Cit.*, p. 158.

“El paisaje surrealista está oculto bajo múltiples estratos superpuestos. Si a primera vista, la visita dadaísta tiene algo de nihilista, la deambulación surrealista nace con la voluntad de aportar un conocimiento, basado en las teorías del incipiente psicoanálisis, sobre un entorno que, de entrada, muestra sólo una parte de lo que es.”²⁵

A continuación nombra a los situacionistas de los 50 y su proposición del término *Deriva* para referirse a las “vivencias del paisaje desde la psicogeografía”²⁶, una forma de identificar al individuo con su ciudad.

A raíz de desarrollar ideas basadas en la pertenencia a un entorno que nos es determinado, se configura una idea de cambiar ese entorno. Y es así, visto de una forma muy vaga, como Robert Smithson inicia el *Land Art*.²⁷

“[Robert Smithson] redefine el concepto de belleza del paisaje al preguntarse sobre las agresiones provocadas al medio ambiente por la acción humana y confiriendo al acto artístico la posibilidad de contribuir a una hipotética restitución de la naturaleza. El *Land Art* expresa la necesidad de que el arte se diluya en el paisaje y, lo más interesante, es que lo hace como una prolongación extrema de la tradición plástica a la que no renuncia en absoluto”.²⁸

Tras dedicarle al *Land Art* un desarrollo extenso, concluye mencionando el arte contemporáneo a través del artista Perejaume y su obra *Motllura*, consistente en moldear con hojas de oro una piedra al lado de un precipicio con las montañas de Sierra Nevada al fondo.

En esa obra se nota una continuación de la intervención del paisaje en la que consistía en *Land Art*.

²⁵ NOGUÉ, Á. *Ibidem*, p.160.

²⁶ NOGUÉ, Á. *ibidem*, p.161.

²⁷ Movimiento artístico que entiende el paisaje como soporte de la actuación artística.

²⁸ NOGUÉ, Á., *Op. Cit.*, p.163.

1.1 EL CONCEPTO DE PAISAJE

Hasta el momento se ha hecho un breve resumen sobre la evolución del paisaje hasta una aproximación al arte contemporáneo, que sin haberlo desarrollado en exceso puesto que no es ese el objetivo del estudio en cuestión, nos puede ayudar a situar un marco histórico.

Dadas las notas básicas que sitúan a varios de los artistas más reconocidos del género, se procede a explicar el concepto básico: ¿qué entendemos por paisaje? Para ello hemos recopilado información de expertos en la materia.

El término paisaje significa hoy lo que entendemos como tal debido a una evolución, ya que no siempre ha sido así.

El filósofo Jörg Zimmer fundamenta el inicio del concepto de paisaje y describe la relación del término con el arte de la pintura:

“La reflexión sobre la experiencia del paisaje comienza al principio de la época moderna. No empieza en la filosofía, sino en la poesía y en la pintura. (...) La experiencia estética del paisaje significa una relación totalmente nueva del ser humano con la naturaleza. (...) Se puede constatar otra analogía entre contemplación del paisaje y desarrollo general de la estética moderna: el concepto moderno de las bellas artes implica la idea de un ser especial de la obra de arte; ni es producto de la ciencia ni tampoco un producto útil de la artesanía, sino un objeto meramente producido para la contemplación estética.”²⁹

Javier Maderuelo, quien ha dirigido varios seminarios relacionados con el paisaje, y se considera un reputado investigador sobre el tema, es una de las

²⁹ ZIMMER, Jörg. “La dimensión ética de la estética del paisaje”. En VV.AA. *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2008, pp. 26-27.

fuentes principales de este trabajo. Su opinión respecto al tema planteado es la siguiente:

“Hoy el paisaje es entendido como un fenómeno complejo que concierne además de filósofos y artistas a geógrafos, demógrafos, biólogos, economistas, políticos o legisladores, y cómo no, a los pobladores de los territorios, que son sus mejores y más directos constructores, estableciendo una tupida red de conexiones e intereses que pone en evidencia la complejidad de las relaciones del hombre con el mundo, del hombre con aquello que es exterior a él”.³⁰

El referido Zimmer continúa diciendo que “el gran teórico de la estética contemporánea, Theodor W. Adorno (1980), destacó que lo bello natural no existe nunca independientemente de la conciencia sociohistórica de cada época.”³¹

Así pues, dado que, como vemos, el género Paisaje puede ser abordado desde diversos ámbitos, intentaremos ceñirnos a sus connotaciones relacionadas con el mundo del arte, y más concretamente con la pintura.

La definición del propio Maderuelo dice, entre muchas otras cosas, que “*es la intencionalidad estética puesta en la contemplación lo que convierte a un lugar en paisaje*”.³²

Esta consideración es una ampliación de la definición del diccionario de la Real Academia, que define el paisaje, en su primera acepción, como “*extensión de terreno que se ve desde un lugar*”.³³

Paula Santiago, refiriéndose a esta definición afirma que:

³⁰ MADERUELO, J. “*Introducción: Paisaje y arte*”. En: VV.AA. *Paisaje y arte. Op. Cit.*, pp. 7-8.

³¹ ZIMMER, Jörg. *Op. Cit.*, p. 31

³² MADERUELO, J. *Op. Cit.*, en: VV.AA. *Paisaje y arte. Op. Cit.*, pp. 14-15

³³ Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 22 ed., (2001) [en línea] Consultado en <http://lema.rae.es/drae/?val=paisaje>

“De la primera acepción que aparece en el término paisaje se puede deducir que en dicho concepto se encuentran implícitos dos aspectos: el de territorio y el de mirada, ya que se está hablando de un espacio que es observado desde un determinado punto (...). De este modo, el término paisaje surge de la necesidad de una palabra que pueda identificar la experiencia estética provocada por la contemplación de la naturaleza. Por otro lado, sabemos que la evolución de cualquier término, como la evolución de toda forma de mirada no responde a caprichos lingüísticos o de cualquier otra índole, sino a un devenir de acontecimientos que son los que originan esa necesidad. Para que el término paisaje surgiera asociado a una experiencia estética, fue necesario que el hombre se liberara de la preocupación de la tierra en tanto que economía”.³⁴

Por otra parte, Sanleón, describe “el paisaje en cuanto idea que representa al medio físico como algo que se encuentra fuera de nosotros y nos rodea tiene un sentido y en cuanto constructo cultural otro bien diferente y complejo. (...) El paisaje, no es lo que se presenta ante nosotros, es un concepto inventado.”³⁵

Eduardo Martínez de Pisón, en su libro *Miradas sobre el paisaje*, sintetiza el paisaje como:

“(...) un lugar y su imagen. Es a la vez una figuración y una configuración. Esta última se compone de elementos y partes, de objetos, de unidades de paisaje y de asociaciones de unidades que son objetivamente definibles y cartografiables. En consecuencia, el paisaje es la

³⁴ SANTIAGO, P. *Op. Cit.*, p39.

³⁵ PÉREZ SANLEÓN., J. F. *Op Cit.* p.43

configuración de la realidad geográfica completa o, si se prefiere, la morfología de los hechos geográficos”.³⁶

Martín Seel, filósofo alemán y experto en estética, nos muestra su propia visión afirmando que “por paisaje estético entiendo el aparecer de un espacio inabarcable”.³⁷

Damos por supuesto que se refiere como espacio inabarcable al panorama que se nos muestra delante y entendemos el “aparecer” de una cosa como la manera en la que se encuentra en un determinado momento bajo la percepción visual del observador.

“No hay belleza natural. Nuestros paisajes son adquisiciones o, más exactamente, invenciones culturales que podemos fechar y analizar. Considero que toda nuestra experiencia, visual o no visual, está más o menos moldeada por nuestros paisajes –campo, montaña, mar, desierto- no necesita ninguna intervención mística (como si bajara del cielo) o misteriosa (como si saliera de la tierra), sino que se opera según lo que yo llamo, tomando una palabra olvidada de Montaigne, una artealización”.³⁸

En estas palabras describe Alain Roger su concepto de “Artealización”³⁹, creyendo que el paisaje es un constructo personal basado en una experiencia previa del individuo en relación al medio.

En Marzo de 2004, tuvo lugar en Buenos Aires el Seminario Internacional *Diversas maneras de mirar el paisaje*. Organizado por la Sociedad Central de Arquitectos de Argentina, contó con la dirección de la doctora Sonia Berjman,

³⁶ MARTÍNEZ de Pisón, Eduardo. *Miradas sobre el paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2009, p. 36.

³⁷ SEEL, Martin. “Espacios de tiempo del paisaje y del arte”. En: VV.AA. *Paisaje y arte. Op. Cit.*, p.37.

³⁸ ROGER, Alain. “Vida y muerte de los paisajes”. En VV.AA. *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2008, p.67.

³⁹ Término acuñado por Alain ROGER en *NUS ET PAISAGES*. Etimológicamente se compone de las palabras Arte y Realización, por lo que su significado es cercano a *acción de realizar arte*. Anteriormente se ha leído un texto del mismo Roger quien lo incluye en un contexto.

quien nos habla de esa tupida red de conexiones que hacen del paisaje un nexo de diversos enfoques, asignándole un mayor contenido de significados:

“El paisaje es una porción del mundo (ya sea natural o cultural) vista a través de nuestros ojos. Esta mirada – por ser un proceso humano – es siempre un proceso intelectual. Está cargada de significados y significaciones, de experiencias y vivencias conforme a nuestra memoria individual y –en su suma con la de nuestros orígenes- la memoria colectiva de una sociedad”. Prosigue así: “Son recortes de la realidad efectuados con diversas intenciones y objetivos: recreativos, estéticos, sociales, políticos, económicos. En fin, multifacéticos como el hombre (y la mujer) mismos”.⁴⁰

Dentro de ese ciclo de conferencias en torno al paisaje en todos sus aspectos, destaca la aportación del doctor Michel Baridon, teórico francés del paisajismo, cuyo título de la ponencia *Paisaje con un filósofo, un geógrafo y un historiador*, evidencia esa compleja trama de conceptos de los que se compone el término paisaje. El título está inspirado en un cuadro de Giorgione: *Paisaje con tres filósofos*.

Dentro de su ponencia hace una serie de reflexiones desde el punto de vista de cada personaje, de los que se saca en consecuencia que filósofos y artistas construyen el espacio a través de procedimientos que no son idénticos a los de los geógrafos, sino paralelos.

La principal diferencia en la observación de un lugar, como ya hemos indicado antes, reside en el interés estético puesto por el observador, la “artearización”.



Giorgio Barbarelli Giorgione. *Paisaje con tres filósofos*, 1508. Óleo sobre lienzo. 121 x 142 cm. Museo de Historia del Arte de Viena. Viena. Austria.

⁴⁰ BERJMAN, Sonia. *Diversas maneras de mirar el paisaje*. Buenos Aires: Nobujo, 2006, p.9.

Una frase atribuida al escritor, poeta y dramaturgo Oscar Wilde apunta que “en la naturaleza descubrimos sólo lo que nosotros mismos ponemos”. Nosotros “artealizamos” el paisaje porque cuando miramos un campo tenemos en la mente una innata predisposición artística.

Manuel García Guatas, catedrático de Historia del Arte en la Universidad de Zaragoza, también comparte esa cualidad subjetiva en la idea de paisaje al describirlo como:

“Experiencia de la visión del pintor que lo percibe y construye; (...), el ojo del artista no es un ojo pasivo, sino que completa las formas y las modifica sutilmente para establecer contraposiciones que interpreta de seguido sobre el lienzo”.⁴¹

Esta afirmación atribuye al pintor la capacidad de “creador del paisaje”, no sólo como mero observador, sino como partícipe y responsable de él.

María Dolores Jiménez – Blanco, historiadora del arte, crítica y comisaria de exposiciones, desarrolla ese concepto de subjetividad al afirmar que:

“Es ya un tópico historiográfico referirse al paisaje como un género subjetivo. En primera instancia pudiera decirse que el paisaje describe un fragmento del escenario de la naturaleza y por tanto debiera considerarse como un mero ejercicio de mimesis objetiva. Pero un segundo análisis más detenido nos permitirá llegar a la conclusión de que, puesto que ninguna mirada es objetiva, tampoco es la del que selecciona un fragmento de la realidad natural para darle un tratamiento artístico”. Prosigue afirmando que “se trata siempre, de forma más o menos consciente, de

⁴¹ GARCIA GUATAS, Manuel. *“Cezanne y el Cubismo. Preámbulo y epílogo del paisaje moderno”*. En VV.AA. Paisaje y arte, p.81.

selecciones interesadas con tratamientos que tampoco son neutros”.⁴²

Esta reflexión nos muestra un significado más complejo, un concepto que sobrepasa el límite, más bien frío, de la observación objetiva e impersonal.

Buscando una aportación con carácter más artístico, procedemos a mostrar la opinión de un pintor contemporáneo, el paisajista Jesús Mari Lazkano, que cree que:

“El paisaje es una construcción intelectual. Hay cierta distancia entre el hecho objetivo de la realidad física - la orografía, la geografía- y el sentido de paisaje. El componente fundamental que determina ese cambio de significado es la mirada”.⁴³

Establece una diferencia que reside en la subjetivación del término paisaje al aplicarle un concepto humano, la mirada. “Entre el paisaje y el paisaje está la mirada, hay alguien que mira”.⁴⁴ Concluye.

Por lo tanto, resumiendo al máximo estas ideas, podemos considerar el paisaje como aquella visión del entorno que un artista concreto selecciona y muestra, sea cual sea su disciplina.



Jesús Mari Lazkano. *De la arquitectura a la naturaleza*. 2009. Acrílico sobre lienzo, 150 x 225 cm. Museo de Bellas Artes de Bilbao. Bilbao.

⁴² JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores. “Significados del paisaje en la España Moderna”. En VV.AA. *Paisaje y arte*, p.137.

⁴³ LAZKANO, Jesús Mari. “Ecos de la memoria”. En VV.AA. *Paisaje y arte*, p.248.

⁴⁴ *ídem*.

1.2 EL PAISAJE COMO EXCUSA

“La verdad de un cuadro de paisaje es relativa”⁴⁵

Tal y como hemos visto, el término *paisaje* es demasiado amplio y genérico, por lo que en nuestro proyecto vamos a usarlo únicamente como capacidad de generar recursos plásticos.



John Constable. *La catedral de Salisbury, vista desde el jardín del palacio arzobispal*. 1823. Óleo sobre lienzo. 87,6 × 111,8 cm.

paisaje, es, por qué no decirlo, la excusa perfecta.

Gracias a los ritmos de la naturaleza, las composiciones y el papel que desempeña el azar, las posibilidades plásticas que puede generar este tema son infinitas.

El paisaje, en *Paisaje con árbol*, es un mero pretexto para pintar. La complejidad de los acontecimientos naturales motiva una extensa cantidad de recursos plásticos. El

La naturaleza como objeto de representación nos la muestra John Constable como motivadora para la creación:

“En arte como en literatura hay dos modos por los cuales los hombres aspiran a la distinción, en uno, el artista, por una cuidadosa aplicación a lo que los otros han logrado, imita sus obras, o selecciona y combina sus varias bellezas; en el otro, busca excelencia en su fuente primitiva, la Naturaleza. Uno se forma un estilo sobre el estudio de pinturas, y produce arte o imitativo o ecléctico,

⁴⁵ GOMBRICH, E. H. *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. 2008. Madrid: Debate, 1997, p. 44.

como se lo ha llamado; el otro, mediante una observación de cerca de la Naturaleza, descubre cualidades existentes en ella que nunca fueron retratadas antes, y así se forma un estilo que es original.⁴⁶

En estas consideraciones de Constable, exageradas si se toman al pie de la letra, se resume gran parte de la verdadera esencia del lenguaje pictórico.

Según él, los artistas que recurren a la naturaleza como fuente de sugerencias son los que logran un estilo original, y esto es así en gran medida porque en la naturaleza radica el verdadero origen de los sistemas codificados que utiliza el pintor.

El paisaje no siempre ha sido representado como un motivo independiente, sino que se ha empleado en múltiples ocasiones como un elemento secundario, antes de la invención del género, como una consecuencia de los valores culturales que marcaban las pautas sociales. Según la profesora Paula Santiago se puede entender que los primeros paisajes no eran el principal motivo del cuadro sino los fondos de los mismos.

Dependía de la religión el poder representar un fondo de un tipo u otro, y la libertad de los artistas en estas representaciones reflejan los cambios sociales acaecidos contemporáneamente a sus autores, por lo que el paisaje de esos cuadros se puede entender hoy como datos adjuntos que nos aportan los pintores.

Para el artista y profesor de la Universidad del País Vasco, Chema Eléxpuru, el paisaje ha contribuido al desarrollo de la perspectiva en el arte. Su contemplación y reproducción fu el causante de la introducción del concepto de la tercera dimensión debido al desarrollo de la profundidad.

46 Citado en GOMBRICH, E.H. *Ibidem*, p.161.

El citado artista utiliza el paisaje como “un libro con infinitas lecturas”, y trabaja la producción en serie utilizándolo como excusa para “relacionar los capítulos de ese libro”⁴⁷.

Utiliza el trabajo en serie para evidenciar los distintos puntos de vista, y así generar distintos ángulos y posibles perspectivas de un mismo tema.



Chema Eléxpuru. Babel. 2013. Libro de artista. Técnica mixta. Medidas variables. Biblioteca Nacional. Madrid.

Cree que el género paisaje está en constante renovación, y que actualmente su aportación al arte contemporáneo debe ser el de ser un reflejo de la destrucción.

Esa opinión se hace evidente en las revistas de arte contemporáneo actuales. La publicación *Concreta*, revista dedicada a la creación y a la teoría de la imagen, dedica su primer número a los

desplazamientos y desalojos, entendiendo el paisaje como espacio de dialogo y espacio de confrontación. En ella incluyen un artículo sobre la obra del artista Xavier Ribas, titulada *Geografías Concretas: Nómadas*, donde propone una secuencia de imágenes de un lugar destruido⁴⁸. En el ejemplar de la revista *EXIT* nº 50, dedicado a los desastres, Rosa Olivares escribe que “la idea de ruina que maneja el artista actual es una deriva del concepto romántico”, dice también que la ruina es un lugar, una idea que define la vida contemporánea, y que “de alguna manera los artistas de hoy la representan de formas diversas en sus obras”.⁴⁹

Según Paula Santiago, el paisaje en el romanticismo esta entendido no como una vista bonita de un lugar sino como un escenario para la vivencia de

⁴⁷ Conversación personal con el artista. Chema Eléxpuru (1949), es profesor de Arte Gráfico en la UPV/EHUM, con una trayectoria artística de más de 30 años.

⁴⁸ Revista *Concreta*, nº 01. Valencia, 2013, p.79

⁴⁹ OLIVARES, Rosa. “*Fotografiando el fin del mundo*”. En revista *EXIT* nº50. Madrid, 2013, p. 8

experiencias. La intención no es la representación de un lugar sino las sensaciones que éstos aportan: la pintura usa el paisaje para figurar lo sublime de la naturaleza.

Para ella, tres artistas definen su idea de paisaje:

Hamis Fulton (1946), es un artista británico que utiliza el caminar como práctica artística, y entiende el paisaje como vivencia. Paula cree que el paisaje no es el lugar que vemos sino el espacio o escenario que nos acoge mientras vivimos,

por ello cree que este artista define bien su idea.



El número 57 de la revista *EXIT Express*, está dedicado a *El caminar como práctica estética*, siendo este el concepto que Paula destaca de la obra de Hamis Fulton. En la revista hay una serie de ensayos que articulan este discurso.⁵⁰

Anselm Kiefer. *Your golden hair, Margarete*. 1981. Óleo, emulsión y paja sobre lienzo. 130 x 170 cm. Collection Sanders. Amsterdam. Holanda.

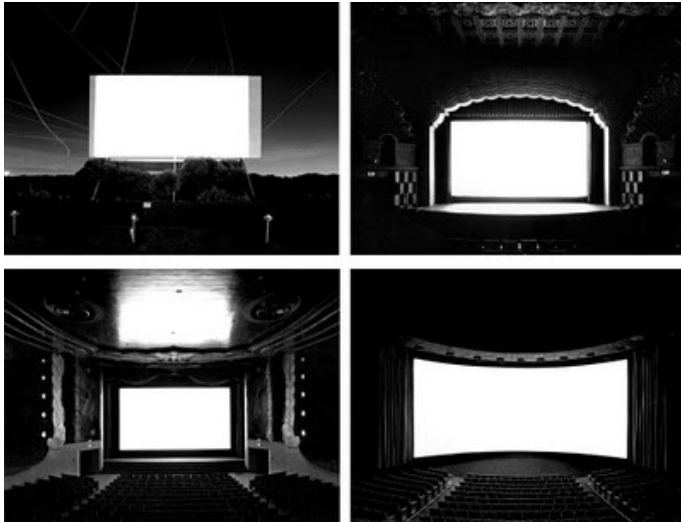
Anselm Kiefer (1945), es un artista alemán que trabaja el paisaje

desde la vivencia incorporando a sus pinturas objetos encontrados en los campos de concentración, trasladando a la obra la experiencia de esos elementos.

Paula destaca el discurso plástico del paisajista Hiroshi Sugimoto (1948), en una obra donde el artista japonés proyecta varias imágenes sobre un mismo fondo, siendo el resultado una imagen blanca. Esta obra refleja el constructo del paisaje actual, contando que el exceso en el que vivimos produce ceguera.

⁵⁰ *EXIT Express. El mundo bajo los pies. El caminar como experiencia estética. N° 57. 2011*

Entendiéndolo como constructo social, formado por muchos elementos y vivencias, el paisaje aporta información sobre la sociedad contemporánea al



Hiroshi Sugimoto. Varias de las escenografías en las que muestra la obra de la que hemos hablado. S. XXI, varios lugares.

artista. Es por ello que la evolución del paisaje dentro del arte es consecuencia de una evolución social.

Teniendo en cuenta estas aportaciones sacamos en conclusión que el paisaje es un rico generador de recursos artísticos; por lo tanto procedemos a utilizar el paisaje como excusa formal para experimentar dentro de la creación

pictórica y crear nuestra propia obra, que si bien parte del paisaje, no lo consideramos paisaje.

2. La producción en serie en el género del paisaje

2. LA PRODUCCIÓN EN SERIE EN EL GÉNERO DEL PAISAJE

Entendemos como producción en serie a la repetición de un mismo tema en varios cuadros bajo la intención de crear un grupo de obras con un discurso conjunto.

Existen pintores occidentales que trabajaron *en serie*. Johannes Vermeer, pintó en repetidas ocasiones el mismo espacio hasta conseguir su famosa *Vista de Delft*, pero ya que la intención de estos artistas nunca fue la de pintar una serie en sí sino cuadros aislados, procederemos a descartarlos como referentes.

El pintor británico de tradición romántica, William Turner, es quizá el primer autor quien elabora una serie de obras bajo una misma intención: la representación de un momento atmosférico. Es por esa motivación por lo que se le podría considerar el predecesor del impresionismo.



William Turner. *Lluvia, vapor y velocidad*, 1844. 91 × 121.8 cm. National Gallery, Londres. Reino Unido.

“Turner no busca únicamente exponer la luz sino que trata de desentrañar la esencia de la luz y, de un modo semejante, puede decirse que, al representar la naturaleza, el pintor busca plasmar sus flujos esenciales.”⁵¹

Aunque el conjunto de su producción pictórica se empieza a intuir la apariencia de obras vinculadas entre sí que funcionan como grupo y

albergan una misma directriz, Turner no actúa con la intención de mostrar una obra en conjunto, sino obras independientes que guardan una relación estética entre sí.

⁵¹ ARGULLOL, Rafael. *La atracción del abismo*. Barcelona: Destino, 2000, p. 100.

Es por ello que para hablar de producción en serie, por similitud de concepto a nuestra obra, debemos adentrarnos en la etapa impresionista.

Teniendo consciencia que la producción artística basada en la repetición de un mismo referente fue concebida en Oriente, mucho antes del Impresionismo, y sin intención de atribuirle a ésta corriente su génesis, procederemos a hablar del impresionismo como principal referente del trabajo.

A la hora de acotar la definición del término paisaje, se han elegido únicamente alusiones en su cultura occidental, respetando la historia del paisaje oriental, mucho más antigua y desconocida, de la que extraemos la influencia que tuvo en los artistas impresionistas.

Katsushika Hokusai, artista japonés del siglo XVIII, produjo una serie de cien grabados sobre el monte Fuji (*Cien vistas sobre el Monte Fuji*). Esta obra revolucionó el arte japonés, su perfección técnica y la ambición de su diseño crearon un interés que sedujo a la sociedad de su época. Además, los grabados japoneses se hicieron muy populares entre los pintores, coleccionistas y comerciantes franceses del siglo XIX.⁵²



Katsushika Hokusai. Cuatro *vistas sobre el Monte Fuji*. S. XVIII. Varias medidas y técnicas.

A mediados del siglo XIX, gracias a la apertura del comercio japonés, llegó a Europa el arte de Hokusai, quien destacaba entre sus contemporáneos, haciéndose muy popular entre los pintores impresionistas parisinos.

El propio Vincent Van Gogh quedó seducido por las estampas japonesas, siendo tanta su admiración que posteriormente las usó como fuente de inspiración, tal y como vemos a continuación.

⁵² Una prueba de ello es que Frank Lloyd Wright (1867 – 1959), importante arquitecto americano poseía una gran colección de estas pinturas. Wright es el diseñador del Museo Salomón – Guggenheim de Nueva York.



Hokusai. *Rey pescador con rosas silvestres*. 1834. Acuarela y tinta sobre seda. 24.1 x 18.8 cm.



Vincent Van Gogh. *Iris*. 1889. Óleo sobre Lienzo. 71.1 x 93 cm.

En estas imágenes se ve claramente la influencia oriental que adquirió Van Gogh, quien tras realizar la pintura, la definía así en una carta a su hermano Theo:

Hokusai, con sus *líneas* y su *dibujo* te hace lanzar la misma exclamación, (...) son garras, uno siente al bajel apresado entre ellas.

Pues bien, si uno reprodujera el color exacto, o el dibujo exacto, no provocaría esas emociones.”⁵³

Theo era un buen coleccionista de obras de Hokusai e Hiroshige.

El propio Van Gogh envidiaba a los japoneses por su claridad y limpieza a la hora de trabajar. Los resultados no le parecían aburridos aún sabiendo que no habían sido producidos con rapidez. Le fascinaba la seguridad de los trazos y la facilidad con la que parecían realizados.

Por su parte, la pintura de Claude Monet estuvo influida también por el arte japonés. Es muy posible que la serie que realizó tomando como tema la

⁵³ VAN GOGH, Vincent. *Cartas a Theo*. Barcelona: Paidós, 2004, pp. 292-293.

Catedral de Rouen, de la cual más tarde hablaremos, fue inspirada en las *Cien vistas del Monte Fuji*, ya que coincide con la introducción en Europa de las imágenes niponas.

Pese a que su trabajo en serie presenta ciertas similitudes, no se opta por estudiar el trabajo de Hokusai pues el motivo de esta producción es una oda hacia ese monte sagrado y no una representación del cambio.

En el documental *La couleur de l'instant*⁵⁴, dirigido por Alain Jaubert, se dice que “el puente pudiera ser una reminiscencia de las estampas japonesas que coleccionaba”. En el documental se detalla como Monet empieza a pintar almiares a partir de 1890. Partiendo de un único modelo, lo utiliza como recurso para hacer un recorrido estacional cambiando colores y texturas. Posteriormente, utiliza unos chopos como pretexto para establecer diferencias cromáticas entre varios cuadros y va percibiendo esa inquietud traducida en búsqueda de gamas de color y contrastes entre ellos. De hecho, se atreve a crear composiciones geométricas variando el encuadre.

De manera consecutiva, el pintor elige no variar el encuadre en la serie en la que pinta el río Sena y muestra la evolución de los contornos y de las luces dependiendo de las estaciones o del momento del día. Hará lo mismo en Londres, o en Venecia unos años más tarde.

Nos explica que con la serie de la catedral de Rouen, pintada entre 1892 y 1894, Monet “trata de captar cada metamorfosis de la luz.” Instalado sucesivamente junto a tres ventanas de casas cuya fachada da al monumento. El pintor trabaja con varios lienzos a la vez a diario, y metódicamente va cambiando de cuadro según la hora que fuera.

Desde esas ventanas pinta los diferentes efectos de luz sobre la fachada de la catedral, produciendo 31 cuadros con el mismo motivo. Monet usa la catedral como excusa para hablar sobre el cambio de la luz, el devenir, la brevedad del instante... Un pretexto perfecto para crear una metáfora del paso del tiempo.

⁵⁴ JAUBERT, Alain. *La couleur de l'instant*. Col. Palettes. Delta images. (Vídeo documental)

Cada cuadro es un episodio de la vida de la catedral, y por descontado, del propio pintor. Es por ello que el paisaje se convierte en una disculpa para *artearizar* los elementos que lo componen en distintos momentos del día y en diferentes épocas del año, teniendo como principal motivación la representación de las diferentes impresiones producidas por el paisaje, no el paisaje en sí.

Maderuelo, narra así el nacimiento del impresionismo:

“Así, las ideas sobre el paisaje se desplazan de la representación de los accidentes geográficos a la plasmación de las ‘impresiones’ que el conjunto de estos provocan en la mirada escrutadora del pintor”.⁵⁵

Monet insistirá en demostrar que los objetos varían dependiendo de la luz que los ilumine. No es lo mismo la luz de la mañana, que al mediodía, o con las sombras del crepúsculo.

A partir de 1890 Monet se acostumbra a usar la palabra *serie* y la mayoría de las pinturas y exposiciones que realizará serán bajo este nombre.

El pintor era también un coleccionista de grabados japoneses y es famosa la colección que tenía en su casa de Giverny, colección que se puede visitar hoy en día. Entre su colección se hallan varias obras de Hokusai en las que repetía un puente, hecho que le condicionó para adquirir un puente y montarlo en el estanque que poseía en su casa.

En 1895 se datan los primeros cuadros en los que aparece un estanque cubierto por un puente. Durante los siguientes 10 años, Monet pintaría varias series sobre el puente con encuadres ligeramente variados, pero sin moverse del sitio. En 1918 retoma el tema del puente y acaba de producir sus 47 cuadros pintados sobre el estanque o puente japonés. Es esta producción de manera casi obsesiva de los mismos temas, y la similitud del motivo, lo que nos lleva considerar a Monet como un referente importante del trabajo.

⁵⁵ MADERUELO, Javier. En: VV.AA. *Paisaje y arte. Op. Cit.*, pp.7-8.p.

3. Paisaje con árbol

3. PAISAJE CON ÁRBOL

Paisaje con árbol es una serie pictórica formada por más de trescientos cuadros, en los que se repite de manera sistemática el mismo tema: un paisaje con un árbol en la línea de horizonte.

Cada cuadro de la serie es diferente a los demás. Éstos varían en tamaño, en técnica, materiales, y colores, incluso también la gestualidad y la intención expresiva.

¿Por qué ese paisaje con ese árbol? Tras haber revisado a varios autores que apostaban por la subjetividad del paisaje, su relación con el individuo y con la memoria colectiva e individual, elegimos ese paisaje en concreto porque existe un vínculo personal.

“El paisaje se encuentra en el interior de cada persona que mira, que contempla y que interpreta con toda su propia cultura y toda su sensibilidad, por eso se dice que hay tantos paisajes como personas los interpretan.”⁵⁶

En Aldeanueva de Figueroa, un pueblo de Salamanca de unos trescientos habitantes, cuidamos en nuestra familia una pequeña viña en la que hay una encina.

⁵⁶ RIVERA Blanco, Javier. “Paisaje y patrimonio”. En VV.AA. *Paisaje y patrimonio*. Madrid: Abada, 2010, p.11-12.



Fotografía del referente. Propiedad del autor.

En la memoria queda el recuerdo de la familia vendimiando, y aquellas divertidas paradas para almorzar, jugar o hidratarnos que siempre se hacían debajo de esa encina, donde se guardaban los víveres aprovechando el frescor de la sombra.

Quizá sea un paisaje corriente, pero la propia condición personal hace que la percepción lo convierta en un lugar sublime. Según Raffaele Milani, “el ojo artístico no es un ojo pasivo que se limita a grabar lo dado. Es un ojo constructivo que puede exaltar la belleza de las cosas”⁵⁷. En este caso se demuestra esa afirmación.

Sorprendentemente, ese lugar hace que la memoria no sea frágil y permita recordar cada momento vivido allí. Esa encina significa raíces, vida, y familia.

Cuando se representa la encina no se pretende imitar su apariencia. La intención no es elaborar un tipo de pintura que mimetice con el mundo contemplado; sino, utilizar este tema del paisaje como pretexto.

Manuel García Guatas aporta la siguiente reflexión:

“La pintura es más una memoria de la experiencia del artista que una plasmación de hechos naturales, que para eso puede hacerlo con más precisión la fotografía”.⁵⁸

⁵⁷ MILANI, Raffaele. *El arte del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007, p.114.

⁵⁸ GARCIA Guatas, Manuel. *Op. Cit.*, p.86.

3.1 DESARROLLO CONCEPTUAL

Basándonos en el concepto de Monet, conseguimos desarrollar una serie que simboliza el paso del tiempo.

Para evidenciar la exclusividad de cada momento, al pintar, se intenta expresar al máximo la diferenciación entre una obra y otra incidiendo en el concepto del cambio.

Paul Klee en su *Teoría del arte moderno* señala que la evolución propia debe sobreponerse a lo anterior, sin caer en el riesgo fácil que sería copiar lo predecesor.

“El arte realiza el mundo de la diferencia: cada personalidad, una vez dueña de sus medios de expresión, tiene voz y voto, y sólo los débiles deben apartarse buscando su bien en realizaciones pasadas, en lugar de extraerlo de sí mismos.”⁵⁹

Todo cambia. El mismo paisaje no es igual a las 10 de la mañana que a las 12 del mediodía -ni siquiera mañana a la misma hora-. Es el paso del tiempo, la incidencia lumínica, un capricho de la naturaleza o la interacción de algún ser vivo lo que le hace cambiar.

Para Teresa Galí-Izard: “El paisaje es cambiante en el tiempo, y éste es uno de sus atributos más destacables”.⁶⁰

Tal y como hemos visto, hay teóricos que afirman que el paisaje es algo subjetivo, que depende de la mirada. ¿No es posible acaso, que veamos el paisaje de manera diferente según nuestro estado anímico?

Ese concepto de cambio en el que está basado *Paisaje con árbol*, cuenta también que el paisaje, extrapoliándolo, es una metáfora de nosotros mismos.

⁵⁹ KLEE, Paul. *Teoría del arte moderno*. Buenos Aires: Cactus, 2007, pp. 15 y 16.

⁶⁰ GALÍ-IZARD, Teresa. *Los mismos paisajes. Ideas e interpretaciones*. Barcelona: Gustavo gili, 2005, p.18.

La fundamentación teórica que más se adapta al discurso de la serie es la desarrollada por Heráclito en su tesis sobre el *devenir*:

“No nos bañaremos dos veces en el mismo río, distintas aguas fluyen sobre nosotros, que no somos los mismos”⁶¹

Todos cambiamos tanto en esencia como en apariencia, idénticamente al paisaje. No somos los mismos hoy que mañana, por lo que nuestra percepción tampoco es la misma. Por tanto, dado que el paisaje viene determinado por la mirada, el paisaje nunca lo podremos ver igual.

Cada cuadro no tendría sentido por sí mismo; lo importante es el juego visual comparativo que lo certifica como único y momentáneo respecto a los demás.

Tal y como determina Gombrich:

“En arte, las relaciones no importan únicamente dentro de una pintura dada, sino también entre unos y otros cuadros expuestos o vistos”.⁶²

Realmente el paisaje no tiene un protagonismo exclusivo, pues es éste una metáfora en la que el proceso artístico se ampara para poder transmitir que todo *deviene*.

Trabajar con el mismo tema no es la única ventaja, es también una excusa para pintar que permite experimentar registros pictóricos, probar materiales y establecer un lenguaje plástico personal, algo necesario para progresar como pintor.

Gombrich habla sobre el aprendizaje por medio de la práctica:

“El artista, no menos que el escritor, necesita un vocabulario antes de poder aventurarse a una “copia” de la

⁶¹ Citado por Bertrand Russell en RUSSELL, Bertrand. *Misticismo y lógica*. Barcelona: Edhasa, 2008, p. 37.

⁶² GOMBRICH, E. H. *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. 2008. Madrid: Debate, 1997.p 51.

realidad. (...) Incluso las máquinas puede decirse que “aprenden” mediante el ensayo y el error.”⁶³

3 .2 ESTRUCTURA Y COMPOSICIÓN

Podemos referirnos a la estructura como el orden y la distribución en la que los componentes de un cuadro están colocados. La organización de un cuadro, sea cual sea ésta, y de los elementos pictóricos que lo nutren, se basa en estas dos palabras.

Para poder aunar cada una de las diferentes formas expresivas de las que se componen los cuadros de *Paisaje con árbol*, ya sean materia, color, e incluso espacio, es necesario un cierto orden; porque la ausencia de organización crearía un mundo caótico, algo inviable en cualquier tipo de lenguaje, como es la pintura.

Como indica el historiador del arte austriaco Hans Sedlmayr:

“Las propiedades de la obra de arte se hallan en relación de su interpenetración mutua, o sea que su efectividad depende de su unión o separación. (...) A esta relación de orden le llamamos estructura de la obra de arte. Gracias a la estructura, la unidad de la obra de arte no es la de una suma compuesta por partes individuales, sino la de una totalidad que se divide en rasgos individuales diferenciados. Los rasgos individuales obtienen su valor a partir de su incrustación en el todo estructurado, y sólo se pueden comprender partiendo de él”.⁶⁴

⁶³ GOMBRICH, E. H. *Ibidem*, pp. 75-77.

⁶⁴ Citado en WEDEWER, Rolf. *El concepto de cuadro*. Barcelona: Labor, 1973, pp.55-56.

En esa definición queda claro que para llegar a entender cada una de las partes individuales de un cuadro, es necesario entender su totalidad. Es en ella donde reside el verdadero orden, ya que cada elemento, adquiere un significado propio respecto a los demás y, automáticamente también, a la jerarquía que el propio pintor haya establecido entre ellos.



Paisaje con árbol, 2008. Técnica mixta sobre tabla. 100 x 100 cm. Col. Particular.

Por ello es que, en *Paisaje con árbol* hay una estructura predefinida, antes, incluso, de que exista ningún elemento pictórico consistente en un horizonte en la parte superior del cuadro, que lo divide en dos partes, indudablemente, lo que entendemos como el cielo y la tierra.

se coloca un elemento compositivo: el árbol.

En ese mismo horizonte, normalmente en la parte derecha

Esta estructura se repite en todos y cada uno de los cuadros de la serie, es uno de los recursos empleados para huir del caos que podría proporcionar tal suma de elementos plásticos.

El escritor y humanista Santiago Amón justifica así la pre-estructuración general de un cuadro:

“(…) se entiende por estructura una articulación u organización de elementos o partes; no de cualquiera de las partes, sino de aquellas que sirven de base o

fundamento del resto, en otras palabras, de las partes determinantes”.⁶⁵

Esta definición puede aplicarse específicamente a la serie *Paisaje con Árbol*, concluyendo que para que exista el orden es necesaria una estructura, a modo de esqueleto organizando las partes determinantes para que el todo funcione de una manera eficaz.

Tras partir de una estructura ya tipificada y definida, nos hace falta ahora establecer las pautas de la composición.

Distinguimos los conceptos estructura y composición, entendiendo lo primero como una parte general y primaria, y el segundo como una cualidad que crece al compás del cuadro, con una intención.

Los elementos estructurales están predefinidos mientras que los componentes compositivos nos vendrán de forma casual, buscando siempre un equilibrio entre las diversas partes dentro de esa misma estructura previa.

Oswaldo López Chuchurra, especialista en estética, señala sobre la composición que:

“El vocablo componer está formado por dos partículas: com-poner, ‘poner junto’; es decir distribuir las diversas partes para alcanzar la unidad vital de una forma inédita” – Prosigue después – “(...) la composición de una obra está sustentada por los ritmos que se van creando a medida que se disponen las manchas sobre la superficie”.⁶⁶

Por tanto, la composición de un *Paisaje con árbol*, es la suma de todos los elementos plásticos, ya sean manchas, texturas o ritmos los que, partiendo de

⁶⁵ AMÓN, Santiago. “Estructura”. En VV.AA. *Diccionario de Arte Moderno*. Valencia: Fernando Torres, 1979, p.196.

⁶⁶ LOPEZ CHUCHURRA, Oswaldo. *Estética de los elementos plásticos*. Barcelona: Labor, 1971, p.135.

la estructura previa, equilibran el cuadro; siendo ésta una cualidad imprescindible dentro de cualquier cuadro de la serie.

3.3 DESCRIPCIÓN TÉCNICA DE LA OBRA

Tal y como se ha descrito anteriormente, la representación fidedigna de ese *Paisaje con árbol* es indiferente.

Es curioso que, durante una larga estancia en Belgrado, las personas nativas vieran en los cuadros de la serie bombas en lugar de árboles, lo que viene a demostrar que la percepción está construida por datos que dependen de la propia experiencia empírica y visual.

Dado que el motivo representado no es lo principal en la propuesta sino un trámite que sirve para organizar el caos que podría suponer una investigación sin metodología, no fueron esas percepciones de ningún modo algo despectivo e irrespetuoso, sino una situación más que apropiada para reflexionar.

El hecho de que el paisaje sea únicamente un pretexto, hace que la búsqueda pictórica sea una parte de gran importancia, y es en la experimentación con materiales y su diálogo plástico dónde se ha centrado la indagación en reiteradas ocasiones.

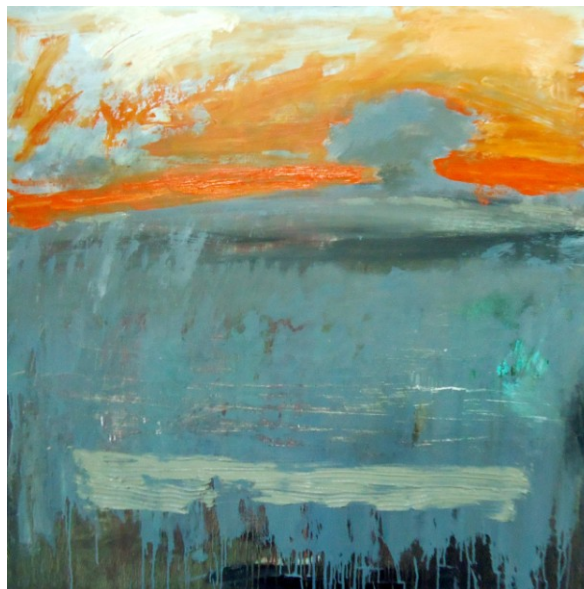
Respecto al apartado de los materiales, primeramente se verá el trabajo con técnicas convencionales y clásicas como el óleo, por ejemplo, incluso en algunas ocasiones pasando a un segundo plano debido a la incorporación de otras materias menos corrientes.

La búsqueda de un lenguaje personal es una de las grandes motivaciones de la serie. Tal y como dice Gombrich, el ensayo y la experimentación son básicos para aprender.

A continuación veremos ese abanico de posibilidades plásticas que abre la incorporación de componentes nuevos y poco convencionales dentro de los conocidos tradicionalmente en el mundo de la pintura.

Nunca se ha decidido abandonar el óleo⁶⁷, puesto que por su sinfín de recursos plásticos se determina como el material que sustenta esta serie formando parte de la gran mayoría de las piezas.

Esta obra, datada en 2010, está realizada únicamente a base de óleo. En ella podemos descubrir la multitud de posibilidades plásticas que nos ofrece esta técnica: aguadas, raspados, veladuras, arrastres y empastes bailan al compás dentro de un mismo lugar, utilizando únicamente el óleo.



Paisaje con árbol, 2010. Óleo sobre tabla. 100 x 100 cm. Colección personal del autor.

En ocasiones, acompañando al óleo, se ha utilizado el recurso plástico de emplear el acrílico como base, ya sea para organizar la estructura de la obra, como para imprimir coloreando.

El principal beneficio de emplear el acrílico como base es la rapidez de su secado, ya que acto seguido la pintura se puede aplicar sobre ella sin peligro de remover las capas inferiores.

Siempre se han respetado las reglas básicas para una buena conservación, nunca empleando el acrílico sobre superficies oleosas haciendo uso de la norma “grasos obre magro”

⁶⁷ Cuando nos referimos al óleo, hacemos referencia también a medios, vehículos y diluyentes utilizados para acompañar la pintura dependiendo del tratamiento deseado.

En el empleo del óleo existe una ley fundamental que rige la forma en la que se aplica la pintura. Esta norma se basa en que las primeras capas deben ser más ligeras que las posteriores, debiendo ser más oleosos los estratos superiores.

Sin olvidar este axioma, se decide probar a incorporar materiales que den rugosidad. La primera opción está en incorporar pigmentos usando como aglutinante y fijador un barniz a base de resina *Dammar* o, en algún caso, *Barniz Holandés*.⁶⁸



Paisaje con árbol, 2010. Óleo sobre tabla. 100 x 100 cm. Colección particular.

En la obra que ilustra la imagen se pueden descubrir registros que no son propios del óleo. Véanse los blancos de la parte media-inferior y su textura rugosa que proporciona un cierto ruido visual. Esa textura vibrada es la huella del pigmento en bruto.

Buscando texturas aún más rugosas, se decidió probar el betún de Judea en polvo, un betún mineral impermeabilizante que es soluble únicamente en disolventes

oleosos. Su presentación es en bolsas al peso, tiene un aspecto similar al del asfalto con un carácter terroso y cuya disolución heterogénea proporciona, gracias al azar, momentos inesperados dentro del cuadro. Ideal para romper una monotonía.

⁶⁸ Producto comercializado bajo ese nombre por TITAN.

Fijándonos en la pintura aquí dispuesta, se pueden distinguir rugosidades del color del bitume, que configuran alguna mancha que matiza el blanco del cielo, y una masa de apariencia áspera y tosca en la mitad del cuadro.

El compuesto disuelto tiene la apariencia del convencional betún de Judea, por lo que una mezcla homogénea no interesa en esta búsqueda de rugosidades.



Paisaje con árbol, 2010. Óleo sobre tabla. 100 x 100 cm. Colección personal del autor.

Una vez elegidos productos con los que encontrar texturas rugosas (también se han empleado polvo de mármol, caolín, arena o carborundo). El siguiente paso es encontrar la posibilidad de incorporar el cemento a la producción pictórica.

La mayor dificultad a la hora de emplear el cemento como material plástico, a priori, es la conservación.

Durante el secado de las primeras pruebas, el cemento se resquebrajaba o se despegaba del soporte y se caía; por lo que se procedió a buscar posibilidades de aplicación y experimentar con materiales con los que mezclar para facilitar su elasticidad, encontrando en el látex su mejor coadjutor.

Si bien es cierto que éste no se usa en todos los cuadros, no se ha dejado de emplear como material pictórico. Las texturas que proporciona sirven para ampliar el lenguaje plástico, exagerando cualquier expresión que se quiera transmitir.

Existe en el mercado una gran variedad de cementos, por lo que, dependiendo del material escogido, los resultados no son siempre los mismos.



Paisaje con árbol, 2010. Óleo sobre tabla. 60 x 60 cm. Colección particular.

Existen productos de diversos grosores, densidades y colores. Además, podemos encontrar en el mercado pigmentos específicos que permiten colorearlo.

La siguiente imagen es un ejemplo de la variedad de densidades, colores y registros que se pueden llegar conseguir. Según podemos observar, aproximadamente el 90% del cuadro está realizado con diferentes variedades de cemento. Esta pintura fue realizada en 2008, y podemos constatar que actualmente está en perfectas condiciones de conservación.



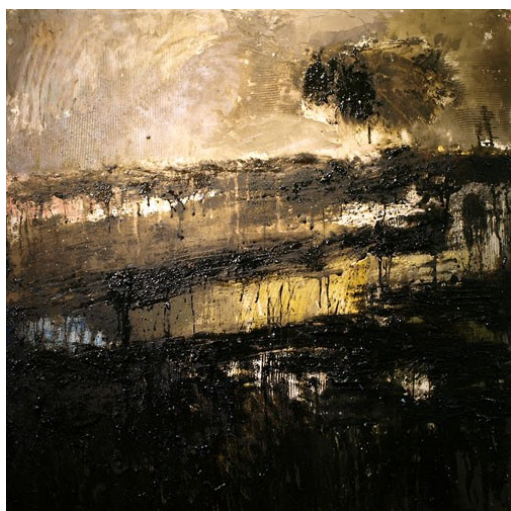
Paisaje con árbol. 2008. Técnica mixta sobre tabla. 100 x 100 cm, Colección particular.

De manera paralela al inicio de los experimentos con el cemento, siguiendo la búsqueda de nuevos registros pictóricos y expresivos, se empezó a incorporar otro material poco común en la pintura tradicional: el alquitrán.

La variedad usada era comercializada por la casa *Kraft*, y su aplicación práctica era como aislante para los bajos de los automóviles.

En un principio, su interacción con otros materiales era muy buena. De apariencia viscosa y color marrón profundo, es soluble con disolventes oleosos y se puede aplicar tanto en empaste como en veladura.

Su principal virtud es esa textura ruda y *viva*. Sus calidades plásticas son óptimas para el proceso pictórico en el que se forja *Paisaje con árbol*, pero tiene varios inconvenientes: su principal desventaja es una cualidad ingénita y se tuvo que prescindir de su uso debido a su secado: no seca. Se puede endurecer, aparentemente petrificar, pero al ser un compuesto graso y con una gran organicidad, cuando recibe un poco de calor, recupera su docilidad. Es un material químicamente inestable y de una gran capacidad de absorbencia, por lo que cualquier pintura que se aplica encima, acaba absorbida por el alquitrán.



Paisaje con árbol. 2008. Técnica mixta sobre tabla. 100 x 100 cm, Col. particular.

En este cuadro de 2008 podemos observar, en mayor o menor medida, las texturas proporcionadas por este material: desde los suaves colores tierra proporcionados al velar la superficie, a las masas casi negras que aporta al utilizarlo en su estado natural.

También se puede contemplar cómo, en la línea que forma el horizonte, el alquitrán se sobrepone a la masa pictórica que está superpuesta, saliendo desde atrás en algunos puntos.

El alquitrán usado como bloque matérico aporta una fuerza característica, muy difícil de conseguir con otros materiales o productos.



Paisaje con árbol. 2009. Técnica mixta sobre lienzo. 195 x 195 cm. Colección particular.⁶⁹

Se puede percibir también que al aplicar pintura encima de una superficie con este producto, los colores quedan sometidos a él, aunándose en tono y color.

En esta obra conviven texturas y grafismos de forma simultánea para conseguir profundidad. Tiene también incorporada una fotografía arrugada de un árbol en vez de pintura.

Tras buscar sustitutos del alquitrán, nada resultó mejor que el descubrimiento de la encáustica, gracias a la aportación de la asignatura *Metodologías y Poéticas de la pintura*, impartida en el Máster por el Catedrático de pintura Don Constancio Collado.

Dentro de las posibilidades técnicas ofertadas en la asignatura –óleo, temple-encáustica-, tras una tutoría con el profesor, se determinó que la técnica que más se adecuaba al proceso pictórico de *Paisaje con árbol* era la de la encáustica debido a sus posibilidades de expresión gráfico-plásticas.

El propósito era aprender a trabajar los conceptos básicos de la encáustica para investigar y adaptar la técnica a la obra personal, y que a su vez, la obra se vea adaptada a la técnica también.

⁶⁹ Premiada en el concurso de pintura *Casimiro Sainz*, cuyo jurado estuvo presidido por la curadora y crítica de arte Marta Mantecón.

Mientras se estaban realizando las primeras pruebas, surgió de improvisto una exposición colectiva en la Galería Río 10⁷⁰ y para aprovechar la tarea, se decidió acelerar en la investigación y presentar los trabajos *encáusticos*, realizados en la asignatura.

La temática de la exposición era *el verde*. Los soportes de los cuadros presentados en esa exposición fueron telas montadas en bastidores. Estos soportes flexibles no son los más recomendados para esta técnica, pero el diálogo mantenido entre la textura de la encáustica y la tela resultaron muy sugerentes.



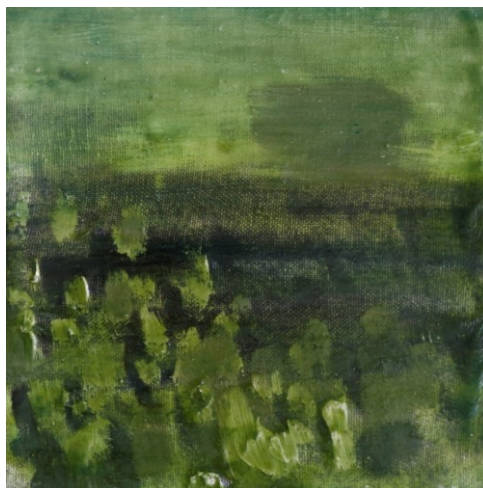
Cartel de la exposición *Verde de Verdad*.



Paisaje con árbol. 2012. Técnica mixta sobre tela. 146 x 146 cm. Propiedad del autor. Actualmente en depósito en Galería Río 10.

Los cuadros presentados a la exposición fueron un total de ocho piezas cuadradas de veinte centímetros de lado y una pieza más grande, cuadrada también, como pieza principal de la exposición, de 146 x 146 cm. Esta obra presidía la exposición, acompañado de las siguientes.

⁷⁰ Exposición *Verde de Verdad*. Galería de Arte Río 10. Burgos. Del 9 de Junio al 31 de Agosto de 2012.



(2) *Paisaje con árbol*. 2012. Técnica mixta sobre tela. 20 x 20 cm. Ambos propiedad del autor. Actualmente en depósito en Galería Río 10.

Tras la producción de esta serie de obras sobre tela, se procedió a realizar un número de 16 piezas de 20 x 20 cm. sobre tabla para ver la diferencia que podía causar el soporte en la manipulación de la materia, y por descontado su repercusión en su resultado final.

El resultado de la prueba fue satisfactorio, siendo este soporte mucho más apropiado para manipular. Se puede quemar con llama y con pistola de calor, permite rascar sin que la materia sufra daños de contracción o distensión debido a la elasticidad de la tela, admite arañar la pintura, llegando a agredir incluso la propia madera. La conclusión es que la madera es un soporte más apropiado para esta técnica dadas sus cualidades.

Respecto a la encáustica como material físico, cabe destacar el proceso que conlleva prepararla. Este material tiene un proceso de elaboración que no es complicado en sí, pero debido a sus componentes tóxicos, requiere el uso de un equipamiento de seguridad y de unas instalaciones adecuadas.

Los ingredientes son la cera virgen de abeja, la esencia de trementina y la resina Dammar. La cera es inocua para la salud, sin embargo, los vapores producidos por la esencia de trementina y las partículas de resina suspendidas en el aire resultan tóxicos al ser inhalados, por lo que es necesaria la ventilación.

La composición de la encáustica y las proporciones exactas con las que se ha trabajado son las siguientes

3 partes de cera virgen	90 gr.
8 partes de resina <i>Dammar</i>	250 gr.
7- 9 partes de Esencia de Trementina	300 gr.

Como vemos, la proporción de esencia de trementina es variable, dependiendo de la viscosidad deseada. Cuanto más esencia de trementina lleva, más diluida queda la mezcla.

Estas son desde las obras presentadas a la asignatura:



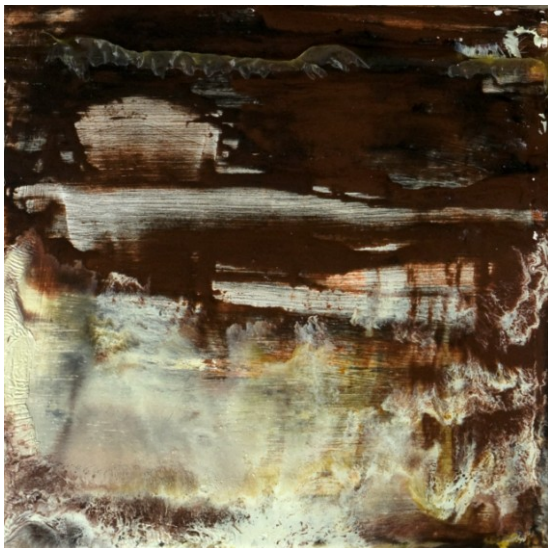
Paisaje con árbol. 2012. Encáustica sobre tabla. 20 x 20 cm. Ambas en sendas colecciones particulares.

En las obras en las que acabamos de hacer referencia, se fue ensayando el comportamiento del material, incorporando más cera que configura la pintura más blanda y transparente. También se fue sumando barniz *Dammar*, lo que servía para diluir la pintura, que su vez presentaba más brillo en su secado.

En varias ocasiones se ha empleado como herramienta una pistola de calor, lo que permite derretir la pintura y fundirla con las capas superpuestas. También se ha procedido a quemar partes del cuadro, quedando un aspecto híbrido entre lo quemado y lo fundido. Esta forma de trabajar, eliminando cualquier

límite técnico, proporciona unos resultados imprevistos y aporta un sinfín de calidades.

Los registros plásticos conseguidos por medio de la experimentación son en su mayor parte inesperados, provocados por el azar.



Paisaje con árbol. 2012. Encáustica sobre tabla. 20 x 20 cm. Colección particular.

Durante el transcurso del máster, aparte de la encáustica, cuyas aportaciones continúan sorprendiendo durante el proceso, hubo otro gran descubrimiento técnico: los “lavados”.

Una de las virtudes del máster es el flujo de conocimientos entre los propios compañeros, sobre todo para quienes desconocen esta Facultad, siendo éste nuestro caso.

La gran demanda en la asignatura *Procesos creativos con la gráfica* era una evidencia de la tendencia del alumnado por cursarla. En varias conversaciones con compañeros se tomó contacto con la técnica del temple polimérico, coloquialmente conocido como *Lavados*.

Las pautas son claras, sencillas y concisas: impregnar un papel con pigmento diluido en un vehículo polimérico, para después, tras controlar el tiempo de *no* secado, proceder a lavar con agua a presión el soporte, en las zonas que deben ser lavadas.

Esto constituye un proceso experimental debido a la relación pintar/despintar, un concepto que utiliza en su obra el pintor Fernando Vázquez-Mórelo, quien dice que “pintar no es solo poner pintura, es también quitar”.

Los registros conseguidos son muy pictóricos, pero la principal fuerza de esta técnica es la superposición de capas producidas tras realizar lavados en reiteradas ocasiones. Esta superposición de sedimentos, proporciona una



Cartel de la exposición *Doce promesas de la pintura española*.

carborundo o plombagina.

Debido a que los resultados prácticos eran positivos y que alcanzaban el grado de satisfacción requerido, se incluyeron dos de estas obras en la exposición colectiva *Doce promesas de la pintura española*, en la cual *Paisaje con árbol* sería expuesto en la Galería *Espacio 36*, Las dos obras expuestas fueron:



(2) *Paisaje con árbol*. 2012. Temple polimérico sobre papel *Superalfa*. 122 x 76. Ambos propiedad del autor.

4. Catalogación. Obra Final

4. CATALOGACIÓN. OBRA FINAL

“No pienses. Pintar no es pensar; es sentir. No pares, no pienses cuando estás pintando.”

Esteban Vicente

En este capítulo se pretende catalogar a modo de resumen la obra producida durante el transcurso del máster dentro del conjunto de la serie *Paisaje con árbol*.

Debido a la gran cantidad de obra producida durante este periodo, se procederá a mostrar tan sólo una parte por motivos de extensión, considerando esta selección más que suficiente para justificar el trabajo.



Paisaje con árbol. 2012. Técnica mixta sobre tabla. 60 x 60 cm. Expuesta en la exposición *Paisaje con árbol*. 2012. La vidriera. Cantabria. Colección particular.



Paisaje con árbol. 2012. Óleo, betún de Judea y acrílico sobre tabla. 60 x 60 cm. Obra cedida para la exposición itinerante *Meaning Making*. (Nueva York, Washington, Varsovia, Bruselas. 2013)



Paisaje con árbol. 2012. Cemento, pigmento y óleo sobre tabla. 60 x 60 cm. Expuesta en la exposición *Paisaje con árbol*. 2012. La vidriera. Cantabria. Propiedad del autor.



Paisaje con árbol. 2012. Esmalte, óleo y caucho sobre tabla. 60 x 60 cm. Obra cedida para la exposición itinerante *Meaning Making*. (Nueva York, Washington, Varsovia, Bruselas. 2013)



Paisaje con árbol. 2012. Técnica mixta sobre tabla. 100 x100 cm. Expuesta en la exposición *Paisaje con árbol.* 2012. La vidriera. Cantabria. Propiedad del autor.



Paisaje con árbol. 2012. Técnica mixta sobre tabla. 100 x 100 cm. Expuesta en la exposición *Paisaje con árbol.* 2012. La vidriera. Cantabria. Propiedad del autor.



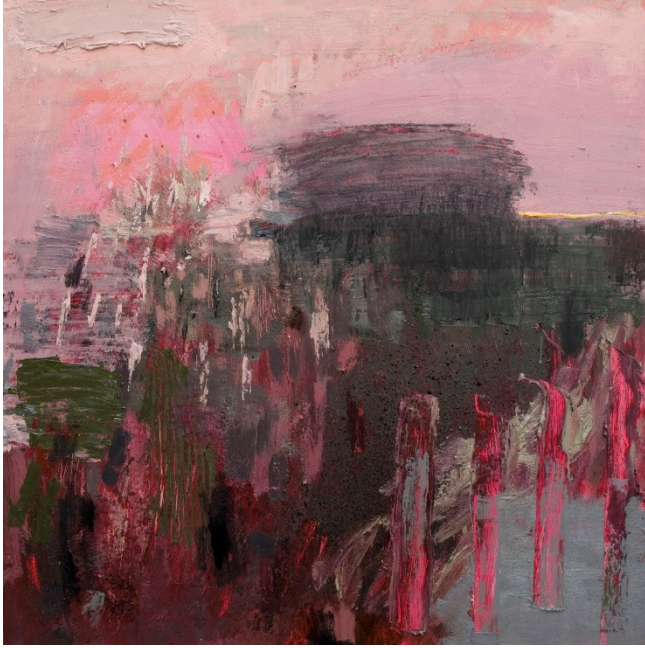
Paisaje con árbol. 2012. Técnica mixta sobre tabla. 100 x 100 cm. Expuesta en la exposición *Paisaje con árbol.* 2012. La vidriera. Cantabria. Col. Particular



Paisaje con árbol. 2011/12. Técnica mixta sobre lienzo. 146 x 146 cm. Portada del catálogo de la exposición *Paisaje con árbol* (La Vidriera, 2012). Col. Particular



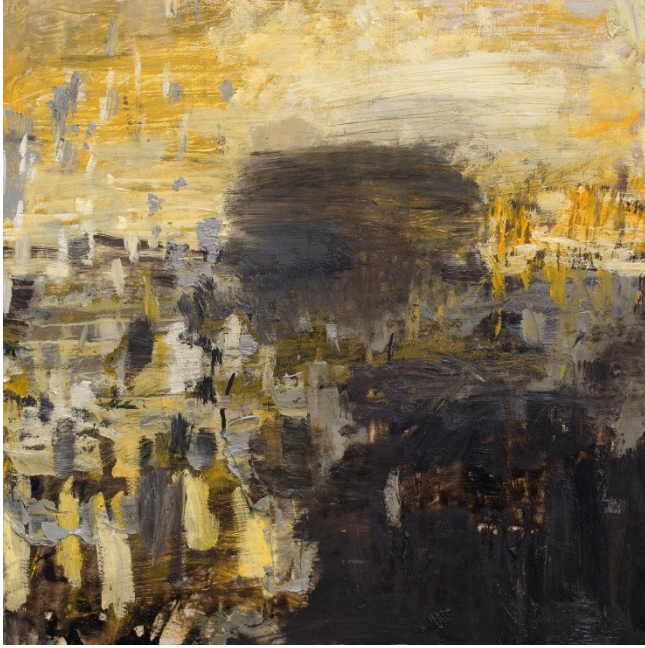
Paisaje con árbol. 2012. Técnica mixta sobre tabla. 60 x 60 cm. Expuesta en la exposición *Los artistas de Al Marge*, 2012. Galería *Al Marge espai d'Art*. Jávea. Actualmente en depósito.



Paisaje con árbol. 2012. Técnica mixta sobre tabla. 60 x 60 cm. Expuesta en la *Exposición II*. 2012 En la Galería *Racó 98*. Sóller, Mallorca. Propiedad del autor.



Paisaje con árbol. 2012. Cemento, óleo y pigmento sobre tabla. 60 x 60 cm. Expuesta en la exposición *Estío*, 2012. Galería *Artis*. Salamanca. Actualmente en depósito.



Paisaje con árbol. 2012. Técnica mixta sobre tabla. 60 x 60 cm. Expuesta en la exposición *Los artistas de Al Marge*, 2012. Galería *Al Marge espai d'Art*. Jávea. Actualmente en depósito.



Paisaje con árbol. 2012. Cemento, óleo y pigmento sobre tabla. 60 x 60 cm. Expuesta en la *Exposición II*. 2012 En la Galería *Racó 98*. Sóller, Mallorca. Propiedad del autor.



Paisaje con árbol. 2012. Óleo y pigmento sobre tabla. 60 x 60 cm. Obra cedida para la exposición itinerante *Meaning Making*. (Nueva York, Washington, Varsovia, Bruselas. 2013)



Paisaje con árbol. 2012. Óleo y pigmento sobre tabla. 100 x 100 cm. Expuesta en la exposición *Paisaje con árbol.* 2012. La vidriera. Cantabria. Propiedad del autor.



Paisaje con árbol. 2012. Técnica mixta sobre tabla. 100 x 100 cm. Expuesta en la exposición *Paisaje con árbol*. 2012. La vidriera. Cantabria. Propiedad del autor.



Paisaje con árbol. 2012. Técnica mixta sobre tabla. 60 x 60 cm. Expuesta en la exposición *Estío*, 2012. Galería *Artis*. Salamanca. Actualmente en depósito.



Paisaje con árbol. 2012. Técnica mixta sobre tabla. 60 x 60 cm. Expuesta en la exposición *Paisaje con árbol.* 2012. La vidriera. Cantabria. Propiedad del autor.



Paisaje con árbol. 2012. Óleo, grafito y parafina sobre tabla. 60 x 60 cm. Obra cedida para la exposición itinerante *Meaning Making.* (Nueva York, Washington, Varsovia, Bruselas. 2013).



Paisaje con árbol. 2012. Cemento y óleo sobre lienzo. 195 x 195 cm. Expuesta en la exposición *Paisaje con árbol*. 2012. La vidriera. Cantabria. Col. Particular.



Paisaje con árbol. 2012. Esmalte, óleo y pigmento sobre tabla. 60 x 60 cm. Expuesta en la *Exposición II*. 2012 En la Galería *Racó 98*. Sóller, Mallorca. Propiedad del autor.



Paisaje con árbol. 2012. Cemento y óleo sobre lienzo. 195 x 195 cm. Expuesta en la exposición *Paisaje con árbol*. 2012. La vidriera. Cantabria. Col. Particular



Paisaje con árbol. 2013. Técnica mixta sobre lienzo. 146 x 146 cm. Expuesta en ART MADRID 13. Actualmente en depósito para exposición en Alemania. (Sept. 2013)



Paisaje con árbol. 2013. Técnica mixta sobre tabla. 60 x 60 cm. Expuesta en ART MADRID 13. Actualmente en depósito para exposición en Alemania. (Sept. 2013)



Paisaje con árbol. 2013. Técnica mixta sobre tabla. 100 x 100 cm. Actualmente en *Exposición 2013*. Galería Racó 98. Sóller, Mallorca.



Paisaje con árbol. 2013. Técnica mixta sobre tabla. 60 x 60 cm. Expuesta en ART MADRID 13. Colección Fundación Venancio Blanco.



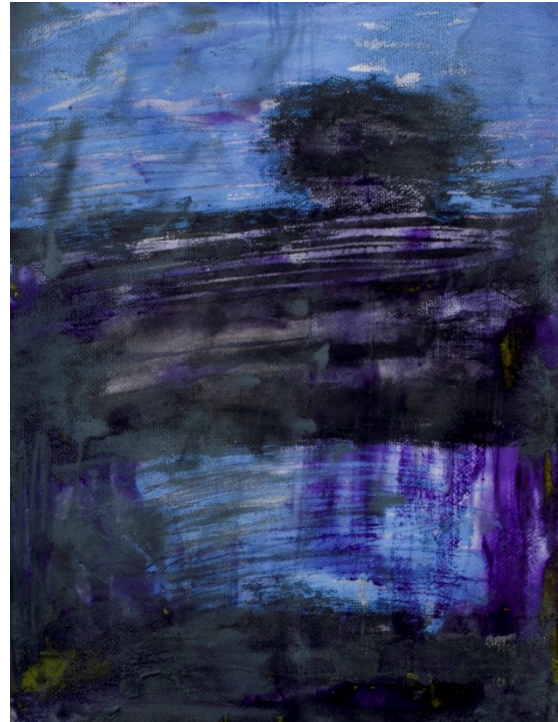
Paisaje con árbol. 2013. Técnica mixta sobre lienzo. 195 x 146 cm. Col. Particular.



Paisaje con árbol. 2012. Técnica mixta sobre tabla. 60 x 60 cm. Expuesta en la exposición *Y por fin, el último verano.* Comisariada por Ricardo Forriols. Benidorm. Propiedad del autor.



Paisaje con árbol. 2012. Técnica mixta sobre tabla. 60 x 60 cm. Expuesta en *Y por fin, el último verano.* Comisariada por Ricardo Forriols. Benidorm. Propiedad del autor.



(4) *Paisaje con árbol*. 2012. Temple polimérico sobre papel *Fabriano Pittura*. 70 x 50 cm. Obras pertenecientes a la exposición individual *En Papel*, en la Galería Espiral. 2012.



(4) *Paisaje con árbol*. 2012. Temple polimérico sobre papel *Gvarro Superalfa*. 112 x 76 cm. Obras pertenecientes a la exposición individual *En Papel*, en la Galería Espiral. 2012.

5. Exposiciones

5. EXPOSICIONES

Durante el transcurso del máster han sido varias las muestras en las que han sido expuestas algunas obras de la serie *Paisaje con árbol*, por lo que, para no desmerecer a las demás, se hará un cómputo general teniendo en cuenta alguna de ellas, priorizando estas dos exposiciones: la muestra individual *Paisaje con árbol*, a la que damos un mayor protagonismo, y la exposición colectiva *Meaning Making*.

Empezaremos, pues, por las exposiciones citadas.

PAISAJE CON ÁRBOL. Enero – Febrero 2012. Sala La Vidriera. Cantabria. Exposición individual.

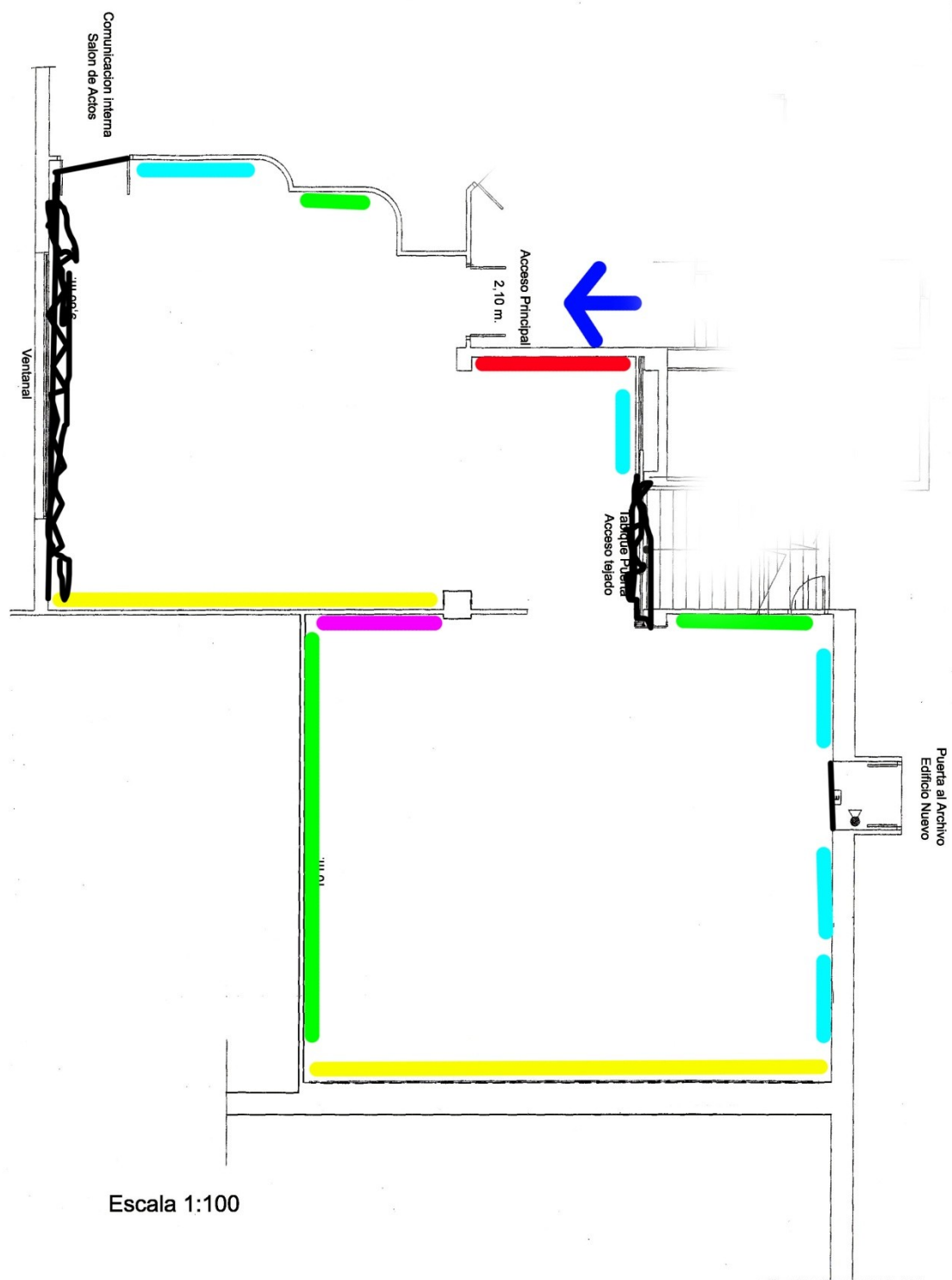
La exposición *Paisaje con árbol* era la exposición elegida desde un principio para este trabajo debido a varios aspectos: es una exposición individual, se editó un catálogo y se pudo ayudar al montaje de la misma.

La sala La Vidriera es una sala de exposiciones dentro del circuito expositivo de Cantabria. Es un espacio complicado debido a la amplitud, tal y como vemos en el plano.

Debido a la amplitud se corría el riesgo de que la sala absorbiese el protagonismo de la obra por lo que se decidió seleccionar las paredes más importantes para colocar piezas grandes y fuertes, para que reivindicaran con personalidad el papel protagonista de la pintura. En el siguiente diagrama las identificamos con el color **AMARILLO**.

En las paredes amarillas, iban colocados los dos cuadros de 146 x 195 cm., el cuadro de 195 x 195 cm; y el cuadro que presidía la exposición, la pieza de 600 x 250 cm se colocó en la pared de dentro, para darle distancia al espectador.

Una vez captada la atención hacia los cuadros, se decidió colocar los 6 cuadros de 100 x 100 en las paredes marcadas con **AZUL CLARO**.



La zona que hemos coloreado de VERDE era una pared muy grande que competía en tamaño con su contigua, pero carecía de una faceta importante, que no se veía a primera vista, por lo que se usó para colgar una serie de cuadros de 60 x 60.

Con esta secuencia se conseguía hacer un dialogo entre las obras de una manera directa. Con tan solo observar esa pared se podían contemplar 20 momentos diferentes de la vida de *Paisaje con árbol*.

La esquina que hemos coloreado de **ROJO**, evocaba intimidad, arropamiento y confort, razón por la que se decidió colocar la serie más delicada en ese lugar: un grupo de 33 cuadros de 20 x 20 cm.

Por último, quedaba un rincón menospreciado, esto se debía a tener en la misma sala el cuadro de 6 metros y el bloque de 20 piezas de 60 x 60 cm. Se necesitaba contrarrestar la absorción de atención provocada por las demás piezas de la sala en la pared que hemos coloreado de **FUCSIA**. Se decidió colocar el cuadro de la portada del catálogo por parecernos más introspectivo. Es un cuadro oscuro que no destaca sobre los demás de primera impronta, pero al acercarte te atrapa con la variedad de registros y de matices y por la fuerza que transmite.

Tal y como hemos visto, se hizo un recorrido no lineal, basándonos en el equilibrio compositivo de la muestra, y aprovechando la importancia que tenía cada pared. Esta distribución permitía que cada visitante disfrutara de la exposición según su instinto.

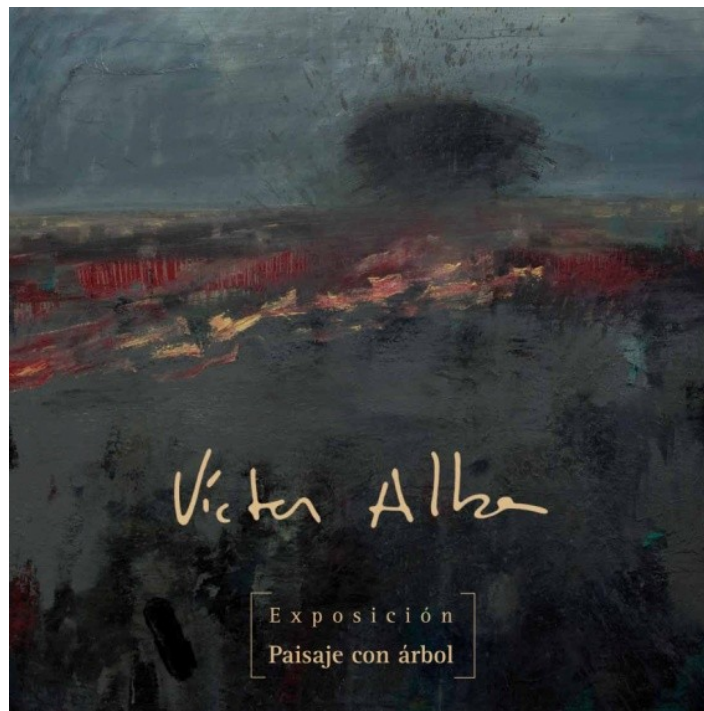
La exposición tuvo gran repercusión mediática, con apariciones en televisión, prensa escrita y radio, y fue una muestra muy visitada.

A continuación se detallan los gastos en un presupuesto. Los precios de los productos únicos como los bastidores y los tableros son exactos. La relación de gastos en el material fungible, como la pintura, disolventes y demás materiales, es muy complicado de situar con exactitud, debido a la gran cantidad de pedidos realizados, pero la estimación ha sido lo más precisa posible.

En el presupuesto no se han incluido los gastos de la maquetación e impresión de los catálogos, ni del personal de montaje, ni de la persona ocupada de la seguridad y vigilancia, ya que esos gastos los cubría la entidad patrocinadora, el Ayuntamiento de Camargo.

CONCEPTO	Precio/u	Unidades	Subtotal
Bastidores contrachapados de madera 100 x 100 cm.	52	6	312
Bastidores contrachapados de madera 60 x 60 cm.	17	22	374
Bastidores entelados 20 x 20 cm.	7,90	24	189,6
Bastidores entelados 146 x 195 cm.	90	2	180
Bastidor entelado 195 x 195 cm.	123	1	123
Bastidor entelado 146 x 146 cm.	84	1	84
Bastidores contrachapados 250 x 200 cm.	140	3	420
Látex, colas, disolventes e imprimaciones			100
Pinceles, espátulas			60
Cemento, Alquitrán			50
Acrílicos			45
Cera, parafina			20
Óleo			120
Transporte			300
<i>Vernissage</i>			50
TOTAL €			2427

Documentación gráfica de la exposición:



Cartel y portada del catálogo.



Entrada al recinto.



Cartel y catálogo en la entrada.



Vinilo en la entrada de la exposición con el título de la misma y el nombre del artista.



Un cuadro de 60 x 60 cm.
arropado por dos de 100 x 100
cm.



Tres de las piezas más grandes de la exposición presidiendo la entrada.

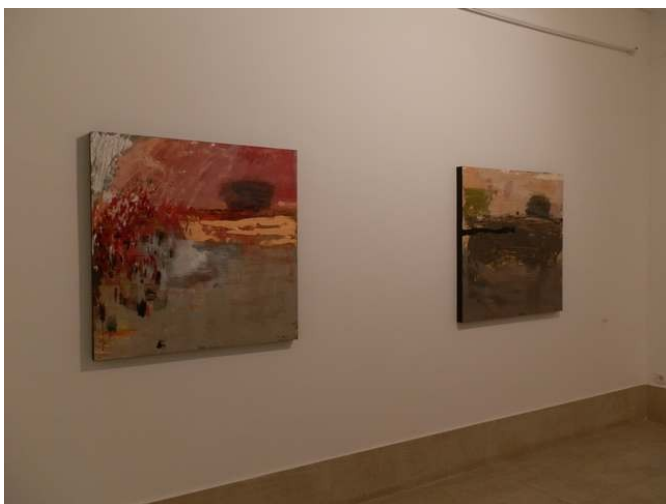
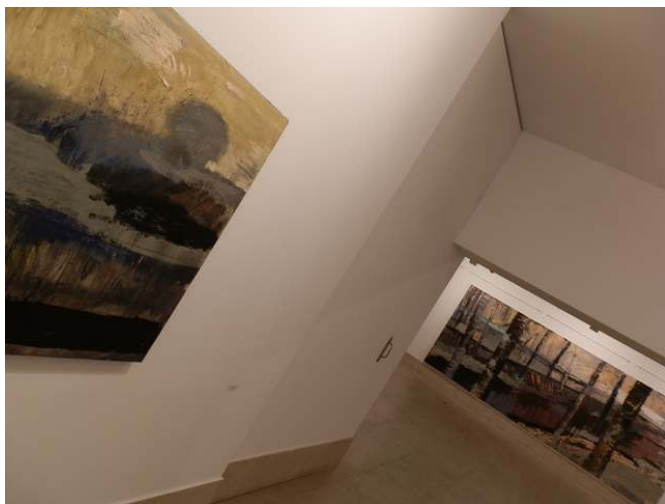


Detalle del bloque de piezas de 20 x 20 cm.



En esta imagen contemplamos el conjunto de las 33 piezas en su totalidad.

Detalle del campo de sala, viendo al fondo el cuadro principal de la exposición. *Paisaje con árboles*. 2011. Técnica mixta sobre tabla. 250 x 600 cm.



Dos piezas de 100 x 100 cm.

Detalle del bloque de piezas de 60 x 60 cm.





Conjunto completo del bloque de cuadros de 60 x 60cm. Con el cuadro portada del catálogo al lado.



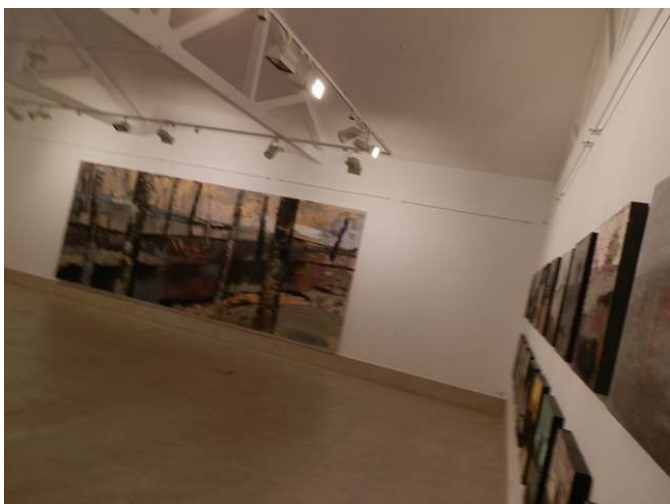
Detalle del bloque de piezas de 60 x60 cm.



Detalle del cambio de sala.

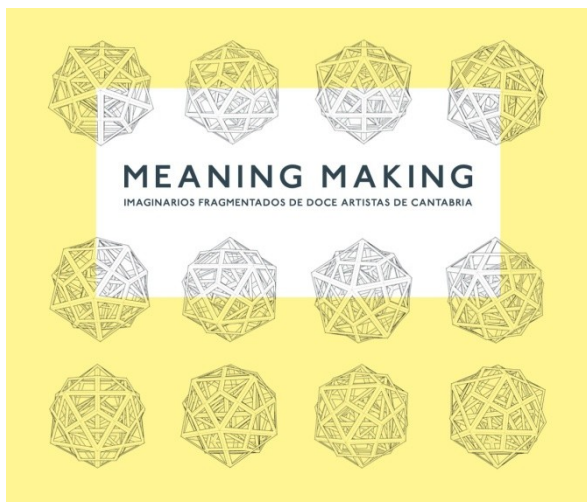


Regresando a la sala primera.



Vista panorámica de una de las dos salas de la exposición.

MEANING MAKING, Marzo 2013. Instituto Cervantes Nueva York.
Exposición colectiva e itinerante. Comisariada por Mónica Álvarez Careaga.



Portada del catálogo e invitación



**Instituto Cervantes.
 49 st. - 2th Av. Nueva York.**



Entrada a la exposición.

Inauguración. Junto a Javier Rioyo, director del IC y escritor, y Mónica Álvarez Careaga, comisaria de la exposición.





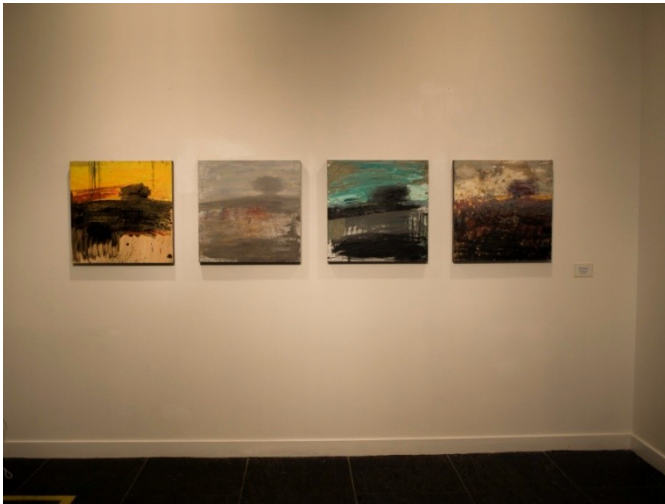
Detalle de la Inauguración



Con el Artista Hugo Fontela

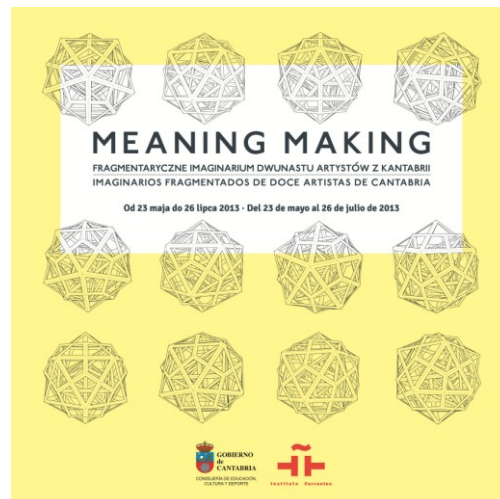


Instalación de Alfonso Borragán.



(4) *Paisaje con árbol*. 2012.
Técnica mixta sobre tabla. 60 x
60 cm.

La exposición ha recorrido Washington (Abril) y Varsovia (Mayo – Junio), de donde es esta invitación. En Septiembre será expuesta en Bruselas.



EN PAPEL. (Mayo 2012). Galería Espiral. Cantabria. Exposición individual.



Tarjetón de la exposición



Con alumnas y Profesora de la Escuela de Arte Eduardo L. Pisano de Torrelavega.

VERDE DE VERDAD. Junio 2012. Galería Río 10, Burgos. Exposición colectiva.

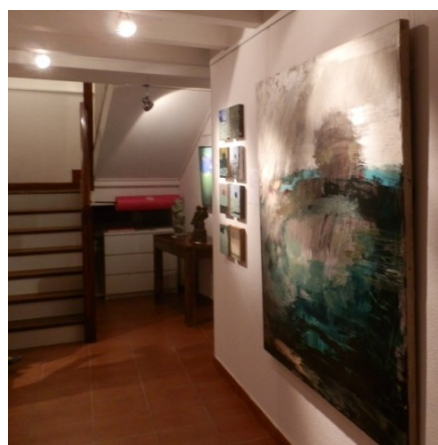


Cartel Exposición.



Con varios de los artistas participantes.

Varios cuadros de la serie.



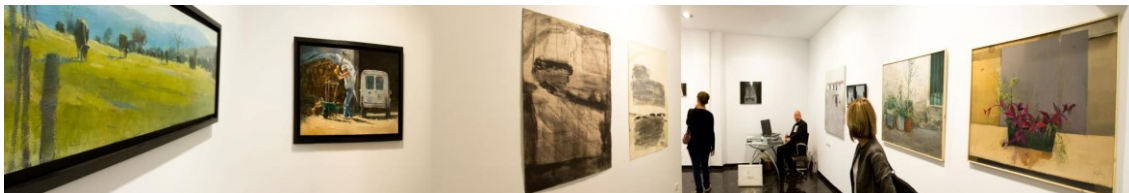
**DOCE PROMESAS DE LA PINTURA ESPAÑOLA. Junio 2012. Galería
Espacio 36, Zamora. Exposición colectiva**



Cartel Exposición.



Con varios artistas en la inauguración.



Vista panorámica de la exposición.

**SIANOJA 13. Junio – Julio 2012. Simposio internacional de arte.
Cantabria.**



Cartel del simposio con los artistas seleccionados.

Con los demás artistas en la inauguración de la exposición final.



Paisaje con árboles. 2012. Técnica mixta sobre lienzo. 162 x 360 cm. Colección SIANOJA.

ART MAD'13. Febrero, Madrid. Feria Internacional de Arte.

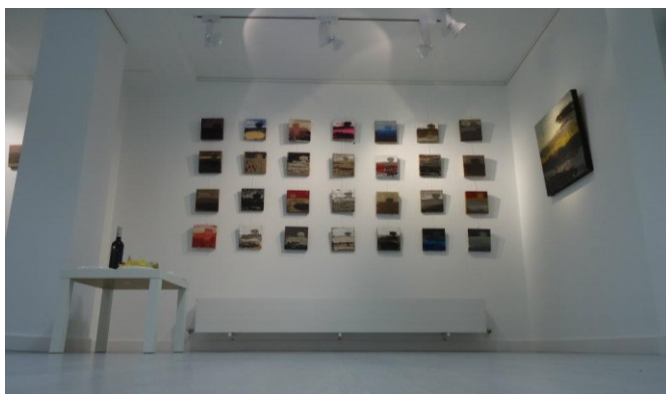


Stand de la Galería Espiral.
Junto a las obras de Antonio
Santacreu y Manolo Oyonarte.

**PAISAJE CON ÁRBOL. Diciembre 2011. La Cuadra. Alegría, Vitoria.
Exposición individual.**



Cartel de la exposición



Composición 28 cuadros de 20 x
20 cm. Cada uno.

Además de las mencionadas, también han formado parte de las siguientes exposiciones durante este periodo:

- *El viaje*. Galería Artis. Salamanca. (Verano 2012).
- *Russafart'12*. Galería Imprevisual. Valencia. (Mayo 2012).
- Museo del Paisaje. Priego de Córdoba. (Verano 2012).
- Galería Al Marge Espai d'Art. (Agosto 2012).
- *Exposición II*. Galería Racó 98. Sóller, Mallorca. 2012.
- *Y de repente, el último verano*. (Exposición comisariada por Ricardo Forriols). Benidorm. (Octubre 2012).
- *Los artistas de Al Marge*. Galería Al Marge espai d'Art. (Abril 2013).
- *Estío*. Galería Artis. Salamanca. (Verano 2013).
- *Exposición 2013*. Galería Racó 98. Sóller. Mallorca.
- *Rojo*. Galería Río 10. Burgos. (Junio 2013).
- *Art Symposium 2013*. Všeradice. República Checa. (Junio 2013).

6. Conclusiones

6. CONCLUSIONES

En este proyecto se muestra gran parte del trabajo realizado durante el transcurso del Máster en Producción Artística, siendo éste un fiel reflejo del camino recorrido desde Septiembre de 2011 hasta hoy.

El resultado de este esfuerzo es un conjunto pictórico de unos ochenta cuadros realizados en este periodo, continuando un proyecto artístico anterior y ayudando a su consolidación.

La contribución más importante y directa del máster sobre la serie *Paisaje con árbol* se hace evidente en dos sentidos:

- Desde un punto de vista práctico, se ha generado una innegable aportación con la incorporación de dos nuevas técnicas: la encáustica y el temple polimérico, con las que se ha enriquecido el conjunto de recursos pictóricos de la serie haciendo posible una mayor diferenciación entre las obras y abriendo el camino hacia nuevas experimentaciones.
- Por otro lado, tanto las asignaturas teóricas como la ejecución de este trabajo de investigación han ayudado a reflexionar, fundamentar y consolidar los conceptos que motivan a producir, haciendo más coherente cada idea que sustenta la obra, y por lo tanto un proceso más consecuente, maduro y rico.

Teniendo como única convicción que la teoría no cobrarse más importancia que el desarrollo práctico, se han intentado equilibrar ambos apartados creando un proyecto dentro del marco estipulado para un Trabajo Final de Máster de tipología 4; con esto se quiere expresar que la intención no es crear una tesis de investigación, sino una aproximación a los diferentes aspectos que rodean la obra y ayudar así a justificarla de una manera honesta.

Hemos reconocido la amplitud del término “paisaje”, intentando acotarlo a través de la opinión de varios expertos, quienes nos han demostrado que nunca ha dejado de ser un reflejo de la sociedad. Gracias a su capacidad para generar recursos plásticos, le hemos adjudicado el papel de pretexto para pintar. Hemos hecho también un breve repaso sobre la historia del paisaje en la pintura, y cuáles han sido sus principales referentes, hasta quedarnos en el impresionismo, dónde hemos descubierto una similitud con el concepto principal de nuestra serie: la repetición como evidencia del cambio.

Pese al enriquecimiento formativo, personal e intelectual y al placer que proporciona la inmersión en el proceso pictórico en las incontables horas de taller, las más sinceras conclusiones se deben extraer a partir de las exposiciones, ya que son el broche final a todo el esfuerzo creativo.

La obra producida ha formado parte de varias exposiciones o ferias entre las que hemos considerado destacar dos: la muestra individual *Paisaje con árbol* y la exposición colectiva *Meaning Making*.

La primera se ha seleccionado por ser una exposición individual, siendo una clara evidencia de lo que es la serie pictórica: un diálogo entre los diferentes cuadros que la componen. Por el contrario, la exposición colectiva se ha escogido por la trascendencia, dotando a la obra creada en el máster de una repercusión internacional, ya que ha sido expuesta en Nueva York, Washington, Varsovia, y en Septiembre viajará a Bruselas.

Como conclusión final queremos valorar la experiencia de este trabajo como excelente e inolvidable. Ha supuesto una gran contribución personal y profesional, y ha generado una inquietud, un entusiasmo y una curiosidad que impiden concluir, siendo ésta una motivación extra para que esto no acabe aquí.

“Mira Sancho, que lo importante no es la posada, sino el camino”.

Miguel de Cervantes.

7. Bibliografía

7. BIBLIOGRAFÍA

AUGÉ, Marc, *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona: Gedisa, 2004

ARGULLOL, Rafael. *La atracción del abismo*. Barcelona: Destino, 2000.

BERJMAN, Sonia. *Diversas maneras de mirar el paisaje*. Buenos Aires: Nobujo, 2006

CLARK, Kenneth. *El arte del Paisaje*. Barcelona: Seix Barral, Barcelona, 1971

DA VINCI, Leonardo. *Tratado de pintura*. Madrid: Editora Nacional, 1980

DE LOS SANTOS AUÑÓN, María José. *Neoexpresionismo alemán*. San Sebastián: Nerea, 2004

DOMINO, Christophe, *Á ciel ouvert: L'art contemporain à l'échelle du paysage*. París: Scala Cop. 2006

GALÍ-IZARD, Teresa. *Los mismos paisajes. Ideas e interpretaciones*. Barcelona: Gustavo gili, 2005

GILPIN, William. *Tres ensayos sobre la belleza pintoresca*. Madrid: Abada, 2004

GOMBRICH, E. H. *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid: Debate, 1997

KLEE, Paul. *Teoría del arte moderno*. Buenos Aires: Cactus, 2007

LOTHE, André. *Breve tratado del paisaje*. Barcelona: Poseidón, 1985

LOPEZ Chuchurra, Osvaldo. *Estética de los elementos plásticos*. Barcelona: Labor, 1971

MADERUELO, Javier. *Nuevas visiones de lo pintoresco: el paisaje como arte*. Fundación Cesar Manrique, 1996

- MARTÍNEZ de Pisón, Eduardo. *Miradas sobre el paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2009
- MILANI, Raffaele. *El arte del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007
- PENA, María del Carmen. *Pintura de paisaje e ideología. La generación del 98*. Madrid: Taurus, 1982
- PÉREZ Sanleón, José Francisco. *La pintura de paisaje en la serie Al- Boeira*. (Tesis Doctoral). Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2010
- PUIG Y PERUCHO, Bonaventura. *La pintura de Paisaje*. Barcelona: Meseguer
- ROGER, Alain, *Breve tratado del paisaje*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2007
- RUSSELL, Bertrand. *Misticismo y lógica*. Barcelona: Edhasa, 2004
- RUEDA ANDRÉS, José María. *El paisaje como principio de posibilidades plásticas inéditas en el lenguaje pictórico*. (Tesis doctoral). Madrid: Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, 1989
- SANTIAGO, Paula. *Visiones del entorno: Paisaje, territorio y ciudad en el campo de las artes visuales*. (Tesis doctoral). Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2009
- VAN GOGH, Vincent. *Cartas a Theo*. Barcelona: Paidós, 2004
- VV.AA. *Paisaje y arte*. Madrid: Abada, 2007
- VV.AA. *Relatos Célebres sobre la pintura*. Barcelona: Áltera, 2004
- VV.AA. *Paisaje y patrimonio*. Madrid: Abada, 2010
- VV.AA. *El paisaje. Génesis de un concepto*, Madrid: Abada, 2005
- VV.AA. *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2008
- VV.AA. *Diccionario de Arte Moderno*. Valencia: Fernando Torres, 1979
- VV.AA. *Retorno al paisaje. El saber filosófico, cultural y científico del paisaje en España*. Valencia: Ebrén, 2008

VV.AA. *El paisaje: de Giotto a Antonio López*. Barcelona: Carrogio Cop. 2007

VV. AA. *Los paisajes del Prado*, Madrid: Nerea, 1993

VV. AA. *La modernidad y lo moderno. La pintura francesa en el siglo XIX*. Madrid: Akai, 1998

WEDEWER, Rolf. *El concepto de cuadro*. Barcelona: Labor, 1973

WOLFFLIN, Enrique. *Conceptos fundamentales en la Historia del Arte*. Espasa-Calpe, Madrid, 1979

Catálogos:

La abstracción del paisaje. Del romanticismo nórdico al expresionismo abstracto, Fundación Juan March, Madrid, 2007

Aquellos cielos rojos. Exposición de Chema Eléxpuru en la sala La Vidriera

En torno al paisaje. De Goya a Barceló. Paisajes de la colección Argentaria. Madrid: Fundación Argentaria, 1997

VVAA, *Monet y la Abstracción*. Madrid: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 2010

Recursos en línea:

Real Academia Española, Diccionario de la lengua española, 22 ed., (2001) [en línea] Consultado en <http://lema.rae.es/drae/?val=paisaje>

<http://pintura.aut.org/>

<http://bradhodgson.blogspot.com.es/2010/10/hiroshi-sugimoto.html>

Revistas

EXIT, *Desastres*, nº50. Madrid, 2013

Concreta, *Desplazamientos y desalojos*, nº 01. Valencia, 2013

EXIT Express, *El mundo bajo los pies. El caminar como experiencia estética*, nº 57. Madrid, 2011

Recursos audiovisuales:

JAUBERT, Alain. *La couleur de l'instant aux le Bassin aux Nymphéas de Monet*. Documental, 31 min, 1990. Producción / Distribución: Delta. Musée d'Orsay. Música: Ravel, Schoenberg.

RESNAIS, Alain. *Cortometrajes*. Edición de Roberto Cueto. Versus Entertainment: *Van Gogh* (1948), *Gauguin* (1950). 78 min.