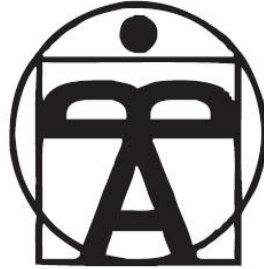


UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

NATURAL DE ALZIRA.

**El paisaje urbano de Alzira: proyecto pictórico con fin
expositivo.**

TESIS DE MASTER

Presentada por:

ELISA GARCÍA SOSPEDRA

Dirigida por:

EVA MARÍA MARÍN JORDÁ

Valencia, Noviembre de 2007

DATOS PERSONALES:

Autora del proyecto: Elisa García Sospedra.

DNI: 20840787G

Lugar y fecha de nacimiento: Alzira. 09-02-1983.

Dirección: c/ Palanca i roca nº 15, C.P. 46600. Alzira. Valencia.

Teléfono: 619 08 28 88 / 96 240 06 75

Dirección de correo electrónico: elgarsos@hotmail.com

ÍNDICE

1. Presentación.....	4
2. Memoria: desarrollo conceptual	
2.1. El Paisaje urbano.....	6
2.2. La herencia romántica.....	15
2.3. Objetivos.....	20
2.4. Referentes formales.....	29
3. Memoria: descripción técnica y tecnológica del proyecto	
3.1. Descripción técnica del proceso de trabajo.....	33
3.2. Ficha técnica de cada obra.....	36
4. Memoria: proceso de trabajo	
4.1. Planificación en del proyecto.....	45
4.2. Fotografías que han servido de referente.....	46
4.3. Bocetos digitales.....	49
5. Render	
5.1. Plano de la sala donde va destinada la exposición y fotografías de ésta.....	56
5.2. Simulacro de la obra expuesta en la sala.....	58
6. Presupuesto.....	59
7. Conclusiones.....	60
8. Bibliografía.....	64
9. Agradecimientos.....	66

1. Presentación:

Teniendo en cuenta la normativa para la realización de la Tesis Final de Master y sus posibles alternativas, la tipología elegida para la realización de dicha Tesis y que mejor se adapta a la línea de trabajo que he desarrollado en el *Master de Producción artística* es la referida en el apartado 5.1: la realización de una exposición para un espacio público o privado. Concretamente, mi intención es mostrar el proyecto pictórico desarrollado en la Sala Municipal de La Casa de la Cultura de Alzira, situada en la C/ Escolles Pies s/n, espacio con el que ya se han iniciado las gestiones necesarias para llevar a cabo el proyecto.

Me he propuesto exponer en dicho espacio porque en las obras pictóricas planteadas para el proyecto, los referentes elegidos son paisajes alcireños en los que recurro a escenas anónimas y en los que me planteo que aparezcan dos elementos contenidos en la ciudad: arquitectura y vegetación.

La elección de este camino pictórico comenzó hace ya unos años, entre otras cosas por el interés que despertaron en mi lecturas como “La colmena” de Camilo José Cela. Aunque he de ser franca y aceptar que al principio se trató de un interés bastante ingenuo, basado en la comodidad que supone la inmediatez y cercanía del referente, con el tiempo y la reflexión, la ciudad se convirtió en objeto de mis miradas y empezaron a llamarme la atención dos elementos que se han convertido en protagonistas de mi trabajo: los edificios y la vegetación.

La razón por la que encuentro interesante que estos elementos estén presentes en mis cuadros, es que pese a que ambos, desde mi punto de vista han de ser considerados naturales, en realidad solo uno de ellos es tenido en cuenta como tal por la gran mayoría de la opinión pública y esto

conlleva una idea de que todo aquello relacionado con el artefacto y con la manufactura no puede ser considerado Naturaleza.

En cuanto la elección del título, creo conveniente clarificar que responde a dos ideas contenidas en el proyecto. En primer lugar, “Natural de Alzira” deja muy claro el fuerte vínculo que mantengo con el referente pues desvela mi lugar de nacimiento. Y en un segundo, y con un matiz más complejo, de dicho título se desprende que lo que aparece en las obras, tanto arquitectura como vegetación, es algo natural no solo por que se haya construido o plantado en Alzira, sino porque forma parte de la Naturaleza (de ese todo en el que también se incluye el ser humano y lo creado por él).

El punto al que he llegado a través del desarrollo de este proyecto deja atrás muchas de las convicciones que defendía en su comienzo. La lectura de textos especializados en la materia y la formación adquirida en los cursos de master que he realizado se han convertido en el hilo conductor de mis inquietudes hacia el referente paisajístico más inmediato. La lectura de los textos de Javier Maderuelo, Italo Calvino, Francisco Calvo Serraller o José Albelda y José Saborit, entre otros, ha resultado una aportación imprescindible en la configuración de la idea que pretendía reflejar este proyecto.

Así, la estructura del desarrollo conceptual tiene como eje central el término paisaje, pasando a plantear problemáticas herederas del Romanticismo y aclarando los objetivos hacia los que se orienta el desarrollo del trabajo pictórico.

2. Memoria: desarrollo conceptual.

2.1. El paisaje urbano:

Partiendo de las lecturas que he realizado, me gustaría empezar este viaje conceptual haciendo referencia a la palabra que define mi proyecto: paisaje. Entendemos que cuando nos referimos a este término en su vertiente pictórica estamos mencionando la representación de un territorio, una expansión de terreno que ha sido observado y considerado con cierta emoción y que es la intencionalidad de quien lo mira quien convierte dicha vista en un paisaje, pues no hay paisaje sin conciencia de éste y esto no ocurre en todas las culturas. Para que el fenómeno pueda ser considerado hay determinados factores que son indispensables.

“Si ese conjunto de árboles, de montañas, de aguas y de casas, que llamamos un paisaje, es bello, no es por si mismo, sino por mí, por mi gracia propia, por la idea o el sentimiento que le dedico”¹.

“Los valores que ha conformado nuestra cultura consumista nos han conducido a una “cosificación” del paisaje; sin embargo, el paisaje no es una cosa, no es un objeto grande ni un conjunto de objetos configurados por la naturaleza o transformados por la acción humana. El paisaje tampoco es la naturaleza ni siquiera el medio físico que nos rodea o sobre el que nos situamos. El paisaje es un constructo, una elaboración mental que los hombres realizamos a través de los fenómenos de la cultura”².

En primer lugar el sujeto que aprecie ese paisaje no puede estar supeditado a la productividad del terreno que observa, pues si su vida depende de las ganancias que le proporcione tal espacio, no puede ser

¹ BAUDELAIRE, CHARLES, , *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid, La balsa de la Medusa Visor Dis S.A, 1999. (1ª ed 1996). Pág 273

² MADERUELO, JAVIER, *El paisaje. Génesis de un concepto*. Madrid, Abada, 2005. Pág. 17.

libre para admirar el territorio sin ningún fin lucrativo. De ahí que el ciudadano huya a las afueras de su urbe a buscarlo.

“Si la naturaleza está en todas partes, el paisaje solo puede nacer en el ojo del habitante de la ciudad que lo mira de lejos porque no tiene que trabajar ahí cada día...el urbanizado, ya bastante seguro de sobrevivir, sólo puede entregarse a los placeres del paseo y de la contemplación”³

En segundo lugar, es indispensable que haya un alejamiento geográfico, ya que esto favorece un distanciamiento que permite que se disponga de más criterio a la hora de juzgar o valorar nuestro entorno. Si tenemos acceso a una mayor diversidad por medio del viaje, dispondremos de la posibilidad de apreciar el contraste geográfico y al mismo tiempo, tomaremos conciencia de nuestra propia identidad⁴. Aunque de esto se desprende otra cuestión, pese a que vivimos tiempos en los que el desplazamiento es lo normal, la velocidad a la que este se produce impide que podamos prestarle atención a ese espacio exótico que no tiene por que ser muy lejano. Igualmente, el altísimo grado de información que consumimos diariamente por medio de la publicidad y de los medios de comunicación, también supone una dificultad a la hora de prestar atención al territorio que ocupamos. Con esto me refiero a que cuando nos desplazamos, normalmente, los carteles, las vayas publicitarias, las señales de tráfico, los rótulos de los comercios, hasta incluso la música que vamos escuchando en nuestro MP4 de última generación, o el mensaje que acabamos de recibir en nuestro móvil, impiden que por un momento tomemos conciencia del escenario que nos acoge.

Todo esto acaba teniendo como consecuencia una “nostalgia ecológica”, un sentimiento de desarraigo con la tierra, y una añoranza de nuestro pasado más “salvaje”, que suplimos con salidas a ambientes que

³ DEBRAY, REGIS, *Vida y muerte de la imagen. Hª de la mirada en occidente*. Barcelona, Paidós, 1992. Pág. 165.

⁴ Fenómeno que Francisco Calvo Serraller explica de manera muy clara en su ensayo *Concepto e Historia de la pintura de paisaje en Los Paisajes de Prado*. Madrid, Nerea, 1993, pp..12-14.

generalmente consideramos “naturales”, aunque antes que tratarse de una experiencia, más bien se trata de un mero consumo de la “Naturaleza”⁵. En lugar de disfrutar de ésta, nos dedicamos a hacer fotografías cuyo fin es el disfrute de tal experiencia en otro momento y en otro lugar. Lo importante es llevarnos a casa la prueba de que estuvimos allí, un acto similar al que se llevaba a cabo cuando era conquistada una

⁵ Cuando en el texto se usan las comillas en el término natural o Naturaleza, suele ser un recurso irónico para desmitificar la idea de que dichos conceptos están enfrentados al arte. Para ello y de igual forma que en el libro de ALBELDA, JOSE y SABORIT, JOSE, *La construcción de la Naturaleza*. Valencia: Direcció General de Promoció Cultural, Museus i Belles arts, D.L. 1997, sería conveniente que hiciéramos una alusión textual a estos conceptos contenidos en dicho libro, pues para hablar de estos términos me he ceñido a las definiciones que en él aparecen.

“La primera acepción “Naturaleza”, designa en principio y de modo descriptivo todo lo que hay, lo que existe, las cosas evidentes, asumiendo a su vez dos importantes matices, ya que puede considerarse:

N-1. Bien el conjunto de todos los seres y fenómenos del mundo físico, incluyendo al ser humano en tanto “un ser de la naturaleza”, que es estudiado por las ciencias llamadas naturales junto a animales, vegetales, minerales, fluidos... En oposición a “lo sobrenatural” esta acepción de Naturaleza se aproxima a nociones de “realidad” o “mundo”, y tan natural se considera desde el punto de vista un bazo humano como una margarita, una borrasca o un microbio. En último extremo, como “todo lo que existe”, esta acepción incluiría artificios y creaciones humanas.

N-2. O bien, por el contrario, el conjunto de todos los seres en oposición al ser humano y a lo que le es propio; como “todo aquello que no ha sido producido y ni siquiera tocado por la mano del hombre”, esta acepción de la Naturaleza, espontánea e indeliberada se opone al arte, al Arte o a la Cultura. La oposición entre “lo que es por naturaleza” y “lo que es por perspectiva fue señalada tempranamente por dos sofistas. Desde esta perspectiva- que es la dominante en los usos comunes del término-, no puede confundirse la “urbanización” con la plena naturaleza” en la que se ubica, o el visitante de la “reserva natural” –o su videocámara- con la “reserva natural”.

n. Pero naturaleza asume también otro sentido general, no tan descriptivo, cuando se refiere no a las cosas visibles sino a otras invisibles, cuando se unas expresiones como “naturaleza de un ser” es decir en principio, causa, origen, esencia o lo propio de ese ser (*origo rerum, lex naturae...*), incluso aplicada a personas, temperamento o carácter. Puede hablarse aquí (con Platón y Aristóteles, cuyas “naturalezas” tanto han trascendido) de la causa productora e inminente del desarrollo de un ser y de sus caracteres (ley natural se opone al azar)y, por tanto, de la realidad primaria de las cosas(metafísica). Lo esencial, lo innato, lo instintivo, lo espontáneo, lo genotípico, se opone a lo adquirido, lo aprendido, lo reflexivo, lo cultural, lo fenotípico: del mismo modo en que Naturaleza se opone a Cultura, Arte o artefacto...

...De manera que además de naturaleza y Naturaleza, podemos hacer referencia a la fusión o confusión de ambos conceptos, con la variante *Naturaleza* (mayúscula y cursiva); disponemos así, en lo sucesivo, de tres términos: naturaleza (fuerza productora, origen, esencia...), Naturaleza (descriptivamente “lo que hay”, excluyendo generalmente tanto al ser humano como a “lo tocado por él, N-2) y *Naturaleza* (alguna suerte de confusión o enlace metonímico de los anteriores conceptos); los usos de las comillas para cualquiera de las variantes anteriores, vendrán a indicar, normalmente, un uso desviado o irónico de los significados que les hemos asociado.”

región, pero no nos percatamos de que olvidamos el disfrute del presente en ese lugar. De ahí que en la actualidad, inmersos ya plenamente en el mundo de la fotografía digital, cada vez haya más demanda de tarjetas con mayor capacidad analógica. Puesto que ahora podemos ver al instante el resultado de la toma, desperdiciamos nuestro tiempo en dicho lugar creando una escena perfecta en la que ninguno de los retratados salga con los ojos cerrados. Total, que pasamos gran parte de nuestro tiempo jugueteando con las nuevas tecnologías sin disfrutar de lo que aparece en la pantallita, para ello ya habrá tiempo en casa, volvemos satisfechos de nuestra conquista y con los trofeos de nuestra gesta bajo el brazo, pero sin haber luchado en la batalla.

Al margen de la actitud descrita anteriormente, hemos llegado a un punto en el que parece que tan solo las vistas de aquellos parajes que gozan de cierto privilegio de “naturalidad” son dignas de ser consideradas como paisajes. Con esto me refiero a que culturalmente y debido a la concentración de la población en ciudades a partir de la Revolución Industrial, el ser humano se ha desvinculado de la tierra y tiende a identificar la Naturaleza en dichos espacios alejados de la urbe, bien se trate de campos, zonas rurales o Parques Nacionales. Aunque si nos detenemos un momento a pensar, esa misma sensación de “reencuentro con la Naturaleza” es la que puede percibir el habitante que se adentra en uno de los parques o jardines de su ciudad. He aquí el problema al que nos enfrentamos, en ambos casos, consideramos “natural” aquello que está relacionado con el mundo vegetal y animal.

Se trata pues de una farsa en ambos sentidos. Por una parte tal reencuentro es una hipocresía y por otro, ese espacio que consideramos “Natural” no existe. Cada uno de los espacios que forman nuestra

geografía, está planificado y delimitado por el ser humano, por lo que tal “virginidad” no es más que una ilusión⁶.

Tanto los jardines y parques, como los campos, como incluso aquellas zonas protegidas con el fin de que conserven su virginidad, no pueden ser consideradas naturales si no calificamos del mismo modo a todo lo vinculado con el hombre, es decir, aquello que llamamos arteficio, pues aunque en su esencia, tales espacios sigan estando formados por seres vivos ajenos a nuestra voluntad estructural, su ubicación, delimitación y distribución se rige por un orden pensado por el ser humano. De igual manera que se tiende a identificar el jardín como elemento natural por el hecho de contener vegetales aunque hayan sufrido por ejemplo el uso de fertilizantes, cruce de especies, distribución en parcelas entre otros tipos de manipulación humana, sería interesante considerar igual de natural e igual de bello el espacio repleto de viviendas que conforma la ciudad, pues en principio esas materias primas originalmente minerales, también habrían sido consideradas naturales y es en su transformación y estructuración donde se supone, pierden la naturalidad.

Llegados a este punto en el que se ha desmitificado la “naturalidad” de los espacios verdes de una ciudad y viendo que han de ser pensados como arteficio, ¿por que no aceptar que el arteficio va ligado a la misma Naturaleza y que los seres humanos no están fuera de ella? ¿No hablamos de lo mismo en los dos casos? ¿Por qué el resultado de su consideración es diferente?

Personalmente estoy convencida de que el ser humano sería más feliz y tendría una vida más plena si se considerara a si mismo parte de la Naturaleza, incluyendo los avances tecnológicos de nuestras sociedades. No necesitaríamos huir al campo una vez por semana para sentirnos en

⁶ Esta idea de que tanto el hombre como sus acciones debe ser considerado es una cuestión que se desprende claramente de la lectura de libros como “La Construcción de la Naturaleza” de Albelda J. y Saborit, J. citado ya anteriormente.

paz con nosotros mismos. Podríamos apreciar la belleza de nuestra cotidianeidad, del tiempo y el espacio donde nos ha tocado vivir tan solo con cambiar nuestra forma de comprender la Naturaleza, tan solo con desprendernos de la mirada romántica con la que seguimos observando. Aunque, aclaremos que con esta afirmación no pretendo referirme a dicha mirada romántica de una forma despectiva, al contrario, creo que es la mirada con la que deberíamos mirar no solo la “Naturaleza” sino también la ciudad y nuestra rutina más cercana, y de este modo, poder apreciar lo sublime y pintoresco de nuestra cotidianeidad,

“Desfasados, exiliados de sus verdes paraísos, nuestros melancólicos acaso no son capaces de saludar a la belleza de las antenas, de los letreros luminosos y de los pilares, de los indicadores de las autopistas y los paneles publicitarios, de los *suburbs* hasta donde alcanza la vista, neón y hormigón intercambiables. Cada uno es coetáneo de su *ekumene*, y de su tiempo. Tal vez nosotros contemplamos lo visual de hoy con los ojos del arte de ayer.”⁷

“Aceptación trágica del azar y el artificio como única vía para la “naturalización” del ser humano.”⁸

Como se puede entender en la anterior cita, para que podamos incluirnos dentro de una Naturaleza en la que el ser humano también es considerado un ser natural, es preciso que aceptemos como naturales nuestras acciones, así, no tendremos que autoexcluirnos de ella. Es la única vía para volver a “naturalizarnos”.

Desde mi punto de vista, la verdadera intencionalidad de estas zonas verdes es la de hacernos sentir, a los habitantes de una ciudad ciudad, que no estamos desligados totalmente de la “Naturaleza” (entendida

⁷ DEBRAY, REGIS, *op.cit.* Pág. 173

⁸ ALBELDA, JOSE y SABORIT, JOSE, *La construcción de la Naturaleza*. Valencia: Direcció General de Promoció Cultural, Museus i Belles arts, D.L. 1997. Pág. 43

como “el conjunto de seres en oposición al ser humano y a lo que le es propio; como todo aquello que no ha sido producido y ni siquiera tocado por la mano del hombre”⁹). El fin de los parques y jardines parece ser el de crear un espacio más confortable, más “natural”, más cercano a un pasado primitivo. Es como volver a nuestras raíces, a nuestros instintos.

La razón por la que me interesa pintar paisajes urbanos de la ciudad en la que vivo en los que aparezcan zonas verdes, es el hecho de que el espacio que habitamos, en conjunto, ha de ser considerado Naturaleza en su totalidad. No podemos seguir creyendo que sólo estamos en contacto con ella cuando nos encontramos bajo la sombra de un árbol o sobre tierra en lugar de asfalto.

“Lo esencial, lo innato, lo instintivo, lo espontáneo, lo genotípico, se opone a lo adquirido, lo aprendido, lo reflexivo, lo cultural, lo fenotípico; del mismo modo que Naturaleza se opone a Cultura, Arte o artificio”¹⁰.

Quizás podría haber defendido de igual forma mi pensamiento pintando directamente paisajes en los que sólo pudiera apreciarse el elemento arquitectónico, pero es aquí, en la unión de ambos elementos, arquitectura y “vegetación urbana”, que a lo largo de la historia han sido vistos de forma tan diferenciada como se puede apreciar en la anterior cita, donde encuentro un lugar más favorable a la hora de recalcar mi argumento. Me resulta más fácil de transmitir con dicha fórmula, pues aunque yo considere ambos elementos naturales por que forman parte del Todo de la Naturaleza, en realidad la mayoría de gente que vive entre las paredes de dichos edificios no los ve de esta manera por relacionarlos con el artefacto, de lo que se desprende la idea de que ni el ser humano ni sus acciones puedan ser consideradas naturales.

⁹ ALBELDA, JOSE y SABORIT, JOSE, *Ibidem*. Pág. 24.

¹⁰ ALBELDA, JOSE y SABORIT, JOSE, *Ibidem*. Pág. 25

De hecho, yo considero igual de artificiosos a estos dos elementos nombrados anteriormente (arquitectura-vegetación), del mismo modo que el artefacto debería de ser asimilado como algo natural. Sin embargo, sigue habiendo algo que me llama la atención. Pese a tal domesticación de la flora, ésta continúa demostrando su potencialidad y salvaje fortaleza frente a las construcciones y constituye para mí una metáfora de la vida humana. Por un lado el instinto más primitivo y por el otro nuestra capacidad de reflexionar y acallar dicho instinto. Es como una batalla en la que ambas partes del escenario urbano luchan por abrirse paso, sin tener en cuenta que frente a la esperanza de vida de las construcciones modernas, la flora se alza como un ser inmortal y paciente que siempre acaba por regenerarse. No podemos olvidar que la vegetación se compone de seres vivos con propensión o inclinación a perpetuarse, conservarse y aumentar en número y tamaño. Un claro ejemplo de esto puede observarse en el empuje mecánico producido por las raíces de los árboles que crecen en paseos y aceras y que acaban destruyendo el pavimento que les constriñe, o en aquellas semillas que germinan entre las grietas de algún monumento y que fertilizadas por el excremento de algún animal crecen y terminan provocando un desprendimiento.



Quizás de este último pensamiento podría identificarse cierta nostalgia de origen romántico, puesto que al confrontar los dos elementos que constituyen mi paisaje cotidiano, siempre le otorgo a las construcciones

un matiz de debilidad, de caducidad, mientras que la vegetación se me antoja luchadora y eterna. Aunque a diferencia de dicho movimiento, no se trata de un miedo causado por la grandiosidad de la “Naturaleza” frente al ser humano, sino más bien una voluntad y esperanza de que así lo sea.

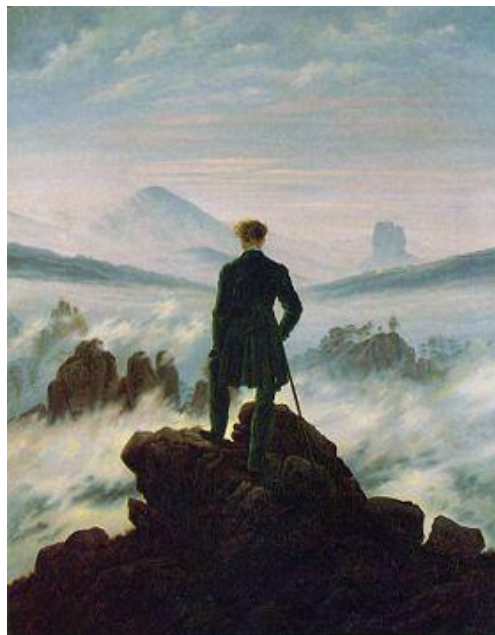
Las construcciones son aparentemente más sólidas, más pesadas pero la inmensa mayoría de éstas no aguantarán muchos años, cuando se deterioren o dejen de sernos útiles serán demolidas. Sus formas geométricas y sus aristas, que tanto me interesan formalmente, pueden dar sensación de estabilidad, pero ésta es caduca.

“El paisaje se ha convertido en una lucha para reconciliar sus viejos valores con las necesidades de hoy en día; ya no es un paraíso sino un espejo que refleja nuestra imagen cultural”¹¹.

¹¹ CARBÓ, ENRIQUE L, “*Paisaje y fotografía: Naturaleza y territorio*” en *Arte y naturaleza*, 1996. Huesca, El Paisaje. Diputación de Huesca., 1997. Pág. 31

2.2. La herencia romántica:

Frente a la serenidad paisajística impuesta por el Neoclasicismo, pictóricamente, el Romanticismo se levantó como un movimiento en el que el paisaje se convirtió en un ideal más que en un motivo, pasando a ser un medio para expresar la intimidad del pintor, aspecto claramente apreciable si se tiene en cuenta la obra de pintores como Turner o Friedrich.



Viajero frente al mar de niebla de Caspar David Friedrich (Kunsthalle, Hamburgo).

Son pinturas que producen cierta sensación de inquietud en el espectador, pues en ellas, la Naturaleza se presenta imbatible y abrumadora.

Es inevitable hablar de dicho movimiento sin tener en cuenta dos términos indispensables para su entendimiento: “sublime” y “pintoresco”.

Como bien explica Francisco Calvo Serraller¹², el hombre, al dar por controlada y racionalizada a la naturaleza tras la Revolución Industrial, empezó a sentir atracción por todo aquello que no podía dominar y comenzó una búsqueda hacia todo aquello que le proporcionaba una sensación de riesgo y descontrol. Conclusiones a las que llegó también Burke¹³ cuando se refería al desconcierto que experimentaba el ser humano por todo aquello que estaba más allá de su control y comprensión.

El término sublime, se refiere a estas sensaciones de desbordamiento ante los fenómenos naturales, pero no solo esto, también a la sensación de soledad, inmensidad o incluso terror que inspiran ciertas situaciones. Algo que sigue siendo crucial en el comportamiento del hombre occidental contemporáneo, ya que un alto número de personas siguen anhelando ese tipo de sensación, algo que es muy apreciable si tenemos en cuenta el aumento de demanda que han tenido los deportes de riesgo en los últimos años (escalada, rafting, barranquismo, puenting, esquí, windsurf, paracaidismo, etc.) o incluso el gusto por los parques de atracciones y el cine de terror, circunstancias que en cierta manera, desde mi punto de vista, podrían hacernos un poco más conscientes de nuestra existencia, ya que por un momento, nuestra imaginación empieza a proyectar situaciones en las nuestra vida podría correr peligro. Aunque al tratarse de un mero consumo de, no suele provocar en el consumidor reflexiones importantes, con lo que dicha experiencia no tiene la misma trascendencia que en el Romanticismo.

“Todo el paisaje contemporáneo se encuentra marcado por la tragedia, debido precisamente a ese deseo de encontrar en la naturaleza no lo que

¹² Idea desarrollada en el texto de dicho autor: *Concepto e Historia de la pintura de paisaje. Op. cit.*

¹³ Concepto que trata dicho autor en: *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Madrid, Ed. Tecnos, 1987 (1ª ed. 1757)

le resulta familiar, sino aquello que es completamente ajeno al hombre y excede de sus posibilidades de control”¹⁴.

“El paisaje contemporáneo huye de la racionalización, busca los fenómenos incontrolables y da forma plástica a la añoranza de un estado virginal en que la naturaleza no se encuentre manipulada por el hombre”¹⁵.

De modo que ya en dicho movimiento, la naturaleza era considerada como aquello ajeno al hombre y al artificio. Uno de los lastres que como se observa en la siguiente cita, emparentó el término “belleza” al de “naturaleza”.

“Efectivamente, las gentes, en general, creen una serie de tópicos cuyo origen podríamos rastrear en el romanticismo; entre aquellos que están más arraigados se encuentra la universalidad del concepto de belleza unido a la idea de naturaleza. Una de las primeras cosas que hay que hacer es deslindar la idea de naturaleza del concepto paisaje, con el fin de que términos como “paisaje natural” no parezcan tautologías y que otros, como “paisaje urbano” o “paisaje industrial” no se consideren un contrasentido”¹⁶.

Este pensamiento expresado en la cita anterior, referido a la idea que tiene el hombre de emparentar el concepto belleza al de naturaleza, son consideraciones que nos alejan de poder encontrar la belleza que contiene la ciudad. Y esto es debido a que hemos “aprendido” que la naturaleza no engloba ni al hombre ni a lo artificioso de sus acciones.

El cambio de sensibilidad que tuvo lugar en las gentes que vivieron durante la época romántica no fue repentino, pero poco a poco el modo de sentir la naturaleza estuvo ligado al gusto por lo exótico y lo pintoresco,

¹⁴ CALVO SERRALLER, FRANCISCO, “Concepto e Historia de la pintura de paisaje “ en *Los paisajes del Prado*. Madrid, Nerea, 1993. Pág. 24

¹⁵ CALVO SERRALLER, *op.cit.*, Pág. 26

¹⁶ MADERUELO, *op.cit.* Pág. 17.

por la expresión irracional del sentimiento, que se manifestaba mediante una visión intimista del paisaje, el cual dejó de ser una mera decoración escenográfica para seguir el camino de los paisajistas holandeses del siglo XVII y de Claudio de Lorena. La naturaleza fue interpretada como el resultado de una asociación sentimental entre ella y el artista (paisajes italianos de Fragonard, obras de Piranesi y Watteau), que, junto con los jardines a la inglesa del siglo XVIII, que evocaban por medio de sus falsas ruinas y sus espacios boscosos, una melancolía enfermiza, crearon un estado de ánimo que influiría en paisajistas como J. Constable, J. M. W. Turner, C. D. Friedrich, entre otros.

Con respecto al otro término considerado: pintoresco, de nuevo Francisco Calvo Serraller nos explica que aunque prácticamente es lo mismo que sublime, ha de ser considerado en menor tono, pues digamos que se encuentra a mitad camino entre aquello que despierta en nosotros un placer estético (lo bello) y aquello que se nos presenta como sublime.

“Etimológicamente significa lo digno de ser pintado, y como categoría estética nace de la rebeldía ante el jardín francés, ante el jardín clasicista, ante la idea de que pueda establecerse un orden en la naturaleza”¹⁷.

Tal y como se entiende en la cita, podríamos definir la palabra “pintoresco” como aquel paisaje u objeto, etc., que su disposición o su aspecto son eminentemente aptos para proporcionar el tema de una pintura, fotografía o dibujo entre otras formas de expresión. Y además, basándonos en Uvedale Price, podríamos afirmar que el término pintoresco hace referencia al atractivo visual que contienen ciertos objetos y que al mismo tiempo podrían ser considerados rudos, rústicos o irregulares. Cualidades alejadas de lo referente a la belleza y a lo sublime.

¹⁷ CALVO SERRALLER, *op.cit.*, Pág. 24

Así es como yo considero el paisaje de la ciudad, pintoresco, aunque urbanísticamente no esté resuelto de la forma más idónea, creo que olvidarnos de aquellos convencionalismos sociales que a lo largo de los años han impuesto el gusto de la gente sería un gran avance social.

Posiblemente, si alguien educado en una cultura distinta a la nuestra, llegara a nuestra población podría darse el caso de que al no tener criterio para valorar la belleza o lo estético de nuestra sociedad, quizás le pareciera bella la urbe, o las montañas o ninguna de las dos cosas, por que cabe la posibilidad de que ni siquiera comprendiera el concepto de belleza. Con esto quiero decir que debiera de ser el hombre el que encontrara el placer estético o el atractivo visual en su alrededor, aunque eso, inevitablemente, exige un esfuerzo que no estoy segura de que todo el mundo quiera realizar, supongo que seguir considerando las cosas tal y como la sociedad y la tradición han dicho que lo hagamos en realidad es un comportamiento mucha más cómodo.

2.3. Objetivos

Son varios los objetivos que persigo cuando me propongo realizar una obra cuyo referente es el paisaje urbano.

En primer lugar y lo más importante, la intencionalidad de mi trabajo es provocar en el futuro espectador un cambio de actitud con respecto a la consideración que tiene del lugar que habita. Es importante que se empiece a valorar la belleza que existe en el espacio que ocupamos. Sería interesante que el habitante medio de mi localidad pudiera desprenderse por un momento de las prisas y se detuviera a tomar conciencia de la belleza que contiene su cotidianeidad. Quizás esta toma de conciencia por parte de dicho habitante pueda resultar un planteamiento demasiado pretencioso y utópico por mi parte, pero es hermoso pensar que por medio de la pintura tal espectador puede experimentar un alejamiento de su cotidianeidad ciudadana para luego regresar a ella mirándola como paisaje.

“...esta belleza tiene que ver más con la mirada que se dirige a las cosas que con las cosas mismas: es el sentimiento (qing) lo que crea (wei) lo bello (mei). Dicho de otra manera, si la naturaleza se convierte en algo bello agradable de mirar es porque la miramos como paisaje”¹⁸.

Aunque se trate de datos biográficos, considero importante decir que vivo en Alzira desde que tenía ocho años, y como mi localidad que es, pertenece a mi entorno físico y afectivo más cercano. Por otro lado, la elección de este tema me permite llevar a cabo un análisis de la ciudad.

Hasta que me planteé pintar escenas en las que apareciera arquitectura y vegetación, nunca había caído en la cuenta de que dichos espacios verdes son escasos en número y frondosidad. Tan solo podríamos

¹⁸ MADERUELO, *op.cit* Pág. 21.

rescatar de esta afirmación dos zonas. Los dos parques a los que me refiero y que gozan del privilegio de ser los únicos de la localidad, fueron creados hace relativamente poco tiempo, de 25 a 30 años y los dos se diseñaron atendiendo a las necesidades de unas zonas por las que la ciudad empezaba a abrirse paso. A excepción de estos dos casos, el resto de zonas verdes se distribuyen en plazas, espacios de juego infantil y avenidas más o menos amplias.

Con respecto a la arquitectura, Alzira destaca por no mantener una unidad visual, aunque supongo que como muchas otras urbes. Digamos que cada golpe de expansión de ésta, ha generado zonas con estilos arquitectónicos y tipologías de edificios muy diferentes entre sí, dependiendo obviamente de las modas y de las necesidades de cada tiempo.

Mapa de Alzira:



Hay un lugar curioso, en el que más que en cualquier otro sitio, conviven representaciones arquitectónicas de muy distintas épocas. Es el caso de la Plaza Mayor, donde se pueden encontrar casas de dos o tres plantas de principios del siglo XX o incluso anteriores, junto con edificios de reciente construcción de nueve alturas, o fincas de hace 50 años u otras de hace 30,...esto ofrece un tipo de composiciones a la hora de llevar a cabo un cuadro muy poco unitaria. Esta “diversidad”, que no es precisamente la que suele aparecer en las postales de Alzira, ofrece sin embargo un contraste muy interesante para la realización de mi obra, pues cierto desorden y desnivel entre las construcciones existentes, configuran un perfil de la ciudad que trasmite más dinamismo que el que proporciona la uniformidad, se deduce de éste que la ciudad se renueva y crece, que está viva. Lo mismo ocurre en los dos parques anteriormente nombrados. Pese a que fueron inaugurados hace dos o tres décadas, en los últimos años se está edificando en nuevos solares que limitan con éstos e inevitablemente el contraste visual entre unos edificios y otros es apreciable. Esto se puede deber a dos razones, o bien había solares vacíos en los que todavía no se había edificado nada o bien estas nuevas construcciones se levantan en lugares donde el derribo de otras viviendas ha hecho un hueco.

Este hecho es el que produce en el paisaje urbano de mi ciudad esos contrastes de estilo y altura: el tiempo transcurrido entre unas edificaciones y otras y la nueva normativa urbanística que permite que se levanten edificios mucho más altos que los de su alrededor.

Pues bien, estos nuevos edificios, al estar rodeados de otros más bajos, no solo muestran su fachada, también el resto de sus medianeras que no suelen tener un fin estético, tan solo son muros que limitan las viviendas de su interior. Muchos carecen hasta de ventanas, por lo que visualmente en las composiciones, simulan torreones cuyos lados son tan limpios y

geométricos que captan mi interés por su contraste con la vegetación cercana. Son como planos de color gigantescos dentro de la urbe.



Ante tanta diversidad dentro del paisaje y corroborando lo que manifiesta el poeta portugués Fernando Pessoa en sus poemas, el paisaje no es unitario. La Naturaleza no es un conjunto sino una unión de elementos que desde mi punto de vista, es el pintor quien puede dotar de unidad por medio del tratamiento que le otorgue a cada elemento del paisaje.

O MEU OLHAR (MI MIRAR)

“Mi mirada es nítida como un girasol.
Tengo la costumbre de ir por los caminos
mirando a la derecha y a la izquierda,
y de vez en cuando mirando para atrás...

y lo que veo a cada instante
es lo que nunca había visto antes,
y me doy cuenta muy bien de ello...
sé sentir el pasmo esencial
que siente un niño sí, al nacer,
de veras reparase en que nacía...
me siento nacido a cada instante
a la eterna novedad del mundo...

creo en el mundo como en una margarita
porque lo veo. pero no pienso en él
porque pensar es no comprender...
el mundo no se ha hecho para que pensemos en él
(pensar es estar enfermo de los ojos),
sino para que lo miremos y estemos de acuerdo...

yo no tengo filosofía: tengo sentidos...
si hablo de la naturaleza, no es porque sepa lo que es,
sino porque la amo, y la amo por eso,
porque quien ama nunca sabe lo que ama
ni sabe por qué ama, ni lo que es amar...
amar es la eterna inocencia,
y la única inocencia es no pensar...”¹⁹

Pero una ciudad no es solamente urbanismo, también encierra a muchas
personas y a sus vivencias:

“Las ciudades son un conjunto de muchas cosas: memorias, deseos,
signos de un lenguaje; son lugares de trueque, como explican todos los

¹⁹ PESSOA, FERNANDO, *Antología Poética*. Pozuelo, Espasa Calpe, 2007.

libros de historia de la economía, pero estos trueques no lo son sólo de mercancías, son también trueques de palabras, de deseos, de recuerdos...”²⁰

Al igual que para Italo Calvino, también para mí la ciudad no es solo un lugar donde la gente vive, también es el lugar donde ésta se relaciona con los demás, donde vive su día a día y donde se contextualizan sus recuerdos. Es el espacio que encierra la historia de cada individuo y que a lo largo de su vida va transformándose. Así pues los derribos y las nuevas construcciones asumidos con resignación hacen que el plano de una ciudad vaya redefiniéndose, cambiando el paisaje y convirtiéndolo en recuerdo.

“La mirada moderna, por el contrario a la romántica, atiende a lo efímero, lo fugitivo y lo superfluo, busca el placer en lo inmediato, por eso contempla la ciudad y lo hace como fenómeno cambiante”²¹ .

El hecho de recurrir al paisaje de una ciudad como referente pictórico, para mí, es como llevar a cabo un retrato colectivo. Sus edificios, sus solares, sus calles, sus parques y jardines, pueden reflejar la historia de ésta, la climatología del enclave en el que está situada, su riqueza e incluso el estilo de vida de sus habitantes y sus creencias.

En el caso de mi ciudad natal, Alzira, la luminosidad mediterránea, la fertilidad de las tierras y la abundancia de agua, unida a una buena climatología, han determinado un estilo de vida alejado de la austeridad que predomina en tierras de interior más desfavorecidas, con la consiguiente pérdida de espiritualidad y un mayor interés por lo terrenal. Son aspectos que intento trasmitir formalmente en mi obra, pero eso lo

²⁰ CALVINO, ITALO, *Las ciudades invisibles*. Barcelona, Minotauro, 1995. (1ª ed. 1972). Nota preliminar del autor.

²¹ MADERUELO, JAVIER, *Actas desde la ciudad*. Huesca, Ed. Diputación de Huesca, 2005. Pág. 47

dejaremos para más adelante. Se verá de modo más exhaustivo en el apartado 3.1., concretamente al final de éste cuando dedico unas líneas a hablar de la importancia de color en mis trabajos.

En cuanto a la elección de escenas sería interesante recurrir en primer término a la siguiente cita:

“Reconocemos las ciudades por sus monumentos o por la silueta de sus perfiles característicos que son reproducidos en cientos de imágenes.”²²

Para desvincularme de esta intencionalidad de reconocimiento, quiero hacer hincapié en que no es la identificación de un lugar lo que persigo. Mi fin no es el de aquellos cuadros que llevaron a cabo grandes pintores como Canaletto, Francesco Guardi o Bernardo Bellotto, cuyo objetivo era difundir las vistas más reconocibles de una ciudad al resto del mundo. A mi me interesan las escenas cotidianas y anónimas que no sufren la carga de ser emblemáticas de una ciudad.



Canaletto. El Gran Canal y la Iglesia de la Salud (1730), Houston, Museum of Fine Arts.

²² MADERUELO, *Ibidem*. Pág. 38

Quizás esta elección se debe al deseo de sentirme más libre y cómoda en la ejecución (lo cual es a la vez un deseo de dotar a la propia pintura de cierta autonomía) o por despertar un sentimiento de desconcierto en el espectador que no sabe exactamente de que se trata o incluso por dotar a la escena de cierta universalidad, pues si no es muy reconocible, puede ser asimilada como propia por más individuos.

Seguramente el lector se habrá preguntado en más de una ocasión mientras ojeaba estas páginas, cual es el motivo por el que elijo la pintura, habiendo otros tipos de técnicas como la fotografía por medio de la cual también podría alcanzar este fin. Aunque mi proceso de trabajo empiece con una selección de fotografías y la misma reproducción del espacio sea la que actúe de referente, elijo el lienzo y el pincel por que a parte de ser la disciplina artística con la que me siento más cómoda y logro mejor mis objetivos, me permite otorgarle distintos tratamientos a los elementos que aparecen en el paisaje de mi ciudad. Por ejemplo, puedo dotar al elemento vegetal de más vigorosidad en la ejecución y por el contrario, llevar a cabo una pintura más contenida cuando mi objetivo formal son las construcciones.

En mi trabajo, la fotografía se convierte en un instrumento que asienta la composición de la obra y que permite llevar a cabo la producción del cuadro en el taller. Se trata también de una cuestión de comodidad, pues aunque pintar del natural pueda resultar más satisfactorio, te ofrece un margen mucho menos amplio de actuación. Si hubiera decidido pintar del natural, el tiempo para dar como terminada una obra hubiese sido mucho más largo, pues habría de haber esperado cada vez que quisiera retomar el cuadro a que las condiciones de luz fueran idénticas a las de la sesión anterior, ya que un cambio como este podría suponer el cambio de las estructuras de color resueltas ya en el lienzo.

Pero el hecho de que recurra a la fotografía en un primer momento no implica que entre mis objetivos esté el realismo fotográfico, no persigo una figuración demasiado icónica con respecto al referente, pues intento que primen aspectos pictóricos. Entendamos que yo no pretendo llevar a cabo una copia del referente, sino crear algo nuevo a partir de éste, por ello habrán elementos que siga manteniendo en los cuadros y otros que deseche por que no me resulten atractivos formalmente. De ahí que con fines estéticos modifique el color o la composición de las obras, dependiendo de las mejoras que estos cambios puedan suponerle a la obra final.

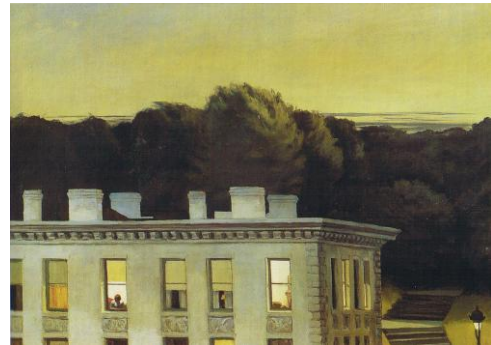
2.4. Referentes formales:

Digamos que aunque todos los referentes en los que se fundamenta mi trabajo podrían englobarse entre mediados del S. XIX y el S. XXI, el interés que despertaron en mi no llegó con el mismo orden que su aparición histórica.

El primer pintor que captó mi atención cuando empecé a pintar paisajes urbanos hace ahora unos tres años, fue Edward Hopper. Más que la temática a la que recurría en sus cuadros, en la que normalmente se



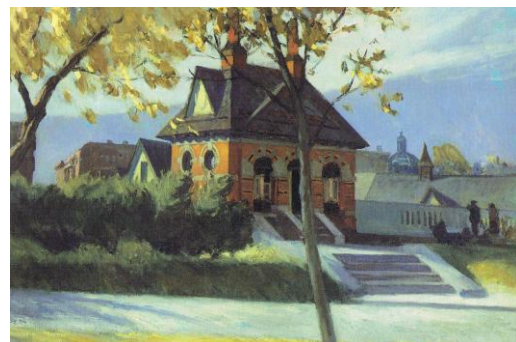
Approaching a City, 1946, Washington, The Phillips Collection.



House at Dusk, 1935, Richmond, Virginia Museum of Fine Arts.



The City, 1927, Tucson, The University of Arizona Museum of Art.



Small Town Station 1918-1920, Nueva York, Whitney Museum of American Art.

puede encontrar un matiz metafísico, me cautivó el modo de resolver formalmente sus obras y más concretamente, las nítidas formas geométricas que perfilan las fachadas de los edificios y las calles entre otros. Me entusiasmó la manera de encajar los volúmenes y los ángulos de dichos elementos.

La maestría con la que sintetizaba las formas por medio del uso de la luz y el color me ayudó a vencer una absurda obsesión por el detalle y la anécdota y a desvincularme de un lastre que no me dejaba disfrutar de la pintura, ese ansiado parecido de la obra pictórica con el referente.

Dichos aspectos, me llevaron a buscar entre aquellas tendencias en las que éstos, se llevaban al límite y por este motivo, surgió mi interés por el Expresionismo Alemán, sobretodo por esa forma de usar el color, en este caso mucho más exagerado que en Hopper.

Pude comprobarlo yo misma en una exposición de Kandinsky que se llevó a cabo en el Tate de Londres el verano de 2006. Me emocionó tanto ver aquellas pinturas que inevitablemente influyeron en mi obra. Los detalles del referente dejaban de tener importancia y lo que prevalecía era el concepto general, además, las pinceladas se convertían en manchas de color independientes y el grosor de éstas en algunas zonas era muy evidente.

La verdad es que hasta cambié el procedimiento habitual con el que siempre empezaba mis cuadros. Viendo aquellas piezas en directo advertí que la mayoría tenían como base una imprimación en un color que actuaba de complementario del color que predominaba en la obra, por lo que evidentemente ésta parecía mucho más intensa cromáticamente hablando. Además, los matices estaban distribuidos en función de la unidad de la obra y no del referente. Lo cierto es que los cuadros dejaban

de ser un reflejo de la realidad para convertirse en un reflejo de sí mismos.

Me propuse seguirle la pista a esa época de Kandinsky en la que todavía era figurativo y el pasado mes de Diciembre, ahora hace casi un año, viajé hasta Munich para adentrarme en la "Lenbachhaus Pinacotec" donde se puede observar una estupenda representación de aquella tendencia llamada "Der Blaue Reiter" perteneciente al expresionismo alemán. Allí pude ver de cerca la obra de otros pintores que se incluyen bajo este movimiento como: Franz Marc, August Macke, Robert Delaunay, Gabriele Münte,...

La visita a exposiciones es una de las cosas que más me inspira a la hora de pintar. El pasado verano tuve la oportunidad de contemplar en el Museo de Arte Thyssen la obra de dos pintores con los que sentí cierta proximidad. Una de ellas fue la de "Los últimos paisajes" de Van Gogh, y observando las obras expuestas en dicha exposición, volví a advertir, al igual que me ocurrió con Kandinsky, la importancia del color y sobretodo, la autonomía que cobra la pincelada, siendo esta última cuestión mucho más acusada que en el pintor ruso. El color sin embargo, pese a su saturación en algunos casos pretendía ser más naturalista, claro que este es un aspecto obvio, ya que Van Gogh no llegó a conocer la explosión que darían al color el movimiento Fauvista.

El otro pintor del cual también se llevaba a cabo una exposición en dicho museo fue Richard Estes. Aunque se trataba de una pintura en la que el tema del paisaje urbano emparentaba con mis inquietudes, no lo hacía tanto el estilo con que aborda sus obras, pues se trata de un pintor hiperrealista americano cuyos cuadros son tan miméticos, que al mirarlos, a veces sientes la necesidad de acercarte mucho al lienzo para comprobar que no se trataba de una fotografía. Para mí, suponen un alarde de paciencia, y su perfección al fin y al cabo, me transmite cierta frialdad y

alejamiento emocional del referente. En contraposición, me atrae una pintura cuyo gesto sea más evidente y por lo tanto no tan amarrada en este sentido.

Por otra parte, y ya que hemos nombrado a la fotografía, creo que sería interesante destacar la obra del fotógrafo Manolo Laguillo, pues es curioso ver como en alguna de sus obras en las que el referente también es el paisaje urbano, aparecen elementos de la arquitectura como pueden ser las medianeras de los edificios, que tanto desestabilizan y tanto cautivan mi atención.



Manolo Laguillo. Poble Nou. Barcelona, 2005.



Manolo Laguillo. Poble Nou. Barcelona, 2005.

3. Memoria: descripción técnica y tecnológica del proyecto:

En este apartado mostraré cuales son las pautas que sigo cuando me propongo la realización de una obra y también posteriormente, llevaré a cabo una descripción individualizada de cada uno de los cuadros resultantes de este proyecto.

3.1. Descripción técnica del proceso de trabajo.

Como ya he comentado anteriormente, empiezo mi proceso pictórico con paseos por Alzira. El hecho de realizar fotografías me ayuda a localizar mejor los referentes, ya que dispongo de un encuadre para elegir una composición. Dependiendo de la hora del día que sea, me desplazo hacia una u otra zona de la población para poder tener la luz del sol a mi favor, eso si, teniendo en cuenta que en dichas fotografías debe ser imprescindibles la aparición de esos dos elementos que considero indispensables en mi propuesta: arquitectura y vegetación.

En realidad no me planifico una ruta a seguir, más bien me dejo llevar y camino como si me encontrara en el “monte”, disfrutando del escenario que me rodea, de la Naturaleza.

Suelo regresar a casa con un montón de tomas, pero tras un proceso de selección normalmente solo unas pocas son idóneas para continuar el proceso. Posteriormente suelo llevar a cabo bocetos compositivos y de estructura de color valiéndome de medios informáticos, en concreto suelo recurrir al *Adobe Photoshop* para llevar a buen término dichos retoques. Y por último en lo que concierne a la parte fotográfica de mi trabajo, llevo las copias a que las positiven en un tamaño mínimo de 15 x 20 cm, para que la visualización de los elementos pueda ser la más óptima. Por este motivo es también por el que desecho imprimir dichas fotografías en casa, pues la calidad y el resultado cromático siempre deja un poco que desear.

Una vez ya tengo los referentes fotográficos y dependiendo del formato final de estos, montó los bastidores según la composición elegida en las copias.

En la mayoría de los casos, las obras están realizadas sobre lienzo pues me parece que el resultado final transmite más calidez, a no ser que persiga una mayor precisión en el trazo y recurra al contrachapado o al cartón. Dicha tela está compuesta casi enteramente de algodón y lejos de laastedad que ofrece la loneta común, su trama es mucho más fina y suave. Además, no es tan elástica como la anterior, pues sus nudos son mucho más pequeños y no permiten tanto margen de estiramiento, lo que conlleva mayor estabilidad si tenemos en cuenta que el algodón suele ser considerado muy fácilmente alterable comparado con el lino.

Puesto que la superficie resultante de este soporte es bastante lisa, la imprimación contrarresta este fenómeno, ya que no la aplico buscando la máxima uniformidad sino que antepongo la trama que aportan los ligeros trazos de la brocha. Además esta no es blanca, pues aunque este color transmite más luminosidad, una base de color siempre me permite ligar de una forma más interesante los colores que voy aplicando cuando pinto.

Una vez preparado el soporte, viene la parte más interesante y más comprometida para mí. Lo cierto es que el enfrentamiento con el lienzo vacío me produce cierta sensación de angustia e impaciencia, pero supongo que debe de ser algo muy común entre cualquier persona que se enfrente a dicho vacío. Eso sí, en cuanto empiezo a esbozar mediante el dibujo la composición, dicha sensación desaparece y se me pasan las horas volando.

Con respecto a la técnica, desde hace unos años, siempre recurro al óleo, incluso también en la fase de dibujo, ya que si lo hiciera con carboncillo o

lápiz, después, con el contacto del aceite, el color se ensuciaría y no obtendría esa limpieza cromática que tanto persigo en cada pincelada. El motivo por el que pinto con óleo es que me resulta más dinámico, y a esto me refiero a que como el tiempo que requiere para el secado es bastante lento, comparado con el acrílico o la encáustica, me permite llevar a cabo rectificaciones, limpiezas, etc., que evitan que se vaya acumulando en la superficie del soporte una aglomeración de capas superpuestas que al fin y al cabo impiden que la obra pueda respirar.

Intento resolver cada elemento con el mínimo número de pinceladas posibles, pues para mí es como un compromiso conmigo misma de ser más consciente de cada uno de los cambios que le voy dando a la obra.

Prefiero optar por un resultado en el que la materia no esté insistida y los trazos dados sean los necesarios, es una forma de obligarme a reflexionar sobre el matiz, la longitud, el gesto, la materia, etc., que aplico a cada pincelada. Aunque también he de aceptar que hay momentos en los que me dejo llevar y el proceso se convierte en algo que me aporta mayor satisfacción.

Y por último, en cuanto al color, como ya he dicho en el apartado dedicado a los referentes formales que han influido en mi modo de pintar, suelo recurrir al contraste que ocasionan zonas muy saturadas al lado de otras más neutras, consiguiendo así un resultado más desenfadado y que me aleja de la dependencia que crea el deseo de parecido con el referente. Para ello, en mi paleta suelo recurrir a los siguientes colores: blanco titanio, amarillo medio titán, ocre amarillo claro, rojo bermellón, rojo escarlata, magenta, rojo inglés oscuro, azul ultramar oscuro, azul prusia, verde cinabrio, verde vejiga y negro marfil.

3.2. Ficha técnica de cada obra.

Este espacio está dedicado a la descripción de las obras, concretamente sus características físicas, aunque no se descarta hacer algún comentario sobre algún cuadro en cuestión si se considera oportuno.



Título: Explosión y sobriedad.

Técnica: óleo industrial.

Soporte: lienzo.

Medidas: 116 x 81 cm.

Fecha de realización: Abril de 2007.

Este fue uno de los primeros cuadros que realicé para el proyecto y personalmente es uno de los que más orgullosa estoy, ya que logré patentar el contraste producido entre la vegetación y la arquitectura. En cuanto a la resolución formal, el planteamiento era aplicar tratamientos distintos a cada uno de los elementos: el gesto contiene mucha más fuerza en la flora, y esto le aporta al cuadro un toque más orgánico, además de presentar al elemento vegetal como imbatible.



Título: Urbe selvática.

Técnica: óleo

Soporte: cartón de 5 mm.

Dimensiones: 75 x 30 cm.

Fecha de realización: Agosto de 2007.

Este cuadro fue pintado tras mi viaje a Madrid. Creo que en él se puede apreciar un cambio formal con respecto al anterior, y esto se debe a la influencia que provocó en mí la exposición de “Los últimos paisajes” de Van Gogh. El color se caracteriza por tener mayor saturación, las pinceladas son más evidentes y por otro lado, es fácil de reconocer el color de la imprimación que contrasta sobretodo con el tejado de los edificios

Pese a que en este cuadro, el gesto no es tan suelto, el hecho de que el elemento vegetal se encuentre en primer plano y además presente bastante frondosidad, me hace tener la sensación de que se asemeja a algo tan salvaje como lo es una selva y esto acentúa que entre ambos elementos (construcciones y árboles en este caso) pueda identificarse cierta rivalidad.



Título: El ciprés acogido.

Técnica: óleo.

Soporte: contrachapado.

Dimensiones: 103 x 41 cm.

Fecha de realización: Septiembre de 2007.

En primer lugar, creo que sería conveniente comentar el título escogido para esta obra. Este se debe a que la disposición de los edificios, al encontrarse en una plaza, dan la sensación de que nos estén dando la bienvenida, como si nos estuvieran abriendo los brazos, algo parecido a lo que se propuso Bernini cuando proyectó la Plaza de San Pedro del Vaticano. Pero en esta imagen, no le dan la bienvenida a los habitantes de la ciudad, sino a un ciprés solitario que sin embargo es suficiente para que el deseo de “naturaleza” quede saciado.

Aunque si bien, en este cuadro también se puede discernir en el elemento arquitectónico cierta organicidad, sensación producida por una ejecución más desenfadada y menos contenida, aunque es en el ciprés, donde se aprecia el gesto de una forma mucho más acusada.

Por otra parte, el hecho de que dicho árbol se encuentre en primer plano y a contraluz, produce cierta sensación de gravedad que es contrarestada con el tratamiento que tienen las construcciones comentada anteriormente.



Título: Reencuentro mineral y vegetal.

Técnica: óleo.

Soporte: lienzo.

Dimensiones: 81 x 81 cm.

Fecha de realización: Octubre de 2007.



Título: Cordillera urbana.

Técnica: óleo.

Soporte: lienzo.

Dimensiones: 81 x 60 cm.

Fecha de realización: Septiembre de 2007.



Título: Bajando al valle.

Técnica: óleo.

Soporte: lienzo.

Dimensiones: 130 x 73 cm.

Fecha de realización: Mayo de 2007

4. Memoria: proceso de trabajo.

En este apartado se llevará a cabo un recorrido por todo aquello que ha sido significativo en cuanto al proceso llevado a cabo en la realización de las obras.

4.1. Planificación del proyecto.

Puesto que dicho proyecto artístico encierra una parte teórica y otra práctica, cada una de éstas ha sido llevada a cabo en espacios totalmente distintos.

En lo que concierne a la parte práctica de realización de obra, es obvio que ha sido llevada a cabo en lugares adecuados para su realización como puede ser el aula en la que se lleva a cabo la docencia de Paisaje en la Facultad, donde realicé un par de las obras que aquí se exponen, o bien, en mi estudio, un lugar bastante espacioso en el que dispongo de todo lo necesario para pintar.

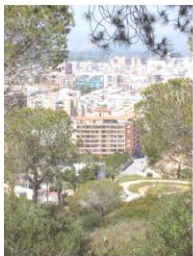
Debido a que las dimensiones de las obras no son desmesuradas, pues no superan el metro y medio por ninguno de sus lados, no he tenido que recurrir a grandes espacios ni a transportes especiales, por lo que me ha acarreado pocas molestias su montaje y su desplazamiento. Además, el lugar pensado para llevar a cabo dicha exposición, está a dos calles de mi estudio, por lo que su traslado no traerá muchas dificultades.

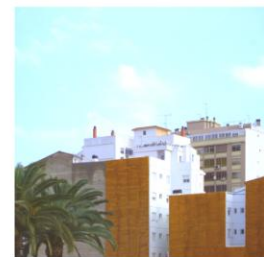
En lo que concierne al tiempo, digamos que la realización ha sido bastante intermitente y se ha prolongado más de lo pensado en un primer momento. En principio planifiqué que el proyecto terminado pudiese estar listo para Junio de 2007, aunque debido a que no tuve en cuenta que el final de las asignaturas del master me ocuparían más tiempo del esperado y además, mis necesidades del momento me hicieron desplazar

la atención durante unos meses hacia factores de índole laboral y personal, el proyecto se fue demorando hasta Noviembre de 2007.

4.2. Fotografías que han servido de referente.







4.3. Bocetos digitales:

Normalmente lo que llevo a cabo en estos bocetos son simplificaciones cromáticas, cambios compositivos, corrección de la perspectiva y retoques en el contraste y la luminosidad para mejorar la calidad de la imagen.

Por otro lado, suelo recurrir al cambio de saturación y del tono de color de algunas zonas de la imagen, ya que con ello, consigo un mayor protagonismo visual de aquello que me interesa destacar.

Al principio de seguir este procedimiento, me surgían algunas dudas del tipo: ¿es éticamente correcto simplificarme el trabajo pictórico mediante este proceso? Luego entendí que el ordenador es una herramienta igual como otra, y es una tontería dejar de utilizarla por el simple hecho de creer que el proceso pictórico, de esta manera, no tiene tanto mérito.

Para que esas transformaciones que adquieren las copias tras el retoque digital puedan ser más evidentes, a continuación se presenta cada una de las fotografías seleccionadas para tomarse como referente y seguidamente el resultado tras dicho retoque:



En este caso los retoques han sido muy localizados ya que como se observa, no hay grandes cambios en cuanto a la primera imagen. En cuanto al color, en lugares localizados se ha llevado un cambio, saturándolos suavemente para obtener mayor contraste entre ellos.

Por otra parte, en la que concierne a la parte compositiva, se puede apreciar que se ha producido un recorte en los bordes laterales y un reajuste de la perspectiva.



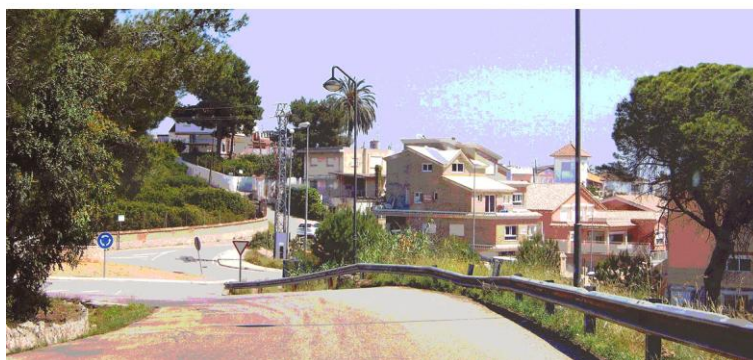
En este caso los cambios si que son mucho más evidentes. El color se ha llevado a extremos, tanto que parece que se trate de otro día con otra luz.

En cuanto al encuadre, se puede apreciar muy fácilmente que se ha llevado a cabo una corrección de las aberraciones producidas por la lente de la cámara, corrigiendo de este modo la perspectiva.



En el resultado obtenido tras el retoque, se aprecia muy bien que en primer lugar le hemos dado mayor valor de luminosidad y contraste, con lo que no has desaparecido las nubes, pero hemos ganado en definición del resto de elementos. Por otro lado, hemos reajustado el encuadre y de nuevo hemos modificado la perspectiva resultante de la cámara.

Los cambios en el color también son muy evidentes y han sido escogidos pensando en que la base del cuadro será violeta.



Como puede observarse en la imagen resultante de las modificaciones de este caso, se ha llevado a cabo un recorte de los bordes superior e inferior con la intención de mejorar la composición.

Cromáticamente se ha producido una saturación en general, toda la imagen ha sido sometida a ese cambio, obteniéndose así una gama de colores que contraste mejor con la base cromática que pretendíamos aplicarle a la imprimación, que en este caso se trata de un verde oliva con cierto matiz marrón.



Compositivamente, este caso es muy similar al anterior, pero a diferencia de casos anteriores donde se había corregido la perspectiva en los edificios, en este caso me pareció interesante mantener esa inclinación en los edificios, ya que le aportan a la obra un aire más dinámico y desenfadado. También se ha llevado a cabo la supresión de elementos que desde mi punto de vista no eran importantes y perjudicaban desde mi punto de vista a la nueva composición.

En cuanto al color, también es evidente saturación efectuada en algunos elementos.



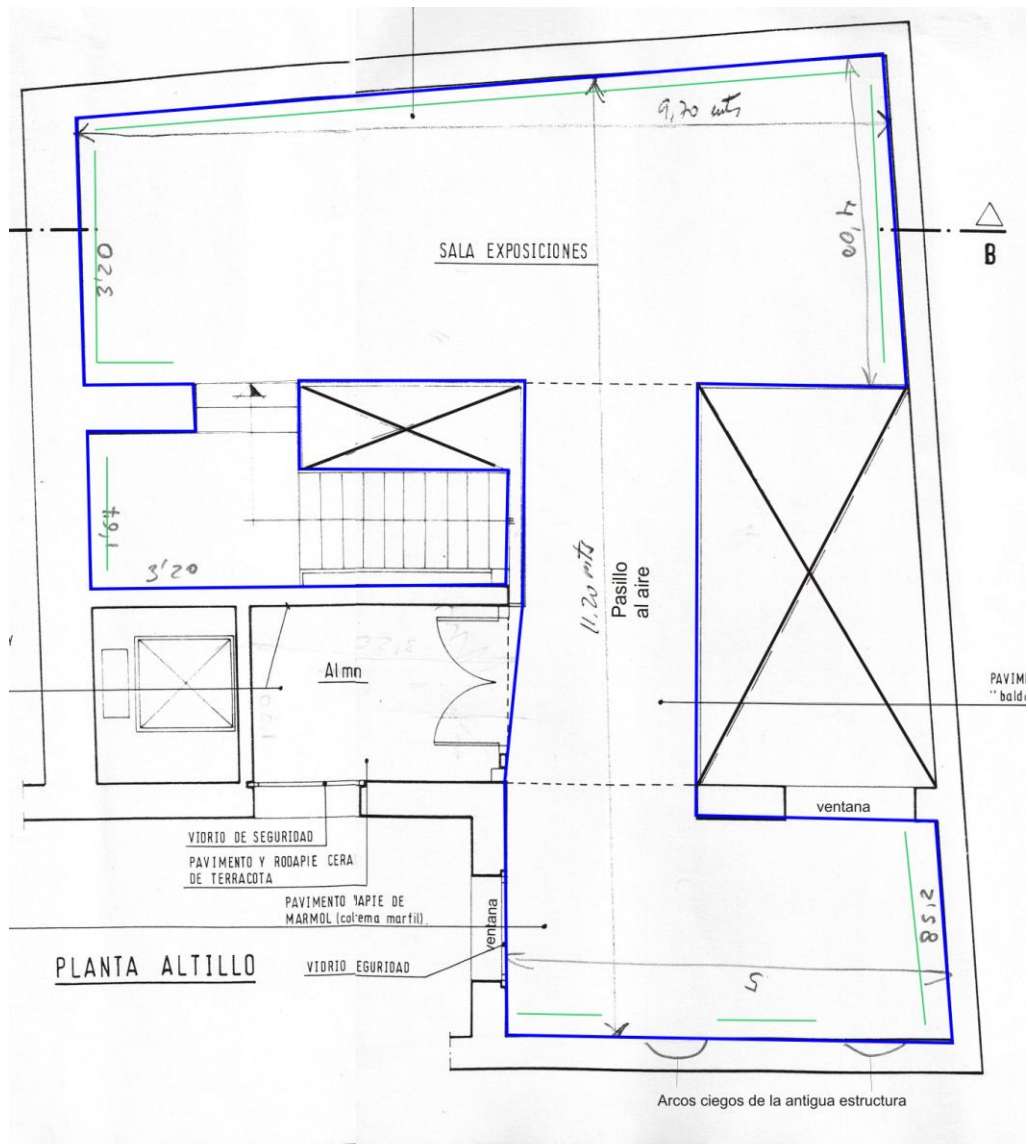
Es curioso percatarse de cómo varía la impresión dada por la vegetación en ambos casos. En el segundo, tras el recorte, al situarse en primer plano, contiene una fuerza mucho mayor.


En cuanto al color, y sabiendo que pretendía que la base de imprimación de este cuadro tuviese un color ocre verdoso, me propuse buscar un azul en el cielo que contrastara mucho con dicha base y que a la vez, ésta, actuase de unión entre los verdes de la vegetación de la parte inferior.

5. Render:

En este apartado trataremos de aportar los datos necesarios sobre la sala donde tenemos intención de que finalmente se ubique la exposición y por otro lado, en el apartado 5.2. se llevará a cabo una simulación de dicha exposición.

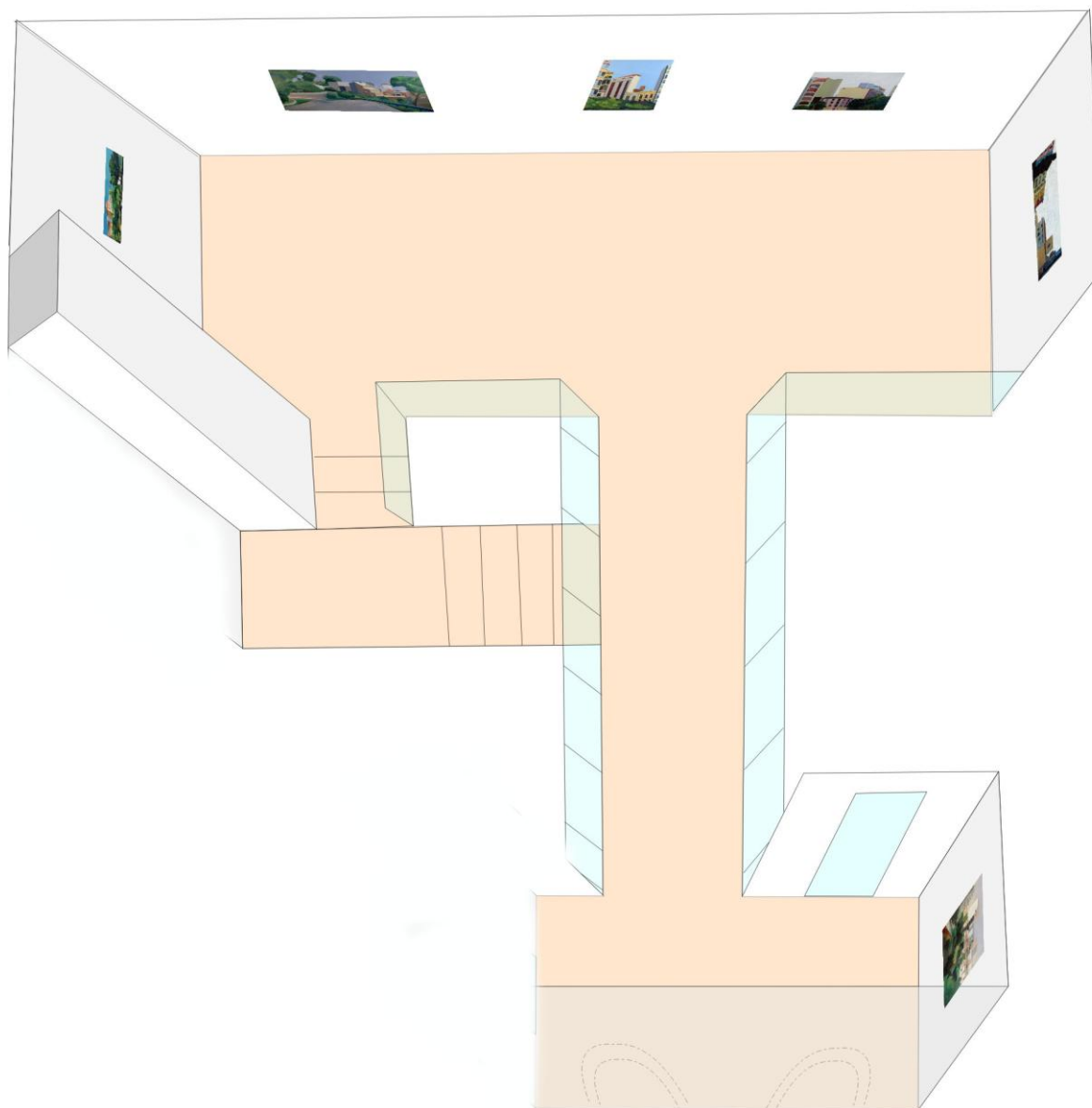
5.1. Plano de la sala donde va destinada la exposición y fotografías de ésta.



-  Paredes útiles
-  Perímetro de la sala.



5.2. Simulacro de la obra expuesta en al sala.



6. Presupuesto:

El total de los costes del material necesario para la realización de este trabajo no ha sido excesivo, en realidad se trata de una cantidad económica de 400 euros aproximadamente, invertidos en lo siguiente:

Soportes:

- Bastidores.
- Tela de Algodón.
- Contrachapado.
- Cartones.
- Grapas.
- Clavos.

Pintura y pinceles:

- 12 tubos de óleo de 200 ml.
- Pinceles.

Marcos:

- Listones de madera.
- Tinte para la madera.
- Cera para pulir.
- Lija.
- Cola de carpintero.

Impresión copias fotog.

- Impresión de copias fotográficas.

- Embalaje para el transporte de los cuadros.

En cuanto al transporte de las obras hasta el lugar donde tiene pensada llevarse la exposición, no hay gastos, pues se encuentra a dos calles de mi estudio.

7. Conclusiones:

Realizar este trabajo de tesis de master ha resultado altamente enriquecedor. Cabría destacar, una vez concluida esta fase del trabajo, que hemos llegado a establecer dos tipos de conclusiones: las que tienen que ver con los aspectos conceptuales del mismo, y aquellas que se refieren más directamente a los aspectos técnicos y formales.

Con el fin de aportar una visión más inmediata de dichas conclusiones conceptuales, sería interesante enumerarlas, pese a que más adelante me detenga en cada una de ellas, y así desvelar a que aspectos me refiero. Así pues, estas son: nueva visión de los términos: Naturaleza y natural, la importancia del movimiento Romántico en nuestra forma de vida, y necesidad de un cambio de mentalidad para poder apreciar nuestro entorno más cercano.

Con respecto a las conclusiones técnicas a las que he llegado durante el proceso pictórico cabe destacar: la escasez de obra, resultados más satisfactorios si la imprimación es de color, optar por una pintura de aplicación directa, limitar los colores de la paleta, aumentar la expresividad en el elemento vegetal.

Conceptuales:

-Nueva visión de los términos: Naturaleza y natural:

Como ya dije en la presentación, durante el transcurso de la realización de este trabajo ha habido muchas convicciones que han desaparecido tras la lectura de textos de ciertos autores. El cambio de consideración hacia los términos natural y Naturaleza, es una de ellas. En concreto, aunque el paisaje de la ciudad siempre me ha resultado fascinante, nunca

hubiera llegado a la conclusión de que todos sus elementos forman parte de la Naturaleza sin dicha formación.

-La importancia del movimiento Romántico en nuestra forma de vida:

Este es una de las conclusiones a las que llegué mientras abordaba el tema de la herencia romántica en nuestra sociedad, aunque he de ser franca, la influencia de este movimiento en nuestra rutina está mucho más presente de lo que hubiese afirmado nunca. Es una obviedad que el ciudadano medio sigue mirando con una mirada romántica y que huye al campo o al monte creyendo encontrar allí le “naturaleza”.

-Necesidad de un cambio de mentalidad para poder apreciar nuestro entorno más cercano:

Esta conclusión se desprende de la anterior, ya que si no aplicamos esa “mirada romántica” a la Naturaleza (como el todo), nunca podremos apreciar el atractivo visual de algunos elementos artificiales y por lo tanto, seguiremos autoexcluyéndonos a nosotros mismos y a nuestros actos de la Naturaleza.

Conclusiones técnicas:

-Escasez de obra:

Soy consciente de que la obra resultante del proyecto es insuficiente para cumplir con mis expectativas expositivas, en realidad, he pintado más cuadros en relación con este proyecto, pero no estoy realmente satisfecha de su resultado final, con lo que finalmente, he decidido incluir en la tesina solamente aquellos trabajos de los que me sentía orgullosa. Evidentemente la realización de obra no termina con la entrega y defensa de la tesina, pues este es el camino al que me dirijo pictóricamente y

tengo intención de ampliar la cantidad de cuadros en relación con este proyecto.

-Resultados más satisfactorios si la imprimación es de color.

Como ya he comentado en anteriores apartados que abordan el proceso pictórico, a raíz de poder analizar el proceso de trabajo de otros artistas, cuya obra he tenido la suerte de poder apreciar desde muy cerca, mi forma de emprender cada aventura pictórica cambió, dotando de mayor atención a elementos que antes no tenía tan en cuenta. Es el caso de dotar de color a la imprimación, normalmente con colores de gamas más bien neutras, que precisamente por su condición, son idóneas para actuar de base armónica con el resto de colores que serán aplicados posteriormente en el proceso pictórico. Además creo que es un buen modo de crear tránsitos de color entre unas manchas y otras y, por otra parte, hace que me olvide del miedo al lienzo el blanco.

-Optar por una pintura de aplicación directa.

Esta es una de las mejores decisiones que he tomado para corregir ciertas maneras de actuar frente al lienzo, que impedían que el resultado pictórico final, mantuviera cierta frescura. Es como una disciplina que decidí imponerme con el fin de no sobar la materia y no obsesionarme con el parecido al referente. En definitiva, pienso que me hace ser más consciente de cada una de las decisiones que voy tomando en el transcurso del proceso.

-Limitar los colores de la paleta.

Pese a que una mayor cantidad de colores obviamente amplían las opciones a elegir, hay veces en las que esto se pone de nuestra contra,

ya que es más complicado conseguir un resultado en el que cromáticamente se respire armonía y unidad.

Un mayor número de colores en la paleta, exige una mayor destreza a la hora de controlar las estructuras de color

-Aumentar la expresividad en el elemento vegetal.

Me parece interesante dotar al elemento vegetal de un gesto más enérgico, porque creo que esto transmite cierta sensación de rebeldía frente a lo arquitectónico. Creo que es un buen recurso para aumentar el contraste entre ambos elementos y además le aporta una mayor soltura a la obra.

Conclusión final:

Pese a que, la obra resultante del proyecto ha sido escasa, creo que he de hacer un balance positivo de la experiencia, pues la realización de esta tesis ha sido crucial para clarificar la parte conceptual de mi obra, algo que inevitablemente enriquece dicha parte pictórica. Pese a esto, conviene clarificar que este proyecto no está cerrado ni concluso, ya que es ahora, habiendo empezado el camino, cuando me siento con más conocimientos e ideas para continuarlo.

8. Bibliografía:

BAUDELAIRE, CHARLES, *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid, La balsa de la Medusa Visor Dis S.A, 1999. (1ª ed 1996)

AQUINO, LUCÍA, *Hopper, Los grandes genios del arte contemporáneo. El siglo XX*. Milano, Biblioteca El Mundo. Primera edición 2004.

MADERUELO, JAVIER, *El paisaje. Génesis de un concepto*. Madrid, Abada, 2005.

MADERUELO, JAVIER, *Actas desde la ciudad*. Huesca, Ed. Diputación de Huesca, 2005.

MIRANDA, SANDRA, *López, Los grandes genios del arte contemporáneo. El siglo XX*. Milano, Biblioteca El Mundo. 2004 (1ª ed).

TOMÁS, FACUNDO, *Escrito, pintado (Dialéctica entre escritura e imágenes en la conformación del pensamiento europeo)*. Madrid, La balsa de la Medusa, 2005, (1ª ed.1998).

ALBELDA, JOSE y SABORIT, JOSE, *La construcción de la Naturaleza*. Valencia: Direcció General de Promoció Cultural, Museus i Belles arts, D.L. 1997

CALVINO, ITALO, *Las ciudades invisibles*. Barcelona, Minotauro, 1995. (1ª ed. 1972)

RAMONEDA, ARTURO, *Antología Poética de la Generación del 27*. Madrid. Castalia Didáctica. 1990

GARCÍA LORCA, FEDERICO, *Antología Poética*. Barcelona, Ediciones Orbis 1981, 1982.

CALVO SERRALLER, FRANCISCO, *Los paisajes del Prado*. Madrid, Nerea, 1993

GÜNTER RENNER, ROLF, *Edward Hopper 1882-1967. Transformaciones de lo real*. Hamburgo, Benedikt Taschen. 1991

CLARK, KENNET, *El Arte del paisaje*. Barcelona, Seix Barra1, 1971.

CARBÓ, ENRIQUE L. "*Paisaje y fotografía: Naturaleza y territorio*" en *Arte y naturaleza*. Huesca, El Paisaje. Diputación de Huesca., 1997.

DEBRAY, REGIS, *Vida y muerte de la imagen. Hª de la mirada en occidente*. Barcelona, Paidós, 1992.

BURKE, EDMUND, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Madrid, Ed. Tecnos, 1987 (1ª ed. 1757)

PESSOA, FERNANDO, *Antología Poética*. Pozuelo, Espasa Calpe, 2007.

SONSECA MANUEL, Catálogo de la exposición: *Mirando la ciudad. Fotografía y arquitectura*. Madrid. Centro de publicaciones. Secretaría General Técnica. Ministerio de Fomento. 1998.

9. Agradecimientos:

Me gustaría, en este último apartado con el que cierro la exposición escrita del trabajo desarrollado, recordar a todas aquellas personas que con su apoyo y comprensión han hecho posible que no decayeran mis ánimos a lo largo de la realización de esta Tesis de master y también a todas aquellas con cuyas opiniones y aportaciones, he logrado tomar un poco de perspectiva y mejorar algunos aspectos de ésta. Me conformo con que dichos amigos, compañeros y profesores, puedan darse por aludidos si algún día deciden leer estas páginas.

Sin embargo, hay gente que no puedo dejar de nombrar. Entre ellas se encuentra mi familia, que siempre ha estado a mi lado respaldando cada una de las decisiones que he tomado. Y por otro lado también Gerardo, que con su aportación informática, ha hecho posible que este trabajo empezase a tomar forma en el ordenador. A todos, quiero agradecer la paciencia con la que han soportado esta dedicación absoluta por mi parte.

Y por último, quiero agradecer a mi tutora, Eva María Marín Jordá, el hecho de que en su día aceptase dirigir esta tesina, y todo el tiempo e interés que ha dedicado para que el resultado fuese el más óptimo posible. Sin su ayuda, este trabajo no habría sido posible.