UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA FACULTAT DE BELLES ARTS DE SAN CARLES

El espíritu
del
paisaje
y
su proceso
de
abstracción

TRABAJO FINAL DE MÁSTER

Presentado por Constanza Soriano Segura Dirigido por Dra. Amparo Galbis Juan

Tipología (4): Producción artística inédita acompañada de una fundamentación teórica Valencia, julio de 2013







UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA FACULTAT DE BELLES ARTS DE SAN CARLES

El espíritu
del
paisaje
y
su proceso
de
abstracción

TRABAJO FINAL DE MÁSTER

Presentado por Constanza Soriano Segura Dirigido por Dra. Amparo Galbis Juan

Tipología (4): Producción artística inédita acompañada de una fundamentación teórica Valencia, julio de 2013

Resumen

El presente Trabajo Final del Máster constituye la memoria explicativa, documental y reflexiva sobre la elaboración de una obra inédita contemplada de forma integral: desde sus referentes en la inspiración (desde una perspectiva histórica, estilística y conceptual) hasta su adecuación técnica (materialización y producción), con la exposición y valoración del resultado pictórico. Así pues, abordaremos la exposición de los contenidos estructurada en dos grandes bloques.

En el primero realizamos un repaso evolutivo del género (el paisaje), incidiendo especialmente en su recorrido hacia la abstracción como resultado de la interiorización y esencia vivencial del entorno. Citamos además en numerosas ocasiones el testimonio verbal de los pintores porque sus palabras aportan luz a sus obras, a su concepción de qué es el arte y a la interpretación personal de cómo se sitúa cada cual ante el objeto de observación.

En el segundo bloque mostramos la aplicación de ese bagaje artístico en la creación de nuestra propia obra pictórica. Se establece que la propia materialidad de la obra forma parte de su esencia estilística por resultar significativa y complementaria junto con el resto de apreciaciones más formalistas o conceptualistas. Entre la documentación visual hemos incorporado numerosas fotografías de todo el proceso de realización (preparación de los materiales propios, progresión en las técnicas de aplicación...).

Hemos pretendido ofrecer una visión "desde dentro", donde queden explicitados los referentes y aclarado el camino en nuestra búsqueda experimental, realizado en base a los tanteos técnicos que nos conducen hasta la plasmación final de la serie *Memorias imaginadas*.

Palabras Clave

Paisaje, abstracción, arte, técnicas pictóricas, aglutinante.

Abstract

This Final Master Work makes up the explanatory, documental and reflexive report about the elaboration and technical process of the unpublished work, performed, attended comprehensively: from its referents in inspiration (from a historical perspective, stylistic and conceptual) to its adequacy technique, (in its realization and production) exposure and outcome pictorial assessment. Thus, we will address the exposure of the contents, structuring for it two large blocks.

In the first block we make an evolutionary review of the genre (landscape), insisting especially on its route towards abstraction as a result of internalizing and experimental essence. We mention many times painters' verbal testimony, because their words bring light to their works, to his conception of what is art and his personal interpretation of how is everyone placed in front of the observed object.

In the second block we focus on the implementation to show that artistic background to create our own pictorial work. It is established that the materiality of the work is part of its stylistic essence significant and complementary, together with other formalist and conceptualist appreciations. Among the visual documentation we have incorporated many photographs of the whole process of realization (preparation of the own materials and application techniques in the progression...).

We have tried to offer a view "from inside", where the referents will be explicit and clarified the way in our experimental searching, conducted on the basis of technical estimates that lead us to the final capture of the set/issue *Imagined Memories*.

Keywords

Landscape, abstraction, art, painting techniques, binder.

El significado de una palabra para mí no es tan exacto como el significado de un color. Georgia O'Keeffe

Índice

I. Introducción	7
I. 1. Elección y justificación del tema	. 7
I. 2. Objetivos	. 7
I. 3. Metodología	. 8
II. Aproximación diacrónica y conceptual al paisaje abstracto	11
II. 1. Referencias históricas sobre pintura y paisaje	11
II. 2. Naturaleza versus paisaje	21
II. 3. Lo sublime romántico y lo sublime abstracto. El paisaje radicalmente	
interior	. 23
III. Presentación y análisis de <i>Memorias imaginadas</i> (producción pictórica inédita)	. 33
III. 1. Puntos de partida	. 33
III. 1. 1. La reflexión sobre la técnica	. 34
III. 1. 2. Antecedentes en nuestra trayectoria	. 34
III. 2. Técnicas aplicadas en <i>Memorias imaginadas</i>	. 38
III. 2. 1. Materiales	38
III. 2. 2. Metodología de aplicación	. 44
III. 2. 2. 1. En el taller con Memorias imaginadas	. 47
III. 2. 2. 2. En el taller de otros artistas	. 52
III. 3. Exposición y catalogación de Memorias imaginadas	. 56
IV. Conclusiones	89
IV. 1. Puntos de partida de <i>Memorias imaginadas</i>	. 89
IV. 2. El proceso de materialización de la pintura	. 90
IV. 3. Memorias Imaginadas como resultado	. 91
V. Bibliografía	. 93
VI. Listado de ilustraciones	99

Quisiéramos mostrar aquí el agradecimiento a las personas que de una u otra manera nos han ayudado en nuestro recorrido artístico y académico:

- a mis padres, por su ayuda incondicional.
- a Amparo Galbis, directora de este trabajo, por sus atinados comentarios y correcciones.
- a los pintores de tiempos pasados cuyos nombres aparecen en el trabajo y como muestra de admiración, y a los pintores presentes, maestros que nos han conducido desde su docencia y nos han servido de ejemplos contemporáneos del buen hacer: con ellos he aprendido a ver y a expresarme, que son dos formas plenas de vivir.

I. Introducción

I. 1. Elección y justificación del tema

El presente estudio está encaminado a exponer una reflexión sobre la historia, la teoría y la práctica estética en relación con una serie pictórica inédita que hemos titulado *Memorias imaginadas*. De entre las tipologías opcionales para el desarrollo del Trabajo Final de Máster en Producción Artística, elegimos la cuarta: "Producción artística inédita acompañada de una fundamentación teórica".

Lo aquí expuesto guarda relación directa con lo aprendido en las asignaturas cursadas: "Aspectos conceptuales y discursivos del paisaje pictórico"; "Metodologías y poéticas de la pintura; "Procesos de grabado: calcografía y xilografía"; "Procesos creativos en la gráfica"; "Obra gráfica y espacio público"; "Nuevos espacios escenográficos"; "Instalaciones: espacio e intervención, 3d para presentación de proyectos expositivos", "Claves del discurso artístico contemporáneo" y "Metodología de proyectos". Estas materias nos han dado ese necesario bagaje para lanzarnos a una práctica pictórica más consciente y, por lo tanto, más compleja y enriquecedora.

Al abordar el análisis de *Memorias imaginadas* nos centraremos en dos aspectos que queremos mostrar interrelacionados: el estatus del paisaje abstracto y el proceso de materialización de la obra.

Si tuviéramos que buscar la principal motivación de nuestra obra, esta se encontraría en nuestra preferencia del entorno natural como argumento y experiencia. No se trata simplemente de exaltar la belleza de la naturaleza como cuna de vivencias, sino de ahondar en todas las dimensiones perceptivas que la naturaleza, hecha paisaje, nos proporciona. Nos interesa especialmente la elaboración estética que del paisaje han hecho los grandes maestros en los tres últimos siglos; con esos maestros deseamos establecer, en *Memorias imaginadas*, un diálogo creativo que ha sido el principal impulso generador de este estudio.

I. 2. Objetivos

Como ya hemos apuntado, nuestro objetivo principal es arropar la presentación visual de *Memorias imaginadas* con una exposición de ideas que creemos que contribuyen a explicar qué queremos expresar, cuáles son nuestros referentes, qué y por qué elegimos estos y no otros.

El primer objetivo es el de contextualizar nuestra obra, circunscrita dentro del género paisajístico. Para ello realizaremos un repaso histórico donde

señalaremos las principales tendencias artísticas asociadas a la pintura de paisajes. Nos interesa especialmente recalcar cómo las poéticas pictóricas del paisaje implican, especialmente desde el romanticismo, una toma de postura del hombre ante la naturaleza. No se pinta "solo" lo que se ve, sino el sentimiento, la propia percepción, la ubicación del hombre ante o en su medio. Tras el repaso de tres siglos en la tradición occidental, llegamos al expresionismo abstracto norteamericano, de hondas raíces románticas según algunos críticos; *Memorias imaginadas* es, en buena medida, un homenaje a los grandes expresionistas, cuyas aportaciones hemos "degustado" y "digerido" hasta convertirlas en nuestra principal fuente de inspiración.

El segundo objetivo guarda estrecha relación con el primero, aunque tal relación puede parecer poco evidente. De poco nos serviría quedarnos en la mera admiración si no indagamos también, dentro de la experimentación personal, en el cómo se llega a elaborar una obra, es decir, en los materiales y procedimientos pictóricos más pragmáticos. El paisaje también tiene su propia historia de hallazgos y soluciones técnicas que han desembocado en la abstracción. Por esta razón, vamos a mostrar en la segunda parte de este trabajo la indagación técnica que subyace a *Memorias imaginadas*, un camino de pruebas, de tanteos. Aquí, el elemento matérico y lo procesual se revelan muy significativos porque con ellos descubrimos nuestras posibilidades expresivas. La idea original de la que partíamos para realizar *Memorias imaginadas* se va transformando y enriqueciendo a medida que afinamos nuestra búsqueda técnica y procesual, adquiriendo una cierta destreza con la elaboración y aplicación de nuestros materiales.

Como objetivo final y global, pretendemos llegar a una mayor autocomprensión del acto creativo enlazando teoría y práctica, reflexión y acción. Este Trabajo Final de Máster nos ha proporcionado un marco inmejorable no solo para mostrar nuestra obra, sino para explicitar lo que, desde nuestro punto de vista, se encuentra bajo cada nueva propuesta artística: toda una tradición secular y también el invisible trabajo de taller.

I. 3. Metodología

De acuerdo con los objetivos trazados, recurriremos a una metodología de trabajo muy abierta. En la visión diacrónica del género paisajístico nos centraremos en aquellos artistas que nos resultan especialmente cercanos. Además de mostrar algunas obras, hoy ya clásicas pero excepcionalmente rupturistas en su tiempo, trazaremos un recorrido histórico sucinto, recuperando en ocasiones las palabras de los pintores porque creemos que ahí se exponen inquietudes e intenciones que nos ayudan a comprender cabalmente sus aportaciones artísticas.

Igualmente aludiremos a la crítica, y aquí queremos destacar la figura de Robert Rosemblum porque su análisis de la modernidad (del romanticismo al siglo XX) nos resultó el más clarificador de todos. Al estudiar sus ideas descubrimos en ellas muchas de las claves de nuestra propia sensibilidad. Rosemblum supo responder, para nosotros, a la gran pregunta que acompaña a la experiencia estética: por qué nos gusta especialmente una pintura o una tendencia. También recurriremos a la lectura y cita de libros cuyo principal contenido es la técnica pictórica porque en su estudio, más allá del aprendizaje práctico, encontramos apuntes interesantes sobre cómo revierten los medios técnicos en la configuración conceptual de las imágenes pictóricas.

Finalmente, centramos en un último apartado todo el proceso de elaboración de *Memorias imaginadas*, reseñando los materiales empleados (y su elaboración) y mostrando en imágenes la progresión de la factura de la serie. Cerramos este apartado con una exposición/catalogación de la serie; confiamos que esta exposición final de una producción inédita refuerce y dé coherencia a todo el recorrido previo.

Además para facilitar la consulta y valoración del resultado de *Memorias Imaginadas* hemos incluido, en un anexo formato digital, un dossier donde se reproduce, con mayor calidad gráfica, todas las obras pertenecientes a la serie. La resolución de las imágenes posibilita una apreciación del detalle y de los matices que se acerca al ideal comunicativo: la contemplación en vivo de la obra.

II. Aproximación diacrónica y conceptual al paisaje abstracto

Encabezamos este apartado con un estudio en secuencia cronológica de aquellos momentos de la pintura que nos han influido de forma representativa en nuestro propio desarrollo plástico. No se trata de elaborar una historia general de la pintura y/o del paisaje, sino más bien de realizar una aproximación personal, revisando las distintas aportaciones que sustentan la creación que en este trabajo se presenta como materia principal. Intentaremos acotar nuestras preferencias representacionales en un recorrido conciso sobre algunos hitos pictóricos relevantes para nuestro estudio para configurar con todo ello un prólogo —conceptual y diacrónico— a nuestras propuestas plásticas. En definitiva, pretendemos atender a aquellos estilos o movimientos, nombres propios u obras de interés estético y teórico (escritos de pintores, pensadores y críticos...) que nos han servido de referentes para el estudio y como inspiración de nuestro propio proyecto artístico.

II. 1. Referencias históricas sobre pintura y paisaje

Comenzamos en la época del Renacimiento, cuando se produce un cambio fundamental en la consideración del estatus profesional del pintor. Los artistas empiezan a buscarse un nuevo mercado, aunque buena parte de ellos siguieron organizados en gremios y continuaron recibiendo encargos de la aristocracia. Seguidamente, las academias se ocuparán de afianzar la condición intelectual de la pintura y la profesionalización del pintor. Antes, el oficio de la pintura formaba parte de las artes mecánicas, y estaba adscrita a corporaciones medias o bajas de la escala gremial. Tras el Renacimiento, queda asentada una dignificación del arte como oficio revestido de categoría intelectual¹ que individualiza al creador y lo dota de gran autonomía.

El cambio fue transcendental porque en ese momento el valor de la pintura pasaba a depender de la capacidad de reflexión y la sabiduría del pintor, lo que supuso un gran paso en su apertura hacia la concepción moderna del arte, donde la pintura deja de ser un objeto piadoso, ostentoso u ornamental para convertirse en una presentación de ideas mediante imágenes que excitan la agudeza del espectador. No obstante fue durante el Romanticismo cuando se universalizó y "democratizó" la figura del artista, ampliándola a todas las artes y todos los géneros. A lo largo de esta evolución los artistas pasaron a sentirse en libertad para plasmar sus visiones. Una rama de la pintura que aprovechó esa liberación en la elección temática fue la pintura de paisajes. Los ejemplos paisajísticos anteriores nunca fueron considerados como grandes exponentes, sino muestras menores. Tal percepción cambiaría con la irrupción liberadora del espíritu romántico, cuando grandes artistas revisten este género modesto de pintura de una nueva dignidad.

Dos paisajistas ingleses de la misma generación destacan en esta

Véase al respecto F. de AZÚA. Diccionario de las artes. Barcelona: Debate, 2011, p. 32.

dignificación: Joseph Mallord William Turner (1775-1851) y John Constable (1776-1837):

Turner fue un artista de un éxito extraordinario, con visiones de un mundo fantástico bañado en luz y belleza resplandeciente, pero no fue el suyo un mundo apacible sino en movimiento; no sencillamente armónico, sino de espectacularidad deslumbradora. Amontonó en sus cuadros todos los efectos que podían hacerlos más sorprendentes y dramáticos, y, de haber sido menos artista de lo que fue, este deseo de impresionar al público muy bien podía haberle conducido a resultados desastrosos. Sin embargo, trabajó con tan buen gusto y tanta pericia que evitó ese peligro, y sus cuadros menores nos dan, en efecto, la concepción más grandiosa y sublime de la naturaleza.²



Fig. 1. Crepúsculo sobre un lago. 3

La mayor aportación de Turner radica en exponer una naturaleza impregnada de emociones humanas al tiempo que el paisaje se muestra como el exponente de fuerzas ingobernables. Aquí, el alma romántica se estremece ante lo inconmensurable y admira al artista como creador. Citando palabras textuales de André Masson (1896-1987):

² E. H. GOMBRIH. *La historia del arte*. Madrid: Debate, 2002, p. 398.

³ Joseph Mallord William Turner, *Crepúsculo sobre un lago*, 1840. Óleo sobre tela. 91 x 122.5 cm. The Tate Gallery. Londres. Inglaterra.

Turner fue para mí extraordinariamente importante, pues tuvo el valor de cortar las amarras. Con él deja de haber objeto. Para él no se trata en absoluto de captar los objetos, como hace la mayoría de pintores occidentales. Se trata de conquistar el universo, su fuego y su figuración.⁴



Fig. 2. Cloud study.5

Por su parte, Constable se mostró igualmente rupturista, a partir de ciertas innovaciones técnicas que perseguían una impresión de conjunto. Resulta llamativo en ese impulso que sean justamente sus apuntes, más que sus cuadros terminados, los que resulten más atrevidos y más interesantes en su búsqueda personal más allá de la tradición inglesa u holandesa sobre el paisaje. Cabe destacar en este sentido su particular aplicación de la masa de color en bruto en pequeñas pinceladas, y los sorprendentes efectos de luz conseguidos. Buena prueba de ello son sus geniales masas de agua o de nubes.

Desde nuestro punto de vista, que es también, aunque modestamente, el de un pintor, al igual que damos importancia a las nuevas búsquedas y aportaciones

⁴ André Masson, citado en W. HESS. *Documentos para la comprensión del arte moderno*. Buenos Aires: Nueva visión, 2003, p. 207.

⁵ John Constable, *Cloud study*, 1822. Óleo sobre papel. 11,4 x 17,8 cm. Victoria and Albert Museum. Londres. Inglaterra.

que propician esa ruptura con la tradición, queremos enfatizar la relevancia de los propios materiales y procedimientos pictóricos, ⁶ ya que es un hecho determinante en el desarrollo del proceso pictórico y resultado creativo. Si ambos pintores constituyen verdaderos referentes en nuestro trabajo es, en primer lugar, por su perspicacia técnica en el impulso de los materiales utilizados. No solo nos impactan la temática y su buena factura: también nos emocionan el propio material aplicado, su actuación y la relación que tuvo que tener el artista frente al lienzo. Observando esos trazos con detenimiento y muy de cerca, vemos cómo en un primer momento pueden llegar a ser pinceladas dispuestas al azar para, en un segundo estadio de observación, darnos cuenta de que esto en realidad es un componente más de la sabiduría del artista. Esta fue una experiencia que hace unos años pudimos experimentar en *The National Gallery* de Londres y en la *Tate Britain*, lugares que albergan la mayoría de obras maestras expuestas en este escrito.

A mediados del siglo XIX se produce un nuevo hito en la evolución artística del estatus del paisaje como género, con fecha y lugar determinados: en la décadas centrales del siglo se reúne, en el pueblo francés de Barbizón, un grupo de artistas interesados en la vía abierta por Constable y más interesados aún en un "nuevo objeto": la naturaleza en sí misma. Entre ellos destacan por méritos propios dos nombres: Jean-François Millet (1814-1875) y Gustave Courbet (1819-1877). Sería este último el que diera nombre al movimiento, al titular así una exposición suya en París: *Le Réalisme, G. Courbet*. Las descriptivas palabras de Gombrih sobre incluyen toda una visión programática:

No quería ser discípulo más que de la naturaleza, hasta un cierto punto, su temperamento y su programa se parecieron a los de Caravaggio: no deseaba la belleza, sino la verdad.⁷

Es justamente por esa apuesta por "su verdad" por lo que incluimos aquí los nombres de Millet y Courbet. Ambos pintaron desde la rebeldía y ajenos a los convencionalismos: sus temas, incluida su visión de paisajes, exponen un alto grado de selección individual, de imposición de sus propios criterios selectivos y de su sensibilidad a la hora de señalar qué es lo que resulta digno de ser plasmado en un lienzo.

⁶ La evolución de materiales y técnicas, con sus repercusiones, exigiría un capítulo aparte en este trabajo para el que no disponemos de espacio. Aquí señalaremos solo que desde la antigüedad cada pintor elaboraba sus materiales (con pigmentos, aceites, resinas...), para pasar siglos después a adquirirlos de fabricantes profesionales. Este hecho proporcionó algunas ventajas incuestionables: se aceleró la investigación en la búsqueda de materiales de mejor calidad y el creador se liberó de esa labor que podía consumir muchas horas. Constable, recordemos, ya pudo dedicar su tiempo a trabajar directamente en el natural. Sin embargo, desde nuestro punto de vista, también supuso una pérdida al alejar de alguna manera al autor del pleno dominio de todos los procesos técnicos implícitos en la expresión estética. Nosotros opinamos que el conocimiento y procesamiento de las materias primas con las que operamos son también parte de la inspiración y trayectoria plástica, y por ello dedicaremos especial atención a este tema en el siguiente apartado.

⁷ GOMBRIH, *Op. cit.*, p. 412.

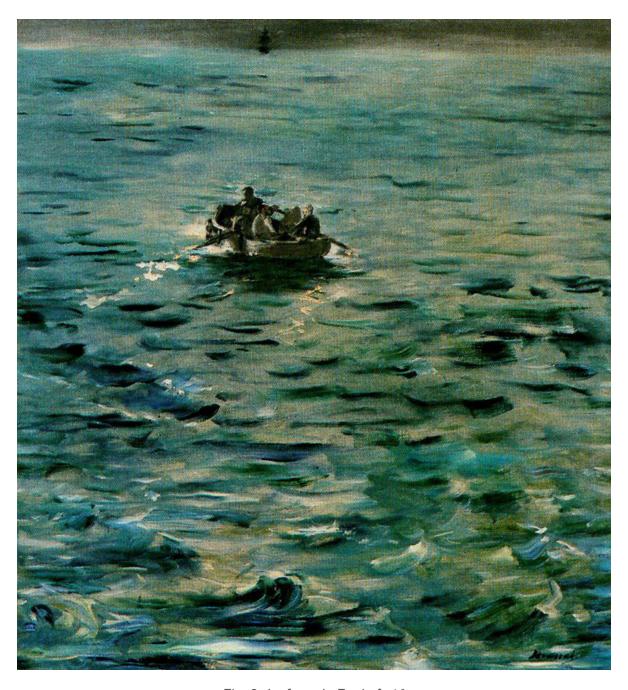


Fig. 3. La fuga de Rochefort.8

La siguiente oleada revolucionaria en Francia fue iniciada por Édouard Manet (1832-1883) y sus compañeros, quienes asumieron en buena medida el programa establecido por Coubert, despreciando los convencionalismos pictóricos ya obsoletos. En este contexto, y para nuestro repaso histórico, cobra especial protagonismo Claude Monet (1840-1826), que fue quien impulsó a sus compañeros a abandonar el estudio para trabajar inmersos en el entorno natural.

⁸ Édouard Manet, *La fuga de Rochefort*, 1880-1881. Óleo sobre lienzo. 80 x 73 cm. Museo de Orsay. París. Francia.

De tal propuesta surgirían nuevas poéticas pictóricas, posibilitadas también por algunos recientes avances tecnológicos⁹ que delataban una nueva manera de contemplar y representar la naturaleza circundante, de situarse al frente o internarse el ella, observando por ejemplo el cambio cromático o los sutiles efectos de la luz natural, imposibles de abordar desde la reclusión del taller.

Monet, que conoció las obras de Turner, se sintió fascinado por los efectos cromáticos donde se combinaban luz y aire. Ese es el verdadero tema de un cuadro como *La estación de Saint-Lazare* donde la prosaica temática queda imbuida en el tratamiento borroso de sombras, color, transparencias y vapor, un verdadero paisaje urbano innovador. El impresionismo exigió a los espectadores que "aprendieran" a contemplar un cuadro: había que retroceder algunos metros y acomodar los ojos para que surgiera el milagro de ver cómo esas manchas embrolladas se recolocaban y adquirían vida, coherencia visual. Esa reacomodación de la visión y de la experiencia estética fue el verdadero propósito de los impresionistas. Conviene recordar que la aportación del movimiento a la modernidad radicó principalmente en los medios empleados para alcanzar esa ilusión (o "impresión") de realidad, al tiempo que se abría así la puerta por la que cualquier tema podría ser pasar como objeto de interés pictórico.

Otro artista que marcará nuevas directrices en la concepción de la pintura será Paul Cézanne (1839-1906). Especial relevancia cobraron sus indagaciones sobre las estructuras simplificadas de los objetos, con las se inaugura la vertiente de la geometrización que décadas más tarde exploraría exhaustivamente el cubismo. Además, en su obra más tardía, se aprecia ya una tendencia hacia la abstracción de repercusiones determinantes en el nuevo siglo.

⁹ A. PEDROLA (*Materiales, procedimientos y técnicas pictóricas*, Barcelona, Ariel, 2006) analiza detenidamente las innovaciones en materiales y procedimientos. Por ejemplo, destaca el uso de pigmentos sintéticos inorgánicos tras la Revolución Industrial del XIX, como los cadmios, los cobaltos, los ultramar y, ya en el siglo XX, el blanco de titanio. Tales pigmentos, de gran poder cubriente y colorante, aportaron solidez cromática y permitieron nuevas prácticas, como la de poder ser depositados sobre el lienzo directamente, en rápidas pinceladas (aplicación en capas sobre una preparación oscura). Ese tratamiento condujo al descubrimiento de nuevos efectos cromáticos (vibración, frescura...) al unirse los colores con el blanco de fondo de la tela.

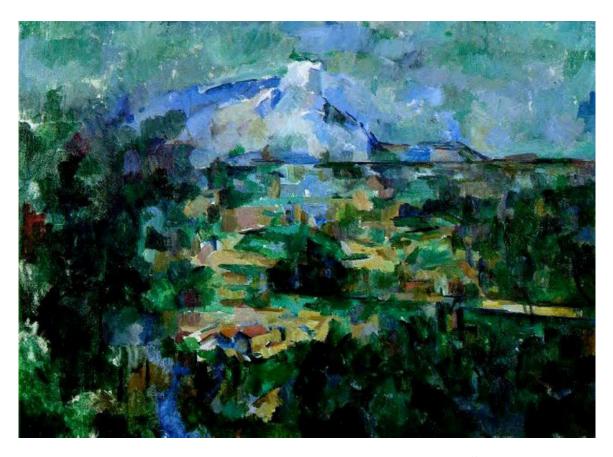


Fig. 4. Monte Sainte-Victoire visto desde Les Lauves. 10

Con Paul Gauguin (1848-1903) y Vincent van Gogh (1853-1890) puede entenderse que se cierra todo un periodo, el de la figuración de corte más realista aplicada al paisaje, para dejar paso a un subjetivismo estilizado donde lo que cuenta ya no es solo lo que se ve, sino colores y líneas con un marcado ordenamiento mental. Los testimonios de ambos, en sus escritos, constituyen una profunda reflexión sobre los inicios de la modernidad.

En palabras de Gauguin:

obtengo mediante arreglos de líneas y colores, usando como pretexto algún tema sacado de la vida humana o la naturaleza, sinfonías, armonías que no representan nada real en el sentido vulgar de la palabra; no expresan ninguna idea directamente, pero deberían hacerle a uno pensar, sin ayuda de ideas o imágenes, sencillamente por la misteriosa relación existente entre nuestro cerebro y semejantes arreglos de colores y líneas.¹¹

¹⁰ Paul Cézanne, *Monte Sainte-Victoire visto desde Les Lauves.* 1904-1906. Óleo sobre lienzo. 60 x 72 cm. Museo de Arte de Basilea. Basilea. Suiza.

¹¹ P. GAUGUIN. *Escritos de un salvaje*. Madrid: Akal, 2010, p 132.

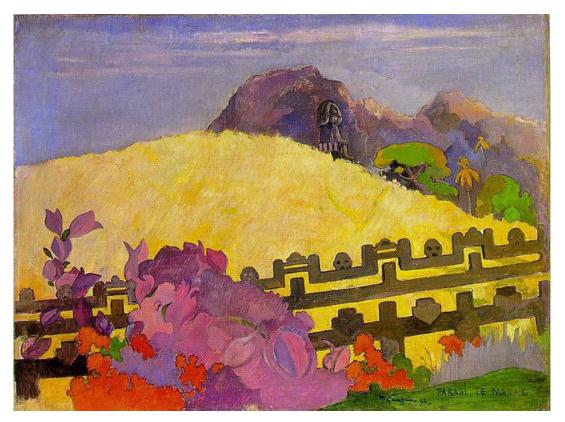


Fig. 5. There is the Marae. 12

Por su parte, Van Gogh se distanciaría igualmente de un realismo estrecho en su concepción de cómo el pintor añade algo esencial al objeto observado (la naturaleza). El paisaje es por ello algo más un mero registro fotográfico porque el artista imprime en su obra un sentido propio, y ese sentido es lo que resulta "iluminador":

La mejor definición de la palabra arte que conozco es ésta: "El arte es el hombre agregado a la naturaleza"; la naturaleza, la realidad, la verdad, pero con un significado, con una concepción, con un carácter, que el artista hace resaltar. Y a los cuales da expresión, "que redime", que desenreda, libera, ilumina.¹³

Si bien Cézanne, van Gogh y Gauguin lucharon en su vida con cierta incomprensión hacia sus aportaciones, hoy se les atribuye el título de padres de la modernidad por sus personalísimas y fecundas apuestas. En ellos hay que buscar la fuente de la que surgió el frenesí creativo de los nuevos movimientos de carácter abstracto ya prefigurados en las palabras de Kandisnky:

¹² Eugène Henri Paul Gauguin, *There is the Marae*, 1892. Óleo sobre lienzo. 68 x 91 cm. Museo de Arte de Filadelfia. Filadelfia. USA.

¹³ V. VAN GOGH. Cartas a Théo. Madrid: Alianza, 2012, p. 230.

Cuanto más descubierto esté el elemento abstracto de la forma, más primitivo y puro sonará. Así, en una composición en la que el elemento físico es más o menos prescindible, puede omitirse ésta más o menos y sustituirse por formas puramente abstractas o formas físicas totalmente traducidas al abstracto [...].

Surge la pregunta: ¿no sería mejor renunciar por completo a lo figurativo, desparramarlo a todos los vientos y desnudar por completo lo puramente abstracto? Ésta es la cuestión que se impone naturalmente y que, al exponer la respuesta. Así como cada palabra pronunciada (árbol, cielo, hombre) provoca una vibración interior, todo objeto representado en imagen provoca una vibración interior. Renunciar a esta posibilidad de provocar vibraciones significaría reducir el arsenal de los propios medios de expresión. Al menos ésta es hoy la situación.¹⁴

Wassily Kandinsky (1866-1944) y Paul Klee (1870-1944) serán las dos figuras más señeras de ese arranque de la modernidad que supondrá un verdadero replanteamiento en la ecuación obra/concepto/objeto.

Para Kandinsky el medio natural es significativo por cuanto suministra el material básico que induce a las tensiones dramáticas en el espíritu del pintor. El acto de creación traduce lo vivido composiciones de colores y formas que trasmiten la libertad del espíritu junto con la emoción e intelecto. Y esa libertad implica la práctica y la defensa de un arte no-figurativo.



Fig. 6. Paisaje romántico.15

¹⁴ V. KANDINSKY. *De lo espiritual en el arte*. Madrid: Paidós, 2010, pp. 62-63.

¹⁵ Wassilly Kandinsky, *Paisaje romántico*, 1911. Óleo sobre lienzo. 94,3 x 129 cm. Städtische Galerie

Por su parte, Paul Klee representa al artista inconformista, con su defensa a ultranza de un *grafismo* que aúna la preocupación formalista y el abandono del realismo:

El arte no reproduce lo visible; vuelve visible. Y con el dominio gráfico, por su misma naturaleza, empuja fácilmente y con razón hacia la abstracción. Lo maravilloso y el esquematismo, propios de lo imaginario, se encuentran allí dados de antemano y, al mismo tiempo, se expresan con una gran precisión. Cuanto más puro es el trabajo gráfico, es decir cuanta más importancia se da a los cimientos formales de una representación gráfica, más disminuye el aparato propio de la representación realista de las apariencias.¹⁶



Fig. 7. Arriate.17

Este breve repaso nos ha permitido trazar una línea continua que enlaza la reformulación social del papel del pintor en el Renacimiento con la plena autonomía y originalidad de las primeras décadas del siglo XX. En esta larga trayectoria lo que estuvo en juego fue la emancipación del artista frente a las imposiciones academicistas y al dictado de las corrientes más conservadoras para encontrar un vehículo de expresión propio, siempre argumentado desde posicionamientos

im Lenbachhaus. Munich. Alemania.

¹⁶ P. KLEE. *Teoría del arte moderno*. Buenos Aires: Cactus, 2007, p. 35.

¹⁷ Paul Klee, *Arriate*, 1913. Óleo sobre tablero. 28,2 x 33,7 cm. Solomon R. Guggenheim Museum. Nueva York, USA.

que incidían sobre sus propios sentimientos y, en especial, sobre su particular compresión de ese objeto complejo denominado "el mundo natural".

II. 2. Naturaleza versus paisaje

A continuación nos centraremos en uno de los principales aspectos de nuestro estudio: qué es en sí *el paisaje* o qué entendemos por *paisaje*, explicando básicamente el significado que damos y el alcance del término en el ámbito de la pintura y defendiendo con ello el concepto del que partimos.

Dos perspectivas confrontadas saltan enseguida a la palestra: el paisaje en cuanto idea que representa al medio físico como algo fuera de nosotros y el paisaje como constructo cultural.

El arte, a través de su base representativa, nos ha enseñado a mirar y valorar los escenarios de la naturaleza, contribuyendo por medio de la pintura y otros medios de expresión a configurar el concepto de *paisaje*. El paisaje, en este contexto de re-presentación, ya es una construcción cultural pues hace referencia a lo captado por el artista: "La idea de paisaje no se encuentra tanto en el objeto que se contempla como en la mirada de quien contempla. No es lo que está delante sino lo que se ve". 18

Pero lo que se ve, el acto de ver, en el caso de la creación artística, requiere un aprendizaje que active mecanismos de selección y una práctica del intelecto para distinguir los aspectos característicos y estructurales esenciales, prescindiendo de lo accesorio.

El paisaje es un ente geográfico dotado de soporte estructural, de forma, de rostro complejo con numerosos factores, componentes y relaciones y sobre todo vivo. No es solo escenario, sino parte del drama; no es pasivo, sino activo; no es estático, sino que cambia; no es sólo objeto de contemplación; sino el lugar de la acción. El paisaje es, pues 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 configuración de la realidad geográfica completa o, si se prefiere, la morfología de los hechos geográficos.¹⁹

En este sentido, cabe retomar las palabras de Paul Klee en las que el artista, observador privilegiado de la naturaleza, se alza como co-creador:

¹⁸ J. MADERUELO. *El paisaje (génesis de un concepto)*. Madrid: Abada, 2005, p. 38.

¹⁹ E. MARTINEZ DE PISÓN. *Miradas sobre el paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2009, p. 36.

Las impresiones recibidas por los diferentes caminos y convertidas en obra ilustran a quien estudia la naturaleza con respecto al grado alcanzado en su diálogo con el objeto.

Su progreso en la observación y la visión de la naturaleza lo hace entrar poco a poco, en una visión filosófica del universo que le permite crear libremente formas abstractas. Superando en esquematismo de lo que se desea demasiado, éstas alcanzan una nueva naturalidad, que es la naturalidad de la obra. El artista crea, pues, obras, o participa en la creación de obras, hechas a imagen de la obra de Dios.²⁰

Por otro lado, el propio Klee se siente, como hombre, parte de esa naturaleza observada: "El diálogo con la naturaleza sigue siendo para el artista una condición sine qua non. El artista es hombre; también él es naturaleza, trozo de la naturaleza en el área de la naturaleza".²¹

En las citas aducidas puede verse una cierta confusión entre el término "paisaje" y el término "naturaleza". Conviene deslindar ambos conceptos si se desea profundizar en su carga semántica. En síntesis, naturaleza sería todo aquello que se nos es dado, ajeno a la intervención del ser humano; el paisaje, sin embargo, carece de una existencia intrínseca: tiene su origen en la naturaleza, pero solo existe desde el momento en que ésta es filtrada por el intelecto del artista para elaborar una obra que acapara esa forma externa, la interioriza y la plasma así humanizada. El paisaje es, por tanto, género pictórico que opera como constructor de cultura. Resulta evidente que el paisaje también está presente en otras ramas de la cultura (sociología, literatura, historiografía, etc.), pero nosotros lo abordaremos desde la óptica de la creación plástica y como elemento clave para el análisis y producción de un trabajo pictórico concreto.

En el contraste entre naturaleza y paisaje es llamativo el fenómeno de la mutabilidad (de la primera) frente al estatismo (del segundo). La naturaleza padece continuamente variables físicas propias del devenir del tiempo, con alteraciones de todo tipo (cromáticas, formales, lumínicas, etc.) que responden a sus ciclos; es decir, siempre está en continuo cambio y transmutación. Sin embargo, para el artista-observador, todos estos factores de cambio se concretan y materializan en un soporte —su obra paisajística— que presenta una imagen fija y única, y que está marcada por el proceso conceptualizador que convierte la naturaleza en paisaje. Así, vemos cómo los paisajes muestran la capacidad humana de abstraer, deformar, eliminar, añadir, sustituir, etc., es decir, exponen una interpretación personal de la naturaleza en la que ésta queda cargada de

²⁰ P. KLEE. *Teoría del arte moderno*. Buenos Aires: Cactus, 2007, p. 46.

²¹ *Ibíd.*, p. 43.

sensaciones y emociones, de experiencia vital: todo paisaje es una imagen del conocimiento y la vivencia personales. Buena prueba de ello lo constituyen las siempre diferentes versiones que de un mismo plano de la naturaleza pueden extraer diferentes artistas: los mecanismos de selección, los criterios formales, la sensibilidad cromática y la estructural y constructiva del cuadro estarían en función de la capacidad conceptual, técnica y sensitiva de cada pintor, lo que daría lugar a diferentes paisajes.

II. 3. Lo sublime romántico y lo sublime abstracto. El paisaje radicalmente interior

Una de las bases teóricas de este trabajo es la aportada por Robert Rosemblum (1927-2006) acerca de lo sublime romántico y lo sublime abstracto desarrollado en un ensayo.²² Como diálogo entre el pasado y el presente, entre lo contemporáneo y la perspectiva historicista, constituye una refrescante versión de la historia de la pintura en lo referente a la cultura occidental (europea y americana).

El núcleo de las indagaciones de Rosemblum es la es la conexión entre la tradición romántica del norte de Europa y una corriente que, en las fechas de publicación del ensayo, estaba aún a la vanguardia pictórica: el expresionismo abstracto norteamericano. Caspar David Friedrich (1774-1840) —con la obra *El monje a la orilla del mar*, pintado entre 1809 y 1810— y Mark Rothko (1903-1970), con el ciclo de pinturas creadas para la denominada la Capilla de Rothko de la Menil Collection en Houston, de 1970, suponen los máximos exponentes de esos dos extremos interconectados. Lo sublime es el concepto clave que permite trazar el arco desde los inicios del romanticismo hasta sus postrimerías.

Lo sublime es para Rosemblum un concepto ambivalente que apunta al alma romántica al aludir a la experiencia de sobrecogimiento ante lo infinito y la divinidad (lo in-humano, lo Otro). Su ambivalencia radica en que parece aludir tanto a la naturaleza como al arte, y de ahí que pueda hablarse de una pintura de paisajes sublimes. En palabras de Remo Bodei:

Lo sublime deforma las armonías y las proporciones de lo bello establecidas por la estética clásica; la relación con lo inconmensurable, lo desmesurado, la ausencia de límites y de estructuras; se niega a cristalizar la sensación y la imaginación en formas rígidas y acabadas.²³

R. ROSEMBLUM. La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico. De Friedrich a Rothko (1975). Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

²³ R. BODEI. *Paisajes sublimes. El hombre ante la naturaleza salvaje*. Madrid: Siruela, 2011, p. 24.



Fig. 8. Monk by the Sea.²⁴



Fig. 9. Interior de la Capilla de Rothko de la Menil Collection en Houston, 1970

²⁴ Caspar David Friedrich, Monk by the Sea, 1809. Óleo sobre lienzo. 110 x 171.5 cm. Gemäldegalerie. Berlín. Alemania.

Justamente esa ausencia de límites que da paso a la experiencia trascendente de totalidad, o unión con el todo, es el vínculo fundamental que enlaza los pintores de lo sublime romántico con el grupo de pintores norteamericanos practicantes de lo que podría denominarse lo *sublime abstracto*.

Contempla Rosemblum tres obras significativas en este contexto conceptual. Tenemos por un lado dos excelsos pintores románticos, Friedrich con su *Monje a la orilla del mar* y Turner con *La estrella vespertina*; el tercer elemento contrastivo es *Luz y tierra sobre azul*, de Rothko, de 1954.

Encontramos rápidamente afinidades visuales y emocionales que nos retrotraen a las infinidades carentes de forma de las que hablaban los estetas de lo sublime.



Fig. 10. La estrella vespertina.25

Nótese que lo que está en juego no es un simple debate sobre figurativismo y abstracción, planteamiento reduccionista que el propio Rothko rechazaba defendiendo el realismo de sus obras:

²⁵ Joseph Mallord William Turner, *La estrella vespertina*, 1830. Óleo sobre lienzo. 92,5 x 123 cm. National Galery, Londres. Inglaterra.

Nunca me interesó el arte abstracto; siempre he pintado de modo realista. Mis cuadros actuales son realistas. Cuando pensé que los símbolos eran [el mejor modo de transmitir un significado] los utilicé. Cuando sentí que lo eran las figuras, las utilicé.²⁶



Fig. 11. Verde sobre azul.²⁷

Por lo tanto, siguiendo a Rothko, símbolos y figuras forman parte de un mismo universo "realista", medios a disposición del pintor para expresar con plena libertad su verdad íntima, que será, en su caso, una verdad donde alienta la más acendrada trascendencia de estirpe romántica.

²⁶ M. ROTHKO, Escritos sobre arte (1934-1969), Barcelona, Paidós, 2011, p.123.

 $^{^{27}}$ Mark Rothko, *Verde sobre azul*, 1956. Óleo sobre lienzo. 228 x 161 cm. Museo de Arte de la Universidad de Arizona, Tucson. USA.

Rosemblum interpreta que la desaparición de las pequeñas figuras de Friedrich y Turner es reemplazada en Rothko por el propio espectador (trasunto también del creador), que se muestra diminuto ante las grandes masas de color, manchas que exponen la inmensidad y que:

parecen esconder una presencia absoluta, remota, que sólo intuimos y jamás alcanzamos a captar del todo. Esos infinitos e intensos vacíos nos transportan, más allá de la razón, hasta lo sublime, lo único que podemos hacer es rendirnos a ellos en un acto de fe y dejarnos absorber por sus radiantes profundidades.²⁸

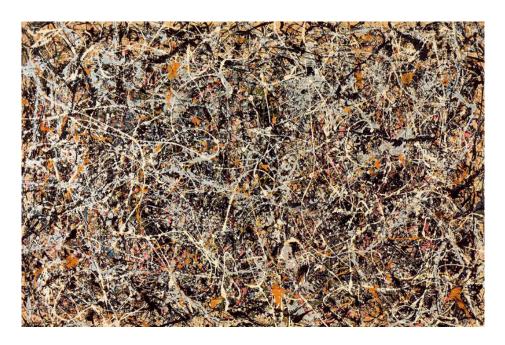


Fig. 12. Number 1.29

En cuanto a las explicaciones de Jackson Pollock sobre su propia concepción del acto creativo, estas arrojan claridad sobre lo sublime, apartándolo del mero caos y aproximándolo a un vitalismo intrínseco en la obra. En palabras de Pollock:

Cuando estoy en mi cuadro, no tengo conciencia de lo que estoy haciendo. Solamente después de un tiempo de lo que se puede llamar "conocerse" veo lo que he estado haciendo. No temo hacer cambios, destruir la imagen, etc., porque el cuadro tiene vida propia. Lo que intento es que surja esa vida. Sólo cuando he perdido contacto con el cuadro se produce el caos. De otro modo es armonía pura, un fácil dar y tomas, y la obra sale bien.³⁰

²⁸ R. ROSEMBLUM, *Op. cit.*, p.92.

²⁹ Jackson Pollock, *Number 1,* 1948. Óleo sobre lienzo. 228 x 161 cm. Museo de Arte Contemporáneo de Los Angeles, USA.

³⁰ Jackson Pollock, citado en B. H. CHIPP. Teorías del arte contemporáneo, Fuentes artísticas y

Los otros dos maestros analizados por Rosemblum son Barnett Newman (1905-1970) Clyfford Still (1904-1980). Los cuatro, cada uno mediante sus propios medios, realizaron un salto cualitativo a partir de un inicial interés común por el paisaje extraído directamente de la contemplación de la naturaleza. Y los cuatro, a pesar de sus dispares personalidades, consiguieron ampliar hasta límites insospechados los horizontes del género paisajístico en clave abstracta. Sus obras funden, como anhelaba Clyfford Still³¹: visión, imaginación y acción para convertirse en declaraciones espirituales.

El tema de la creación es el caos. La impresión actual parece ser la de que el artista se preocupa de la forma, el color y la disposición espacial. Este enfoque objetivo del arte lo reduce a una especie de ornamento. La actitud de la pintura abstracta ha sido tal que ha reducido la pintura a un arte ornamental por el que la superficie del cuadro se rompe de manera geométrica en una nueva clase de imagen-diseño. Es un arte decorativo construido sobre un eslogan de purismo con el que se intenta hacer una declaración espiritual.³²

opiniones críticas. Madrid: Akal, 1995, p. 582.

³¹ Clyfford Still, citado B. H. CHIPP, *Op. cit.*, p. 613.

³² B. NEWMAN. Escritos escogidos y entrevistas. Madrid: Síntesis, 2006, p. 181.

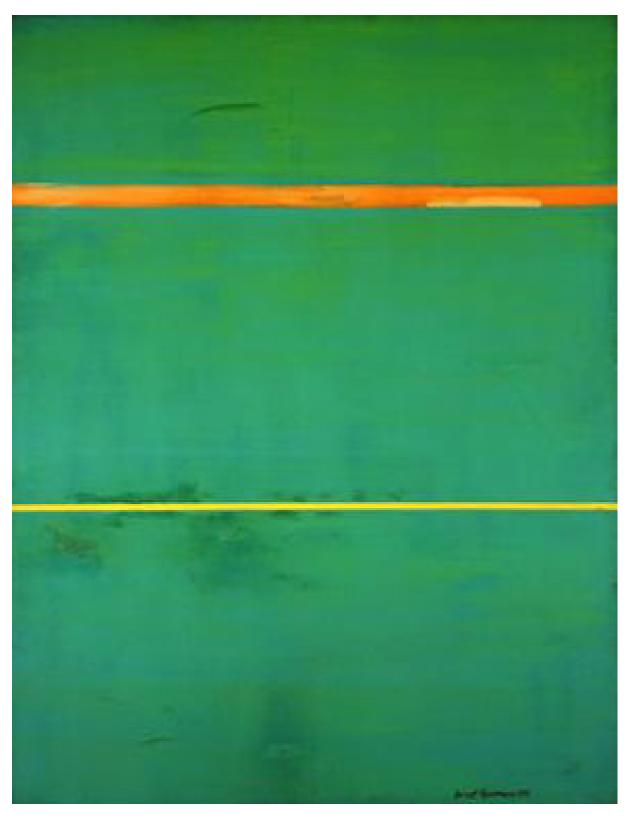


Fig. 13. Dionyslus.33

 $[\]overline{\,}^{33}$ Barnett Newman, *Dionyslus*, 1949. Óleo sobre lienzo. 170,2 x 124,5 cm. The National Gallery of Art, Washington, USA.

Se ha escrito mucho acerca de cómo estos cuatro maestros de lo sublime abstracto rechazaron ciertas formas de la vanguardia de entreguerras (cubismo, surrealismo...) con el fin de apropiarse de un nuevo lenguaje alejado de lo geométrico y emplazado en ese espacio interiorizado que se expone en dilatadas superficies de luz, color y nivel. Los cambios formales de dicho lenguaje, la nueva gramática estética, respondía en realidad a las nuevas necesidades expresivas de una época turbulenta, que había visto el horror de la Segunda Guerra Mundial y conservaba el miedo de la era atómica. En ese miedo, en la pérdida de un orden previo y en la incertidumbre de corte existencialista los artistas entroncaron con la tradición romántica. Lo irracional y lo desmesurado irrumpieron de nuevo con fuerzas renovadas en los lienzos de los genios norteamericanos. El expresionismo abstracto es pregunta y respuesta a la inquietud e incertidumbre de las décadas centrales del siglo XX.

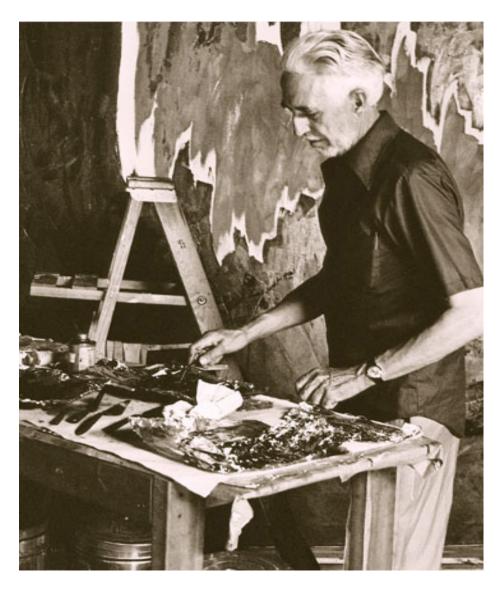


Fig. 14. Clyfford Still, 1973

Las páginas que hemos dedicado a esta aproximación diacrónica al paisaje abstracto nos han permitido marcar el punto de arranque de nuestra propia labor pictórica. Hemos repasado aquí lo que podríamos llamar nuestras "afinidades electivas" que son, simultáneamente, nuestras fuentes de inspiración. Destacaremos, entre todas las referencias, la presencia de Turner por su potencia rupturista y la de los impresionistas por sus aportes decisivos en el ámbito de la experimentación de los procedimientos técnicos. Los aportes teóricos de Rosemblum nos han permitido además apuntar los lazos entre los maestros del romanticismo y el expresionismo, descubriendo así una corriente profunda que también alienta, creemos, en la obra a la que dedicaremos el próximo apartado.

III. Presentación y análisis de *Memorias imaginadas* (producción pictórica inédita)

III. 1. Puntos de partida

Este apartado versa sobre una serie de nuestra reciente producción artística, serie a la que hemos titulado *Memorias imaginadas*. Consta de cinco piezas, numeradas del 1 al 5 que están acompañadas por otras diecinueve de pequeño formato (entre 20 y 45 cm, denominadas "fragmentos" e identificadas con letras. Todas estas obras han tenido una elaboración simultánea de manera que el proceso compositivo ha conllevado una suerte de tentativas de aciertos y fracasos donde hemos puesto en juego el factor experimental a favor del aprendizaje personal.

Queremos explicitar que *Memorias imaginadas* se inscribe, para nosotros, dentro de la tradición paisajística de corte abstracto. Más que un género o una temática, hemos considerado el paisaje como una forma de ver y hacer la pintura; más allá de la mera representación de una imagen, nuestra labor ha consistido esencialmente en situarnos en el plano de la experiencia humana como fuente de conocimiento, y para ello hemos empleado un medio específico: el pictórico. En este sentido, *Memorias imaginadas* es un paisaje que nace tanto del exterior como de lo interior: el ojo pretende aquí engarzar la naturaleza y el espíritu para llegar a una visión personal. Nos resultan especialmente significativas las palabras de E. Munch:

El arte es lo contrario de la naturaleza.

Una obra del arte sólo puede nacer del interior del hombre.

El arte es la forma de una imagen creada por los nervios, el corazón. El cerebro y el ojo del hombre.

El arte es la necesidad que el hombre siente por la cristalización.

La naturaleza es el único y gran reino en el que se alimenta el arte.

La naturaleza no es sólo lo que es visible para el ojo, muestra también las imágenes interiores del espíritu, las imágenes que se hallan atrás a la vista.³⁴

³⁴ Edvard Munch, citado en B. H. CHIPP. *Teorías del arte contemporáneo, fuentes artísticas y opiniones críticas*. Madrid: Akal, 1995, p. 131.

III. 1. 1. La reflexión sobre la técnica

A lo largo de este apartado vamos a describir pormenorizadamente los aspectos técnicos de *Memorias imaginadas*. Analizar paso a paso materiales, técnicas y procedimientos será nuestro núcleo expositivo porque es ahí, en la práctica en el taller, donde hemos encontrado una experiencia enriquecedora, plagada de descubrimientos. En otras palabras, es en el medio (en el método, en lo procesual) donde hemos encontrado el camino expresivo que nos ha conducido a una verdadera experiencia estética.

Para comprender nuestro interés en "el oficio", convendría recordar que en nuestros tiempos, creemos, el discurso conceptualista ha devorado en buena medida la relevancia de la técnica que nosotros reivindicamos apoyándonos en las palabras de R. Mayer:

Casi todos los que han escrito sobre la tecnología de la pintura han denunciado la falacia de que un exceso de atención a los detalles técnicos del oficio interfiere con la libre expresión del artista; basados en esta creencia, hay artistas que consideran que el desprecio de estas cuestiones favorece sus esfuerzos creativos. Una y otra vez se ha demostrado que las obras de los grandes maestros del pasado se pintaron bajo las más elevadas condiciones de profesionalidad; que los artistas del Renacimiento apenas hacían distinción entre su labor artesanal y sus intenciones artísticas, y demostraban poco aprecio por una estética enteramente desprovista de oficio; que el conocimiento técnico, basado en la experiencia, es una enorme ayuda para el pintor, permitiéndole expresar sus intenciones con exactitud; y que el saber que está usando el mejor medio para conseguir el fin deseado y asegurar su permanencia, hace aumentar la confianza en uno mismo.³⁵

III. 1. 2. Antecedentes en nuestra trayectoria

Para contextualizar la serie *Memorias imaginadas* vamos a hacer referencia a otras de nuestras obras anteriores que constituyen también puntos de partida pues en ellas ya probamos algunos avances técnicos y estéticos que nos abrieron nuevas vías experimentales. Nos referimos aquí a *Borrascas I y Borrascas II*, correspondientes al proyecto Paisajes Tragicomédicos, ambas del año 2010.

³⁵ R. MAYER. Materiales y técnicas del arte. Madrid: Tursen/Hermán Blume, 1993, p. 21.



Fig. 15. Borrascas I.36



Fig. 16. Borrascas II.37

³⁶ Constanza Soriano, *Borrascas I*, 2010. Óleo sobre lienzo, 90 x 120 cm.

 $^{^{37}}$ Constanza Soriano, *Borrascas II*, 2010. Óleo sobre lienzo, 90 x 120 cm.

La base máterica de ambas obras fue una pintura de composición oleosa, pero tratada con menor cantidad de materia grasa posible a fin de poder trabajar en la elaboración de sus capas o estratos, añadiendo aceite de linaza y barniz dammar y trabajando las transparencias del fondo y las calidades tonales (fundamentalmente en azules).

Después de un tiempo de secado (oxidación), continuamos el desarrollo de la obra tratando de simular la borrasca, un torbellino de materia gaseosa en forma de gran nube, con el empleo de pintura oleorresinosa y con la intervención de una imprimadera, espátulas, etc.

En estos trabajos pretendíamos ante todo experimentar con técnicas y materiales pictóricos para acercarnos a nuestra visión particular del paisaje. Como muestras de otras tentativas en el mismo sentido podemos mostrar aquí otras dos obras (*Cielo encapotado I y II*, 2012) realizadas en el curso lectivo de máster. Son ejemplos de cómo mediante otros medios procedimentales nos hemos ido acercando a *Memorias imaginadas* en lo que consideramos una indagación que también tiene un claro componente conceptual: el paisaje surge en su justa expresión a medida que el creador adquiere destreza en el dominio técnico y seguridad en su quehacer:

Todo paisaje es una experiencia de la visión del pintor que lo percibe y construye; pero, además, 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 en colores.³⁸

En el ámbito de la abstracción, la actitud meramente contemplativa (la pasividad del ojo) queda determinantemente completada con esa extracción reflexiva de elementos de la naturaleza:

Un consejo, no pinte demasiado del natural. El arte es una abstracción, extráigala de la naturaleza soñando ante ella y piense más en el proceso creativo que en el resultado.³⁹

³⁸ M. GARCÍA GUATAS, "Cézanne y el cubismo: preámbulo y epílogo del paisaje moderno" en J. MADERUELO. *Paisaje y arte*. Madrid: Abada editores, 2007. p. 81.

³⁹ P. GAUGUIN. *Escritos de un salvaje*. Madrid: Akal, 2010, p. 55.



Fig. 17. Cielo encapotado I.40



Fig. 18. Cielo encapotado II.41

⁴⁰ Constanza Soriano, *Cielo encapotado I*, 2012. Óleo sobre lienzo, 135 x 195 cm.

⁴¹ Constanza Soriano. *Cielo encapotado I*, 2012. Óleo sobre lienzo, 135 x 195 cm.

III. 2. Técnicas aplicadas en Memorias imaginadas

La elección de una técnica o de un conjunto de técnicas no es, nunca, un hecho aleatorio ni secundario, y tampoco lo fue en nuestro caso. Partíamos, como se ha visto, de diversas indagaciones de corte paisajístico y deseábamos avanzar un paso más allá, hacia una encrucijada donde ese paisaje se retrotrajera a la memoria, acentuando su carácter abstracto. La técnica tenía que reflejar el proceso de "obtención" de los contenidos, y de ahí que el procedimiento básico haya sido la aplicación de las capas. Tales capas hacen referencia a la propia sedimentación de los recuerdos, de la experiencia visual. En vez de trabajar copiando del natural, trabajábamos extrayendo impresiones de la memoria. La aplicación de los materiales pictóricos en capas es una metáfora de esa sedimentación de lo vivido y hace alusión a cómo la construcción de la experiencia visual es acumulativa es un sentido profundo: junto a la suma de elementos/materiales unos encima de otros, se produce una continua reelaboración personal que nuestra pintura expresa en forma de matices, gradaciones matéricas o tonales sutiles que deseábamos que aparecieran impregnadas de lirismo (de ahí la elección del blanco como color básico).

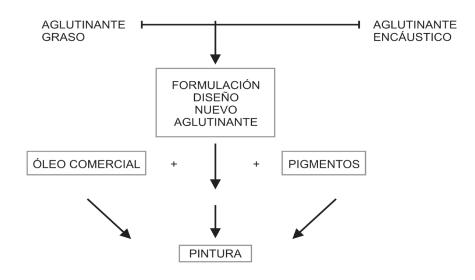
Las capas nos permiten, por lo tanto, experimentar ampliamente con los matices para abordar la reelaboración de experiencias: la imaginación. Creemos que el título de la serie, *Memorias imaginadas*, expone con exactitud nuestras intenciones y los contenidos que queríamos expresar.

III. 2. 1. Materiales

Para realizar el material principal de la serie, tras reflexionar sobre nuestras prácticas anteriores, optamos por diseñar y fabricar un nuevo aglutinante formado por un óleo y una encáustica. Con este nuevo aglutinante pudimos ampliar las posibilidades que nos proporcionaba el óleo comercial al controlar mejor sus calidades y cualidades, así como también sus propiedades. Las ventajas adquiridas con el diseño de este aglutinante fueron:

- Poder manipular grandes cantidades de pintura en la paleta.
- Intervenir en la acción de la temperatura y su fluidez.
- Controlar grados de transparencias.
- Administrar funciones de secado.

A continuación expondremos un esquema referente a la idea de la que la que partimos en cuanto al desarrollo técnico:



Esquema de desarrollo técnico

Las técnicas al óleo pueden considearse dentro de la familia de los aglutinantes grasos, que son así definidos por el Dr. Domingo Oliver Rubio:

Los aglutinantes grasos son un conjunto de elementos grasos y no grasos compatibles entre sí, formulados con preponderancia de los elementos grasos sobre el resto que componen el aglutinante y con la finalidad de ofrecer un producto que sea capaz de aglutinar, amasar un pimiento y ciertos elementos de carga, de adherirse todo el conjunto a un soporte pictórico, de garantizar la conservación de la obra y facilitar todo el proceso de la creación plástica-pictórica.⁴²

De las cualidades de todo aglutinante, la más destacada es la de facilitar el envolver y amasar uniformemente un pigmento o un material de carga convirtiendo todo el conjunto en una pasta o material pictórico, listo y útil para su uso artístico. Además, protege la obra a nivel físico-químico con el fin de que el lienzo muestre una superficie elástica transpirable y con cierta impermeabilidad. Los aglutinantes también se ajustan a las preferencias del pintor al poder elegir variantes como acabado con brillo, mate, transparente, opaco, texturado, liso, etc.

⁴² Extraído de los apuntes de la asignatura "Técnicas y Procedimientos Pictóricos", del Departamento de Pintura de la Facultad de Bella Artes de la Universidad Politécnica de Valencia, impartida por el Dr. Domingo Oliver Rubio.

De todas estas cualidades que presenta, la ventaja de una mayor adaptabilidad fue la que más pesó a la hora de decidirnos formular y elaborar añadidos que transformarán y readaptarán la pintura comercial.

A las recetas tradicionales de pintura grasa se le pueden modificar las calidades y cualidades, incluyendo y variando en las formulaciones las materias que las componen, como son los aceites polimerizados, ceras, resinas y disolventes:

- * El aceite polimerizado le dará a la pintura un enriquecimiento de la capa final que estará más nutrida y por tanto más rica y flexible, ganando en el aglutinado y la adherencia y proporcionando el factor mordiente, así como también acelerando el proceso de secado, pues no hay que olvidar que partimos de un material que ha ejercido parte de su oxidación antes de haber sido la pintura expuesta al oxígeno del aire.
- * Las ceras, especialmente la de abejas, le dan consistencia a la pintura y permite que la masa pictórica se expanda.
- * Las resinas. Entre ellas, la que mejor funciona a todos los niveles (transparencia, limpieza, flexibilidad, posibilidades de manipulación...) es la de dammar. La introducimos en el aglutinante en forma de barniz. Secará por evaporación de su disolvente y en el proceso se irá condensando y transformando en un producto cada vez más viscoso de modo que (por la aceleración de su proceso y por realizarse la evaporación siempre antes que la oxidación) proporciona a la superficie pictórica el mordiente inmediato.
- * El disolvente, por último, tendrá la misión de aligerar y fluidificar el aglutinante de forma que la pintura en su etapa final tenga mayor o menor consistencia.

Evaluando la calidad de pintura que queremos obtener en la etapa final, cómo la queremos manipular y en qué metodología pictórica nos queremos mover, determinamos qué tipo de aglutinante es el más aconsejable.

A. Componentes y elaboración del aglutinante

Para la elaboración del aglutinante tuvimos en cuenta diversos factores. Dado que todos los elementos que componen un aglutinante graso y viscoso son miscibles en tibio o en frío, procedimos a elaborar los distintos grupos por separado para colocarlos posteriormente en un recipiente y al baño María siguiendo un orden determinado y removiendo continuamente. Al ir calentándose todo el conjunto se produjo una interrelación homogénea de los elementos que formó la mezcal final.

Fórmula principal:

- Barniz dammar relación uno a tres......... 750 cc.
- Aceite de linaza purificado...... 50 mm.
- Aceite de linaza prepolimerizado...... 200 mm.
- Cera virgen de abejas..... 5 gr.

B. Descripción de la elaboración del aglutinante paso a paso⁴³

En primer lugar realizaremos un barniz dammar, preferiblemente en frío aunque también se puede elaborar por medio calórico. Para la realización de este barniz hemos utilizado 250 gr de resina dammar y 750 cc de esencia de trementina.



1º Trituramos la resina



3ºVertemos esencia de trementina



2º La embutimos en una medida puesta en un tarro de crital



4º Después de varios días obtenemos el barniz listo para su uso.

Proceso de elaboración de barniz dammar en frío.

⁴³ En este subapartado y el siguiente incluimos imágenes descriptivas de los diferentes procesos y técnicas empleados en la elaboración de materiales y su aplicación. Dado el carácter meramente ilustrativo de las fotografías, no aparecen reseñadas en el listado final de ilustraciones.



1º Materiales necesarios



3º Le sumamos la cera



2º Añadimos al barniz los aceites



4º Mantenemos a 90º al baño María, hasta la integración de los componentes

Proceso visual de la elaboración del aglutinante.

En el siguiente paso, añadiremos aceite de linaza prepolimerizado (*stand oil*), aceite de linaza purificado y la cera virgen de abejas. Dado que todos los elementos que componen el aglutinante graso y viscoso son miscibles en tibio procedemos a elaborar al baño María siguiendo un orden determinado y removiendo continuadamente. El calor permite la mezcla de todos los elementos para formar el aglutinante.

A partir de esta fórmula, mediante diferentes tanteos, fuimos diseñando otras, cambiando o variando cantidades y añadiendo bálsamos y otro tipo de cera, con la finalidad de descubrir los diferentes resultados.

La fórmula 1 respecto a la fórmula principal proporciona mayor untuosidad por la el bálsamo añadido; la trementina de Venecia. Y la fórmula 2 al añadir la cera incolora suprime el brillo característico del barníz dammar y proporcionan opacidad. Puede verse la diferencia en la obra *Memoria imaginada 5*.



—Fórmula 1.

En estas dos imágenes de detalle podemos apreciar las diferencias.



–Fórmula 2.

III. 2. 2. Metodología de aplicación

Los procedimientos plásticos son conocimientos transmitidos generacionalmente y también un ámbito de experimentación para los pintores que desean incorporar sus propias aportaciones en la construcción más matérica del lenguaje de la pintura. Pero todo ello, de un modo u otro, está fundamentado y conformado por el pensamiento del pintor, que es el impulso vital en el desarrollo de la creación.

A partir de esta premisa será más fácil comprender la estrategia en el proceso de este trabajo, que debe contemplarse como una acción dependiente de la sensibilidad activa del pintor: siguiendo la idea generada en su mente, con su carga conceptual y sus condicionantes estéticos, los procesos plásticos determinan la elaboración de su obra.

Si bien un cuadro siempre se empieza a pintar en el pensamiento, existe otra etapa igualmente sustancial en la creación que comienza con la elección y preparación del soporte y las herramientas necesarias para llevar a cabo su trabajo. Puede decirse que en esa etapa el pintor se sitúa por primera vez ante la realidad de la creación, se enfrenta a su idea, se ubica en el plano complejo que transcurre entre lo que aún no existe (la obra) y la idea que se dibuja en su mente. Jackson Pollock relata así sus preferencias y su postura inicial al ponerse a pintar:

Sigo sin utilizar las herramientas típicas del pintor, como el caballete, paleta, pinceles, etc. Prefiero palos, llanas, cuchillos y pintura goteante, o una espesa mezcla de arena y vidrios rotos con el añadido de otras materias raras [...].

Mi pintura no es de caballete. Raramente extiendo la tela antes de pintar. Prefiero sujetarla, sin abrirla, a la pared o al suelo. Necesito la resistencia de una superficie dura. Trabajo más cómodamente en el suelo. Me siento más cerca, más parte de la propia obra, pues de este modo puedo andar a su alrededor, trabajar por los cuatro lados y, literalmente, estar "en" el cuadro.⁴⁴

Como puede comprobarse, estas declaraciones de Pollock resultan muy significativas respecto a las relaciones del pintor con su propia obra: conceptos como cercanía o amplitud de la interactuación con la tela nos hablan de una posicionamiento acorde con una personal concepción de la creación artística donde prima esa "comodidad" que posibilita la libertad de actuación y de expresión. Salvando las distancias, también nosotros hemos buscado la manera de sentirnos cómodos, indagando en nuestras necesidades y seleccionado los medios más propicios en nuestras estrategias pictóricas.

Cada procedimiento requiere un soporte adecuado y cada soporte un tratamiento específico (según sea de absorbente o de magro respecto a la materia que se aplicará). En nuestra confección de la serie *Memorias imaginadas* optamos por utilizar soportes resistentes, como la madera de contrachapado, de alrededor de unos 5 mm sujeta a un bastidor de madera, lo cual nos dio rigidez y estabilidad.

En cuanto a las bases o imprimaciones recurrimos a la media creta, con una composición semigrasa y con una coloración blanca, ya que sus propiedades de absorción y flexibilidad eran las más aptas para el trabajo proyectado. Este medio facilitó la estabilidad pictórica y unas condiciones óptimas en el grado absorción, al tiempo que protegíamos el soporte de la agresión del aceite ya que íbamos a emplear pinturas oleorresinosas.

⁴⁴ Jackson Pollock, citado en B. H. CHIPP, Op. cit., p. 582.

PROCESO DE ELABORACIÓN DE UNA MEDIA CRETA Y SU ACCIÓN DE IMPRIMACIÓN



Proceso de preparación del aparejo.



Proceso de preparación de la media creta.



Proceso de acción de imprimación sobre un soporte virgen. Después de una mano de aparejo (agua-cola), se procede a dar la preparación de media creta.

III. 2. 2. 1. En el taller con Memorias imaginadas

Una vez preparado el soporte, elegimos una estrategia de aplicación de materiales por capas. El paso previo consistió en preparar la pintura. Como podemos ver en las imágenes anteriores, en la paleta pusimos óleo comercial, pigmento y añadimos aglutinante, amasando bien todos los componentes hasta conseguir una masa viscosa uniforme. A medida que íbamos trabajando fuimos modificando los componentes: añadimos aceite de linaza para conseguir una mezcla más grasa, diferentes pigmentos u óleos comerciales para modificar los tonos, etc. En las diferentes alteraciones utilizamos siempre como medium diluyente de la pintura una parte del aglutinante convenientemente diludio con la misma esencia que hemos utilizado como disolvente para todo el porceso de fabricación de la pintura. Este tipo de diluyente mantiene intactas las cualidades del aglutinante sin restar propiedades a la pintura.

Gracias a todos estos procedimientos hemos creído haber conseguido (o nos hemos acercado) el que era nuestro propósito inicial: encontrar un medio que nos permitiera expresar gradaciones sutiles en las tonalidades y empastes en capas. Como ya comentamos, con estas técnicas pretendíamos reproducir los procesos "naturales" con los que vivenciábamos el paisaje: la memoria y la imaginación.



Proceso de amasado de la pintura

A continuación se muestra un esquema visual del proceso:







Primeras capas y calidades





Además del continuo proceso se muestra las diferentes posturas del soporte que necesitamos emplear





Se muestra como extendemos la pintura, su fluidez y grado de transparencia

Aplicación del soplete:











III. 2. 2. 2. En el taller de otros artistas

Después de visualizar el proceso llevado a cabo para la realización de la serie *Memorias imaginadas*, y antes mostrar el resultado final, deseamos recoger las "actitudes" en el taller de tres pintores de referencia con cuyo pensamiento o forma de trabajar nos sentimos identificados. Creemos que hay algo esencial en esa actitud ante la obra en marcha, una actitud que revela la fuerza anímica que impulsa cada creación. Con ella, el peso de la idea queda debidamente equilibrado con la materia y sus servidumbres. Cada gesto de estos pintores delata también su estilo, su universo creativo. La elección de estos tres pintores parte del ya aludido (y para nosotros tan revelador) ensayo de R. Rosemblum sobre el expresionismo abstracto. Ciertamente habríamos podido aludir a muchos otros, también a nombres más cercanos cuyas experiencias compartidas no deseamos despreciar, pero convocar aquí a estos tres genios nos pareció una obligación a cuenta de nuestra admiración y del significado de sus obras en relación con su influencia directa en *Memorias imaginadas*.

Ya mostramos en el apartado anterior una imagen de Clyfford Still, posiblemente en su estudio, pintando, frente a su mesa de trabajo con sus pinturas, y seguramente pensando cómo empezar a pintar. Los otros tres nombres que queremos añadir son los de Gerhard Richter (1932), el ya nombrado Jackson Pollock (1912-1956) y Mark Rothko (1903-1970).

Gerhard Richter confiesa en una escena del documental biográfico titulado *Gerhard Richter - Painting*⁴⁵ que las pinturas hacen lo que ellas quieren, al tiempo que opina que "pintar es un asunto privado", por lo que no ve necesario comentar el contenido de su obra ni en cuanto a su significado histórico ni respecto a su validez artística: la libertad también alcanza entonces a la interpretación. En su trabajo, proceso largo y abierto, el autor echa mano a los instrumentos más dispares y muestra su tendencia a superponer enormes capas de color unas sobre otras. Especialmente atractiva nos resulta su última etapa, la de las últimas décadas, predominantemente abstracta.

⁴⁵ Corinna Belz, Gerhard Richter - Painting, 2011, 97 minutos.



Fig. 19. Gerhard Ritcher en su estudio, 2011

En el caso de Pollock, lo que más nos interesa su forma emotiva de abordar el proceso plástico:

No trabajo a base de dibujos o bosquejos en color. Mi pintura es directa [...]. El método es el desarrollo natural de una necesidad. Quiero expresar mis sentimientos antes que explicarlos. La técnica no es sino un medio para llegar a una afirmación. Al pintar tengo una idea general de lo que estoy haciendo. Puedo controlar el ritmo del pintar: no es un accidente, de igual modo que no hay un principio ni un final.⁴⁶

Si acompañamos estas palabras con su correspondiente imagen, descubrimos ese *gesto* de gran libertad creadora donde confluyen de forma fecunda, artística, el azar, el control, la idea previa y un cierto dejarse llevar por la intuición. La técnica, el método, no se alza como un fin en sí misma, pero tampoco es repudiada como un elemento secundario, sino que se asume como parte integrante e imprescindible de un desarrollo natural. "Expresar" es aquí la palabra clave (de ahí "expresionismo"), expresar el sentimiento arropado por la idea previa original.

⁴⁶ Jackson Pollock, citado en B. H. CHIPP, *Op. cit.*, p. 58.



Fig. 20. Jackson Pollock en su estudio de Nueva York, 1950

Y por último de Mark Rothko, de quien destacaremos su actitud de contemplación, de admiración incondicional hacia la naturaleza y la vida. La suya fue, en nuestra opinión y en la de muchos críticos, una de las carreras artísticas más impresionantes porque supo llevar al extremo, a la máxima radicalidad (a la vanguardia de la vanguardia) sus planteamientos artísticos sin abandonar un diálogo con la tradición y apostando siempre por la pintura como forma de comunicación con los demás, como homenaje a lo existente y como autoconocimiento espiritual. En sus cuadros, como él quería, encontramos "aquellos bolsillos de silencio en los que enraizarse y crecer".⁴⁷

⁴⁷ M. ROTHKO. La realidad del artista. Filosofías del arte. Madrid: Síntesis, 2004, p. 96.



Fig. 21. Rothko en su estudio, 1948

III. 3. Exposición y catalogación de *Memorias imaginadas*

Mostramos a continuación todas las obras pertenecientes a la serie *Memorias imaginadas* debidamente catalogadas. Como breve recordatorio, señalamos que la serie consta de dos grupos de obras. El primero está formado por los cinco lienzos, de 100 x 150 cm, identificados con numeración arábiga. De ellos reproducimos también algunos detalles. Al segundo grupo pertenecen diecinueve obras de formato más reducido (entre 20 y 45 cm), que catalogamos con el subtítulo de "Fragmentos" y una letra identificativa. Para facilitar la visualización, recogemos y ampliamos el material aquí expuesto en el dossier digital adjunto a este Trabajo Final de Máster.

Memorias Imaginadas



Fig. 22. *Memoria imaginada 1* (2012), óleo de elaboración propia, óleo comercial y pigmentos sobre madera contrachapada, 100 x 150 cm.



Fig. 23. Memoria imaginada 1 (2012), detalle.



Fig. 24. *Memoria imaginada 1* (2012), detalle.



Fig. 25. *Memoria imaginada 2* (2012), óleo de elaboración propia, óleo comercial y pigmentos sobre madera contrachapada, 100 x 150 cm.



Fig. 26. Memoria imaginada 2 (2012), detalle.



Fig. 27. Memoria imaginada 2 (2012), detalle.

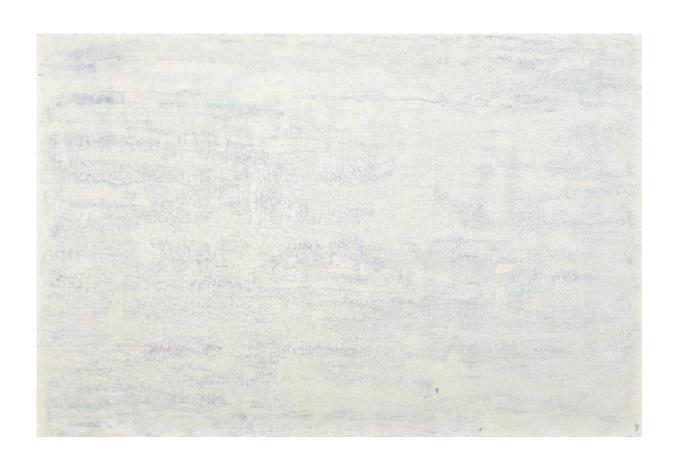


Fig. 28. *Memoria imaginada 3* (2012), óleo de elaboración propia, óleo comercial y pigmentos sobre madera contrachapada, 100 x 150 cm.



Fig. 29. Memoria imaginada 3 (2012), detalle.



Fig. 30. Memoria imaginada 3 (2012), detalle.

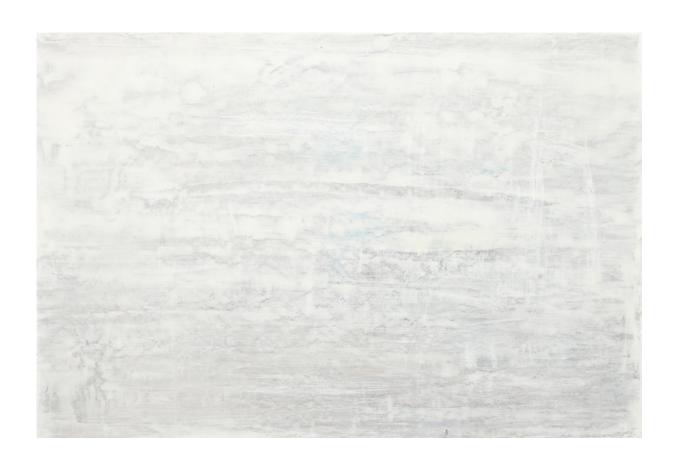


Fig. 31. *Memoria imaginada 4* (2012), óleo de elaboración propia, óleo comercial y pigmentos sobre madera contrachapada, 100 x 150 cm.



Fig. 32. Memoria imaginada 4 (2012), detalle.



Fig. 33. *Memoria imaginada 4* (2012), detalle.



Fig. 34. *Memoria imaginada 5* (2012), óleo de elaboración propia, óleo comercial y pigmentos sobre madera contrachapada, 100 x 150 cm.



Fig. 35. Memoria imaginada 5 (2012), detalle.



Fig. 36. Memoria imaginada 5 (2012), detalle.



Fig. 37. Fragmento a de una memoria imaginada (2012), óleo de elaboración propia, óleo comercial y pigmentos sobre madera contrachapada, 40 x 40 cm.



Fig. 38. Fragmento b de una memoria imaginada (2012), óleo de elaboración propia, óleo comercial y pigmentos sobre madera contrachapada, 40 x 40 cm.



Fig. 39. Fragmento c de una memoria imaginada (2012), óleo de elaboración propia, óleo comercial y pigmentos sobre madera contrachapada, 20 x 20 cm.

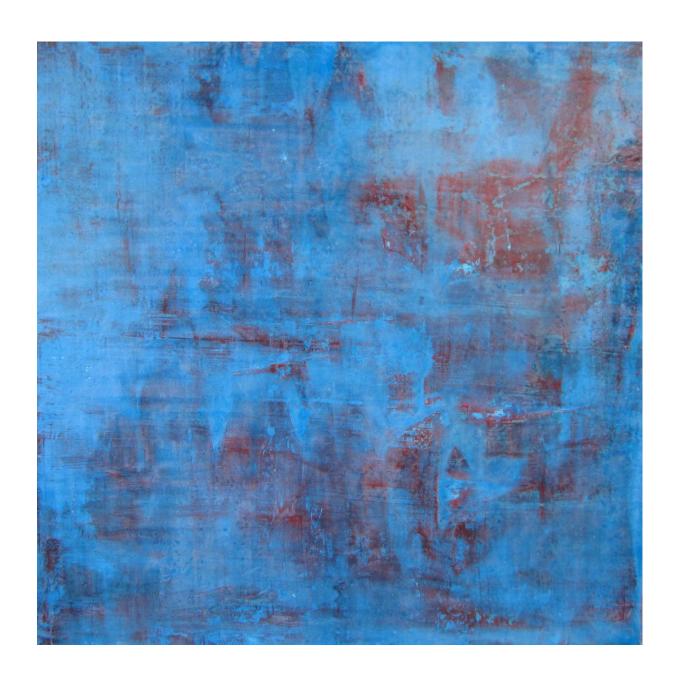


Fig. 40. Fragmento d de una memoria imaginada (2012), óleo de elaboración propia, óleo comercial y pigmentos sobre madera contrachapada, 40 x 40 cm.



Figura 41. *Fragmento e de una memoria imaginada* (2012), óleo de elaboración propia, óleo comercial y pigmentos sobre madera contrachapada, 30 x 45 cm.



Fig. 42. Fragmento f de una memoria imaginada (2012), óleo de elaboración propia, óleo comercial y pigmentos sobre madera contrachapada, 20 x 20 cm.



Fig. 43. Fragmento g de una memoria imaginada (2012), óleo de elaboración propia, óleo comercial y pigmentos sobre madera contrachapada, 30 x 45 cm.



Fig. 44 .*Fragmento h de una memoria imaginada* (2012), óleo de elaboración propia, óleo comercial y pigmentos sobre madera contrachapada, 20 x 35 cm.



Fig. 45. Fragmento i de una memoria imaginada (2012), óleo de elaboración propia, óleo comercial y pigmentos sobre madera contrachapada, 20 x 20 cm.



Fig. 46. Fragmento j de una memoria imaginada (2012), óleo de elaboración propia, óleo comercial y pigmentos sobre madera contrachapada, 20 x 20 cm.



Fig. 47. Fragmento k de una memoria imaginada (2012), óleo de elaboración propia, óleo comercial y pigmentos sobre madera contrachapada, 20 x 20 cm.



Fig. 48. Fragmento I de una memoria imaginada (2012), óleo de elaboración propia, óleo comercial y pigmentos sobre madera contrachapada, 20 x 20 cm.



Fig. 49. Fragmento II de una memoria imaginada (2012), óleo de elaboración propia, óleo comercial y pigmentos sobre madera contrachapada, 20 x 27 cm.



Fig. 50. Fragmento m de una memoria imaginada (2012), óleo de elaboración propia, óleo comercial y pigmentos sobre madera contrachapada, 20 x 27 cm.



Fig. 51. Fragmento n de una memoria imaginada (2012), óleo de elaboración propia, óleo comercial y pigmentos sobre madera contrachapada, 20 x 27 cm.



Fig. 52. Fragmento ñ de una memoria imaginada (2012), óleo de elaboración propia, óleo comercial y pigmentos sobre madera contrachapada, 30 x 45 cm.



Fig. 53. *Fragmento o de una memoria imaginada* (2012), óleo de elaboración propia, óleo comercial y pigmentos sobre madera contrachapada, 45 x 45 cm.



Fig. 54. Fragmento p de una memoria imaginada (2012), óleo de elaboración propia, óleo comercial y pigmentos sobre madera contrachapada, 45 x 45 cm.



Fig. 55. *Fragmento q de una memoria imaginada* (2012), óleo de elaboración propia, óleo comercial y pigmentos sobre madera contrachapada, 40 x 40 cm.

IV. Conclusiones

Al comenzar este estudio nos marcamos un objetivo global, el de llegar a la autocomprensión del acto creativo personal en sus diferentes facetas: las influencias pictóricas, las fuentes de inspiración en la elección temática las posibilidades expresivas implícitas en las opciones técnicas, etc. Con el conjunto de estos elementos, hemos logrado abarcar una verdadera "exposición" de nuestra serie *Memorias imaginadas*, donde han salido a relucir las claves que consideramos más significativas a lo largo de los diferentes momentos creativos, que arrancan de dos puntos:

- a) los inicios de la inspiración, que incluyen nuestras motivaciones e intenciones antes de pintar.
- b) el estudio de obras hoy ya clásicas con las que *Memorias imaginadas* se entronca e identifica.

A estos dos puntos dedicamos el siguiente subapartado, que completaremos después con una valoración global de los resultados.

De esta manera, este Trabajo Final de Máster nos ha proporcionado una ocasión inmejorable para reflexionar sobre el sustrato integral del hecho estético concreto (aquí, una serie de obras). Personalmente, este estudio ha supuesto un enriquecimiento en nuestra trayectoria artística porque ha reforzado los componentes experimental e ideológico de nuestra práctica pictórica, haciendo posible su actual evolución.

IV. 1. Puntos de partida de *Memorias imaginadas*

Nos hemos referido líneas arriba a los "momentos creativos" de *Memorias imaginadas*. Sin embargo, debemos resaltar que tales momentos no son sucesivos ni estancos: aunque haya un comienzo (una idea) y un final (una serie unitaria de obras), lo que sucede entre ambos extremos son hechos y circunstancias tan imbricados que solo por la claridad expositiva pueden ser deslindados.

Comenzamos por el impulso inicial a la hora de pintar, con la determinación de un género: el paisaje. Es cierto que partíamos de una especial sensibilidad hacia los fenómenos de la naturaleza (como ya demostramos en las obras previas *Borrascas* y *Cielo encapotado*). Determinados fenómenos naturales (o "atmosféricos") nos resultaban especialmente atractivos porque en ellos encontrábamos resonancias emotivas que reclamaban de alguna manera una respuesta estética. Pero no ha sido el nuestro, como hemos notificado, un trabajo ejecutado del natural, sino un trabajo en la memoria. Teníamos, pues, la huella que la naturaleza había dejado

en nuestro interior, y en ese sentido puede decirse que la serie aquí presentada ha constituido una labor de recuperación, en el tiempo, simultánea a la "construcción" de la obra, marcada por la imaginación. Por lo tanto, desde un primer momento nos alejamos de la pasividad del mero observador para convertirnos en seres activos, partícipes, intérpretes, protagonistas visuales y vivenciales del paisaje.

Evidentemente, ese ejercicio creativo estaba determinado en buena medida por nuestra educación estética, lo que constituye otro "momento" clave. *Memorias imaginadas* pretendía ser también un diálogo con la tradición pictórica que recorre los últimos tres siglos con el paisaje como género. ¿Por qué esa selección de referentes? Nos interesaban ciertos artistas alejados de las fórmulas más academicistas porque todos ellos buscaron dentro de sí una visión auténtica, personal, su verdad, lo que conllevó para ellos un alto grado de exprimentación formal y técnica.

Dedicamos un capítulo de este trabajo a ese recorrido desde el romanticismo a la abstracción, y pudimos descubrir así cómo se han ido articulando históricamente concepto y sensibilidad, teoría y emoción. De las numerosas citas que aquí hemos incorporado de sus testimonios, podemos extraer una idea global: estos pintores se lanzaron a una gran hazaña íntima, que fue la de "apropiarse" del paisaje para hacerlo suyo, para dejar la impronta de su visión por encima del objetivismo positivista y para cargar cada obra de un aliento metafísico donde lo que está en juego es la ubicación (emocional) del hombre ante el universo.

Tras nuestro repaso, nos afianzamos en la consideración que nos identifica e inscribe dentreo de esa corriente secular, y ese *background* dota nuestra obra inédita también de coherencia y sentido, sin olvidar lo que, desde nuestra perspectiva como pintora, esos nombres contienen de aprendizaje admirativo.

IV. 2. El proceso de materialización de la pintura

Otro de los objetivos iniciales era la exploración de las opciones técnicas. Desde el comienzo sospechamos que ese aprendizaje "a pie de obra", manejando materiales, creándolos, aplicándolos, etc., iba a constituir un momento (otro momento) esencial, significativo, en nuestra práctica artística. En cierta manera, la búsqueda y elección de materias y técnicas ya estaba, en germen, en nuestra elección temática. Nuestra opción pretendía alcanzar esa especial densidad expresiva procedente de la acumulación de material sobre el soporte, trabajada en capas para equilibrar la pesantez del acopio matérico.

Las técnicas, los procedimientos, se nos revelaron, en efecto, como algo más que simples "medios": ahí, en la acción de pintar, encontramos también una inagotable fuente de inspiración para encauzar nuestras intuiciones y nuestros deseos. Por ejemplo, la necesidad de aplicar capas de pintura nos condujo a elaborar nuestros propios materiales (colores, barnices, aglutinantes...) para conseguir determinadas características matéricas que permitieran efectos concretos (transparencias, veladuras...). Las pruebas con aglutinantes grasos resultaron especialmente reveladoras porque nos permitieron una manejabilidad excepcional del color y de las texturas.

Por otra parte, la elaboración personal del material (frente al uso de los prefabricados) también constituyó una suerte de verdadera "apropiación" de cada cuadro. De ahí la apuesta por una innovación que nos permitió un contacto más directo, más estrecho, con nuestra obra, y la apertura al campo de ensayos que es inherente a todo creador.

Lo más interesante, y por ello lo subrayamos en estas conclusiones, es que la propia materialidad de la obra nos iba mostrando su camino natural: las capas también hacían referencia a la memoria y la libertad experimental de los procesos (por ejemplo, el uso del soplete) nos franqueaban las puertas de la imaginación. En otras palabras, parafraseando el conocido dicho de Marshall McLuhan, también en este caso el medio (procedimental) ha sido el mensaje.

IV. 3. Memorias imaginadas como resultado

Como ya hemos expuesto, *Memorias imaginadas* quedó configurada, finalmente, por cinco grandes lienzos y diecinueve "fragmentos" pequeños, de realización simultánea. Recordamos así que los fragmentos operan como retazos de la memoria y que no fueron concebidos como bocetos. En todo caso, podríamos asignarles la función de un material de experimentación donde exponer con mayor agilidad y soltura el abanico de posibilidades que materiales y técnicas nos iban ofreciendo. A pesar de sus evidentes diferencias estéticas, justificadas precisamente por su carácter experimental, creemos que forman una unidad que puede mostrarse como un políptico y que, a su vez, están estrechamente emparentados con los cinco lienzos mayores.

En cuanto a los cinco grandes lienzos, podemos relatar en estas conclusiones algunos rasgos significativos. Por ejemplo, al elegir un mayor formato teníamos presente a Rothko, quien deseaba "introducir" al observador dentro de la pintura para despojarle de su lejanía y hacerle así partícipe, desde el interior, de su experiencia estética. En su estela, también nosotros buscamos transformar la mirada, convertirla en verdadera visión íntima, comunicativa, más allá de las fronteras del tú y el yo.

Otro rasgo común de los cinco lienzos es el predominio del blanco, una opción "arriesgada" por lo que supone de uniformidad y limitación estructural.

Tal tendencia hacia el monocromatismo nos permitió, sin embargo, tantear un ámbito del paisaje abstracto que nos resultaba especialmente interesante: la sutileza, la exquisita delicadeza con la que naturaleza utiliza variaciones mínimas (que nosotros recogemos en un uso mínimo del color) para mostrar una gama infinita de combinaciones sensoriales. Valga una alegoría sencilla: el mar siempre es una masa ingente de azul, pero en él caben infinitas visiones y paisajes. En nuestro caso, usamos el blanco, un color emblemático, asociado generalmente al vacío, pero que sabemos que también es la suma de los tres colores primarios en su máxima intensidad. Nos pareció que una suma impura de distintos blancos, con sus rastros de memoria en capas y su alusión a un espacio marcado por la inmensidad, reproducía una especial vibración emocional: la que nosotros habíamos sentido ante la naturaleza y ahora, en un acto comunicativo, dejábamos convertida en paisaje.

Para finalizar, consideramos pertinente referirnos a la proyección hacia el futuro del trabajo aquí documentado. Una obra, una serie, nunca es un punto de llegada. Dentro de nuestra breve trayectoria sabemos, sin embargo, que *Memorias imaginadas* va a ocupar un lugar especial, justamente por el esfuerzo que el ejercicio de reflexión y de búsqueda han conllevado. Al cerrar estas páginas, al dar por terminada la obra tras la exposición/catalogación final, nos sentimos alentados a seguir explorando en el vasto e inagotable terreno de la pintura. Seguiremos pintando, y confiamos en que esta pasión vocacional sea también en años venideros nuestro ámbito profesional, ese lugar de comunicación y de experiencias.

V. Bibliografía:

A. Estudios y ensayos generales

AA.VV., La abstracción en el paisaje. Del romanticismo nórdico al expresionismo abstracto (Cat.), Madrid, Fundación Juan March, 2007.

ALBELDA, J., Desde dentro de la pintura, Valencia: UPV, 2008.

ALBELDA, J. y SABORIT, J., La construcción de la naturaleza, Valencia: Comunidad Valenciana, 1997.

ALBERS, J., La interacción del color, Madrid: Alianza Forma, 1993.

AZÚA, F. de, Diccionario de las artes, Barcelona: Debate, 2011.

BALSAC, H., La obra maestra desconocida, Madrid: Visor, 2003.

BERGER, J., Mirar, Madrid: Gustavo Gili. 2011.

—. Modos de ver, Madrid: Gustavo Gili, 2010.

—. Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo invisible, Madrid: Árdora, 2009.

BERGER, J. y MOHR, J., *Otra manera de contar*, Madrid: Gustavo Gili. 2008.

BECKMANN, M., Escritos, diarios y discursos (1909-1950), Madrid: Síntesis, 2003.

BODEI, R., *Paisajes sublimes. El hombre ante la naturaleza salvaje*, Madrid: Siruela, 2011.

BORDINI, S., *Materia e imagen. Fuentes sobre las técnicas de la pintura*, Barcelona: Sebal, col. Cultura artística, 1995.

CARUS, C. G., Cartas y anotaciones sobre la pintura de paisaje, Madrid: Visor, 1992.

CLARK, K., *El arte del paisaje*, Barcelona: Seix Barral 1971.

CENNINI, C., El libro del arte, Madrid: Akal, 2010.

CÉZANNE, P., Correspondencia, Madrid: Visor, 1991.

CHENG, F., Vacío y plenitud, Madrid: Siruela, 2008.

CHIPP, B. H., Teorías del arte contemporáneo, Fuentes artísticas y opiniones críticas, Madrid: Akal, 1995.

COMBALÍA, V., Comprender el arte moderno, Barcelona: Debolsillo, 2003.

CONNOR, S., Cultura Postmoderna. Introducción a las teorías de la contemporaneidad, Madrid: Akal, 2002.

DANTO, A. C, Después del fin del arte, Barcelona: Paidós, 1999.

—. El abuso de la belleza, Barcelona: Paidós, 2005.

DELEUZE, G. y GUATTARI, F., *Rizoma (Introducción)*, Valencia: Pretextos, 2010.

DOERNER, M., Los materiales de la pintura y su empleo en el arte, Barcelona: Reverte, 1998.

FATÁS, G. y BORRÁS, G. M., *Diccionario de términos de arte,* Madrid: Alianza, 1993.

GALBIS, A., Emulgentes sintéticos. Aplicación selectiva y desarrollo en nuevos aglutinantes pictóricos con distinto balance hidrófilo-lopólifo, Valencia, Tesis Doctoral del Departamento de Pintura de la Universidad Politécnica de Valencia, dirigida por el Dr. D. Constancio Collado Jareño, 2005.

GASQUET, J., Cézanne. Lo que vi y lo que me dijo, Madrid: Gadir, 2005.

GAUGUIN, P., Escritos de un salvaje, Madrid: Akal, 2010.

GLEIZES, A. y METZINGER, J., Sobre el cubismo, Murica: Colegio de Aparejadores y arquitectos de Murcia, Colección de Arquitectura, 1986.

GOMBRIH, E. H., La historia del arte, Madrid: Debate, 2002.

GUASCH, A. M., *El arte Último del siglo XX. Del postminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Alianza Editorial, 2000.

HODLER, F., *La misión del artista*, Palma: El barquero, 2009.

HESS, W., *Documentos para la comprensión del arte moderno*, Buenos Aires: Nueva visión, 2003

JIMÉNEZ, J., Teoría del arte, Madrid: Alianza, 2002.

KAHNWEILER, D. H., Mis galerías y mis pintores, Madrid: Árdora, 1991.

KARÍN, T., *Hasta hoy (estilo de las artes plásticas en el siglo XX)*, Barcelona: Serbal, 1988.

KANDINSKY, V., De lo espiritual en el arte, Madrid: Paidós, 2010.

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

KRAUS, K., La tarea del artista, Madrid: Casimiro, 2011.

KRIS, E., y KURZ, O., La leyenda del artista, Madrid: Cátedra, 2010.

LUCIE-SMITH, E., *Movimientos artísticos desde 1945*, Barcelona: Destino, 1998.

MADERUELO, J., *Paisaje y territorio*, Madrid: Abada, 2008.

—. El paisaje (génesis de un concepto), Madrid: Abada, 2005.

MARTÍ A. C., Silencios elocuentes, Barcelona: UPC, 2002.

MARTINEZ DE PISÓN, E., *Miradas sobre el paisaje*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2009.

MATISSE, H., *Escritos y consideraciones sobre el arte*, Madrid: Paidós, 2010.

MAYER, R., *Materiales y técnicas del arte*, Madrid: Tursen/Hermán Blume, 1993.

MICHAUX, H., *Escritos sobre pintura*, Murcia: Colegio de Aparejadores y Arquitectos de Murcia, Colección de Arquitectura, 2007.

MILANI, R., El arte del paisaje, Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

MURRAY, Ch., *Pensadores clave sobre el arte: el siglo XX*, Madrid: Cátedra, 2006.

OCAMPO, E. y MARTÍ, P., Teorías del arte, Barcelona: Icaria, 1998.

PEDROLA, A., *Materiales, procedimientos y técnicas pictóricas*, Barcelona: Ariel, 2006.

RAMÍREZ, J. A. y CARRILLO, J., *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*, Madrid: Cátedra, 2004.

RILKE, R.M., *Cartas a un joven poeta*, Barcelona: Ediciones Obelisco, 2010.

—. Cartas sobre Cézanne, Barcelona: Paidós, 1958.

ROSEMBLUM, R., La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico. De Friedrich a Rothko (1975), Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

ROTHKO, M., La realidad del artista. Filosofías del arte, Madrid: Síntesis, 2004.

—. Escritos sobre arte (1934-1969), Barcelona: Paidós, 2011.

SMITH, R., *El manual del artista*, Madrid: Hermann Blume, 1991.

STANGOS, N., Conceptos de arte moderno, Madrid: Alianza Forma, 1989.

STEINER, G., Gramáticas de la creación, Madrid: Siruela, 2005.

TAYLOR, B., *Arte hoy*, Madrid: Akal, 2009.

THORNTON, S., Siete días en el mundo del arte, Barcelona: Edhasa, 2010.

VAN GOGH, V., Cartas a Théo, Madrid: Alianza, 2012.

WILDE, O., La decadencia de la mentira, Madrid: Siruela, 2007.

B. Páginas webs

http://americanart.si.edu

http://picasso.tamu.edu

http://pintura.aut.org

http://www.all-art.org

http://www.artchive.com

http://www.artcyclopedia.com

http://www.artnet.com

http://www.artst.org

http://www.centrepompidou.fr

https://www.clyffordstillmuseum.org

https://www.gerhard-richter.com

http://www.guggenheim.org

http://www.henri-matisse.net

http://www.hermitagemuseum.org

http://www.imageandart.com

http://www.louvre.fr

http://www.march.es

http://www.metmuseum.org

http://www.moma.org

http://www.msuskopje.org.mk

http://www.musee-orsay.fr

http://www.museoreinasofia.es

http://www.museothyssen.org

http://www.nationalgalleries.org

http://www.nga.gov

http://www.okcmoa.com

http://www.phillipscollection.org

http://www.stedelijkindestad.nl

http://www.studio-international.co.uk

http://www.tate.org.uk

http://www.uky.edu/ArtMuseum

http://www.vggallery.com

http://www.waddington-galleries.com

VI. Listado de ilustraciones

- 1. Joseph Mallord William Turner, Crepúsculo sobre un lago, 1840
- 2. John Constable, Cloud study, 1822
- 3. Édouard Manet, La fuga de Rochefort, 1880-1881
- 4. Paul Cézanne, *Monte Sainte-Victoire visto desde Les Lauves*, 1904-1906
- 5. Eugène Henri Paul Gauguin, There is the Marae, 1892
- 6. Wassilly Kandinsky, Paisaje romántico, 1911
- 7. Paul Klee, Arriate, 1913
- 8. Caspar David Friedrich, Monk by the Sea, 1809
- 9. Interior de la Capilla de Rothko de la Menil Collection en Houston, 1970
- 10. Joseph Mallord William Turner, La estrella vespertina, 1830
- 11. Mark Rothko, Verde sobre azul, 1956
- 12. Jackson Pollock, Number 1, 1948
- 13. Barnett Newman, Dionyslus, 1949
- 14. Clyfford Still, 1973
- 15. Constanza Soriano, Borrascas I, 2010
- 16. Constanza Soriano, Borrascas II, 2010
- 17. Constanza Soriano, Cielo encapotado I, 2012
- 18. Constanza Soriano, Cielo encapotado II, 2012
- 19. Gerhard Ritcher en su estudio, 2011
- 20. Jackson Pollock en su estudio de Nueva York, 1950
- 21. Rothko en su estudio, 1948
- 22. Constanza Soriano, Memoria imaginada 1, 2012
- 23. Constanza Soriano, Memoria imaginada 1, 2012, detalle
- 24. Constanza Soriano, Memoria imaginada 1, 2012, detalle

- 25. Constanza Soriano, Memoria imaginada 2, 2012
- 26. Constanza Soriano, Memoria imaginada 2, 2012, detalle
- 27. Constanza Soriano, Memoria imaginada 2, 2012, detalle
- 28. Constanza Soriano, Memoria imaginada 3, 2012
- 29. Constanza Soriano, Memoria imaginada 3, 2012, detalle
- 30. Constanza Soriano, *Memoria imaginada* 3, 2012, detalle
- 31. Constanza Soriano, Memoria imaginada 4, 2012
- 32. Constanza Soriano, Memoria imaginada 4, 2012, detalle
- 33. Constanza Soriano, Memoria imaginada 4, 2012, detalle
- 34. Constanza Soriano, Memoria imaginada 5, 2012
- 35. Constanza Soriano, *Memoria imaginada 5*, 2012, detalle
- 36. Constanza Soriano, Memoria imaginada 5, 2012, detalle
- 37. Constanza Soriano, Fragmento a de una memoria imaginada, 2012
- 38. Constanza Soriano, Fragmento b de una memoria imaginada, 2012
- 39. Constanza Soriano, *Fragmento c de una memoria imaginada*, 2012
- 40. Constanza Soriano, Fragmento d de una memoria imaginada, 2012
- 41. Constanza Soriano, Fragmento e de una memoria imaginada, 2012
- 42. Constanza Soriano, *Fragmento f de una memoria imaginada,* 2012
- 43. Constanza Soriano, Fragmento q de una memoria imaginada, 2012
- 44. Constanza Soriano, Fragmento h de una memoria imaginada, 2012
- 45. Constanza Soriano, *Fragmento i de una memoria imaginada*, 2012
- 46. Constanza Soriano, *Fragmento j de una memoria imaginada*, 2012
- 47. Constanza Soriano, *Fragmento k de una memoria imaginada*, 2012
- 48. Constanza Soriano, Fragmento I de una memoria imaginada, 2012
- 49. Constanza Soriano, Fragmento II de una memoria imaginada, 2012
- 50. Constanza Soriano, Fragmento m de una memoria imaginada, 2012

- 51. Constanza Soriano, *Fragmento n de una memoria imaginada,* 2012
- 52. Constanza Soriano, *Fragmento ñ de una memoria imaginada,* 2012
- 53. Constanza Soriano, Fragmento o de una memoria imaginada, 2012
- 54. Constanza Soriano, *Fragmento p de una memoria imaginada*, 2012
- 55. Constanza Soriano, *Fragmento q de una memoria imaginada*, 2012
- 56. Constanza Soriano en el estudio, 2012



Fig. 56. Constanza Soriano en el estudio, 2012