

TFG

ENTRE RECUERDOS: LA PINTURA COMO INTROSPECCIÓN HACIA LOS PAISAJES DE LA MEMORIA

Presentado por: Alicia Ramírez Villagrasa

Tutor: José Saborit

Facultat de Belles Arts de Sant Carles

Grado en Bellas Artes

Curso 2013-2014



**UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA**



**UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES**

RESUMEN

Entregándonos a sensaciones como el silencio, el descanso o la calma, estas memorias son el resultado de un proyecto pictórico basado en algunas concepciones artísticas sobre el paisaje, la naturaleza, lo sublime, lo bello, el color, la técnica y la pintura. Dichas memorias, han recogido y documentado las bases argumentales de la serie pictórica *Sutil* así como su proceso creativo.

Este trabajo ha sido dividido en cuatro bloques fundamentales donde se han tratado tanto los referentes artísticos como el proceso de producción de la serie pictórica. El primero de los bloques trata el contexto artístico donde conversa la obra y las relaciones que con él mantiene. En el segundo bloque, veremos las bases conceptuales que la sustentan y profundizaremos en su conocimiento utilizando las aportaciones de filósofos, pintores y pensadores del último siglo XX. Posteriormente, explicaremos una serie de figuras retóricas presentes en nuestros cuadros para obtener un conocimiento mayor de la naturaleza y del paisaje metafórico. En el último de los bloques, realizamos un recorrido por todo el proceso de producción, y a su vez, daremos a conocer diversas reflexiones personales que hemos obtenido de este trabajo gracias a las aportaciones de diferentes artistas y amigos que nos han enseñado tanto conocimientos técnicos como artísticos.

Para terminar, hemos recogido una documentación fotográfica de la mayoría de los cuadros así como diversas fotografías de las obras de diferentes referentes artísticos que nos han ayudado a ilustrar mejor el recorrido que atravesó nuestra producción.

PALABRAS CLAVE

Paisaje, abstracción, estructuras cromáticas, degradado, veladura, atmosferas y pintura.

SUMMARY

Surrendering to feelings such as silence, rest or calm, these reports are the result of a pictorial project based on some artistic conceptions of landscape, nature, the sublime, the beautiful, the color, the art and painting. These memories have been collected and documented argument bases *Sutil* pictorial series and their creative process.

This work has been divided into four main blocks which have been treated as both art concerning the production process of pictorial series. The first block is the artistic context in which the work speaks and maintains relations with him. In the second block, see the conceptual foundations that sustain and deepen their knowledge using contributions from philosophers, painters and thinkers of the last century. Subsequently, we will explain a series of rhetorical figures present in our tables to get a better understanding of the nature and metaphorical landscape. In the last block, we traverse the entire production process, and in turn, we will introduce various personal reflections that we have obtained in this work with contributions from different artists and friends who have taught us so much expertise as art.

Finally, we have collected a photographic documentation of each box and various photographs of the works of different artistic references that have helped us to better illustrate the path that crossed our production.

KEYWORDS

Landscape, abstraction, chromatic structures, degraded, glaze and paint atmospheres.

AGRADECIMIENTOS

A mi profesor y director de este trabajo, José Saborit, por ofrecerme su ayuda, su apoyo y su saber. Me ha enseñado a ver, y a observar más allá de la pintura. Sin duda, he encontrado un gran maestro y un buen amigo.

A Rodrigo Pérez Galindo por esa primera conversación sobre la facultad, sobre lo mucho que iba a aprender aquí y sobre el arte contemporáneo.

A todos aquellos pintores del pasado que cito en este trabajo y que han sido referentes para mí. Y a los del presente, maestros del buen hacer, que me han despertado nuevas inquietudes artísticas dentro del marco de la pintura.

A mi familia, por dormir con olor a pintura durante cuatro años; por colgar cada cuadro que entraba en casa, aunque no estuviera terminado; y por el apoyo incondicional que me han demostrado toda su vida.

Pero en especial, a mi madre, por ser luz cuando todo estaba oscuro.

El arte crea imágenes desde el sueño

Y sueños desde las imágenes.

Caspar David Friedrich

El significado de una palabra para mí,

No es tan exacto como el significado de un color.

Georgia O'keeffe

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	p. 7
2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA	p. 9
3. CONTEXTUALIZACIÓN	p. 10
2.1. Del paisaje figurativo al paisaje abstracto	p. 10
4. CONCEPTUALIZACIÓN	p. 17
3.1. Lo sublime	p. 17
3.2. Lo sublime: Turner, Friedrich y Rothko	p. 19
3.3. Lo sublime y Lo bello	p. 21
5. RETÓRICA VISUAL EN LA SERIE <i>SUTIL</i>	p. 24
4.1. La elipsis del paisaje en la serie <i>Sutil</i>	p. 26
4.3. Lo metafórico de la serie <i>Sutil</i>	p. 28
6. OBRA PICTÓRICA: <i>SUTIL</i>	p. 29
5.3. Antecedentes de la obra	p. 29
5.4. <i>Sutil</i>	p. 30
7. CONCLUSIONES	p. 37
8. BIBLIOGRAFÍA	p. 39

1. INTRODUCCIÓN

Somos seres de costumbres pues las experiencias anteriores de nuestro pasado han ido dejando huellas en nuestra memoria las cuales son las responsables de que volvamos a repetir o no las mismas situaciones. Igual sucede con las imágenes. Durante la vida, una persona puede ver millones de imágenes diferentes así como experimentar millones de sensaciones distintas frente a ellas.

La mente va captando todas esas visiones y las asienta en la memoria para que de vez en cuando, al cerrar los ojos, las volvamos a experimentar, en un proceso de rememoración y transformación. En el arte sucede lo mismo, cuando una persona pinta, es inevitable que pinte algo de lo que ha vivido o de sus sensaciones al vivirlo, pues así, un fragmento de nuestras vivencias se deja en cada cuadro. A lo mejor salen a la luz en forma abstracta, o por medio de una figuración, aunque lo más común es que no entendamos lo que significan o no podamos encontrarles ningún sentido. Sin embargo, han salido de nosotros, de nuestra memoria y de nuestros recuerdos.

Tanta es la importancia que tienen esas imágenes que necesitamos llevarlas fuera. Necesitamos expresar lo que hemos pasado. Por ello, el arte no es sino una expresión, una copia de nosotros mismos. Y debe ser así, pues si no lo fuera carecería de espíritu al contemplarlo.

Este trabajo versa sobre esos recuerdos que tenemos en la memoria y que salen al exterior mediante la obediente mano (o no tan obediente), que conduce los gestos del artista que desea dar a conocer al mundo su experiencia de vivir.

Debemos poner en antecedentes al lector de esta memoria que está ante un recorrido histórico del paisaje que comprende desde el Romanticismo al Expresionismo abstracto americano y en el que se explicarán, así como se relacionarán entre ellos, conceptos muy ligados a la naturaleza.

Asimismo, el lector se familiarizará con la retórica visual que nuestro trabajo estudia, pues pensamos que los elementos de nuestros cuadros metaforizan conceptos muy relacionados a la idea del paisaje y de

las sensaciones que el mismo puede producirnos. Así como las emociones que conllevan de por sí la propia pintura y el signo plástico.¹

Por lo tanto, este trabajo se compone de una serie inédita de veintiún cuadros de diversos tamaños divididos en siete grupos o trípticos de tres, dado su tamaño, color y concepto. A través de los mismos se pueden observar, esperamos, nuestras aptitudes reflexivas hacia la pintura.

¹ Se entiende por signo plástico a aquel signo pictórico que no remite a experiencias visibles. Es más parecido al significativo o a la expresión, es decir, a aquello que parece que no se valga de fundamentos para tener contenido. En definitiva, la visualización de la materia la cual tiene como pilares fundamentales color, forma, y textura. Véase SABORIT. J., CARRERE. A. *Retórica de la pintura*, p. 99.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Este trabajo persigue una serie de objetivos que tienen que ver con el crecimiento pictórico del artista así como fortalecer las enseñanzas recibidas durante los cuatro años de su formación académica. A su vez, desea desarrollar una capacidad autosuficiente para emprender juicios de valor relacionados con el mundo figurativo y abstracto centrándose en sus aptitudes cromáticas y formales.

Quiere conquistar tanto un mayor dominio de las técnicas empleadas como de los materiales escogidos, y poder con ello llevar a cabo una serie de cuadros cada vez más complejos y logrados, en el largo camino de una futura contextualización en el mundo del arte. A partir de la experimentación técnica, se obtendrá un mayor conocimiento sobre las estructuras cromáticas que puedan otorgar a la obra de calidad pictórica en lo referente a la matización del color.

Otro de sus objetivos fundamentales es estrechar la relación entre pintor y espectador por medio de la obra, pues se quiere conseguir una mayor concomitancia entre las percepciones sensoriales y emociones del artista al crear dicha obra y las sensaciones del espectador al contemplarla.

Por último, quiere ser la mayor expresión pictórica realizada hasta el momento, una producción que trascienda los ejercicios académicos y en la que el pintor pueda sentirse identificado con su trabajo creativo.

Para ello, se llevara a cabo una metodología concreta que se centra en actuar desde tamaños de formato más pequeños, a modo de tanteo, hasta tamaños superiores, ofreciendo una serie de conceptos relacionados con la naturaleza y el paisaje y utilizando como fuentes de conocimiento a artistas tanto del pasado como del presente.

3. CONTEXTUALIZACIÓN

Para llegar a nuestra obra pictórica hemos de hacer un repaso por los diferentes estilos artísticos que consideramos más relevantes o influyentes y que comprenden desde el Romanticismo hasta el Expresionismo abstracto americano, haciendo una parada en artistas de interés para nosotros y nuestro trabajo creativo.

El interés que puede suscitar este recorrido es la transcendencia que ha dejado lo figurativo hasta llegar a sus formas más abstractas y viceversa, de cómo lo abstracto tiene su base en la figuración. Por lo tanto, y debido a que nuestro trabajo está a caballo entre estas dos tendencias históricas, es necesario explicar de dónde se obtiene su contenido en cada una de ellas.

3.1 DEL PAISAJE FIGURATIVO AL PAISAJE ABSTRACTO

Antiguamente, la figura del pintor no era considerada de relevancia intelectual ni expresiva pues formaba parte de una acción mecánica en la escala baja gremial. No fue hasta el Renacimiento cuando el oficio de pintor se empezó a considerar como un oficio revestido de categoría intelectual, dando paso a una persona de reconocida capacidad expresiva y dignificando el arte de la pintura. Así pues, el Renacimiento rompe la unidad estilística del arte de la Edad Media que había sido, hasta el momento, la concepción del panorama artístico supranacional. Supone así, una nueva forma de entender el arte.

Los artistas, entonces, están bajo la protección de príncipes y burgueses pues estos descubren el poder propagandístico de la pintura, y a su vez, están financiados por el nuevo movimiento de mecenazgo. Se crea por tanto, la figura del artista genial dotado de una gran capacidad de creación y formado en ciencias pues se inventa la perspectiva caballera y el sfumato. Con todo esto, se abandona definitivamente el anonimato.

Centrándonos en la parte que más nos interesa, surge una nueva relación con la Naturaleza que va unida a una concepción ideal y realista de la ciencia. La matemática, a su vez, se va a convertir en el principal apoyo del arte del Renacimiento pues se preocupa en fundamentar racionalmente su ideal de belleza. La aspiración de acceder a la verdad ya no es un fenómeno casual.



Joseph Mallord William
Turner. *Yate acercándose a la
costa*, 1845- 50. Londres: Tate
Gallery.

Gracias a esta nueva ola de conocimientos, la autonomía del artista se hace progresivamente aún mayor en el género del paisaje, pues anteriormente, el paisaje solía ser solo un entorno donde situar acontecimientos narrativos históricos, religiosos o mitológicos. A partir del Renacimiento, el paisaje ya está dotado de capacidad para expresar y suscitar emociones en la mente del espectador -pensemos en los paisajes holandeses del XVII-, pero no será sino hasta la época del Romanticismo cuando se desarrolle todas sus potencias expresivas, en la línea de la veneración a la naturaleza del filósofo Jean Jaques Rousseau.

La vivencia panteísta del paisaje del poeta William Wordsworth considera que en las obras de la naturaleza pueden hallarse indicios de divinidad, siendo además que las emociones del hombre pueden reflejarse también en las mismas formas naturales. Ruskin califica estas teorías como “falacia poética”, pues para Ruskin la imaginación debe nutrirse constantemente de la naturaleza exterior y no quedarnos en la pintura realista pues pertenece a la fase de adiestramiento del pintor. Ruskin enfatiza que somos espectadores en un mundo lleno de convicciones las cuales debemos desechar para poder ver el mundo de una manera liberada y con esto, poder ver lo que pintamos con más probabilidad que pintar lo que vemos (al igual que coincide E. Gombrich). Todo esto, lleva al género del paisaje en dos direcciones aparentemente contradictorias: la exploración de lo visionario o dramático, patente en las obras de David Friedrich, y el estudio muy estricto del paisaje local, como se aprecia en las obras de Constable y la Escuela de Barbizón.²

Aunque si hablamos del Romanticismo debemos citar a un referente de esta época y para nosotros personalmente: Joseph Mallord William Turner. Turner significó el inicio de la visión del paisaje y la naturaleza impregnada de emociones humanas “yendo desde el más sosegado e íntimo de los momentos hasta la más furiosa de las tormentas”.³ Como comentábamos antes, según Ruskin, Turner habitaba en esos dos extremos o direcciones del paisaje, y a su vez, fue más allá de la simple descripción, hasta llegar al descubrimiento de unas formas vivas de equivalentes pictóricos:

² Véase al respecto ANDROMEDA OXFORD LTD. AN EQUINOX BOOK. *Historia del Arte, del neoclasicismo al postimpresionismo*, p. 43.

³ *Ibid.*, p. 43.



Joseph Mallord William
Turner. *Amanecer con
monstruos marinos*, 1845.
Londres: Tate Gallery.

*Nos encontramos no solamente en presencia de un misterio parcial y variable, provocado por la presencia de las nubes y de vapores en las grandes extensiones de paisaje, sino que nos lanzamos hacia un misterio que constantemente reina por todas partes y que está provocado por la naturaleza infinita de las cosas. Nosotros no vemos nunca claramente. Todo objeto que miremos, pequeño o grande, próximo o lejano, encierra en sí una igual parte de misterio.*⁴

Por último y como decía Rafael Argullol en su libro *La atracción del abismo* el equilibrio de Turner reside en la combinación de los más crudos estallidos cromáticos con las técnicas del *sfumato* y del *chiaroscuro* además de la liberación de la luz y, por lo tanto, el color, que a su vez, liberan la inmensa potencia de la naturaleza.

Turner ha llegado a ser un referente en nuestra obra en la medida de la expresión de ambientes mediante la yuxtaposición de colores puros, y sobre todo, en ese sentimiento que enlaza la emoción humana con la creación del paisaje. Ese sentimiento que brota del pincel del artista sin ningún modelo tras de sí, pues tan solo la visión en la memoria del paisaje es la que hace conectar su obra con la nuestra. Su temática y su buena factura nos proporcionan dosis de admiración, pues vemos que aunque parezcan pinceladas azarosas no son tales ya que todo constituye el buen hacer y la sabiduría del artista que nos conmueve tanto por la propia aplicación del material sobre el lienzo como por la estrecha relación que debieron mantener artista y obra.

Si continuamos hablando sobre el Romanticismo debemos comentar que actualmente (igual que entonces) hay dos conceptos concebidos en esta época y que están muy relacionados con la base conceptual de nuestro proyecto. Lo Bello y lo Sublime (de lo que hablaremos en el siguiente apartado) y de lo que nuestro próximo referente es su principal precursor: Caspar David Friedrich.

Friedrich estuvo imbuido por un sentido espiritual de la naturaleza. Se concentró en la intensificación de sus propias experiencias reales aconsejando a los pintores a cerrar los ojos de manera que pudieran ver su cuadro con ojos espirituales para que el mismo pudiera reflejarse de adentro hacia fuera.

⁴ RUSKIN. J. *Modern Painters*, Vol. IV, p. 55.



Caspar David Friedrich.
Salida de la luna sale sobre el mar, 1821. San Petersburgo: Ermitage

Para nosotros, es de gran importancia este sentido espiritual pues, afirma Friedrich, que “el pintor no debe pintar únicamente lo que ve ante él, sino lo que ve en él”.⁵ De esta manera, enlazamos los recuerdos visuales asentados en la memoria del artista que se expresan en la serie *Sutil* con esta experiencia interior de la que habla el maestro.

Así pues, la manera en la que su figuración o los personajes de alguno de sus cuadros están mirando hacia la inmensidad, es uno de los aspectos de los que también se nutre nuestra obra. Umberto Eco lo explica mejor que nosotros:

*Existen, no obstante, cuadros, como algunos de Caspar David Friedrich, en los que se representan seres humanos que contemplan lo sublime. El ser humano está de espaldas, de modo que no es a él a quien debemos mirar, sino a través de él, poniéndonos en su lugar y viendo lo que él ve y sintiéndonos como él un elemento insignificante en el gran espectáculo de la naturaleza. En todos estos casos, más que representar la naturaleza en un momento sublime la pintura pretende representar (con nuestra colaboración) nuestra experiencia de lo sublime.*⁶

Al igual que Umberto Eco, Rafael Argullol nos aporta observaciones en este sentido ya no tan técnicas como las anteriores sino con un sentido mucho más poético:

*El espectador se halla ante dos planos sucesivos: en primer lugar, alguna o algunas figuras humanas, siempre dándole la espalda, permanecen, estáticas y abstraídas, oteando el horizonte; luego, la mayor parte de las veces suspendidos en una ingravidez crepuscular, aparecen las abiertas coordenadas de un espacio que se aleja de la infinitud. La superposición de ambos planos, al tiempo que traduce la intencionalidad onírica del pintor, introduce al espectador en un mundo cuya realidad se confunde con la subrealidad del sueño (...) La contemplación deja de ser meramente física para convertirse en contemplación abstracta.*⁷

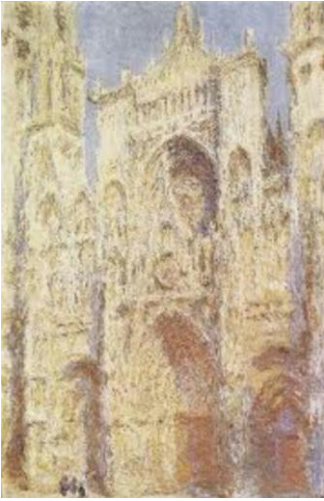
En este sentido y aunque en nuestros cuadros no haya figuración, sí puede decirse que el espectador de nuestra obra está adoptando, en una posición de contracampo,⁸ una mirada hacia la inmensidad de la naturaleza y experimentando el concepto de lo sublime (base conceptual

⁵ FRIEDRICH, C. D. *Friedrich der Land-schaftmaler Gedachtniss*, p.19.

⁶ ECO, U. *Historia de la Belleza*, p. 282.

⁷ ARGUILLLOL, R. *la atracción del abismo: un itinerario por el paisaje romántico*, p. 84.

⁸ Véase SABORIT, J. CARRERE, A. *Op. Cit.*, En el capítulo la Elipsis, apartado 3.5.2 elipsis y enunciado, cuando habla de las diferentes posiciones del espectador frente al cuadro haciendo alusión al contracampo y fuera de campo entendiéndose como contracampo todo lo que está en función del espectador., p. 265.



Eduard Manet. *La catedral de Rouen*, 1894. Moscú: Museo Pushkin.



Wassily Kandinsky. *Composición VIII*, 1923. Nueva York: Museo Guggenheim.

de nuestra obra). Esa visión que los personajes de Friedrich adoptaban en sus cuadros es la que nosotros queremos mantener. Sensaciones de soledad o de silencio haciendo eco de lo pequeños que somos ante el gran espectáculo natural.

Si hacemos un repaso rápido por el impresionismo debemos mencionar que fueron ellos los grandes responsables del “aprendizaje” del público en lo referente a la contemplación del cuadro desde cierta distancia. Había que aconsejar al espectador que retrocediese unos cuantos pasos para que así pudiera ver como todas esas manchas embrolladas se recolocaban y adquirían vida y así tener una buena perspectiva y coherencia visual de la obra. Esa reacomodación visual del espectador es la que ahora mismo tiene vigencia en la serie *Sutil* ya que las degradaciones del color deben de observarse desde la distancia para poder ser unificadas.

Centrándonos ya en una modernidad avanzada, debemos comentar la obra de uno de los mayores pintores abstractos de todos los tiempos: Wassily Kandinsky (1866-1944). Para Kandinsky el medio natural es lo que suministra el material básico que induce a las tensiones dramáticas en el espíritu del pintor. El acto de crear traduce lo vivido en composiciones de colores y formas que dan la libertad y emoción al interior del artista. Y esta libertad actúa en defensa de un arte no-figurativo.

Nuestra obra, a caballo entre lo figurativo y lo abstracto, se nutre de aquello que decía Kandinsky en donde la creación de un cuadro se mide por lo vivido por el artista y todo ello se traduce en la libertad de crear a partir de la mente, la mano y la pintura.

*Cuanto más descubierta 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.*⁹

⁹ KANDINSKY, W. *De lo espiritual en el arte*, p. 62-63.



Paul Klee. *Caminos principales y caminos laterales*, 1929.
Colombia: museo Ludwig.

Mark Rothko. *Oxido sobre azul*, 1953. Los Ángeles: Museum of contemporary art.



A su vez, en lo referente a los colores, Kandisky siempre estaba en una continua lucha con su ser interior por su propia incapacidad de ver los colores en sí mismos. Esta lucha, es a la que nos referimos cuando intentamos supeditar el signo plástico al icónico (y que explicaremos más adelante) pues creemos que los colores cobran identidad propia y son capaces de expresar por ellos mismos. Al igual decía Félix de Azua en su *Diccionario de las artes: Que sean los colores, ellos mismos, y sus caprichosas formaciones, lo que se manifieste en la pintura.*¹⁰

Relacionando abstracción y paisaje debemos tener en cuenta las palabras de Paul Klee, las cuales creemos que definen muy bien que las estructuras formalistas de nuestro trabajo (montañas) han alcanzado esa nueva naturalidad que ahora solo forma parte de la obra.

*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.*¹¹

Por último, nos trasladamos ahora a una corriente al otro lado del atlántico y que se sitúa en los años 50-60 del siglo XX: el Expresionismo abstracto. Por semejanza en estilo, en calidades plásticas, en gamas cromáticas y en conceptualismo con nuestra obra debemos hablar sobre Mark Rothko. Rothko siempre ha afirmado que el carácter de su obra es realista, sin embargo, toma por realismo símbolos y figuras que bien tienen su semejanza con los paisajes de la época del Romanticismo.

*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.*¹²

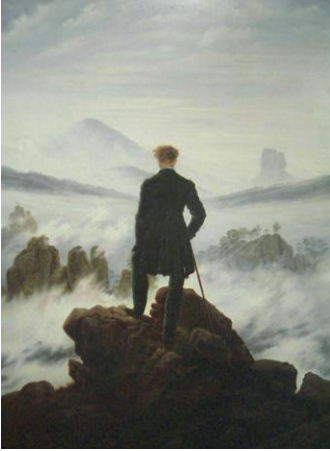
Sin embargo, y aunque nuestra obra no sea realista en su expresión pictórica, sí que lo es en el sentido de obtener referencias reales de visiones anteriores de nuestra experiencia vivencial guardadas en nuestra memoria. Es por ello, además de en otros aspectos, el parecido de nuestra obra con la del maestro Mark Rothko.

¹⁰ AZUA. F. *Diccionario de las artes*, p.29.

¹¹ KLEE. P. *Teoría del arte moderno*, p.46.

¹² ROTHKO. M. *Escritos sobre arte*, p.123.

Se cierra, con esta visión de Mark Rothko sobre su pintura, el círculo que engloba nuestras referencias artísticas y daremos paso a explicar conceptos fundamentales del paisaje como es esta nueva situación de semejanza entre dichos movimientos, ya que nuestro trabajo tiene sus raíces más profundas en la conceptualización que se van a tratar a continuación y sus referencias en ambas épocas artísticas por igual.



Caspar David Friedrich.
Caminante en un mar de niebla, 1818. Hamburgo:
 Kunsthalle.

4. CONCEPTUALIZACIÓN

En este apartado pretendemos crear un vínculo de unión de dos movimientos artísticos (Romanticismo y Expresionismo Abstracto) separados por un largo periodo de tiempo pero que a su vez, están unidos íntimamente por un concepto: lo sublime. El cual también se mantiene, en consecuencia, muy ligado a nuestra obra pictórica.

4.1 LO SUBLIME

Por ser uno de los conceptos por excelencia de este trabajo vamos a intentar ahondar en él viendo algunas de las definiciones que filósofos, poetas, escritores y pintores han hecho de este término pues pensamos que ellos siempre van a expresarlo mucho mejor que nosotros.

Pseudo-Longino fue el primer escritor que habló de lo sublime, lo consideraba como una expresión de grandes y nobles pasiones que implican una participación sentimental tanto del creador como del sujeto que goza del arte. Así pues, este concepto es algo que anima desde dentro el discurso poético.

*Lo sublime no conduce a los que escuchan a la persuasión si no a la exaltación: porque la desviación imprevisible que provoca prevalece siempre en lo que convence o gusta.*¹³

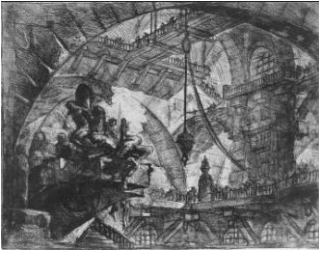
Así pues, avanzado el siglo XVIII otros artistas comienzan a tener estos mismos pensamientos pues para Schiller, lo sublime será un objeto ante cuya representación nuestra naturaleza física percibe sus propios límites, del mismo modo que nuestra naturaleza razonable siente su propia superioridad e independencia de cualquier límite.¹⁴

Sin embargo, dice Umberto Eco que también hubo quien se puso en contra de estas ideas afirmando que lo sublime se asociaba a una experiencia no vinculada al arte sino a la naturaleza, pues en esta experiencia se otorga un lugar privilegiado a lo informe, lo doloroso y lo terrible.¹⁵

¹³ Citado por ECO. U. PSEUDO-LONGINO. *De lo sublime*, p. 13.

¹⁴ Citado por ECO. U. *Op. Cit.*, p. 296.

¹⁵ Véase ECO. U. *Op. Cit.*, p.281.



Giovanni Battista Piranesi.
*Prisioneros sobre una
plataforma colgante*, 1745.
Carceles de invenciones.

Joseph Mallord William
Turner. *Tormenta de nieve,
anibal y su ejército
cruzando los alpes*, 1810.
Londres: Tate Gallery



Es el caso del autor Edmund Burke, que fue el que más contribuyó a explicar la idea de lo sublime diciendo que para él, este concepto es:

*todo lo que puede suscitar ideas de dolor y de peligro, es decir, todo lo que es incierto modo terrible, o se refiere a objetos terribles, o actúa de forma análoga al terror es una fuente de lo sublime, esto es, produce la emoción más fuerte que el alma es capaz a experimentar.*¹⁶

Dice este autor que lo sublime nace cuando prospera algún tipo de privación de la que son ejemplos el vacío, la soledad y el silencio. Este es el punto que conecta nuestra obra a dicho concepto. Estos tres sustantivos, que a su vez son adjetivos de nuestra obra, ponen de manifiesto algunas de las sensaciones que se pretendían activar en la mente del espectador al contemplarla. Burke dice también que en lo sublime predomina lo infinito, la dificultad y la aspiración de algo cada vez mayor. Si esto es así, en nuestra obra vemos una línea creciente en el formato de los cuadros pues hemos ido dándonos cuenta en el proceso creativo que este concepto necesita de tamaños superiores para poder alcanzar esa sensación de sublimidad en el espectador. Debido a esto, Friedrich hace una reflexión con la que nos sentimos plenamente identificados:

*Este cuadro es grande, no obstante lo querría aun más grande, porque la superioridad con que el sujeto está concebido exige una extensión mayor en el espacio. Por tanto, siempre es un elogio para un cuadro cuando se desea más grande de lo que en realidad es.*¹⁷

Damos ahora una reflexión más actual de este concepto leyendo a Azua en donde podemos ver que toma las reflexiones de Kant como las más próximas a la idea de lo sublime:

Para Kant, lo sublime es un grado superior a lo Bello y sólo se presenta ante nosotros cuando la contemplación de algún fenómeno es de gran envergadura (...) No es difícil imaginar que un prado, un arroyuelo y una vaca, son, para Kant, cosas bellas. Pero una tormenta de montaña que en su avance arrasa prados, arroyuelos y vacas, es sublime.¹⁸

Sin embargo, esta idea ha ido cambiando de dirección como hemos ido viendo a lo largo de la historia. Azua nos habla ahora de otro

¹⁶ BURKE. E. *La indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*, p. 86.

¹⁷ FRIEDRICH. D. C. *Observaciones sobre una colección de pinturas de artistas en su mayor parte vivos o fallecidos recientemente*, p. 58.

¹⁸ AZUA. F. *Op. Cit.*, p. 273.



Caspar David Friedrich. *Monje a orillas del mar*, 1808. Berlín: Schloss Charlottenburg.

pensador, Hegel, el cual divagó tendido sobre la idea de lo bello (que explicaremos en próximos apartados), lo sublime y lo significativo (término que no vamos a relacionar con nuestra obra en estas memorias). Este filósofo elevó lo bello a la categoría de sublime tomando, como afirma Azua, lo sublime como una ascensión. Nosotros, sin embargo, no creemos que estos dos conceptos tengan el mismo valor pero sí creemos lo que dice Azua, que lo bello es la base para ascender a lo sublime.

Gracias a todas estas aportaciones, somos capaces de obtener una aproximación propia del concepto de lo sublime entendiendo esta idea como todo aquello capaz de emocionar sobremanera a una persona a través de su sensorialidad y recordarle sensaciones como terror, peligro, soledad, vacío o silencio entre otros, ya sea por la acción de crear o por la de experimentar, partiendo del concepto de lo bello.

Por último y dada nuestra concepción de lo sublime, pensamos que esa capacidad de producir temor o miedo al espectador también se da en la serie *Sutil* pues el que la contempla piensa en el vacío que desprende la naturaleza. Ese vacío que produce temor a la incertidumbre, a lo que va a pasar. El silencio que la obra transmite al espectador es la potencia que conlleva lo desconocido. Por ello, esta obra se basa también en ese desconcierto que experimenta el espectador el cual, despojado de toda sobrecarga icónica, se detiene frente a un cuadro que le inquieta al no estar acostumbrado a enfrentarse directamente con la soledad que desprende el mundo natural.

4.2. LO SUBLIME: TURNER, FRIEDRICH Y ROTHKO.

Gracias al apartado anterior, ahora tenemos una base teórica sobre la que cimentar la estrecha relación, en el género del paisaje, que existe entre dos movimientos separados por un gran espacio de tiempo (el Romanticismo y el Expresionismo Abstracto), relación que va a ser fundamental en las concepciones teóricas del filósofo Robert Rossemblum.

Rossemblum afirma que para él lo sublime es un concepto ambivalente que apunta el alma romántica al aludir a la experiencia de sobrecogimiento ante lo infinito y la divinidad. Con esta ambivalencia quiere aludir tanto a lo natural como al arte y es por ello por lo que nos interesa el término “paisajes sublimes”.



Joseph Mallord William Turner. *Estrella vespertina*, 1830. Londres: National Galley.

Mark Rothko. *Azul y gris*, 1970. Washington: National Galley.

La ausencia de estos límites que da paso a la contemplación de la totalidad o la unión del todo es el vínculo fundamental que enlaza ambos movimientos artísticos. Rossemblum lo explica mejor con un ejemplo en donde une a través de sus obras a Turner, Friedrich y Rothko.

Rossemblum analiza una obra de cada artista: por un lado tenemos a Friedrich con su *Monje a orillas del mar* (1808-1810) y a Turner con *Estrella vespertina* (1856), por el otro, tenemos al artista expresionista Rothko con su *Luz y tierra sobre azul* (1954).

Nos damos cuenta de inmediato de las afinidades visuales que hay entre estas tres obras. Aunque las obras románticas contengan figuración en su interior hemos de notar que estos elementos son casi inexistentes, sin embargo, sí nos damos cuenta del concepto de inmensidad con la que cuentan los tres cuadros y que tanto se defiende en este apartado. Rápidamente podemos sentir esas emociones carentes de forma que se expresan en las masas de color de cada obra aunque pertenezcan a épocas distintas. Al igual intentamos que ocurra con la serie *Sutil*, en donde esas masas de color carentes de forma real recuerdan a la idea de lo sublime.

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.¹⁹

Rossemblum hace una apreciación sobre la figuración de Rothko que aunque es inexistente en su cuadro sí que precisa de un elemento figurativo que lo contemple. Ese elemento figurativo en las obras de Mark Rothko es el espectador (al igual que el creador). Nos sentimos muy identificados con esta apreciación pues en nuestra obra *Sutil* también se hace visible este elemento figurativo ya que aunque no aparezca dentro del marco pictórico sí que se precisa fuera de él.

Con este magnífico ejemplo que además de acercarnos más a la conceptualización de nuestra obra también ha estrechado las relaciones con nuestros referentes tanto del Romanticismo como del Expresionismo abstracto, hablaremos ahora de otro concepto: lo bello, aunque a su vez, volveremos a incidir en la idea de lo sublime, que nos parece sumamente importante dado que nuestra obra participa de ambos.

¹⁹ ROSSEMBLUM. R. *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico, de Friedrich a Rothko*, p. 49.

4.3. LO SUBLIME Y LO BELLO

Lo sublime y lo bello son los dos conceptos de nuestra base teórica. Para hablar sobre ellos no apoyaremos en *La historia de la belleza* de Umberto Eco que a su vez tomo referencias del autor Edmund Burke, el cual hizo un estudio mucho más concreto sobre estas dos ideas comparándolas y obteniendo sus diferencias.

Así pues, y como el concepto de lo sublime pensamos que queda claro en apartados anteriores, nos centraremos ahora en el concepto de lo bello que no por ello es menos importante, y lo relacionaremos también con nuestra obra pictórica.

Desde siempre, la belleza se ha considerado como un algo que nosotros percibimos como bello o que deja en nosotros una sensación agradable, de ahí que se relacione con términos como proporción o armonía. Más adelante, vemos como aparecen otros términos relacionados con la idea de lo bello como la imaginación, el gusto o el sentimiento. La imaginación pues, remite al acto de crear que es propiamente la acción del creador o artista, mientras que el gusto se atribuye a la persona que contempla el objeto y lo aprecia. Por lo tanto, lo bello ya no se apoya en si es o no es, sino en si se aprecia o no es apreciado. Se centra entonces, en la consideración de los efectos que produce, en el reconocimiento de un placer y que está íntimamente vinculado a los sentidos. Por esto último, vemos asomar el otro concepto de nuestro trabajo, lo sublime.²⁰

Una causa evidente por la que muchos no experimentan el sentido correcto de la belleza es la falta de esa delicadeza de la imaginación que es la necesaria para poder ser sensibles a las emociones más sutiles. Todo el mundo pretende poseer esta delicadeza, todo el mundo habla de ella y querría regular a partir de ella todo tipo de gusto o sentimiento.²¹

Como mencionamos antes, Edmund Burke, dice que la belleza es ante todo una cualidad objetiva de los cuerpos por la cual suscitan amor y que actúa en la mente humana a través de los sentidos. Rechazando la idea de proporción de la cultura clásica, Burke considera que las cualidades básicas de la belleza son la variedad, la pequeñez, la lisura, la variación

²⁰ Véase ECO. U. *Op. Cit.*, p. 275,277.

²¹ HUME. D. *Ensayos morales, políticos y literarios*, XXIII, p. 54.

gradual, la delicadeza, la pureza y la claridad del color. Para ilustrar mejor estos términos nos apoyaremos en diferentes citas de Burke:

Tenemos tendencia a entusiasmarnos por la pequeñez (...) casi nunca se utiliza la expresión una cosa hermosa: en cambio es muy corriente una gran cosa fea. Muy diferente es la admiración del amor: y lo sublime, que es causa de la primera siempre se basa en lo grande y en lo terrible, y el segundo en lo pequeño y agradable. Cedemos frente a lo que admiramos, pero amamos aquello que cede ante nosotros.²²

No recuerdo ninguna cosa bella que no sea lisa (...) Una gran parte de la belleza depende de esta cualidad realmente considerable, porque si un objeto presenta una superficie quebrada y áspera a la larga no gustara: en cambio, si carece de muchas de estas prerrogativas, pero no carece de esta, logrará ser más agradable que cualquier otro que no la tenga.²³

Así pues, relacionando todo estos términos con nuestra obra pictórica descubrimos semejanzas en los primeros tanteos de la serie pues también las primeras tablillas pequeñas, en donde basamos los bocetos de los cuadros grandes y jugamos con la forma y la diversidad cromática, tienen mucho que ver con estas nuevas afirmaciones de Burke en donde lo bello cobra sentido en la pequeñez, la lisura y la gradación de color.

Por tanto, y con el conocimiento que tenemos sobre este tema podemos llegar a decir que las fases primerizas de nuestro proyecto (las tablillas más pequeñas) corresponderían al concepto de lo bello, pues lo bello según Burke, es aquello que produce placer pero que no empuja necesariamente a poseerlo. Sin embargo, en las fases superiores de la concepción de la obra vemos que asoma el concepto de lo sublime dado el mayor tamaño de los cuadros y a que estos activan nuestras percepciones sensoriales expresando unas emociones concomitantes a la idea de la inmensidad dotando la mente del espectador de sensaciones como el vacío o la soledad del aventurero por el miedo a lo desconocido o a la incertidumbre frente a la gradiosidad de la naturaleza.

Por último, pensamos que nuestra obra, en la medida de sus posibilidades, se nutre de estos dos conceptos para solidificar su argumentación teórica, pues fijándonos en las sensaciones que produce en los diferentes espectadores que han podido contemplarla hemos fijado

²² BURKE. E. *Op. Cit.*, p. 134.

²³ *Ibid.*, p. 156.

semejanzas entre sus sensaciones respecto a la obra y las emociones que los más sabios sobre el tema conciben acerca de lo bello y lo sublime.



Joseph Mallord William Turner.
Crepusculo sobre un lago, 1840.
 Londres: Tate Gallery.

5. RETÓRICA VISUAL DE LA SERIE *SUTIL*

Cuando un pintor pinta un cuadro ha querido mostrar algo al mundo, pero las pinturas que vemos ahora, las que nos llegan desde el pasado, ya no solo pertenecen al artista que las creó sino al tiempo. Al tiempo presente y a todos aquellos espectadores que contemplando la obra y opinando sobre ella han creado su historia.

Es fácil obtener esas historias de las pinturas del pasado pues tienen como referentes a personajes o hechos históricos, sin embargo ya no es tan fácil cuando la pintura pertenece a la abstracción del último siglo XX, en donde los espectadores que contemplaron dichas obras ya no siempre se encontraron frente a un retrato o una escena religiosa. Ellos se encontraron ante una serie de manchas, colores y texturas no relacionadas con ninguna experiencia sensible previa.

Actualmente, la historia de la pintura del último siglo nos ha enseñado a tener emociones específicamente pictóricas, a que manchas de color compositivamente ordenadas nos hayan transmitido a nuestro ser interior sensaciones no comparables a las pinturas clásicas. A que la materia, por ser materia en si misma ya signifique. Pues es tanta la autosuficiencia que tiene el signo plástico de la pintura que puede ofrecer información narrativa al espectador produciendo discursos pictóricos relacionados con el color, la textura y la forma que ayuda al espectador tanto a entender mejor el contenido icónico de la obra (si existe) como a profundizar en las finalidades del artista respecto a su pintura.

Hablando de que el significante²⁴ de un cuadro ya pueda transmitir por sí mismo debemos entender que el privilegio que tiene lo icónico frente a lo plástico siempre va a ser mayor o menor conforme el espectador que lo contemple tenga un grado más o menos elevado de familiaridad y afinidad con la tradición abstracta.

Sin embargo, la función semiótica²⁵ que experimenta cada persona que contempla el cuadro y que será diferente de la anterior (pues el significado del plano del contenido puede variar respecto a cada espectador) el código de la pintura nos dice que no variará en demasía

²⁴ Significante dice ser la parte material del signo, por lo que el significado es el concepto al que alude. Véase SABORIT. J, CARRERE. A. *Op. Cit.* Cap. 4, la significación de la pintura, p. 70.

²⁵ Función semiótica dice ser de la relación que existe entre el plano de la expresión y el plano del contenido, o lo que es lo mismo, el significante y el significado. Véase SABORIT. J, CARRERE. A. *Op. Cit.*, p. 72.



Mark Rothko. *Azul, verde y marrón*, 1951. Washington: National Gallery.

pues frente a un cuadro abstracto como pudiera ser el de un Rothko, las sensaciones de espacio, paz, y sosiego siempre estarán presentes en las emociones de cada persona. Por ello, sabemos que aunque para cada espectador el significado de un cuadro varía, no variará las experiencias que le haga sentir.

Por ello y elegida la obra de Rothko como ejemplo, en la serie *Sutil* también queremos que el espectador obtenga del cuadro esas sensaciones de tranquilidad, relajación, y vaporosidad que tanto ha sentido el artista cuando realizaba la obra. Si el espectador puede sentir esas sensaciones al contemplar dicha obra la finalidad de la misma habrá cumplido sus objetivos pues se establecerá una serie de conexiones entre artista y espectador que le hará esta en mayor concomitancia con él y con su trabajo creativo dando como resultado un mayor entendimiento de la obra y acercándolo a la tradición abstracta.

Debemos hablar también sobre la importancia del signo plástico en nuestra obra. Nosotros pensamos que tan solo el signo plástico ya puede hacer que la pintura tenga un significado aunque solo sea por la majestuosidad expresiva que ofrece la materia. Ciertamente es, que el signo plástico siempre ha estado supeditado al signo icónico, sin embargo, pensamos que es importante que resurja ya que por él mismo puede crear discursos en la pintura. Somos conscientes de esta subordinación pues los colores, por poner un ejemplo, ya tienen una tradición icónica en sí misma. Así pues, al color rojo se le asocian sensaciones como la de calidez o pasión pues es debido a que icónicamente el rojo nos transporta a la idea de fuego.

En el signo plástico de nuestra obra sabemos que la textura no tiene mucha relevancia dentro del contexto pictórico, sin embargo, sí que la tienen tanto el color como la forma. Decíamos anteriormente que los colores están supeditados a unas relaciones de significado con lo icónico. Así pues, los colores azul, rojo inglés, verde o amarillo siempre están presentes en nuestra paleta pues son tres de los colores más extendidos en el paisaje natural y que por tanto, mantendrán un sema común entre el plano de la expresión y el plano del contenido (el color azul con la humedad, el verde con la hierba, el rojo inglés con la tierra y el amarillo con el sol) haciendo más visibles sus relaciones metafóricas hacia lo sublime de la naturaleza.



Caspar David Friedrich. Aurora en el Riesengebirge, 1810-1811. Berlín: Schloss Charlottenburg.

Joseph Mallord William Turner. Paz funerales en el mar, 1842. Chicago: Art institute.

Sin embargo, no es nuestro objetivo supeditar el signo plástico al icónico, ni tampoco la pretensión de que el espectador tenga necesariamente que ver la relación del cuadro con el paisaje natural. Para nosotros, también son importantes las relaciones sinestésicas que se puedan establecer entre la persona que contempla y el cuadro, pues revelará una serie de percepciones sensoriales relacionadas con el sentido del tacto que le pueden transportar a ideas como la humedad, el frío, la niebla, la lluvia, el estado natural, etc. Por ello creemos que la percepción cromática o el signo plástico tienen la misma relevancia que nuestra pretensión icónica.

Una buena parte de las pinturas abstractas de este siglo, se sustentan en correspondencias sinestesias: texturas que producen sensaciones táctiles (rugosas, ásperas, húmedas, suaves...), colores que evocan sensaciones térmicas (frío, templado, caliente...), gustativas (dulce, salado, amargo, ácido), formas y composiciones que recuerdan a experiencias rítmicas, musicales, etc.²⁶

Siguiendo con la expresión de la forma, esas formas curvas en la parte inferior de nuestra obra pueden dar al espectador una sensación de paisaje de montaña, sin embargo, en los estratos superiores de dichas montañas las formas ya no son tan precisas haciendo que el espectador no tenga una percepción tan clara de este signo icónico. Esta confusión da paso a la primera de nuestras formas retóricas: la elipsis.

5.1. LA ELIPSIS DEL PAISAJE EN LA SERIE *SUTIL*

Se considera elipsis a lo que no está dentro del marco pictórico. Aquello oculto, no explícito pero implícito al mismo tiempo, velado, encriptado, algo que no conseguimos ver de manera precisa, algo que al mismo tiempo que no vemos, consigue crearnos una sensación de presencia.

Una falta, una ausencia que el espectador es invitado a rellenar, reconstruyendo mentalmente y a partir de los elementos presentes una magnitud ausente.²⁷

²⁶ SABORIT. J. CARRERE. A. *Op. Cit.*, p. 356.

²⁷ SABORIT, J. CARRERE. A. *Op. Cit.*, p. 264.



Caspar David Friedrich. *Niebla matinal en la montaña*, 1808.
Rudolstanst: Staatliche museen.

Por ello mi trabajo se debate entre lo que está y lo que no está. La ausencia de lo velado y la presencia del color. El espectador asocia las analogías que existen en las formas curvas del signo plástico a las montañas de un paisaje natural gracias a su conocimiento cultural, así pues, por medio de la degradación de color, aquello que está velado consigue aparecer dado los tonos oscuros de los primeros planos del paisaje.

De hecho, la degradación del color, aunque lo tomemos como una experiencia plástica cargada de autonomía, ayuda al espectador a crear una serie de planos dentro del marco pictórico que, junto con un punto de fuga que mantiene en el centro de la composición, le ofrece al espectador esa sensación de encontrarse ante un paisaje natural ya que el significante no es del todo preciso.

Hablando de la imprecisión del significante como figura de supresión diremos que a su favor tiene las concepciones artísticas del paisaje romántico en donde la naturaleza se deja de considerar como una forma nítida y luminosa para sumirla en un misterio que nunca es percibido claramente. Citando de nuevo a Edmund Burke ofrecemos más claridad sobre este tema de los misterios del paisaje:

*En la naturaleza las imágenes sombrías, confusas e inciertas tienen un mayor poder para suscitar en la imaginación las grandes pasiones que aquellas que son claras y límpidas.*²⁸

Acercando estas reflexiones a nuestra obra, Rafael Argullol nos dice que en el Romanticismo las formas de la naturaleza están semiveladas. La niebla, las nubes, la difuminación y el claroscuro son sus velos y estos, solo pueden ser traspasados por la imaginación.

Así pues, gracias a la variabilidad tonal de color que ayuda a mantener cierta perspectiva en el cuadro, a la veladura (comentada anteriormente), y a las relaciones metonímicas que se establecen entre las gradaciones curvas de la forma y las montañas, hacen que la elipsis de lo velado se sobreentienda. Somos conscientes de que la elipsis en nuestra obra es muy sutil, así como las variaciones tonales, sin embargo, estamos muy conectados con las ideas de Caspar David Friedrich que dice explícitamente:

²⁸ EDMUND. B. *Op. Cit.*, cap. IV, p. 67.



Caspar David Friedrich.
Riesengebirge con niebla,
1819. Alemania: Neve
Pinakothec.



Caspar David Friedrich.
Niebla, 1807. Alemania:
Kunsthistorisches museum.

*Un paisaje desarrollado en la bruma aparece más vasto, más sublime, incita a la imaginación (...). El ojo y la imaginación se sienten generalmente más atraídos por lo vaporoso y lejano que por lo que se ofrece próximo y claro a la mirada.*²⁹

Para finalizar esta figura retórica, que para nosotros es una de las más especiales, diremos que la necesidad de velar los planos icónicos a medida que la perspectiva va alejándose, crea una serie de términos asociados a nuestra obra como la elegancia, la lírica y la pureza que cargan la imagen de belleza estética.

5.2. LO METAFÓRICO EN LA SERIE *SUTIL*

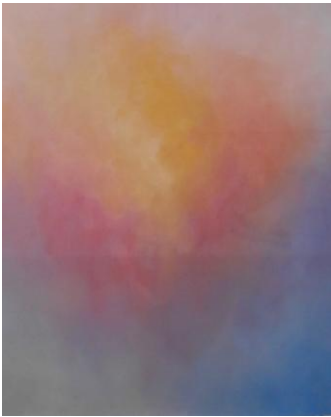
Toda la retórica que puede haber en la serie *Sutil* (la importancia del signo plástico e icónico, la metonimia, la sinestesia y la elipsis) da paso a la consolidación de una metáfora referente al concepto de nuestra obra.

Todos estos elementos participan del concepto de la obra e intentan trasladarla a un estadio superior cargándola de contenido retórico. A través de dichos elementos, hace falta un salto en el conocimiento del espectador pues la obra ya no solo expresa el paisaje natural, o técnica de la degradación del color, ni la retórica de la imagen. La obra nos habla de mucho más que de las cuestiones técnicas o formales, la obra se expresa. Quiere expresar su sentido metafórico acercándonos al concepto del que parte: lo sublime.

Así pues, en un mundo predominantemente icónico en el cual la saturación de imágenes supone casi el noventa por ciento de lo que vemos diariamente, esta pintura se muestra como el contrapunto que hace detenerse. Estos cuadros intentan ser un retiro de sosiego, descanso y calma para el espectador cansado del ritmo que conlleva su vida. Le proporcionan así un espacio de reflexión donde experimentar aquello que en esta sociedad postcapitalista no les es dado: el silencio. Son cuadros que desvisten la mente del espectador haciéndole, por un momento, respirar.

Por tanto, con esta metáfora acerca del silencio y la soledad de nuestra obra se cierra el círculo que une la parte formalista, técnica, contextual y conceptual, además de acercarnos a la base plástica de nuestra pintura.

²⁹ FRIEDRICH. D. C. *Op. Cit.*, p. 20.



Alicia Ramírez. De la serie *Edades* 2013. Óleo, tabla sobre bastidor. 73x90

Alicia Ramírez. De la serie *Matices*, 2014. Óleo, DM. 10x10.

6. OBRA PICTÓRICA: SERIE *SUTIL*

Al haber ido relacionando el fundamento teórico con la obra durante toda la memoria no sabemos muy bien qué añadir en este apartado. Podríamos hablar de la técnica, de los referentes cromáticos, de los materiales, etc. Sin embargo, no estaríamos hablando de lo que realmente motiva este trabajo, del porqué lo hacemos y de lo que sentimos cuando lo estamos llevando a cabo, en definitiva, de todas aquellas cosas que se quedan en el interior del artista primerizo al pensar que estas motivaciones y sentimientos por nuestro trabajo no tienen cabida en este tipo de memorias, en donde prima el conocimiento antes que sentimiento que produce hablar sobre lo que podríamos denominar nuestra forma de vida.

Llamamos forma de vida al filtro pictórico que creemos que cualquier pintor lleva consigo desde que se levanta hasta que se acuesta. Todas las formas, figuras, colores y texturas quedan registradas en el interior de su memoria para después expresarlas sobre el lienzo cuando pasando por su corazón están listas para ver la luz. Por todo esto, creemos que nuestra forma de vida es pensar en pintura, hacer la pintura y amar la pintura.

Pero, ¿Qué pintura? Suponemos que todas general, cuando aprecias algo lo aprecias en todas sus formas. Sin embargo, nos atrae la pintura relacionada con el paisaje, con lo natural, con la belleza; la pintura que puede conseguir transportarte a un lugar íntimo; la pintura que va más allá de los ambientes tocando las fibras sensibles de tu interior; la pintura que hace enmudecer. Esa pintura nos gusta. La pintura que sentimos dentro.

6.1. ANTECEDENTES DE LA OBRA

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.³⁰

³⁰ GAUGUIN. P. *Escritos de un salvaje*, p. 61.

Alicia Ramírez. De la serie
Sutil. Óleo, tela sobre DM.
20x10.



A esta cita de Gauguin vemos necesario adjuntar información sobre los antecedentes de nuestra obra pues aunque la abstracción ha estado presente en todo nuestro proceso creativo, no ha estado centrada en el paisaje natural. Ciertamente es que ha tanteado los cielos y los matices de color sin pretensiones de forma o de iconicidad pictórica.

Estos antecedentes han dado paso a un trabajo en donde se ponen en juego más discursos pictóricos que el de manchas de colores sobre el texto pictórico. Sin embargo, si no hubieran existido tales antecedentes no habríamos conseguido llegar a estos cuadros en donde hay una intención narrativa más profunda no ya solo de matización de color sino de una conceptualización basada en la belleza natural.

6.2. SUTIL

Durante todo el proceso creativo de nuestro trabajo, y ya no nos referimos a esta serie en concreto, sino a todo el trabajo pictórico realizado desde que supimos que este oficio era nuestra verdadera vocación, nos ha ido ofreciendo infinidad de conocimientos que nosotros trasladábamos a un lienzo basado en la copia de una imagen dándonos una base académica para poder llevarlo a cabo con un resultado notable. Sin embargo, todo ello no ha conseguido despertar en nosotros el verdadero sentimiento de pintores hasta hace unos cuantos meses atrás, pues desprovistos de láminas o imágenes que copiar, nos atrevimos a, con la mano, la mente y el pincel, plasmar aquello que salía de nuestro interior dando como resultado una más íntima relación con nuestra obra.



Descubriéndonos poco a poco y creyendo más aún en lo que hacemos. Así pues, comenzaron a salir pequeños tanteos abstractos, manchas de color, degradados tonales, líneas geométricas, formas naturales, etc. Nació el interés por los estados atmosféricos, por los cielos, por la naturaleza, por las sensaciones de tranquilidad, armonía, paz... Empezamos a salir de dentro, pintando a veces, sin un rumbo ni objetivos fijos. Empezamos, realmente, a pintar.

José Albelda nos dice que “pintamos por todo lo que experimentamos al pintar, por lo que nos ofrece y nos pide”.³¹ Y es así, pues cuando el cuadro nos habla y la mente nos guía, la mano conduce.



Hablábamos antes del filtro que posee la mente del pintor y que a través de él todas las imágenes que vemos durante el día se asientan en la memoria dejando huellas plásticas que a la hora de pintar brotan de nuestro interior al lienzo. Todos esos paisajes que hemos visto, esas escenas cotidianas, los cuerpos desnudos, todo eso, queda registrado en nosotros aunque no nos demos cuenta.

La serie Sutil tiene algo de ese filtro pictórico que ha dejado conducir la mente hasta paisajes de nuestra memoria y aunque lo que pintemos no esté basado en ninguna copia consciente de la realidad sabemos que nuestra pintura está basada en una larga tradición de imágenes, tanto naturales como pictóricas, que nuestra mente ha ido absorbiendo, para ahora, sin ninguna finalidad aparente a la hora de pintar haber sido la propia pintura la que nos ha ido arrastrado hacia esta serie de paisajes naturales.

Alicia Ramírez. De la serie *Sutil*, 2014. Óleo, tela sobre bastidor. 73x60.

De ahí el título de nuestro trabajo: *Entre recuerdos, la pintura como introspección hacia los paisajes de la memoria*. Los recuerdos recogidos durante años en nuestra memoria ven ahora la luz, sin embargo, hasta que no hemos desprovisto tanto nuestra mente como nuestra mano de la acción de la mimesis no han podido salir de nuestro interior. Ese es el máximo conocimiento y la mejor experiencia de este trabajo: pintar por nosotros mismos, saber el color que hace falta que no es otro que el que queramos ponerle, escuchar al cuadro, ser nuestra criatura.

³¹ ALBELDA. J. *Desde dentro de la pintura*, p. 32.



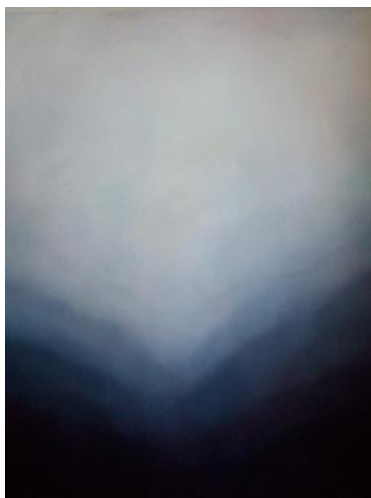
Alicia Ramírez. De la serie *Sutil*, 2014. Óleo, tela sobre bastidor. 73x60.

Pintando somos el cuadro (...) no hay límite definido entre nosotros y lo que pintamos. Por muy objetos que sean, estamos ligados a nuestros cuadros por ese fino cordón umbilical de la creación, por ser criaturas nuestras. Tenemos la máxima responsabilidad para con ellas, desde la gestación hasta su ofrecimiento a los otros.³²

Hablando sobre títulos, el título *Sutil* de nuestra obra viene dado por sus características tanto técnicas como visuales: La sutileza de la variación tonal entre los estratos del paisaje; la sutileza de la degradación del color, de la materia, de la carga y de la veladura final; la sutileza del gesto y de la huella del artista; la manera con la que hemos tratado el cuadro dado el sutil contacto de la brocha al peinar la superficie del lienzo; la sutileza del fundir; la sutileza de los blancos quebrados, los rosados, los amarillos, los azules y los verdes; la sutil lluvia que cae en forma de veladura blanquinosa; la sutileza de la línea y de la mancha, la del perfil de las montañas; la sutileza del paisaje y la sutil luz que asoma por encima de las formas curvas de la pintura; la sutileza, en definitiva, que desprende la obra.

Hablando ahora de los motivos o la temática, diremos que los paisajes naturales siempre han captado nuestra atención por darnos sensaciones de belleza, de armonía, de tranquilidad interior, etc. Es por ello que siempre le hemos concedido más tiempo de contemplación que a otras escenas visuales. Sin embargo, sabemos que por más que queramos acercarnos a los blancos quebrados de las nubes, a los degradados tan intensos del cielo cuando atardece, a los reflejos del sol sobre las montañas, o a la fina capa transparente de lluvia que se aleja de nosotros,

³² ALBELDA. J. *Ibíd.*, p. 34.



Alicia Ramírez. De la serie *Sutil*, 2014. Óleo, tabla y tela sobre bastidor. 100x81.

jamás vamos a obtener unos efectos tan maravillosos que la naturaleza, todos los días, logra conseguir.

Embriagado en la danza
que mueve los colores en la tela
y por el dulce efluvio
de tanta trementina derramada,
has salido a la calle y caminando
has alzado tus ojos,
y al ver los resplandores de la tarde
cobrizos, soberanos, intangibles,
al ver la luz precaria, desorta,
fugándose entre las nubes y ventiscas
del marzo vagabundo que nos lleva,
has bajado la cara con vergüenza
comprendiendo lo absurdo del empeño
que movía tus manos sobre el lienzo.³³

Por último, si debemos mencionar algo sobre la técnica y los materiales, diremos que no es tanta la importancia que confieren en esta obra pues tampoco hemos necesitado de los últimos avances técnicos para que confiriera el sentido que nosotros queríamos darle. El óleo comercial Titán es el que hemos utilizado pues no hemos precisado de más purismos técnicos. La veladura con aceite de lino ha sido suficiente para conseguir el efecto deseado en el lienzo. Así pues, nos ha bastado el algodón, la retorta, la loneta, o el lino en algunos casos. Sí que es cierto que nos hemos dado cuenta de que, aunque gustándonos el efecto que confería la tela en nuestra pintura, precisábamos de una tabla de madera que estuviera debajo pues a la hora de presionar con la brocha en los inicios del proceso pictórico sí que se podían quedar marcados los bordes del bastidor, algo que no ayudaba en absoluto a una pintura como esta.

También debemos mencionar que a veces, el reto de no usar los materiales más puros, no debe influir en el resultado de la obra, pues el pintor es quien tiene la capacidad de, aun teniendo unos materiales algo precarios, conducir la obra por el buen camino demostrando las aptitudes técnicas del buen pintor. Si la obra es buena, y el pintor así la ha creado, que esté sobre el lino mejor entramado no hará que sea más buena. Si la obra es buena lo es, si no, está encaminada al desastre por mucho que los pigmentos utilizados provengan de la mayor pureza natural.

³³ SABORIT. J. *Flor de sal*. 2012.



Alicia Ramírez. De la serie *Sutil*, 2014. Tabla y tela sobre bastidor. 100x81.

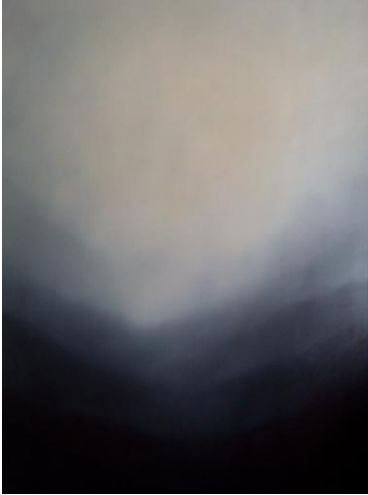
Pensemos en las pinturas rupestres, en los medios técnicos de que disponían los primeros pintores. Ahí están sus preciosas escenas de caza, venciendo milenios sin pretenderlo.³⁴

Todo esto se cuestionaba Van Gogh pues en una de sus cartas a su hermano Theo decía que no quería que la belleza se debiera a su material, sino a sí mismo.

En lo referente a los procesos técnicos diremos que en las primeras fases del cuadro hemos utilizado una técnica *alla prima*, pues el degradado exige tratar la pintura en un estado tierno o mordiente para poder fundir los diferentes tonos. Sin embargo, hemos de decir que cuando la pintura todavía estaba en dicho estado arrastrábamos una brocha limpia, con la ayuda del médium (aceite de lino), por las capas superficiales del cuadro de manera que los tonos blanquecinos del cielo se anteponian a los tonos oscuros de la montaña creando unas sensaciones de lluvia, humedad y frío. Incluso, estas veladuras finales ofrecen al espectador una sensación todavía más acuciante de la perspectiva del paisaje y obtiene unos límites mucho más difusos del final de las montañas. Estas veladuras son importantes en cuanto a que es la base material de todas las sensaciones y emociones que puede suscitar nuestra pintura pues la sutileza del signo plástico ayuda a que el espectador se funda, al igual que los diferentes tonos, con el paisaje.

Continuando con la exposición de nuestro proceso creativo en su parte más técnica diremos que a medida que hemos ido pintando, la temática de los cuadros nos ha ido llevando a un soporte mayor pues las sensaciones que nos insuflaban los cuadros pequeños no eran la misma que los cuadros grandes. Pintando ambas series con el mismo cariño, observamos que las series más pequeñas nos recordaban más a la idea de lo bello y las grandes a la idea de lo sublime pues la inmensidad de la naturaleza, que tanto hemos comentado en este trabajo, se expresaba mejor en formatos de mayor tamaño. Eso nos ha dado, como consecuencia, una serie de valores añadidos a nuestra pintura, pues creemos que podemos ampliar el abanico de sensaciones del espectador hacia la obra. Asimismo, las experiencias que ha sentido el artista han variado conforme variaban los tamaños pues no es la misma sensación de protección que tenemos hacia los paisajes de tamaños inferiores (que podemos abrazar) y la sensación de calma que nos inspiran los tamaños superiores, como si nos abrazaran.

³⁴ ALBELDA. J. Op. Cit., p. 63.



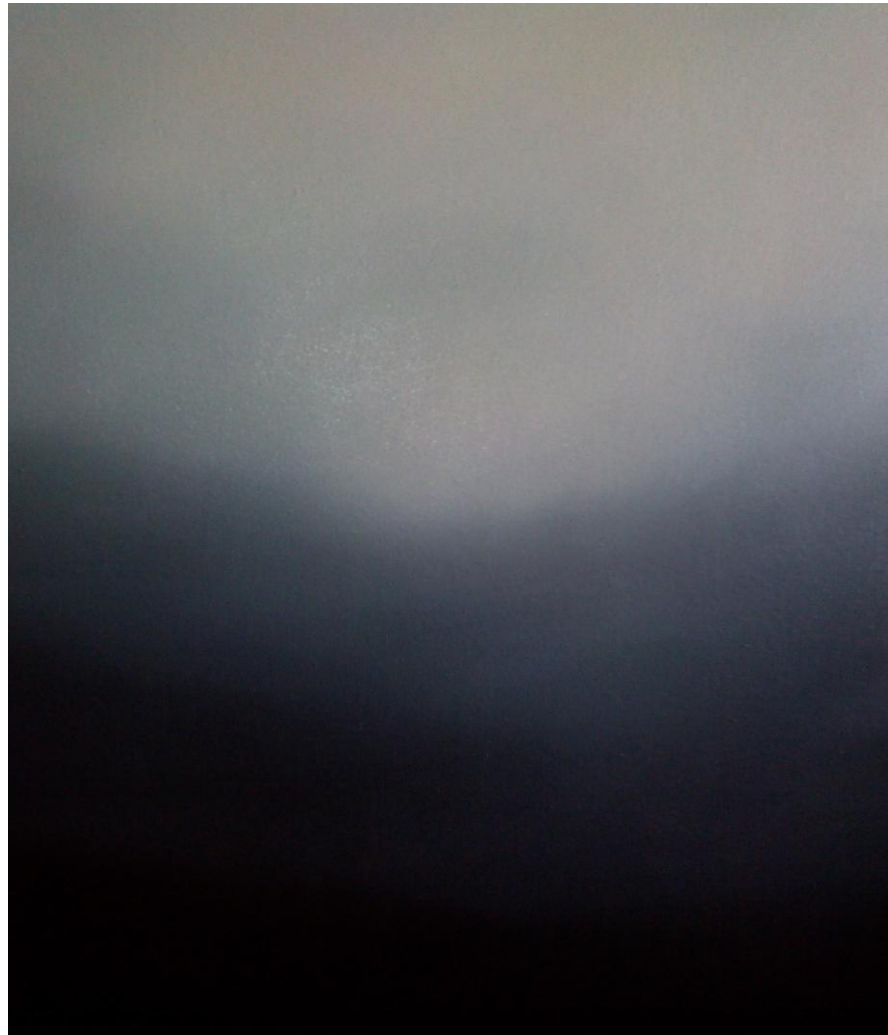
Alicia Ramírez. De la serie *Sutil*, 2014. Tabla y tela sobre bastidor. 130x97.

Para seguir, una de las cosas que cabe destacar es el porqué de las series pictóricas. No nos llegamos a plantear el proyecto como una serie de cuadros, sin embargo y dado los pocos elementos de los que dispone la obra, creemos que ha sido una buena decisión pues la serie siempre va a fortalecer y reforzar el significado de la obra dando como resultado un mayor impacto visual. A su vez, la serie nos ha ofrecido ciertas ventajas pictóricas referentes a la sutil variación de los tonos dentro de una estructura cromática que nos ha aportado un mayor conocimiento sobre la matización del color y nos ha permitido reflexionar sobre el contenido poético de nuestra obra en relación al paso del tiempo en la naturaleza apreciado en dicha gradación tonal.

Con esto, mencionamos al maestro Manet con su obra *Houses of Parliament London* entre otras, pues él también prefería pintar series. Al igual que él, pensamos que la manera serial de la pintura es la más próxima a la naturaleza, pues de la misma manera que los paisajes varían su presencia en las diferentes horas del día, nuestros cuadros también representan una parte de ese cambio de luz natural expresado en los matices tonales de cada cuadro.

Esta serialidad, aparte de sus intenciones formalistas y técnicas, dota a la obra de un sentido poético pues pretende hacer una reflexión sobre el paso del tiempo de la naturaleza que radica en las variaciones tonales imperceptibles por el ojo humano. Así pues, esta idea de la variación tonal coexiste con la idea de que aunque no nos demos cuenta nosotros también variamos a cada momento del día. Con esto, la naturaleza nos dice que no solo para ella pasa el tiempo, si no que nosotros, aunque apenas sea visible, también cambiamos con ella.

Alicia Ramírez. De la serie *Sutil*, 2914. Tabla y tela sobre bastidor. 130x97. Detalle.



Así pues, debemos de decir que los cuadros de una misma serie no están llevados a la vez. Puede ser que teniendo el primer cuadro de la serie terminado hayamos podido observarlo de vez en cuando pero la aproximación tonal de los segundos y terceros cuadros conforme del primero no ha sido por un medio visual si no por uno un poco más intuitivo. Hemos querido realizar un ejercicio pictórico donde pusiéramos a prueba el ojo y la memoria y aprender con ello los matices o calidades tonales de la pintura. Memorizando los colores y las cantidades de los mismos hemos ido variando el matiz del tono consiguiendo un aprendizaje mucho más profundo sobre el color pues hemos tenido que interiorizar las diferentes calidades que nos él nos ofrece para no variar a otra estructura cromática. Pensamos que este ejercicio ha beneficiado nuestro trabajo dotándolo de una aproximación a los estados naturales pues los paisajes de la naturaleza varían de color a cada minuto del día todos los días del año.

7. CONCLUSIONES

Comenzaremos estas conclusiones diciendo que durante nuestro proceso creativo no hemos tenido unos objetivos excesivamente claros, sino que más bien ha sido nuestro pequeño pero intenso bagaje pictórico el que nos ha permitido aprender a escuchar la pintura y dejarla hacer, pues no hemos sido conscientes en una primera instancia de todo lo que ha supuesto, en cuanto al crecimiento personal y pictórico, este trabajo.

Sin embargo, si debemos de hablar de objetivos técnicos diremos que creemos haberlos cumplido en su mayoría, pues hemos alcanzado un mayor grado de destreza en cuanto al manejo de los materiales, una sutileza mayor en el dominio de la técnica del degradado, una sensibilidad del color mucho mayor a la que poseíamos anteriormente, un alto grado de conectividad entre artista y obra, y una experiencia pictórica desde el interior que ha fortificado nuestra confianza en nuestro trabajo pictórico, dando como resultado un proyecto con una base argumental que nosotros nos sentimos seguros de querer mostrar.

Centrándonos ahora en la finalidad de los cuadros, entendiendo como finalidad la muestra de la obra al público, diremos que también ha conseguido sus expectativas, pues los espectadores que han contemplado la obra han podido experimentar unas sensaciones de calma, paz, y tranquilidad que han sido las mismas que el artista ha sentido cuando creaba la obra.

Plantearse un trabajo dividido en series nos ha aportado un refuerzo visual a la hora de la contemplación de la obra por parte del espectador, pues no es lo mismo ver un cuadro de nuestras características que ver tres. Al tener unos elementos pictóricos tan reducidos creemos que ha sido necesaria la creación de diversas obras con la misma estructura cromática, ofreciendo así, su apoyo al espectador reforzando el impacto visual. Esta concepción de la obra también nos ha permitido crear una sutil variación tonal en la estructura cromática que nos haya aportado conocimiento acerca de la matización del color y que, a su vez, proporciona una mayor calidad tonal a la obra.

También, esta serialidad intenta cargar nuestra obra de contenido reflexivo pues, al igual que comentábamos antes, el paso del tiempo que de por sí integra la naturaleza nos ofrece una serie de matices tonales que pueden variar a cada minuto del día. En un intento de aproximación a esa sutil gradación tonal se encuentra nuestra obra. El paso del tiempo en la

naturaleza es casi imperceptible para el ojo humano, sin embargo, los colores y las variaciones lumínicas de los mismos cambian irremediabilmente. Esta incontrolable característica del mundo natural es la que queremos plasmar en nuestros cuadros pues para nosotros la belleza de la naturaleza reside en esas débiles variaciones que nos hacen pensar que, igual que ella, estamos en continuo movimiento. Es decir, que todo fluye y nada es, como afirmó Heráclito.

Asimismo, el ejercicio visual que hemos experimentado durante la obra y que hemos explicado con anterioridad, nos han formado más en el conocimiento del color haciéndonos crecer como artistas y obteniendo un juicio de valor mucho más justo a la hora de apreciar calidades cromáticas.

Además de ese nuevo aprendizaje, nos hemos reafirmado en conocimientos que ya poseíamos acerca de la técnica del oleo, pues creemos que sigue siendo la mejor recomendada para realizar este tipo de degradados de color por su proceso de secado u oxidación, ya que nos permite manipular durante más tiempo la materia consiguiendo unos efectos de fundido muy superiores a cualquier otra técnica pictórica.

Por último, debemos de hablar del crecimiento personal que ha supuesto este trabajo agradeciendo una vez más a la pintura, la cual nos ha ofrecido tantas experiencias buenas, que nos haya dotado de un mayor dominio suyo; y al paisaje, medio por el que hemos descubierto un nuevo sentido pictórico, que nos haya concedido el placer de experimentar sensaciones a efectos suyos tan necesarias para nuestra pintura como para la vida. Quiero terminar estas conclusiones con una referencia de mi profesor José Saborit el cual cita al poeta Carlos Marzal y que pienso que le da sentido a todas las experiencias y emociones vividas en este trabajo:

Carlos Marzal ponía un bello y faulkneriano final a un reciente artículo ("Minimalismo y muerte"), manifestando su perseverancia estética en el exceso, del rumor, del ruido y de la furia. Pero tales efusiones nada son sin su reverso, y quienes se entregan a ellas con entusiasmo, lo hacen porque conocen el valor de la contención, del silencio y de la calma.³⁵

³⁵ SABORIT. J. *Formas de caminar*, p. 293.

8. BIBLIOGRAFIA

ANDROMEDA OXFORD LTD. AN EQUINOX BOOK. *Historia del Arte, del neoclasicismo al postimpresionismo*, Barcelona: Ediciones Folio, S.A., 2006.

ARGUILLOL. R. *la atracción del abismo: un itinerario por el paisaje romántico*. Barcelona: Destino. S.L. 1991, p. 84.

E. H. GOMBRICH. *La Historia del arte*. Madrid: debate, 2002

ECO, U. *Historia de la Belleza*, Milán: Lumen, S.A., 2004.

RUSKIN. J. *Modern Painters*, Londres: Encyclopedia Britannica, 1843

SABORIT, J. CARRERE, A. *Retorica de la pintura*, Madrid: Ediciones CATEDRA. 2000.

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

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

ROTHKO. M. *Escritos sobre arte*, Barcelona: Paidós, 2011.

BURKE. E. *La indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*, Palermo: Aesthetica, 1756.

FRIEDRICH. D. C. *Observaciones sobre una colección de pinturas de artistas en su mayor parte vivos o fallecidos recientemente*, Milan: Scritti Sull'arte, 1830.

ROSSEMBLUM. R. *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico, de Friedrich a Rothko 1975*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

HUME. D. *Ensayos morales, políticos y literarios, XXIII*, Parma: Patriche, 1745.

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

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

SABORIT. J. *Formas de caminar*. 2014, Valencia: Editorial UPV.

SABORIT. J. *Flor de sal*. Valencia: Pre-textos, 2012.

FRIEDRICH. C. D. *Friedrich der Land-schaftmaler Gedachtniss*. Comentarios de CARUS. G. C. Londres: Dresde, 1841.

AZUA. F. *Diccionario de las artes*. Barcelona: Anagrama, 2011.



Alicia Ramírez en el estudio, 2014.