



La Pintura a través del paisaje

Un tiempo en un lugar

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

FACULTAT DE BELLES ARTS

Proyecto Final de Máster de Producción Artística

Manolo Sebastián Navarrete

Dirigido por el Dr. D. José Luis Albelda Raga

Valencia, Julio de 2014



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

LA PINTURA A TRAVÉS DEL PAISAJE

Un tiempo en un lugar

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

FACULTAT DE BELLES ARTS

Proyecto Final de Máster de Producción Artística
Tipología 4

Manolo Sebastián Navarrete

Dirigido por el Dr. D. José Luis Albelda Raga

Valencia, Julio de 2014

ABSTRACT

This is a Project type IV of the Master in Art Production taught by the Polytechnic University of Valencia. This typology of Project involves the materialization of the art object, in this case making paintings. The main objective is to carry out a series of paintings whose theme is landscape.

In the first part, we will see the pictorial references and the key concepts underpinning the plan. To address the issue, the first condition is to work from the landscape itself, performing a series painting from life, which is the seed of the project. We will see how this preparatory work leads to the work in the workshop referring to the landscape by memory. There, the painting itself and the materials became protagonists.

Ultimately, the point is to use landscape genre as a way to explore pictorial matters, in order to experiment in composition, shape, color, textures, materials and expression. To use the features of landscape genre in the pictorial research, showing its modernity and its plastic possibilities to generate visual metaphors of the world.

In the second part of the work, we are going to focus on technical questions that have arisen in the performance of the paintings: support, making colors, tools, execution... Then we will show the work done during the Master. Finally, we will draw the conclusions from the project.

KEYWORDS

LANDSCAPE, PAINTING, NATURAL, COLOR, EXPRESSION, FEELING

RESUMEN

Este es un proyecto de tipología cuatro del Máster de Producción Artística impartido por la Universidad Politécnica de Valencia. Esta tipología implica la materialización del objeto artístico, en este caso de obra pictórica. El objetivo principal es la realización de una serie de pinturas que tienen como tema el paisaje.

En la primera parte veremos las referencias pictóricas y las claves conceptuales que sustentan el plan. Para abordar el tema, la primera condición es trabajar desde el propio paisaje, la realización de una serie de pinturas al natural, que son el germen del proyecto. Veremos, cómo de este trabajo previo surge un trabajo en el taller que hace referencia al paisaje de la memoria, donde en última instancia, la pintura y sus materiales se convierten en protagonistas. En definitiva, se trata de usar el género del paisaje como camino para explorar lo pictórico, para experimentar en composición y forma, en color, en texturas y materiales, en expresión, de usar las características del género para la investigación pictórica, demostrando así su actualidad y sus posibilidades plásticas para generar metáforas del mundo.

En la segunda parte veremos las cuestiones técnicas al hilo de la realización de los trabajos: el soporte, la fabricación de los colores, las herramientas, la ejecución, y comentarios sobre los procesos. Seguidamente se mostrarán los trabajos realizados durante el máster, y se extraerán las conclusiones derivadas del proyecto.

PALABRAS CLAVE

PAISAJE, PINTURA, NATURAL, COLOR, EXPRESIÓN, SENSACIÓN

1.	INTRODUCCIÓN.....	9
2.	CLAVES CONCEPTUALES.....	15
	2.1. REFERENTES PICTÓRICOS.....	16
	Muñoz Degrain. El museo San Pío V	16
	Gustave Courbet. La mirada al mundo exterior.....	18
	Willem de Kooning. La pintura expresionista	22
	2.2. ELECCIÓN DEL PAISAJE COMO MODELO.....	25
	La pintura como expresión del paisaje.....	28
	De la pintura del natural al paisaje de la memoria	30
3.	METODOLOGÍA.....	33
	La intuición y las sensaciones.....	33
	El principio de jerarquía. Variedad dentro de la unidad.....	34
	Interiorización del paisaje. El boceto y el cuadro directo.....	35
	Tiempos de realización y rapidez de ejecución.....	38
	3.1. TÉCNICAS Y PROCESOS.....	39
	La preparación del soporte.....	39
	Óleos. Pigmentos y aglutinantes.....	40
	Empastes y veladuras.....	43
	Reutilización de cuadros pintados.....	46
	Contrastes de claroscuro, contrastes de color.....	47
	Cera bruñida.....	48
4.	LA POÉTICA PERSONAL: SERIES.....	51
	4.1. CAMPOS DE COLOR. GEOMETRÍAS.....	52
	4.2. TRONCOS. ESTRUCTURAS ORGÁNICAS.....	62
5.	CONCLUSIONES.....	69
6.	BIBLIOGRAFÍA.....	73

1. INTRODUCCIÓN

Este es un proyecto de tipología cuatro del Máster de Producción Artística impartido por la Universidad Politécnica de Valencia. Esta tipología implica la materialización del objeto artístico, en este caso de obra pictórica. Tengo que hacer mención aquí que éste es un proyecto de larga duración, y que no solo está vinculado con este máster que ha servido de refuerzo a mi propósito personal, sino que es una continuidad de mi trabajo, la pintura de paisaje. La realización del máster me ha aportado nuevas claves conceptuales, teóricas y prácticas, que voy a sumar a mi plan haciendo referencia a ellas, pero no puedo dejar de citar otras que por anteriores no son menos importantes, pues forman parte de mi trayectoria vital.

El objetivo principal del proyecto es la realización de una serie de pinturas de paisaje. Ésta es la clave fundamental de lo que pretende ser el proyecto: la construcción pictórica del paisaje estableciendo un diálogo entre paisaje y pintura a través del filtro de la mirada. Es un proyecto de pintura en el cual el primer paso, la condición previa, es estar en contacto con el referente, interiorizarlo, lo cual implica trabajar fuera del estudio y hacer del paisaje el lugar de trabajo. Este diálogo directo, previo a cualquier trabajo, condiciona la manera de mirar y de pintar, aportando ciertas características a la obra como el análisis, la síntesis, los tiempos de realización, la rapidez de ejecución y otros aspectos que desarrollaré a lo largo del TFM.

En primer lugar mostraré las influencias recibidas del propio mundo de la pintura, son muchos los referentes porque son muchos los que han trabajado y trabajan en y desde el paisaje, además de que también hay artistas que no pintan paisaje pero que influyen conceptualmente o pictóricamente. Cada uno de ellos influye en un sentido distinto, y me he visto obligado a realizar un ejercicio de selección, pues no los puedo nombrar a todos. Realizar la elección ha resultado complejo, no solo por los que se quedan fuera, sino porque los elegidos deben ser ejemplares en el sentido de clarificar mi postura ante la pintura. Podría haber hecho otra selección y llegar a las mismas conclusiones, pero estos son los primeros que influyen concluyentemente en mi memoria.

El primer referente es un museo, el San Pío V de Valencia, todo él, con todas sus pinturas y pintores, forma parte de mi imaginario primigenio, y, de entre los pintores del museo, el que influye definitivamente es Muñoz Degrain, por la monumentalidad de sus paisajes. El segundo referente es Gustave Courbet, considerado el primer realista, el que pinta lo que ve y lo que vive, él es el referente conceptual, la actitud que justifica que pinte lo que me rodea. Y el tercero es Willem de Kooning, que representa muy bien la parte de la pintura por la pintura, la materia, el color y el gesto, las tres características más emotivas del lenguaje pictórico. Cada uno de ellos ejemplifica bien lo que podríamos llamar los pilares, o el tronco que sustenta las partes importantes de mi actitud y de mi trabajo.

En segundo lugar voy a justificar la elección del paisaje como modelo, que no solo un referente. Al comienzo, pintar paisaje era sólo un ejercicio de ilustración de la pintura, un medio con el que aprenderla, un género pictórico considerado de segunda, decorativo, amable y sin trascendencia. Pero en la medida que he ahondado en él, que van pasando los años, comprendo que la elección del paisaje como tema no es baladí, y menos en los tiempos que corren, tan alejados de la Naturaleza. Para mí, pintar paisaje, además de permitirme seguir aprendiendo, se ha convertido en una actitud reivindicativa, es mi modo de decir que el medio ambiente es lo más importante, y que la pintura de paisaje es fundamental. A pesar de ser una pintura de género, creo que como tema es universal, que preocupa y nos afecta a todos, indistintamente de la cultura o el lugar del mundo que uno viva.

En cuanto a la técnica y la metodología que voy a emplear, en cierto modo es ir contra corriente, en el sentido de que no hay tecnología sofisticada de por medio, es algo tan “sencillo” como pintar del natural con técnicas tradicionales, sin las máquinas que lo reproducen todo, vivir en primera persona y ser sensible al mundo que me rodea para aprenderlo e interpretarlo, es pintar paisaje desde el propio paisaje, en directo y sin mediadores. Pero no solo la pintura al natural forma parte del plan, aunque ésta es el germen del proyecto, la condición previa. El esfuerzo y la obligación de buscar nuevas posibilidades me lleva

a experimentar con la creación del paisaje en el taller o en el estudio, ampliando de esta forma, con otros puntos de vista, la manera de mirar la pintura de paisaje. Esta parte hace referencia a la memoria, al paisaje de la memoria, haciendo que la diversidad a la hora de afrontar el género sea también parte importante del proyecto. Este vaivén, este ir y venir del paisaje del natural al paisaje de la memoria, me permite en cierta manera renovarme y no caer en amaneramientos, no copiarme a mí mismo, estar siempre ante una situación “nueva”.

En cuanto al tema, todo surge a partir del paseo y de la emoción que mana de la contemplación del paisaje en representación de la Naturaleza, de las sensaciones que ésta produce. La Naturaleza es tan amplia que permite todas las miradas, las miradas de conjunto y las miradas de detalle. Esta diversidad permite enfoques diferentes, y cada orientación de la mirada me conduce a una serie pictórica distinta, esto conlleva la necesidad de realizar una selección para realizar las series. Son temas que elijo, primero, por empatía y por las sensaciones que percibo; y en segundo lugar, con la intención de mostrar en este TFM la variedad de posibilidades compositivas y estructurales que ofrece la Naturaleza. No es lo mismo contemplar un paisaje donde hay profundidad, un horizonte, donde la tierra lo sustenta todo y por tanto tiene un sentido horizontal, que dirigir la mirada en corto a una parte de la Naturaleza, a un detalle, donde aparece la relación clásica de figura-fondo. Las miradas son distintas, así como las sensaciones. Estar en campo abierto donde el espacio es inmenso, me produce impresiones distintas a cuando estoy en un jardín o en un lugar con la mirada limitada, y aquello que tapa el horizonte se convierte en protagonista. En el TFM, dos van a ser las series principales, una serie que versará sobre los campos cerealistas de Aragón, haciendo alusión a sus colores y a su geometría; y otra serie sobre troncos de árboles, estructuras orgánicas que se convierten en una figura contra un fondo. Estas dos series, que son dispares, me sirven de modelo para ejemplificar la diversidad de posibilidades que nos ofrece el paisaje, la Naturaleza en el fondo, y contraponer a través de estos dos patrones un paisaje de estructura geométrica frente a otro de estructura orgánica.

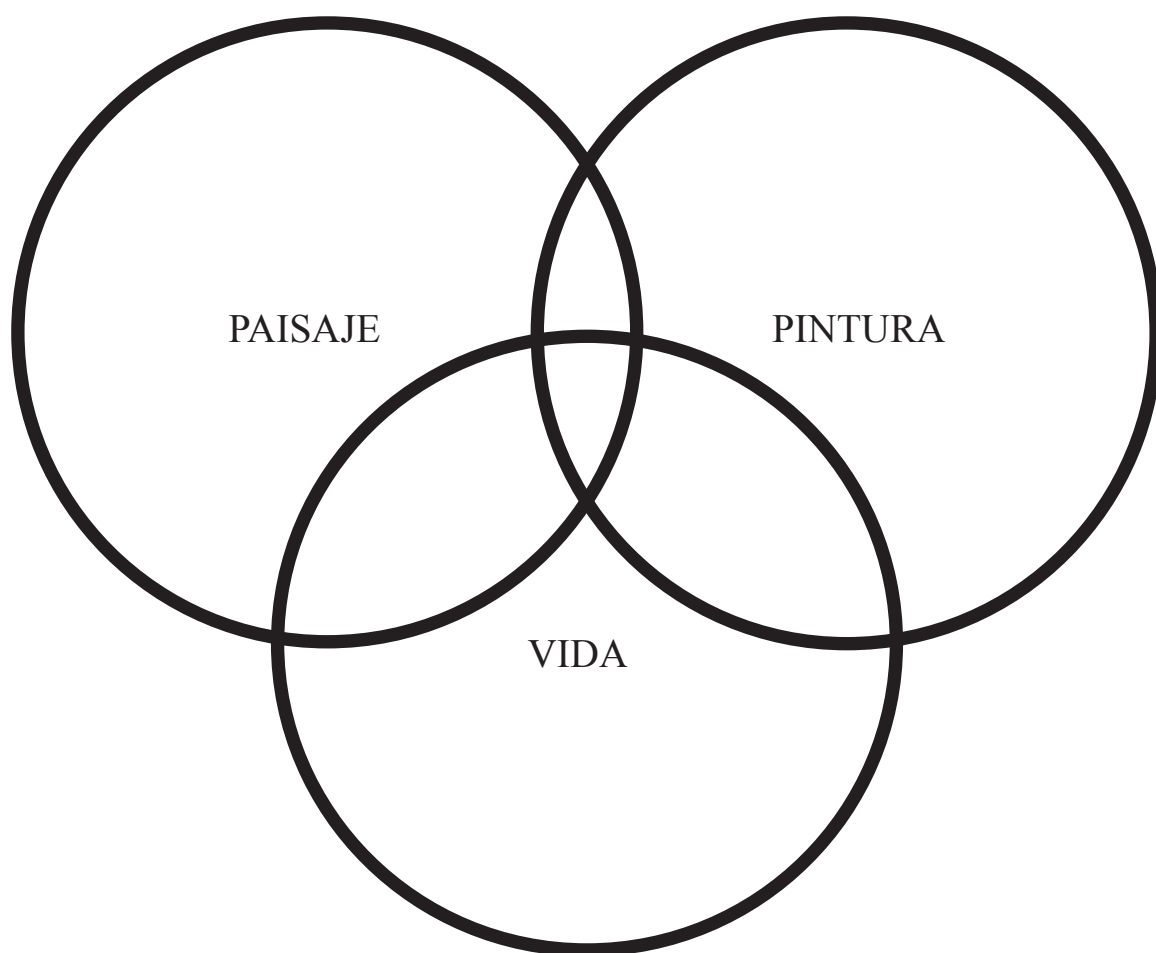
Entrando en materia, como pintor que soy, creo que es un error mirar la pintura desde la perspectiva de la temática solamente, aunque los temas que elegimos dicen de nosotros y de nuestras miradas al mundo, en última instancia lo pictórico debe trascender al propio tema. Éste es un TFM de pintura, y ésta es la herramienta con la que se construyen los cuadros, los que tienen tema y los que no, los abstractos y los figurativos, en todos ellos, los recursos pictóricos son los mismos: composición, estructura, color, tono, saturación, textura, emotividad y gesto. Una vez justificado el porqué del paisaje, de dónde surgen los argumentos y cuáles son las inquietudes, el TFM se centra en las cuestiones específicamente pictóricas, núcleo principal de éste proyecto: la construcción de una serie de cuadros de paisaje. En el capítulo tres – Metodología. Técnicas y procesos-, al hilo de los trabajos realizados he organizado, a modo de cuaderno de anotaciones, pequeños capítulos que describen o hacen referencia a algunos de los procedimientos que se dan en la construcción de los cuadros: el tema, el comienzo, el principio de jerarquía, los empastes, las veladuras, pintar sobre un cuadro pintado, las herramientas, la fabricación del óleo, color y claroscuro, tiempos de ejecución, unidad en la variedad, etc. Esta es la parte del TFM con mayor contenido, la más interesante desde el punto de vista didáctico debido a la carga práctica que comporta, pues se basa en la experiencia directa de la pintura.

Seguidamente mostraré los trabajos definitivos que han surgido en este año de compromiso con el máster. Están organizados en base a las dos series que he realizado: “Campos de color. Geometrías” y “Troncos. Estructuras orgánicas”, además de por técnicas, pues mostraré unas ceras bruñidas realizadas en el máster que hacen mención a los mismos paisajes.

Las conclusiones están separadas en dos bloques, las de carácter técnico, y las conceptuales. Con respecto a las conclusiones técnicas, éstas derivan de sus propios procesos, están implícitas en ellos, son los recursos pictóricos. Pero creo que se pueden destacar

otras conclusiones de carácter conceptual, cómo por ejemplo, la imposibilidad de asir la realidad, y de cómo ante este imposible, solo nos queda el recurso del engaño, de la ilusión, de la construcción de una mentira que contada adecuadamente persuada al espectador. De cómo las sensaciones nos ayudan a crear ese mundo de mentira que es el cuadro, de que a pesar de ser evidente la mentira, pues se muestra la realidad de la pintura, la sensación de ver otra cosa, la creencia de ver otra cosa de lo que es, por las sensaciones que produce, demuestra que la percepción del mundo es compleja, y que a pesar de las sucesivas revoluciones en la pintura es difícil sustraerse de la creación de imágenes que imitan, representan o apuntan a otra realidad.

2. CLAVES CONCEPTUALES



2.1. REFERENTES PICTÓRICOS

La pintura de paisaje no está al margen de una tradición, de hecho ésta pesa mucho y el paisaje se sigue representando según sus propios códigos, es difícil sustraerse de aquello que culturalmente hace el paisaje. Quiero traer a la memoria de todos a algunos de esos grandes pintores que primero transitan y construyen el camino de la pintura de paisaje: Durero, los paisajistas holandeses..., Cozens, Turner, Friedrich, Constable, Corot, la escuela de Barbizón... los impresionistas... Si los menciono es para mostrar que la pintura, y la pintura de paisaje en este caso, se construye en diálogo, dialécticamente, por el camino que ya se ha recorrido pues no se puede estar de vuelta de donde nunca se ha ido, y en una pintura tan marcadamente de género siempre se termina o empieza por ellos.

Pero no todos los referentes son conocidos como los mencionados anteriormente, otros, tal vez los más importantes a nivel personal, ya que son los primeros que conozco, son locales o nacionales y ellos mismos ya tienen sus propias fuentes referenciales. Cada uno de ellos influye en un sentido distinto y, conocer su pintura en directo, al natural, es condición indispensable para emocionarse, aprehender la pintura, y que ésta repercuta en nuestro pensamiento. Pienso que vivimos en una sociedad muy mediatizada por la proliferación de imágenes de carácter analógico o digital, pero creo que las reproducciones en general dejan mucho que desear, que no son capaces de expresar la realidad que representan, y que solo a través de la experiencia de ver la pintura en vivo podemos llegar a toda esa información sensible que ésta lleva consigo.

Muñoz Degrain. El museo SAN PÍO V

El museo San Pío V es el referente más importante para mí, por cercano, es el lugar al que acudo en busca de soluciones pictóricas, pues la diversidad y calidad que ofrece de pintura en general y de paisaje en particular es importante. Es cierto que no es un museo de arte contemporáneo, pero sigue siendo la segunda pinacoteca española después del museo del Prado, aunque no tiene un nivel mediático internacional.

Así pues, la atracción por el paisaje no es casual, cada experiencia de la vida nos deja huella y tal vez nos condicione para un futuro, yo soy yo y mi circunstancia decía Ortega, pues bien, el primer paisaje pictórico que yo descubro al natural es el paisaje romántico de Antonio Muñoz Degrain (1840-1924) en el museo San Pío V de Valencia. Degrain es un pintor romántico valenciano poco conocido que tenía dedicada gran parte del museo hace unos años. Trabajó en Málaga y más tarde en Madrid, siendo director de la academia de San Fernando. Ir de excursión con el colegio al museo y descubrir esos paisajes románticos con la mirada curiosa de un niño que tiene iniciativas pictóricas, me causó una honda impresión que todavía hoy dura, paisajes nocturnos, diluvios (fig.1), montañas inmensas (fig.2), desiertos, escenas con personajes dramáticos (fig.3), etc. Es esto, la diversidad y lo romántico del paisaje, en el sentido emotivo, lo que más marcadamente me influye de este pintor, la capacidad de cambio y de dominio técnico en muchos sentidos a veces aparentemente contrapuestos para lograr una expresión determinada en cada paisaje.



Fig. 1
Amor de madre
1912 – 1913
Óleo sobre lienzo, 204 x 160.5 cm
Firmado: "Muñoz Degrain"



Fig. 2
Desfiladero de los Gaitanes
1913
Óleo sobre lienzo
216.5 x 151.5 cm
Firmado: "Muñoz Degrain / 4.
VII. 1913"



Fig. 3
Safo
h. 1908 – 1909
Óleo sobre lienzo, 187.5 x 126.2 cm
Firmado: "Degrain"

Pero no solo Muñoz Degrain, junto a él, en el San Pío V también están: Ignacio Pinazo, Joaquín Sorolla, Darío de Regoyos, Benjamín Palencia, Genaro Lahuerta, etc., y, un autorretrato extraordinario de Velázquez que es ejemplo de sencillez y que se podría decir que resume toda su pintura. Todos estos autores con sus cuadros, incluso cuadros que no recuerdo a sus autores, forman parte de mi imaginario, y aunque sea inconscientemente ¿Quién puede pintar una playa (imagen 1) sin pensar en Sorolla, o unas dunas sin pensar en Francisco Lozano? ¿Quién puede pintar un cuadro sin pensar en en otras pinturas?



Imagen 1.
Playa del Puerto de Sagunto
2006, óleo sobre lienzo, 55x150 cm.

Courbet. La mirada al mundo exterior

A través de libros, exposiciones y otros museos amplíe mi imaginario y mis horizontes visuales, descubro nuevos pintores enmarcados en mis gustos y preferencias: el paisaje y la pintura expresionista. En cuanto a la pintura de paisaje, no se trata aquí de realizar un repaso historicista de la evolución del paisaje, pero sí me gustaría hacer hincapié en la mirada de los paisajistas que pintan al natural, a *plein air* (fig.4). Esto supone a priori desvincularse de la tradición, en el sentido de la construcción del cuadro de paisaje que se realiza en el estudio, y hacer referencia a eso que está ahí afuera directamente y con intención definitiva. Antes ya se ha observado la naturaleza y se ha pintado paisaje, pero éste se ha ejecutado en el estudio después de la mirada al mundo exterior, y se construye

en función de otros intereses. Esta mirada directa a nuestro mundo inmediato y “real” la representa muy bien Gustave Courbet (1819-1877), en el sentido de que los temas que trata son los de la vida, los de su vida. Aunque también pintó con fotografías como referentes, la actitud de la mirada hacia fuera permite ver nuevos paradigmas que hacen menos referencia al espacio de la representación idealizada –pintoresca o sublime- de la tradición de la pintura y de la pintura de paisaje en particular.

En este sentido, todo mi trabajo está relacionado con mi vida (imagen 2), con mi tránsito por ella, con mis viajes y mis experiencias, con el paso del tiempo en los mismos lugares, con las emociones y las sensaciones de lo que es mi vida, todo mi trabajo es como una especie de diario pintado de las cosas que he vivido y a las que he dedicado un tiempo y una mirada.



Fig. 4
Buenos días señor Courbet o el encuentro
1854, óleo sobre lienzo, 129 × 149 cm
G. Courbet, Musée Fabre, Montpellier.



Imagen. 2
La familia en el jardín
2005, óleo sobre lienzo, 114 × 146 cm

La mirada a la realidad de Courbet, o el acercamiento a la naturaleza de los pintores de Barbizón o los impresionistas, es referencia directa en mi trabajo, por la actitud que tienen de experimentar el mundo que les rodea a través de la pintura y, por la propia pintura que realizan, por sus cuadros. No se puede salir a pintar al campo sin pensar en las experiencias y los cuadros de pintores anteriores. De entre estos pintores es Cézanne (fig. 5) el que más influye en mí durante un tiempo, dando lugar a paisajes y bodegones (imagen 3 y 4). La desestructuración y la síntesis de la forma naturalista a través de la pincelada, que junto con la unidad de la obra por medio del color, son los dos rasgos principales de la obra de Cézanne que me han ayudado a entender la unidad-totalidad del cuadro por medio del color, y por tanto de la luz, que es vibración armónica de los colores. Pero no solo Cézanne, también Van Gogh, Gauguin, Matisse, Bonnard, Manet y Monet, Degas... (sé que son clásicos, pero es así...), como en ellos, no tener la necesidad de reflejar fielmente las formas de la naturaleza, hacer una síntesis de ella, me permite concentrarme en el ejercicio de los colores y sus relaciones, y entender la construcción del cuadro a través de las atmosferas creadas por las vibraciones armónicas de estos.



Fig. 5
Mont Sainte-Victoire
1904-1906
Óleo sobre lienzo, 63.5 × 83 cm
Cezanne. Kunsthaus Zürich



Imagen 3
El clot de Burriana
2002, acrílico sobre lienzo, 81x100 cm.



Imagen 4
Bodegón con caballete
2002, acrílico sobre lienzo, 81x100 cm.

Willem de Kooning. La pintura expresionista

Como he mencionado anteriormente, no solo, o no todo el paisaje me emociona. Además del gusto por el paisaje está la parte de la pintura que hace referencia a sí misma, la construcción del cuadro con los instrumentos que le son propios, es decir la pintura como materia y color. Así pues, además del interés por el paisaje de Muñoz Degrain, y la mirada al mundo inmediato, real, de Courbet, me interesan pintores que utilizan la propia materialidad y el color de la pintura como expresión. Cézanne ya apunta en esta dirección, y como dice Clement Greenberg de los impresionistas “Cézanne, Van Gogh, Gauguin, Bonnard y Matisse siguieron reduciendo la profundidad ficticia de la pintura, pero ninguno de ellos, ni siquiera Bonnard, intentó algo tan radical en su violación de los principios tradicionales de la composición como hizo Monet (fig.6) en las etapas intermedias y últimas de su carrera.”¹ Dentro de esta “nueva tendencia de la pintura” en el sentido de abstracción y de reducción de referencias exteriores en favor de la pintura como materia y acción dentro del plano y la superficie pictórica, descubro el expresionismo americano y el informalismo europeo. De entre los artistas que conforman estos movimientos me interesa principalmente la expresividad de la materia, el color y el gesto de Willem de Kooning (1904-1997). Es por una cuestión empática, porque en él veo la pintura directamente, el óleo en todas sus dimensiones, con todas sus posibilidades y de forma evidente, palpable. Es una pintura que no necesita hacer referencia al mundo exterior, pero que además de evidenciar la materialidad por medio de la acción en la ejecución del cuadro, mantiene en muchos de ellos una referencia a la realidad. La serie *Woman* es la más famosa, pero también tiene una serie de pinturas que hacen referencia directa al paisaje (fig. 8 y 9). Son trabajos de su época madura, paisajes recordados en el estudio donde la expresión es lo que cuenta, la expresión del paisaje a través de la pintura, pero es evidente que la materia se impone a la representación, se imponen las maneras de hacer, se impone la pintura a la representación del paisaje. Es esto, la materia y el gesto, lo que me atrapa

¹ Clement Greenberg, “La crisis de la pintura de caballete”, en *Arte y Cultura. Ensayos Críticos*, Paidós, Barcelona 2002, pág. 177-180.

de este pintor, y en mis cuadros además de la representación de los lugares que pinto, procuro hacer evidente la materialidad de la pintura, utilizar la materia expresivamente (imagen 5). El interés por la parte táctil de la pintura es una constante, en última instancia el cuadro es pintura, y debe trascender al tema. La materia y el gesto han sido tema de investigación en este máster, donde dedico una parte importante del trabajo a la elaboración de los materiales, principalmente la fabricación del óleo, con la intención de utilizarlo generosamente y entender las variables plásticas de su uso exagerado, de su expresividad.

En definitiva, se trata de referentes que realizan esa pintura que no es totalmente abstracta, en la que existe una referencia a la realidad exterior, o figurativa con trazas expresivas (las fronteras son amplias), y los referentes muchos, unos conocidos y otros no. La expresión de la pintura por la pintura. Presentación y representación.



Fig. 6
Los Nenúfares
1920-1926, óleo sobre lienzo, 219 x 602 cm.
Claude Monet, Museo de l'Orangerie de las Tullerías, París.



Fig.9
Door to the River
1960. Óleo sobre lienzo, 203.2 × 177.8 cm.
Willem de Koonig . Whitney Museum of
American Art, New York

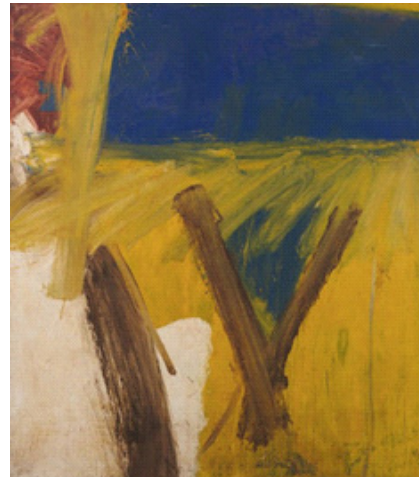


Fig. 10
Suburb in Havana.
1958. Óleo sobre lienzo, 203.2 x 177.8 cm
Willem De Koonig



Imagen 5
Naturaleza Muerta
2010. Óleo sobre lienzo, 114 x 146 cm.

2.2. ELECCIÓN DEL PAISAJE COMO MODELO

El paisaje... ¿qué es hoy en día el paisaje? Sin duda es una convención cultural que nos habla de un conjunto de relaciones. Hoy por hoy es un vocablo en cierta manera banalizado y que utilizamos en cualquier contexto: paisaje cultural, musical, artístico, urbano, mundano, etc., y sirve como metáfora para cualquier tipo de relación. Esto es lo verdaderamente interesante de la metáfora y del paisaje, la relación entre distintos elementos y su visión de conjunto. Siempre me he preguntado por qué unos paisajes los vemos y otros no, qué tipo de combinación se da en el paisaje para que unas veces lo veamos pintoresco, otras sublime, o simplemente no lo veamos, cuando la mayor parte de las veces hablamos incluso del mismo como territorio. ¿Qué tipo de armonía o vibración se da en el paisaje y/o, en nosotros para poder apreciarlo? Sin duda hace falta una predisposición, una mirada, un estar atentos y un tiempo en cada lugar para ver el paisaje, cuando lo descubres empiezas a ver más y más paisajes dentro de un mismo territorio. El paisaje es una combinación continua de elementos, es un proceso creativo en sí mismo que no cesa.

La mirada paisajista es una mirada emotiva que descubre relaciones o vínculos entre las partes distintas que conforman el paisaje. Con ésta tendremos una mirada unificadora dentro de la variedad, y tenderemos a ver relaciones entre los distintos elementos para obtener una visión de conjunto, que siempre es nueva cada vez, por el propio paisaje y por nosotros mismos dependiendo de nuestro estado de ánimo. Por lo que supone el paisaje como metáfora y porque apela a los sentimientos, es la pintura de paisaje protagonista de la mayor parte de mi trabajo. Ya hemos visto que paisaje no es nada en concreto pero que puede ser todo, todo lo que se mira con emoción e intención de hacerlo paisaje. Todo es paisaje si la mirada es emocionada.

Para concretar y por razones que describo más adelante, mi trabajo que se va a centrar en el paisaje antropizado que me envuelve, así pues, cuando haga referencia al paisaje

me referiré a este paisaje que me rodea y que parece ser siempre el mismo a pesar de ser siempre nuevo, como el río de Heráclito. Este paisaje cambia constantemente, no solo por los ciclos naturales del año al que estamos sometidos todos, si no por las actividades agrarias que se realizan en los distintos cultivos. En definitiva se trata del paisaje mediterráneo lleno de contrastes y de color que funciona como modelo y laboratorio para mi trabajo.

En este sentido la Naturaleza en forma de paisaje es como una base de datos repleta de colores y texturas cambiantes, la fuente de la que mana todo, una fuente de recursos plásticos y emotivos inagotable. Todo el paisaje es emotivo pues responde a una mirada emocionada, pero las emociones son amplias y pueden ser agradables o desagradables, en este sentido también el paisaje es portador de emociones más allá de ser modelo para resolver cuestiones plásticas. Sirvan de ejemplo estos dos cuadros de la serie del incendio de Andilla del año 2012 (imagen 6 y 7). Es imposible sustraerse a una tragedia de tales dimensiones máxime si se queman parajes que uno conoce y pasea. Estos cuadros además de responder a la cuestión romántica y a la visión sublime del espectáculo de la naturaleza, responden más bien a una reacción desde la emoción, que quiere ser denuncia de la destrucción de la naturaleza, son reflejo del tiempo que vivo y de mis emociones. Como ya he mencionado anteriormente, no solo es una cuestión de género pictórico, sino de una mirada sensible a la Naturaleza, de un posicionamiento, de remarcar la belleza de aquello que se pierde.



Imagen 6
Incendio II
2012. Óleo sobre lienzo, 120 x 195 cm.



Imagen 7
Incendio III
2012. Óleo sobre lienzo, 130 x 162 cm.

La pintura como expresión del paisaje

Como el paisaje, pintar también es un acto creativo en sí mismo, una acción de búsqueda en pos de un resultado o de una expresión, que a la vez es expresión de nosotros mismos. Igual que cada paisaje es siempre nuevo, cada cuadro, cada acción de pintar, también.

Como pintor que soy, creo que es un error mirar la pintura desde la perspectiva de la temática solamente, aunque los temas que elegimos dicen de nosotros y de nuestras miradas al mundo, en última instancia lo pictórico debe trascender al tema, mejor aún, lo pictórico debe hacer el tema y ser expresión de éste.

A continuación voy a explicar lo que entiendo por “expresión del paisaje” sin dejar de hablar de pintura. El cuadro en la primera mirada es percibido como una sensación antes de poder realizar un análisis detallado de él, igual que en el paisaje. Esta inmediata sensación muestra la totalidad que transmite la pintura o el paisaje, sin reparar en ese momento en las distintas partes que la conforman, así la obra entera funciona como un todo. Leonardo da Vinci decía que pintar era una cosa de la mente y podemos añadir que percibirla también. Pintando al natural me doy cuenta que menos es más y que para pintarlo todo no hay que pintarlo todo, la percepción por sí sola completa lo que el pintor no pinta, basta con dar unas claves visuales que certifiquen que lo que vemos es realmente eso, lo que creemos ver (un tronco, una rama, un perfil...), para que así la pintura se transforme en representación. Pero, ¿qué representación?, ¿la de los componentes del paisaje (árboles, casas, nubes...)?, ¿o la expresión del paisaje? Está claro que la suma de las partes no es garantía de la correcta expresión del paisaje, de cada paisaje. Esto se puede entender mejor a partir de los retratos realizados al natural durante el máster en la asignatura “Retrato, la imagen de la identidad” (imagen 8 y 9): que yo pinte dos ojos, una nariz, dos orejas y una boca, no me garantiza que realice el retrato de alguien en concreto, y da igual que sea más abstracto o más figurativo, aquello que identifica no lo conforman las partes si no el todo, es la “expresión” individual de cada ser en cada momento. Esta expresión concreta de cada paisaje, de cada persona, es a la que me refiero que intento asir a través de la pintura,

desde la plástica. Aquí entra de lleno la pintura, lo pictórico, sorprendiéndome la infinitud de posibilidades de expresión, son tantas: la de cada persona, la de cada técnica, la de cada momento, que yo diría que no hay maneras correctas de expresión sino expresiones correctas.

Una vez comenzado el proceso del cuadro en busca de la expresión del paisaje, comienza una aventura y, como decía Pollock, hay que mantener “la conexión con la pintura” para llegar a buen puerto. La conexión con la pintura como materia más la intención de representar determinado paisaje hace que la cosa se complique y tenga que elegir entre un montón de posibilidades, pero renegaré de todo, lo borraré (aunque sea un buen gesto pictórico) si se desvía o no ayuda a la expresión del paisaje o idea que tengo para el cuadro, el accidente pictórico está bien si ayuda. Así pues, por medio de todas las posibilidades que ofrece la pintura como lenguaje plástico, intento representar el paisaje en su esencia y en su espíritu, al modo oriental, realizando una búsqueda de la expresión del paisaje en la acción de pintar. En este sentido, Motherwell, que no es oriental, escribió: "Comienzo un cuadro con una serie de errores, la pintura surge a partir de la corrección de esos errores por el sentimiento. El cuadro final es el proceso detenido en un momento en el que lo que andaba buscando resplandece ante mi vista” 2. En definitiva, como decía al comienzo, se trata de utilizar la expresividad de la pintura para la expresión del paisaje.



Imagen 8
Carmen
2013, Óleo sobre DM, 25 x 30 cm.



Imagen 9
Gabi
2013, Óleo sobre DM, 25 x 30 cm.

2. Irving Sandler. “El triunfo de la pintura norteamericana”, Alianza Editorial, 1996. pág. 123

De la pintura del natural al paisaje de la memoria

Personalmente como pintor y en el camino recorrido, la necesidad de pintar cosas nuevas y hacer cuadros distintos para no tener el efecto de repetición de mí mismo, no tener la impresión de ser una máquina, es una constante. Es una actitud personal, pues cuando tengo la sensación de que me lo sé, necesito buscar nuevos referentes, y estos los encuentro en la Naturaleza en su sentido más amplio. Es una manera de actuar que me permite explorar y fijar la mirada en distintas direcciones y, a pesar de ser el paisaje el hilo conductor de muchos de los trabajos, la diversidad de actitudes y miradas junto con técnicas distintas me lleva a obtener resultados plurales, o tal vez a la expresión de cada paisaje por diferentes caminos. Además del enfoque de la mirada, para salvar esta situación de peligro de repetición o de amaneramiento, entro en un proceso cíclico que consiste en ir y venir de la Naturaleza al estudio, de pintar al natural a pintar de memoria en el taller.

Decidir pintar al natural no es una decisión cualquiera porque implica muchas incomodidades y dificultades añadidas al acto, ya difícil de por sí, de pintar. Dos son las causas principales de esta elección. La primera tiene que ver con el acto de aprender de nuevo a pintar, olvidar todo amaneramiento adquirido en el taller y volver a la naturaleza con la mirada nueva, curiosa, analítica, con intención de comprender el paisaje, cada paisaje; y la segunda tiene que ver con las emociones y las sensaciones. Necesito sentir mientras trabajo que no me lo sé, que estoy en un proceso de aprendizaje y de resolución de problemas continuos, y esta tensión es difícil de sostener si se repiten algunas constantes. Pintar al natural supone ver algo nuevo a cada momento y vivir una experiencia prolongada con la que me acerco de manera distinta al paisaje y a la pintura. Es expresar el mundo que está ahí afuera con todas sus sensaciones y emociones, son referentes que están vivos y se mueven, cambian y siempre son nuevos, no admiten copia y no tienen marco que los sustenten. Esto me permite en cierta manera sortear el peligro de la repetición del modelo, y pintar se convierte en una acción plástica por sí misma, en cada momento y en cada cuadro. Al natural el ejercicio de análisis y síntesis se complica por factores externos: el frío, el calor, el viento, los colores-luz,

la humedad, un mal día, un buen día, el cambio continuo; y por los factores internos: tener que decidir, actuar sin perder el tiempo, sintetizar, elegir... dependiendo del estado anímico. Pintar al natural supone un esfuerzo que en definitiva se traduce en las pinturas.

Pero cuidado, porque también el natural se aprende y puede surgir el amaneramiento. Cuando el natural se convierte en algo cómodo, relajado, sin tensión, donde lo anecdótico cobra protagonismo, es el momento de volver al estudio y apelar a la memoria para encontrar la expresión de esos paisajes desde la síntesis y a través de la plástica. Esta acusación al amaneramiento en el sentido de saber y controlar de antemano el proceso de creación de una pintura, o una imagen, implica que éste deja a un lado el interés puramente creativo de la ejecución, el acto de pintar, y se convierte más en un proceso artesanal de máxima concentración y gran actividad mental, pero que en definitiva se trata de un proceso controlado en el cual la sorpresa no forma parte del propio proceso. Por ejemplo, en el trabajo dentro del taller -normalmente rememorando los paisajes que captaron mi atención- al comienzo de las series, la tensión propia del acto creativo de pintar surge de la búsqueda de la expresión del paisaje concreto que se quiere representar, y cada cuadro tiene posibilidades de mejorar. Así, cada trabajo se traduce en aprendizaje para el cuadro siguiente. Pero en la medida en que voy aprendiendo soluciones para la expresión del paisaje concreto, la pintura se hace más fácil y mecánica, más artesanal y amanerada, desapareciendo la tensión de la obra de arte, dando lugar a trabajos correctos por un exceso de pensamiento o de comodidad. Entonces siento que es el momento de volver al natural a descubrir o redescubrir los paisajes de siempre, de dejarme sorprender de nuevo con la mirada renovada.

Según la RAE:

Amaneramiento. 1. m. Acción y efecto de amanerarse. 2. m. Falta de variedad en el estilo.

Arte. (Del lat. *ars*, *artis*, y este calco del gr. *τέχνη*). 1. amb. Virtud, disposición y habilidad para hacer algo. 2. amb. Manifestación de la actividad humana mediante la cual se expresa una visión personal y desinteresada que interpreta lo real o imaginado con recursos plásticos, lingüísticos o sonoros. 3. amb. Conjunto de preceptos y reglas necesarios para hacer bien algo.

Artesano, na. (Del it. *artigiano*). 1. adj. Perteneciente o relativo a la artesanía. 2. m. y f. Persona que ejercita un arte u oficio meramente mecánico. U. modernamente para referirse a quien hace por su cuenta objetos de uso doméstico imprimiéndoles un sello personal, a diferencia del obrero fabril.

Estilismo. 1. m. Tendencia a cuidar del estilo, atendiendo más a la forma que al fondo de la obra literaria. 2. m. Actividad del profesional que se dedica a cuidar del estilo y la imagen, especialmente en el mundo de la moda y la decoración.

Manierismo. (Del it. *manierismo*). 1. m. Estilo artístico difundido por Europa en el siglo XVI, caracterizado por la expresividad y la artificiosidad.

3. METODOLOGÍA.

Como mencioné en la introducción, dos son las series principales de este trabajo, una serie de pinturas con campos cerealistas como tema, y otra serie sobre troncos de árboles. Son dos series dispares temática y compositivamente, pero que tienen el nexo común de la pintura, de cómo y con qué están pintados, que en el fondo es la parte que más nos interesa, es, en este caso, donde se encuentra el proceso creativo y el grueso del TFM.

La intuición y las sensaciones

La intuición y las sensaciones son parte fundamental en todo mi trabajo, son el eje sobre lo que gira todo, la pintura y el paisaje, y hacen alusión a la sensibilidad, al mundo sensible. Las sensaciones, como bien dice Juan Martorell en su libro “En torno a la pintura de paisaje: conceptos básicos y estrategias”, son una herramienta útil si se sabe utilizar, pues permite una mirada al exterior sin el filtro del pensamiento, una mirada sin reflexión, más directa, hacia lo que tenemos delante de nosotros. El mundo que nos rodea, es mucho más de lo que vemos al natural y en un cuadro, no todo entra por la vista. ¿Cómo se puede pintar el calor, o el frío, o el ruido? Estas sensaciones de los lugares, de los paisajes, son las que pretendo transmitir con un medio, que es la pintura, que no tiene ni frío ni calor, que no emite sonidos ni olores, pero que sí transmite sensaciones. Pinto de manera intuitiva, intentando reflejar el paisaje y dejándome llevar, y a la vez que pinto, le pregunto con la mirada al cuadro: ¿qué sensación da?, ¿qué sensaciones transmite la pintura del cuadro?, ¿se parece a la sensación del paisaje? El cuadro siempre responde, porque lo que ves es lo que ves decía Frank Stella, otra cosa es que seamos capaces de entenderlo y descifrarlo. Como táctica, las sensaciones sumadas a los recursos técnicos, son un medio válido para la construcción de una mentira creíble, para la construcción de un cuadro.

El principio de jerarquía. Unidad dentro de la variedad

Como cuando miramos al derredor nuestro, no podemos ver con nitidez nada más que aquello a lo que enfocamos, el resto de nuestro ángulo de visión se percibe desenfocado, por ejemplo, si miro estas letras, el resto de lo que veo casi desaparece, pasa a un segundo plano. Según esta manera de mirar y de ver las cosas, se conforma el principio de jerarquía en un cuadro, se basa en la elección de donde queremos colocar el centro de atención de la imagen, de dónde queremos centrar la mirada del espectador (imagen 10). Para ello, con las herramientas adecuadas (grafismo, color, textura, forma, o por el nivel de trabajo), podemos elegir el lugar del cuadro de más importancia, colocando todo lo demás a su servicio; o por el contrario, podemos optar por eliminar todo principio de jerarquía (imagen 11) y tratar toda la superficie del cuadro con los mismos valores (depende que intenciones se tengan). Para mí es importante tener claro cuál es el punto de mayor importancia, sobre el que debe girar todo -y puede ser una luz, un ambiente o una expresión, y no tiene por qué estar situado en un lugar concreto del cuadro-, porque en la medida que sabemos lo que queremos expresar, haremos el esfuerzo de decirlo aunque no sepamos cómo, buscando de forma intuitiva, interrogando a las sensaciones. Así surge una pintura de distintos ritmos, variada en su interior, donde cada parte distinta del cuadro, en base al principio de jerarquía, trabaja para potenciar la expresión de la totalidad, para la parte o el tema principal del cuadro.

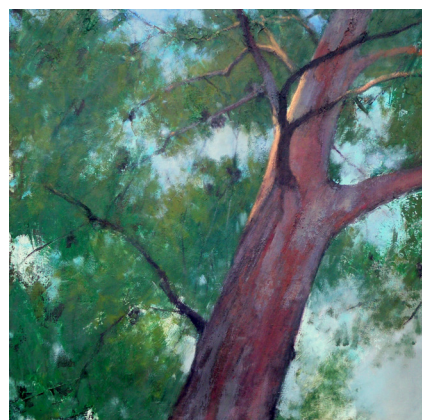


Imagen 10

El cuadro es toda la superficie, pero el centro, sobre lo que gira todo, es la luz del tronco. Ésta es la clave, está más trabajada que el resto del cuadro y tiene el nivel de contraste más alto, en la medida que nos alejamos de esa luz (color), el cuadro se va descomponiendo, tiene menos importancia y por consiguiente está menos trabajado, está subordinado al elemento central.

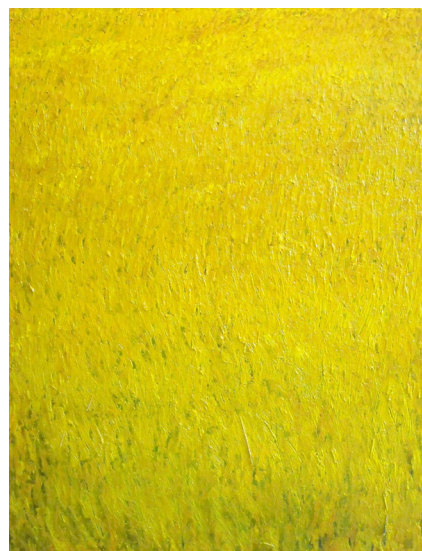


Imagen 11

En este caso no hay un elemento central, todo él tiene la misma importancia, y funciona como un bloque. A pesar de la unidad del conjunto, la diversidad de ritmos plásticos es evidente.

Interiorización del paisaje. El boceto y el cuadro directo

Independientemente del lugar, lo primero es pasear y estar atento a las sensaciones. Por empatía, aquello que llama mi atención lo analizo y comienzo a visualizar imaginariamente en el lienzo el tema que quiero representar, en este momento vienen a la memoria los referentes y los ideales de representación de estos paisajes que ya se han pintado e intento darles la vuelta. Mentalmente realizo mi propia composición, la encajo y visualizo los grandes planos de ésta, los claros, los oscuros, las masas de color, las horizontales, las verticales, en fin... toda una proyección idealizada. Esto es una actividad mental; se trata pues, de un ejercicio de proyección que no necesita de ningún material, solo el paseo, la contemplación y el pensamiento.

Durante el paseo, el paisaje se comienza a interiorizar. Una vez elegido éste, pictórica y metodológicamente hablando, me acerco a él de diferentes formas. Quiero hacer mención aquí del boceto como una de las maneras para comprenderlo, sobre todo si es un paisaje nuevo al que no estoy acostumbrado. En la serie de campos cerealistas, el acercamiento al paisaje ha sido a través del boceto al natural, método que me permite analizarlo hasta su entendimiento básico y estructural. El número de bocetos es variable en cada caso, y tienen la intención de comprender cómo funciona éste, qué lo define y lo hace particular, sin la presión de tener que resolver un gran cuadro definitivo. En la medida que voy realizando bocetos, estos se van sintetizando hasta quedar vacíos de anécdotas para reflejar lo esencial que define al paisaje (imágenes 12, 13, y 14).



Imágenes 12,13, y 14

En la medida que voy realizando bocetos, primero más analíticos y luego más sintéticos, interiorizo el paisaje. Esto me permite trabajar a posteriori en el taller haciendo un ejercicio de memoria.

Pero también me puedo acercar al paisaje de forma directa, sin bocetos, plantándome con un gran cuadro delante de éste y descubrirlo dejándome llevar, es como un reto mayor y otra manera de interiorizar el mundo que nos rodea. La serie de troncos es así, directa, del natural, no hay bocetos y cada cuadro es definitivo (fig. 11-14). Comienzo con una carga abundante de pintura y la extiendo con rapidez e intención (fig. 15), pues ya tiene un color y un tono lo más aproximado posible, como si no tuviese la oportunidad de volver a pintar. Al igual que Motherwell, con el método de ensayo-error, busco que se revele ante mi vista la sensación del paisaje que quiero representar. Así entre el ensayo y el error, perdiendo unas veces y ganando otras, voy construyendo el paisaje. Al comienzo miro con atención el referente (la foto, el natural, el fotograma, el video, la memoria...) para sujetarlo en el lienzo, entender qué es lo importante y qué lo sustenta, qué tiene a su alrededor, qué lo compone. En la medida en que el cuadro-pintura avanza, ésta comienza a dar sus frutos a modo de impresiones, el juego de unos colores con otros y de unas formas con otras hace que la pintura surta efecto, y comience a ver las sensaciones que transmite. Es importante no desconectar... Sigo por la vía de corregir los “errores”, por ejemplo aquello que llama la atención del ojo y no es prioritario en el cuadro procuro silenciarlo en favor de las partes importantes, acercando el nivel de contraste, matizando el color, añadiendo materia o quitando, etc., con lo cual se van creando una serie de capas que construyen la pintura como materia, y que con las claves de identificación adecuadas, se convierten en representación y expresión del paisaje.



Fig. 15

Con este trabajo de interiorización realizado, puedo continuar pintando en el taller desde la memoria, y seguir desnudando de anécdotas la representación sin perder la expresión propia del paisaje.



Fig. 11-14
Proceso de realización de un cuadro al natural, de manera directa y sin bocetos previos.

Tiempos de realización y rapidez de ejecución

Aquí quiero hacer alusión al tiempo que transcurre pintando al natural, al aire libre, de cómo la luz del sol condiciona y modifica lo que vemos. Al ser referentes vivos sometidos al tiempo y, a la luz cambiante y unificadora, la elección del momento de pintar es fundamental, porque cada instante es distinto. Si las sesiones de pintura al natural se alargan demasiado, se corre el peligro de pintar varios cuadros en uno, y que éste carezca de la unidad que otorga una luz concreta. Aun así, pretender capturar un momento, es utópico, pues nada más comenzar ya es un ejercicio de memoria y de reconstrucción, ya que lo que comencé a pintar pasó, va cambiando, con lo cual el ejercicio de análisis y síntesis, debe de ser rápido, o, retornar al paisaje en condiciones parecidas. También se puede estar largo tiempo en un paisaje, y en la medida que éste cambia, cambiar con él hasta que quede lo fundamental, un paisaje sin tiempo, otra manera de expresar el paisaje, como hacía Cézanne. En este sentido, tengo que decir que los mejores días para pintar al natural largo tiempo son los días nublados, porque los colores se acentúan al no estar sometidos a una luz directa y se mantienen prácticamente iguales en el transcurso de las horas.

El paso del tiempo en el estudio es distinto, no afecta al paisaje, ya que pinto de memoria, pero afecta a la pintura, tampoco puedo realizar largas sesiones de trabajo en un solo cuadro. Me pasa que por estar la mirada viciada en el mismo cuadro, dejo de ver, es como estar embriagado y perder la noción de la realidad. Al no tener referente al que agarrarse, se puede caer en la repetición y el sobado del cuadro, repintando zonas ya pintadas. Dejar transcurrir un tiempo entre sesión y sesión es positivo en el sentido de volver a ver con la mirada fresca, no condicionada por la emoción que produce el momento de pintar, y sólo así, a posteriori, puedo saber si el cuadro vale la pena.

3.1. TÉCNICAS Y PROCESOS

Lo citado anteriormente, es por lo general el proceso de trabajo que sigo durante la construcción de cada cuadro, en adelante iré haciendo referencia a cuestiones técnicas más concretas que durante este proceso voy utilizando, de cómo resuelvo en cada caso según las necesidades. Empezaré por la preparación de los soportes y la elaboración del óleo, de cómo se comporta cada aglutinante y cada pigmento, de la poética propia de los materiales. Seguiré con los procesos técnicos al hilo de los trabajos realizados en las asignaturas de máster, para en el capítulo siguiente presentar la obra realizada.

La preparación del soporte

Los soportes que he utilizado son: tableros de madera, DM, lino, yute y algodón (fig. 16). Para la preparación de estos soportes he optado por la cola de conejo sin carga. Esto me permite ahorrar, tener una imprimación segura para el óleo, y dejar respirar, o poder utilizar en ocasiones, la poética del propio soporte.



Fig. 16
Loneta de algodón preparada con cola de conejo. Es una imprimación para óleo segura, que no craquela, y respeta desde el comienzo la poética del soporte.

Óleo. Aglutinantes y pigmentos

La técnica que voy a emplear es la pintura al óleo, material compuesto por pigmentos y aglutinantes que fabrico yo mismo con distintas formulaciones para obtener cualidades diferentes en la pintura (fig. 17). De una pintura industrial, convencional, a la cantidad de variables que permite la pintura cuando uno mismo la elabora existen, no un mundo, sino un millón. Para los trabajos al óleo que he realizado durante el máster, son dos los aglutinantes que he manejado (fig. 18 y 19), pero no descarto poder elaborar alguno más buscando los extremos de sus posibilidades. Un solo aglutinante, junto con la cantidad de pigmento que se mezcla (fig. 20-23), permite una cantidad de variables que no las encontramos en los óleos comerciales. Se puede transitar desde los puros aceites a cargas densas y pastosas difíciles de manejar, se puede modificar el tiempo de secado, realizar pinturas con más o menos brillo, o completamente mates, se pueden mezclar excesivamente, o por el contrario, elaborar una mezcla más ligera. Todas las variables modifican los resultados y sus procesos, imaginar esto nos puede hacer entender la complejidad del mundo de los materiales y de sus poéticas, la expresión de esos materiales por sí mismos, lo que emana de ellos. Esto, con respecto a un aglutinante, si sumamos otros aglutinantes de distinta composición, los barnices, las ceras, los soportes, las herramientas, el uso de estas herramientas, nos encontramos con un mundo completamente abierto y sensible que va más allá del óleo y los soportes comerciales, dotando ya desde el comienzo de cierta personalidad a la obra.



Fig. 17

El componente principal del óleo es el aceite de linaza. Éste más resinas o barnices, más cera de abeja, si se quiere, en distintas proporciones, son las materias primas básicas que se pueden utilizar para la fabricación del óleo, además de otros aceites.



Fig. 18
 Composición aglutinante N°1
 250 ml. Aceite polimerizado
 750 ml. Aceite de linaza con secante
 90 ml. Barniz cuadros brillante Titán

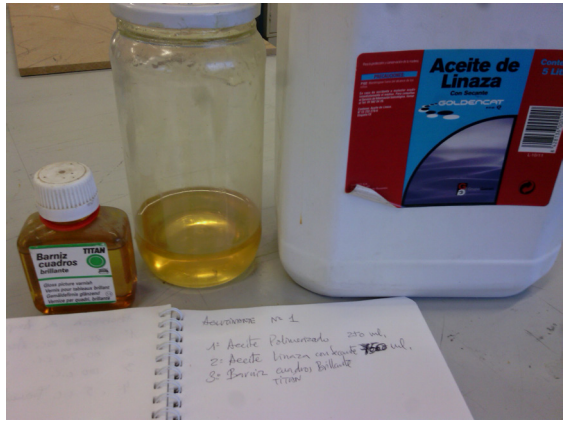


Fig. 19
 Composición aglutinante N°2
 250 ml. Aceite polimerizado
 750 ml. Aceite de linaza con secante
 90 ml. Barniz cuadros brillante Titán

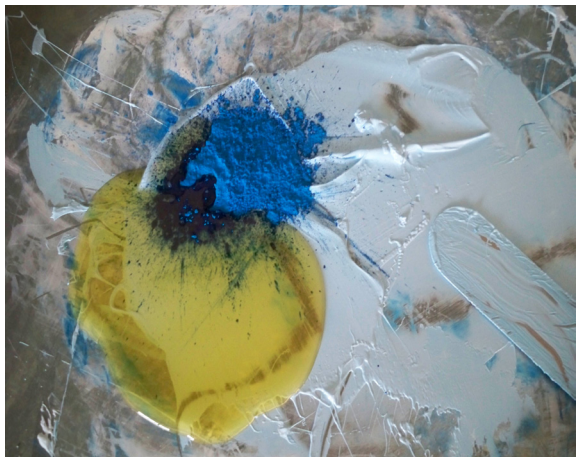
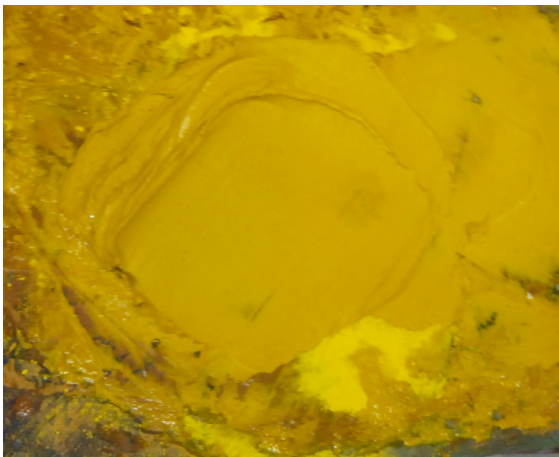


Fig. 20-23
 Espátula, aglutinante y pigmento.
 Dependiendo las proporciones de la mezcla resultan distintas cualidades del óleo.

Esto no quiere decir que no utilice óleos comerciales, sobre todo por una cuestión de matiz, de control de los colores, de algunos colores. Los pigmentos de calidad son caros y se tienen que pedir en cantidades importantes, así pues el amarillo cadmio que utilizo es industrial de la marca Titán, y este lo puedo mezclar con el pigmento amarillo nº 20, o con otros pigmentos que me sirven de base, lo cual me permite ahorrar material y matizar el color. El uso de óleos fabricados industrialmente, junto con mis aglutinantes y mis pigmentos me permite una personalización de estos, darles la textura y la consistencia más apropiada para cada trabajo o en todo caso adaptarlos a mis propias necesidades, a mi manera de sentir los materiales (fig. 24). Así y todo, como he mencionado anteriormente cada cuadro es una aventura distinta, y a pesar de ser un material conocido me pierdo en él como materia..., se ensucia, los colores no funcionan, corrijo, rasco, empasto, cambio de color, de forma... en definitiva se convierte en un proceso creativo que busca el paisaje que quiero ver expresado en pintura.



Fig. 24
Pinceles, brochas, espátulas o escobas, cada herramienta tiene un caracter distinto, reparte la pintura de forma diferente, y aportan distintos ritmos a la pintura.

Empastes y veladuras

Al hilo de la asignatura *Metodología y poéticas de la pintura*, he realizado dos paisajes de campos cerealistas que remiten a la pintura monocroma (fig. 25) y a Van Gogh (fig. 26 y 27), que me van a servir de ejemplos para entender el uso de las veladuras, para evidenciar las texturas y entonar los cuadros.



Fig. 25
Pure Yellow Color - 1921
Óleo sobre lienzo, 197x166cm.,
Alexander Ródchenko



Fig. 26
Campo de trigo con ciprés, 1889
óleo sobre lienzo,
Van Gogh
Van Gogh Museum, Amsterdam



Fig. 27
Detalle de Campo de trigo con cipreses

Lo primero es dotar de textura el lienzo, como he mencionado son dos cuadros monocromos, uno amarillo y otro verde. En el cuadro amarillo el óleo está aplicado pincelada a pincelada con carga matérica, al estilo Van Gogh, como si tratara de un detalle en un cuadro suyo en el que pinta campos de cereal (fig. 28). Por el contrario, en el cuadro verde la materia la apliqué repartida por todo el cuadro de la misma forma, con espátula, y una vez repartida realicé las huellas a pincel, con la cerda y con el mango (fig. 29). Para matizar el color y hacer evidente la textura, recurro al uso de veladuras. Dependiendo de la necesidad del cuadro puedo utilizar la veladura con aceite cómo en el cuadro amarillo, la veladura con barniz cómo en el cuadro campo verde, o la veladura en seco que la he utilizado en ambos cuadros. Con la veladura al aceite se evidencia la capa anterior de pintura, la textura, por medio de una capa transparente que homogeniza la zona velada. El uso de una u otra forma de velar depende del momento y la necesidad del propio cuadro, pero siempre es imprescindible que las capas anteriores estén secas o mordientes, y al final siempre depende del propio proceso del cuadro.

En el campo amarillo, la veladura la realicé con aceite sobre un empaste mordiente que no estaba seco, esto provocó que la veladura, más oscura, de color terroso anaranjado, se mezclase con el amarillo pastoso de la base y, desapareciera la huella del pincel de la primera capa, quedando la pasta de la pintura con un aspecto chorreoso sin huella de pincel (fig. 30). Por el exceso de aceite en la veladura, ha sido un cuadro que le ha costado mucho de secar, y durante el proceso de secado he continuado trabajando, pinchando sobre la pintura mordiente para rescatar el color amarillo del fondo.

La veladura azul en el cuadro verde (fig. 31), la he realizado con barniz sobre la primera capa de textura completamente seca; el secado es rápido, y se puede trabajar de manera continuada, además de que se mantiene la primera capa con todas sus huellas. En ambos cuadros el resultado final es fruto de una última veladura en seco (fig. 32), que me permiten dejar respirar las capas anteriores de color puro, creando una suerte de efecto óptico en la mezcla de los colores, pues al aplicar con pasta y sutilmente un color sobre otro, seco o mordiente, no termina de tapar todos los huecos de la textura del color anterior, creando capas gruesas de pintura que modifican el conjunto del color o la zona pintada.

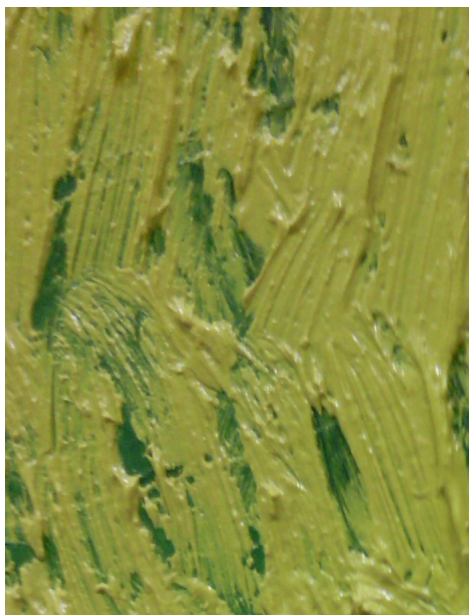


Fig. 28



Fig. 29

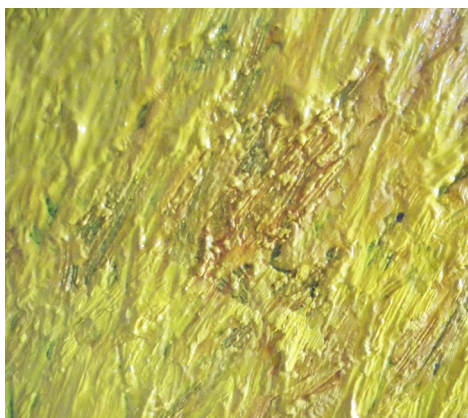


Fig. 30

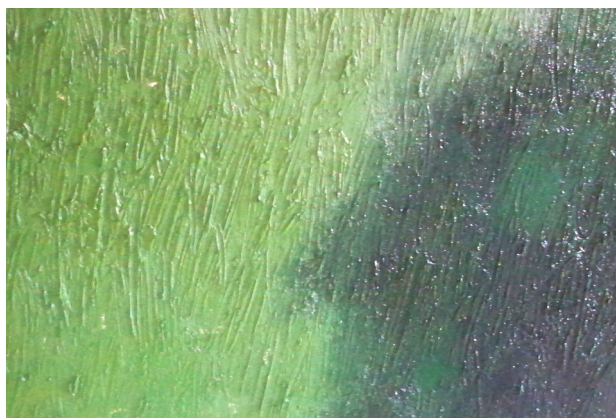


Fig. 31



Fig. 32

Aquí, se puede apreciar la aplicación en seco de amarillo, resaltando la textura en sus partes más sobresalientes.

Reutilización de cuadros pintados

Pintar sobre un cuadro ya pintado tiene la desventaja de que se parte de un fondo de colores, con textura y poco luminoso, que hace imposible la luminosidad que tiene una pintura sobre un fondo blanco. El lienzo en blanco es una manera de comenzar a pintar, pero se da el caso que también pinto sobre pintado, sobre otros cuadros que desestimo por diferentes motivos. Esto, me remite a cierta pintura mural, y lejos de ser un inconveniente, muchas veces es una ventaja, pues esa capa de color del cuadro anterior puede ser aprovechada para el cuadro que viene encima. Lo más difícil de aprovechar es la textura, pues condiciona toda la superficie de la tela, pero si no es excesiva o es coincidente con el nuevo cuadro se puede aprovechar. Con otro cuadro de fondo no es necesario tener que tapar toda la superficie de la tela (fig. 33), puede respirar la capa anterior sin llamar la atención visual, caso que si el lienzo es blanco nos obliga a llegar a los límites entre dos o más colores con el peligro de que estos se ensucien. En todo caso que las capas inferiores, del propio cuadro o de otro anterior, respiren y salgan a flote en distintas partes del cuadro es cosa que si surge de manera integrada en la totalidad del cuadro; las respeto porque son, a mi modo de ver, distintos ritmos plásticos que enriquecen la visión de los cuadros.



Fig. 33

Aquí, se ve como un cuadro oscuro anterior, sirve para dibujar lo que será un tronco, reservando partes de éste, que funcionan como grafismo o como ramas del árbol.

Contrastes de clarooscuro, contrastes de color

André Lothe decía que había dos tipos de pintores, los que pintaban por contraste de color y los que pintaban por contraste de clarooscuro conforme a ciertas normas de la pintura de la época y su criterio. Pero la naturaleza nos muestra una variedad de contrastes infinitos, y se dan a la vez los contrastes por color y claro oscuro, además de por texturas. Para mis composiciones me gusta jugar con los dos tipos de contrastes. El clarooscuro me sirve de estructura sobre la que sustentar subestructuras de color. Con el ejemplo de este cuadro de troncos, podemos entender lo que quiero decir. Si le hago una fotografía en color (fig.34) claramente vamos a distinguir todos los elementos, las ramas, el tronco, el cielo, pero si la realizo en blanco y negro el tronco rojo se confunde con el verde de las ramas del pino (fig.35), esto es un contraste de color. El contraste de color produce una vibración especial porque cada color se mueve dentro del mismo tono que su complementario. Son contrastes armónicos que ayudan a dar la sensación de luz en la sombra, son colores quebrados que aparentan puros, que no se dan en una representación en clave de clarooscuro, como por ejemplo las calcografías de la asignatura de grabado de máster, donde solo por contraste de clarooscuro se consigue la representación del paisaje, o algunos cuadros de la serie de campos de Aragón que tienen intención de funcionar en clave de clarooscuro y texturas.

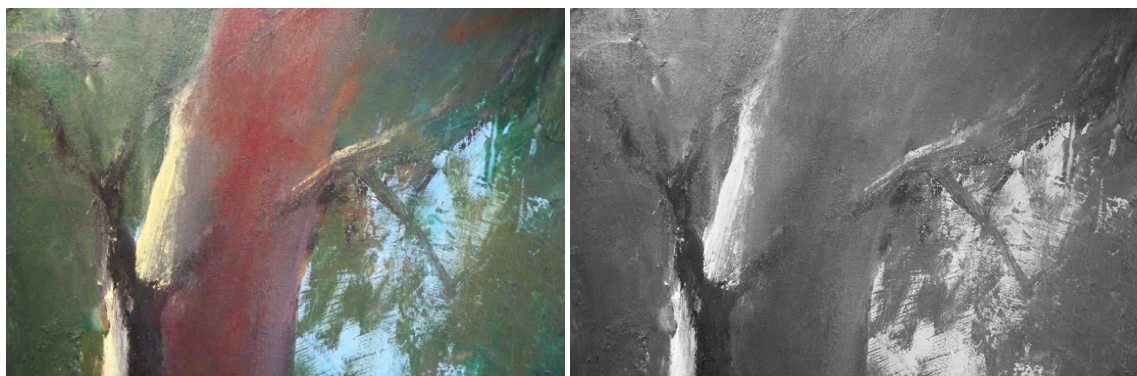


Fig. 34 y 35

Esta comparación de fotografías del mismo detalle, nos permite entender el contraste de color: aquel que vemos por la diferencia de los colores, no por la diferencia de clarooscuro, pues tienen el mismo tono que su complementario.

Cera bruñida

Estos trabajos a la cera bruñida pertenecen a la obra realizada en la asignatura de Procesos Creativos en la Gráfica, técnica antigua y sin embargo nueva para mí.

Vamos a ver una serie de trabajos organizados en tres bloques de trípticos. Son trabajos que hacen referencia a la naturaleza y a la pintura. En primer lugar a la naturaleza porque a ella remiten y de ella surge la inspiración, estas obras son continuidad de un trabajo más amplio que tiene su origen en unas pinturas realizadas al natural en los campos cerealistas de Teruel. Después de un proceso de depuración y eliminación de elementos que hacen referencia al paisaje, como los árboles, los ribazos, los contrastes entre los distintos elementos, ha sido esta serie la que me ha permitido eliminar el elemento más importante que construye el paisaje, el horizonte. Así pues se han convertido en campos de color en dos sentidos, el explícito, que hace referencia al campo, al paisaje que representa y en segundo lugar a la pintura, recordando a la pintura monocroma.

Los materiales que se utilizan son: las ceras grasas de colores, que pueden ser de origen industrial o fabricadas por uno mismo, en este caso he utilizado ceras industriales de la marca Manley; y como segundo componente, la nogalina, material extraído de la cascara de la nuez que diluido en agua se convierte en un buen sustituto de la tinta, tiene el color de la madera de nogal en todos sus tonos, desde el más oscuro al más claro (dependiendo de la cantidad de agua y de nogalina); además del soporte sobre el que se trabaja que ha sido papel couché, por su baja porosidad y buen precio.

La técnica consiste en aplicar la cera sobre el papel de forma y manera que se crea una superficie grasa, la del grafismo realizado con ésta (fig. 36). Una vez realizada la base sobre la que se sustenta todo, se aplica con brocha la nogalina diluida en agua. Yo he utilizado poca agua en proporción a la cantidad de nogalina con la intención de obtener una tinta muy oscura (fig. 37). Al ser medios incompatibles, la cera (grasa) con la nogalina (acuosa), ésta se dispersa y se agrupa en pequeñas bolas de agua tintada que

hay que reducir de tamaño hasta crear una veladura que lo unifica todo. Esto se realiza con un trapo de algodón (fig. 38), frotándolo suavemente sobre la superficie del papel, se consigue que las partículas acuosas se distribuyan de tal forma que la veladura queda sin la marca de las gotas de la nogalina. En las partes del papel que no hay cera, la nogalina penetra y lo tinte, haciendo que las reservas cojan el tono de la nogalina (fig. 39). Una vez a secada por completo la veladura de nogalina, se procede a frotar (con trapo de algodón), a bruñir, el trabajo, dotando a éste del brillo característico de la técnica, y subiendo a la superficie el color brillante de la cera. Con respecto al color he de decir que en este trabajo ha prevalecido el aspecto de las armonías tonales, y, como la nogalina pertenece a la gama de los colores cálidos, he trabajado con estos colores para propiciarlas, por lo tanto pertenecen al tipo de contraste de claroscuro, y no a una vibración de color.

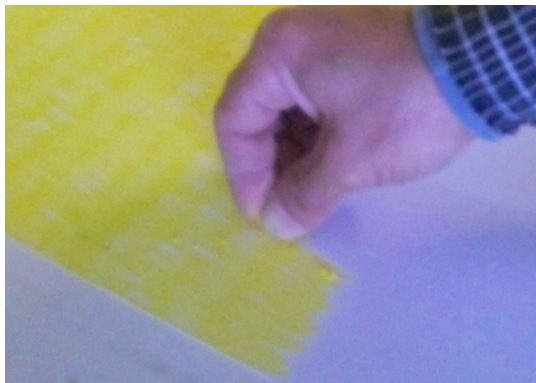


Fig. 36
El grafismo es la estructura sobre la que se sustente la obra.



Fig. 37
Aplicación de la nogalina a brocha.

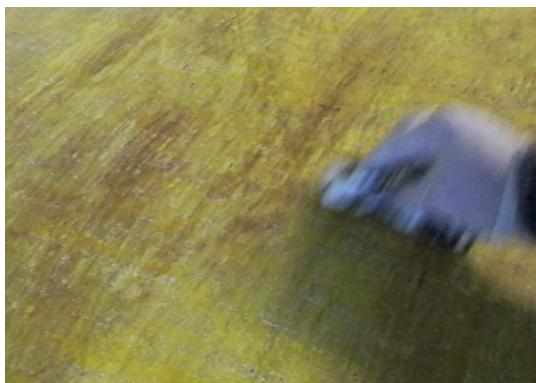


Fig. 38
Con un trapo, se reparte la nogalina de la forma más uniforme posible.

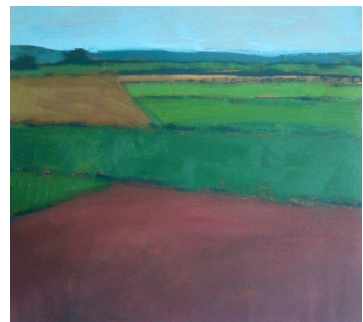
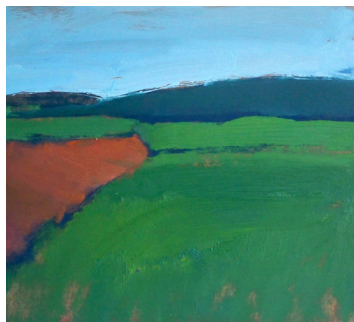
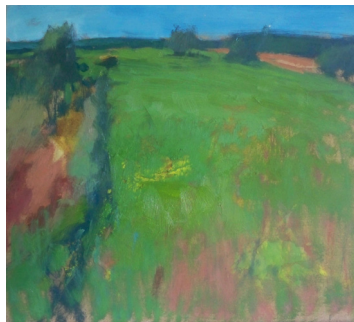
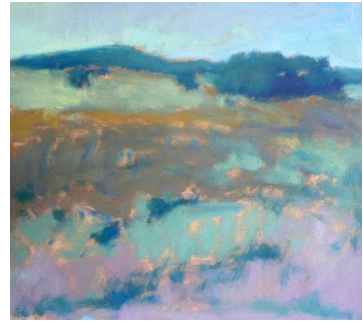


Fig. 39
Cuando la capa de nogalina está bien seca, se procede al bruñido frotando con un trapo de algodón.

4. LA POÉTICA PERSONAL: SERIES

4.1. CAMPOS DE COLOR. GEOMETRÍAS

En esta serie de paisajes de estructura geométrica, por cómo las parcelas dividen el terreno, me he acercado a él a través del boceto. Durante el proceso de síntesis, he llegado a eliminar casi todos los elementos que hacen referencia al paisaje, hasta el punto de suprimir el horizonte en los cuadros finales, el máximo referente de éste. Así, ha quedado una serie que hace referencia a la pintura de planos geométricos, y los últimos a la pintura monocroma, pues son cuadros de un solo color, un campo de color, pinturas abiertas que no terminan en el borde del cuadro sino que tienen una continuidad más allá de sus límites. Además de la alusión al cuadro monocromo, ha sido imposible no pensar en Van Gogh, por el tratamiento, por cómo lo he pintado, por todas las pinceladas o grafismos que componen algunas obras de esta serie que remiten a la pintura del holandés.



Bocetos
Óleo sobre tabla
24x30 cm. c.u.
2013



Geometría III
Óleo sobre tabla
162x130 cm.
2013



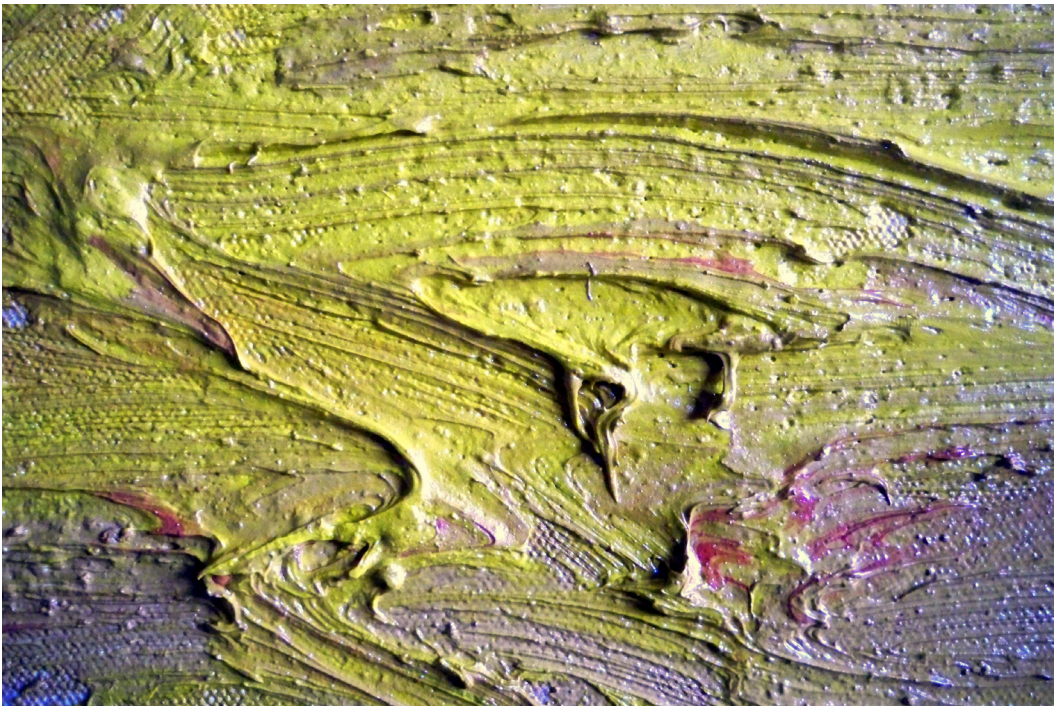
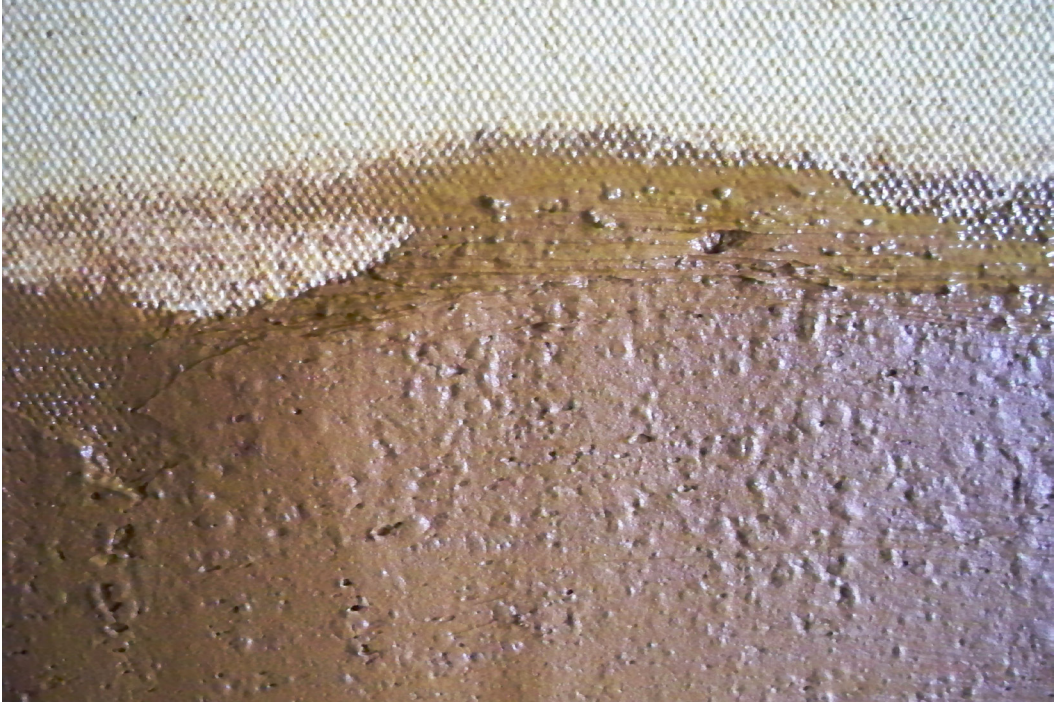
Verde I
Óleo sobre tabla
100x150 cm.
2013



Verde II
Óleo sobre lienzo
146x114 cm.
2014



Amarillo I
Óleo sobre lienzo
146x114 cm.
2014



Detalles



Amarillo II
Óleo sobre lienzo
146x114 cm.
2014



Detalle



Campos de color
Cera bruñida sobre papel couché
100x70 cm. c.u.
2014

4.2. TRONCOS. ESTRUCTURAS ORGÁNICAS

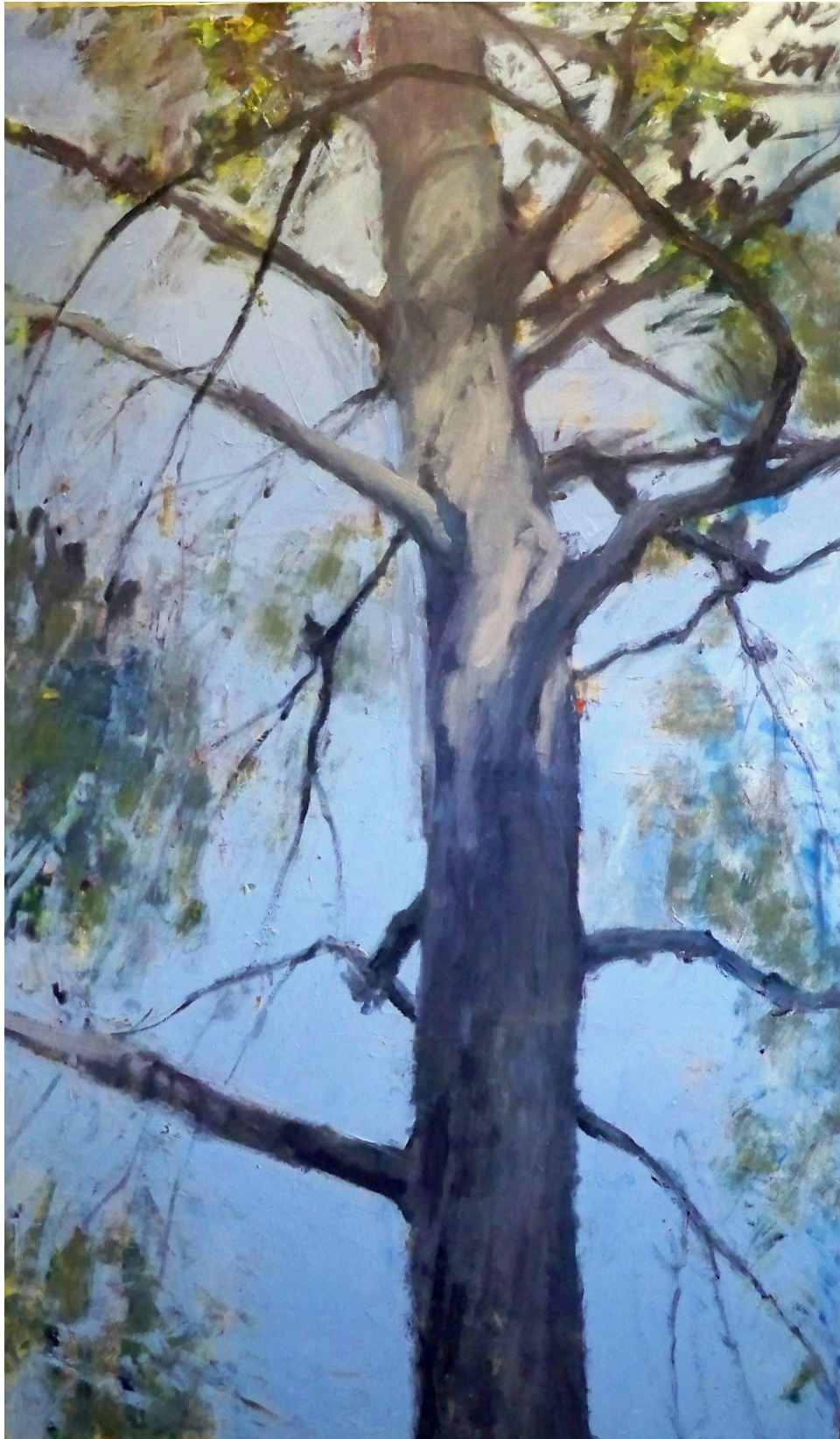
Estos cuadros tienen el propósito de realizar composiciones a partir del tronco de los árboles, cómo una figura contra un fondo, como si de un retrato clásico se tratara, tienen la intención de comprender las estructuras de los estos, advertir sus colores siempre distintos, comprender la expresión y expresar a cada árbol por su tronco.



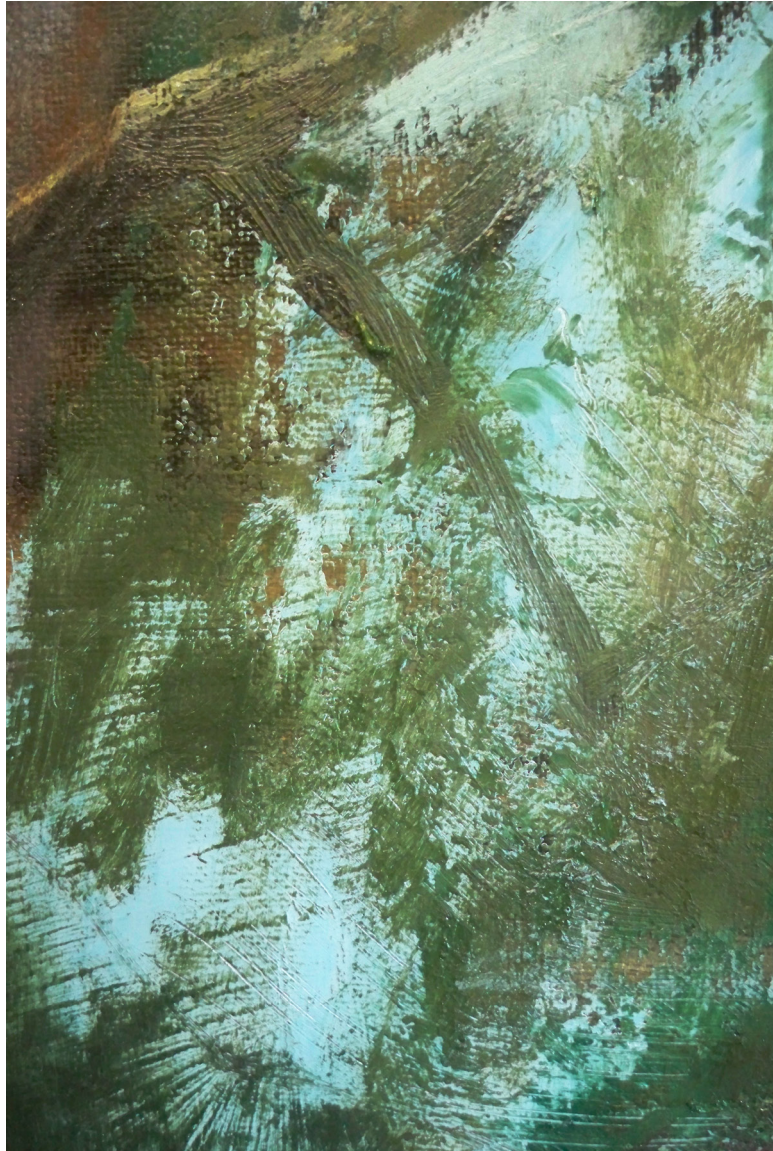
Almendros I
Óleo sobre lienzo
114x146 cm.
2013



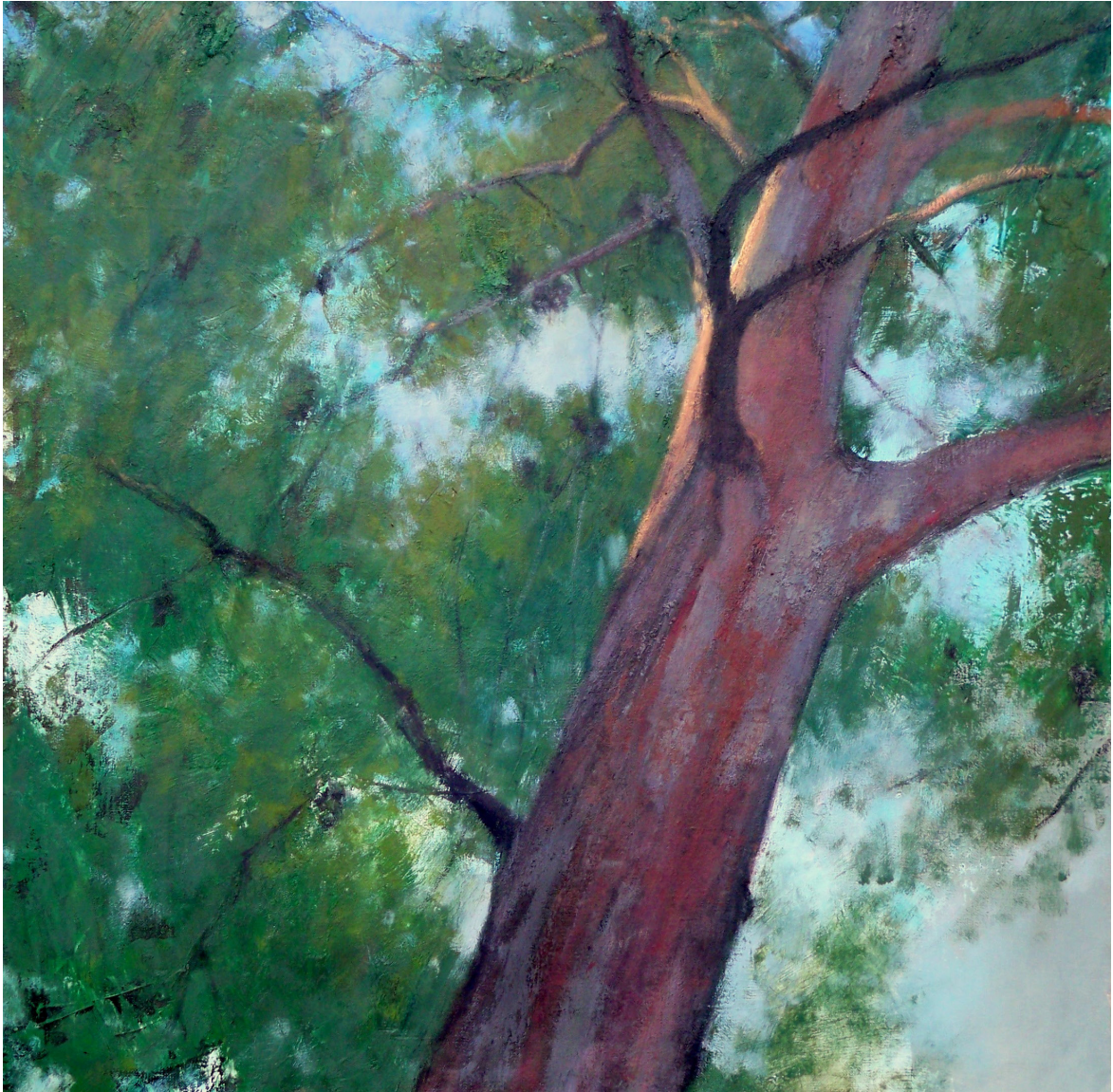
Detalle



Pino I
Óleo sobre lienzo
200x120 cm.
2014



Detalle



Pino II
Óleo sobre lienzo
150x150 cm.
2014

5. CONCLUSIONES

Las conclusiones tienen que ver fundamentalmente con lo expuesto en la parte técnica, con lo aprendido de cada proceso, no serviría de nada el trabajo si no se extrajeran conclusiones respecto de éste. Éstas derivan de sus propios procesos, están implícitas en ellos y son los recursos pictóricos. Por ejemplo: cómo una veladura de barniz es efectiva y permite trabajar rápidamente sobre ella, cuando la de aceite retrasa mucho el secado; cómo la materia habla por sí misma y confiere carácter a la representación; cómo dicha materia cambia sus cualidades según su composición y, según la cantidad de pigmento que porte, pasando del brillo al mate, por ejemplo; cómo la forma de aplicar los materiales –las herramientas y el gesto- modifica y afecta al contenido. En general, se puede destacar la infinitud de posibilidades técnicas y expresivas distintas que se puede derivar de cada material y de cada herramienta.

Pero además se pueden extraer otras conclusiones más generales. Pienso que la pintura del natural sirve para aprender la propia pintura, lo pictórico y, el paisaje, el entorno que nos rodea. Pintar un referente vivo sin la mediación de otras imágenes permite aprender doblemente, pues se establece una dialéctica entre el paisaje, la pintura y nosotros, cosa que no ocurre si se pinta con una foto como referente; y cómo esto permite una interiorización del paisaje, para así poder a posteriori representar, acudiendo a la memoria, los lugares y los paisajes que hemos vivido.

Además de las conclusiones técnicas y las referidas al paisaje, creo que se pueden destacar otras conclusiones de carácter conceptual o teórico, como por ejemplo, la imposibilidad de asir la realidad, y de cómo ante este imposible solo nos queda el recurso del engaño, de la ilusión, de la construcción de una mentira, el cuadro en este caso, que contada adecuadamente persuade al espectador. ¿Cómo se percibe el mundo? Sin duda, de muchas y muy filosofadas convenciones, pero es innegable que todo produce sensaciones. Como

trabajadores y creadores de imágenes que somos, debemos tener la capacidad de analizar el mundo de las sensaciones y, utilizarlo como una herramienta fiable; lo que ves es lo que ves decía Stella, y trasmite esas sensaciones, añadiría yo... De cómo las sensaciones ayudan a crear ese mundo de mentira que es el cuadro, y de que a pesar de ser evidente la mentira, pues se muestra la realidad de la pintura, la sensación de ver otra cosa, la creencia de ver otra cosa de lo que es por las sensaciones que produce, demuestra que la percepción del mundo es compleja y, que a pesar de las sucesivas revoluciones en la pintura es difícil sustraerse de la creación de imágenes que imitan, representan o apuntan a otra realidad.

Es ahora, al finalizar el trabajo, cuando más posibilidades de ampliación veo, cuando empiezo a tener claro dónde está el centro de interés, lo que me interesa. Es el mundo de las sensaciones, y no sólo de las visuales, sino también de las psicológicas, que van implícitas en el hacer y en la mirada de cada uno. Es ahora, al finalizar, cuando más abierto queda el trabajo, quedando todo un universo para seguir investigando sobre el mundo de las sensaciones.

7. BIBLIOGRAFÍA

- ALBELDA, J. y SABORIT, J. *La construcción de la Naturaleza*. Generalitat Valenciana, col. Arte, estética y pensamiento, 1998.
- ANDREWS, Malcom. *Landscape and western art*. Ed Oxford University press, Oxford, 1999.
- ARGULLOL, Rafael. *La atracción del abismo, Un itinerario por el paisaje romántico*. Ed. Acantilado, Barcelona, 2006.
- ARNHEIM, Rudolf. *Arte y percepción visual*. Alianza Forma, Madrid, 1979.
- CALABRESE, Omar. *Cómo se lee una obra de arte*. Ed. Cátedra, Madrid, 2001.
- CALVO SERRALLER, F.: *Concepto e historia de la pintura de paisaje en AA.VV.: Los paisajes del Prado*, Madrid, Nerea, 1993.
- CARBÓ, Enrique L. *Paisaje y fotografía: Naturaleza y territorio en Arte y naturaleza*, 1996, Huesca, El Paisaje, Diputación de Huesca, 1997.
- CARERI, Francesco. *Walkscapes. El andar como practica estética*. Barcelona, Gustavo Gili, 2009.
- CARLO ARGAN, G. *El arte moderno*. Akal, Madrid, 1991.
- CARRERE, A, y SABORIT, J. *Retórica de la pintura*. Cátedra, Madrid, 2000.
- CLARK, Kenneth. *El arte del paisaje*. Ed. Seix Barral, Barcelona, 1971.
- DEBRAY, Régis. *Vida y muerte de la imagen. Hª de la mirada en occidente*. Barcelona, Paidós, 1992.
- GOMBRICH, H. Ernst. *Norma y forma*. Ed. Alianza, Madrid, 1984.
- HONOUR, Hugo. *El Romanticismo*. Ed. Alianza, Madrid, 1981.
- JUAN MARTORELL, Juan Manuel. *En torno a la pintura de paisaje: conceptos básicos y estrategias*. Ed. Universitat Politècnica de València, 2013.
- KENNETH, Clark. *El arte del paisaje*. Seix Barral, Barcelona, 1971.
- KESSLER, Mathieu. *El paisaje y su sombra*. Ed. Idea Books, Barcelona, 2000.
- LHOTE, Andre. *Tratado de paisaje*. Poseidón, Barcelona, 1985.
- LORZING, H.: *The nature of Landscape. A personal Quest*. Rotterdam, 010 Publishers, 2001.
- MADERUELO, J. *El paisaje. Génesis de un concepto*. Madrid, Ábada editores, 2005.
- MONDRIAN, P. *Realidad natural y realidad abstracta*. Barcelona, Barral, 1973.
- RILKE, J. M. *Cartas a un joven poeta*. Alianza de bolsillo.
- SANDLER, Irving. *El triunfo de la pintura norteamericana. Historia del expresionismo abstracto*. Madrid, Alianza forma, 1996
- YUTANG, Lin. *Teoría china del arte*. Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1968.