

***Instantes de Ciudad,
Tránsito Urbano***

**Trabajo de Fin de Grado
Eutimio Rodríguez Suárez**

**Grado en Bellas Artes
Ámbito: Pintura
Departamento de Bellas Artes
Facultad de Humanidades ULL Sección de BBAA**

Índice.

I. Introducción.	7
II. Antecedentes.	9
2.1. Fotografía/Pintura.	10
2.2. Paisaje versus Pintura.	12
III. Justificación: Espacio-Tiempo.	15
IV. Autores influyentes y precedentes al proyecto.	19
V. Proceso creativo: Velos y desvelos de la memoria.	23
VI. Proceso técnico: Procedimientos y materiales para un trazo como huella en el tiempo.	33
VII. Conclusiones.	41
VIII. Bibliografía (y webgrafía).	45
IX. Anexo. Fotografías de las obras.	47
Paisaje <i>Uno</i>.	49
Paisaje <i>Dos</i>.	51
Paisaje <i>Tres</i>.	53
Paisaje <i>Cuarto</i>.	55
Paisaje <i>Cinco</i>.	57
Paisaje <i>Seis</i>.	59

Abstract.

Pintura gestual y de veladuras con el objetivo de captar la velocidad de los paisajes urbanos, el instante y el tiempo fotográfico. La impresión desvaída en nuestros ojos en los medios de transporte actuales.

Palabras claves: tiempo, continuo, ruptura, paisaje, velocidad.

Gestural and glazes in order to capture the speed of urban landscapes , the instant and photographic time, our eyes faded print media current transport paint.

Keywords: time, continuous, break, landscape, speed.

I. Introducción.

En esta sociedad donde todo es el “aquí y ahora”, en donde apenas hay tiempo para nada, que parece que el tiempo se nos escapa entre los dedos de las manos y que vemos pero no miramos, oímos pero no escuchamos, captamos pero no sentimos, el paisaje, y todo lo que él incluye, parece difuminarse antes nuestros ojos, envolviéndonos sin tocarnos, sin que notemos apenas su presencia.

En el siglo XIX, cuando los pintores románticos tomaron la iniciativa del arte, la naturaleza aparecía como escenario de fuerzas superiores: la infinitud del mar, el sublime mundo montañoso, la vista panorámica hasta el horizonte lejano, o la *soledad del bosque*, como acuñaría Ludwig Tieck en 1797.

En la construcción del paisaje contemporáneo, tal y como se pretende abordar en este proyecto, y de la mano de la concepción romántica de búsqueda de emociones a través de la visión de efectos meteorológicos a los que el hombre no puede acceder, como las tormentas de Turner o el mar de nubes de Friedrich, se profundizará en la velocidad de la imagen.

Y es que el tiempo implica continuidad, y esa sensación de continuidad unida a la de las prisas de la sociedad actual, no deja espacio para que la imagen se impregne de emoción, y pasa inadvertida sin dejar huella. ¿Y si se consiguiera romper ese continuo? ¿Y si el verdadero protagonista no fuera la imagen sino el instante? ¿Encontraremos entonces imagen tras el movimiento?

Se trata de crear imágenes actuales pero a “fuego lento”, a un ritmo más propio de la época romántica que de la actual: desde el bastidor que sujeta la tela, de la mejor calidad posible, hasta la imprimación y los óleos, todo el proceso creativo será mimado. Se tratará de que la pintura sea soluble y líquida, a modo de los tiempos líquidos de Bauman, pero que logre expresar el propósito perseguido de captar la velocidad, la rapidez y la volatilidad de los instantes.

Técnicamente, en esta pintura de acción, cada gesto, cada pincelada, deberá ser lo más amplio posible para lograr el efecto deseado, alcanzando un equilibrio entre el ritmo de ejecución de la antigua pintura y la modalidad de plen-air. Por su parte, las imágenes elegidas se basarán en fotografías urbanas, tomadas a primera o última hora del día, en las que la escasa luz y los dispositivos habituales de las calles a esas horas (semáforos, luces fijas o móviles), posean el mismo protagonismo que los sempiternos vehículos, su velocidad y el desenfoque generados por los efectos borrosos que el difuminado propio del movimiento deja sobre la imagen.

A partir de aquí, el texto se divide en los siguientes epígrafes: antecedentes (fotografía/pintura y paisaje versus pintura); la justificación del mismo en lo que concierne a la relación espacio/pintura; las influencias que ha recibido para su desarrollo; la descripción de los procesos creativo y técnico, y las conclusiones. Las obras integrantes del Trabajo Fin de Grado, como Anexo al mismo, y las referencias bibliográficas consultadas para la elaboración de algunos párrafos del trabajo cierran este documento.

II. Antecedentes.

El trabajo de investigación realizado, aunque se materializa en las seis obras que al final se exponen, ha sido el resultado de un proceso de reflexión sobre la evolución de la pintura paisajista.

El análisis sobre los artistas, el contexto histórico y la forma de llevar este tipo de pintura al lienzo ha generado que, además del paisaje, centro de la obra, sean otros tres los elementos a tener en cuenta.

El primero de ellos es la fotografía. Se convierte en parte crucial de la pintura de paisaje, en tanto en cuanto, aporta su peculiar forma de ver la realidad. Estática, pero a la vez necesaria para captar pequeñas sutilezas, se hizo fundamental a partir de siglo XIX, como forma de hacer renacer a la pintura, de la que, por aquellos años, se decía “estar muerta”.

En segundo lugar, y no menos importante aunque parezca una obviedad, la elección de la imagen también revolucionó los temas típicos de aquella época: la naturaleza toma protagonismo, dejando su habitual función de simple marco en el que contextualizar la imagen, para ser protagonista.

Por último, se incorpora a la pintura dos conceptos tan abstractos como presentes: velocidad y tiempo. Así, la pintura empieza a poder abordar lo fugaz, el continuo y la ruptura de éste.

A continuación se realizará una breve descripción de la relación fotografía/pintura y de la existente entre paisaje/pintura, haciendo referencia a algunos autores que han logrado mostrarlas sobre la tela. La justificación de este trabajo es el tratamiento sobre imágenes actuales del espacio/tiempo, que se abordará en el siguiente epígrafe.

2.1. Fotografía/Pintura.

Se ha llegado a considerar que en la relación histórica entre fotografía y pintura, la primera acabaría con la segunda. Sin embargo, no es menos cierto que ambas guardan nexos de unión: desde la cámara oscura, que se asocia al pintor holandés Jan Vermeer de Delft (1632-1675) aunque no está constatado, la pintura de Vermeer es de una precisión en cuanto a la búsqueda de esos detalles de luz, esencial en la pintura, sobre todo con dos obras en la cuales los historiadores ponen énfasis de que el pintor tuvo que utilizar algún método para representar tan fielmente esos detalles de luz.

Tales obras son *La callejuela* o *Calle de Delft* del Rijksmuseum de Amsterdam (Fig. 1) y *Vista de Delft* del Mauritshuis de La Haya (Fig. 2), ambas aproximadamente fechadas entre 1658 y 1660.



Como se puede observar en el paisaje de Vermeer, que curiosamente cultivó muy poco el paisaje (sólo dos vistas de Delft, la ciudad donde vivía), destaca la búsqueda de un método para poder reproducir o representar lo que está viendo, parar el tiempo.

Figura 1. *Calle de Delft* (1657-1658).
Óleo sobre lienzo, 54,3X44 cms.
Rijksmuseum de Amsterdam.



En la Vista de Delft, se duda si lo que utilizó para llevarla al lienzo fue, efectivamente, la cámara oscura, o el telescopio invertido, debido a la concisión y especial estructura, elementos más admirados de la obra.

Figura 2. Vista de Delft (1658-1660).
Óleo sobre lienzo, 96,5X115,7cms.
Mauritshuis de La Haya (Holanda).

La fotografía capta lo que el ojo humano está viendo. Barthes (1986) considera que todas las artes imitativas contienen dos mensajes, y opina que, en el caso de la fotografía, presenta dos tipos de mensajes: el mensaje denotado o real (literal), sin código, y el mensaje connotado u opinión individual del espectador a través de su cultura, que requiere de código. Y matiza que lo paradójico es que el mensaje connotado se desarrolla a partir del mensaje denotado. Dicho de otra forma, la connotación se enmascara tras la objetividad de la denotación. Para este autor, por definición, el contenido del mensaje fotográfico es la esencia en sí, lo real literal: del objeto a su imagen hay una reducción de proporción, de perspectiva y de color; pero esta reducción no es una transformación¹.

¹ "Para pasar de lo real a su fotografía, no es necesario segmentar esa realidad en unidades y erigir esas unidades en signos sustancialmente diferentes del objeto cuya lectura proponen. Entre ese objeto y su imagen, no es necesario disponer de un relevo (relais), es decir de un código. Si bien es cierto que la imagen no es lo real, es por lo menos su analogon perfecto, y es precisamente esa perfección analógica lo que, para el sentido común, define la fotografía. Aparece así la característica particular de la imagen fotográfica: es un mensaje sin código, proposición de la cual es preciso deducir

Continuando con el paralelismo histórico entre fotografía y pintura, Stremmel (2008) llega a considerar a la fotografía como indispensable para la corriente artística de la década de los 70 del siglo XX: fotorrealismo o hiperrealismo². Y es que aquella pintura intenta renovarse y de la mano de la fotografía mostrar su capacidad para hacer lo mismo que aquella sin serlo.

Conviviendo con el arte pop, que fue especialista en hacerle un guiño a la sociedad de consumo, fundamentalmente norteamericana, a la que se dirigía durante la segunda mitad del siglo XX, y con su opuesto, el minimalismo, lo cierto es que el fotorrealismo y el hiperrealismo lograron hacerse un hueco al saber captar la atención del observador, sin que éste tuviera que realizar ningún esfuerzo de interpretación.

2.2. Paisaje versus Pintura.

La pintura de paisajes siempre estuvo *tapada*, actuando como un fondo de un primer plano donde se colocaban las figuras. A pesar de ello, siempre hubo pintores paisajistas en períodos aparentemente dominados por el arte clásico de la figura humana. Este es el caso del renacentista alemán Alberto Durero (1471-1528), e incluso el maestro Rafael (1483-1520), quien elaboraba vastos espacios donde situaba los

de inmediato un corolario importante: el mensaje fotográfico es un mensaje continuo.” Barthes (1986), 2.

² Las “exigencias dirigidas a quienes, según Duchamp, pintaban de forma realista aumentaron. Independientemente de una cierta aversión a la reproducción pura, que se traducía en reservas frente a la imitación, la fotografía desempeñó una función decisiva en la evolución de la pintura del siglo XX. Ya en el siglo XIX su descubrimiento indujo a muchos pintores a renunciar a la realidad visible como tema y a concentrarse en la innovación formal y en las cualidades abstractas. El proceso continuó en el siglo XX y la consolidación de la fotografía como medio artístico determinó que la pintura se desentendiese cada vez más de la realidad visible. En su libro *El acto fotográfico*, Philippe Dubois habla de una polarización que adjudica a la pintura el arte y lo imaginario, mientras que se reserva, mientras que se reserva la función documental, la referencia, lo concreto y el contenido (...) Los pintores cuya manera de trabajar puede calificarse de realista comparten supuestamente la circunstancia de que su método de trabajo supone un enfrentamiento con la fotografía como medio. El caso más evidente es el de los fotorrealistas o hiperrealistas, que en la década de los 1970 proyectaban sus motivos en la pared para pintarlos con extrema precisión.” Stremmel (2008), 14.

personajes, pero con una clara acento del paisaje. Durante el Barroco, en el que imperaba el Tenebrismo, también hubo excepciones: los paisajes sobre Venecia del pintor italiano Canaletto (1697-1768), era como un souvenir que los turistas se llevaban como recuerdo a sus países de origen.

Durante la etapa romántica, el paisaje adquiere verdadera importancia. De hecho fue la gran creación artística del siglo XIX³. Wolfe (2007) añadiría que el concepto de lo pintoresco se convertía en unos de los términos clave de la época.

Con los impresionistas, y su preocupación por realizar paisajes preciosistas. Para Wolf (2008), estos artistas lograban siempre extraer el paisaje del reino de lo metafísico, liberándolo de referencias simbólicas y especulativas, lo que no quería decir que tales paisajes carecieran de significados⁴.

En las vanguardias de finales del siglo XIX-principios del siglo XX, Wolf (2008) destaca a Paul Cézanne (1839-1906) del que indica que da un paso decisivo, de modo que para muchos críticos marca el punto final de la historia del arte occidental *tradicional* mientras que para otros supone el comienzo de la Modernidad (Cubismo) en su camino hacia la abstracción. Se abandona el modelo intuitivo natural en favor de una

³ “Con su tratado sobre lo sublime y lo bello, *A Philosophical enquiry into the Origins of Ours Ideas of the sublime and Beautiful*, publicado en 1757, el filósofo inglés Edmund Burke (1729-1797) allanó el camino a una estética de lo solemnemente horrible, del placer causado por el escalofrío. Las categorías de lo grandioso, los estímulos subjetivos del estado de ánimo incluso con efectos de sobresalto, que introduce luces en las profundidades y en los abismos del alma humana, se consideran a partir de ahora, en el pensamiento occidental, cada vez más como las fuerzas impulsoras más importantes para crear obras de arte realmente sobrecogedoras” Wolf (2007), 19.

⁴ “Por un lado, al ofrecer una alternativa al ejercicio académico y seco, abren nuevos accesos con una visión a la naturaleza que no se orienta por reglas y fórmulas ya existentes, sino que representa lo efímero y transitorio de la percepción y que, con el resultado de una pincelada que disuelve las formas, ya introduce las primera abstracciones que continuaran futuros artistas, aunque ellos si abandonarían esas tendencias miméticas que los impresionistas aun respetan, al plasmar esos efectos momentáneos y en realidad irrepetibles –al mismo tiempo que las primeras fotografías-, transformar el esplendor en un brillo permanente y dan a una instantánea cultivada del mundo exterior la pretensión de lo permanente.” Wolf (2008), 24.

información visual, basada fundamentalmente en datos de color. La mirada a la naturaleza implica siempre la observación de la propia visión; la imagen y la naturaleza se encuentran en un paralelismo constructivo. Para Cézanne, el cambio y la duración no se excluyen mutuamente; más bien son dos elementos que, en condiciones de igualdad, conforman el proceso de la creación de la obra de arte, la síntesis de los hechos visibles. Al mismo pintor se le atribuye la famosa frase: *“Yo lo objetivo y lo plasmo en mi lienzo (...). Quizá sólo digo tonterías, pero me parece que yo sería la conciencia subjetiva de este paisaje y mi lienzo, la conciencia objetiva”*.

III. Justificación: Espacio-Tiempo.

En el siglo XX se va abandonar el paisaje en favor de la abstracción de la que hablaba Cézane⁵.

Llegados a este punto, cabe preguntarse por el lugar y el momento que definen al arte y a la pintura en general y la de paisajes en particular. La idea de dicho paisaje está sometido a un proceso de banalización y frivolidad y que nació con las industrias del turismo y del espectáculo ha invadido el mundo de las exposiciones y de la creación artística. Las constantes confusiones, e incluso esta pensada perversión, con que se juntan términos tan distintos como ecología, sostenibilidad y naturaleza con la palabra paisaje, se hacen frecuentes en muchas publicaciones y exposiciones⁶.

Pero es que la confusión lo impregna todo. Vivimos tiempos de desconcierto, de cambios constantes (Mcluhan y Powers, 1989). Todo es rápido, veloz. Internet ha hecho que todo lo que no se puede realizar de inmediato, no existe. No hay tiempo para parar, pensar, reflexionar e incluso mirar lo que tenemos a nuestro alrededor⁷. La actual sociedad capitalista de los países occidentales demanda nuevos movimientos sociales para poder pararse y mirar ese paisaje que la rodea. Así lo

⁵ "A pesar de que en el fauvismo y el expresionismo la predilección por la pintura paisajística alcanza un nuevo punto culminante, la reflexión teórica a lo largo del siglo XX y en el siglo XXI deja de ocuparse de este tema. Los problemas actuales del arte se refieren a otras condiciones que a las del género. Sin embargo, como el paisaje es probablemente el género que, por su concentración en el color y en la luz, está más cercano a la pintura pura, nunca ha renunciado a él" Wolf (2008), 25.

⁶ La construcción del paisaje contemporáneo. Exposición Centro de Arte y Naturaleza (CDAN). Junio 2008.

⁷ "El tiempo insustancial e instantáneo del mundo del software es también un tiempo sin consecuencias. 'Instantaneidad' significa el agotamiento y la desaparición inmediata del interés. El tiempo/distancia que separa el fin del principio se reduce o desaparece por completo; las dos ideas, que antes eran usadas para parcelar el transcurso y para calcular de ese modo el 'valor de pérdida' del tiempo, han perdido parte de su significado que -como todos los significados- surgió de su carácter encarnizadamente opuesto. Sólo hay 'momentos', puntos sin dimensiones" Bauman (2000), 127.

propone el llamado movimiento *Slow*⁸, o Movimiento Lento, corriente cultural que indica la necesidad de parar, de hacer un alto en el camino, de calmar las actividades humanas.

Tal vez el *slow* pudiera ser una de las respuestas a las nuevas propuestas artísticas demandadas en el contexto de la pintura, cuando se pregunta sobre el objetivo de la pintura contemporánea como fenómeno global en el siglo XXI⁹. Contraria al continuo vértigo de la sociedad capitalista esta corriente ayuda a la población a permitirse el *lujo* de tomarse un tiempo para respirar, para observar, para sentir. Y es que como puntualizara Godfrey (2010), en la pintura es necesario que se manifieste una conexión y coordinación entre cerebro, vista y mano, o lo que es lo mismo, entre lo que se ha decidido pintar, lo que se capta del cuadro y lo que realmente se muestra en él. Porque la pintura, en la sociedad consumista actual, no sólo aporta una forma distinta de mirar, sino que ayuda a configurar el mundo que nos rodea.

Pues bien, en estos tiempos de vértigo, donde nos saturan con imágenes por todos lados, donde manda la fotografía, y donde se alzan voces que se preguntan el lugar, el valor, y hasta el objetivo de la pintura actual, este trabajo intenta aunar la fotografía, utilizándola como mera

⁸ "Contrario a lo que pueda pensarse, el movimiento Slow no propugna directamente la lentitud, sino el 'derecho' a 'controlar los ritmos de la vida', de manera que podamos ser 'autónomos' para decidir 'qué celeridad conviene en un determinado contexto', más allá de la lógica de la eficiencia temporal" (Honoré, 2012, p. 23). Lo Slow es, en este sentido, una filosofía de la medida y *tiempo justo*, que alienta a saborear las experiencias de la vida y a reconectarnos con nuestro entorno, al tiempo que reducimos el impacto ambiental de nuestras acciones. El ideario Slow se completa con un conjunto de valores interrelacionados, entre los que podríamos destacar: La apuesta por la autocontención y la asunción de que la naturaleza tiene 'límites', por lo que es necesario evaluar las auténticas 'necesidades' para 'vivir mejor con menos', más allá de la lógica mercantil de la estimulación incontrolada del deseo (Sempere, 2009)" Barranquero-Carretero (2013), 431.

⁹ "Uno de los aspectos más emocionantes del siglo XXI es descubrir la riqueza de la pintura allende Occidente. En la era de la popularización de los medios visuales, la pintura se individualiza por su versatilidad, su fértil pasado, su memoria colectiva y nuestra sed en apariencia innata en ella (...) "Algunas personas cuestionan el papel de la pintura en el siglo XXI, su función en un mundo de comunicación global, internet y digitalización. Se interrogan acerca del objetivo de la pintura en la actualidad y en el futuro previsible. Se preguntan si se trata de un medio obsoleto y si el porvenir podría volver a crearse una obra maestra" Godfrey (2010), 8.

herramienta de la que conseguir la imagen, la pintura y la relación espacio-tiempo. Por un lado, se intentará abordar esa mirada del paisaje que *vemos y no vemos*, desarrollándola con un estilo de pintura pura donde prima el gusto por el proceso. Y por otro lado, seguirá los principios de la pintura al aire libre, en la que se acepta un paisaje en continuo movimiento, fugaz, efímero, sin casi tiempo de mirarlo y del que sólo sentimos que es *lo que nos rodea*.

IV. Autores influyentes y precedentes al proyecto.

Tres son los pintores que, aún pertenecientes a distintas épocas y estilos, destacarían como influencias en la realización de este Trabajo Fin de Grado, por el tratamiento que realizan del género paisajístico. Por un lado, el español que inicia la pintura moderna y que ha ejercido y sigue ejerciendo una influencia enorme en todas las vanguardias posteriores: Francisco de Goya y Lucientes (Zaragoza, 1746-Burdeos, 1828). El segundo es un coetáneo de Goya, William Turner (Londres, 1775-1851), quien elevó el género paisajístico a cotas sublimes, y el primero que hace uso de la velocidad como integrante en sus obras referidas al paso del tiempo. En tercer lugar, el inclasificable pintor americano Edward Hooper (Nueva York, 1882-1967), cuya enorme influencia superó el contexto pictórico y alcanzó el del cine y la fotografía, con evidente fascinación por el paisaje y por la pintura como proceso creativo en sí mismo.

Brevemente, del pintor español se suele destacar el dominio del claroscuro y las composiciones que realizaba, a modo de fotografía de periodismo del siglo XX, en las que el héroe es totalmente anónimo y en las que muestra su dominio al centrar la escena para que el foco de atención del que observa su obra se dirija, precisamente, a donde a él le interesaba que se dirigiera.

Por su parte, a Turner se le ha asignado ser iniciador de la pintura abstracta, aunque en mi opinión, desde este punto de vista, debería compartir tal mérito, precisamente, con Goya, a la vista de lo que consigue con obras como *El Perro* (1819-1823) (Fig. 3), en la que anticipa el tipo de pintura dominante durante el siglo XX. En estos pintores, además, es fácil captar cómo les influyó la observación del paso del tiempo, y el cambio de lo viejo a lo nuevo que supuso la Revolución Industrial, sobre todo en el caso del inglés Turner, que supo trasladarlo perfectamente a un lienzo, como hizo en *The Fighting Temeraire tugged to her Last Berth to the broken up* (1838) (Fig 4).

Por último, del americano Hopper destacarían su gran dominio de la composición. Más actual, y con predilección por los ambientes urbanos y nocturnos, como se capta fácilmente en su obra *Gas* (1940) (Fig. 5), muestra un perfecto dominio de las zonas *muertas* del cuadro

manejando sombras y luces para que, como en el caso de Goya, el observador se centre en donde el pintor quería. En una época donde la iluminaria urbana no era tan abundante como lo es actualmente, conseguía separar y alinear todos los matices de la imagen, generando unas líneas y un orden tan precisos que se han convertido en su seña de identidad.

1. Francisco de Goya y Lucientes.



Figura 3. El perro(1819-1823).
Óleo sobre revoco, trasladado a lienzo, 131,5x79,3 cms.
Museo Nacional del Prado (Madrid).

2. Joseph Mallord William Turner.



Figura 4. The Fighting Temeraire tugged to her Last Berth to the broken up (1839).
Óleo sobre lienzo, 91 cmx122 cms.
National Gallery (Londres).

3. Edward Hopper



Figura 5. Gas (1940).
Óleo sobre lienzo, 66,7 x 102,2 cms.
Collection of Museum of Modern Arts (Nueva York).

V. Proceso creativo: velos y desvelos de la memoria.

El Trabajo Fin de Grado que se presenta está compuesto, fundamentalmente, por paisajes urbanos. Quizás se deba a la influencia de Edward Hopper o de la propuesta hiperrealista de uno de sus máximos exponentes, Richard Estes. Pero aunque esta influencia se deje sentir en el tema de las obras, las que se presentan están impregnadas de una mayor fluidez, energía y contundencia, en trazo y en materia.

Dicen que algunos de los grandes descubrimientos de la civilización se han producido de errores en la forma en la que se venían haciendo las cosas. Que a veces el error es el mejor acierto. Este caso tal vez no se pueda llamar descubrimiento, ni que éste se debiera a un error, pero lo cierto es que fue por casualidad, que el tema elegido para las creaciones que se presentan sean del tipo que son: imágenes aparentemente “descartables”.

Los principios fueron duros. La insistencia por reproducir, de forma fotográfica, aquellas imágenes, no ayudaba a conseguir el efecto deseado. Sin embargo, la comparación de dos imágenes parecidas, aunque una diurna y otra nocturna, aportó lo que faltaba: la luz diurna permite captar algo que la nocturnidad no parece conseguir: movimiento, fluidez, energía.

El objetivo ya estaba claro: pasar de un paisaje típico romántico, como el que se muestra en la Fig. 6, al movimiento, luz y energía que se capta en imágenes como la que se muestra en la Fig. 7. Como la imagen debe transmitir rapidez y velocidad, la pintura debe ser muy gestual al ser llevada al lienzo. Para ello era necesario algún medio para que la pintura fluyera y se pudiera conseguir esas transparencias, tan comunes en la pintura barroca de los *claroscuros*.

El principal reto lo constituía la primera mancha. Compuesta por pinceladas largas, plásticas, y sin respiro que lograran el efecto pretendido, pero que al mismo tiempo provocaran algo definitivo: que la

imagen pareciera terminada mientras necesitaba ser cubierta con mucha materia; y que en ella confluyeran las dos dualidades de la pintura de las veladuras y el empaste.



Figura 6.

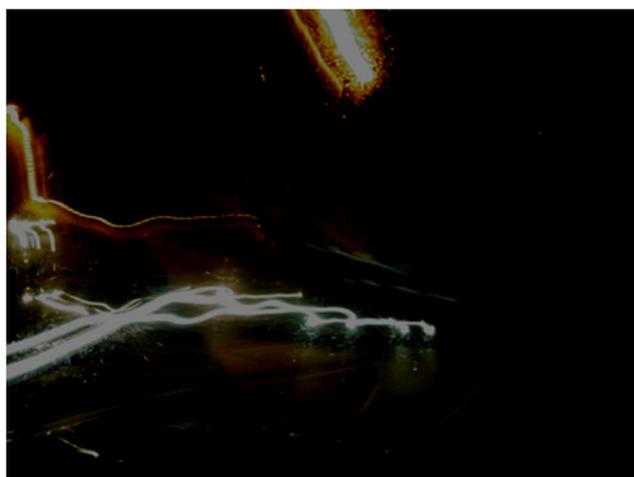


Figura 7.

Evidentemente no se puede prescindir del dibujo, componente intrínseco de la imagen y la pintura. Pero en la propuesta que se defiende, al igual que en la caligrafía oriental y en el expresionismo abstracto americano - que llega a España de la mano del grupo El Paso¹⁰-, el dibujo refuerza aún más los aspectos de los signos plásticos: el recorrido del gesto se adapta para la figuración, en un paralelismo claro a los trazos de las luminarias nocturnas del sensor fotográfico, y como metáfora de la huella sensible en nuestra memoria en el espacio urbano.

En este tipo de paisajes urbanos contemporáneos nocturnos, la luz, es crucial, porque puede venir desde cualquier rincón: La farola, el coche que viene hacia nosotros, comercios con publicidad iluminados con tubos fluorescente todo esas luces tienen que ser controladas en grado e intensidad, correlativamente por tanto los elementos que están a su alrededor tendremos que graduarlos también, lo que se llama contraste, el claroscuro de la pintura barroca, no es sino el uso de contrastes fuertes entre volúmenes, unos iluminados y otros ensombrecidos, para destacar más efectivamente algunos elementos, en este sentido quisiera referirme a un pintor Barroco Francés llamado Georges de La Tour (Vic-sur-Seille, Lorena, 1593-Lunéville, 1652) el más famoso tenebrista francés, creo que la influencia no era Caravaggio, pues en la obra de éste el foco de luz provenía de un lugar indeterminado y en de La Tour casi siempre era de un lugar determinado, una vela, este pintor que fue redescubierto en el siglo XX, su dominio de la luz es muy buena y por ello mismo del claroscuro.

El paisaje se ha convertido en un género mayor, cuando hasta entonces se consideraba un género menor o mero fondo decorativo para composiciones de figuras. Se trataba de expresar emociones humanas a través del paisaje. Y así, las obras de este Trabajo siguen los

¹⁰ El Paso (Madrid, 1957) es el grupo de artistas de mayor relevancia en la configuración y definición de la vanguardia española de posguerra. Integrantes de El Paso han sido los pintores Rafael Canogar, Juana Francés, Luis Feito, Manolo Millares, Manuel Rivera, Antonio Saura, y los escultores Martín Chirino y Pablo Serrano, entre otros. El Grupo El Paso desempeñó un papel fundamental en el proceso de normalización de una vanguardia, desorientada y dispersa desde el final de la Guerra Civil (1936-1939), y fue significativo que, a pesar de la procedencia dispar de sus miembros, fue conocida su coherencia plástica.

fundamentos establecidos en el período romántico, pero sobre imágenes actuales urbanas.

Los bocetos iniciales de las mismas (véanse Fig. 8 a 12), sobre cartulina negra y con cera, lograron desde un primer momento el efecto que se pretendía.



Figura 8.



Figura 9.

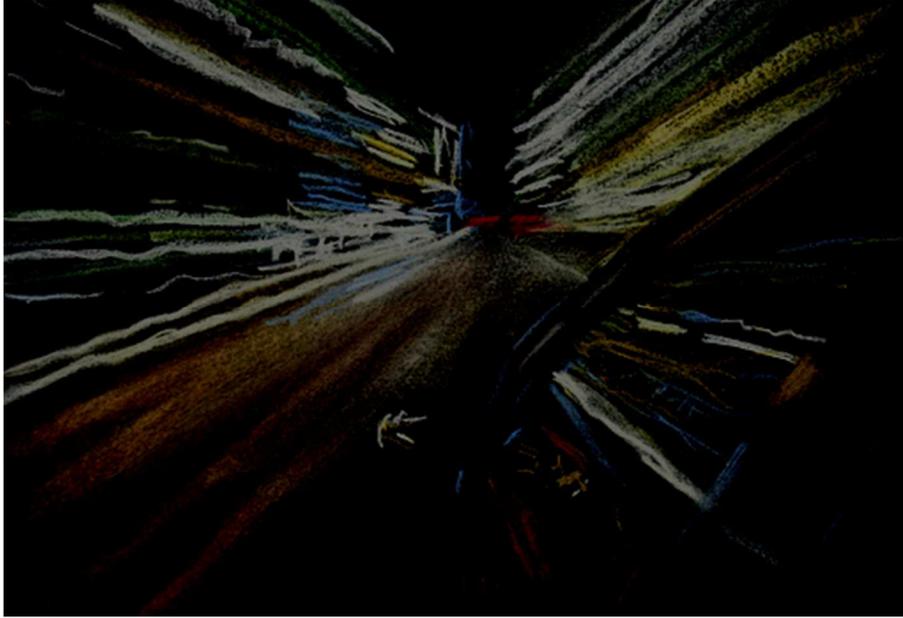


Figura 10.



Figura 11.



Figura 12.

Sin embargo, al empezar sobre el lienzo, la forma no parecía ser tan adecuada: la ejecución debía ser más creativa.



Figura 13.

La Fig. 13 recoge una propuesta inicial sobre lienzo que, aunque correcta, no transmitía el efecto flujo, de rotura, de imagen borrosa que se pretendía lograr. Por tanto, la opción parecía clara: intentar captar imágenes de ese tipo y, a partir de ellas, crear basándose en trazos continuos, libres, amplios, y lo más dúctiles posibles.

Las primeras manchas (Fig. 14) empezaron a mostrar que el camino emprendido era el correcto.



Figura 14.

Y es que como se puede observar en las Fig. 15 y 16, desde que se tiene claro el modo adecuado de acercarse al lienzo, todo el resto fluye, porque es la que indica el camino a seguir o la que puede estropearlo todo; es una primera mancha que obliga a estar seguro de cómo se quiere llevar a término el resto de la creación.

Conforme se avanza en el trabajo, éste va dando los resultados (Fig. 17). Y es que sólo el trabajo y el no desfallecer hasta encontrar aquello que es, que realmente hace coincidir cerebro, vista y mano, hace posible lograr llegar a la meta.



Figura 15.



Figura 16.



Figura 17.

VI. Proceso técnico: Procedimientos y materiales para un trazo como huella en el tiempo.

La obra realizada necesitaba que todo estuviera a la altura necesaria. Desde el tamaño de las obras, hasta la calidad de la tela, pasando por el bastidor.

Comenzando por el bastidor, se eligió el formato 120F, de 197x130 cms. Y fue realizado a mano a partir de listones de 2x6 para el exterior y de 1,5x6 para interior. La diferencia de grosor se debe al rebaje típico de los listones exteriores necesario para evitar la típica huella de la madera sobre la tela. Desde el corte apropiado de los listones, la unión en las esquinas (Fig. 18) y la unión de los listones interiores por medio de un rebaje (Fig. 19), se conseguiría un ensamble perfecto entre dureza y flexibilidad, sin fisuras en el conjunto (Fig. 20).



Figura 18.



Figura 19.



Figura 20.

Respecto a la tela, se decidió que ésta debería ser de lino, no muy gruesa, pero sí bastante densa de hilos para que la imprimación implicara un trabajo menor y de una calidad mayor. El dibujo o huella de la tela era perfecto para el momento de la veladura, cuando la pintura muy diluida suele dejar huella (Fig. 21).

El momento de grapar la tela y tensarla sobre el bastidor también fue importante (Fig. 22 y 23).



Figura 21.



Figura 22.



Figura 23.

Cuando la tela estuvo lista para la imprimación, se debió optar entre la imprimación alquídica y el gesso universal. Fue ésta última la finalmente elegida.

Los lienzos estaban listos para pintar. Para conseguir las veladuras (Fig. 24), se debió decidir la mezcla apropiada de la pintura para obtenerlas. No podía ser ni muy cremosa, ni muy diluida, aunque esto último sería necesario más de una vez para ayudar a que la pintura alcanzara la consistencia necesaria para diversos mediums. El barniz de Dammar fue el finalmente utilizado por su facilidad en el secado y por la fluidez que consigue en la pintura con la que se mezcla.



Figura 24. Paisaje *Dos* (Detalle).

Los pinceles anchos también ayudaron en el objetivo perseguido (Fig. 25 y 26).

Con todas las herramientas, materiales, imágenes, y forma de pintar establecidos, la huella de las manchas en las 6 obras realizadas iban dejando paso a las creaciones integrantes de este Trabajo Fin de Grado en Bellas Artes.

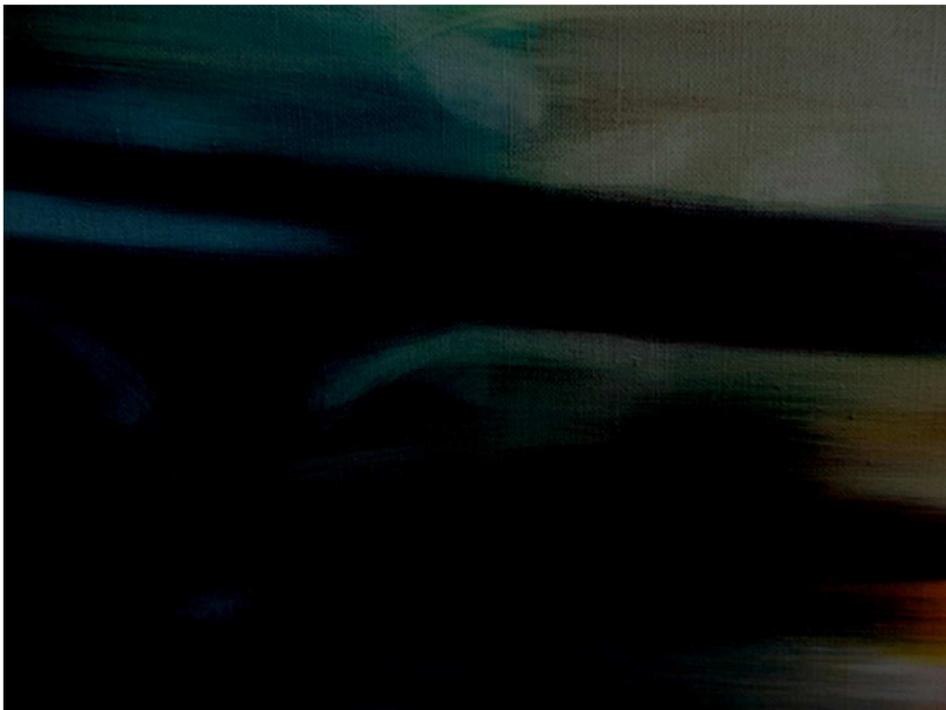


Figura 25. Paisaje *Tres* (Detalle).

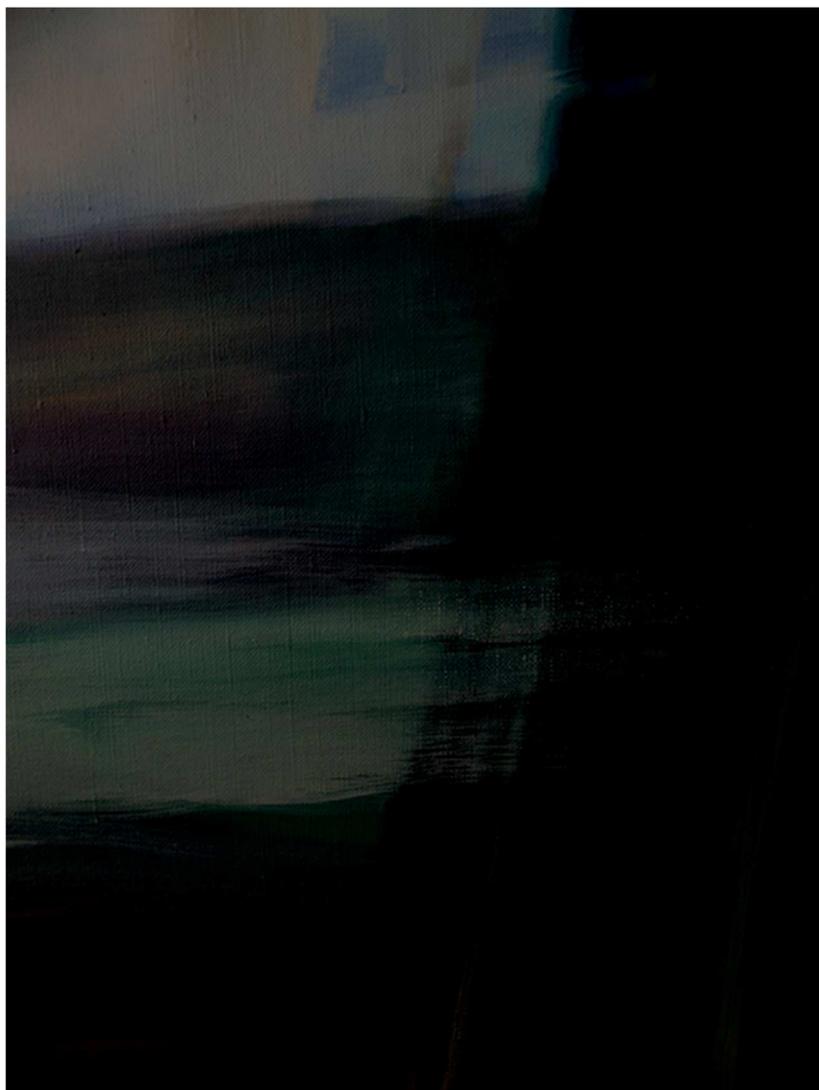


Figura 26. Paisaje *Dos* (Detalle).

VII. Conclusiones.

Actualmente, parece difícil justificar la creación artística argumentando simplemente que se ha realizado tal como se ve, *porque al autor le gusta*, sin más. Pareciera que el arte moderno da más importancia a la reflexión que a la creación en sí, al concepto y la idea más que a la emoción que pudiera evocar. “Si no te gusta es que no entiendes” se suele oír para callar a las voces discordantes ante una obra que los críticos han valorado positivamente. Y es que el arte moderno ha conseguido que el gran público se interese por la obra, pero también que la obra deje sin palabras a ese público. Tal vez la falta de emoción en la pintura, de riesgo ante la creación, en favor de una búsqueda del elogio rápido está *matando a la pintura* como expresión artística.

De esta reflexión nació la idea de este trabajo: volver a esa pintura más “sentida” y detenida, la nacida tras la observación y el tiempo necesario para hacerla visible. Todo parece hacerse para el éxito rápido. El error parece no estar permitido. Sin embargo, es ahí donde yo me he detenido. En estas imágenes aparentemente erróneas que, sin embargo, guardan la suficiente fuerza para que nos hagan reflexionar, para que intentemos darnos cuenta de la imagen que se oculta tras el movimiento, tras las prisas, tras lo fugaz.

El tiempo se ha convertido en el testigo fundamental y mudo para poder entender lo que nos ocurre. Pero también lo es en el arte, y no porque la obra se ejecute de una manera más o menos rápida, sino porque no se permite que el artista -o no se lo permite a sí mismo- recorra con paciencia el proceso creativo. El uso de imágenes tratadas digitalmente, así como el de los proyectores de imagen para trasladar a ésta sobre el soporte, han conseguido que el artista deje a un lado su trabajo y se adapte al derivado de estas herramientas. Y así, la imagen podrá ser más perfecta, pero, en mi opinión, dejará de tener el alma propia de las imágenes propuestas por aquellos artistas indiscutibles.

Es indudable que para la ejecución y término de las obras integrantes de este Trabajo de Fin de Grado, se ha hecho un uso de la fotografía, como

recurso, pero dejando un espacio entre ella y la imagen resultante, que propiciara la decisión del artista sobre qué y cómo llevar lo sugerido por la imagen fotográfica al lienzo.

Partiendo entonces de cómo se concibe desde un primer momento la forma en la que se iba a trabajar sobre las obras, se ha planteado trabajar sobre imágenes de las que poder extraer, además de lo artístico, lo visceral, la emoción, el detalle, el movimiento. Con todo ello, se ha pretendido que el que observe estas imágenes tome consciencia del paisaje que le rodea, que reflexione, aunque sea por un instante, sobre ese tiempo que se nos escurre a todos entre las manos, sobre la necesidad de *caminar más despacio*, y que, como en el movimiento *slow* indica, pensemos que *no es que vayamos más despacio, sino mejor*.

Han sido 6 las obras que finalmente se han aportado para su valoración en el marco de este Trabajo de Fin de Grado. Realizadas en tela de lino de 197x130 cms, sobre unos bastidores de madera de pino autoconstruidos, fueron tratadas previamente con imprimación de gesso universal. Los óleos de la marca Windsor and Newton fueron llevados directamente sobre la tela en un primer momento, y unidos al barniz de dammar y la esencia de trementina para conseguir las pretendidas y comentadas veladuras. Para llegar a esta culminación, ha sido necesario el trabajo previo sobre bocetos, realizados en cartulina negra A4 y con ceras de distintos tonos, y desarrollar el inicio de la idea sobre un F100 (146x114 cms).

Debe indicar, finalmente, que de las 6 obras, tres forman parte de la Exposición que, desde hace 8 años, realizan alumnos seleccionados del Ámbito de Pintura de Bellas Artes de la Universidad de La Laguna, y que durante el mes de junio de 2016 puede ser visitada en la Sala Anexa de La Recova en Santa Cruz de Tenerife (véase Fig. 27). Este es el comienzo. A partir de aquí tocará seguir evolucionando.



Figura 27. Exposición en sala anexa de La Recova. Tenerife. Junio 2016.

VIII. Bibliografía (y webgrafía).

BARRANQUERO-CARRETERO, A. (2013) "Slow media. Comunicación, cambio social y sostenibilidad en la era del torrente mediático", *Palabra Clave*, 16, 2.

BARTHES R. (1986) "El mensaje fotográfico" en *Lo obvio y lo obtuso*. Buenos Aires: Paidós.

BAUMAN, Z. (2000) *Tiempos líquidos*. Polity Press y Blackwell publishers Ltd.

BURKE, P. (2005) *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Crítica. Accesible en:

<http://rodolfogijunta.com.ar/Patrimonio/Biblio%20032.pdf>

GODFREY, T. (2010) *La pintura hoy*. Phaidon.

MCLUHAN, C. Y POWERS, B.R. (1989) *La aldea global*. Oxford University. Traducción de Claudia Ferrari (Barcelona, 1995).

STREMMEL, K. (2008) *Realismo*. Taschen Benedikt.

WOLF, N. (2007) *Romanticismo*. Taschen Benedikt.

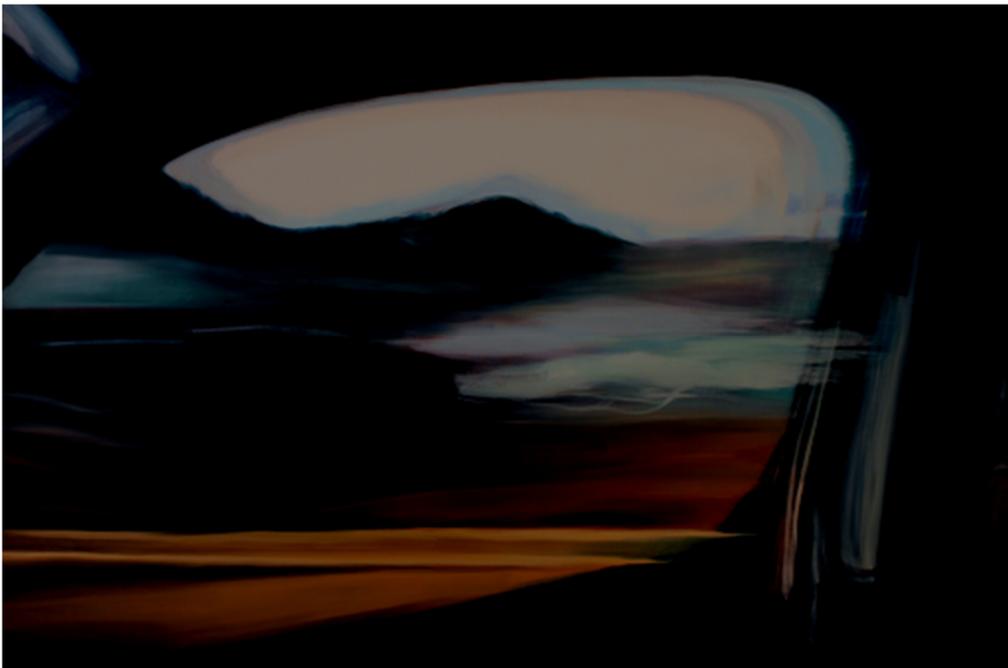
WOLF, N.. (2008) *Pintura paisajista*. Taschen Benedikt.

Anexo.

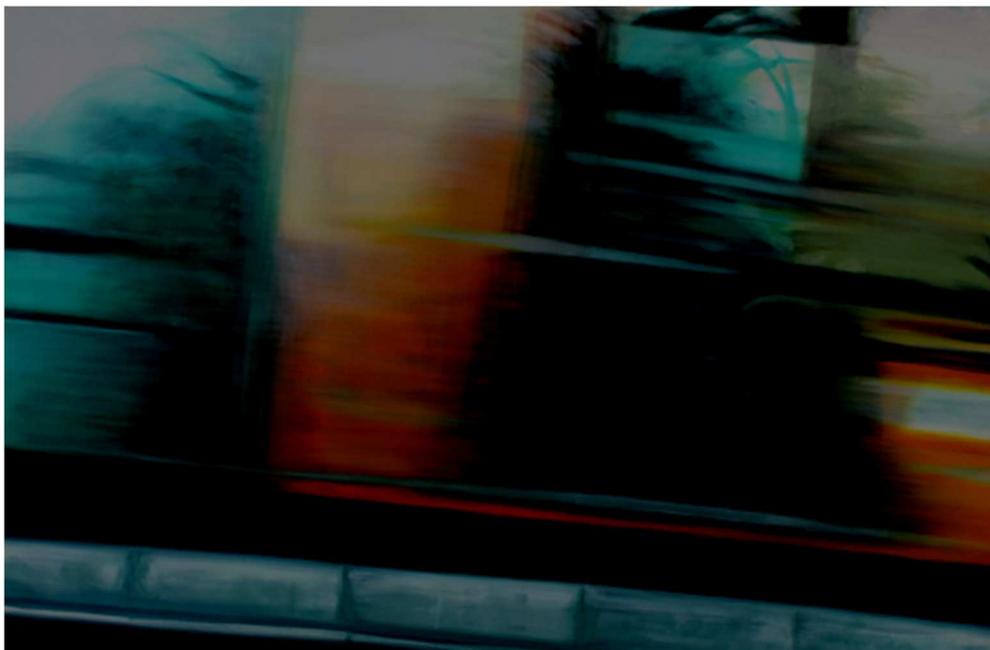
Fotografías de las obras.



Paisaje *Uno*. Óleo sobre tela (lino). 197x130 cms.



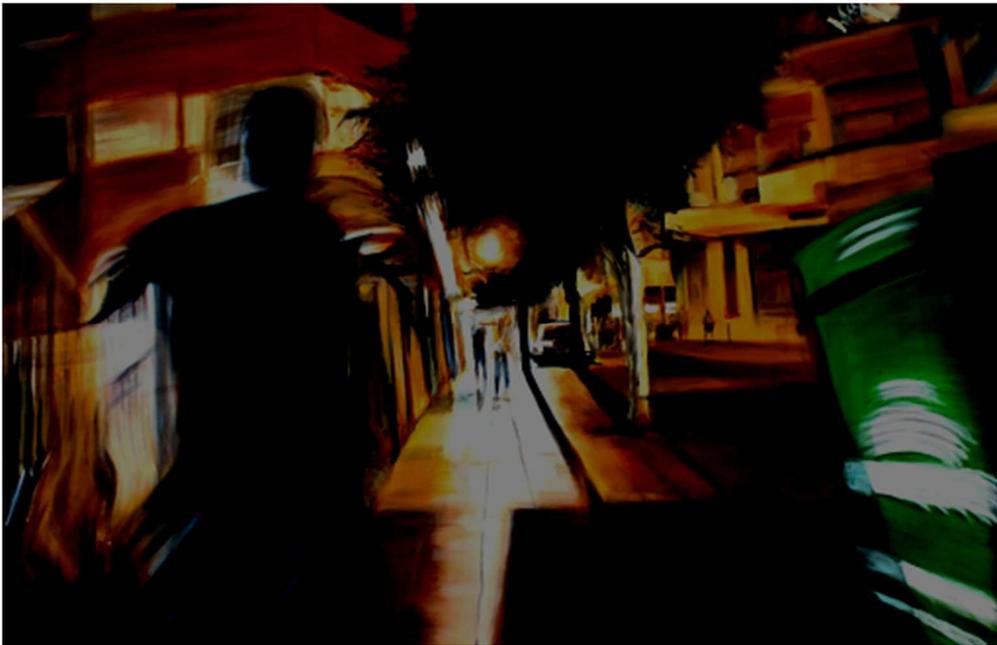
Paisaje *Dos*. Óleo sobre tela (lino). 197x130 cms.



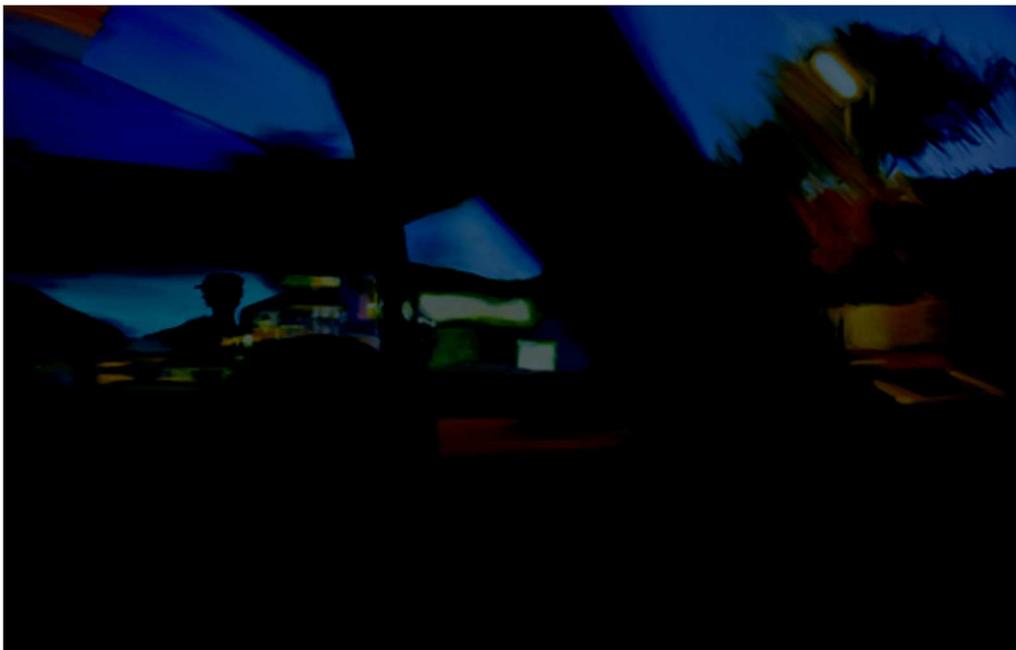
Paisaje *Tres*. Óleo sobre tela (lino). 197X130 cms.



Paisaje *Cuatro*. Óleo sobre tela (lino). 197X130 cms.



Paisaje *Cinco*. Óleo sobre tela (lino). 197X130 cms.



Paisaje *Seis*. Óleo sobre tela (lino). 197X130 cms.