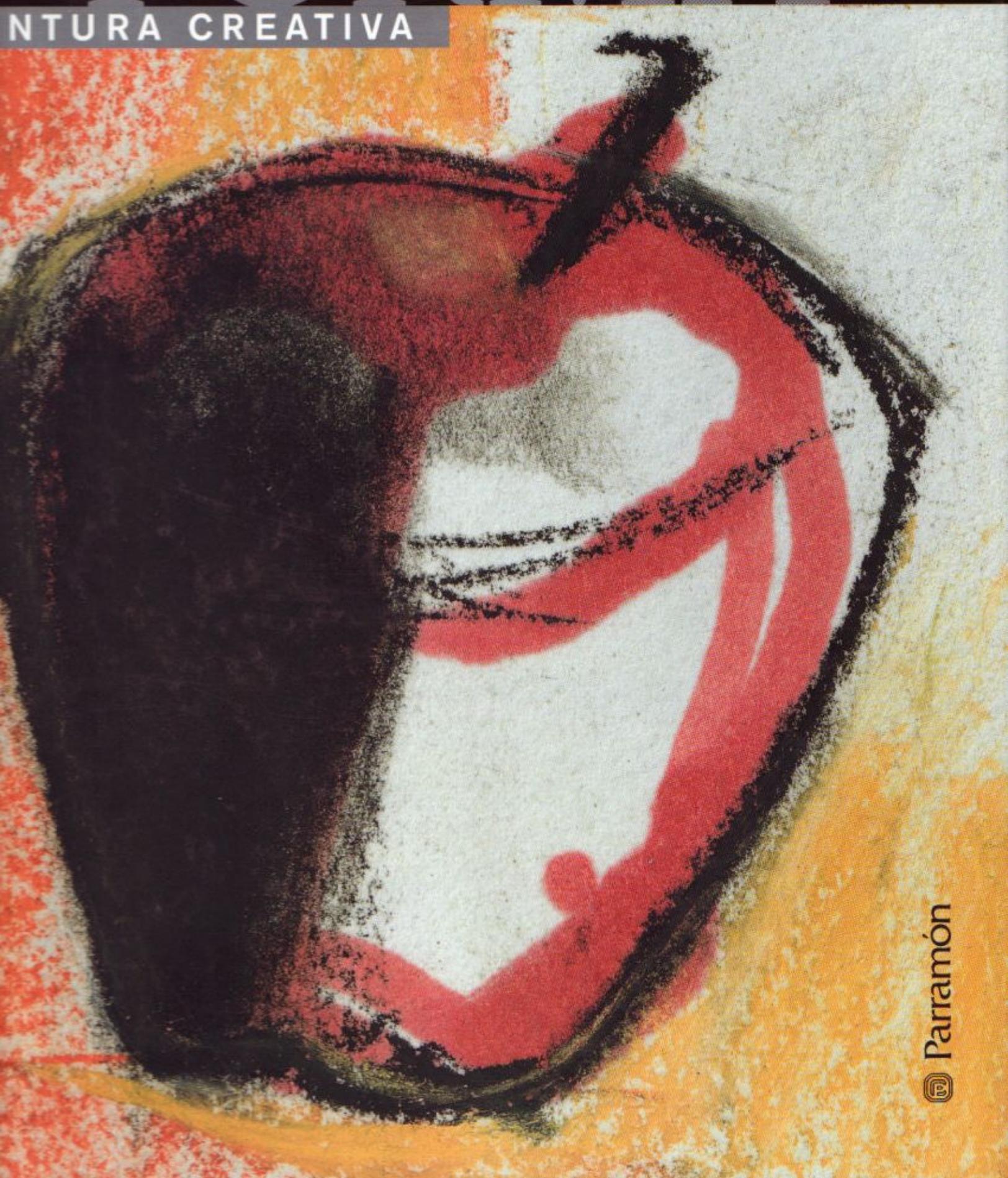


FORMA

NTURA CREATIVA



Sumario

INTRODUCCIÓN	6
LA FORMA EN EL LENGUAJE PICTÓRICO	8
Forma y percepción visual	10
Los límites y la estructura de la forma	12
Tipología y características de la forma	14
La forma en el cuadro	16
Forma y expresión personal	18
Experimentación con la forma	20
LA FORMA EN LA NATURALEZA VIVA	22
Propuesta creativa 01: Formas volumétricas, orgánicas, curvilíneas...	
<i>Composición de frutos de otoño: analizar su estructura y volumen</i>	24
Propuesta creativa 02: Formas lineales, retorcidas, sinuosas...	
<i>Troncos, ramas y raíces: descubrir su expresión y poesía</i>	32
Propuesta creativa 03: Formas dinámicas, animales, vivas...	
<i>Caballos a galope: cómo desarrollar sus masas y líneas de fuerza</i>	40
LA FORMA EN EL BODEGÓN	48
Propuesta creativa 04: Formas transparentes, reflectantes, brillantes...	
<i>Transparencias, brillos y reflejos en objetos de vidrio: hallar formas dentro de otras formas</i>	50
Propuesta creativa 05: Formas moduladas, textiles, plegadas...	
<i>El nudo: expresar con la arruga, el pliegue y la tensión</i>	58
Propuesta creativa 06: Formas cubistas, angulares, geométricas...	
<i>Un bodegón compuesto: deconstruir una escena para crear nuevas formas</i>	66
Propuesta creativa 07: Formas planas, arquitectónicas, recortadas...	
<i>La estancia: descubrir las formas de los espacios interiores</i>	74
LA FORMA EN EL PAISAJE	82
Propuesta creativa 08: Formas esponjosas, atmosféricas, difuminadas...	
<i>El cielo: investigar un espectáculo de formas cambiantes</i>	84
Propuesta creativa 09: Formas espaciales, yuxtapuestas, parceladas...	
<i>Vista panorámica de montaña: definir las formas de un espacio en profundidad</i>	92
Propuesta creativa 10: Formas líquidas, acuosas, de flujo...	
<i>El mar, fuente de formas: crear a partir de su magia</i>	100
LA FORMA EN LA FIGURA HUMANA	108
Propuesta creativa 11: Formas sintéticas, descriptivas, limitrofes...	
<i>Los contornos: sugerir la anatomía mediante la poesía de la línea</i>	110
Propuesta creativa 12: Formas modeladas, corpóreas, contrastadas...	
<i>El desnudo: desvelar la forma mediante el claroscuro</i>	118
Propuesta creativa 13: Formas futuristas, intercaladas, divisionistas...	
<i>La figura en movimiento: interpretar las formas que genera el dinamismo</i>	126
LA FORMA EN LA ABSTRACCIÓN	134
Propuesta creativa 14: Formas abstractas orgánicas, gestuales, serpenteantes...	
<i>El universo en una nuez: llegar a la abstracción a partir de una forma concreta</i>	136
Propuesta creativa 15: Formas abstractas geométricas, gráficas, planimétricas...	
<i>La ciudad: generar formas abstractas desde estructuras geométricas</i>	144
GLOSARIO DE CONCEPTOS BÁSICOS	152



No hay arte sin creación, por eso la creatividad es un ingrediente indispensable en la pintura que todo pintor debe desarrollar. La creatividad implica riesgo y valentía; creatividad es lanzarse a la aventura, buscando la singularidad y la innovación, buscando la respuesta personal. Pero de nada sirve lanzarse al mar si no sabemos nadar, la experiencia durará muy poco. Aprender a pintar es aprender a moverse en el medio de la pintura: el lenguaje visual, como aprender a nadar es aprender a moverse en el agua. Este libro nos lanza al agua provistos de ayuda, ya que, por un lado, impulsa el desarrollo de la creatividad pero, por otro, se adentra en el conocimiento del medio: el lenguaje pictórico.

El lenguaje verbal dispone de un alfabeto y una sintaxis; las palabras y los silencios cobran sentido en cada frase y éstas en la globalidad del texto. En un cuadro sucede igual: el lenguaje pictórico está compuesto de elementos que cobran sentido en una composición, como en el lenguaje verbal. El alfabeto de la pintura se halla formado por el color, la forma, el espacio y el trazo. Los tres primeros elementos están muy relacionados con la imagen y el último con la física del cuadro. Si lo comparamos de nuevo con el lenguaje verbal, el color, la forma y el espacio serían las palabras, las pausas, las expresiones o frases, y el trazo sería el tono de voz, la velocidad y la carga emocional de quien habla.

Sería absurdo pretender estudiar cada uno de estos cuatro elementos aislándolo completamente de los otros, ya que los cuatro se interrelacionan como lo hacen las palabras, los silencios y la entonación en un discurso. Pero sí es posible centrar la atención en cada uno de ellos, para conocer a fondo cómo funciona el lenguaje visual y dar una respuesta creativa empleando ese lenguaje. En este libro vamos a centrar nuestra atención en uno de ellos: la forma. Tras una introducción donde se explica la teoría de la forma en la pintura, se plantean quince propuestas creativas agrupadas temáticamente por géneros pictóricos, para que el lector experimente creativamente con la forma, buscando su lenguaje personal.



Gemma Guasch y Josep Asunción

Gemma Guasch y Josep Asunción son dos artistas visuales que compaginan la creación artística con la docencia de la pintura. Ambos son licenciados en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona, y cada uno de ellos ha realizado numerosas exposiciones en España, Italia y Alemania. Desde 1995 trabajan en proyectos comunes con el nombre de Creart, una asociación cultural que experimenta en las creaciones artísticas colectivas. Su larga experiencia como profesores en la Escuela de Artes y Oficios de la Diputación de Barcelona al frente de las aulas de pintura, avala cada una de las propuestas de este libro.

*Se pinta con el cerebro
y no con las manos.*

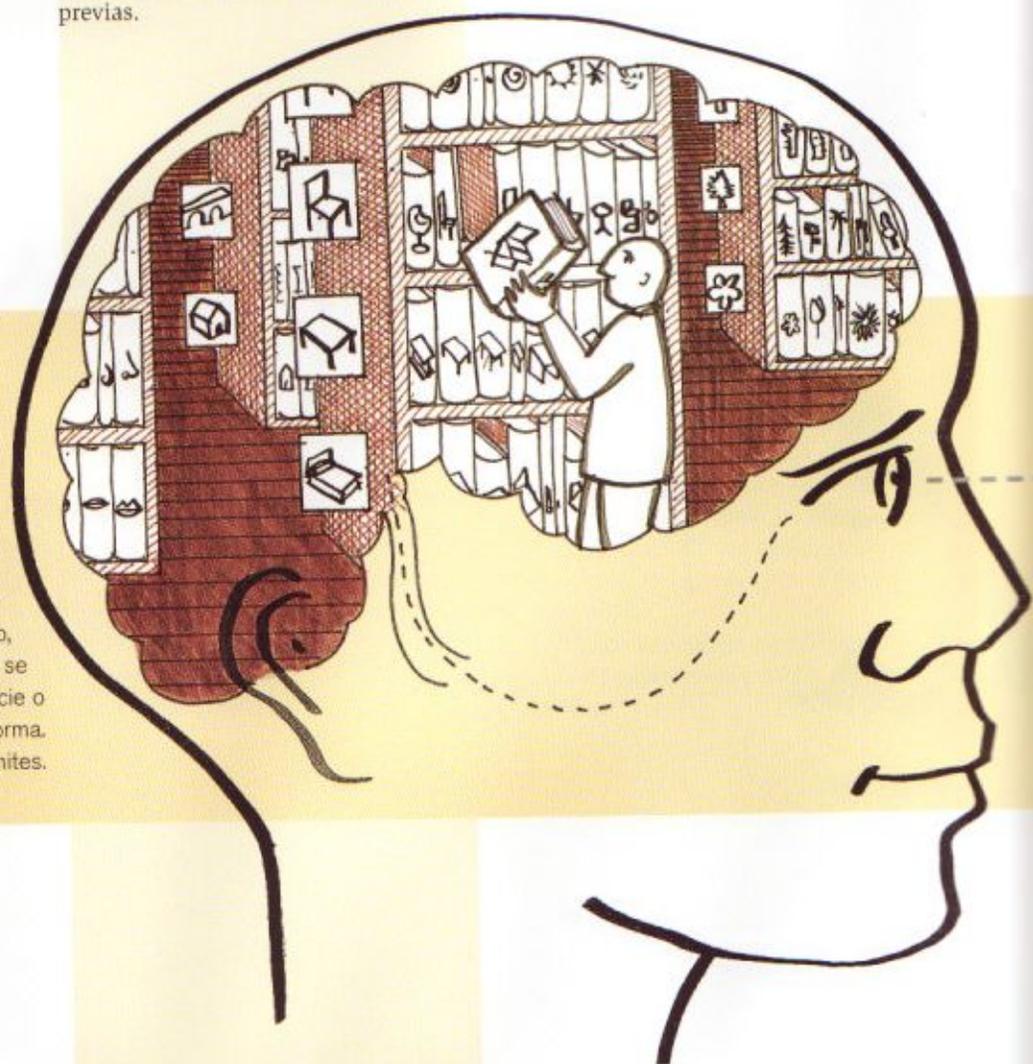
Miguel Ángel,
carta a Monseñor Aliotti,
1542

Forma y percepción visual

Cuando hablamos de forma nos referimos a dos realidades: por un lado, la apariencia externa de los objetos (su "cuerpo") y, por otro, el modelo mental que tenemos de ellos (su "alma"). Algunas lenguas emplean distintas palabras para ambos conceptos, otras sólo una. En todo caso, aunque estas dos realidades son bien diferentes, van siempre unidas, como las dos caras de una misma moneda.

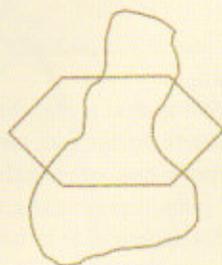
Esta conexión entre forma material o perceptiva ("cuerpo") y forma general o conceptual ("alma") se pone de manifiesto durante el acto perceptivo. La percepción no es un fenómeno pasivo sino un proceso activo: los ojos sólo son receptores de estímulos, pero la mente, auténtica protagonista de la percepción, recoge esos estímulos y los analiza, sintetiza y relaciona con modelos adquiridos en experiencias previas.

En la información visual, la forma debe ser aislable y reconocible desde su estructura (por su silueta, esqueleto, contorno o volumen), de manera que el espectador pueda identificarla asociándola con sus modelos o patrones mentales y dándole un nombre (gato, casa, círculo, agujero, etc.). De otro modo, se percibiría como textura, superficie o espacio, pero no como forma. La forma, pues, tiene límites.

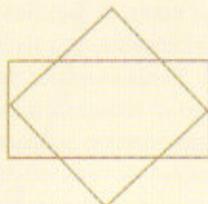




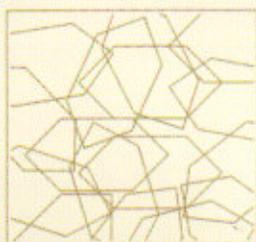
1



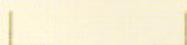
2



3



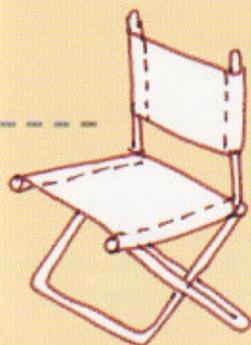
4



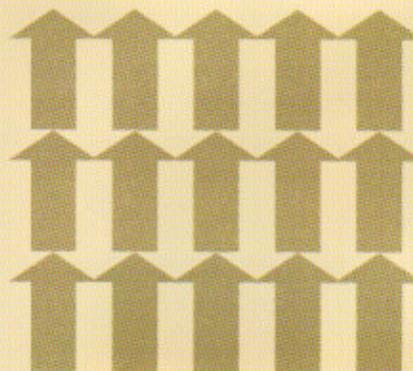
5

Los psicólogos de la gestalt definieron la ley básica de la percepción visual del siguiente modo: "... todo esquema estimulador tiende a ser visto de manera tal que la estructura resultante sea tan sencilla como lo permitan las condiciones dadas". Veamos cómo este hexágono irregular se percibe claramente cuando se presenta de forma aislada (1) o acompañado de otra forma de rasgos muy distintos -curvas- (2); pero desaparece perceptivamente cuando se presenta en un contexto de rasgos parecidos -triángulos- (3). La mente tiende siempre a buscar el camino más fácil; por eso percibe, en este caso, un cuadrado y un rectángulo en lugar de un hexágono rodeado de triángulos. Si el contexto se complica en exceso (4), la forma desaparece por completo y se percibe una textura o superficie.

Por la ley perceptiva del cerramiento, la mente percibe las figuras aunque estén inacabadas. En este caso (5) percibimos un cuadrado y no cuatro esquinas independientes.



Algunas formas presentan ambigüedad o doble lectura. Las flechas (6) pueden ser percibidas hacia arriba o hacia abajo, según se centre la mente en el positivo o negativo.

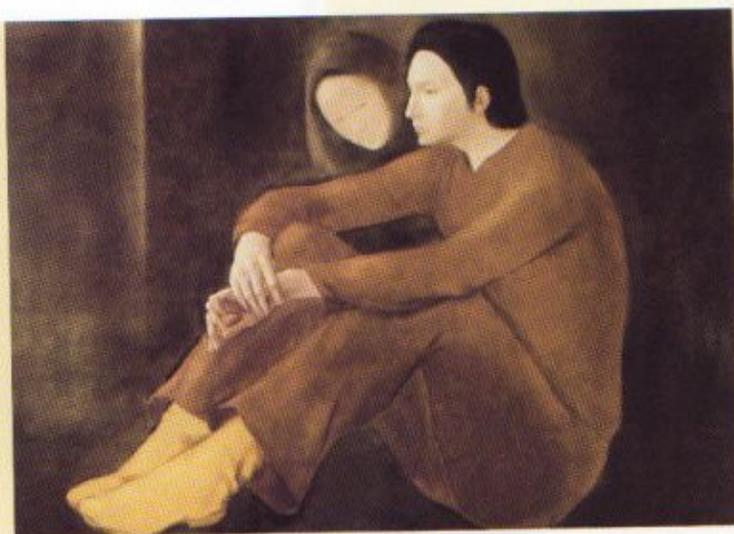


6

Los límites y la estructura de la forma

Al definir una forma podemos referirnos a dos aspectos distintos de la misma:

1. sus límites reales: masas, líneas y volúmenes;
 2. su esqueleto estructural, creado en la mente durante la percepción de esa forma y que, ocasionalmente, coincide con esos límites.
- Podemos, pues, representar gráficamente esa forma desde cualquiera de estos dos aspectos. Si lo hacemos desde sus límites tenemos varias opciones. La primera es trazar la silueta que definirá sus límites espaciales, es decir, su masa; la segunda, representar mediante líneas de contorno sus rasgos morfológicos, y la tercera, expresar su volumen mediante el claroscuro. Si optamos por definirla desde su esqueleto estructural, recurriremos al esquema más simple y definitivo de esa forma; si, por ejemplo, quisiéramos explicar a alguien, de forma rápida y sintética, cómo es una escalera de caracol, dibujaríamos una espiral ascendente (su esqueleto estructural) y no sus contornos, silueta o volumen (sus límites). El esqueleto estructural de cada forma se deriva —como dice Arnheim— “de su contorno mediante la ley de la simplicidad: el esqueleto resultante es la estructura más simple que se puede obtener de la forma dada”.

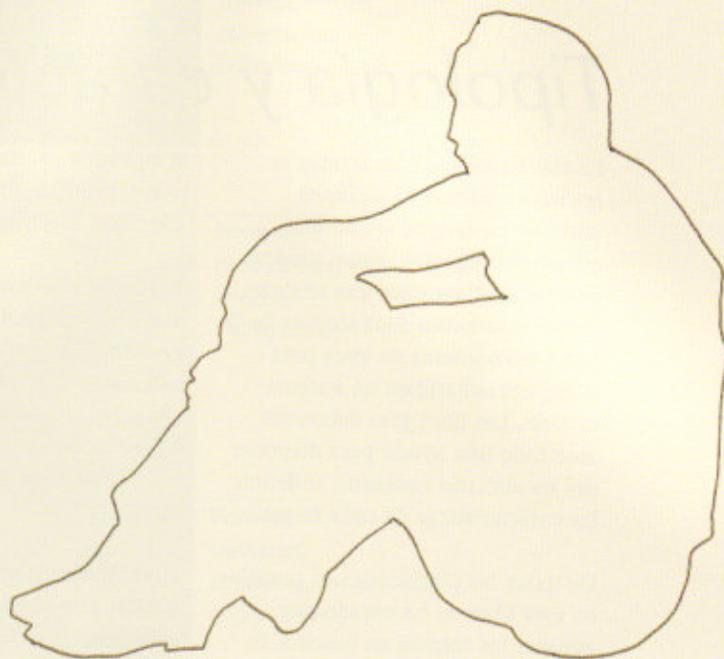


Montserrat Gudiol,
Pareja sentada, 1975.
Colección particular.

Partimos de una figura de este cuadro de Gudiol (1933) para analizar los distintos niveles perceptivos de la forma: su esqueleto estructural, su masa (silueta), sus límites lineales (contornos) y su volumen (claroscuro).



El esqueleto no es el fruto de un cálculo, sino que se descubre de forma intuitiva y simple. Casi siempre se define por las direcciones y los ángulos de la forma. En el caso de una figura humana se trata de líneas de tensión, ejes o figuras geométricas muy simples: triángulos, elipses, rectángulos, trapecios, etc., y rara vez coinciden con los contornos o con el esqueleto óseo.



La silueta la definen los límites que ocupa la masa de la forma en el espacio. Una silueta no ofrece detalles, pero puede dar a entender la esencia de la forma si ésta se presenta en una buena posición. Los ejemplos más claros de definición de la forma mediante la silueta los hallamos en las sombras chinas y en los retratos de perfiles en papel recortado.



Las líneas son un buen recurso gráfico para definir los límites y la morfología de un objeto. Las líneas de contorno pueden dibujar no sólo los límites exteriores de la forma (contorno exterior) sino también los límites internos (contornos interiores), de modo que unos pocos contornos interiores bien trazados pueden explicar la totalidad de la forma, como se aprecia en este ejemplo.



Sin luz no hay percepción visual, por eso la forma de un cuerpo está definida directamente por el efecto de la luz sobre él. El modo más fiel de representar cualquier forma percibida visualmente es mediante el claroscuro. Éste distribuye las luces y sombras definiendo los volúmenes del cuerpo y aportando tridimensionalidad y presencia.

Tipología y características de la forma

La clasificación de las formas se realiza atendiendo a distintos criterios: su origen, estructura, ocupación espacial, ritmo, nitidez, complejidad, etc. Siempre se debería definir una forma analizándola desde todos estos puntos de vista para evitar encasillarla en un sistema cerrado. Las tipologías deben ser ante todo una ayuda para disponer del vocabulario necesario al definir las características de cada forma.

De todas las clasificaciones posibles, en este libro se ha optado por agrupar las formas en función de dos criterios generales: según su origen y según sus características visuales.

Clasificación de las formas según su origen

En función de su origen, las formas pueden ser naturales o artificiales. En el grupo de las naturales hallamos formas orgánicas (vivas o muertas, animales o vegetales), minerales (piedras, montañas,

acantilados...), atmosféricas (nubes, gases, brumas...) o de fluido (líquidos, eléctricos...).

Respecto a las formas artificiales descubrimos cuatro tipos: las geométricas (arquitecturas, muebles, máquinas...), las gráficas (signos, símbolos, esquemas...), las superficiales (tejidos, mallas...) y las fantásticas (formas oníricas, abstractas...).

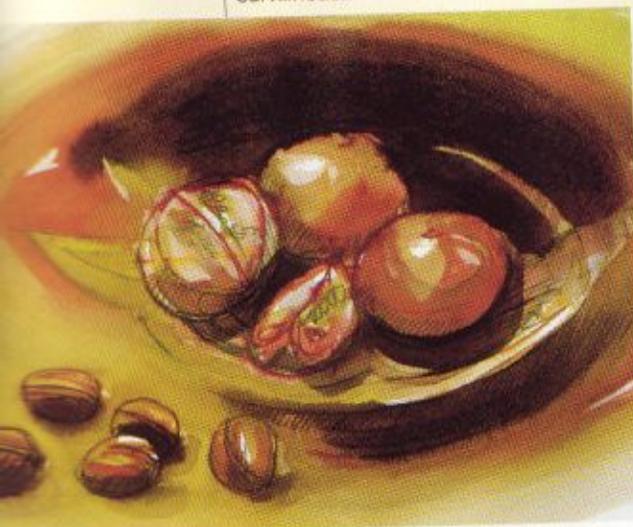
Clasificación de las formas según sus características visuales

Morfológicamente, clasificamos las formas atendiendo a varios aspectos. Si nos centramos en su ocupación espacial distinguimos tres grupos: bidimensionales (son las formas planas, como los signos, siluetas y contornos), tridimensionales (cuando las formas tienen relieve, volumen o profundidad espacial) y lumínicas (formas etéreas, transparentes, reflectantes o brillantes).

Si analizamos su grado de nitidez, las formas pueden ser más o menos descriptivas, ambiguas, difuminadas, distorsionadas, contrastadas o enfocadas. Este aspecto afecta directamente al grado de percepción y reconocimiento de la forma. Si las clasificamos según su ritmo, pueden ser estáticas o dinámicas, llegando incluso a tener un aspecto veloz, como se produce en el futurismo o el bolidismo.

Si observamos su complejidad, hallamos formas simples y formas compuestas, que consisten en agrupaciones de varias formas, como desarrolló por ejemplo el cubismo. Finalmente, todas estas formas pueden diferenciarse según su estructuración, que puede ser geométrica (formas gráficas, planimétricas o poliédricas), volumétrica (formas modeladas, replegadas, etc.), esponjosa (de origen atmosférico, vegetal o animal) o lineal (formas curvilíneas, retorcidas, sinuosas, gestuales, etc.).

Formas volumétricas,
orgánicas,
curvilíneas...



Formas dinámicas,
animales,
vivas...



Formas espaciales,
yuxtapuestas,
parceladas...



Formas lineales,
retorcidas,
sinuosas...



Formas esponjosas,
atmosféricas,
difuminadas...



Formas sintéticas,
descriptivas,
límitrofes...

forma

formas artificiales

Formas abstractas orgánicas,
gestuales,
serpenteantes...



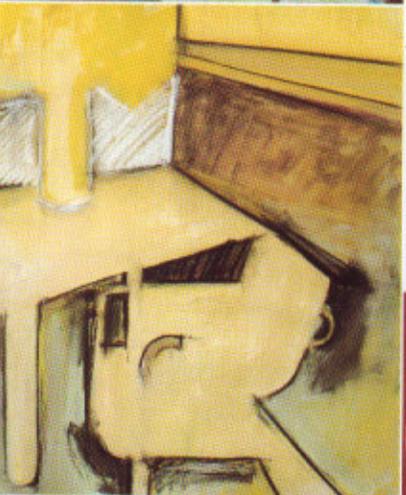
Formas transparentes,
reflectantes,
brillantes...



Formas moduladas,
textiles,
replegadas...

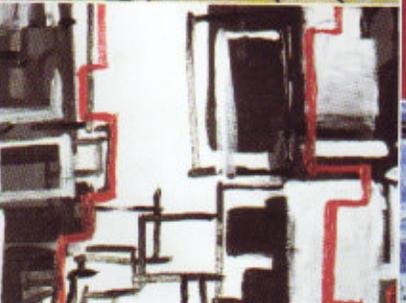


Formas cubistas,
angulares,
geométricas...



Formas planas,
arquitectónicas,
recortadas...

Formas futuristas,
intercaladas,
divisionistas...



Formas abstractas geométricas,
gráficas,
planimétricas...



Formas líquidas,
acuosas,
de flujo...



Formas modeladas,
corpóreas,
contrastadas...

aturales



Edvard Munch,
El grito, 1893.
 Nasjonal gallerief,
 Oslo (Noruega).

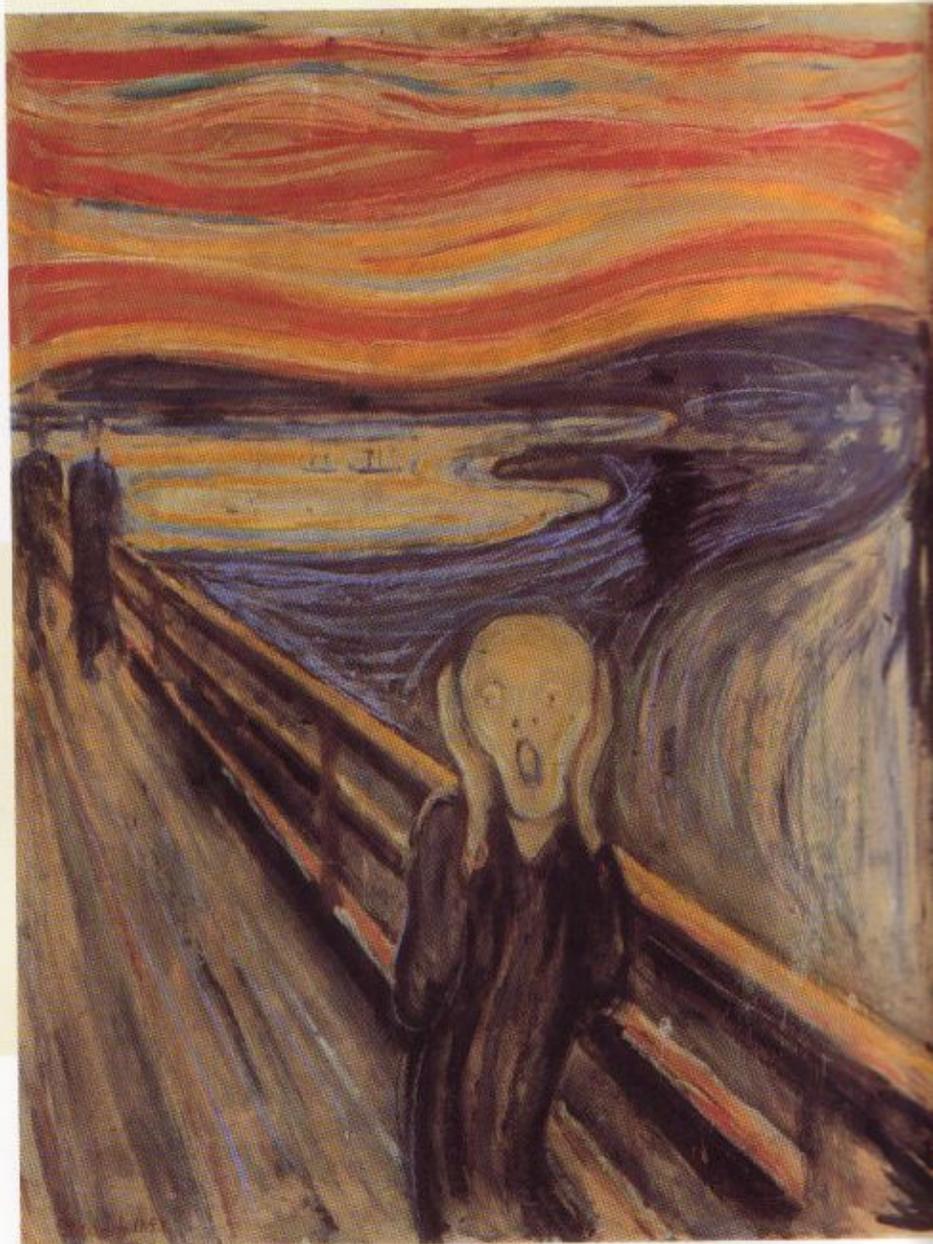


La forma en el cuadro

Aunque en un cuadro los cuatro elementos del lenguaje pictórico (forma, color, espacio, trazo) se hallan presentes, no todos tienen siempre la misma importancia, ya que cada artista desarrolla uno o varios de ellos de forma especial.

Uno de los movimientos artísticos que más se apoyó en la forma para articular su discurso fue el Expresionismo. El pintor noruego Edvard Munch (1863-1944) inició su carrera durante el período impresionista, pero pronto se desmarcó —como Van Gogh— con una personalidad más expresionista.

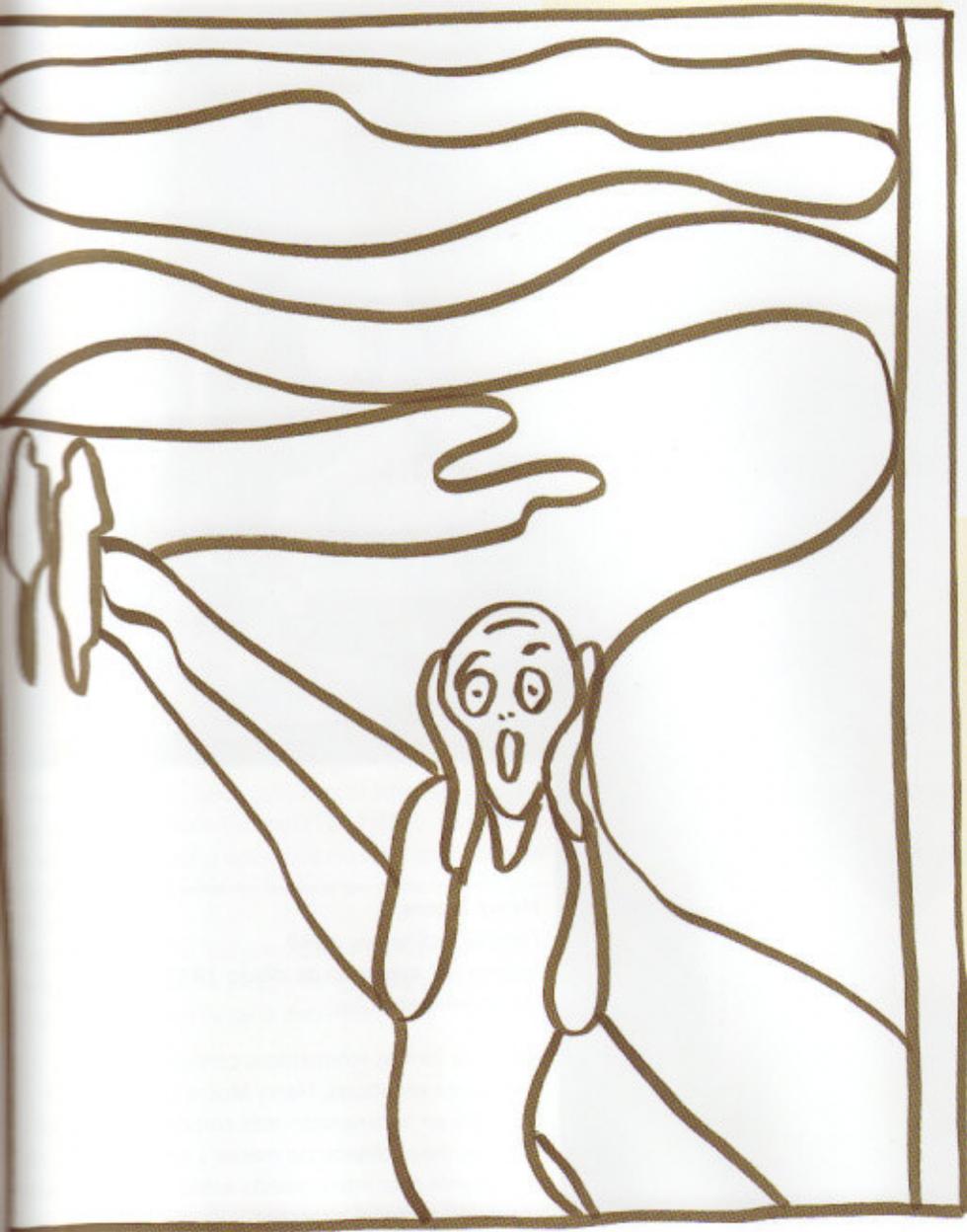
Munch se expresa mediante un sistema de formas ondulantes, que a menudo se arremolinan en espirales. Algunos rostros no tienen facciones, en ocasiones poseen ojos diminutos o desorbitados, otras veces muestran aspectos calavéricos que recuerdan máscaras mortuorias. Este universo personal de formas fantasmagóricas y reales a la vez transmite la soledad y angustia de sus temas. Como decía Rilke a propósito de él (quizás pensando en *El grito*), "había introducido ya esa violencia del terror en sus líneas", que es otra que la energía que fluye y se materializa. En su obra *El grito* el efecto sonoro toma forma plástica y ensordece al espectador.





"Iba caminando con dos amigos por el paseo –el sol se ponía–. El cielo se volvió de pronto rojo. Yo me paré y, cansado, me apoyé en una baranda. Sobre la ciudad y el fiordo azul oscuro no veía sino sangre y lenguas de fuego. Mis amigos continuaban su marcha y yo seguía detenido en el mismo lugar, temblando de miedo, y sentía que un alarido infinito penetraba toda la naturaleza."

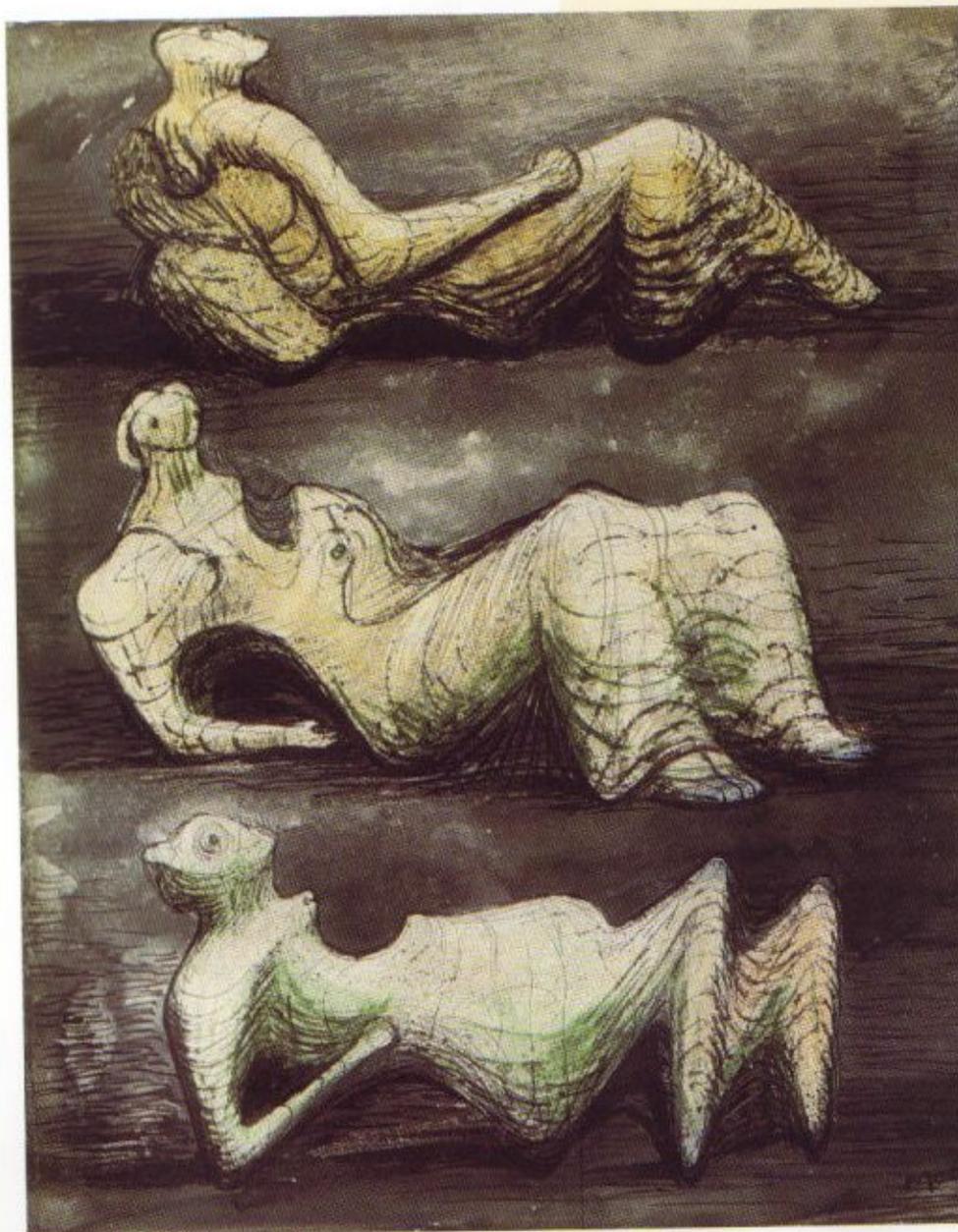
Edvard Munch,
1892.



Esquema gráfico de las formas que configuran la imagen global del cuadro de Munch. Las formas de los personajes y la de los elementos del paisaje pueden reconocerse fácilmente debido a la simplicidad de sus estructuras.

Forma y expresión personal

Cada forma expresa un contenido distinto. No transmite lo mismo una forma angulosa y compleja que una de suaves curvas y estructura simple, una forma dinámica y gestual que otra estática y geométrica... Un mismo tema puede ser abordado desde múltiples puntos de vista, tantos como artistas. Veamos cómo han desarrollado formalmente la figura humana cuatro grandes creadores.



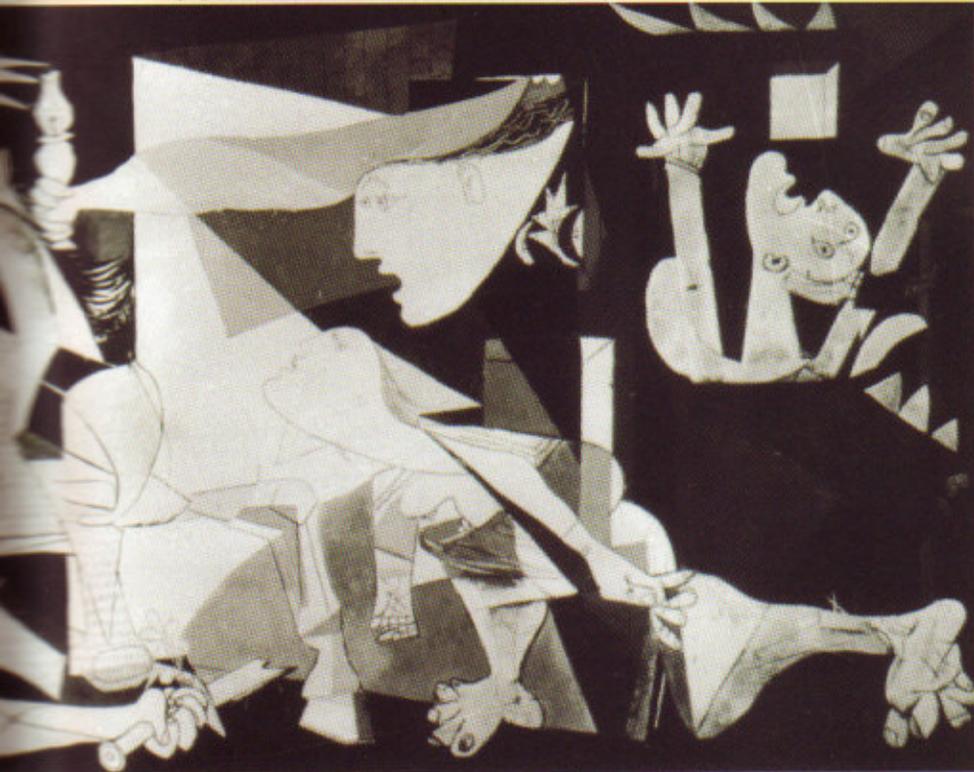
Henry Moore,
Figuras reclinadas, 1948
(página del cuaderno de dibujo 1947-1949).
Colección particular.

Mediante formas volumétricas concebidas como verdaderas esculturas, Henry Moore (1898-1986) se centra en la dimensión más corpórea del cuerpo humano, desarrollando las masas y los volúmenes de la anatomía pero interpretando estos aspectos desde una visión personal y creativa.



Las manos y las herramientas fueron para Eduardo Chillida (1924-2002) una fuente de inspiración en su trabajo. Como escultor conectó siempre su universo formal con el valor del espacio y el concepto de fuerza. En este dibujo, describe masas y formas replegadas mediante una línea delicada pero precisa.

Eduardo Chillida,
serie Manos, 1966.
Colección particular.



Mediante formas planas próximas al lenguaje propio del cartelismo, Pablo Picasso (1881-1973) elaboró este inmenso cuadro épico que expresa los desastres de la guerra. El horror se traduce en cada expresión de angustia. Formas recortadas, fragmentadas y deformadas van más allá del realismo y cubismo formalista tradicional al ponerse al servicio de la denuncia.

Pablo Picasso,
Guernica, 1937.
Centro de Arte Reina Sofía, Madrid (España).

Joan Miró (1893-1983) trata la figura humana desde la forma del signo. Cada mancha sugiere una forma y el artista la convierte en un personaje que desarrolla un papel simbólico y poético en su particular universo pictórico. Mediante formas simples y primarias Miró nos sitúa en un mundo onírico e irreal.

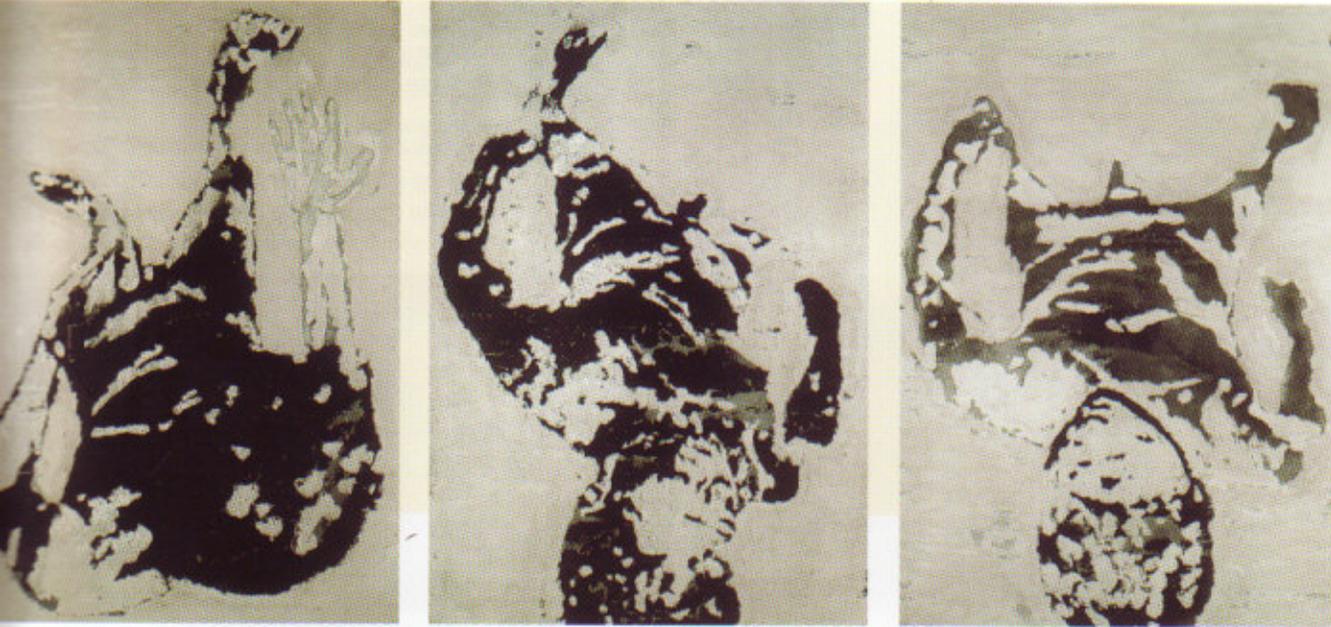


Joan Miró,
página del libro de artista: *À toute épreuve, 1958.*
Colección particular.

Experimentación con la forma

Cada artista tiene una visión particular que nace de su mundo interior y se transmite mediante su lenguaje personal, pero ese mundo interior y ese lenguaje personal no se construyen de la nada. A partir del trabajo y de la contemplación el artista va construyendo el camino hacia el enriquecimiento del lenguaje y la aportación de contenidos que luego comunica. Muchos artistas dedican horas a la observación y análisis del mundo que les rodea para captar qué se esconde detrás de cada forma y conectar así con la naturaleza y la cultura de su momento.

En esta serie de pinturas, Tomás Gómez (1960) desarrolla un estudio formal de una figura humana, modificando la percepción de la morfología mediante el cambio de punto de vista y la aplicación creativa del escorzo. Sin variar el modelo ni deformarlo, el autor crea tres formas personales conservando el realismo inicial y aportando una visión creativa.



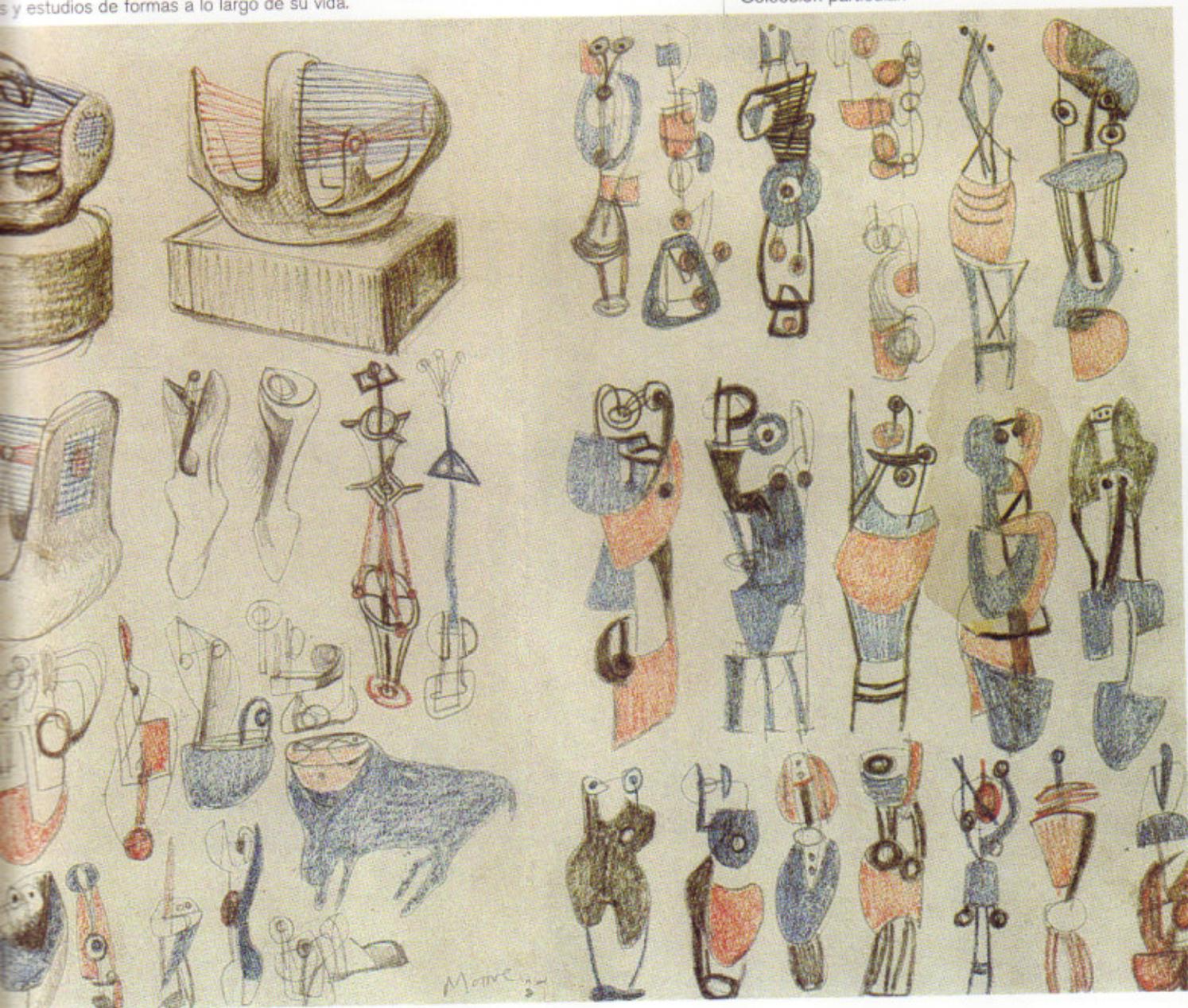
Tomás Gómez,
1966, 1989.
Colección particular.

el que Miró, Chillida y muchos grandes creadores, Henry Moore coleccionó, durante sesenta años, todo tipo de formas naturales: corales, calaveras, huesos, raíces, etc. Mis amigos le traían siempre objetos que él aprovechaba para inspirarse en sus formas, buscando siempre el latir de cada forma de la naturaleza para conectarlo con la humana. Ésta es una página de uno de los muchos cuadernos que llenó de dibujos y estudios de formas a lo largo de su vida.

Henry Moore,

página de cuaderno de dibujo, 1937.

Colección particular.



Experimentación con la forma

En este capítulo analizaremos las formas que se hallan con mayor frecuencia en la naturaleza viva, las formas animales y las vegetales. Hemos escogido tres modelos muy distintos para proponer trabajos creativos a partir de sus características específicas, aunque a pesar de sus diferentes cualidades visuales, los tres tienen en común el hecho de tratarse de formas orgánicas: unas frutas, de forma simple y volumétrica, unas ramas retorcidas, de estructura lineal y carácter expresivo y, finalmente, unos caballos a galope, de formas complejas y muy dinámicas.

La forma

en l



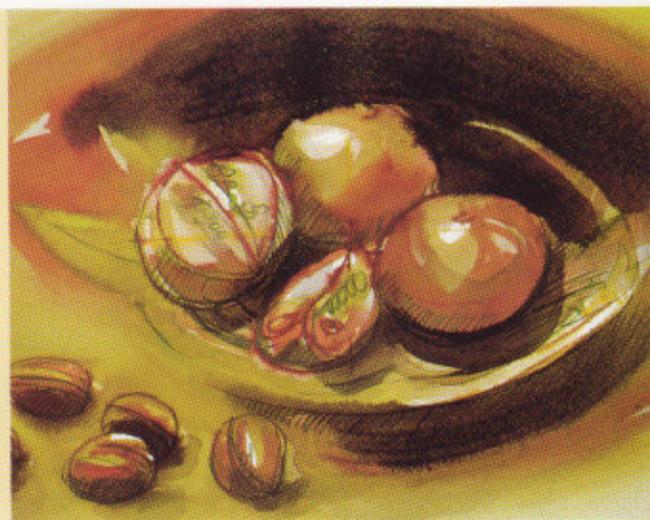
naturaleza viva



"Dejad que los alumnos experimenten cómo se forma un capullo, cómo crece un árbol, cómo se abre una mariposa: ellos mismos serán así tan ricos, tan volubles, tan obstinados como la gran naturaleza."

Paul Klee,

Métodos para estudiar la naturaleza, 1923.



Formas volumétricas, orgánicas, curvilíneas...

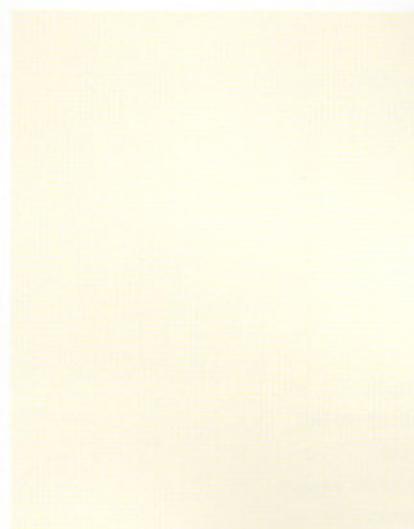
Paul Cézanne (1839-1906) fue el primer pintor que consideró el cuadro como un ser vivo independiente de la naturaleza, con una lógica interna. La forma fue el eje central de la mayoría de sus obras, tratándola con mayor solidez que sus coetáneos impresionistas mediante un uso ajustado del peso y el color. Su método de trabajo se basaba en la observación atenta, casi científica, del objeto que deseaba representar, y realizaba numerosos estudios de una misma forma desde varios puntos de vista o en condiciones lumínicas distintas, como ilustra su serie de pinturas sobre la montaña Sainte-Victoire en Francia, o los múltiples bodegones de manzanas. Para él la naturaleza era la única escuela del arte y en ella descubrió lo que formuló en su famoso postulado que reduce todas las formas a la esfera, el cilindro y el cono, tres figuras de estructura circular, como los ciclos de la naturaleza.



Cézanne,
*Naturaleza muerta con manzanas
y plato con bizcochos, c. 1881.*
Musée du Louvre,
Paris (Francia).

**Composición
de frutos de otoño:
analizar su
estructura
y volumen**

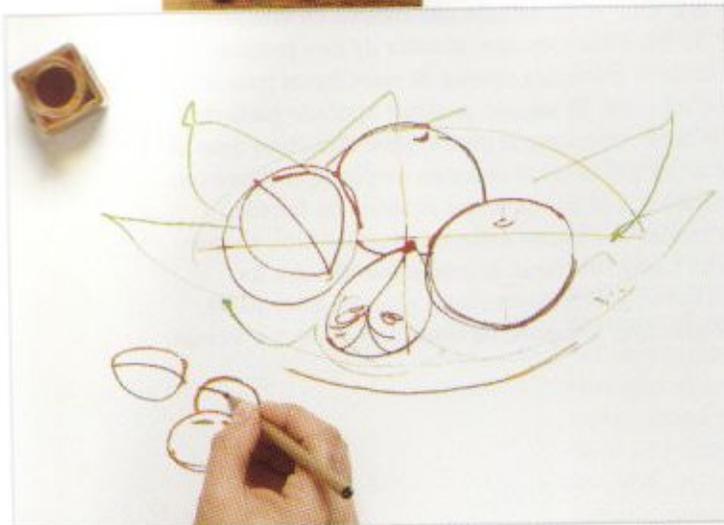
La primera propuesta de este libro es un estudio morfológico de elementos simples de la naturaleza. Al igual que Cézanne, el autor de este proyecto, Josep Asunción, va a analizar la estructura interna de unos frutos para ir definiendo paso a paso su volumen. El método analítico aplicado parte de una primera pregunta que debe formularse el pintor: ¿qué estructura tiene el modelo? A partir de aquí se irá ajustando el volumen mediante el clarooscuro. Como se verá en esta propuesta, trabajar de forma analítica no impide resolver plásticamente el cuadro con trazos sueltos y desenfadados, ya que lo importante es una buena base estructural. El medio que el autor ha escogido son las tintas artísticas, aplicadas con lápiz y pincel sobre papel, y el modelo, un grupo de granadas y nueces, de estructura esférica y formas curvilíneas.



*"Tratará la naturaleza mediante
el cilindro, la esfera, el cono."*

Paul Cézanne.

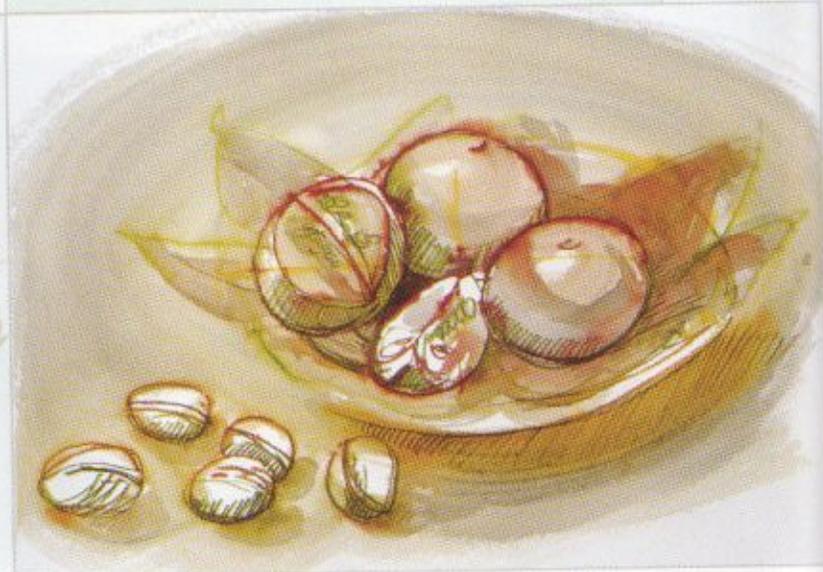
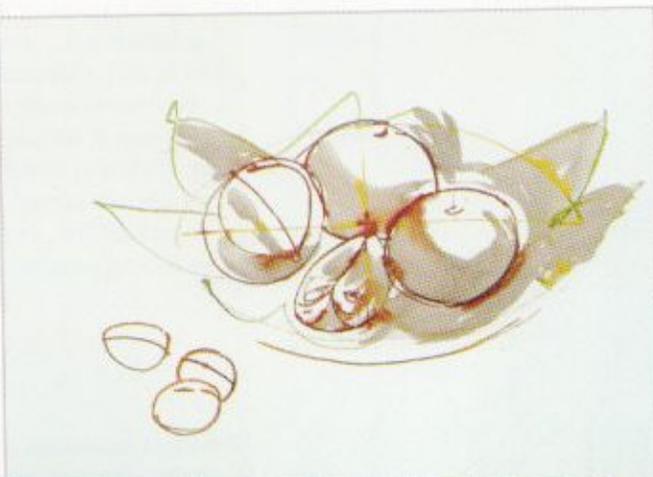




1 El primer paso es mirar. Una mirada atenta a la forma nos permite descubrir su estructura, sus rasgos esenciales. El segundo paso consiste en decidir cuál es la representación idónea para esa estructura (como vimos en el capítulo introductorio, puede ser por esqueleto, contorno, silueta o masas). En este caso, lo ideal es partir de los contornos. Con un lápiz de dureza media (HB) empapado en tinta, trazamos las líneas internas y externas esenciales de cada fruto.

2 Con pincel grueso de acuarela, aplicamos una suave aguada cuando todavía están húmedos los colores de los contornos. El color de base es un tono neutro que servirá para situar las masas principales.

3 Tras añadir dos nueces más en la composición, los siguientes trazos a pincel sitúan las sombras de las formas. De este modo, la forma deja de ser bidimensional y se convierte en tridimensional, ya que toma volumen gracias a las sombras propias y se sitúa en el espacio gracias a las proyectadas.



4 Un tramado lineal realizado con un lápiz empapado en tinta define más el volumen de las nueces y las granadas, y aporta vibración gracias al juego que se establece entre la línea y la mancha. A continuación, pintamos el fondo con una aguada neutra aplicada con pincel grueso; seguimos el ritmo elíptico de las formas para integrar la composición y aportar dinamismo.



5 Continuamos representando el volumen de las formas esféricas aplicando nuevos valores de luz y color mediante una tinta cálida que potenciará el contraste.

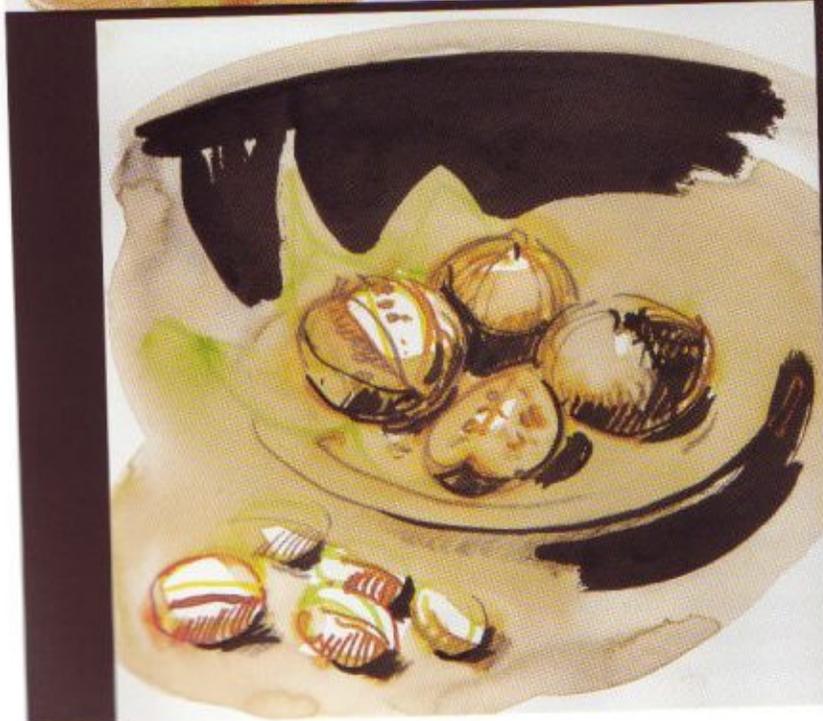
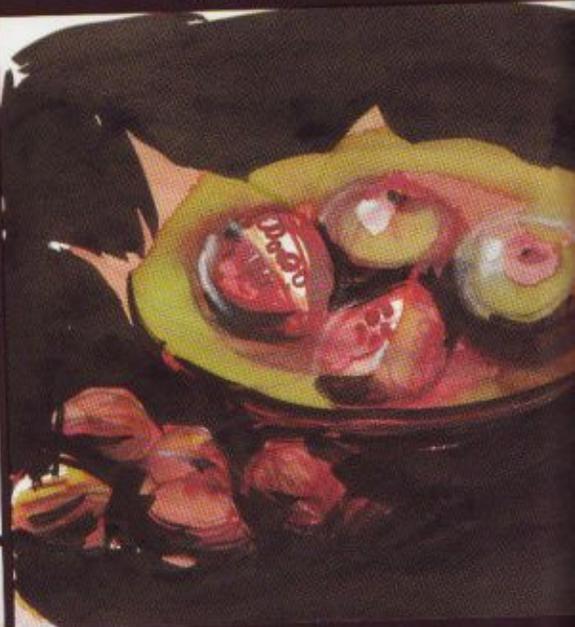
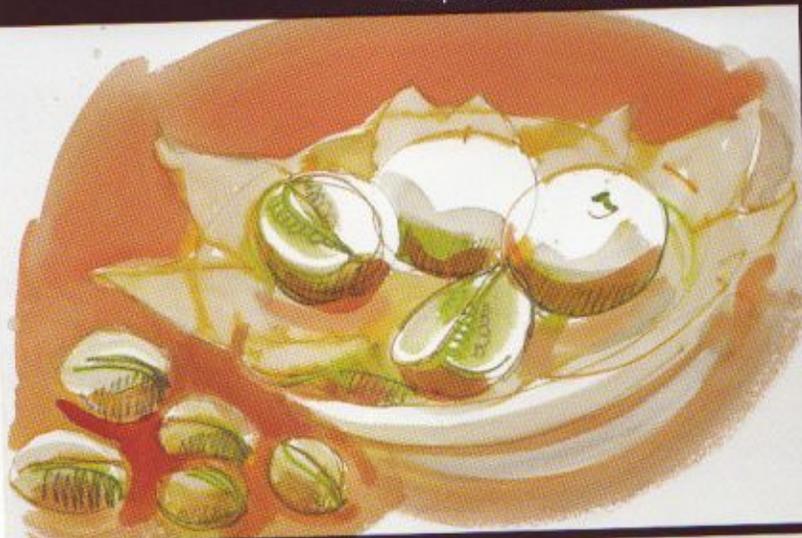
6 Para aumentar la vibración lumínica y destacar más la forma del fondo, coloreamos de verde el espacio circundante; el verde es un tono frío que contrasta con el anaranjado de la forma. Los toques finales los resolvemos aplicando una tinta muy oscura que destaca el volumen y aporta solidez al conjunto.

Otros resultados

Al partir de formas orgánicas de estructura esférica, todo el juego creativo puede desarrollarse precisamente en este tipo de forma curvilínea, variando la distribución de las masas y la intensidad del contraste en los volúmenes. El autor ofrece varios resultados posibles según estas variables plásticas.

La sensación de frescor que produce este cuadro se debe a lo inacabado de la composición. Pocos trazos pero bien dados y el respeto por la limpieza del papel blanco del fondo que respira entre las manchas, dan mayor luminosidad a la escena y permiten la expansión visual de la forma.

El autor logra aquí un enfoque más tenebrista y dramático. Para conseguirlo, ha hecho intervenir colores más intensos y el negro final, que recorta la forma aislándola del espacio y mostrando parcialmente su volumen.



En este resultado se ha optado por potenciar los frutos desdibujando el plato en una tinta muy diluida. Las manchas oscuras del fondo crean un contrapeso visual que equilibra la distribución de luces y sombras.

El tratamiento muy acuoso
de la tinta sepia suaviza las
líneas de este cuadro,
creando una atmósfera
ambiental uniforme que
integra perfectamente los
volúmenes de las granadas
y nueces en el espacio.

En este caso, el
autor ha optado por
formas recortadas y
planas, de pocos
valores luminicos
pero muy duros
contrastes.



Nuevas propuestas

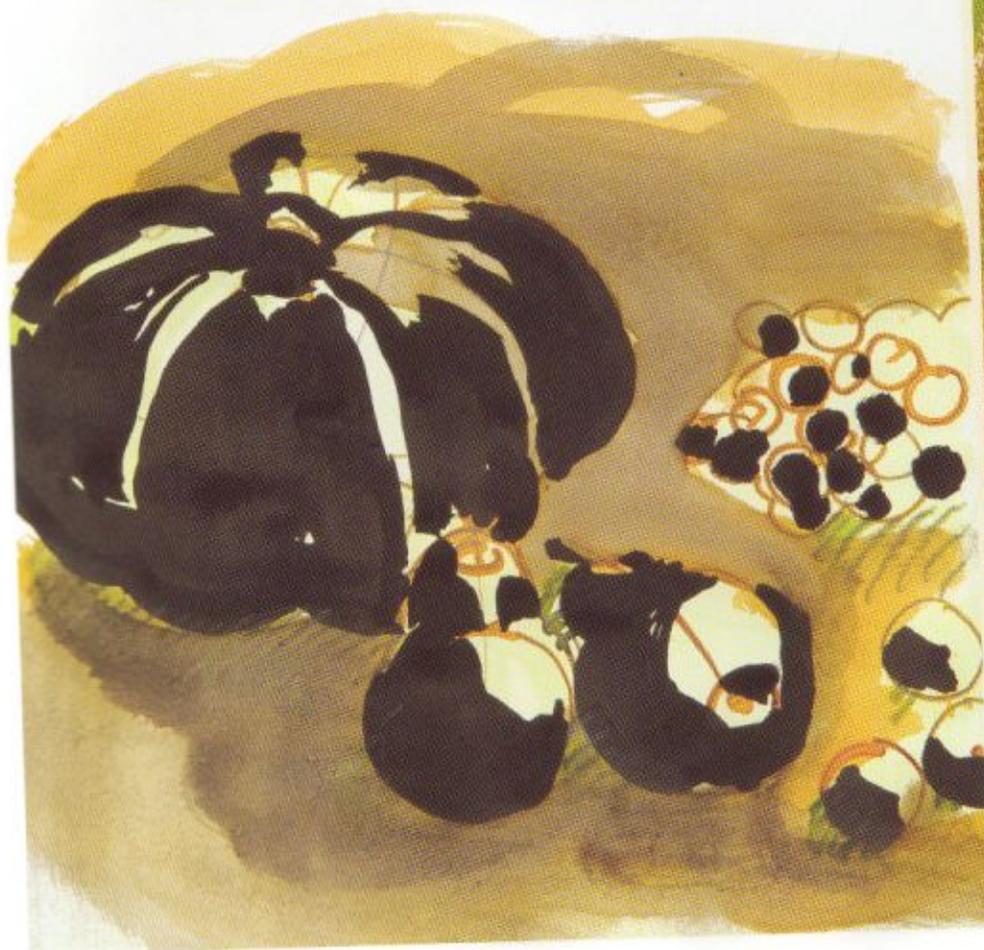
Otros modelos

La mayoría de formas orgánicas de la naturaleza viva tiene una estructura curvilínea. El mundo vegetal es muy rico en formas de este tipo. El autor ha escogido en esta ocasión otros frutos: una calabaza, estructurada por arcos alrededor de un eje, dos peras de forma ovoide y un grupo de uvas y cerezas, de estructura esférica. La variedad de tamaños y la disposición de los ejes en las estructuras aportan una mayor complejidad al tema.



Otros medios

Para variar de medio y experimentar con nuevos resultados, se ha decidido representar el mismo tema empleando un medio graso: las ceras. Este medio permite fundir los colores sobre el soporte de forma pastosa y mantecosa, a la vez que posibilita un rico juego entre tramas por líneas y difuminados texturados. El resultado formal final es mucho más atmosférico, la forma no queda recortada del fondo y, además, se aporta una mayor sensación táctil debido a la textura de los trazos.



Otras miradas

La luz define visualmente las formas. Cada pintor da un tratamiento distinto a la forma en función de la distribución de luces y sombras que decida. Una forma orgánica de carácter intimista y delicada pobreza es la que Zurbarán (1598-1664) muestra mediante un claroscuro tenebrista que dota de alma a cada membrillo del cuadro. Botero (nacido en 1932), en cambio, se caracteriza por una tendencia formal a la mayor redondez posible de todo cuanto representa. Este exceso de redondez distiende las formas y las vuelve amables, incluso divertidas. La iluminación suave y fresca de sus naranjas las hace casi incorpóreas.



Fernando Botero,
Naranjas, 1982.
Colección particular.

Francisco de Zurbarán,
El bodegón de los membrillos, c.1630.
Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona (España).



Formas lineales, retorcidas, sinuosas...

Van Gogh (1853-1890) es un pintor que brilla con luz propia en la constelación de los impresionistas. Su singular estilo basado en un tratamiento muy personal del color y la forma le convirtieron en el precursor de la pintura expresionista por el carácter directo y el trazo energético y vibrante que imprimía en sus cuadros.

La pasión por la naturaleza le llevó a pintar una y otra vez al aire libre, buscando la energía que contenía cada forma para transmitirla con fuerza. Por eso pintó y dibujó muchas veces árboles, por la vida que supo ver en ellos, captando el carácter de cada rama y expresándolo mediante trazos retorcidos, ondulantes y vibrantes. Estas formas lineales fueron extensamente tratadas por este gran pintor, que las aplicó incluso en la representación de otros elementos del paisaje o el bodegón, lo que hizo su estilo inconfundible por sus trazos lineales sinuosos que modelan la realidad con gran dinamismo.



Van Gogh,

*El jardín del presbiterio
en invierno, 1884.*

Van Gogh Museum, Amsterdam
(Países Bajos).

**Troncos,
ramas y raíces:
descubrir
su expresión
y poesía**

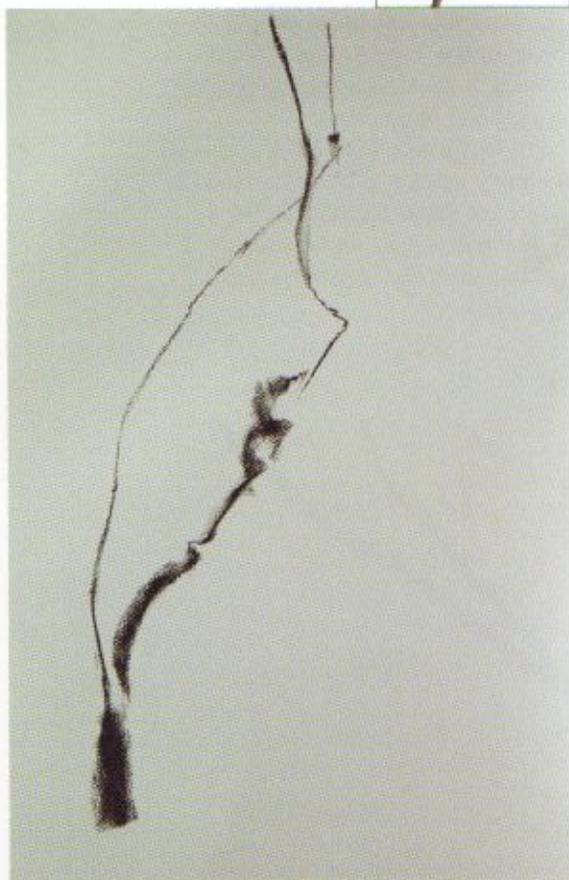
Un segundo grupo de formas naturales es el constituido por las no volumétricas, sino lineales. En estas formas apenas hay volumen y se definen por el recorrido de sus trazos lineales, sea recto, curvo, sinuoso, quebrado o retorcido sobre sí mismo. La siguiente propuesta creativa, desarrollada por Josep Asunción, contempla las formas que adopta una rama en su extensión natural. A partir de este simple modelo, el autor ha fijado la mirada en las formas gestuales y el ritmo de sus líneas combinando de forma creativa varios puntos de vista de una misma rama en un solo papel. El medio empleado es seco, combinando lápiz de grafito y pasteles duros de color para enriquecer cromáticamente la obra.



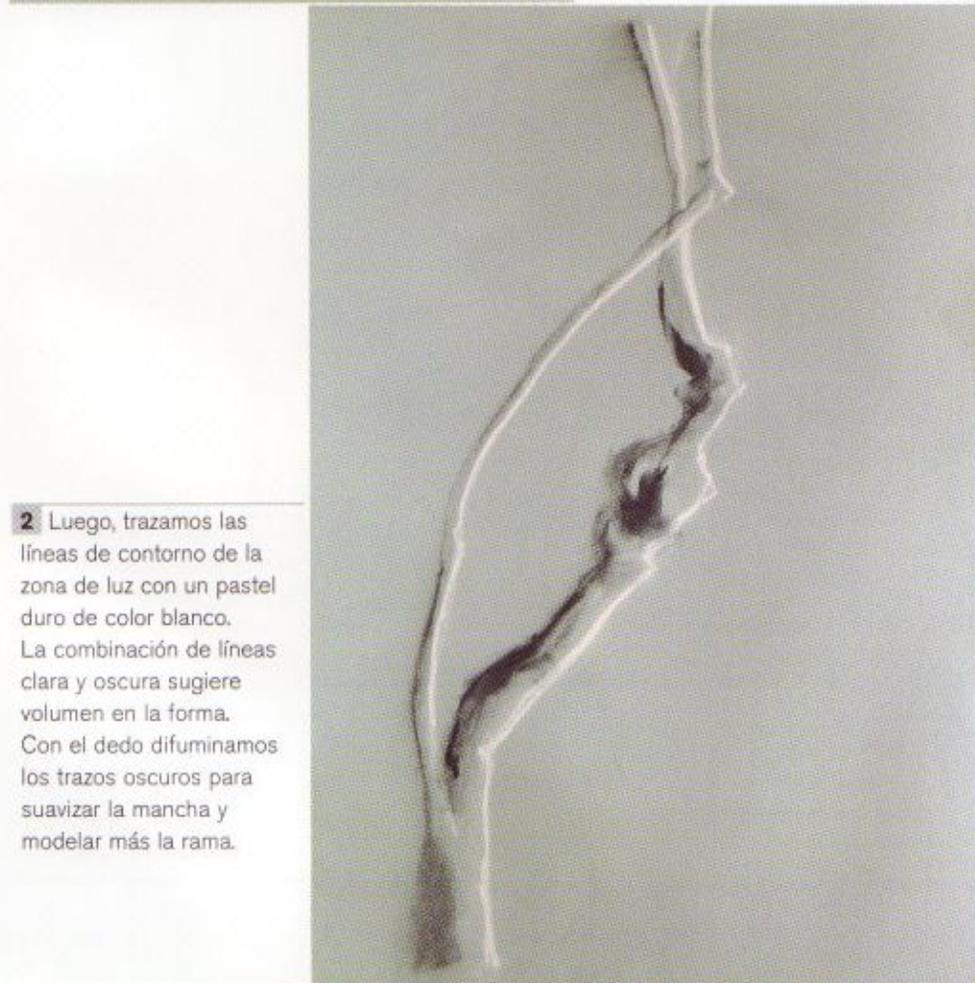
*"El ojo tiene esa suerte de disfrute en caminos
ambolados, en ríos serpenteantes y toda clase de
arborescencias cuyas formas, como veremos luego, se
componen principalmente de lo que yo llamo
ambolante y serpentina. (...) El intrincamiento en la
forma, pues, lo definiré como esa peculiaridad de las
líneas que la componen, que lleva al ojo a una
caprichosa suerte de persecución, y, por el placer que
da a la mente, lo titula con el nombre de bello."*

William Hogarth,

El análisis de la belleza, 1753.



1 El primer trazo que realizamos con un pastel negro ya define el carácter lineal de la rama. Dado que se trata de una línea con modulaciones, también modulamos el trazo a medida que desplazamos el pastel sobre el papel, variando su posición e intensidad; de este modo, conseguimos líneas finas y anchas combinadas.



2 Luego, trazamos las líneas de contorno de la zona de luz con un pastel duro de color blanco. La combinación de líneas clara y oscura sugiere volumen en la forma. Con el dedo difuminamos los trazos oscuros para suavizar la mancha y modelar más la rama.

3 Con pastel blanco y negro reforzamos las formas y la rugosidad de la rama mediante tramas lineales y trazos gestuales. Más tarde dibujamos líneas vibrantes de valor intermedio con un pastel rojo y una nueva vista de una sección parcial de la rama muy ampliada. Esta nota de color aporta vida a la composición y refuerza la variedad de puntos de vista.





4 Para contrastar con las finas líneas de la rama roja dibujamos otro trozo de rama muy ampliado con grafito de mina muy blanda (6B), difuminando parcialmente algunos trazos y modulando el volumen con tramas lineales combinadas. Para compensar esa masa oscura reforzamos el contorno de la primera rama con blanco.



5 Finalmente, ajustamos las formas borrando algunos trazos anteriores y creando un cuarto fragmento de forma, más azulado y uniforme, para ofrecer una composición formal más variada y compensada.

Galería

Otros resultados

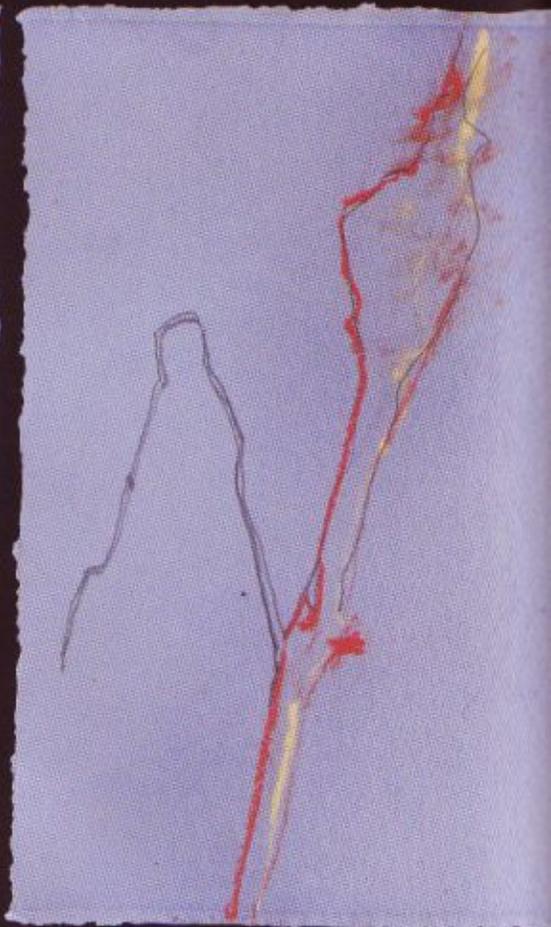
El trabajo creativo de esta propuesta consiste en la variación libre del tamaño de las ramas, de su estructura formal y la disposición de los distintos puntos de vista combinados entre sí. Como se aprecia en estos seis resultados diferentes, el juego formal da mucho de sí, al igual que el cambio de soporte. En función del papel utilizado el resultado es más o menos expresivo.

En esta composición de ramas el autor ha querido reforzar las diagonales y la idea de forma lineal fina. Al repetir varias veces la rama en la misma posición variando un poco la escala y sobre todo la técnica, ha convertido esa diagonal en una forma lineal repetitiva e insistente de gran dinamismo.



En este caso la rama se repite en la misma posición, sin sufrir ninguna variación de escala, pero sí de estructura. La rama de la derecha tiene una estructura de contornos y la de la izquierda, de masas. Al combinar las dos estructuras formales se crea un bello diálogo entre línea y mancha.

La pureza formal de esta rama en posición vertical es el medio ideal para expresar la capacidad comunicativa de un simple movimiento lineal en el espacio. Como en este caso sólo se ha trazado el contorno, la rama se ha vuelto prácticamente transparente y delicada; la calidad del papel hecho a mano también imprime un carácter distinto.



Ésta es la visión más expresionista de la rama. En ella el autor se centra en el nudo y exagera su volumen y masa mediante gruesos trazos negros y un tramado insistente, logrado con varias pasadas suaves en zigzag de una goma de borrar. Una pequeña forma al lado ayuda a captar el nudo como una gran forma, por puro contraste de escala.



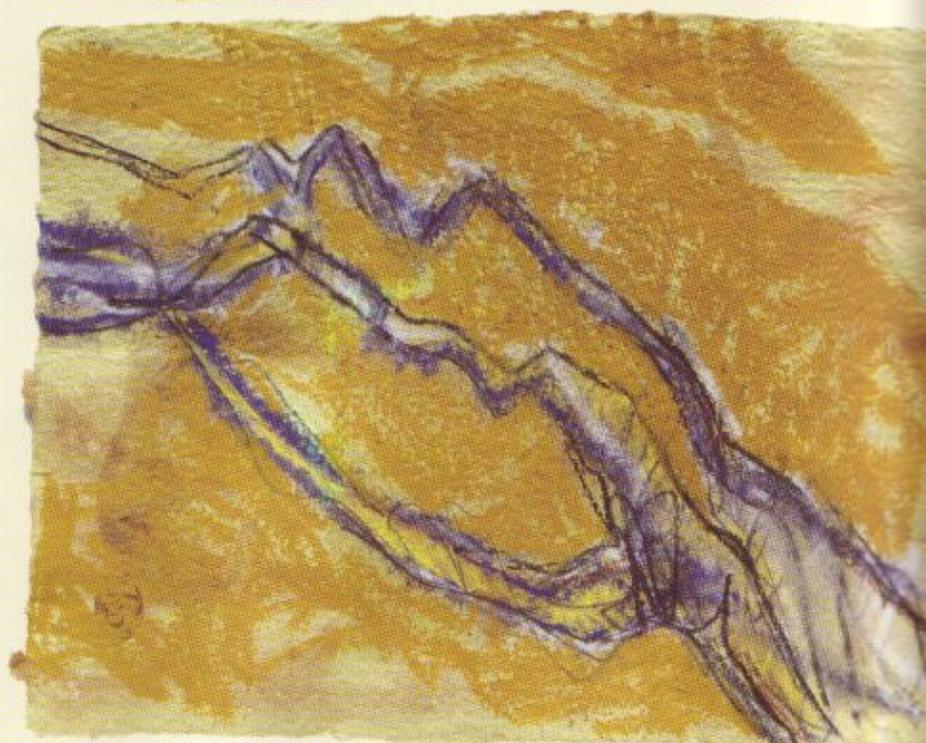
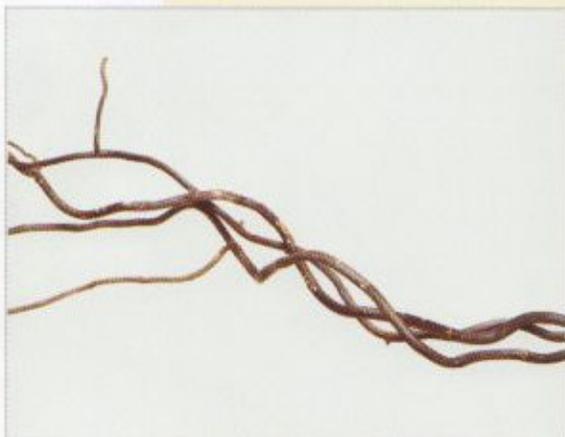
Para este resultado final el autor ha escogido un papel reciclado de mayor tamaño y sobre él ha combinado tres formas muy distintas. La superior es una forma esquemática y elemental, la central, una forma suave y iluminada, con algo de volumen, y la inferior, una forma muy retorcida y liada de ramas sinuosas.



Sobre un recorte de papel hecho a mano se han trazado diversas versiones de la misma rama, potenciando esta vez el diálogo entre rama y fondo. Se han ido variando las intensidades del mismo para destacar más la corporalidad de la línea.

Otros modelos

Existen infinidad de formas lineales en los elementos naturales: retorcidas, sinuosas, rectas, ondulantes, serpenteantes, quebradas, etc. Para variar de forma lineal el autor ha buscado unas ramas más ondulantes y sinuosas, de suaves curvas, más propias de una enredadera que de un árbol o arbusto. Ha resuelto de dos modos distintos el reto. En uno de ellos ha potenciado la ondulación con suaves trazos sobre un papel decorativo de dos colores hecho a mano, y en el otro ha exagerado la energía del enredo entre las tres ramas mediante unas formas más quebradas de trazos gestualmente muy marcados.



Otros medios

Con tinta china y una pajita para tomar refrescos es posible crear formas lineales con este resultado. Se deposita una gran gota de tinta sobre un papel poco absorbente, se acerca la pajita a la gota y soplamos repetidas veces hasta desplazar el líquido, creando con ello interesantes recorridos.



Otras miradas

La mirada de un escultor como Henry Moore (1898-1986) sobre los árboles se centró en el diálogo entre masas y espacio. Moore contempló, en este dibujo, el árbol como un volumen muy denso y vivo que se expande por el espacio extendiendo sus ramas al tiempo que crea una cortina o barrera textural de líneas. Egon Schiele (1890-1906) trabajó las formas lineales del mundo vegetal de manera más pictórica, potenciando el recorrido de las ramas, la expresividad de sus nudos y el valor del espacio vacío que ayuda a hacer vibrar las líneas.



Henry Moore, *Árboles IV*, 1975.
The Henry Moore Foundation, Perry Green, Hertfordshire (Reino Unido).

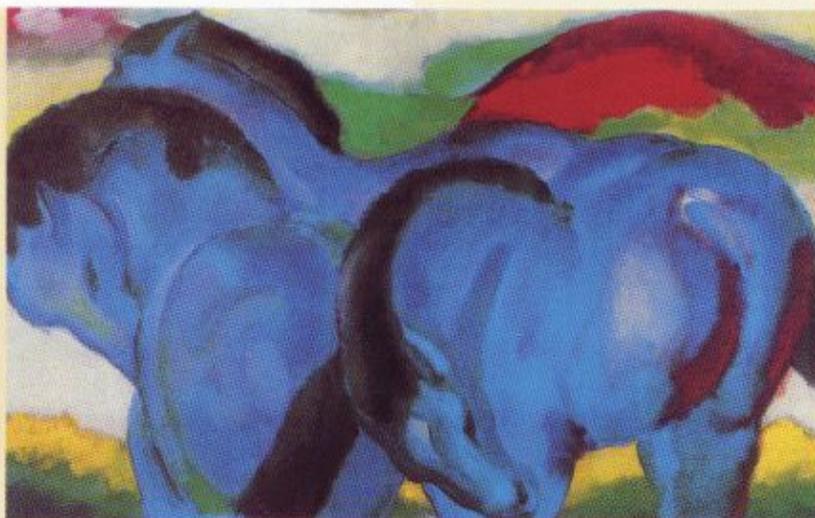
Egon Schiele, *Ciruelo con fucsias*, c. 1909.
Hessisches Landesmuseum, Darmstadt (Alemania).



Formas dinámicas, animales, vivas...

Franz Marc (1880-1916) fue, junto con Wassily Kandinsky (1866-1944), uno de los miembros fundadores y *alma mater* del grupo de artistas alemán "Der Blaue Reiter" (El Jinete Azul). Desarrolló su obra durante los primeros años del siglo xx, en un contexto cultural de pura explosión de vanguardias. En casi todos los lienzos de Marc aparecen animales, especialmente caballos y gamos; pero para él los animales eran algo más que un simple tema pictórico, eran un elemento de conexión espiritual con la naturaleza. Aunque desde la infancia siempre había convivido con animales, descubrió su interés pictórico por ellos tras un encuentro en 1905 con Niestlé, fascinándose por un gran lienzo de éste en el cual se representaban cien estorninos. De este cuadro dijo en una carta: "—Uno cree oír el gorjeo y el aleteo de los pájaros... ¡Y ninguno se parece a otro! Cada animal tiene su propia expresión".

A Marc no le interesaba la descripción sino la plasmación de la fuerza y vitalidad de cada ser vivo. Esta idealización de la naturaleza es el motivo por el que muchos de sus caballos son azules.



Franz Marc,
Pequeños caballos azules, 1911.
Staatsgalerie Stuttgart,
Stuttgart (Alemania).

Caballos a galope: cómo desarrollar sus masas y líneas de fuerza

Si las formas son la apariencia del alma de las cosas, es decir, el continente que transporta un contenido, entonces las formas vivas deben contener y transmitir vida. Si las formas duras y pétreas de un fósil transmiten rigidez, estaticismo y la sensación de que el tiempo se ha detenido, las de un animal deben transmitir vitalidad, movimiento y energía. Proponemos a continuación el desarrollo plástico de un tema muy vivo: unos caballos a galope. El caballo es un animal que simboliza fuerza y energía, aunque no agresividad. Para ello, David Sanmiguel ha trabajado a partir de un grupo de caballos que ha considerado como forma global compuesta. Para transmitir ese movimiento ha recurrido a formas orgánicas estructuradas basándose en arcos y elipses, dos formas muy energéticas y vitales. Mediante éstas se explican de modo creativo la anatomía y el movimiento.

"Nosotros ya no volveremos a pintar el bosque o el caballo como nos gustan o nos parecen, sino como realmente son, como el bosque o el caballo sienten, su esencia absoluta que vive detrás de las apariencias que vemos."

Franz Marc,
nota del artista, 1911.





1 Se ha partido de un foto apaisado para evocar la idea de recorrido y para centrar visualmente la escena en las formas de los caballos. El material escogido es la sanguina y el soporte, un papel resistente. Los primeros trazos son más gestuales que descriptivos pero ya definen los principales volúmenes y líneas de fuerza.



2 Como las formas muy recortadas no expresan excesivo movimiento, se va a crear una imagen más sugerente y difuminada. El primer paso consiste en difuminar con un trapo los límites de la forma.



4 Una vez borrado todo el dibujo se consigue un fondo de formas insinuadas.



3 A continuación, se borra la imagen siguiendo un ritmo curvilíneo, en forma de arco, para que la huella del borrado añada calidades al papel.



5 Sobre ese fondo se vuelve a trazar una nueva escena procurando que no coincidan del todo las formas, para crear, de este modo, líneas y masas que vibren entre ellas.



6 Tras varias operaciones de trazado, difuminado y borrado, se llega a un dibujo final rodeado de una atmósfera dinámica que no es azarosa, sino el resultado de un laborioso trabajo sobre las formas.



7 La obra, una vez concluida, expresa perfectamente las formas vivas de los caballos, de manera directa pero no cerrada, debido a las vibraciones visuales que se establecen entre los diversos niveles de acabado, fruto del proceso seguido.



Otros resultados

Las formas de los caballos se definen estructuralmente mediante una masa corpulenta y vigorosa y unas extremidades de carácter más lineal. Cambiar esta estructura sería traicionar la personalidad de este animal, lo que nos alejaría del objetivo de la propuesta. Pero sí es posible modificar el resultado final sin variar la técnica, centrándonos en aspectos formales distintos.

En este resultado final se ha optado por una solución esquemática. Mediante un borrado contrastado se han conseguido formas planas con gruesos contornos, al estilo de las representaciones del arte antiguo.



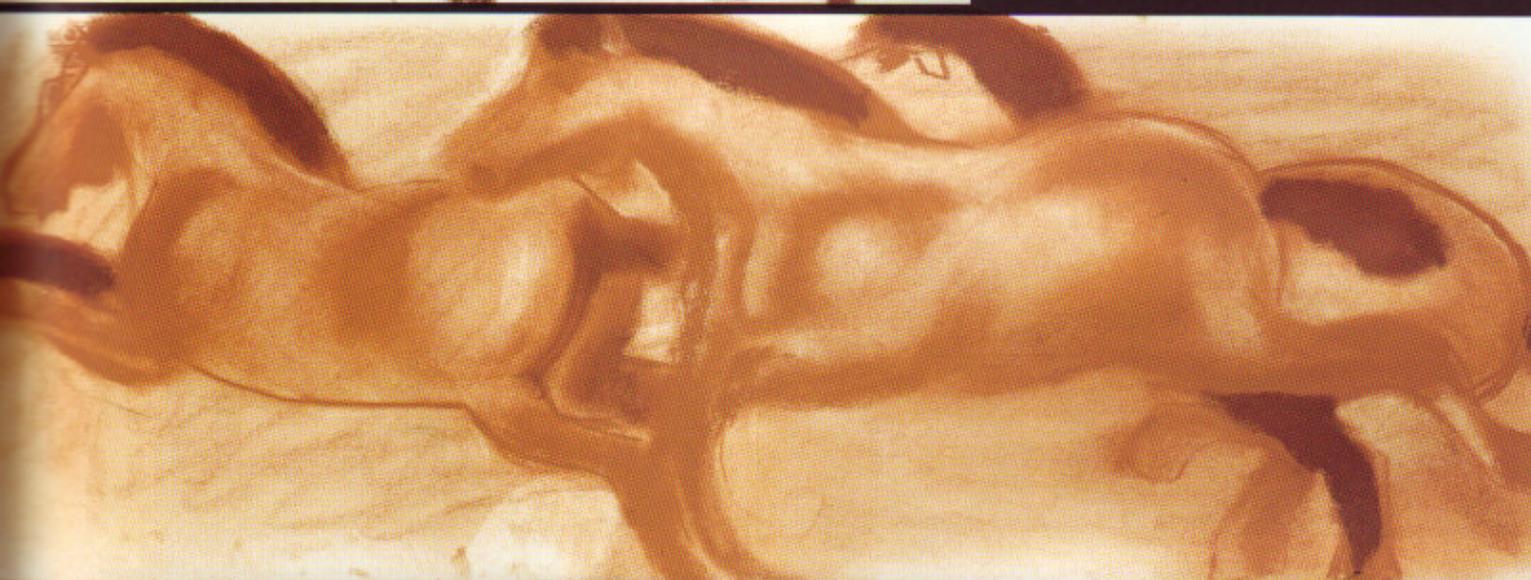
Mediante la mancha y sin apenas trazos lineales, se construyen formas más esponjosas y de aspecto físico. La mancha es el mejor recurso para crear densidad y dar cuerpo a un volumen.



Aquí, el autor se ha centrado en el juego de líneas de los contornos. Sólo con las líneas es posible lograr un efecto muy dinámico, aunque más etéreo y mental que físico.



En este acabado, los caballos tienen una expresión alegre. El suave difuminado de los volúmenes y el perfilado en los contornos refrescan formalmente la escena. Las variaciones de presión en los contornos aportan gran suavidad a las formas.



En esta ocasión, se resaltan los volúmenes de la musculatura del caballo. Las formas suaves producidas por la mancha difuminada modulan los cuerpos en relieve, líneas sinuosas y sugerentes aportan idealización y ayudan a definir sus límites.



Para conectar formalmente los caballos de la manada en una atmósfera única, sin apenas contrastes, el autor ha decidido concluir esta obra con un fuerte difuminado. Las formas individuales se sugieren así desde un todo común.

Ventana

Nuevas propuestas

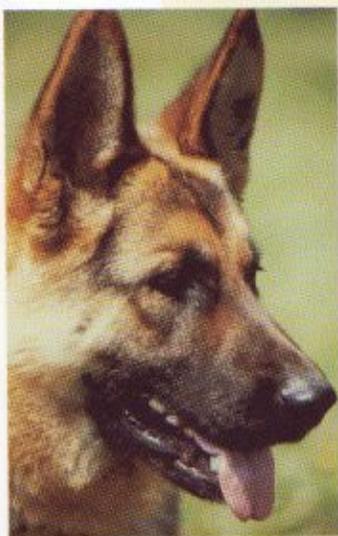
Otros modelos

Cada animal tiene una estructura morfológica distinta, a veces incluso antagónica, ya que no hay ningún punto en común entre, por ejemplo, la forma de una serpiente y la de un erizo de mar, o entre un elefante y un delfín. Pero cada uno de estos animales es un ser vivo, y se mueve de forma diferente. Para trabajar los aspectos formales del mundo animal es necesario observar los modelos con detenimiento, intentando captar sus volúmenes y sus gestos.

Veamos cómo el mismo autor ha abordado un modelo distinto: un perro. Aunque los rasgos formales no difieren mucho de los de un caballo, la vitalidad del perro está más contenida debido a que la forma es más estática.

Otros medios

Las cretas, al igual que la sanguina, permiten borrar y difuminar, modular las líneas variando la energía y presión de los trazos y manchas de forma suave o dura. Pero no permiten los acabados de una técnica húmeda, más relacionados con el diluyente y el fluir de la pintura. Para conseguir unos contornos menos definidos y un efecto de movimiento menos duro, el artista ha realizado varias acuarelas potenciando en ellas la mancha gestual y los efectos de húmedo sobre húmedo. Como vemos en esta pequeña selección, los resultados son enormemente vitales y abren un campo de investigación en este medio acuoso.



Otras miradas

El caballo es quizás el animal más representado en la historia de la pintura, desde la Prehistoria hasta la actualidad. Su esbelta figura y su proximidad con el hombre lo convierten en un emblema de nobleza, fuerza y elegancia.

En la Prehistoria se representaban los animales con fines mágicos. Al pintar un animal se producía una apropiación mágica del mismo por medio de su imagen. La mirada del pintor formaba parte de un ritual de caza.

Leonardo da Vinci (1452-1519) dedicó muchas horas al estudio de las formas en la naturaleza. Su mirada era analítica y científica y se centraba en los aspectos anatómicos del animal.



Pintura rupestre.



Leonardo da Vinci, *Caballo*.
Royal Library, Windsor (Reino Unido).

El bodegón es el género pictórico que más se centra en los objetos y su representación en un contexto escenográfico. Esta mirada atenta al objeto exige un trabajo de análisis sobre las formas, a la vez que estimula al pintor a experimentar libremente con ellas, dando una verdadera autonomía al cuadro. En este capítulo se plantean cuatro propuestas creativas distintas. En la primera se experimenta con las formas de los brillos, reflejos y transparencias, en la segunda con las formas de los pliegues y tensiones de la ropa, en la tercera con la fragmentación y descomposición de las formas al estilo cubista y en la última con las formas planas y recortadas de los muebles y los espacios interiores.

La forma

en e



bodegón

"Escarbo en la cocina buscando objetos humildes, y de cualquier objeto, de una espiga de trigo y un grillo, hago un cuadro. Para dar una emoción comunicativa a esas cosas tenemos que amarlas enormemente, pues esté usted seguro de que si no, hará un cuadro sin ningún interés."

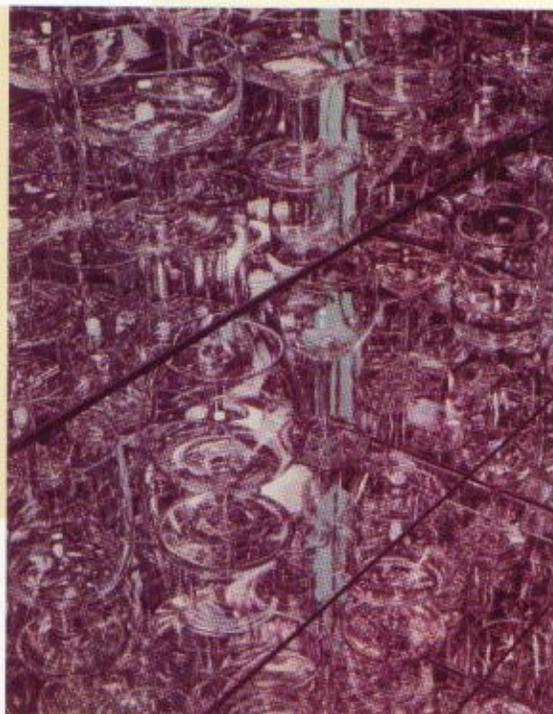
Joan Miró,
carta a Roland Tual, 1922.



Formas transparentes, reflectantes, brillantes...

¿Quién no se ha sentido fascinado ante las múltiples formas cambiantes del interior de un cristal iluminado por el sol?, ¿o por las imágenes reflejadas en los cristales de un edificio, espejo o escaparate? El tema de la imagen deformada por los efectos de la luz y los reflejos es uno de los preferidos por los pintores fotorrealistas como Don Eddy (nacido en 1944), que trata en sus lienzos de forma prodigiosa imágenes complejas y ambiguas producidas en superficies pulidas, reflectantes o transparentes. Famosa es su serie de cristalerías, de enorme complejidad visual, así como sus escaparates que permiten ver el interior expuesto a la par que la calle reflejada en el cristal. El realismo fotográfico, también conocido como hiperrealismo o superrealismo, es un estilo de pintura que exalta el virtuosismo pictórico reformulando la imagen con tal detalle y pureza que resulta verdaderamente inquietante.

Don Eddy,
Cristalería I, 1978.
Colección particular.



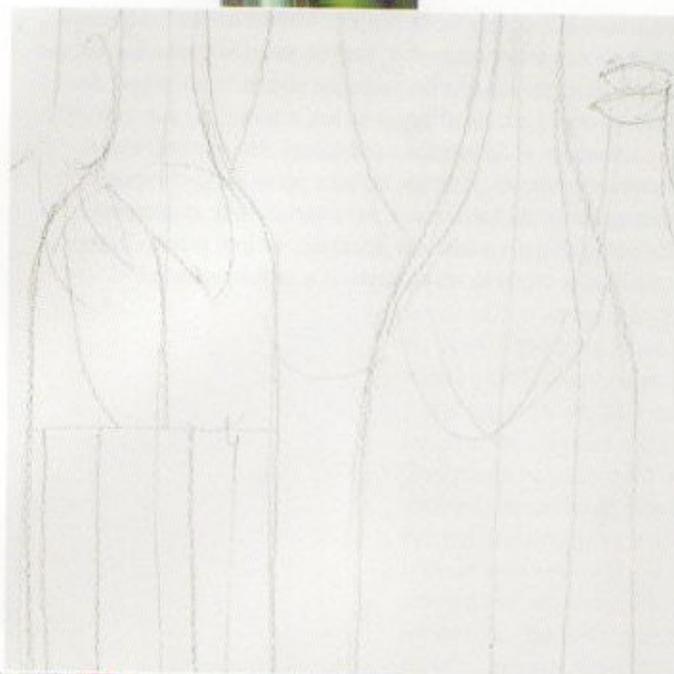
**Transparencias,
brillos y reflejos
en objetos de vidrio:
hallar formas dentro
de otras formas**

En esta propuesta vamos a potenciar la riqueza formal de los fenómenos lumínicos en los materiales transparentes: brillos, reflejos y transparencias. El autor, Josep Asunción, ha creado un bodegón situando un grupo de botellas ante una ventana para dejar pasar la luz a través de sus vidrios y crear así un universo mágico de formas cambiantes. Ha encuadrado el motivo en las botellas centrales al hallar en esta parte de la composición un sinfín de formas dentro de las formas, verdaderamente sugerentes. El medio que ha escogido para ello es la acuarela, ya que resulta idónea para expresar cualidades como la transparencia y la luminosidad.

*"Una forma en relación con otras
formas constituye la expresión."*

Hans Hofmann,
intervención en una mesa redonda
en "Artist's sessions at studio 35",
1950.





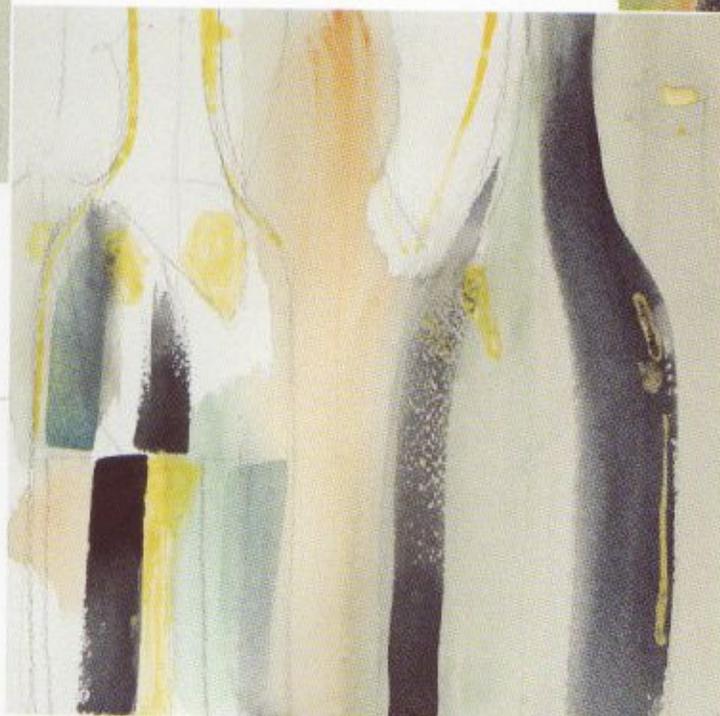
1 El planteamiento de la obra parte del dibujo inicial del esquema estructural de las formas, realizado con lápiz blando de grafito. En este caso, son formas abiertas y yuxtapuestas que debemos descubrir observando con detenimiento en el interior de cada botella. La estructura sigue un ritmo de líneas verticales y ligeras ondulaciones en forma de ese, a veces de tipo parabólico.



2 Con acuarela muy diluida situamos con pincel las primeras manchas, procurando que resulten ambiguas y poco perfiladas, fundidas en húmedo para crear vaporosidad. Este efecto será la base de la sensación visual de los degradados del vidrio.



3 Los materiales pulidos y reflectantes ocasionan duros contrastes en los reflejos y brillos. Esta característica permite saber al espectador que se halla ante un material pulido y transparente y no opaco y mate. Con tonos más intensos situamos los primeros contrastes, que definen las formas del interior de las botellas.



4 Para los toques de brillo, aplicamos una máscara o reserva en las zonas que no queremos matar. A continuación seguimos trabajando los tonos degradados de la botella visible para darle volumen, así como las formas contrastadas de la botella blanca. Abordamos también las botellas de detrás.



5 Al aumentar la intensidad de las manchas vamos definiendo con mayor precisión los límites de cada botella, así como la materia y el cuerpo de las mismas. Repasamos el contorno de la botella verde para reforzar su forma y proseguir el trabajo sin perderla de vista.

Finalmente, intensificamos el fondo y los tonos ámbar de la botella posterior. Esta decisión obedece al deseo de destacar en especial los brillos y la transparencia de la botella blanca frontal.

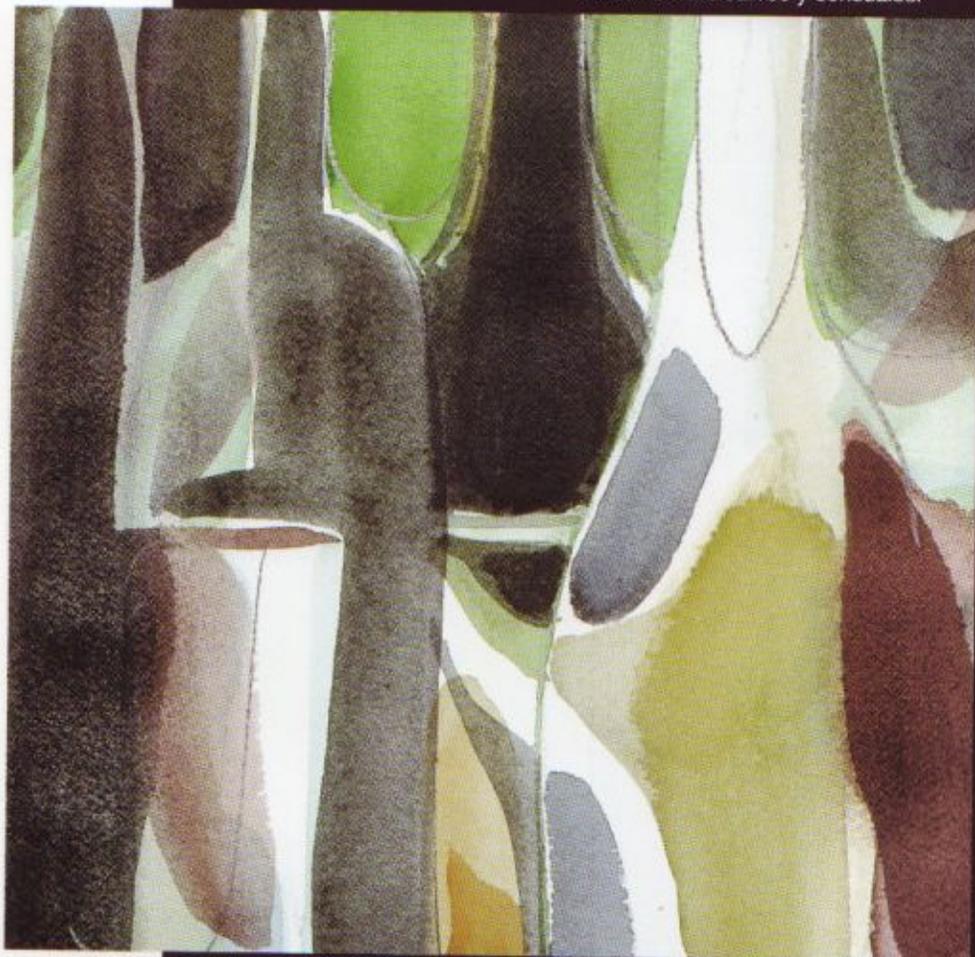


Galería

Otros resultados

Como en un caleidoscopio, este grupo de botellas es verdaderamente una fuente de múltiples formas que variarán según el punto de vista del espectador y la posición del foco de luz. El autor ha querido potenciar formas distintas en cada uno de los resultados siguientes. Densidad y transparencia son los dos registros visuales con que ha jugado, intensificando más o menos la mancha en función del efecto buscado.

Esta acuarela ofrece un peculiar modo de interpretar las formas del interior de las botellas. Mediante manchas planas, sin fundidos ni degradados, el autor ha querido expresar la psicodelia de los efectos lumínicos que generan siluetas de contornos curvos y sensuales.



En esta maravillosa composición el autor se ha arriesgado a manchas de forma directa pero sutil la estructura elemental de las formas. Para ello ha empleado un pincel plano muy ancho y cargado de acuarela bastante diluida. El objetivo era expresar el máximo de contenidos con la mínima intervención pictórica.



En esta ocasión, la mirada se ha posado en las formas de las botellas que se encuentran en segundo plano. Para reforzar la idea de luz y transparencia se ha dejado una gran zona del papel en blanco, aprovechando de este modo la luz del soporte. La luz está así repartida por toda la escena.



Este resultado se centra en la limpieza de los contornos formales y en el juego visual entre la materia del vidrio y su transparencia, muy distintas entre la botella verde y la blanca.

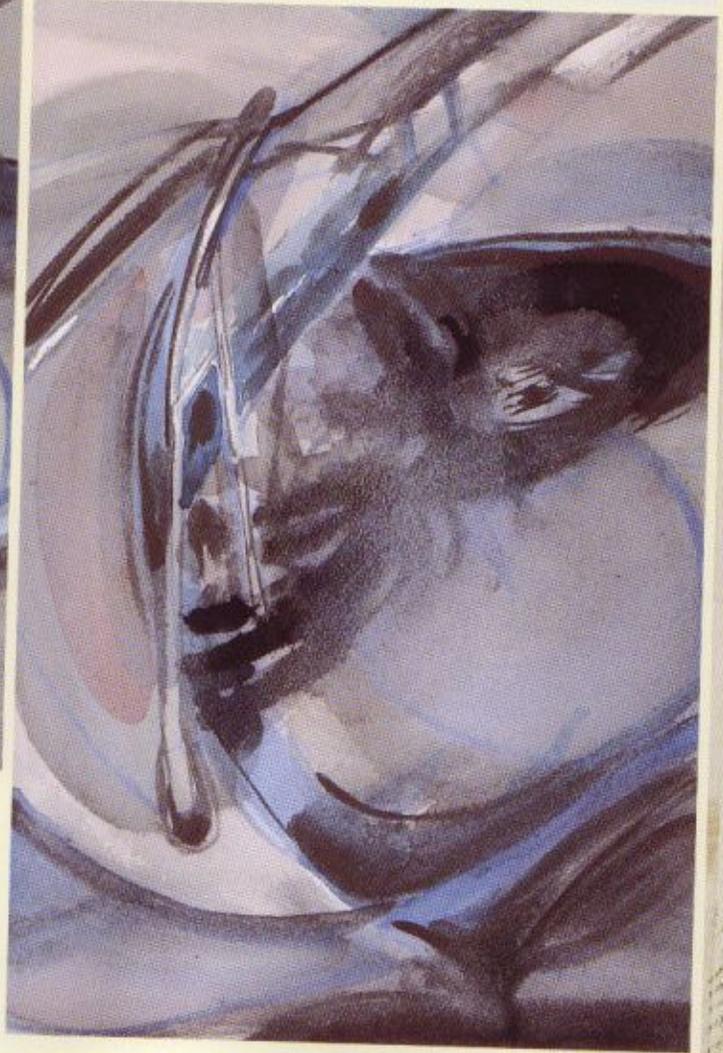
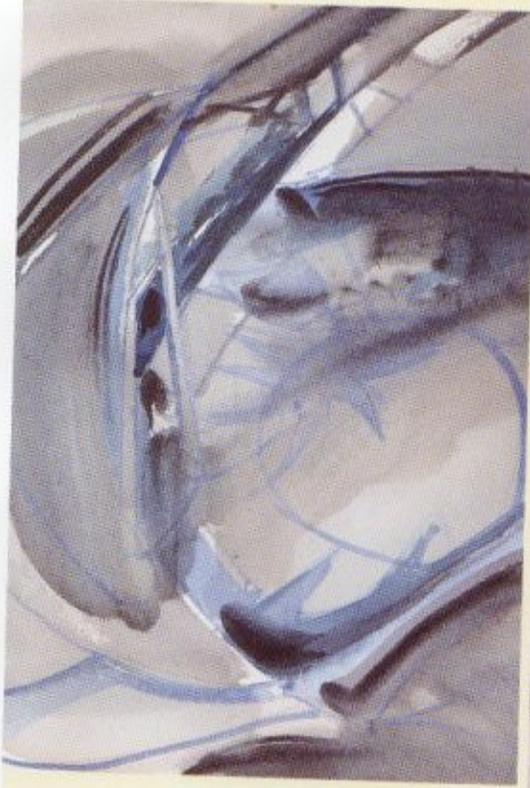
Una visión más tenebrista del tema induce aquí a manchar con más insistencia los tonos oscuros de las botellas. Con ello se ha ganado en contraste, provocando un fuerte claroscuro, al estilo barroco, que destacará con fuerza en los brillos y luces de tono amarillento de las primeras botellas.

Ventana

Nuevas propuestas

Otros modelos

Así como en el modelo anterior se ha partido fundamentalmente del efecto de las transparencias, en esta ocasión el autor ha buscado un modelo idóneo para reflexionar sobre el efecto de los reflejos. Los cristales de un automóvil son una fuente de imágenes perfecta para un tema de tales características, mucho más duro y complejo. Para comprender mejor esa complejidad mostramos todo el proceso de trabajo hasta llegar al resultado final.



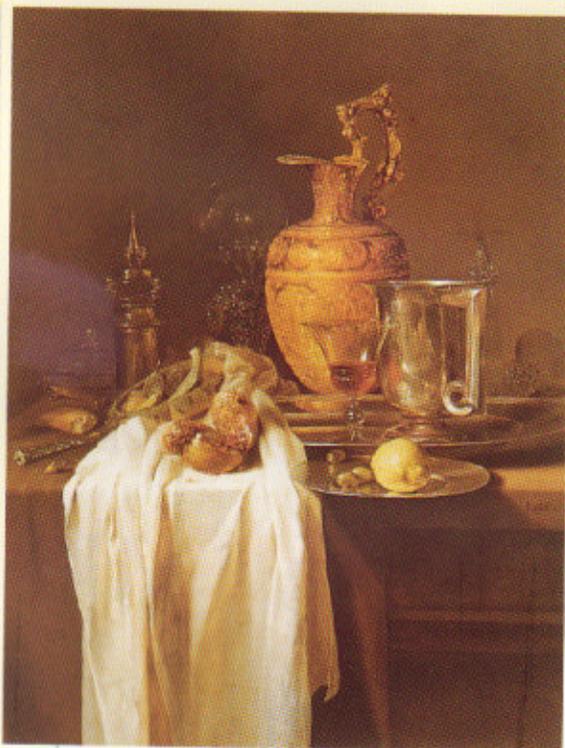
Otros medios

Los efectos de transparencia también se pueden lograr con medios secos como el lápiz y el pastel, como muestran estos dos resultados del mismo artista. En este caso, se utilizan por igual el aplicador y la goma de borrar para sacar brillos y trazar líneas de luz. El difuminado se lleva a cabo con el dedo, un algodón o un trapo.



Otras miradas

La fascinación por el vidrio la han experimentado pintores de todas las épocas, desde los orígenes del bodegón hasta finales del siglo xvi. Aunque estas formas son abstractas en su esencia, hasta el siglo xx los pintores no las han representado descontextualizadas para no perder nunca la referencia objetiva. Willem Kalf (1622-1693) despliega toda su capacidad pictórica en un virtuosismo extraordinario que bien podría considerarse un precursor del hiperrealismo fotográfico de Don Eddy.



Willem Kalf, *Naturaleza muerta con granada*, 1640.
Jean Paul Getty Museum,
Malibú (Estados Unidos).

Formas moduladas, textiles, replegadas...

Un segundo grupo de formas características son los ropajes. Pliegues, tensiones, nudos, arrugas, vuelos... formas del tejido que expresan fuerza o suavidad, movimiento o reposo y que se construyen a partir del trazo y el modelado. Leonardo da Vinci (1452-1519) fue uno de los primeros investigadores de la forma. Realizó numerosos estudios de todo tipo, algunos sobre ropajes, y analizó con detalle el claroscuro en las ondulaciones de la caída del tejido, sus líneas de tensión, etc. Fue un verdadero pionero en la idea de laboratorio del arte. Con una actitud analítica y despierta ante la realidad, llevó a cabo estudios muy rigurosos de la forma, llegando incluso a proponer inventos verdaderamente avanzados por imaginativos y bien orientados.

Leonardo da Vinci,
Estudio de pliegues.
Galeria Corsini, Roma (c. 1472).



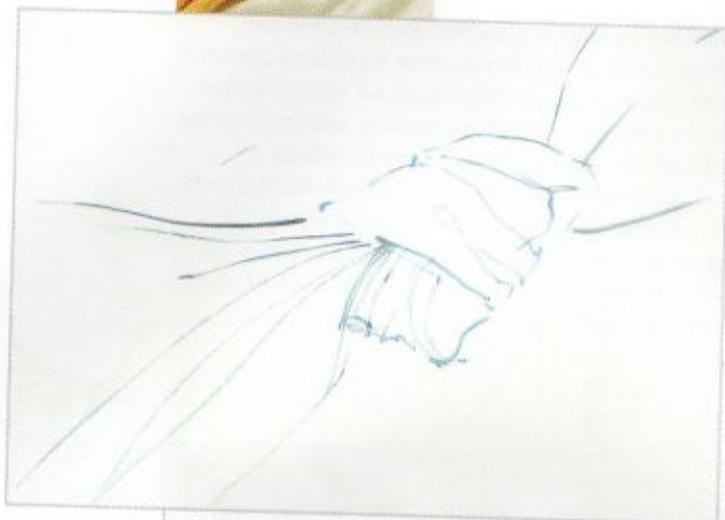
**El nudo:
expresar
con la arruga,
el pliegue
y la tensión**

En la siguiente propuesta creativa centramos nuestra mirada sobre los pliegues y tensiones de un nudo. La arruga se convierte en el tema narrativo del cuadro y en el desencadenante de la emoción visual. La autora, Esther Olivé de Puig, ha resuelto la composición de modo realista, utilizando sobre papel un medio clásico, el óleo. Aunque el enfoque parezca realista o mimético, el resultado es arriesgado y fresco, ya que su pincelada es directa y, además, juega con dejar zonas incompletas o simplemente esbozadas. Los estudios de ropajes acostumbran a ser pesados y monótonos; éste, en cambio, es muy sugerente y dinámico, invita a entrar en este tema de gran profundidad conceptual y fuerza expresiva.



"El paño desea mantenerse plano. Cuando lo fuerces a abandonar su llanura por medio de algún pliegue o faldón, observa la naturaleza de esa fuerza allí donde ha sido más fruncido."

Leonardo da Vinci.

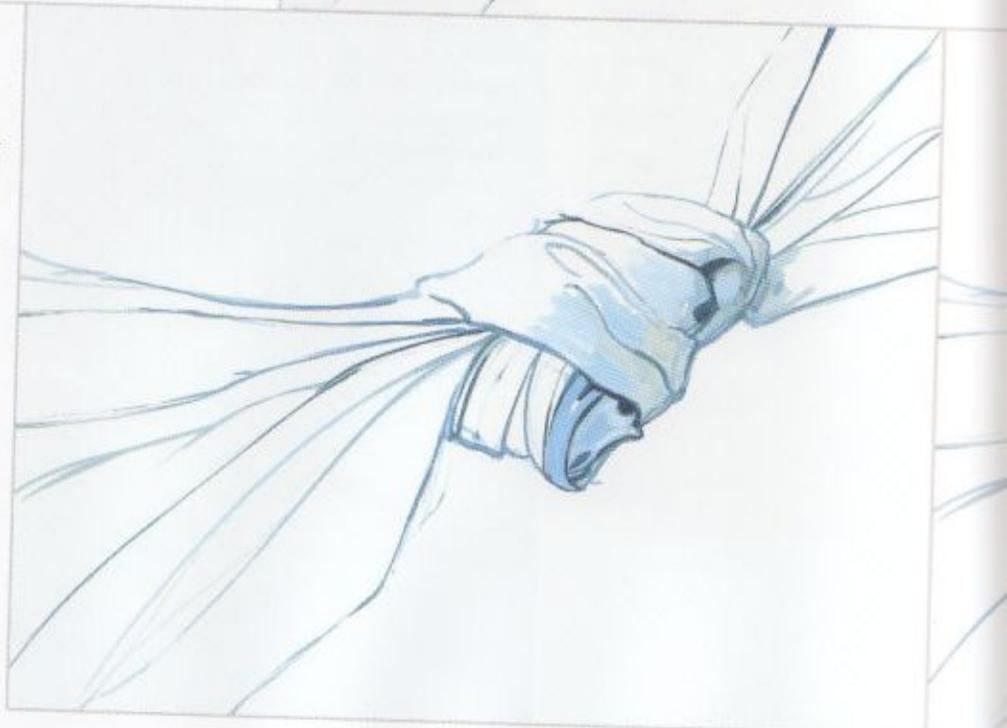


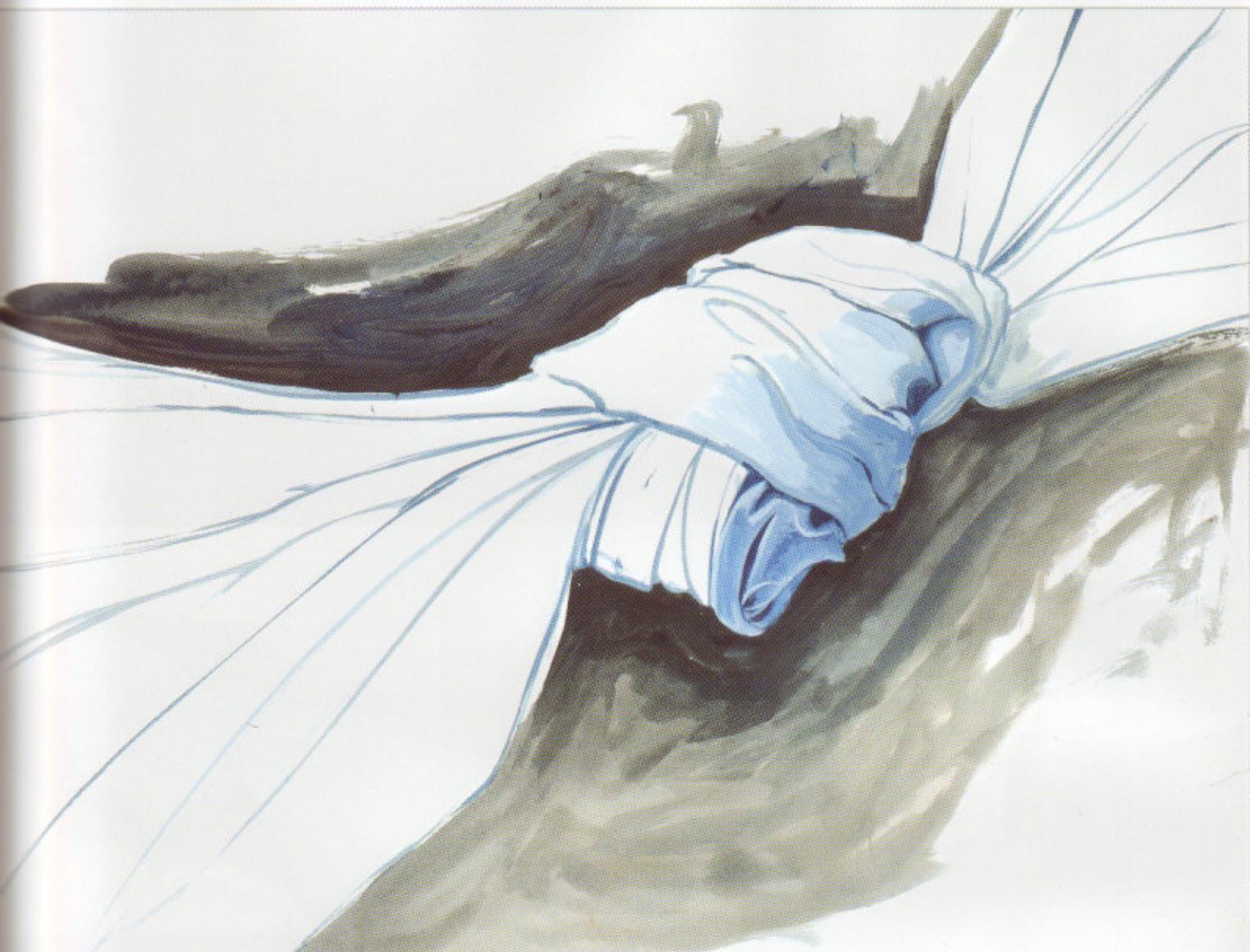
1 Para empezar planteamos las líneas más esenciales del nudo: las de contorno exterior y las interiores que definen las masas y principales tensiones. Para ello empleamos un pincel redondo fino cargado de pintura muy diluida.

2 A continuación, ajustamos el dibujo construyendo la forma con gran corrección. En este paso conviene definir todo pliegue o tensión para no dejar margen a la improvisación posterior. Sobre este dibujo construiremos el modelado.



3 Las primeras manchas se aplican con pintura diluida, definiendo los dos valores de luz extremos: luz y sombra. Para modelar estos volúmenes conviene mirar atentamente el modelo y analizar de modo comparativo su claroscuro zona por zona.





4 En este estadio se añaden valores intermedios de luz para terminar el modelado con un mayor volumen, dejando una gran zona sólo planteada mediante el dibujo. Esta diferencia de detalle hace que el espectador se centre en ese pliegue concreto que la autora ha definido.

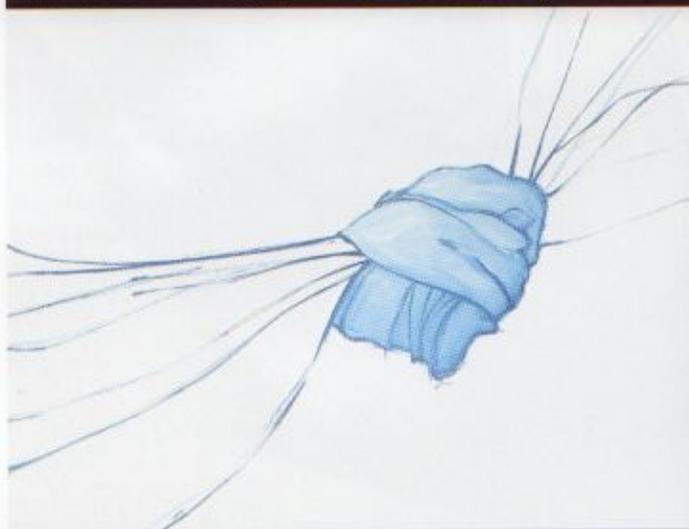
5 En la fase final, se ha manchado el espacio circundante al ropaje de un tono azul más agrisado, con un pincel más grueso y color diluido. Al oscurecer el fondo, la figura resalta mucho más y el nudo cobra mayor importancia. Además, se produce un segundo contraste entre la pincelada controlada y modelada de pintura fundida en los pliegues del nudo y los trazos gestuales más sueltos del fondo.

Galería

Otros resultados

Según sea el enfoque del pintor en la composición destacará más un pliegue, una arruga o una tensión. En un nudo se produce todo un mundo de formas moduladas por descubrir. La autora de esta propuesta ha enfocado de diversos modos el mismo modelo desarrollando distintos temas.

El núcleo temático de este cuadro es el nudo en sí mismo. Al modelar únicamente el volumen central y dejar el resto levemente insinuado, todo el peso se acumula en el centro de la imagen, en una forma compacta y sólida.

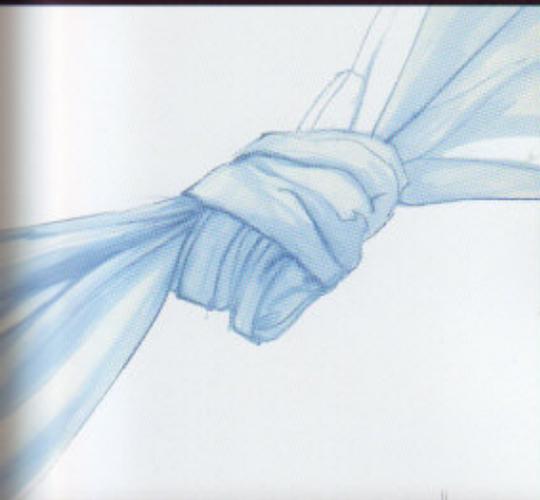


El verdadero tema de este cuadro es el pliegue. Reforzando el volumen inferior del nudo sin llegar a definir la zona superior, se ha logrado potenciar el movimiento de la ropa que se esconde bajo el pliegue superior.

En este resultado la autora ha trabajado con las formas onduladas del vuelo que convergen en el nudo. El resultado final es una forma global triangular que indica dirección y conduce la mirada hacia el centro. El fondo oscurecido alrededor del núcleo define el resto del tema por su silueta.



Éste es el resultado más pesado y clásico. La sombra proyectada en el plano del suelo nos habla de masa y peso de la tela. El tratamiento más empastado del óleo proporciona mayor densidad al tejido, así como un claroscuro muy definido.



Para lograr un efecto de formas suaves, se ha diluido mucho la pintura. De este modo, la percepción de la tela es más vaporosa y ligera, ya que los contrastes son menores y los tonos fundidos en húmedo dan un resultado más difuminado.



En esta composición la autora ha trabajado con el positivo y negativo del nudo. Al rellenar el fondo y dejar el ropaje en blanco se potencia la silueta. Detallando el modelado de una pequeña porción de tela, se explica que se trata de una tela con cuerpo y no de una seda o gasa.

Ventana

Nuevas propuestas

Otros modelos

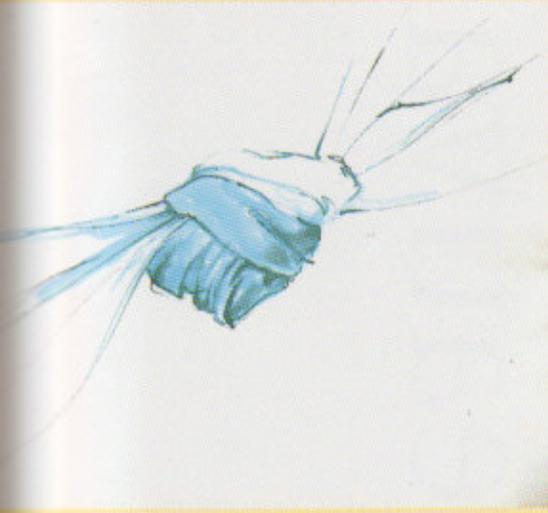
La tela constituye un abanico de formas muy variadas en función del tejido, la manera de arrugarla o plegarla y la iluminación que incide sobre ella. Para experimentar con un modelo distinto sin renunciar al tema del nudo, se ha colgado un nudo de distinto tejido, de manera que parte de la tela tenga una caída más natural y el núcleo del nudo adopte una forma curva. El resultado tiene menos tensión y resulta más vaporoso.



Otros medios

En esta ocasión, la autora ha realizado distintas representaciones con acuarela, un medio líquido que ofrece resultados frescos y luminosos. Las manchas se han diluido entre sí al aplicarse en húmedo sobre húmedo, lo que ha provocado un efecto muy acuoso. Las líneas se han trazado con un pincel redondo fino, variando la carga de pintura y modulando la pincelada para crear varios grosores en una sola línea.

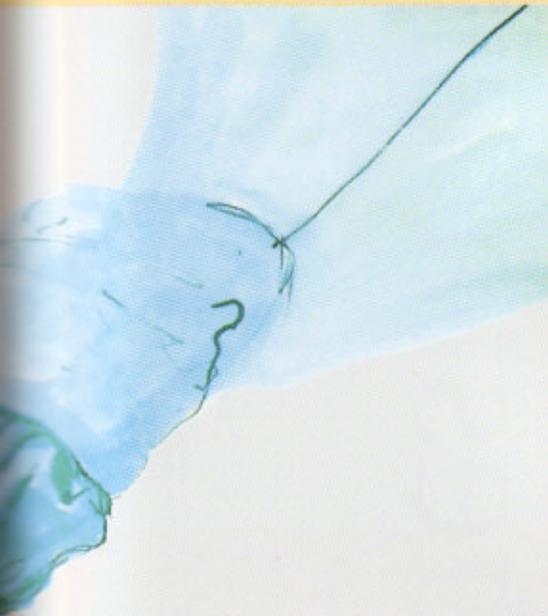




Otras miradas

Isidre Nonell (1873-1911) expresó el nudo y el pliegue en toda su obra. La mayor parte de su trabajo consiste en el retrato de mujeres, normalmente gitanas, que aparecen en sus cuadros de forma parcial, muchas veces encogidas o muy tapadas con mantas o velos. Esta idea de repliegue invita a una mirada hacia el interior y evoca la soledad del ser humano. Por este motivo, en su obra los ropajes representan un aspecto tan importante como los rostros, porque las ropas modelan la anatomía de esas mujeres envolviéndolas en una segunda piel.

Isidre Nonell,
Cuatro gitanas, 1902.
Colección particular.



Formas cubistas, angulares, geométricas...

Uno de los fenómenos artísticos más singulares de las vanguardias del siglo xx fue el Cubismo. La gran aportación de este movimiento fue la apropiación por parte del pintor de la forma y el espacio, dominándolos y sometiéndolos a la vida propia del cuadro. Juan Gris (1887-1927) tenía muy claro, y así lo manifestó, que no es el cuadro el que tiene que corresponderse con el asunto, sino el asunto el que debe corresponderse con el cuadro. De los muchos pintores cubistas del momento (Picasso, Braque, Léger, etc.), Gris fue el que llevó más lejos esta ideología al aplicar la visión simultánea, con varias fuentes de luz, desplegando planimetrías y relieves, color y tintas monocromas, pintura y collage, de forma absolutamente libre y creativa. Las formas cubistas de sus cuadros se convierten en productos de su mente y no en versiones de objetos concretos, a pesar de remitirse a la realidad; éste es el enfoque más puro del Cubismo.



Juan Gris,
Guitarra y clarinete, 1920.
Kunstmuseum. Basilea (Suiza).

**Un bodegón
compuesto:
deconstruir una
escena para
crear nuevas formas**

Para experimentar con la manipulación de formas según criterios cubistas, proponemos un bodegón de montaje complejo y heterogéneo. El autor de esta propuesta creativa, Josep Asunción, jugará con formas muy distintas en posiciones superpuestas. Para ello partirá de la imagen que resulte de combinar dos esbozos de un mismo bodegón realizados desde dos puntos de vista diferentes, aunque próximos. El medio empleado será el óleo aplicado sobre lienzo preparado con una base de color.



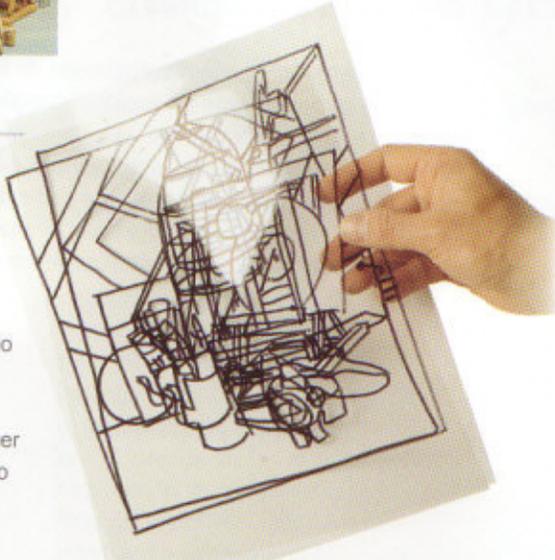
...ne convierte una botella en un cilindro...
...hago una botella, una botella concreta, a
...de un cilindro. Cézanne trabaja buscando
arquitectura, yo alejándome de ella. (...) Por
...plo, yo hago una composición con blanco y
negro, y luego ajusto cuando el blanco se ha
ido en un papel y el negro en una sombra."

Juan Gris,

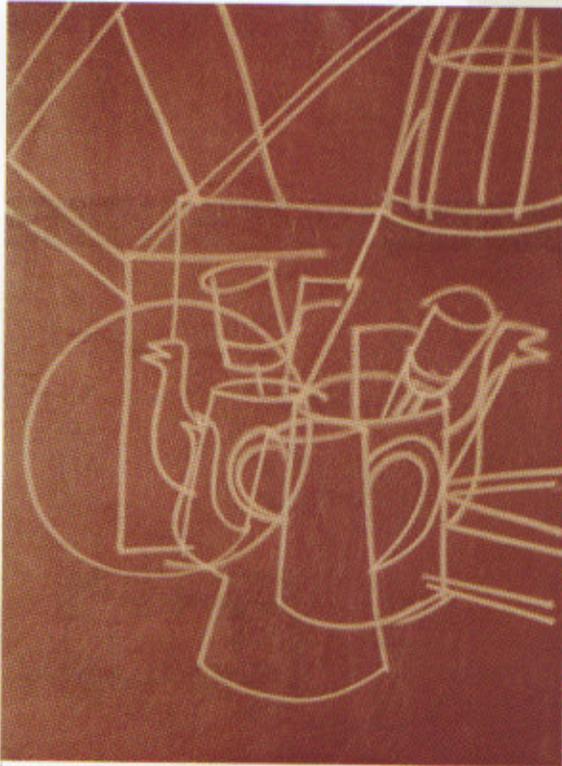
notas en *L'esprit nouveau*, núm. 5,
Paris, 1921.



1 En primer lugar, realizamos dos apuntes del mismo bodegón desde dos puntos de vista próximos. Se han realizado con rotulador permanente sobre hojas de acetato, para poder solapar las imágenes aprovechando la transparencia del material. De esta imagen final el autor seleccionará qué líneas quiere hacer intervenir y cuáles desecha para no sobrecargar en exceso el cuadro.



3 A continuación, vamos a diferenciar entre sí las nuevas formas que han aparecido al solapar las imágenes. La combinación de manchas claras y oscuras, así como zonas de distinto color, generará un mosaico de formas que expande y fragmenta el tema. Estas manchas se aplican con pincel.



2 Éste es el esquema formal escogido. Las líneas de base, trazadas con una barra de cera de color claro, definen las zonas generales. Más tarde se añadirán nuevos elementos si la composición lo requiere. Una actitud abierta a cambios es fundamental en un cuadro cubista.



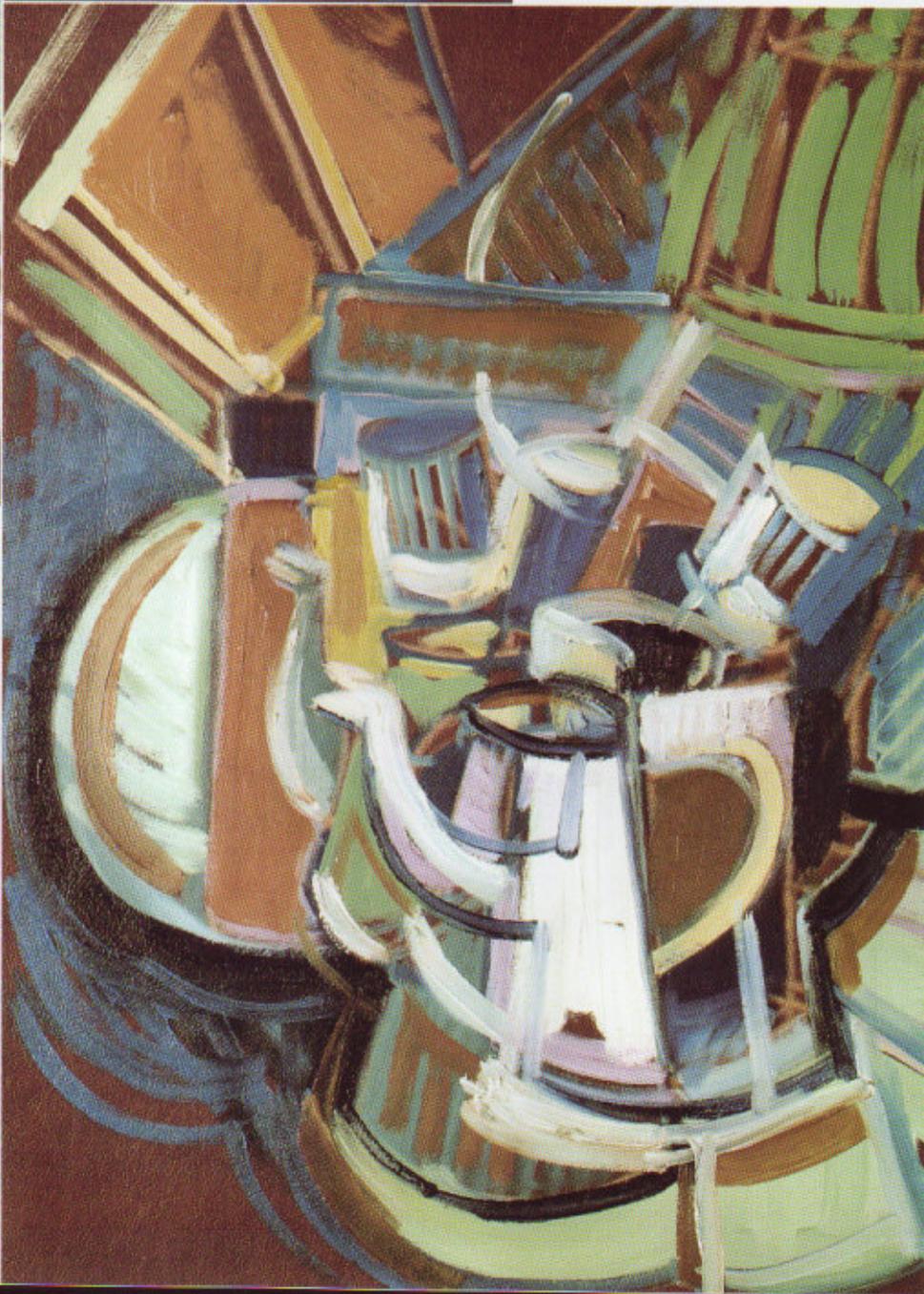


Poco a poco vamos empastando el color para dar más cuerpo a la pintura. Además incorporamos nuevos tonos cromáticos y nuevas luces, trabajando el espacio. El fondo no es un espacio vacío, sino un conjunto de formas complejas de igual importancia que el resto, ya que no se trata de una composición con un motivo central.

Antes de dar por terminado el cuadro se rescatan algunos tonos marrones del fondo y se realizan manchas y tramas de pinceladas espesas de óleo por encima de manchas planas. Éste es un recurso muy empleado por el Cubismo para crear espacios dentro de la forma.



5 El contraste es, en un cuadro cubista, la herramienta plástica para crear dinamismo y otorgar riqueza a la composición de formas. Por eso en este paso se han hecho intervenir nuevos colores y claroscuros.



Galería

Otros resultados

La principal característica de las formas cubistas es la ambigüedad. Un bodegón cubista ofrece siempre una primera impresión extraña debido a esa falta de lógica, ya que cada forma penetra en la contigua o muestra una cara oculta respecto al punto de vista. En cada uno de los cuadros siguientes el autor ha creado un particular universo de formas entrelazadas.

En este bodegón el pintor ha optado por destacar más los elementos del fondo pero sin definirlos del todo, convirtiendo los volúmenes en planos incompletos. Ha trabajado con trama por pinceladas paralelas en una gama sobria de color.



Éste es el bodegón más limpio y colorista. El centro de atención son la jaula y la manzana, que destacan por su vivo color rojo. El juego de líneas entre las distintas visiones de la jaula no es excesivamente rebuscado, lo que aporta una leve relajación visual.



Para exagerar la sensación de caos formal que se ocasiona en una yuxtaposición de imágenes, en este bodegón se han ensuciado mucho los colores en un trazado pastoso y rápido. Las formas aparecen desgarradas y fragmentadas. El hecho de destacar la manzana es un recurso para conducir la mirada del espectador con un cierto orden.

Las tramas por líneas paralelas aplicadas sobre tonos planos con variaciones de inclinación enriquecen la composición de este cuadro. Respecto a la forma, se ha optado por una gran ambigüedad, de modo que se acerca mucho a la abstracción.



Este cuadro muestra el gusto por las formas contorneadas. Con una pincelada espesa y enérgica el autor ha encerrado todas las formas enlazándolas entre sí en una gran masa compacta aunque transparente.



Ventana

Nuevas propuestas

Otros modelos

En los bodegones cubistas no suelen faltar las figuras geométricas. Bien porque son el punto de partida para nuevas formas concretas o porque son el resultado de la síntesis del modelo. En esta ocasión, el pintor ha montado un bodegón de estructura muy geométrica: cubos, cilindros y un gran círculo compuestos de forma piramidal. El resultado pictórico es más ordenado y las formas son más planas y rectas.



Otros medios

Para probar otros efectos pictóricos distintos de los del óleo, hemos optado por un medio seco a color, el pastel. Este procedimiento permite realizar difuminados suaves y trazos lineales combinados. Como se aprecia en este pastel, el resultado es más atmosférico y vaporoso, lo que presta densidad y cuerpo a las formas.



Otras miradas

Georges Braque (1882-1963) fue uno de los máximos exponentes del Cubismo. Su enfoque fue muy distinto al de Juan Gris, ya que se centró en descubrir las formas del espacio, materializándolo y reformulándolo, en lugar de las formas del objeto. Braque decía: "Hay en la naturaleza un espacio táctil, un espacio que casi podría definir como manual... lo que más me atraía y, además, era el principio rector del Cubismo, era la materialización de ese nuevo espacio que yo percibía. No podía introducir el objeto sin haber creado primero el espacio pictórico".



Georges Braque,
Música.
The Phillips Collection,
Washington (Estados Unidos).

Formas planas, arquitectónicas, recortadas..

Muchas de las formas que intervienen en los bodegones tienen una estructura geométrica de planos paralelos: mesas, sillas, espejos, etc. La pintura de interiores es una modalidad del bodegón cuando el campo de visión resulta reducido y hay un componente objetual importante. Egon Schiele (1890-1918) pintó un precioso cuadro de su habitación, inspirado en el dormitorio en Arles de Van Gogh, pero con un tratamiento muy especial de las formas. Tal como hacía en los cuadros de paisajes urbanos, eliminó la perspectiva convirtiendo las formas volumétricas en superficies planas. El espacio del dormitorio, con sus muebles, se convierte así en un conjunto de formas planas y cuadradas en perfecta armonía.

Egon Schiele,
El dormitorio del artista en Neulengbach, 1911.
Historisches Museum der Stadt Wien, Viena (Austria).



**La estancia:
descubrir
las formas de
los espacios
interiores**

Para concluir el grupo de propuestas relativas al género del bodegón, nos centraremos en la experimentación con formas planas. Para ello el autor de este trabajo, Josep Asunción, parte de un interior convencional de clara estructura ortogonal: un escritorio actual. El medio empleado es fundamentalmente la pintura acrílica aplicada sobre papel con pincel y esponja, aunque con un acabado con pastel duro. Partiendo de la estructura del espacio y los muebles, el autor irá definiendo nuevas formas nacidas del diálogo entre el espacio lleno y el espacio vacío.

"Pronto algunos reconocieron el gesto del que ve en el interior de las cosas y no hicieron más preguntas."
Egon Schiele, 1911.



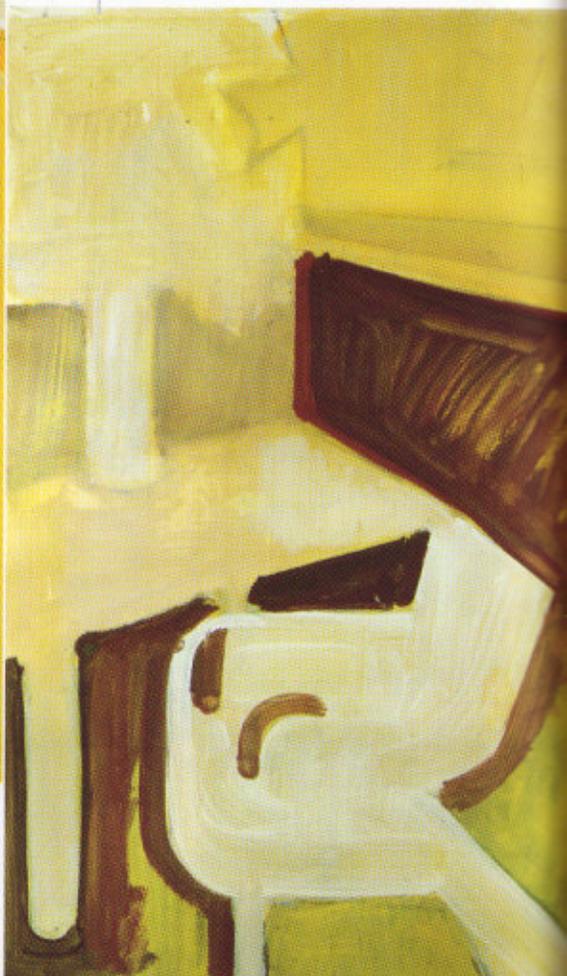


1 Con carboncillo planteamos la estructura espacial convirtiéndola en formas planas parceladas. Los huecos de la silla se combinan con los tubos y planos creando una forma que contiene espacios llenos y vacíos en una nueva combinación.



2 Las primeras manchas aplicadas con pincel plano ancho y acrílico diluido definen los planos generales del cuadro. Sobre esas manchas se irán sucediendo capas para sensibilizar las superficies.

3 Tras pasar una esponja húmeda sobre el color, frotando para crear una mayor sensación atmosférica y palidecer los tonos, aplicamos una segunda capa de color blanca para la silla y marrón para el espacio circundante.





5 Finalmente, aplicamos la última capa de pintura, que deja ver parte de las capas inferiores, de modo que esas superficies no son frías y directas sino sensibles y texturadas, aunque planas.

6 El resultado final se corona con la intervención de pasteles duros de color blanco y negro que vuelven a definir las formas desde sus contornos y vibran visualmente con las manchas esponjosas de los planos.



bre los tonos pintados se van
iendo capas que alternan claros y
os de forma intuitiva, hasta que el
ajusta la vibración entre esas formas
una relación de intensidad tonal.



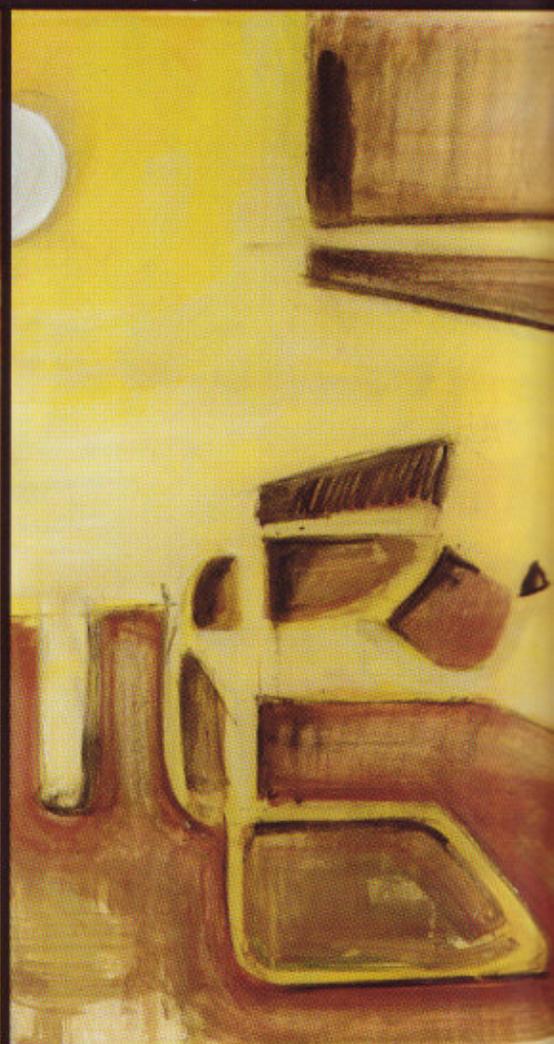
Galería

Otros resultados

El interés creativo de esta propuesta está en las múltiples combinaciones de formas en el diálogo entre lleno y vacío, positivo y negativo. El autor ha variado en estas cuatro obras la relación entre esas formas y, a la vez, ha jugado con la creación de nuevas formas derivadas de estas relaciones.

En esta obra se ha destacado la forma de las sombras proyectadas de la mesa y la silla, combinando esa estructura trapezoidal con los planos de los muebles, muy iluminados para crear un armonioso diálogo formal. El cuadro se ha resuelto en su totalidad mediante acrílico aplicado con pincel.

Esta obra, más austera en cuanto a color y composición, pero rica en calidades pictóricas debido a la combinación de acrílico aplicado con esponja y pincel y carbón final, sitúa las masas en los espacios vacíos y el vacío en los muebles.





Este resultado está muy equilibrado en cuanto a formas llenas y vacías se refiere. Tiene como particularidad el hecho de incluir esas formas planas dentro de una estructura reticulada que ordena el plano del cuadro.



El peso de esta composición se halla en la masa oscura de la mesa que se encuentra visualmente conectada con la papelería y el florero, formas reducidas a simples planos de color verde muy recortadas y contorneadas. El espacio del suelo se vuelve denso por la aplicación pastosa del acrílico.

Otros modelos

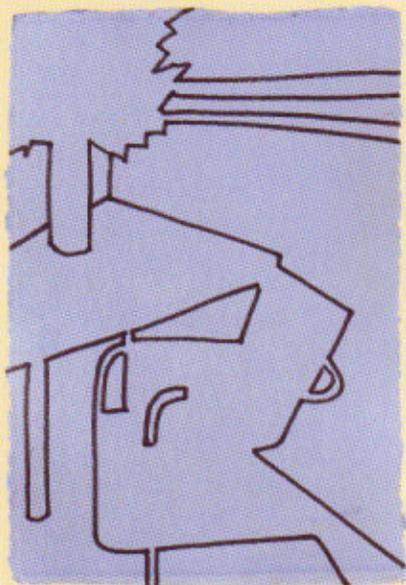
Para variar de estructura formal, el autor ha querido trabajar de forma creativa en otro ambiente interior: un comedor. El punto de vista más elevado y la proximidad con la mesa deforma los objetos con un mayor dinamismo e introduce la elipse como plano central del cuadro. El juego entre masas pesadas y formas ligeras se exagera para crear una mayor ambigüedad y enigma.



Otros medios

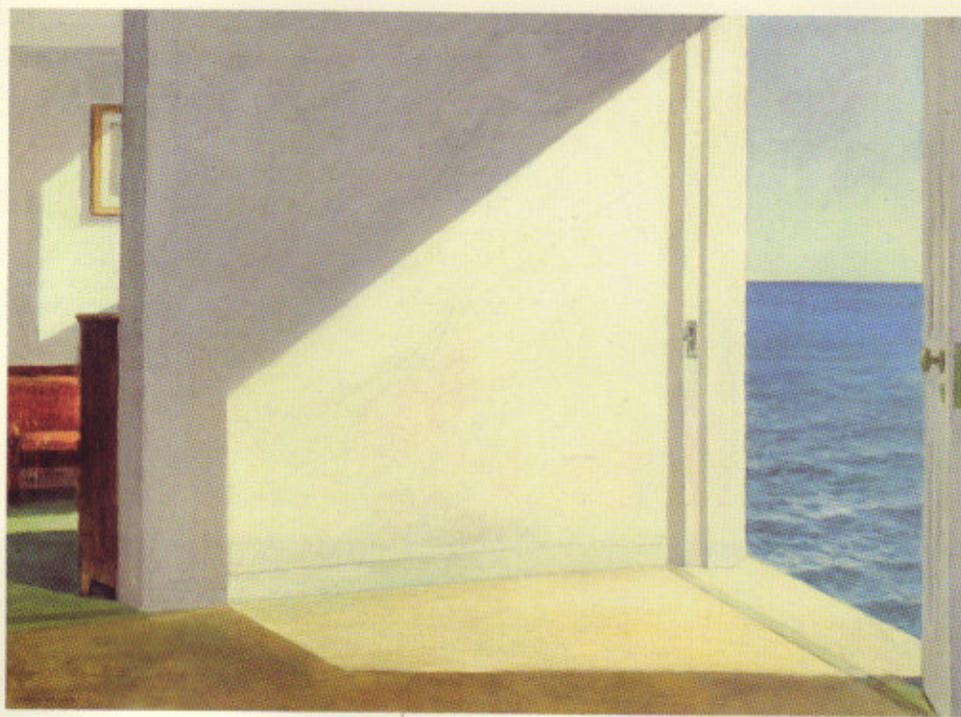
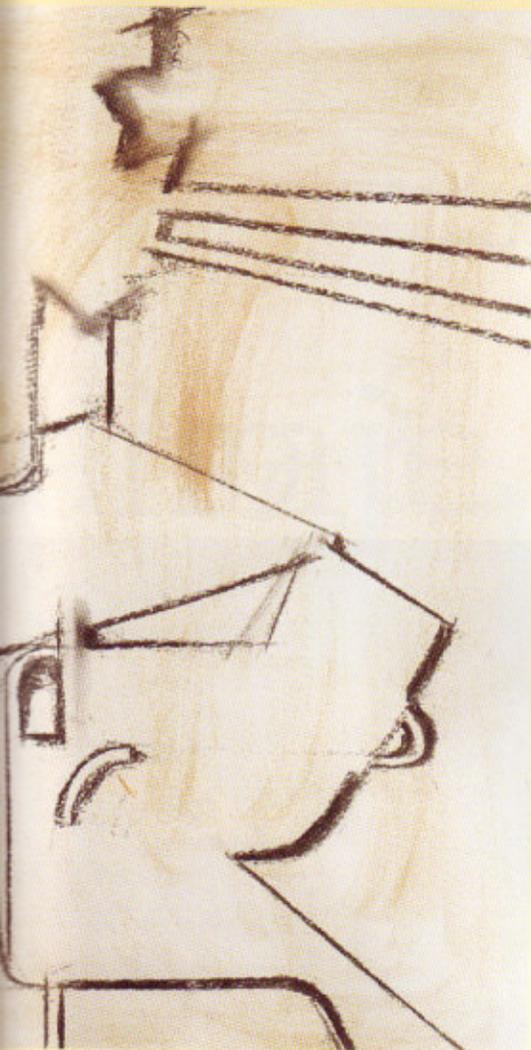
El autor ha querido aquí experimentar con técnicas muy directas como el pastel, el carboncillo y el rotulador sobre papel de color hecho a mano. En los tres casos la línea y el plano se han trabajado de forma sintética y estructural.





Otras miradas

Un pintor del siglo xx que trabajó mucho las formas de los espacios interiores fue Edward Hopper (1882-1967), cuya obra se inspira fundamentalmente en la luz. La luz es la que define las formas y los espacios. Las sombras proyectadas describen formas increíbles que llenan el vacío sin ocuparlo. El resultado es limpio y claro, altamente definido y de gran belleza por la simplicidad de los temas y el valor del vacío. El espacio y la luz toman forma en sus obras.

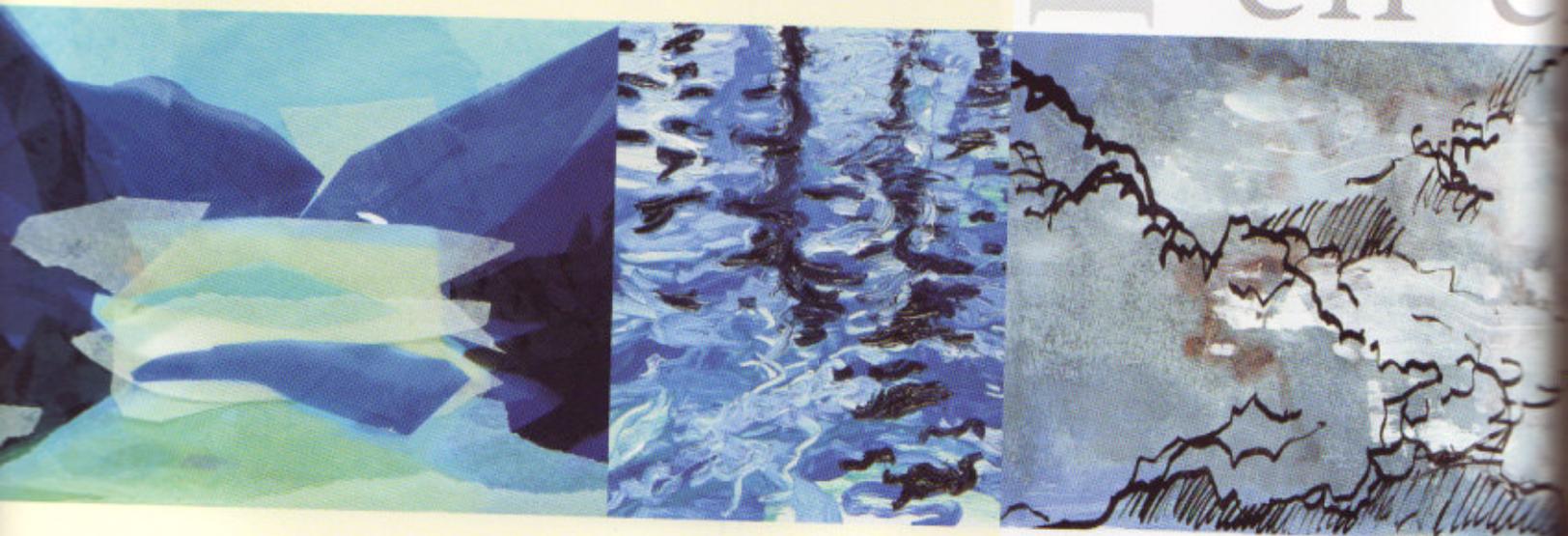


Edward Hopper, *Habitaciones junto al mar*, 1951.
Yale University Art Gallery,
New Haven (Estados Unidos).

En el género del paisaje existen tradicionalmente tres grandes temas: paisajes terrestres (*landscapes*), marinas (*seascapes*) y celajes (*skyscapes*). Cada uno de estos paisajes centra su atención en formas distintas: formas espaciales y parceladas en paisajes terrestres, formas esponjosas y atmosféricas en celajes y formas líquidas en marinas. En este capítulo se hace una propuesta creativa para cada una de ellas.

La forma

en e



aisaje

...) Añadiré que la naturaleza no debe copiarse demasiado fielmente (...) un simple copista no puede producir nunca nada grandioso."

Joshua Reynolds,
Once discursos, 1790.



Formas esponjosas, atmosféricas, difuminadas...

El cielo es la fuente de donde proviene la luz que construye el paisaje; por eso siempre ha ejercido una especial fascinación sobre los pintores paisajistas. Alfred Sisley (1839-1899) decía en una entrevista en 1892: "No puede ser que el cielo sea sólo un fondo... hago hincapié en esa parte del paisaje porque quisiera que comprendiese usted la importancia que tiene para mí... siempre empiezo un cuadro por el cielo". Pero algunos pintores fueron incluso más allá que Sisley. John Constable (1776-1837), anterior a éste y precursor de los impresionistas y de la escuela de Barbizon, ya había fijado su mirada en el cielo y realizado muchos estudios sobre nubes, maravillado por sus formas iluminadas e iluminadoras. Fue uno de los primeros pintores que salió a pintar al aire libre para captar la impresión real de la naturaleza, especialmente en cuanto a la luz; renovó los métodos constructivos del cuadro abandonando las bases parduzcas que oscurecían e idealizaban el paisaje. Su visión fue una reacción a la Revolución industrial que él vivió de lleno, abriendo ventanas a la naturaleza.

John Constable,
Estrato cúmulos, c. 1821.
Yale Center for British Art,
New Haven (Estados Unidos).



Propuesta creativa 08

**El cielo:
investigar
un espectáculo
de formas
cambiantes**

En esta ocasión, proponemos alzar la mirada al cielo y captar el espectáculo de formas cambiantes que nos proporcionan las formaciones de nubes. Vamos a realizar un estudio de nubes como hizo en tantas ocasiones Constable, aunque nos tomaremos la libertad de realizar aportaciones formales personales mucho más actuales. Partiremos de las clásicas nubes de algodón, de formas suaves, esponjosas y etéreas, pero densas y contrastadas. A diferencia de Constable, la autora de este trabajo, Gemma Guasch, ha decidido no trabajar al aire libre, sino en su estudio, y aplicar una técnica mixta que incluya tintas, acrílico y el *transfer* de una imagen obtenida por fotocopia. Partiendo de una transferencia de esa imagen electrográfica, la artista ha ido añadiendo materiales, variando herramientas y criterios de intervención. El resultado final es una rica y variada galería de imágenes sugerentes y cambiantes, como sucede al mirar el cielo.

"Cuando llegan las nubes pesadas, cargadas de tempestades, en la llanura asustan a los espíritus débiles, pero para los fuertes son siempre una poderosa vivencia, por su dramatismo y grandiosidad."

Emil Nolde,
autobiografía, *Estancia en la isla de Alsen*, Dinamarca, 1910.





1 A partir de una fotocopia ampliada de un detalle fotográfico del cielo se generarán nuevas formas atmosféricas. El primer paso es transferir la imagen frotando el reverso de la hoja con un algodón empapado de disolvente universal. La imagen transferida será sólo el punto de partida, una pauta inicial, pero más adelante desaparecerá casi totalmente. Observe que con la transferencia se invierte el sentido de la imagen.

2 A continuación, se aplica un baño de color frotando suavemente con una esponja empapada de tinta naranja, para crear unidad cromática y una atmósfera lumínica de base.



3 Los primeros trazos para las nubes se aplican con un algodón y con los dedos empastando acrílico blanco. Este modo de pintar acerca al autor de manera táctil a la sensación atmosférica de forma blanda y esponjosa.





6 El resultado final vuelve a recoger los blancos iniciales, aunque esta vez con una mayor densidad y ambigüedad. Esta sensación esponjosa conseguida al aplicar la pintura con un algodón mediante suaves toques, es la que la artista ha querido potenciar en este trabajo de forma. Las nuevas líneas insinúan cambios formales y espacios que enriquecen el recorrido visual.

Con tinta china aplicada con caña se perfilan algunas formas para crear separaciones y reforzar cambios de ritmo en las grandes masas, no para contornear las nubes, ya que ello supondría recortarlas y matar su esponjosidad.



5 Luego, un baño de pintura acrílica muy diluida de color azul, aplicado con esponja, contribuye a neutralizar cromáticamente la atmósfera creando una vibración especial en algunas zonas.

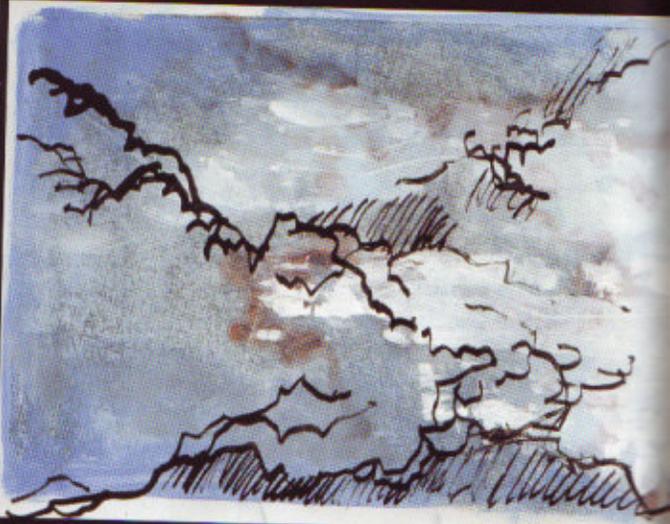
Galería

Otros resultados

La principal característica de las formas atmosféricas es su variabilidad. A menudo las nubes son muy contrastadas, o suaves y débiles. Además adoptan formas muy curiosas que expresan desde la confusión y ambigüedad total a la identificación con elementos más narrativos y fantásticos. Trabajar con formas de nubes permite desarrollar enormemente la creatividad y obtener resultados muy variados, como los que aquí se muestran, todos ellos de la misma autora y realizados con las mismas técnicas: *transfer*, tintas y acrílico.

En estas nubes se ha optado, mediante el uso de agua abundante, por la confusión entre el espacio y los volúmenes. Unas formas más viscosas e indefinidas, incluso caóticas en determinadas zonas, crean esa sensación de atmósfera turbia y tormentosa.

Evocando un celaje oriental, y mediante líneas tramadas en tinta china aplicada con plumilla, se han potenciado las siluetas y los espacios vacíos de la forma.



La escasez de intervenciones en esta imagen y la insistencia en el blanco de la masa esponjosa, han originado una forma envolvente y pura, parecida a las que se observan desde el cielo cuando se viaja en avión.





Los restos de la silueta de una nube que ya no está evocan el carácter efímero de las nubes, que se deshacen en un momento y cuya forma constitutiva desaparece para reaparecer con un nuevo aspecto.



Un resultado muy pastoso potencia las luces que se crean en el interior de las formas de la nube; formas dentro de formas, espacios formales.



Mediante un fuerte contraste, la autora ha dramatizado la forma, haciéndola vibrar, aportándole incluso sonido, como en una tormenta donde los cielos rugen. La forma es aquí imponente y majestuosa.

Ventana

Nuevas propuestas

Otros modelos

Cada cielo transmite un estado de ánimo distinto. Un cielo azul de nubes blancas y esponjosas aporta optimismo; en cambio, un cielo como el que se ha elegido como alternativa al anterior provoca melancolía. Todos los cielos de luz baja iluminan las nubes de manera enfática, lo que dramatiza sus formas; al contrario de los cielos de pleno día, que las iluminan desde arriba. En esta nueva propuesta, se ha trabajado con esa forma melancólica y dramática mediante un aspecto brumoso provocado por la superposición de capas.



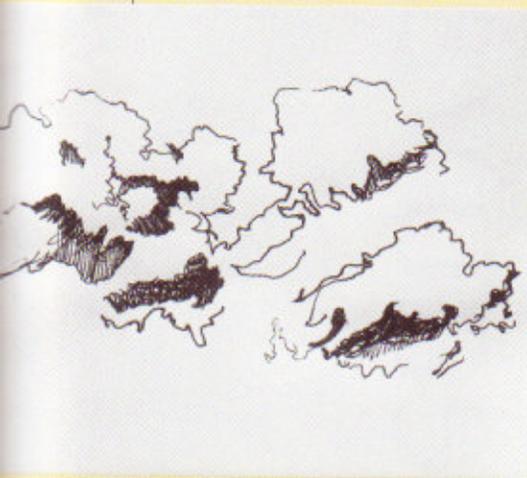
Otros medios

Mediante técnicas más gráficas y menos pictóricas también es posible desarrollar estudios de cielos. Como variantes técnicas, la autora ha realizado un dibujo a lápiz a partir de trazos tramados en el que destaca las siluetas, otro a pluma con tinta china que refuerza las líneas vibrantes y, finalmente, una fotocopia coloreada con tinta de color y trazos lineales con tinta china. En esta última se ha intervenido modificando la forma a voluntad.



Fotocopia y tintas

Tinta china



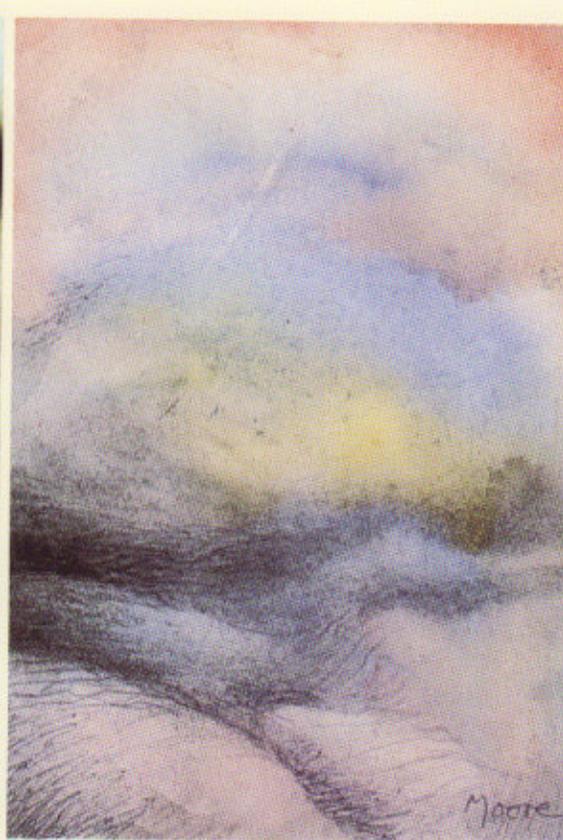
Lápiz

Otras miradas

Para ilustrar este estudio de nubes con la mirada de otros artistas contemporáneos, veamos dos actitudes distintas muy interesantes. Henry Moore (1898-1986), un artista que tenía una visión muy escultórica de las formas, aborda el tema de las nubes reforzando los relieves y las masas mediante un dibujo realizado con carboncillo, pastel lavado, acuarela y bolígrafo negro. Fernando Zóbel (1924-1984), un pintor informalista especialmente interesado en la luz y las imágenes efímeras que ésta crea, nos brinda un tema atmosférico al óleo más ambiguo y etéreo, aunque ordenado y limpio. Según Zóbel es preciso vaciarse de sí mismo para empaparse de paisaje, y esta actitud espiritual permite la emergencia de formas puras y etéreas.



Fernando Zóbel,
La gaviota, 1982.
Museo de arte abstracto
español. Cuenca (España).



Henry Moore,
Paisaje de montaña con nubes, 1982.
The Henry Moore Foundation, Perry Green.
Hertfordshire (Reino Unido).

Formas espaciales, yuxtapuestas, parceladas...

La estructura de un paisaje la determina la perspectiva, ya que es fundamentalmente una pintura de espacio, no de forma. Pero eso no significa que en un paisaje no haya formas por descubrir y trabajar, las formas del espacio abierto. Paul Klee (1879-1940), vinculado al grupo expresionista alemán "Der Blaue Reiter" (El Jinete Azul), fue un pintor con un lenguaje muy personal que nunca pretendió reproducir o imitar las formas de la naturaleza, sino expresarse con signos que sugiriesen el proceso de gestación de la forma. De ahí su admiración por las manifestaciones plásticas de los niños y los pueblos primitivos. Nunca hizo distinción entre lo real y lo imaginario, entre lo exterior y lo interior, ya que ambos no son términos contrapuestos, sino que forman una sola unidad: el Cosmos; por eso su obra está a caballo entre lo abstracto y lo figurativo. El paisaje fue uno de sus temas pictóricos preferidos por la conexión que se establece en él entre el hombre y la naturaleza y por ser un caldo de cultivo de nuevas formas nacidas de esa conexión.



Paul Klee,
El jardín del guardabarrera, 1934.
Gallery K.A.G. Basilea (Suiza).

**Vista panorámica
de montaña: definir las
formas de un espacio
en profundidad**

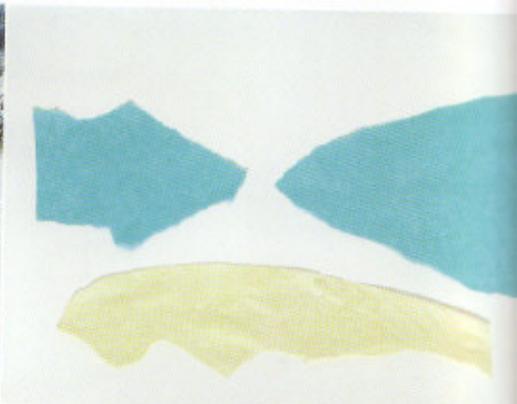
A continuación, proponemos la experiencia de convertir la estructura espacial de un paisaje de montaña, que es la perspectiva aérea, a formas planas yuxtapuestas y parceladas, como en un vitral. Esta conversión de tres a dos dimensiones da pie a crear nuevas formas que por sí mismas no expresan gran cosa, pero una al lado de la otra cobran sentido, como un puzzle completado. El autor de este trabajo, Josep Asunción, ha escogido el collage como medio idóneo, ya que permite trabajar directamente con planos recortados. El material empleado es el papel de celofán y de seda, para aprovechar su transparencia, y barras de cera para el trazado de líneas.

*"Trabajo como un jardinero o como un
viñador. Las cosas vienen lentamente.
Mi vocabulario de formas, por ejemplo,
no lo he descubierto de golpe. Se ha
formado casi a pesar mío."*

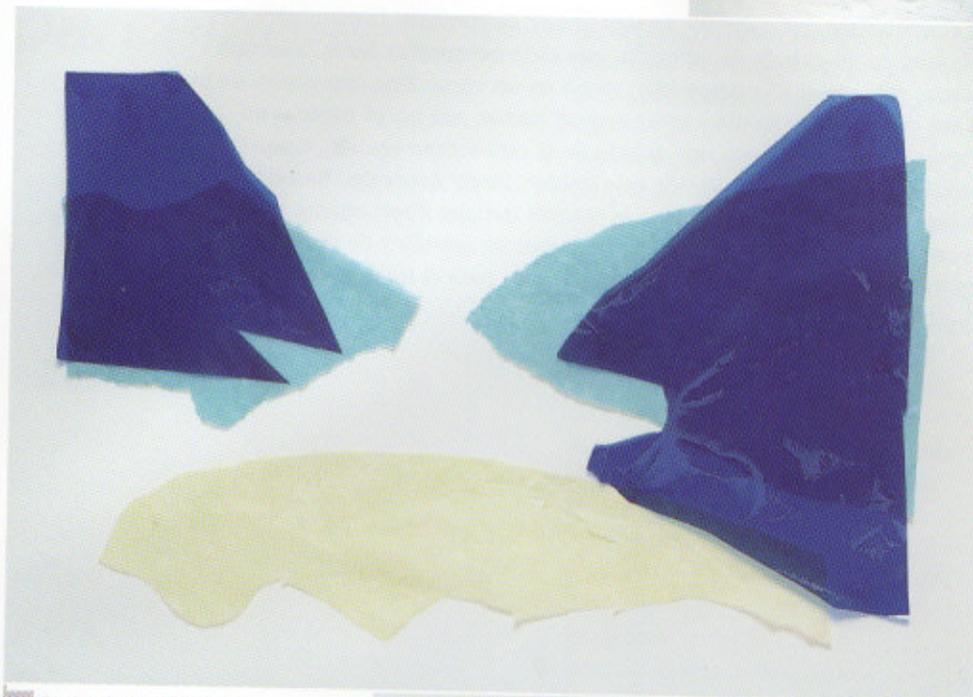
**Joan Miró,
1959.**



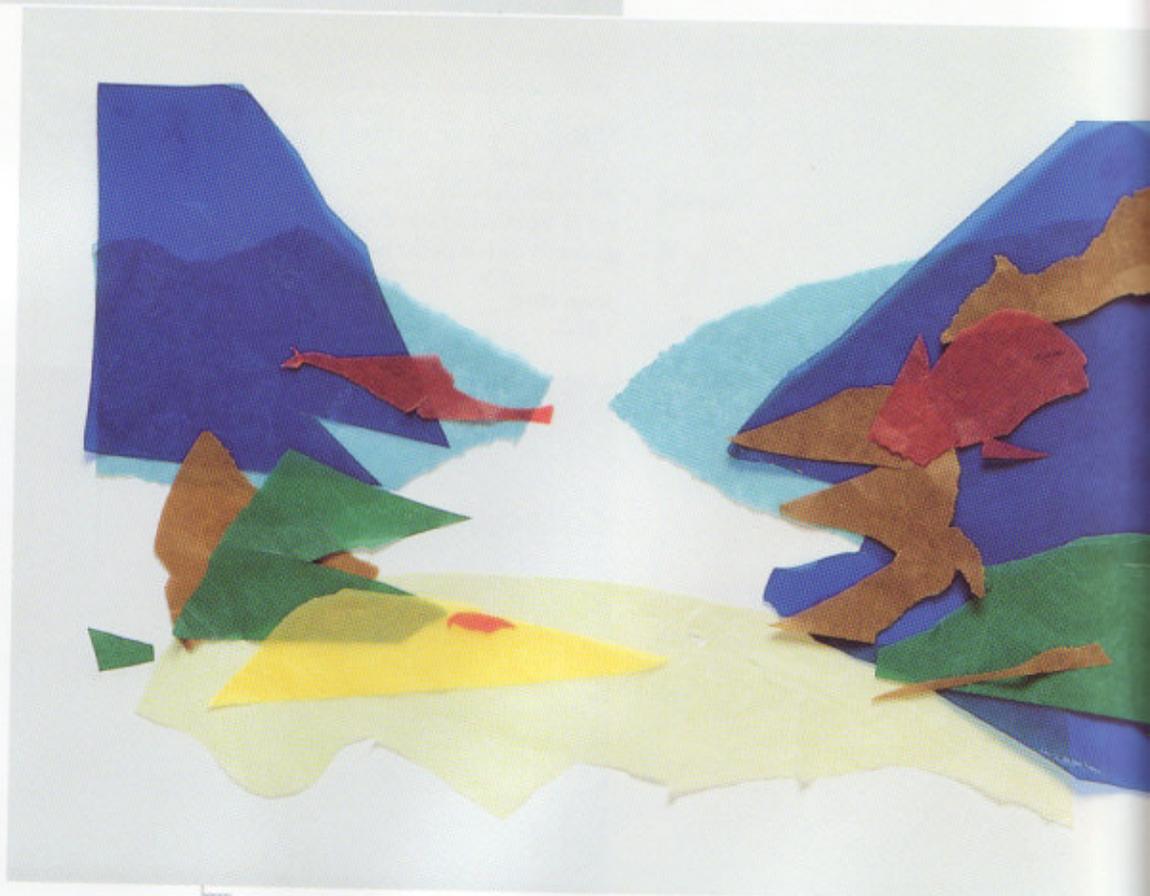
Formas espaciales



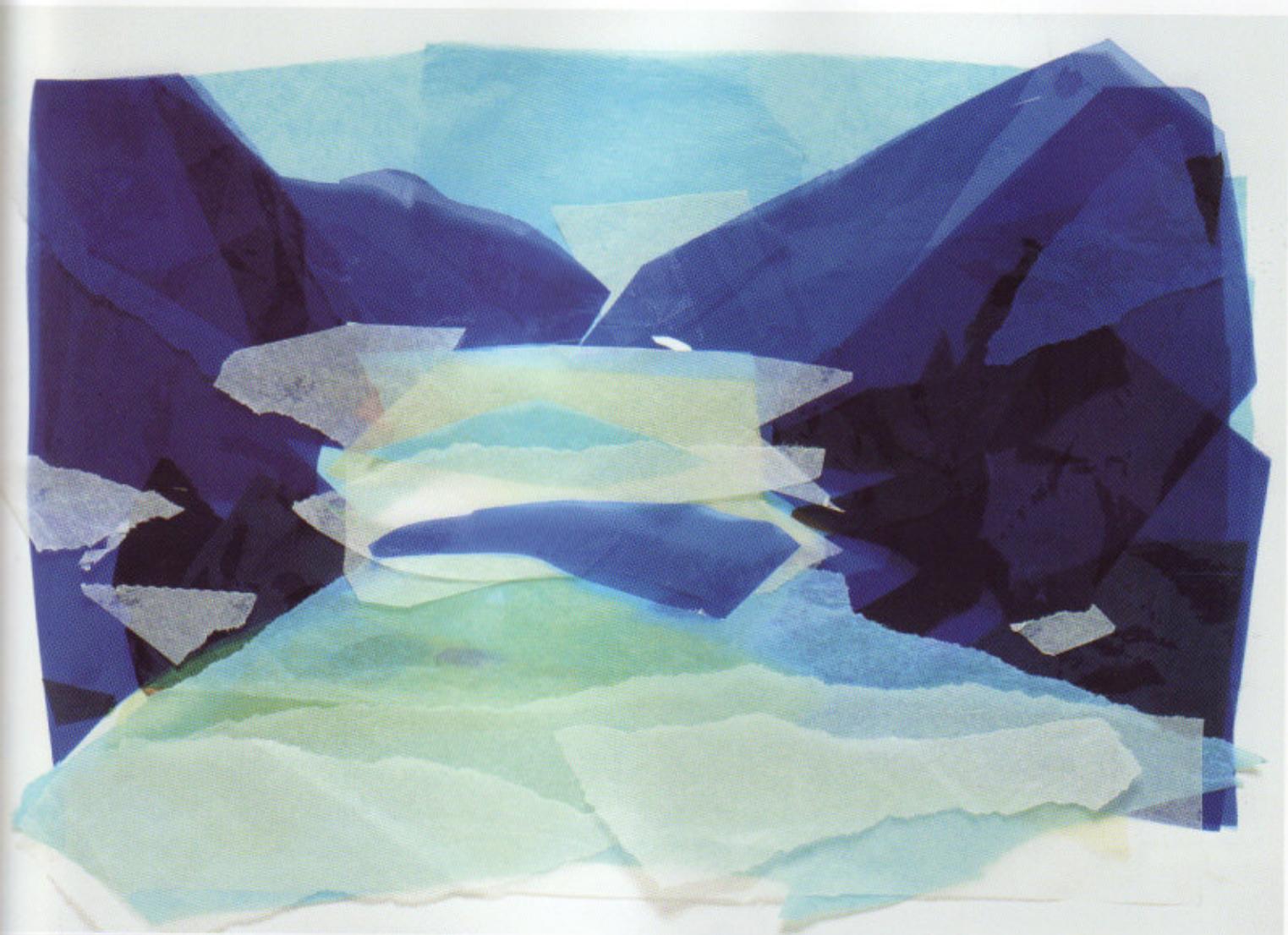
1 La estructura formal de esta v puede resumirse a cuatro grandes zonas: el cielo, el lago helado y las dos laderas de la montaña. Recortamos las siluetas de las laderas a mano para crear una base y el lago con tijeras para crear contornos limpios dejando el cielo abierto, sin papel. Sobre esta base iremos trabajando el vitral.



2 Para crear un primer término añadimos dos manchas de azul más oscuro a ambos lados del lago. Los cortes son irregulares para que aparezca el papel de detrás en los límites. Aunque la composición tenga un eje central (el lago) los montes no son simétricos, hecho que naturaliza las formas.



3 En esta fase intervenimos de forma estratégica. Para que aparezcan tonos distintos de azul en pasos siguientes, situamos recortes de color cálido que más tarde cubriremos y definirán las sombras de las rocas y el interior del lago.



5 Finalmente, rematamos la escena situando los blancos. El blanco debe aplicarse al final, ya que definirá la piel de este paisaje: la nieve. El resultado final es un puzzle de formas planas que se conectan por transparencia, como un vitral.

4 A continuación, definimos las masas dotando al paisaje de cuerpo y densidad. Para ello cubrimos los tonos cálidos del lago y las laderas y ocupamos el cielo con manchas azules.

Otros resultados

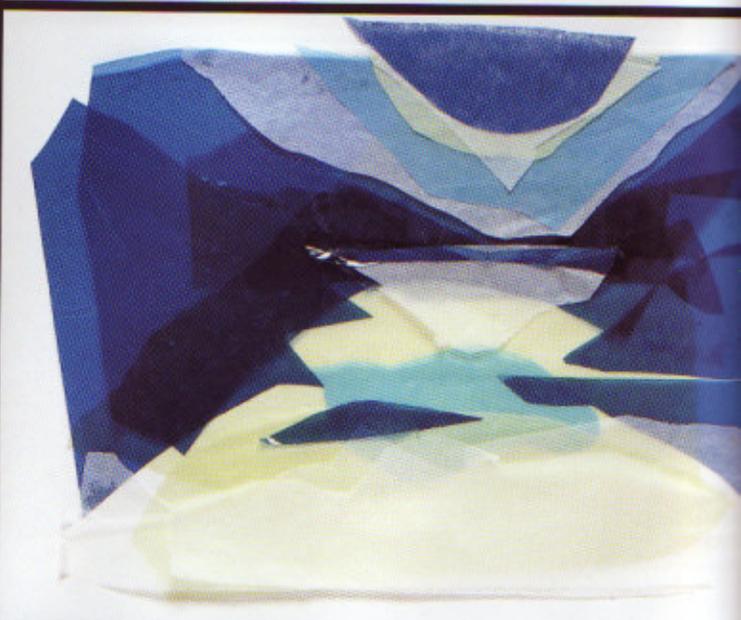
Las variaciones con que podemos jugar en una propuesta creativa de este tipo son: la forma del recorte, el número de papeles que interviene y el estilo de contorneado. En los cinco paisajes siguientes el autor ha hecho intervenir estos factores de forma variada, experimentando con ellos de manera creativa.

Con sólo unos pocos elementos es posible expresar las formas del paisaje. Grandes masas que crean atmósfera y aportan luz. La simplicidad y pobreza de recursos es un camino perfecto hacia la poesía visual.



La estructura en aspa de este paisaje se refuerza con la forma de trompo que se crea entre los dos montes. Esta forma evoca una mayor sensación de lejanía al reforzar el horizonte. Otro aspecto singular de este collage es el hecho de no estar encerrado en un marco gráfico. El blanco del papel invade parcialmente el interior del paisaje.

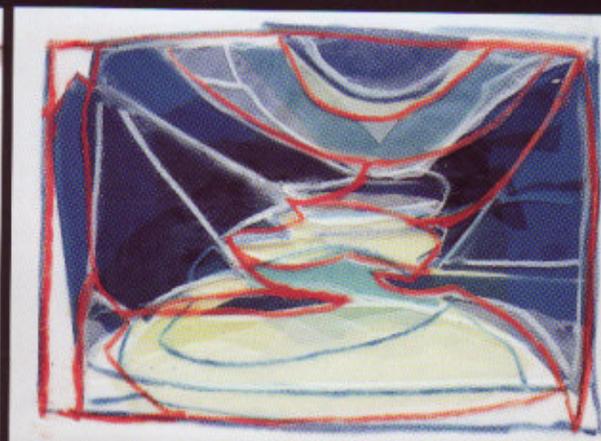
El ritmo de aumento y disminución producido en la secuencia de formas es el eje del discurso visual de este collage. Mediante los fragmentos de papel seda recortados con tijeras para crear cortes limpios y angulosos, el autor ha potenciado la forma del triángulo, agudizando así la tensión compositiva y el dinamismo.



es el colage que más se ajusta a la idea de vitral.
neas contornean los papeles como si se tratara
plomado en una vidriera. Las líneas se han
o con una barra de cera negra. El ritmo que
an las formas lo dominan las franjas
ndencia a la horizontalidad.



Las formas de este paisaje son el resultado de una
combinación libre de líneas y manchas. Las líneas
no se limitan a contornear las siluetas sino que las
traspasan y crean nuevas formas al dividir los planos.
Ésta es la imagen más libre y creativa de los cinco
resultados de esta galería.



Ventana

Nuevas propuestas

Otros modelos

La luz y la atmósfera es lo que el autor ha expresado en este nuevo paisaje de campo, mucho más cálido. Para ello ha empleado manchas superpuestas jugando con la transparencia a fin de crear formas etéreas y vaporosas, las del aire y la luz. Para potenciar ese efecto de suavidad, ha contrastado poco las formas entre sí.



Otros medios

Para aplicar técnicas más pictóricas como el empaste, la pincelada o la trama, el pintor ha recurrido al acrílico y las ceras. En el primer caso el resultado es muy denso y cremoso, las formas mantecosas sugieren un paisaje blando. En el paisaje con ceras el trazo es más duro y vigoroso, aquí las formas adquieren textura y reproducen las sensaciones táctiles del paisaje.



Ceras

Otras miradas

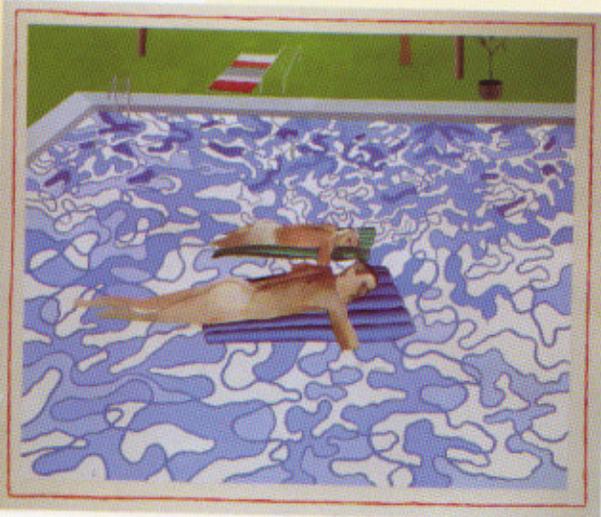
Otro enfoque de esta labor de síntesis del espacio es convertirlo en una imagen más parecida a un mosaico de teselas que a un vitral. Vladimir Dimitrov Maistora (1882-1960) ha resuelto este reto aplicando tramas, un medio más gráfico, propio del dibujo de línea. Variando tan sólo la proximidad entre las líneas y su dirección es posible crear la sensación de espacio. Cada una de las manchas tramadas actúa como la tesela de un mosaico, no tiene sentido desvinculada del conjunto.



Vladimir Dimitrov Maistora,
Globos, 1927.

Formas líquidas, acuosas, de flujo...

Hay un grupo de formas muy característico de los paisajes fluviales o marítimos: las formas líquidas. El agua es una fuente inagotable de formas. Formas de flujo, cambiantes y dinámicas que se estructuran en recorridos más o menos largos o por bandas siguiendo siempre un ritmo, el del movimiento del agua llevada por la corriente. David Hockney (nacido en 1937) es uno de los artistas visuales contemporáneos que trató el tema del agua más extensamente en su famosa serie de cuadros sobre piscinas. Su estilo pop recibe una clara influencia de Matisse y Picasso y contiene una fuerte carga de humor y erotismo. Un tratamiento de la forma muy puro, a base de tintas planas y contornos limpios, hace de sus piscinas un referente icónico del concepto de bienestar, por el efecto de frescor y luminosidad que desprenden sus aguas.



David Hockney
California, 1965.
Colección privada.

**El mar, fuente
de formas:
crear a partir
de su magia**

Para terminar el capítulo dedicado a la forma en el paisaje, planteamos una propuesta creativa a partir del agua en movimiento. La autora, Gemma Guasch, ha escogido un modelo marítimo donde el agua describe formas serpenteantes y vibrantes. El medio empleado es el óleo y el soporte, una tablilla entelada. Con óleo es posible realzar empastes y aguadas, además permite fundidos en el cuadro que ayudan a representar el agua.

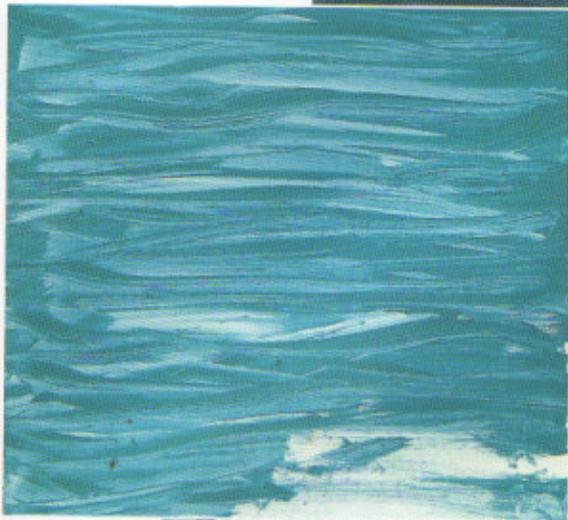
"Las aguas estaban agitadas, nuestra embarcación era pequeña. Mi (esposa) Ada estaba mareada en cubierta, atada al poste. '¡Qué hermoso es el mar', decía, '¡qué poderoso, qué grandioso!', exclamaba... Yo estaba cerca de ella, aferrándome convulsivamente a la barandilla de la escalera, mirando, maravillado, y tambaleándome con el barco sobre las olas. Tan intensamente..."

Se ha grabado tanto este día en mi memoria que años más tarde pinté mis marinas a partir de este modelo: las imágenes con olas verdes, fieras y agitadas, y sólo en el margen superior un poco de cielo amarillento. Si un golpe de mar me hubiese barrido de cubierta, si yo hubiese tenido que luchar con el líquido elemento entre la vida y la muerte, ¿estaría quizás en condiciones de pintar el mar en condiciones todavía más impresionantes?"

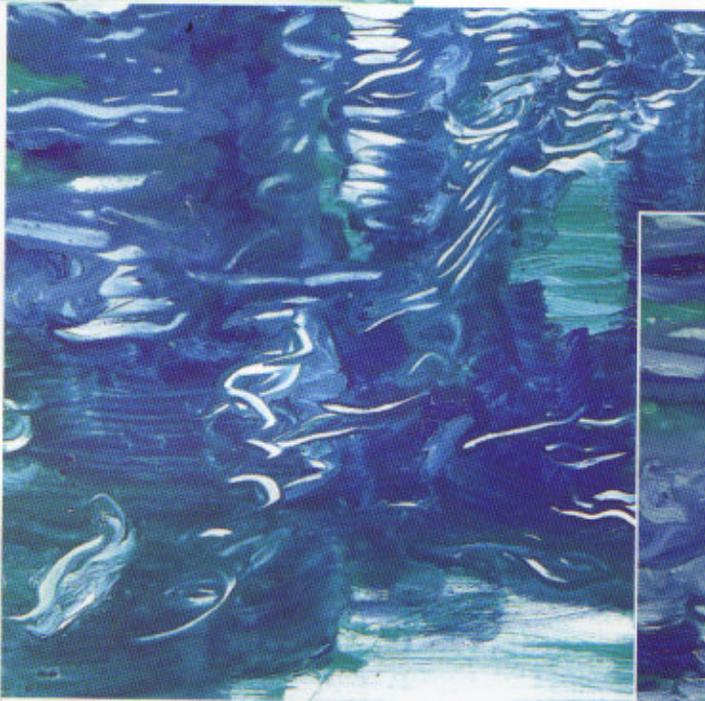
Emil Nolde,

autobiografía, *Estancia en la isla de Alsen*,
Dinamarca, 1910.





1 Con un pincel duro para óleo creamos la base de color formando una secuencia de bandas horizontales trazadas gestualmente en un movimiento rítmico.



2 Seguidamente, aplicamos una segunda capa de azul más oscuro para dar más densidad a la masa del agua y, a continuación, creamos líneas rascando con una espátula para sacar la luz del soporte y definir la estructura formal del movimiento del agua.



3 Con pinceladas cortas y arqueadas vamos situando los valores medios de luz. Éstos comienzan a crear ondulaciones en el agua y sensación de superficie.



4 Para crear más relieve en las formas introducimos el tono más oscuro de azul, que contrastado con los anteriores potenciará la profundidad del agua e indicará que en ella hay reflejos.

5 Los toques finales de luz con un blanco azulado dan esponjosidad al agua y sensación de movimiento. Como la pintura es espesa y los colores se funden sobre el soporte, se capta mejor la idea de fluidez.



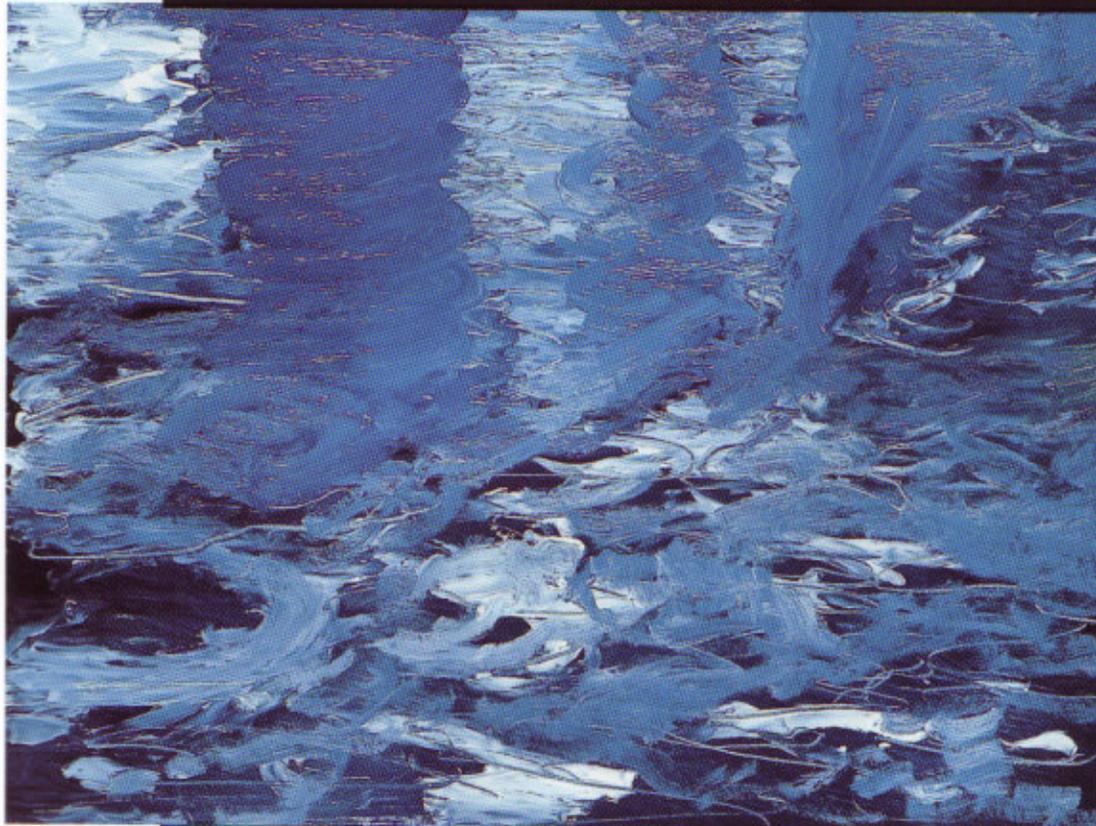
Galería

Otros resultados

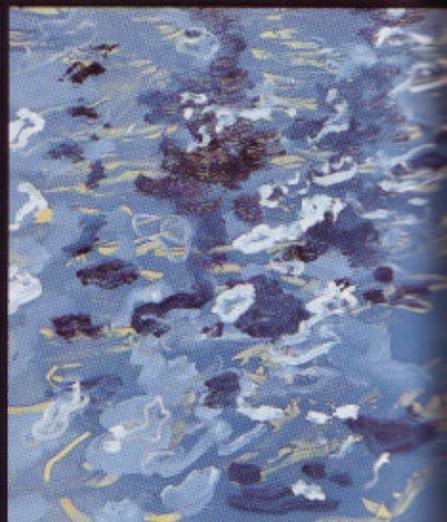
De las diversas formas que adopta el agua del mar podemos centrarnos en múltiples aspectos: las líneas de sus corrientes, sus brillos o su relieve. En todo caso, siempre existe un amplio margen creativo para crear formas más o menos complejas, pero cambiantes. La autora ha experimentado con cinco efectos distintos del agua, como muestra esta galería.

Grandes zonas con forma de franja vertical de aspecto turbio dan masa al mar y ayudan a centrar la mirada en las formas caprichosas de los primeros planos, que expresan el movimiento del oleaje.

Esta composición es muy singular. En ella la autora se ha recreado en las formas circulares de los brillos, trazadas con un pincel y rascando con la espátula.



El serpenteo es uno de los fenómenos formales característicos del agua. Para simplificar mucho las formas se han hecho intervenir sólo dos tonos de azul, aplicados con muy pocas pinceladas. Con la espátula se han realizado algunos trazos rascando de manera discontinua, para expresar las formas de los brillos.





En este cuadro destacan las formas de espiga del agua entre las crestas del oleaje. Se trata de espacios que toman forma y expresan relieve.



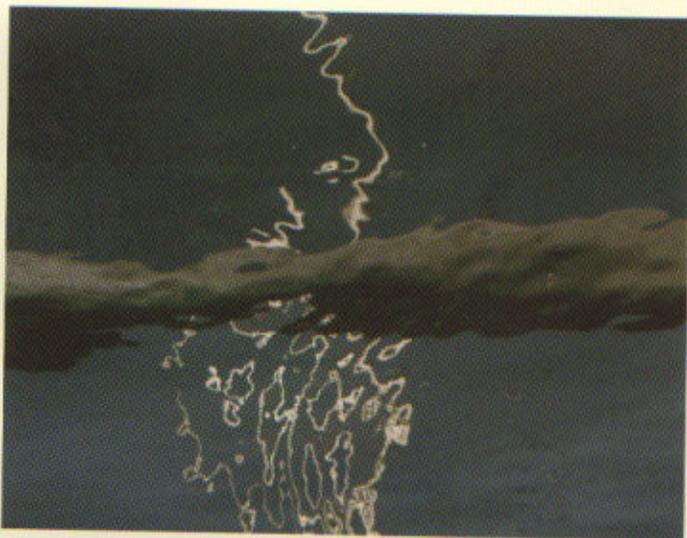
Éste es el cuadro más horizontal que recrea más las formas del oleaje. Con pinceladas gestuales se ha creado un modelado ondulante en zigzag. Ésta es la forma que toma el agua del mar en movimiento.

Ventana

Nuevas propuestas

Otros modelos

Un detalle del agua puede acercarnos a la abstracción más pura. En este caso, la pintora ha escogido las formas reflejadas en el agua vistas muy de cerca. El resultado es una composición en forma de cruz que combina franjas y líneas contrastadas entre sí. La pureza formal del tema añade poesía a la obra.



Otros medios

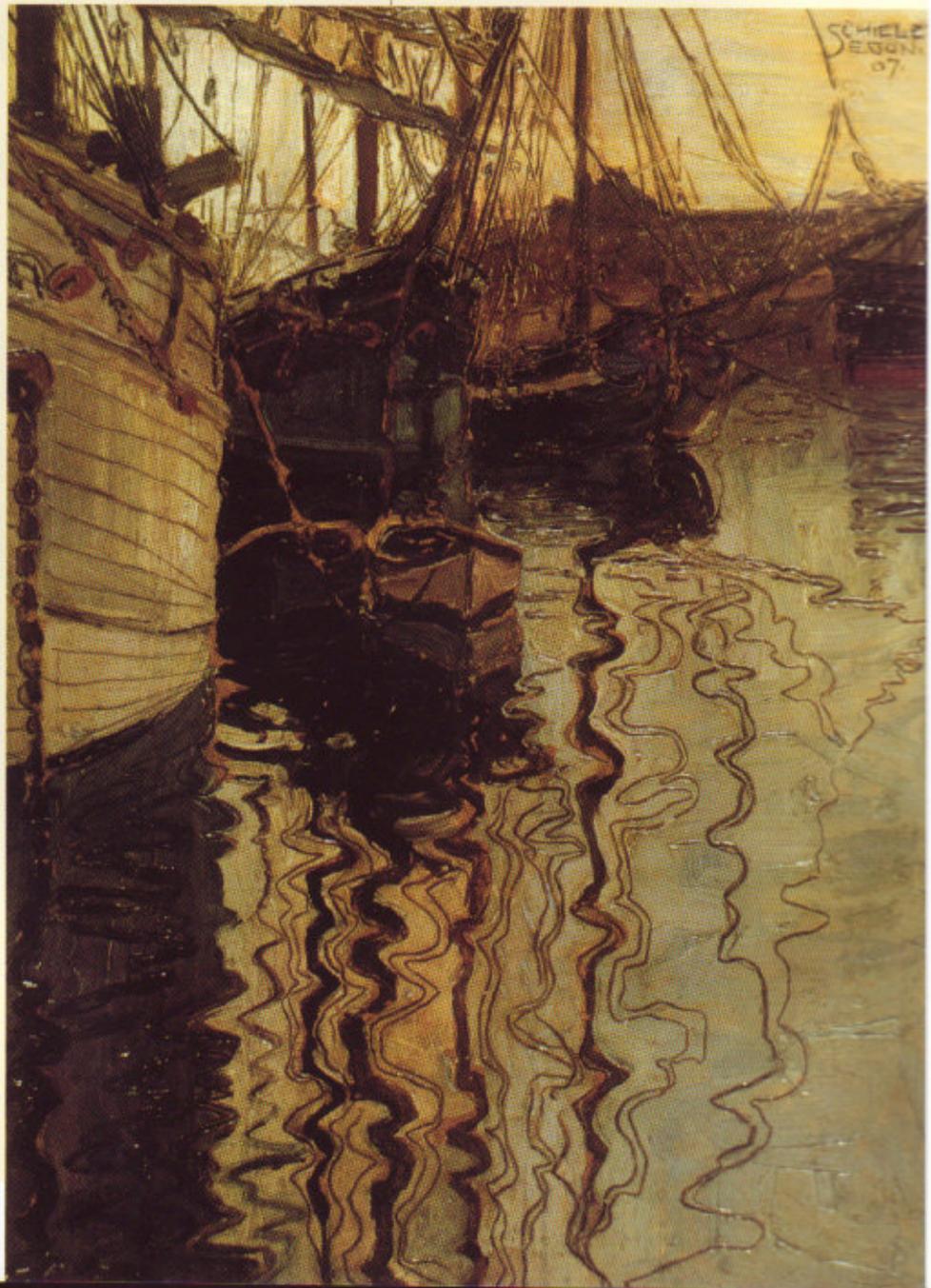
Con la cera se pueden conseguir resultados sorprendentes, sobre todo si se combinan manchas y líneas. Como este medio se puede diluir con aguarrás, la autora ha realizado una aguada muy diluida para que sirva de base cromática y proporcione una sensación líquida de base. Los trazos aplicados con cera en barras definen por encima las formas que adopta el agua en movimiento.



Otras miradas

Una mirada muy distinta de la de Hockney fue la de Schiele (1890-1918). Si el primero presenta un agua refrescante y limpia, similar a la que pudiera aparecer hoy en un anuncio publicitario, el segundo trata sus formas de modo absolutamente expresionista, retorciendo los reflejos y corrientes en una línea vibrante y quebrada. Las aguas densas del puerto de Trieste son seguramente un reflejo del espíritu tormentoso de Schiele, muy distinto del optimismo de Hockney.

Egon Schiele,
Puerto de Trieste, 1907.
Neue Galerie am Landesmuseum
Joanneum, Graz (Austria).



La figura humana es el género pictórico idóneo para experimentar con los distintos modos de estructurar la forma. En este capítulo se plantean tres propuestas creativas diferentes. En la primera se abordan las formas estructuradas desde la línea de contorno, formas sintéticas y descriptivas de gran poesía. En la segunda se estructura la forma desde el claroscuro, dando origen a formas corpóreas y modeladas. Finalmente, se descubre el potencial creativo de la figura en movimiento generando formas futuristas de tipo divisionista.

La forma en

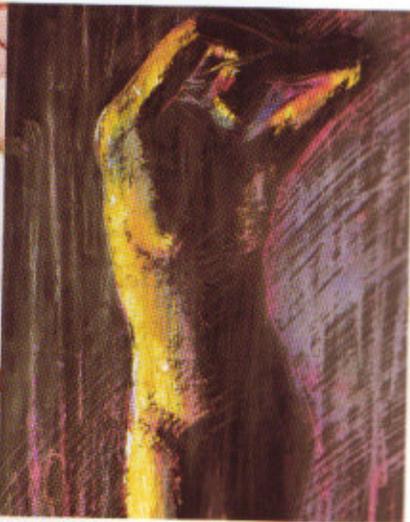


figura humana

"Pero los cuerpos no existen sólo en el espacio, sino también en el tiempo. Son continuos, y en cada momento de su continuidad pueden tener un aspecto diferente, y encontrarse en combinaciones diferentes."

Lessing,
El Laocoonte.



Formas sintéticas, descriptivas, limítrofes...

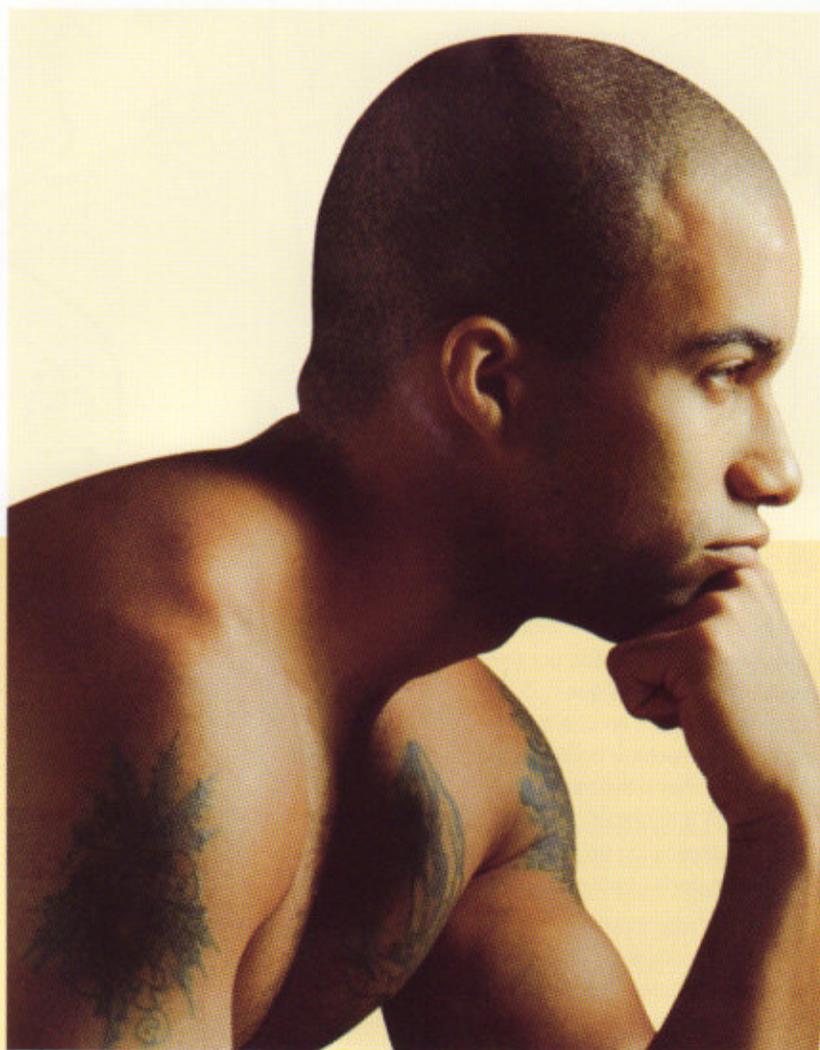
La fascinación por el desnudo es innata en el ser humano. El hombre experimenta su cuerpo como bello y a partir de éste establece el canon de belleza, la proporcionalidad y el medio de comunicación primera con el mundo. Aunque el cuerpo es una forma compleja, constituida por la reunión de más formas, ya en las culturas antiguas y en el arte del siglo xx se tiende a la fascinación por la simplificación. Esa simplificación se produce normalmente por la línea o por la mancha, cultivando las formas esenciales y elementales de siluetas y contornos. Gustav Klimt (1862-1918), artista austríaco del Art Nouveau, fundador de la Secesión Vienesa, focalizó gran parte de su obra en el cuerpo femenino, tanto en pintura como en dibujo, creando obras de extrema sensualidad y refinamiento. En sus figuras, los volúmenes fluyen en perfecta armonía y extraen su sustancia vital del movimiento lineal, no del claroscuro. Su trazo es de carácter instintivo, entendiendo la línea como formuló Henry van de Velde durante aquel inicio de siglo xx, como *ser vivo que, a cada instante, cobra conciencia del impulso que se esconde en él*.



Gustav Klimt,
Mujer medio desnuda durmiendo,
1906.

**Los contornos:
sugerir la anatomía
mediante la poesía
de la línea**

La propuesta que planteamos a continuación es un ejercicio de mirada poética sobre el cuerpo humano, buscando las formas que se crean en cada detalle o parte de éste. En lugar de trabajar todo el cuerpo, se va a focalizar el análisis en un perfil y medio torso masculino, por la sugerencia de sus volúmenes y de las facciones del rostro. La autora de esta obra, Gemma Guasch, ha elegido como medio el dibujo con lápices de color sobre papel. El lápiz permite un trazado modulado de líneas de distinta intensidad. La línea va a ser, pues, el hilo conductor de toda la mirada poética; por tanto, es de vital importancia que esa línea exprese la sensibilidad del autor y no constituya un simple grafismo que reproduce lo que se ve. La actitud de la artista ante el modelo es muy libre: cada acción se decide a partir de las anteriores, como un viaje sin destino fijo. Cambia de sentido o escala los contornos, solapa siluetas o se detiene en pequeños detalles desplazándolos de su ubicación lógica... y este juego es el que va a originar nuevas formas personales y sugerentes.



*"En una línea el mundo se une.
Con una línea el mundo se divide.
Dibujar es hermoso y tremendo."*

Eduardo Chillida,
*El límite y el espacio, séptimo
aforismo, 1990.*



1 Para ir contra la lógica y la previsibilidad, las principales enemigas de la poesía, se ha iniciado la obra girando el sentido del perfil del modelo. Al cambiar el sentido y la posición de los modelos se activa el hemisferio derecho del cerebro y se facilita una respuesta plástica más intuitiva y sensitiva. La línea que describe los contornos se traza directamente con un lápiz de color, sin encajes previos ni planteamientos iniciales.



2 Con un lápiz de distinto color, trazamos un segundo perfil en posición contraria, generando una nueva forma creada por una conexión, una forma que expande la figura en una doble mirada, a derecha e izquierda. Nuevas formas interiores comienzan a aparecer, fruto de la yuxtaposición de los contornos de los puños.



3 Algunos elementos concretos de pliegues sensuales, como son orejas y nuca, se sitúan en el interior pero desplazados, sin acoplarse en los rostros que hay; de este modo, el espectador los contempla en su belleza particular, como cuando nos fijamos maravillados en un pequeña parte del cuerpo olvidando el resto.



5 El resultado final se corona con un nuevo perfil realizado con una suave mancha, trazada procurando no apretar el lápiz. De este modo, las siluetas ya no son sólo recorridos de perfiles o líneas de contorno, sino también formas del mismo espacio que ocupan o que rodea el modelo.



4 En esta fase introducimos dos nuevos factores: la variación de escala y la mancha. Estos contrastes de tamaño y tipo de trazo aportan riqueza y complican la lectura positivamente, pues reclaman del espectador una atención mayor, haciéndole participar de la propia mirada como artista.

Galería

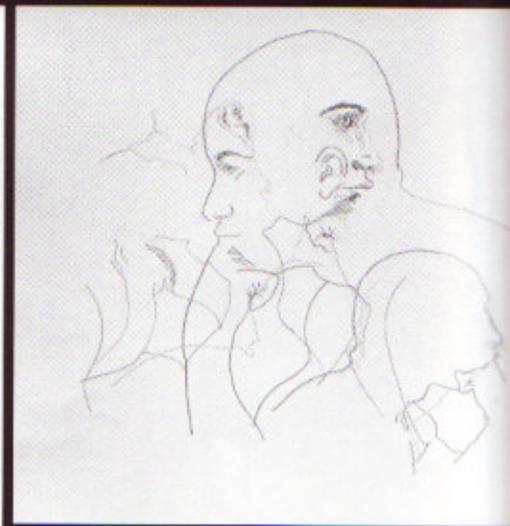
Otros resultados

El método que se ha seguido para crear nuevas formas desde la línea permite múltiples combinaciones formales, y a cada combinación le corresponde un mensaje distinto. El hombre es un ser cambiante y lo que hoy resulta fundamental para él, mañana puede pasar a un segundo plano. La mirada se posa en lugares distintos y descubre nuevas realidades en lo que se podría creer ya conocido. Éste es el concepto de fondo del presente ejercicio: una invitación al descubrimiento y la fascinación en lo cercano, a la vez que el reconocimiento del mundo como un universo complejo que no puede percibirse desde un solo punto de vista.

Una imagen perfeccionista se centra en una forma epidérmica del modelo: su tatuaje. La línea es serpenteante y vibrante y se acerca a la abstracción en algunas zonas.



Aquí se ha jugado con distintas escalas. La mano y sus espacios internos también crean nuevas formas en sus repliegues. Los ojos del modelo miran al infinito y sugieren un mundo interior desconocido sumamente atractivo.



Mediante la mancha y la línea se ha reforzado la estructura craneal del modelo, así como el juego de fuerza que se establece con el puño. Como no hay cambios de posición, ni de escala, ni desplazamiento, el mensaje es directo: la musculación de la nuca, la espalda y el cráneo.

La perfección en el trazado de la figura a lápiz combinada con la deformación del perfil azul crean una doble imagen que muestra un mismo modelo con dos apariencias distintas: los múltiples rostros del ser humano.



Una forma estructura la imagen final: una rueda de molino. El personaje toma distintas posiciones en el papel y se conectan diversos puntos de vista. Las diferentes direcciones de la mirada del modelo refuerzan la idea de observación atenta.



Una solución sencilla pero directa: un modelo dentro de otro. Los espacios nuevos los generan las líneas yuxtapuestas. Las formas incompletas son un recurso poético y reclaman visualmente del espectador una respuesta perceptiva, lo que le atrapa enormemente.



Ventana

Nuevas propuestas

Otros modelos

Los mejores modelos para un trabajo creativo de esta índole son los más conocidos, y ¿qué hay más conocido que el propio cuerpo o el de un amigo o familiar? Una mano o un pie o el rostro reflejado en un espejo son motivos suficientemente cautivadores para desarrollar un hermoso trabajo. Una mano es una forma nada simple formada por una masa plana con cierto relieve: la palma, y cinco extremidades distintas que se articulan en tres puntos de inflexión cada una: los dedos. Además del juego de muñeca del que arranca la mano. En fin, todo un mundo de formas en una sola.

**Otros medios**

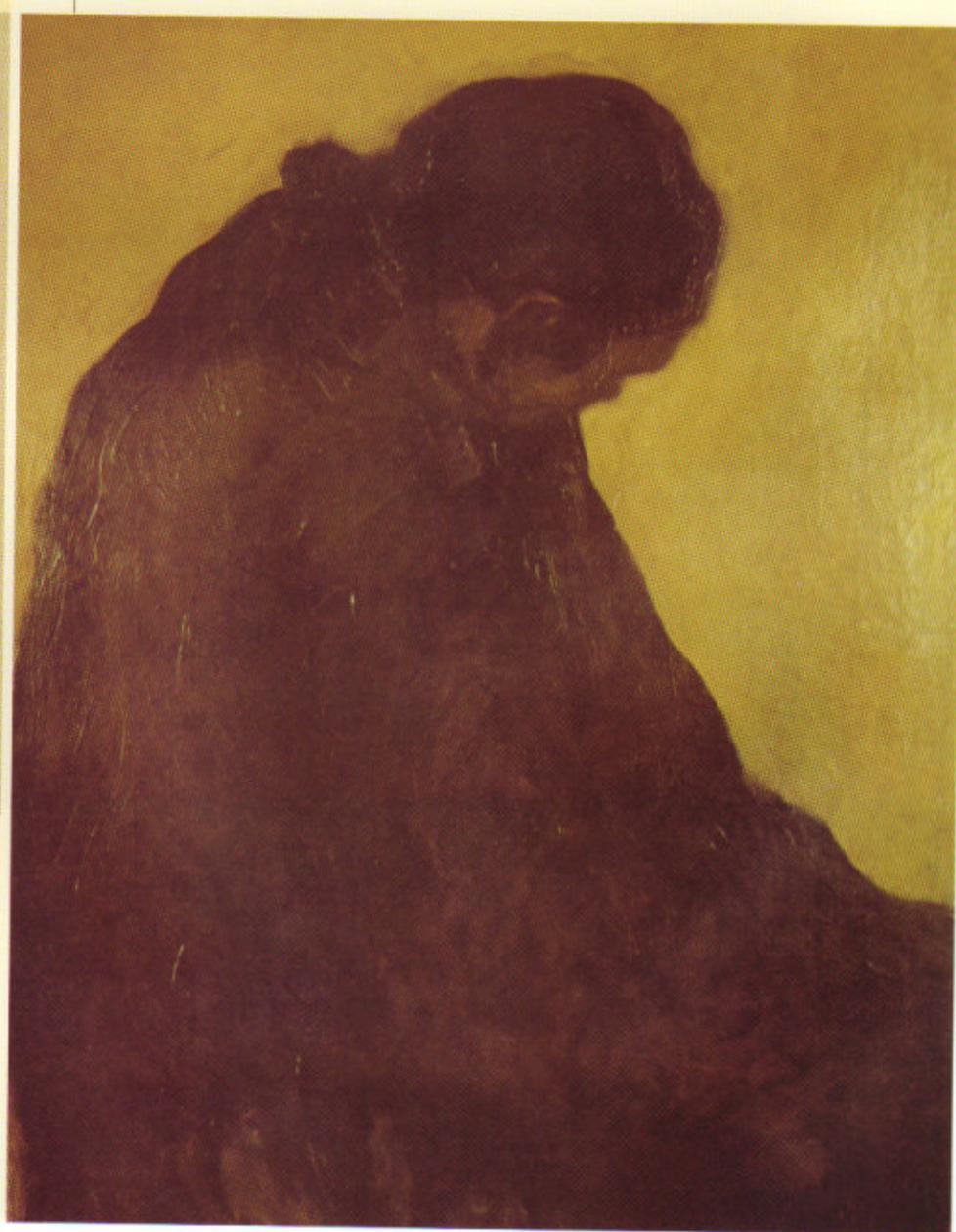
Las líneas limpias de este trabajo pueden trazarse con otros medios: tinta y plumilla, cretas, ceras, rotuladores, etc. A continuación mostramos dos obras de la misma artista elaboradas en un gran formato con cretas de color sobre paños finos de lana. En esta ocasión los modelos son su familia. Las formas que nacen de este trabajo tienen una carga vivencial que enriquece la expresión de la obra.



Otras miradas

Hasta aquí hemos visto juegos formales a partir de las líneas de contorno exterior e interior, la creación de siluetas transparentes. Otra manera de enfocar este tipo de obra es desde la mancha, considerando la masa corporal un todo sin espacios internos, como las sombras chinas o los recortables. Isidre Nonell (1873-1911) fijó su mirada en sus modelos sintetizando la corporalidad del personaje mediante leves claroscuros o masas densas de gran presencia y belleza.

Isidre Nonell,
Soledad, 1902.
Colección particular.



Formas modeladas, corpóreas, contrastada

Si estudiamos las formas de la figura humana desde un punto de vista escultórico debemos considerar sus volúmenes como su expresión más ajustada. Durante el Barroco se desarrolló y perfeccionó la técnica del claroscuro como método ideal para representar las masas del cuerpo. Rembrandt (1606-1669) fue uno de los pintores barrocos de mayor personalidad. En sus cuadros una luz cálida baña los cuerpos modelándolos en una atmósfera densa e intimista. La representación del baño de una mujer que se muestra en esta página es una perfecta síntesis de su estilo tan personal: pincelada delicada y pastosa que da cuerpo a la figura modelándolo en un claroscuro muy contrastado. Esta manera de enfocar el claroscuro se denomina también tenebrismo por la importancia que cobran los fondos oscuros e indefinidos y el uso de una sola fuente de luz puntual y dura.



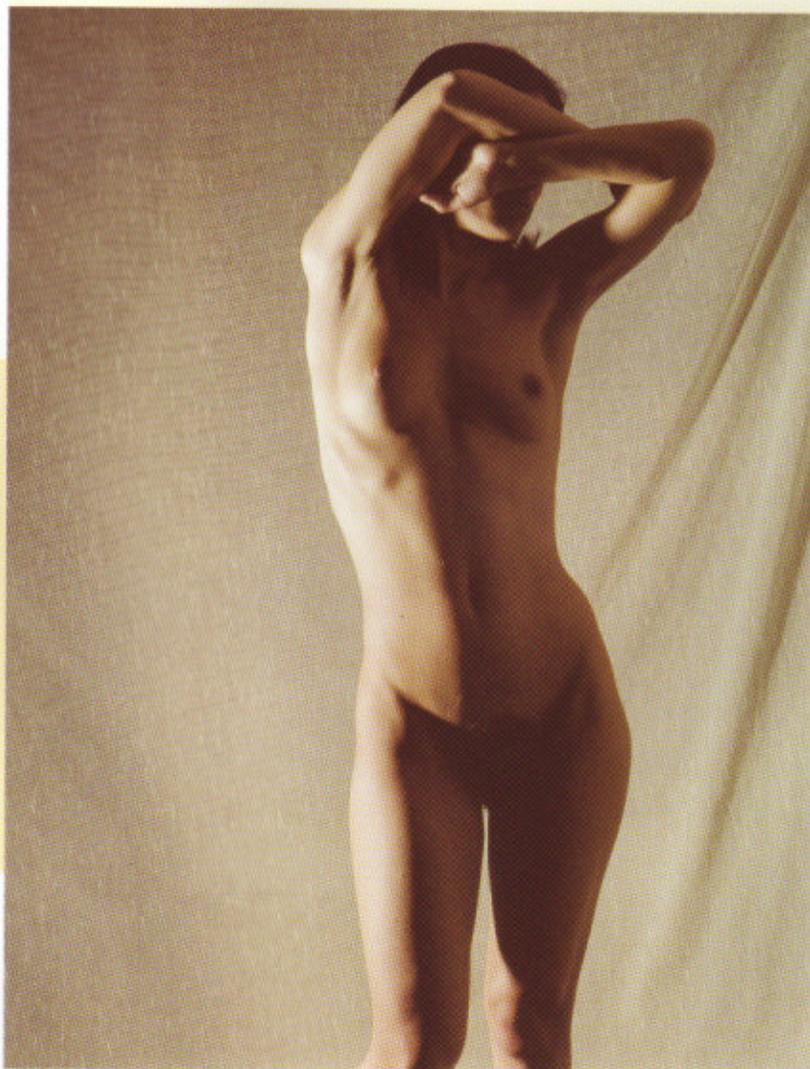
Rembrandt,
Mujer bañándose, 1655.
National Gallery, Londres (Reino Unido).

**El desnudo:
desvelar la forma
mediante
el claroscuro**

En la siguiente propuesta vamos a experimentar el claroscuro tenebrista. Para ello partiremos de un modelo iluminado lateralmente con una luz dura y situado ante un fondo negro. El autor de este proyecto, Josep Asunción, ha escogido una técnica nada convencional: el rascado, y como medio, las tintas artísticas. Partiendo del negro va a ir extrayendo los volúmenes de la figura rascando la superficie pintada del papel hasta recuperar la luz de su color blanco inicial. El tratamiento tenebrista no exige representar por completo la forma, sino más bien invita a dejar en la penumbra algunas zonas que, como vimos en la página 11, se completan perceptivamente debido a la ley del cerramiento.

"Para pintar la figura humana no es necesario hacerla; es necesario hacer su atmósfera."

*La pintura futurista:
manifiesto técnico, 1910.*





1 Preparamos el fondo pintando con tinta china negra un papel no poroso, preferentemente satinado o brillante, tipo papel cuché. Debemos aplicar al menos dos capas alternando la dirección de la pincelada. Conviene fijar el papel a una tabla con cinta adhesiva, para evitar posibles deformaciones.

2 Los primeros trazos, realizados con la punta de la cuchilla, dibujan la silueta del modelo. Previamente podemos plantear el dibujo con un lápiz de grafito o un lápiz blanco, pero sin apretar demasiado.



3 La técnica del rascado consiste en ir pasando la cuchilla suavemente por encima del papel eliminando el negro poco a poco hasta obtener el gris deseado. Es preferible seguir siempre la misma inclinación, para no crear un clima uniforme y evitar la sensación de texturas. Evidentemente, rascamos en las zonas iluminadas del cuerpo.



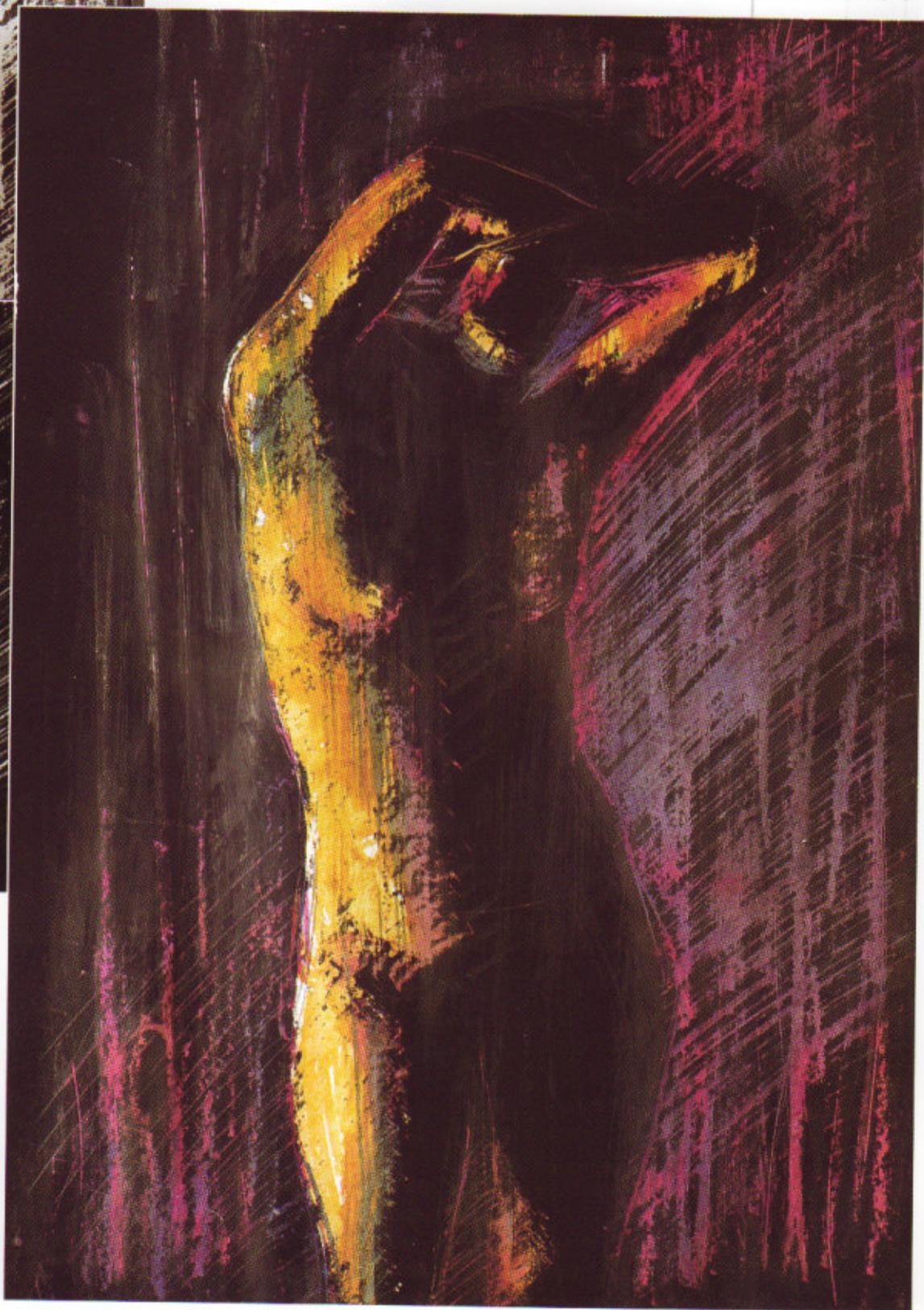


5 El rascado final consiste en ajustar los relieves del cuerpo con rascados suaves y tramar el fondo con trazos más gestuales. Este fondo texturado potenciará la suavidad del cuerpo femenino. A continuación, añadimos tintas de color para que el resultado sea menos dramático.

6 Éste es el resultado final, a todo color. La gama empleada es cálida: amarillos para la luz y morados para las sombras. El efecto conseguido es más vivo y pictórico que en blanco y negro.



Para ayudar a percibir la figura creamos una zona de luz detrás de la figura. Esta alternancia entre positivo y negativo equilibrará la composición en lo que respecta al claroscuro.



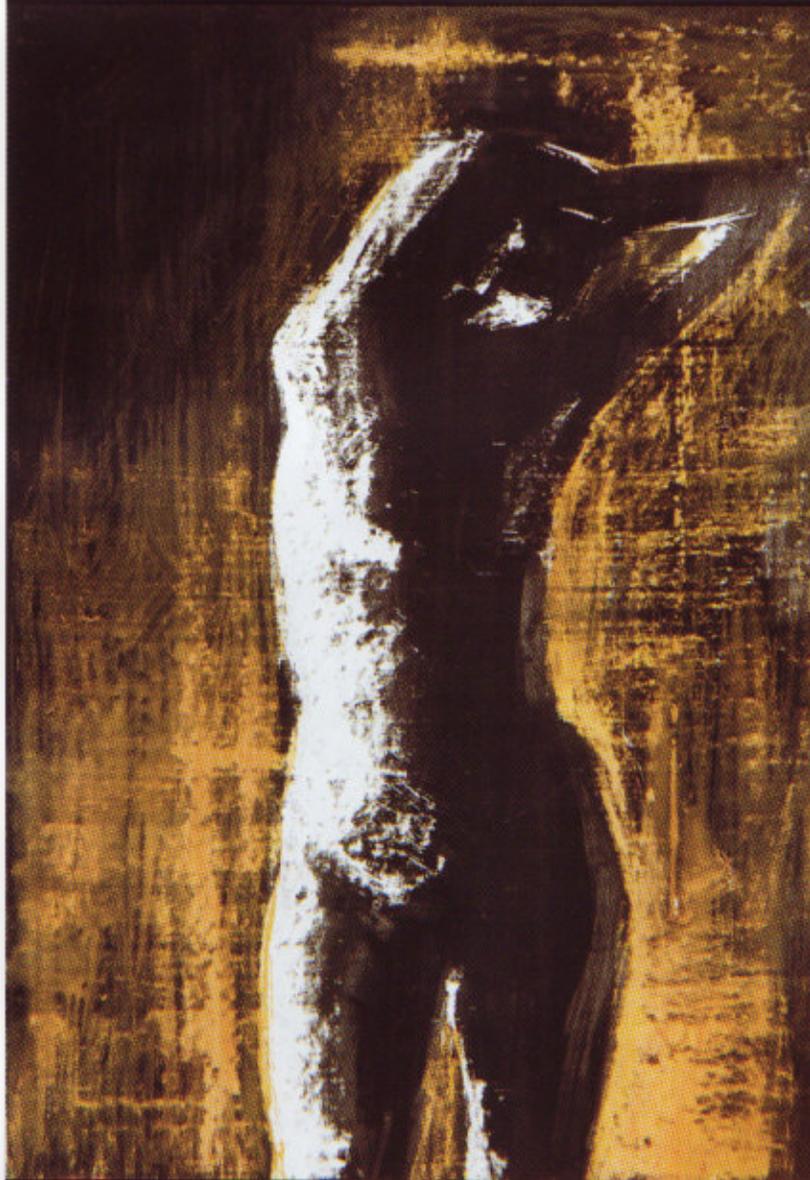
Galería

Otros resultados

La técnica del rascado permite experimentar con formas del claroscuro más o menos duras, según sea la dirección y suavidad del rascado, así como la intensidad de los valores de luz y sombra. En esta ocasión, el autor ha realizado cuatro obras muy distintas del mismo estilo. En todas ellas la atmósfera define la forma mediante el impacto de la luz.

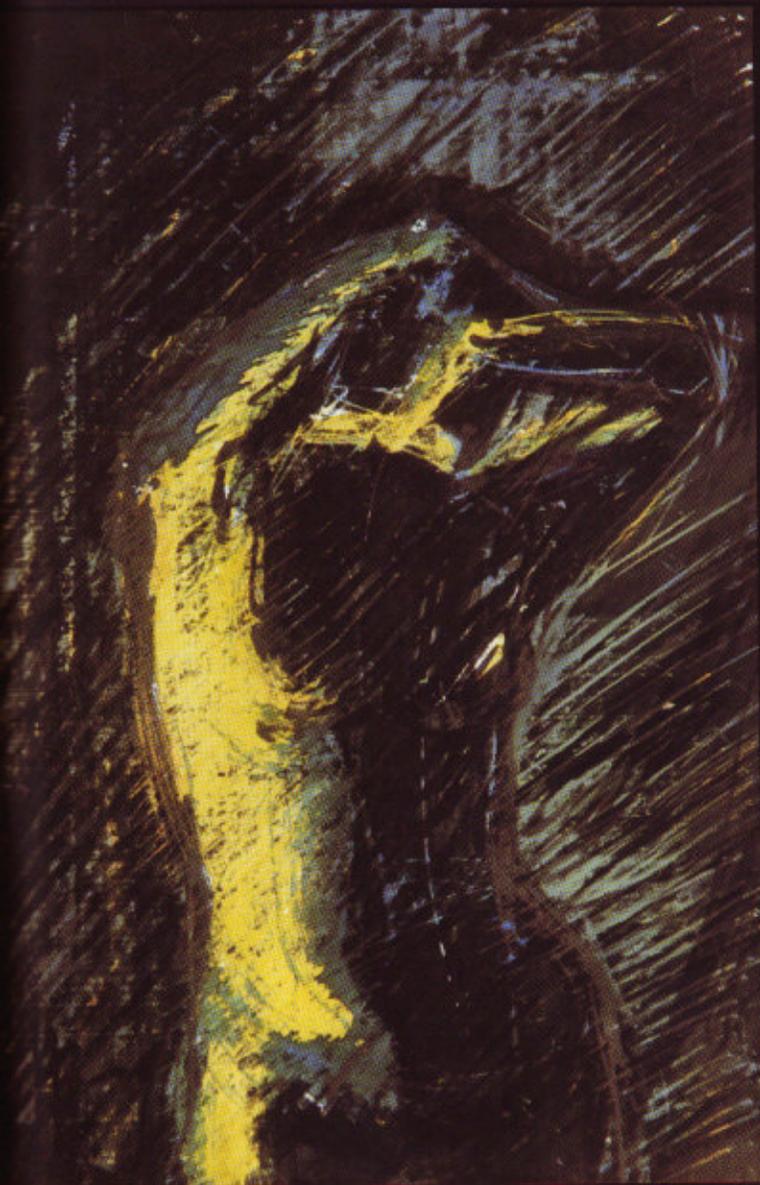
Esta composición en blanco, negro y naranja es la más contrastada de esta galería. Al dejar las luces de figura en blanco puro, ésta se acerca al espectador y se aleja mucho del espacio que ocupa. La dirección del rascado es una combinación de vertical y horizontal.

Éste es el cuadro más oscuro y con menos claroscuro. La línea articula todo el discurso visual, una línea rápida y vibrante que se enreda hasta formar una estructura compleja. El efecto es muy electrizante, como si el cuerpo se desmaterializara.



Es este encuadre más próximo de la modelo el pintor ha jugado con varios trazados: un rascado inclinado y lineal en el fondo, uno áspero y plano en la figura y pinceladas por encima con tintas de color que añaden valores en el modelado.

La dirección del rascado es en esta ocasión siempre la misma. Esta uniformidad crea una atmósfera única. Para corregir un defecto de luces en la zona iluminada de la modelo se ha pasado por encima un poco de guache blanco muy diluido, ya que no existen tintas artísticas de color blanco.

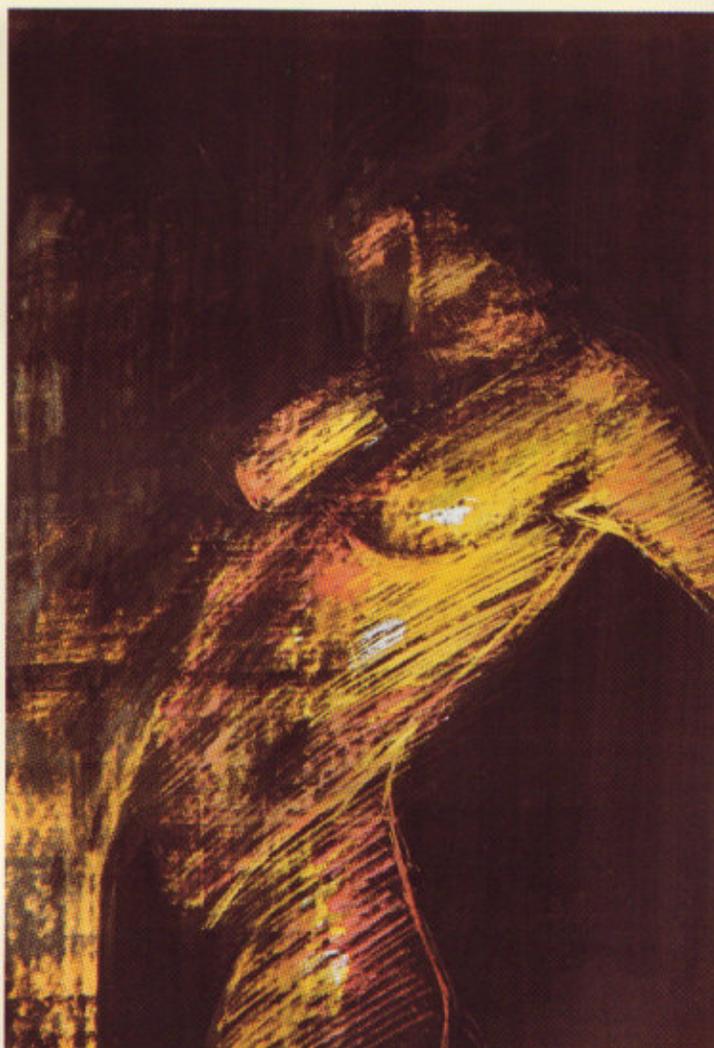


Ventana

Nuevas propuestas

Otros modelos

Siguiendo con el mismo tipo de imagen tenebrista, el autor ha querido representar la modelo en una postura más dinámica y sugerente, en la cual se esconden algunas zonas del cuerpo en la oscuridad del fondo. La solución final tiene un enorme atractivo debido a la gestualidad de los rascados y al rico juego de contrastes entre luces y sombras.



Otros medios

Para variar de medio, el autor ha representado el modelo en pastel sobre un papel Canson de color. En esta ocasión, mostramos una secuencia de pasos para ver cómo se logran esos efectos atmosféricos mediante el difuminado y un claroscuro resuelto con trazos gestuales.



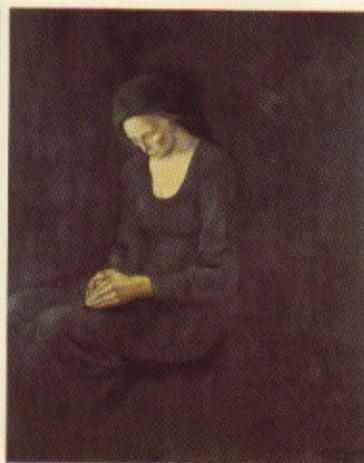
Otras miradas

A continuación, veremos dos enfoques completamente distintos de formas humanas modeladas. El primer caso corresponde a Fernando Botero (nacido en 1932), que trata la figura modelándola en bultos redondos hasta casi darle forma esférica. El claroscuro es suavísimo, sin apenas contraste, como si la masa corporal tensase la piel eliminando relieves.

El segundo es de Montserrat Gudiol (nacida en 1933), que resuelve el claroscuro con gran sobriedad de color y forma. Las figuras de Gudiol recuerdan el tenebrismo de Rembrandt o Caravaggio, donde el cuerpo emerge de la tiniebla para mostrarse parcialmente.



Fernando Botero,
Aseo matutino, 1971.
Colección particular.



Montserrat Gudiol,
Mujer sentada, 1981.
Colección particular.

Formas futuristas, intercaladas, divisionistas.

Como ya dijo Lessing en *El Laocoonte* (1716), "los cuerpos no existen sólo en el espacio, sino también en el tiempo. Son continuos, y en cada momento de su continuidad pueden tener un aspecto diferente, y encontrarse en combinaciones diferentes". Este principio de variabilidad de la forma fue retomado de manera experimental durante las vanguardias del siglo xx, especialmente por los cubistas, dadaístas y futuristas. Uno de los artistas más importantes de ese período y ciertamente también del siglo xx fue Marcel Duchamp (1887-1968). Este personaje de fuerte personalidad se independizó rápidamente de los movimientos oficiales de su momento y creó una línea de trabajo muy personal y de sumo interés conceptual y plástico. Una de sus obras más emblemáticas fue el *Desnudo bajando la escalera*, realizada a partir de diversas fuentes, como las cronofotografías de Muybridge o Marey. Su éxito se debe, en parte, al escándalo que supuso su exhibición en la Armory Show de Nueva York (1913).



fotografía de Eliot Elisofon,
Duchamp bajando una escalera,
1952.
"Life Magazine", número 284,
Nueva York (Estados Unidos).



Marcel Duchamp,
Desnudo bajando la escalera, número 2,
1912.
Philadelphia Museum of Art,
Filadelfia (Estados Unidos).



La figura en movimiento: interpretar las formas que genera el dinamismo

En esta propuesta se va a trabajar la forma del movimiento. Cuando una figura se mueve, se mueven sus formas, apareciendo de modo distinto a cada momento de ese desplazamiento; estas variaciones de forma se pueden detectar claramente en fotografías secuenciadas. La técnica pictórica que desarrolla estas formas del movimiento se denomina divisionismo, es la que se va a aplicar a continuación. Para ello se parte de una secuencia fotográfica que muestra la pirueta de una niña. De toda la secuencia, el artista, David Sanmiguel, se ha centrado en tres momentos y a partir de éstos ha desplegado, con acrílico, un rico abanico formal. Aplicando la pintura con pincel y paletina ancha, las masas y los espacios se acoplan y solapan originando nuevas formas: las formas del movimiento.

“Todo se mueve, todo corre, todo transcurre con rapidez. Una figura nunca es estable ante nosotros, sino que aparece y desaparece incesantemente. Por la persistencia de la imagen en la retina, las cosas en movimiento se multiplican, se deforman, sucediéndose como vibraciones en el espacio que recorren.”
*La pintura futurista:
manifiesto técnico, 1910.*



1 El primer paso ha sido dibujar con lápiz la forma global de la pirueta: una rueda. Obsérvese que algunas partes de esa forma se mantienen fijas: las manos apoyadas en el suelo, mientras que las piernas dibujan un abanico de formas divisionistas.



3 El espacio en que se sitúa la figura toma densidad y se formaliza. Desplazamos la pintura con paletina y pincel, mediante movimientos rápidos, para añadir dinamismo a la forma.



2 Una espiral va a estructurar las formas. Esta figura geométrica aparece de entrada para imprimir carácter dinámico a la obra, y reaparecerá al final como colofón. La pintura se aplica en este paso bastante diluida, para ir ganando densidad a medida que avance el cuadro.



4 Para no caer en una forma confusa y perder la referencia del modelo, separamos la figura del fondo con una forma plana y definimos la parte fija del cuerpo de la niña, como una forma más estable, de contornos marcados.



5 Recuperamos las formas iniciales mediante un juego de contraste entre perfiles, manchas y claroscuros. De este modo, aparece definitivamente la idea formal de desplegamiento y recuperamos la secuencialidad de las fotografías.

Finalmente, desdibujamos la escena con un nuevo trazado en forma de espiral, recuperando así del todo la sensación de velocidad. Para ello empleamos la paletina ancha con poca carga pictórica.

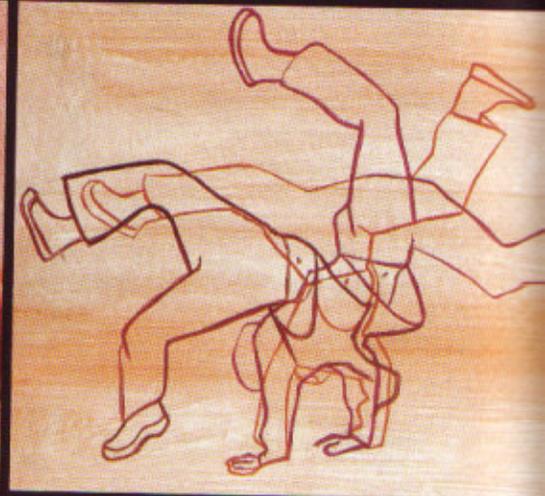


Galería

Otros resultados

La lectura visual del movimiento de la niña permite centrar la atención en distintos aspectos formales: la forma global que se describe, los contornos externos de una nueva forma, el contraste entre cuerpo fijo y dinámico, las formas de los espacios intermedios, etc. David Sanmiguel ha trabajado siempre con pintura acrílica todos esos aspectos en los diferentes resultados del mismo modelo.

Un resultado con muy pocos elementos ofrece un efecto visual limpio y claro. Las formas parciales no se desdibujan en ningún momento. Desde este punto de vista no es una forma divisionista sino yuxtapuesta. El ombligo de la niña señala gráficamente el centro de rotación.



La elipse es la forma estructural de esta obra, una elipse no explícita ni perfilada, sino como resultado de la combinación de las formas parciales de los pies. La línea todavía es sólo de contorno.



Para recalcar que una parte de la forma se mantiene estática y otra parte continúa en movimiento, se ha definido de manera muy marcada medio cuerpo de la niña: la parte que se mantiene anclada en el suelo. Al indicar plásticamente el plano de suelo se añade fuerza a este contraste; además, la parte en movimiento se ha desdibujado mucho, como si se tratase de un movimiento veloz.



En este acabado la forma estructural es una espiral. Esta figura geométrica crea un movimiento mucho más dinámico que la elipse o el círculo, pues es un movimiento creciente. Se pierde incluso de vista el anclaje de la figura en el suelo, como si la forma fuera a despegar o se desplazase en el espacio abierto.



Éste es el resultado que contiene más elementos de los otros: contraste estático-dinámico, estructura espiral, combinación equilibrada de mancha y línea, de perfiles y restregados.

Ventana

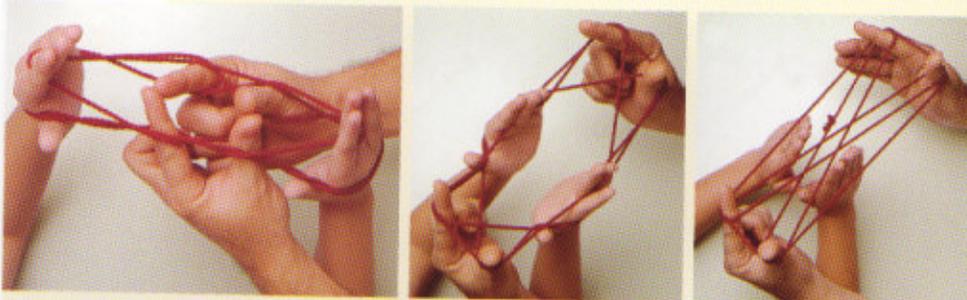
Nuevas propuestas

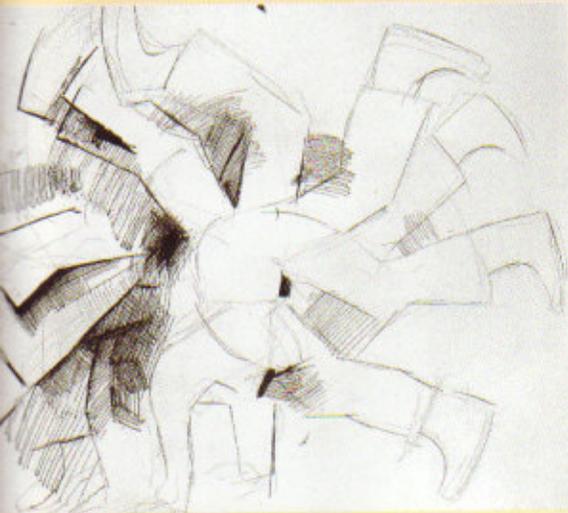
Otros modelos

Un movimiento de manos o de pies es más que suficiente para crear imágenes divisionistas. En la misma línea de trabajo de la pirueta anterior, David Sanmiguel ha desarrollado el tema de un juego de manos que describe una forma geométrica más poligonal. Aquí el trabajo es más complejo pero muy rico en matices.

Otros medios

Las formas divisionistas se expresan plenamente en cualquier medio, ya que se basan en estructuras lineales. Si se da cuerpo a las formas *intermedias* de la secuencia puede hacerse con mayor o menor densidad, incluso mediante tramas si se trabaja con grafismos. He aquí dos muestras del mismo trabajo resueltas con tinta china y plumilla. Como se aprecia, la línea y la trama como técnica son el eje estructural del discurso formal.





Otras miradas

Giacomo Balla (1871-1958) fue uno de los mayores representantes de la pintura futurista. La obra divisionista que se muestra aquí se inspiró seguramente en la fotografía que el director cinematográfico y teatral Antón Giulio Bragaglia (1890-1960) realizó al mismo Balla ese año, así como las fotografías de Eadweard Muybridge y Étienne-Jules Marey, de finales del siglo XIX. La mano define un movimiento concreto del arco sobre el violín y parece emitir su sonido.

La otra mirada que presentamos resulta muy diferente, pues no es futurista, sino impresionista. En esta obra de Henri-Marie Toulouse-Lautrec (1864-1901) se materializa el movimiento mediante una forma sinuosa que recuerda el aleteo de un velo al aire. Estas formas aerodinámicas sugieren siempre movimiento.



Giacomo Balla,
Ritmo del violinista, 1912.
Fundación Estorick,
Londres (Reino Unido).

Toulouse-Lautrec,
Loïe Fuller en el Folies Bergère,
1892-1893.
Albi (Francia).



Las formas abstractas son aquellas que no relacionamos con elementos conocidos de la realidad visual. Hay dos tipos generalizados de forma abstracta: las de carácter orgánico -más curvas y gestuales-, y las geométricas -más planas, rectas y gráficas-. En este capítulo se plantean las dos últimas propuestas creativas. Se trata de dos formas abstractas, una de cada tipo y ambas originadas a partir de realidades visuales muy dispares, una nuez y un paisaje urbano.

La forma

en l



Abstracción



"La pintura abstracta es más amplia, más libre y de más rico contenido que la 'de objetos'. El sonido puro pasa a primer plano. El alma entra en una vibración sin objeto, que es más compleja, 'suprasensorial'."

Wassily Kandinsky,
Artículos de 1923 a 1943.



Formas abstractas orgánicas, gestuales, serpenteantes...

A Wassily Kandinsky (1866-1944) se atribuye la primera pintura abstracta de la historia con una acuarela del año 1909. El trabajo de este pintor de espíritu investigador se caracteriza por su rigor y reflexión. Fue, además de pintor, un gran pedagogo que supo transmitir sus descubrimientos no sólo en sus clases sino también en sus escritos, de enorme valor teórico. El desarrollo formal y cromático de sus composiciones abstractas partía de una concepción particular del fenómeno visual que relacionaba con el mundo de los sonidos. Las formas y los colores distribuidos en el espacio pictórico actúan, para Kandinsky, como los instrumentos de una orquesta en una obra musical: a cada forma y color le corresponde una vibración, con calidades propias. Para Kandinsky lo abstracto no está desvinculado de la naturaleza, sino que forma parte de ella; de modo que, aunque aparentemente abandone lo que denomina la "piel de la naturaleza", en realidad expresa sus leyes y conecta con su alma interior.

Wassily Kandinsky,
Improvisación xxvi, 1912.
Städtische Galerie,
Munich (Alemania).



Propuesta creativa 14

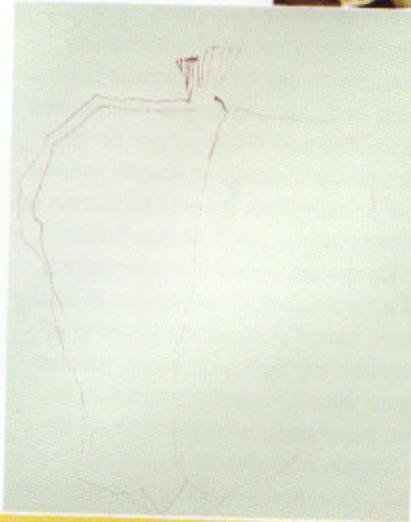
**El universo en
una nuez: llegar
a la abstracción a
partir de una
forma concreta**

Se considera abstracta una imagen cuando el espectador no puede identificarla en su cultura visual relacionándola con un objeto. Pero esta limitación no significa que el origen de una imagen abstracta no sea absolutamente natural y real; de hecho, muchas formas y espacios de la naturaleza y el entorno son muy abstractos si se descontextualizan o se observan desde puntos de vista extraños, por ejemplo, a través de un microscopio o desde un ángulo inusual. Aunque no toda pintura abstracta parte de la naturaleza, en esta propuesta de trabajo sí se desarrollará un proceso de abstracción a partir de una forma concreta: el interior de una nuez. El método que su autora, Gemma Guasch, va a seguir consiste en cambiar la escala de la imagen, de modo que el detalle de un pequeño objeto, en este caso la nuez, ocupe la superficie de un gran cuadro. Trabajar la abstracción de esta manera implica entrar en un proceso de toma de decisiones continuo; cada forma abre una puerta a la siguiente, como la sucesión de recovecos en la nuez, alternando manchas y líneas de naturaleza distinta hasta conformar una imagen final que se aleja de la representación figurativa del motivo inicial. Para este modelo se han empleado técnicas acuosas como veladuras, goteos y trazos líquidos, fundamentalmente en acuarela y acrílico muy diluido.

*"¡Dios mío! Podría estar
encerrado en una cáscara de
nuez y me consideraría el rey
del espacio infinito."*

William Shakespeare,
Hamlet, acto 2, escena 2.





1 El planteamiento inicial que simplifica la forma de partida es de tipo interpretativo y expresa la mirada libre de la artista, que se posa en los aspectos que más le cautivan del modelo.



2 Las primeras manchas dividen la forma central en dos zonas, una más sumergida en el fondo y otra más luminosa y destacada.



3 Para crear calidades en la mancha dejamos gotear la pintura apretando una esponja empapada desde corta distancia sobre la mancha aún húmeda en el papel.

"Un cuadro no está concebido y fijado de antemano. Mientras uno trabaja en él, se modifica en la misma medida en que cambian los pensamientos. Y una vez que está terminado, sigue modificándose, según el estado de ánimo de quien lo contempla."

Pablo Picasso
Wort und Bekenntnis
1954



5 Con caña se trazan líneas retorcidas que evocan el carácter de los repliegues del interior de la nuez. El blanco se ha manchado parcialmente con una aguada clara para suavizar el contraste de luz y se ha oscurecido todavía más la zona superior del fondo.

6 Observando la nuez en otra posición, y rompiendo los límites entre el fondo y la forma, se añaden más líneas retorcidas y nuevos trazos ondulados de color azul con una paletina ancha y con una barra de cera blanca.



4 Para romper la división entre las zonas derecha e izquierda del cuadro añadimos un tono anaranjado más oscuro que equilibra la textura esponjosa que ha provocado el goteo.



Otros resultados

Una pintura abstracta no es necesariamente una pintura improvisada. Muchos pintores abstractos han trabajado desde proyectos muy definidos a partir de estudios formales, sin dejar mucho margen al azar o el accidente. Pero la autora de esta propuesta creativa enfoca su trabajo desde el proceso y no desde el proyecto. Su modo de trabajo es muy libre y está atenta a cada resultado, pues es una invitación a experimentar con otro tipo de aproximación a la forma. Cada resultado contiene un hallazgo. Como contestó Joan Miró en una entrevista en 1948: "incluso las manchas de mi pincel, cuando lo limpio, pueden sugerirme el inicio de una imagen".

Sobre un fondo fregado con pintura acrílica se han distribuido con pincel las luces y los pliegues de la nuez.



Resultado logrado con pintura acrílica muy diluida sobre un fondo empastado, dejándola gotear y desplazando sus chorretones de forma controlada. El desplazamiento de la pintura líquida aporta dinamismo a la forma.



Sobre una forma en acrílico blanco, dispuesta en horizontal sobre un fondo amarillo en acuarela, se ha dejado gotear acuarela creando formas azarosas y retorcidas y serpenteantes. El resultado final es fresco y espontáneo debido a que hay pocas intervenciones, aunque decididas.



En esta obra se ha apostado por plasmar los repliegues de la nuez, creando formas más angulosas y tensas.



Una versión más esponjosa de la misma forma creada con aguadas y algún trazo con caña. La acuarela, aplicada sobre la superficie húmeda, se diluye creando esa sensación suave y modulada.

Ventana

Nuevas propuestas

Otros modelos

Los resultados obtenidos a partir de una nuez no se alejan demasiado del carácter de este fruto. El tema formal de los recovecos en sus volúmenes interiores marca el desarrollo de la obra y está presente de algún modo en todos los resultados obtenidos. Pero en la naturaleza hay muchos otros efectos abstractos, algunos más texturales, otros más vaporosos, formas suaves, duras, angulosas... según el modelo de partida. Veamos otras propuestas de carácter bien distinto.

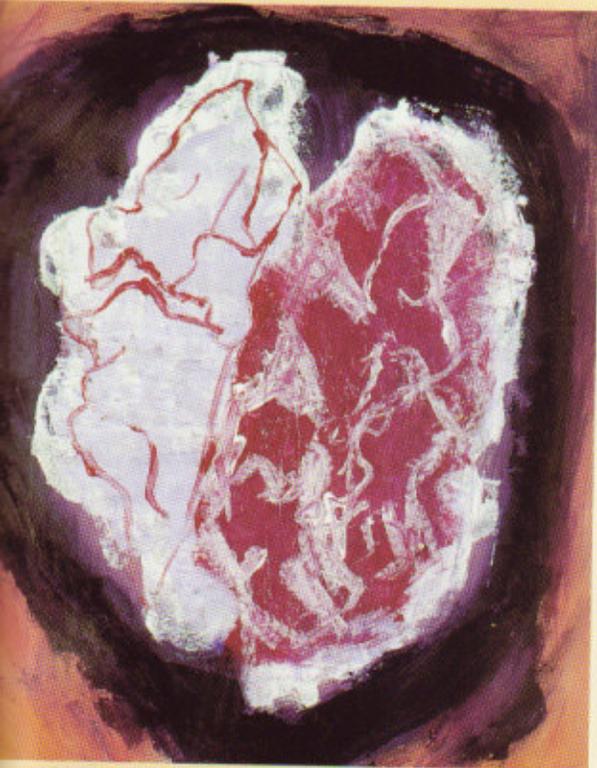


Las formas desgastadas de las piedras de un río sugieren composiciones abstractas de estructura curva: elipses, círculos, ovoides... trazos envolventes y espacios de acogida. Esta forma curva resulta muy agradable a la vista, recuerda el mundo orgánico, aportándole calidez. En las dos versiones del mismo tema se aprecia una poesía delicada en las líneas y manchas.



Otros medios

Para dar una mayor sensación de corporeidad, la artista ha optado en estas dos variantes por utilizar un medio distinto del acuoso: el óleo. Al tratarse de un medio graso, los resultados son mucho más pastosos y su lento secado permite mejores fundidos que con acrílico o acuarela. En ambos casos, las formas adquieren densidad y presencia física, ya sea mediante el empaste aplicado con espátula del cuadro en tonos tierra, como en el restregado y fundido de la otra propuesta.

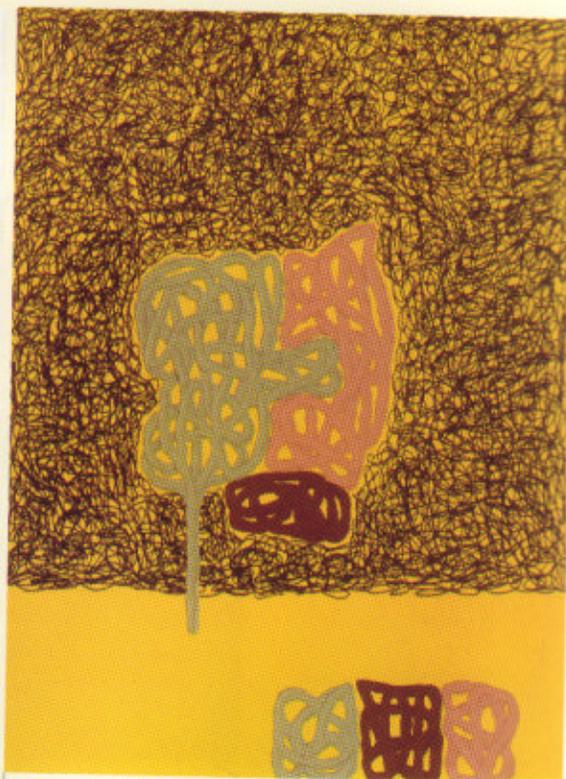


Otras miradas

El arte abstracto, que estructura la imagen a partir del gesto que nace del acto de pintar, nos ofrece en muchas ocasiones formas orgánicas serpenteantes. Estas formas evocan la idea de conexión o malla estructural de carácter cálido. Algunos artistas han desarrollado una obra más abstracta que otros, según las referencias narrativas de las imágenes que producen. Así, por ejemplo, Joan Miró (1893-1983) utiliza formas orgánicas en sus composiciones abstractas, aunque relacionando el gesto con el signo, a veces de tipo simbólico, como nuevas creaciones formales de figuraciones oníricas o arquetípicas. En cambio, Jonathan Lasker (nacido en 1948) realiza una abstracción más pura, evitando connotaciones simbólicas o narrativas, dando vida propia a las formas y haciéndolas dialogar entre ellas en espacios a su medida.



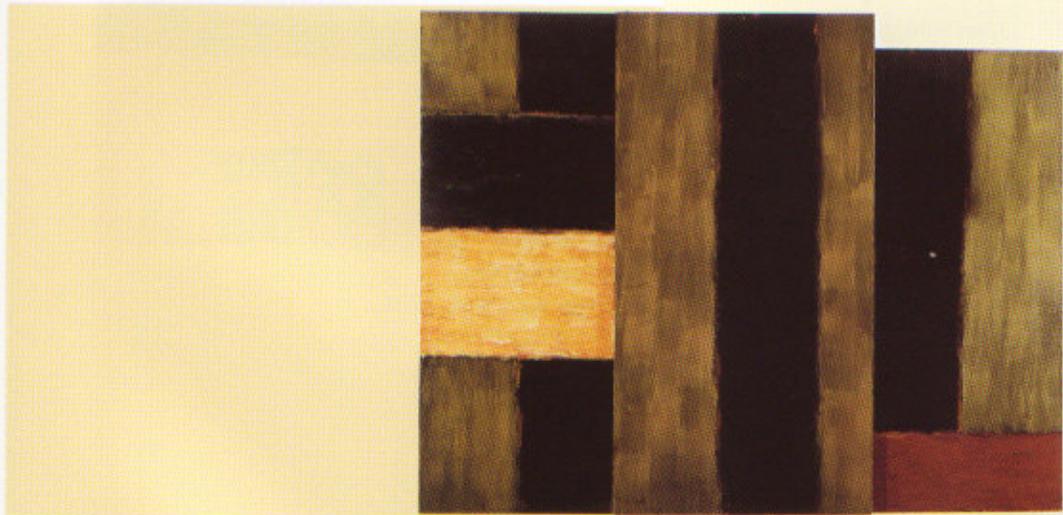
Joan Miró, página del libro de artista: *À toute épreuve*, 1958. Colección particular.



Jonathan Lasker, *To Believe in Food*, 1991. Colección particular.

Formas abstractas geométricas, gráficas, planimétricas...

Las formas geométricas en la naturaleza son más bien escasas, aunque están presentes en las estructuras y sistemas de crecimiento de los seres vivos. La tendencia a geometrizar es muy propia del hombre, seguramente porque lleva en sí esas estructuras y porque aportan orden en lo caótico o amorfo. Al igual que la pintura figurativa, la pintura abstracta se estructura iconográficamente. Las estructuras formales geométricas, por su falta de narración y su esencia abstracta, son un recurso muy empleado en los pintores abstractos. Sean Scully (nacido el 1945) plantea su obra desde planos geométricos cuadrados y rectangulares reforzando la planimetría de las formas mediante capas de color normalmente neutralizado, para no quitar protagonismo a la superficie y la forma plana. Scully reformula la abstracción de Mondrian aportando aspectos más matéricos, por eso trabaja preferentemente con óleo. Este autor siempre ha relacionado este tipo de formas con el mundo urbano, que para él constituye la expresión más pura del género humano llevado al extremo.



Sean Scully,
Flesh, 1985.
Colección particular.

Propuesta creativa 15

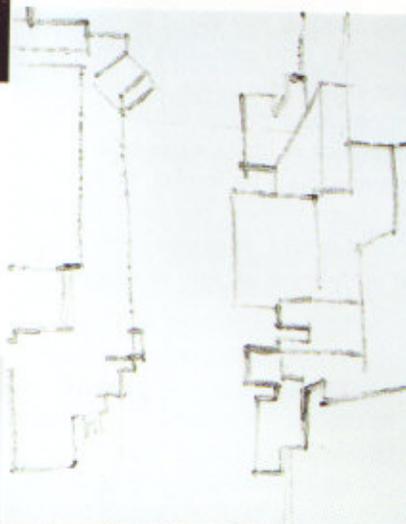
La ciudad: generar formas abstractas desde estructuras geométricas

Para finalizar este grupo de propuestas lanzamos el reto de crear una pintura abstracta cuya estructura formal sea geométrica. Para partir de algún tema que inspire esta forma, la autora de este proyecto, Gemma Guasch, ha empleado un paisaje urbano. La técnica utilizada es el acrílico y la gama cromática se limita a tres colores: blanco, negro y rojo, para no restar importancia a las formas. El atractivo visual de esta obra se halla en el juego de planos y líneas que crean formas entrelazadas en un espacio personal. Como se verá, el cuadro cobra vida propia y se vuelve autónomo respecto al modelo inicial. Éste es el principal objetivo de esta propuesta.

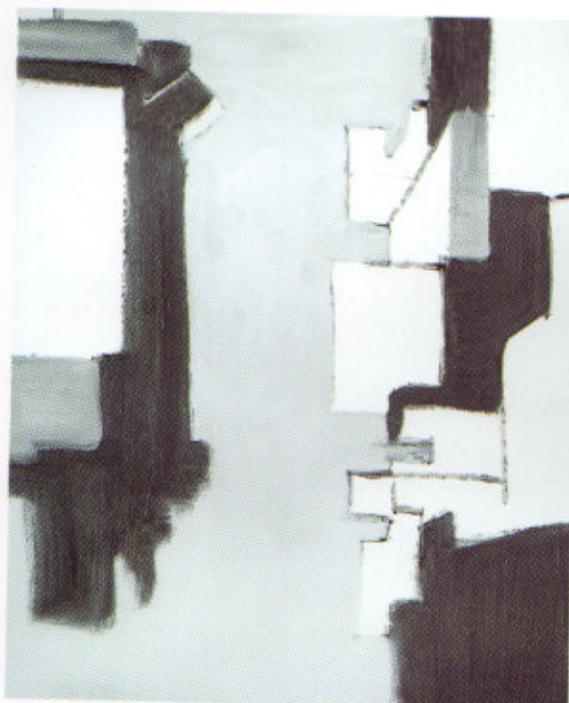
"Como la naturaleza humana se encuentra siempre con sus consecuencias en las situaciones urbanas más extremas, procuro subvertir y humanizar la repetición inexorable de esas formas mediante la reinterpretación y la intervención subjetiva."

Sean Scully,
conversación con Demetrio Paparoni,
1992.





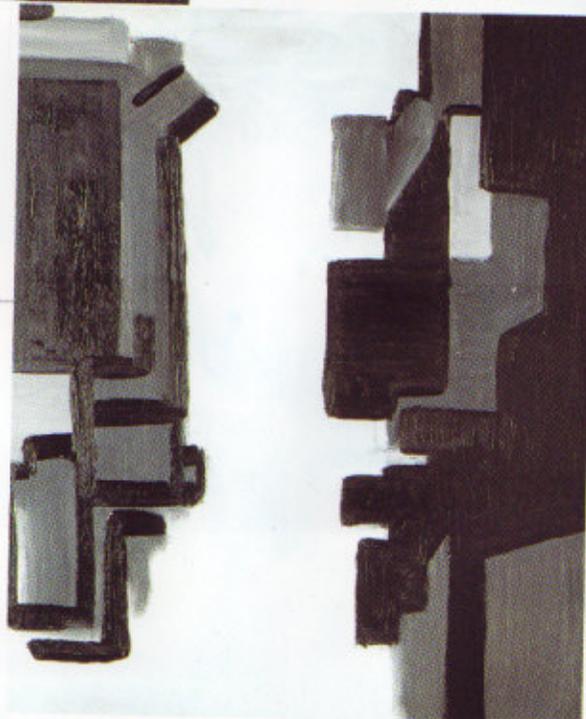
1 Partiendo del paisaje urbano como modelo, se distribuye en el plano un esquema formal que servirá de esqueleto compositivo. Estos trazos lineales los realizamos con pincel de forma directa atendiendo al modelo pero sin querer ajustarse demasiado, ya que vamos a dar vida propia al cuadro.



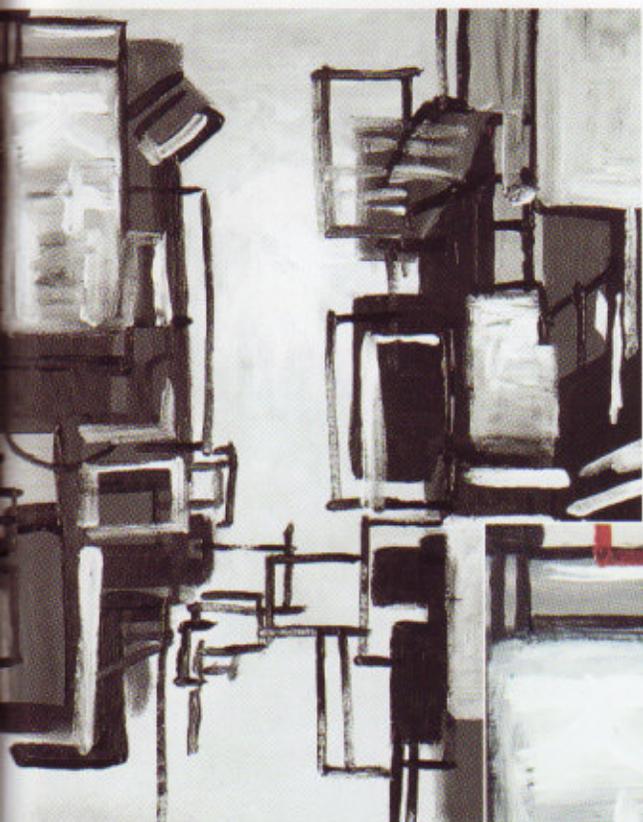
2 Con las primeras manchas definimos los valores de gris. En principio, los tonos oscuros tienden a alejarse y los claros a aproximarse. Esta variedad creará un recorrido visual en profundidad muy rico.



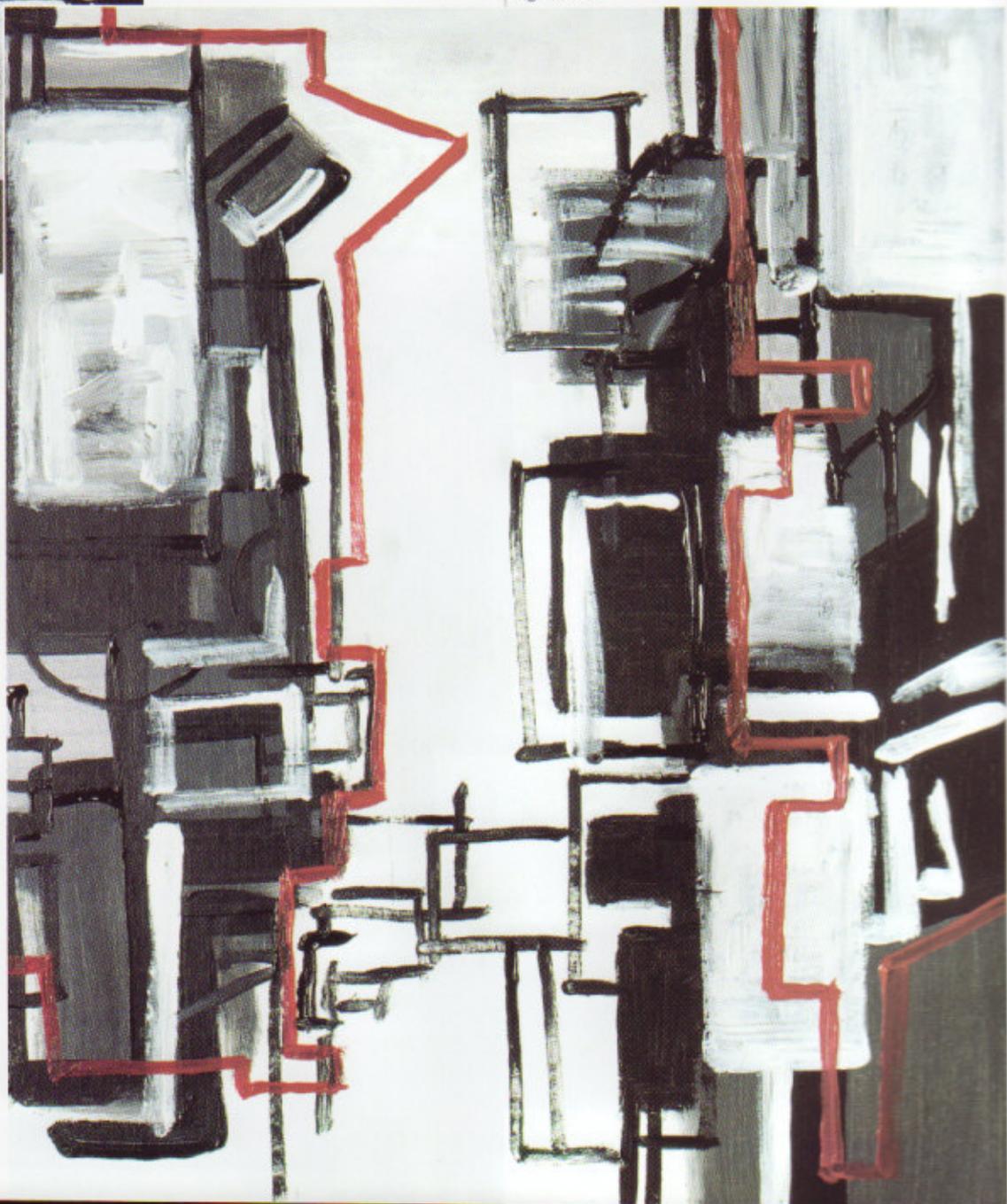
3 Todas las formas están ahora llenas de color. Son planos densos ordenados según el esqueleto inicial. Aparecen algunos trazos lineales que nacen de esa estructura pero crean formas nuevas más autónomas.



4 Con un pincel más fino creamos una segunda estructura lineal por encima que actuará visualmente como un eco de la primera, ya que no altera para nada la composición sino que repite el mismo ritmo aportando transparencia a las formas.



5 Para romper con la distribución pesada de grises, que sitúa los oscuros a ambos lados de una franja clara, creamos formas planas más luminosas en el interior de las bandas laterales y aplicamos trazos sueltos en blanco que dialogan con las líneas negras de debajo.



6 Finalmente, aplicamos el rojo. Este color actúa como contrapunto. Constituye el tercer eje formal del cuadro y lo reservamos para el final. La decisión de qué forma adopta depende directamente de la imagen en blanco y negro que se encuentra debajo. El trabajo lo vamos concretando sobre la marcha, un paso condiciona el siguiente.

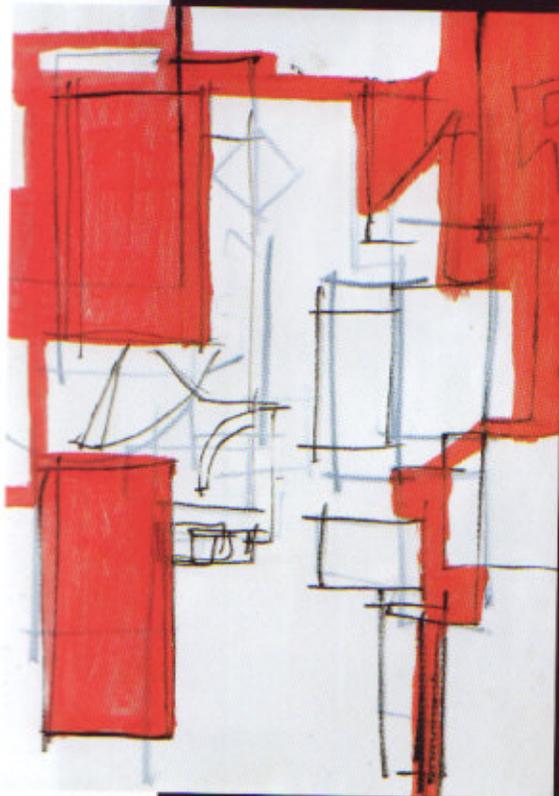
Galería

Otros resultados

La imagen de partida es sólo una fuente de inspiración que servirá para trabajar a partir de un tipo concreto de formas; en este caso, una composición muy ortogonal en bandas verticales con formas rectangulares y planas. Ésta es la idea de base, y a partir de ahí podemos realizar múltiples creaciones, como las de esta galería.

La combinación de siluetas y contornos, vacíos y llenos, si hay pocos elementos como en este cuadro, crea una sensación muy pura de forma. Éste es el resultado más directo y radical, a la vez que contrastado.

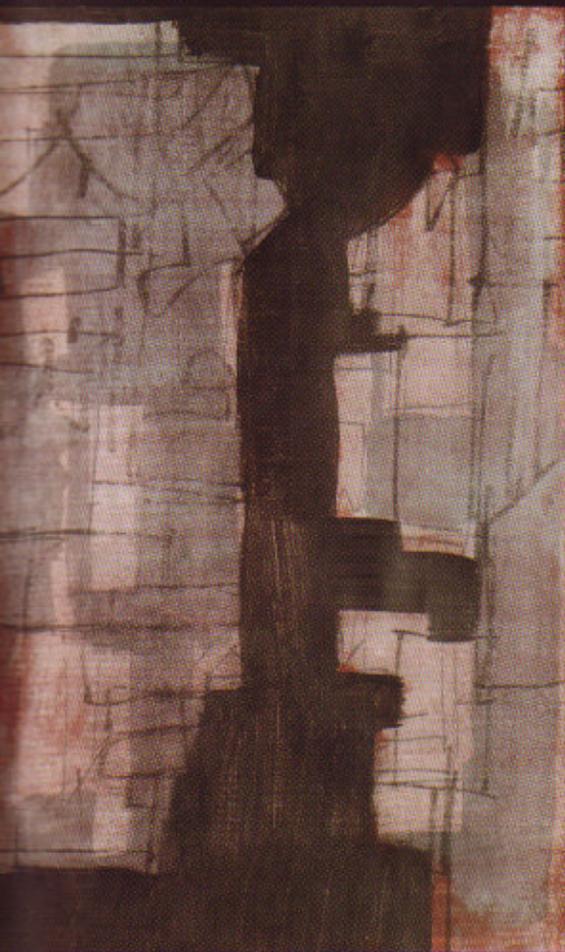
Al igual que las piedras labradas de un muro, las formas geométricas de esta composición se amontonan unas sobre otras dejando a veces pasar la luz, como aberturas o ventanas en medio de la densidad.



Formas planas y luminosas de gran extensión superficial dialogan aquí con una estructura lineal muy transparente. Formas abstractas de tipo arquitectónico que no se alzan sobre un suelo, sino que se contemplan desde arriba, como los planos de planta de un edificio.



En este cuadro, dos grandes formas grises muy texturadas por dentro por la riqueza de técnicas empleadas (trazos con pincel, rascados y veladuras) dialogan una frente a otra sobre un fondo negro y vacío.



En este cuadro percibimos una gran forma compleja, compuesta de muchas formas en su interior, como compartimentos de un solo espacio. La aguada roja y los trazos lineales gestuales del interior proporcionan una mayor sensación pictórica y una calidad más atmosférica a la gran forma.



Éste es otro resultado directo y limpio. Merece la pena destacar la combinación entre la trama lineal del primer término, realizada con rotulador, y la mancha plana de debajo, en acrílico rojo.

Ventana

Nuevas propuestas

Otros modelos

Para romper con la ortogonalidad de las composiciones anteriores, Gemma Guasch ha escogido un modelo alternativo basado en la diagonal y los rombos. Los dos resultados aquí mostrados dan cuenta de las enormes posibilidades de variación formal que permite la geometría si se trabaja con libertad, olvidando rápidamente el modelo y centrándonos en lo que el cuadro pide a medida que avanza.

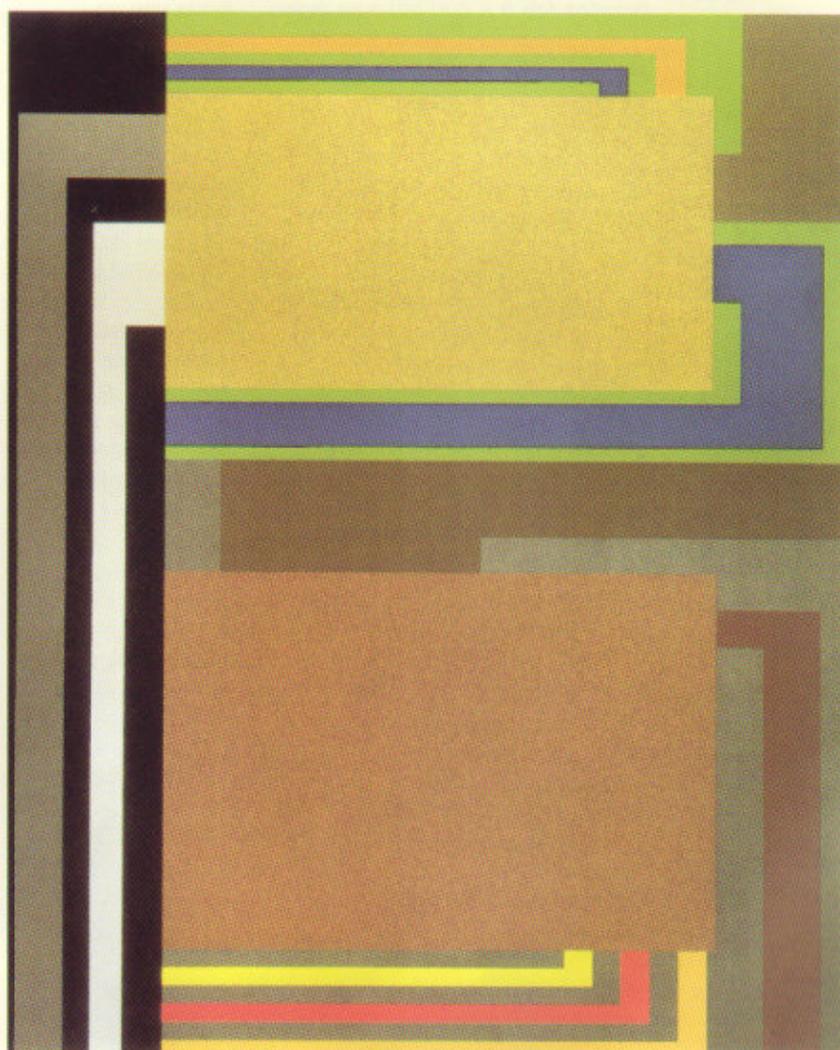
**Otros medios**

Un medio húmedo muy distinto del acrílico son las tintas artísticas. La posibilidad de crear oxidaciones con lejía da pie a trazar formas que se comen el color de debajo generando un efecto de luz sorprendente, como muestran estos dos resultados.



Otras miradas

Otro pintor actual que trabaja la abstracción, mundialmente conocido, como Sean Scully, es Peter Halley (nacido en 1953). A él se le atribuye la invención de lo que se denominó en los años ochenta el estilo neo-geo, o nueva geometrización. Una mirada muy próxima al minimalismo, por la frialdad de los resultados y el material pictórico empleado, de tipo industrial, así como la influencia de Mondrian y Albers, especialmente, son las principales características de la obra de este pintor, pedagogo y prestigioso crítico de arte a la vez.



Peter Halley,
Full contact, 1994.
Colección particular.

medios húmedos

Son los medios compuestos por la mezcla de pigmento, aglutinante y un diluyente. Según el diluyente que contengan, se pueden clasificar en dos grupos: grasos y acuosos.

MEDIOS GRASOS

El diluyente utilizado en los medios grasos son las esencias. Hay esencias vegetales y esencias minerales. Las vegetales son: esencia de trementina, que es más refinada, y el aguarrás, más basto. La esencia mineral derivada del petróleo es el similar, un sustituto del aguarrás.

Óleo

Es uno de los medios más valorados en la historia de la pintura. Es de consistencia grasa y pastosa, constituido por tintes o pigmentos mezclados con un aglutinante: aceite de linaza, de nueces o de amapola. Se diluye preferentemente con una esencia vegetal: trementina o aguarrás. Se presenta en el mercado en tubos de diferentes tamaños (de 5 a 200 ml) o en botes (1 kg). Los precios varían mucho según el coste inicial del pigmento, las gamas tierra son las más económicas, mientras que los cadmio pueden costar cuatro veces más. Actualmente, se han creado series más baratas, que sustituyen los pigmentos naturales por pigmentos sintéticos.

Las pinturas al óleo ofrecen un proceso de secado muy lento; esto nos permite realizar fundidos y retocar las formas, ofreciéndonos más tiempo para trabajar el cuadro. Los tonos son vivos e intensos, perdiendo poco brillo en el proceso de secado.

Se recomienda utilizar este medio en soportes tipo lienzo, madera o cartón duro.

Los pinceles más adecuados son los de cerdas o similares; para los empastes es aconsejable usar la espátula.

Ceras

Son el resultado de la mezcla de pigmento puro con grasas animales y ceras, presentadas en forma de barritas de diferentes colores. Nos proporcionan un trazo espeso y mantecoso. Sus tonos son intensos y brillantes, se pueden mezclar en el soporte presionando los diferentes tonos con un algodón, un papel de cocina, goma de borrar, o con los dedos, proporcionándonos una textura lisa, brillante y grasienta. También podemos diluir los tonos con un pincel o un papel de cocina empapado con esencia de trementina o aguarrás, consiguiendo un efecto de transparencia. Medio ideal para la técnica de los esgrafiados, que consiste en rascar con un instrumento afilado (cuchilla, cutter...) las manchas de cera extendidas sobre un soporte previamente coloreado, proporcionándonos formas y texturas muy especiales.



Barritas de cera

Es un medio muy apropiado también para hacer reservas: primero se realiza un dibujo o manchando con ceras de colores en el papel, después se pinta encima con tinta o acuarela. Como la cera repele cualquier medio acuoso, la parte trabajada queda reservada. Se comercializan en cajas de diferentes colores o individualmente a precios muy razonables.

Los soportes ideales son el papel y el cartón. Es recomendable fijar los trabajos con laca o fijador una vez finalizados.



Colores al óleo

En las siguientes páginas se incluyen los conceptos básicos relacionados con los medios, los soportes, los aplicadores y las técnicas utilizadas en las propuestas creativas de este libro.

MEDIOS ACUOSOS

En este tipo de medios el diluyente utilizado es el agua corriente o agua destilada, que evita la granulación.

Acrílico

Está elaborado con pigmentos aglutinados con resinas sintéticas. Se caracteriza por proporcionar un secado rápido que no amarillea con el paso del tiempo. Es muy versátil, nos ofrece las posibilidades de la acuarela si lo diluimos con abundante agua, y los empastados del óleo si lo utilizamos sin agua. Su consistencia es suave y mantecosa, muy parecida al óleo, ideal para realizar empastes. Se diluye con agua o con un médium acrílico. Los médiums nos ayudan a dar mayor brillo y profundidad a los colores (los hay brillantes, mates y en gel). Podemos retardar el proceso de secado añadiendo glicerina o un médium retardante. La pintura acrílica nos proporciona un acabado mate y uniforme, pero podemos recuperar el brillo si aplicamos una capa fina y transparente de barniz acrílico. Éste se aplica encima de la pintura cuando está totalmente seca, por lo que es mejor esperar un día. El barniz puede ser mate o brillante, o bien mezclar ambos para crear un acabado semimate. El acrílico lo encontramos en tubos de diferentes tamaños o en botes a precios muy razonables. Es un medio muy resistente que puede pintarse con cualquier tipo de aplicador y en casi todos los soportes.



Colores acrílicos

Acuarela

Está constituida a base de pigmentos finamente molidos y poco cubrientes, mezclados con goma arábiga como aglutinante, a la cual se le añade alguna otra sustancia, como la miel, para darle plasticidad. También es posible añadirle glicerina y hiel de buey. La glicerina mejora la solubilidad y evita que la pintura se agriete. La hiel de buey humedece la misma facilitando el flujo de la pintura sobre el papel.

Acuarela en pastillas



En el mercado la encontramos en pastillas o tubos (de diferentes tamaños), que se pueden adquirir en cajas de tonos variados o por separado. Los precios son altos, cuanto más pequeñas son las pastillas, más caras, pues la calidad del pigmento es mayor. Su característica principal es la transparencia. Al mezclar el pigmento con agua conseguimos rebajar la intensidad de los tonos y aumentar la transparencia y luminosidad. El blanco no existe en acuarela, lo conseguimos respetando el del papel o con acuarela opaca: guache blanco encima de la acuarela. Para acuarela son ideales los pinceles de pelo de marta por su suavidad, aunque actualmente los pinceles sintéticos proporcionan efectos similares y son más económicos. Podemos aplicar lavados con esponja, rodillo o papel de cocina. El soporte ideal es el papel de acuarela, que se encuentran con diferente gramaje y textura. Se puede trabajar en seco o húmedo;



Tintas artísticas

en el segundo caso hay que tensar previamente el papel sobre un tablero de madera con cinta adhesiva de papel.

Tintas

Pueden ser solubles o no solubles al agua. La tinta no soluble al agua contiene laca, es más densa y al secarse adquiere un acabado brillante. La tinta soluble al agua no contiene laca y se utiliza para realizar dibujos lineales o tramas aplicadas con plumilla o caña y aguadas aplicadas con pincel. Al secarse da un acabado mate porque penetra más en el papel. Se presentan en el mercado en diferentes tonos, aunque el más utilizado es el negro.

Se pueden diluir con agua corriente o agua destilada.

Es un medio ideal para mezclar con otros medios y conseguir efectos muy especiales. Por ejemplo, las tintas de colores o la tinta Quink (especial para estilográficas) se pueden decolorar con lejía, lo que procura oxidaciones muy efectistas.

Con las tintas podemos combinar trazos finos con manchas aguadas. Recomendamos el trabajo rápido e intuitivo, pues favorece la espontaneidad y expresión libre propia del medio.

Es preferible aplicarla con pinceles redondos porque recogen más el agua. Para conseguir efectos dibujísticos la aplicamos con plumilla o caña. En el mercado hay plumillas de diferentes grosores que nos proporcionan trazos finos o gruesos. La caña es más artesanal y primitiva, nos ofrece trazos desiguales y más expresivos. Como soporte se recomienda el papel liso o satinado, de una cierta dureza.

medios secos

Son los medios que normalmente se aplican sin diluyente. Pueden ser monocromos o policromos.

MEDIOS MONOCROMOS

Son medios de un solo color, que se degrada consiguiendo una extensa gama de valores luminicos.

Carboncillo

Se consigue con ramas de vid, haya o sauce carbonizadas a una elevada temperatura en un horno hermético. Se vende en cajas donde hay varias barritas con una longitud de unos 15 cm y en diferentes grados de dureza y grosor. El carbón más blando nos ayuda a realizar fundidos y difuminados; el más duro es ideal para dibujar líneas y detallar. Es un medio muy frágil, por lo que se recomienda usarlo partido. Se pueden conseguir diferentes tonos de grises, esparciéndolo con un trapo o con la mano. Debe ser aplicado sobre papel en grano o verjurado. Al finalizar un dibujo debemos siempre aplicar un fijador o laca final para conservarlo.



Carboncillos

Lápiz de grafito

Elaborado en forma de barritas muy finas que constituyen las minas, y que con la mezcla de más o menos cantidad de endurecedor (arcilla) en el momento de su fabricación da al lápiz un grado de dureza o blandura determinado. Se ha establecido una normalización adoptada universalmente para diferenciar las diversas durezas de los lápices. Se utilizan las letras B para los blandos y H para los duros, precedidas de un número o coeficiente. Los lápices duros abarcan desde 9H (el más duro) hasta H, y los blandos desde 9B (el más blando) hasta B. Los grados HB y F están a medio camino entre los dos anteriores.

Los lápices blandos nos ofrecen tonos más oscuros que los duros, lo que les hace ideales para sombrear y difuminar, ofreciendo resultados expresivos.

Los lápices duros son más propios de dibujos técnicos, pues nos proporcionan líneas y detalles precisos y sus tonos son más pálidos. Por lo general, se utilizan



Lápices de grafito

varias durezas de lápiz en un mismo trabajo, consiguiendo así variedad de tono y expresividad.

El soporte universal es el papel; su gramaje, textura y tono se escoge en función de los efectos que deseemos obtener, aunque normalmente se puede trabajar el grafito sobre cualquier tipo de papel, excepto los papeles encerados o muy satinados. Conviene aplicar un fijador o laca cuando demos por terminado el trabajo, sobre todo si se han empleado lápices muy blandos.



Sanguina

Sanguina

Se trata de una creta de color teja hecha a base de hematites (mineral de hierro), que destaca con personalidad propia. Un solo color ofrece una amplia gama de tonos rojizos. Podemos conseguir excelentes difuminados restregándolo con un trapo o con los dedos, proporcionando efectos más suaves y luminosos que los obtenidos con el carboncillo. Utilizando enérgicamente la goma de borrar logramos efectos acuarelables. También se puede combinar con otros procedimientos de dibujo (pasteles, carboncillo, grafito). El papel más apropiado para este medio es el que tenga un poco de grano o que sea verjurado. Debemos aplicar un fijador o laca cuando demos por terminado el trabajo.

MEDIOS POLICROMOS

Son medios que, aunque pueden emplearse de forma monocromática, suelen usarse combinando colores gracias a la gran variedad de tonos de sus gamas cromáticas.

Pastel

Se elabora con pigmento puro mezclado con una base de yeso y aglutinado con cola. Se mezcla hasta formar una pasta rígida, que después cortaremos y moldearemos en forma de barrita, dejándola secar hasta que endurezca.

Hay pasteles blandos y pasteles duros. Los pasteles blandos contienen más pigmento y menos aglutinante, lo que provoca que se rompan con facilidad. Nos proporcionan magníficos tonos brillantes, saturados y aterciopelados, ideales para crear fundidos y difuminar.

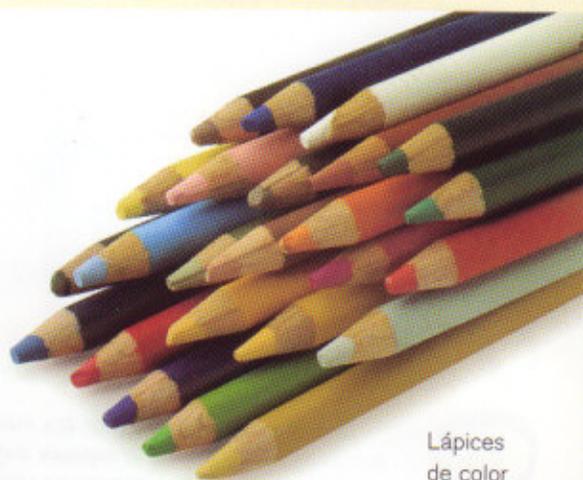
Los pasteles duros poseen menos pigmento y más aglutinante. Podemos usar el pastel duro para plantear el dibujo previo y para los acabados y los detalles. En todo caso, es un complemento ideal para el pastel blando.

Barras de pastel



Se venden en cajas de varios colores o por separado. Los precios son muy variados. El coste elevado se debe a la calidad del pigmento; cuanto más caro sea menos mezcla de yeso lleva y más puro es el tono que nos ofrece.

Es un medio muy pictórico y versátil, nos permite trabajos en línea, veladuras, empastes, fundidos, difuminados... Podemos trabajar con el ancho de la barra, con la punta o con el polvo que se descompone de la barrita, extendiéndolo con un pincel, los dedos o un algodón. Es necesario que lo apliquemos sobre soportes rugosos o con poro grande para retener el color, y sobre papeles resistentes que nos permitan trabajar, difuminar, corregir y conseguir efectos con la goma. Al finalizar el trabajo debemos fijarlo con fijador o laca.



Lápices de color

Lápices de color

Compuestos por pigmentos aglutinados con caolín y mezclados con cera, su característica principal es la inmediatez y facilidad de utilización. Se emplean igual que los lápices de grafito, aunque nos proporcionan un acabado menos graso, más suave y satinado. Ideales para realizar trabajos de pequeño formato. Los podemos adquirir en cajas de diferentes tamaños y a precios muy variados. La calidad de los lápices depende de la calidad y cantidad del pigmento utilizado. Los de alta calidad son más cubrientes. Es posible conseguir diferentes intensidades de tono variando la presión ejercida sobre ellos. Asimismo podemos mezclarlos sobreponiéndolos entre ellos sí a través de tramas. Algunos son acuarelables y permiten diluir sus trazos con agua. El soporte ideal es el papel.

Glosario

soportes y aplicadores

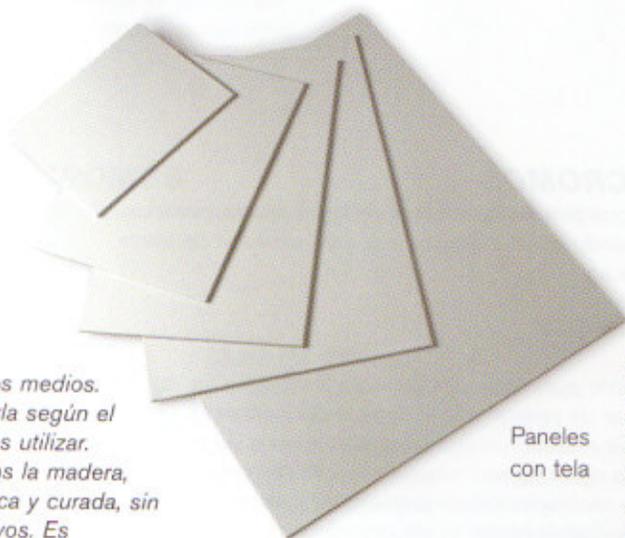
SOPORTES

Madera

Admite casi todos los medios. Debemos prepararla según el medio que deseemos utilizar. Primero escogeremos la madera, que habrá de ser seca y curada, sin resinas, nudos y clavos. Es preferible que no esté muy pulida. Después la prepararemos, ni en exceso ni en defecto, pues los dos extremos dificultan la unión entre el soporte y la pintura, produciendo un resultado final frágil y de difícil conservación. Regulamos la porosidad de la madera con una preparación adecuada. Podemos hacerla con diversos materiales, según el procedimiento de pintura que queramos aplicar: gesso, caseína, cola de conejo, látex solo o rebajado con agua. Para evitar que la tabla se deforme la preparamos por las dos caras.



Preparación de una madera



Paneles con tela

Tablas y paneles con tela

Es una tela de algodón con imprimación acrílica montada en un soporte rígido. Existe una gama de tamaños estándar y en varias texturas. Son ligeras y de fácil transporte.

Lienzos

Los lienzos que tradicionalmente se utilizan para pintar son de fibras vegetales: lino, cáñamo, yute o algodón. Debemos preparar la tela para quitarle absorción, pero sin excedernos, sin que pierda flexibilidad, porque una preparación demasiado fuerte resquebrajaría la pintura. La preparamos, pues, con una imprimación. Las encontramos en el mercado en rollos de metros debidamente imprimada o montada en bastidores de varios tipos, tamaños y formatos. Las numeraciones de los bastidores son internacionales, cada número se corresponde a un ancho y largo determinado.

Papel

Constituido por un conjunto de fibras vegetales entrelazadas. Actualmente, la fibra la proporciona la celulosa. La mejor es la de algodón, después la que proviene del eucalipto o del pino (papel kraft) que son fibras madereras que se deterioran más fácilmente con el tiempo. En el mercado encontramos papeles ideales para técnicas húmedas y técnicas secas que cada marca comercializa con nombres identificativos: Ingres, Canson, Torreón, Basik, Arches, etc.



Papeles

Lienzos



APLICADORES



Plumillas

Pincel

Está compuesto por tres partes: pelo, virola y mango.

Los hay de diversas formas y medidas. La elección del tipo de pincel la determinará el medio escogido para trabajar.

Hay pinceles de pelo fino y de pelo duro, y en cada grupo los hay planos, redondos y de otras formas (lengua de gato, paletina, abanico, etc.).

Cada grupo tiene diferentes medidas según su numeración.

El pelo de los pinceles finos es de marta, buey, nutria, ardilla...

El pelo de los pinceles duros es de cerdas que provienen del cerdo o del jabalí. Actualmente, también hay pinceles confeccionados con fibras sintéticas.

Los pinceles redondos generalmente son de pelo fino. Resultan más adecuados para medios acuosos, ya que retienen mejor el agua. Los de más calidad acaban en punta. Los pinceles planos suelen ser son de pelo duro. Son más adecuados para los medios grasos.



Pinceles

Espojas

Espátula

Aplicador en forma de cuchillo o de paleta. Es ideal para realizar empastes o mezclar colores.

Plumilla

Se compone de un mango de plástico y de puntas de acero intercambiables. Es un aplicador barato. Cada punta de acero nos proporciona un trazo más o menos grueso en función de la forma que adopten. Se moja directamente en el frasco de tinta y se aplica en el papel. Los trazos conseguidos son iguales, pues siempre deja caer la misma cantidad de tinta. Ideal para realizar detalles y tramas.



Caña

Caña

De bambú o de junco. Aplicador muy primitivo que lo podemos realizar nosotros mismos. Nos proporciona trazos irregulares de diferente ancho.

Espojas

Ideal en medios húmedos para realizar lavados y veladuras. Con la esponja podemos colocar o retirar pintura, así como humedecer el papel antes de usarlo. Recomendamos disponer de fragmentos pequeños de esponja



Algodón



que se adapten al tamaño de nuestra mano, así conseguiremos tener más precisión y seguridad. Las esponjas pueden ser duras o blandas. Las duras proporcionan superficies texturadas, las blandas, superficies lisas y suaves.

Algodón

Muy útil para difuminar medios secos, procurando efectos más suaves y vaporosos. También mojado en tinta para realizar baños de color. En seco, con pintura acrílica u óleo, se consiguen texturas empastadas. El algodón se pega con la pintura y al retirarlo deja tras de sí texturas pastosas.

Trapo de algodón

Es muy necesario en cualquier trabajo. Podemos utilizarlo para borrar o difuminar un medio seco, pues desprende el exceso de polvo y no daña el soporte. En los medios secos ayuda a controlar el exceso de agua del soporte y de los pinceles.



Gomas de borrar

Goma de borrar

No sólo sirve para borrar, también es un excelente aplicador. Limpia tonos, realiza luces y sombras, funde los tonos, refuerza los trazos de las ceras. Recomendamos las gomas blandas de caucho o plástico para borrados lineales y trazos energéticos y las de "miga de pan", que son más blandas y manejables, para borrados suaves y esponjosos.

Glosario

técnicas

Una técnica es el modo como se utiliza un medio o se manipula un material con el fin de lograr un efecto plástico concreto, aunque comúnmente se haya utilizado el término "técnica" como sinónimo de medio.

Transferencia

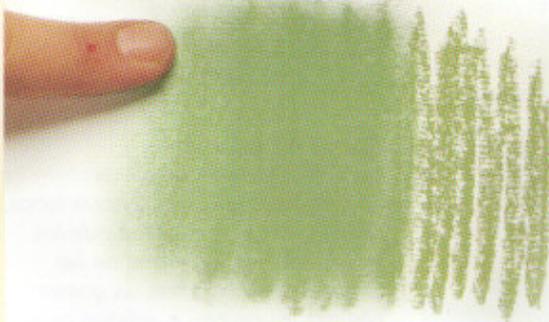
Traspaso de una imagen impresa a un soporte. Colocamos la imagen que queremos traspasar en contacto con el soporte, frotamos el reverso de la imagen con un algodón humedecido con disolvente universal. Dejamos secar y separamos la imagen fotocopiada lentamente, comprobando que ha quedado reflejada en el soporte escogido.



Transferencia

Difuminado

Acción de suavizar la mancha hasta fundir sus límites con el fondo o con otra mancha adjunta, procurando que no quede rastro del aplicador.



Difuminado

Empastado

Aplicación de grandes cantidades de pintura espesa con espátula o pincel duro, dotando de un cierto relieve a la capa pictórica.

Fundido

Mezcla pictórica realizada directamente sobre el soporte aprovechando que el material pictórico está todavía húmedo.



Fundido



Empastado

Baño de color

Acción de someter una imagen completa a la influencia de un color normalmente muy transparente, aplicado sobre la misma por inmersión o con esponja, algodón, paletina u otro aplicador muy cubriente.



Baño de

Veladura

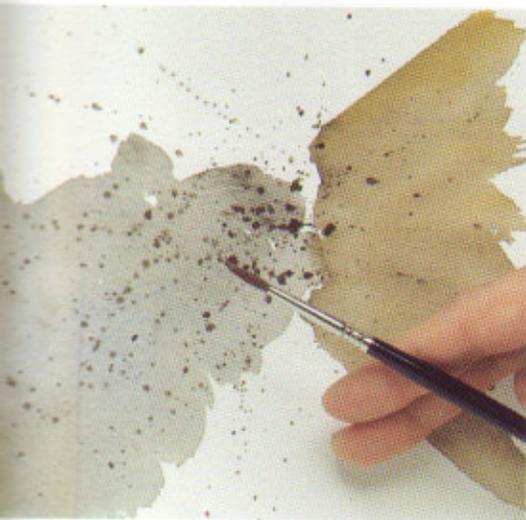
Color transparente o semitransparente que se aplica total o parcialmente sobre otro color distinto para variar su tono o valor.

Veladura



Goteo

Efecto pictórico producido al dejar caer la pintura sobre el soporte desde una cierta distancia con más o menos fuerza y en pequeñas cantidades para conseguir la dispersión de ésta en forma de gotas.



Goteo

Aguada

Imagen pictórica, resuelta mediante la aplicación de pintura muy diluida utilizando aplicadores anchos, sin precisar detalles.



Aguada



Rascado

Rascado

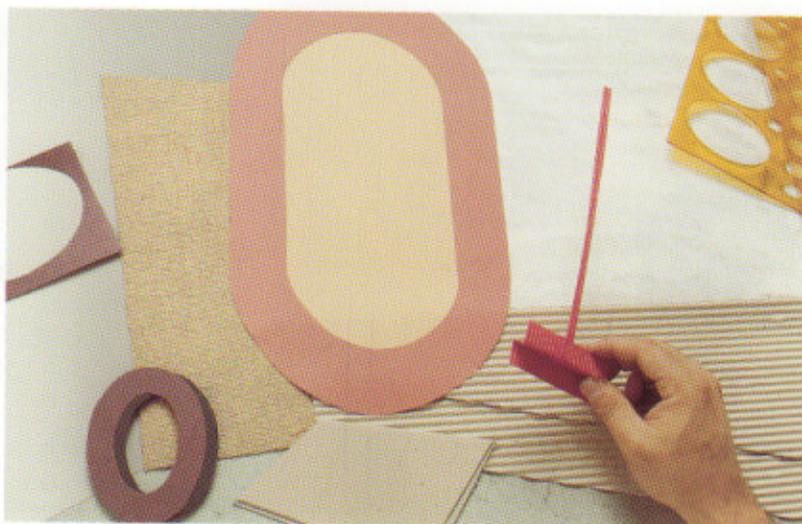
Eliminación parcial de la capa pictórica mediante el uso de cuchillas o punzones con el objetivo de hacer aparecer el fondo o una capa previa de color.



Restregado

Restregado

Efecto pictórico conseguido después de fregar una pintura todavía fresca con un cepillo, trapo u otro aplicador que arrastre y elimine parcialmente dicha pintura dejando parte del fondo descubierto.



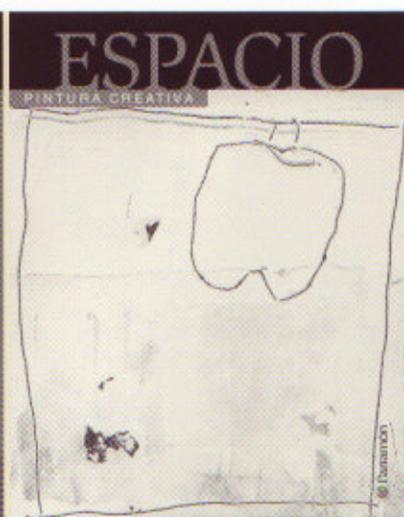
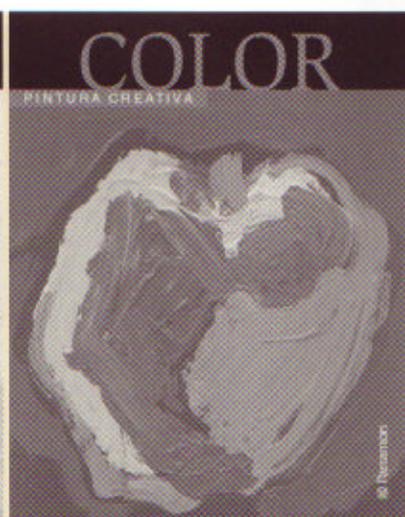
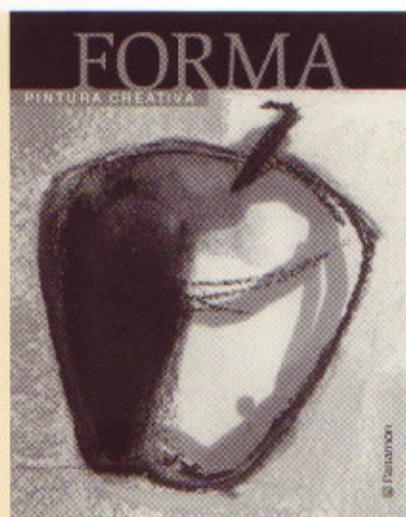
Colage

Imagen formada por la unión de piezas pegadas sobre el soporte (papeles, retales de tela, maderas, arena, cartones, etcétera).

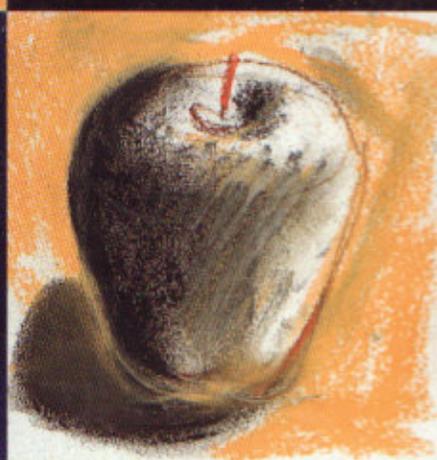
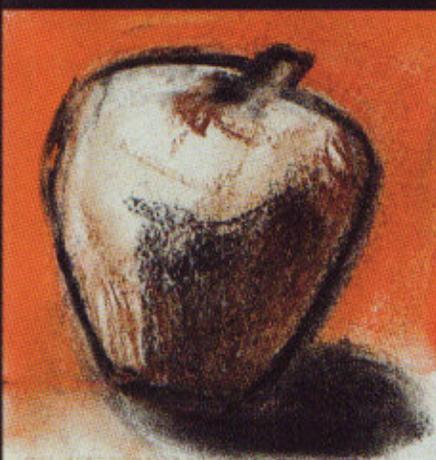
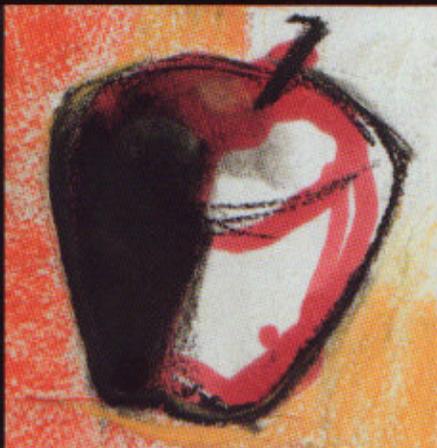
Colage

PINTURA
CREATIVA

FORMA COLOR ESPACIO TRAZO



PINTURA CREATIVA



ISBN 84-342-2550-6



9 788434 225503

Este libro va dirigido tanto a los aficionados como a quienes ya poseen experiencia en el dibujo y la pintura, que desean descubrir su potencial creativo y descubrir su propio estilo de expresión artística. Basado en un método que plantea propuestas creativas concretas, se fomenta la participación activa, la experimentación y búsqueda de resultados nuevos, convirtiendo al lector en el auténtico protagonista de la obra pictórica. Quince propuestas que parten de un ejemplo histórico de referencia y muestran, a continuación, el desarrollo, paso a paso, de una obra pictórica creativa. Una galería final expone otros resultados del mismo autor a partir del mismo modelo y, como colofón, se abre una ventana final a nuevas posibilidades: otros modelos, otros medios, otras miradas, para que el lector pueda continuar trabajando en esa propuesta si lo desea. Un libro que ayuda a leer las obras pictóricas descubriendo los métodos de sus autores, que enseña a observar el entorno como fuente de inspiración, que propone múltiples ideas y recursos, que lleva el ejercicio de la pintura más allá de la copia de la realidad, que consigue, en definitiva, que la creatividad resulte accesible para el público lector.



Parramón ediciones, s.a.