

**UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO  
FACULTAD DE HUMANIDADES Y ARTES  
ESCUELA DE BELLAS ARTES**

***¡OH! ..... QUE JARDÍN MARAVILLOSO***  
**Crecimiento explosivo: un viaje a mi yo interior**

María Fernanda Pringles  
Legajo N° P-2650/6  
Email: eucaliptuz@gmail.com

**Tesina de Grado**  
Tutor: Silvia Ibarzabal

Rosario, 2021

## ***Dedicado...***

A Dios... Que escuchó los ruegos...

A mi padre que está en el cielo.

Y a mi madre que hizo todos los ruegos...

## *Agradecimientos:*

Con este trabajo logro cristalizar mi sueño y dar el primer paso, en la nueva travesía que me tocará vivir... Para llegar aquí muchos me acompañaron, de un modo u otro; algunos al principio, otros más tarde y otros siempre.

Es por eso que quiero agradecer en primer lugar a Dios y luego a mis padres: Hugo y Graciela; mis hermanos: Dolores y Esteban, al amor de mi vida: Cristian, a mis sobrinas Tamy y Coty y a mis queridos/as amigos/as de siempre.

Agradezco a la Universidad Nacional de Rosario, Facultad de Humanidades y Artes que me acogió y me permitió realizar mi carrera. A todos mis profesores que supieron guiarme con mucho afecto, teniendo en cuenta que soy hipoacúsica.

A la Profesora Norma Rojas que fue quien se tomó a su cargo el representarme ante todos para que mi tránsito por las aulas fuera más asequible. Y a la profesora Silvia Ibarzabal, que es mi tutora de este trabajo.

A todos mis compañeros/as, que hicieron más ameno y fácil mi tránsito universitario.

A Sol Visentín y a Belén Rimini, que con su apoyo incondicional y afecto lograron que pudiera estudiar todas las asignaturas y a Gisela Ferraro, que vivió conmigo en las primeras épocas, y me enseñó los secretos de la vida en la universidad, y cómo estudiar mis materias iniciales.

Quiero decirles a todos ¡GRACIAS! Por llenarme de esperanzas, valores, amor, principios y sueños.

## INDICE

CAPITULO I.....	10
I. INTRODUCCIÓN.....	11
A. PROPUESTA ARTÍSTICA.....	12
1. Objetivos.....	12
B. FUNDAMENTO.....	12
1. El arte y la naturaleza.....	13
1.1. El paisaje.....	14
1.1.1. Clases de paisaje.....	15
2. El jardín y la Pintura.....	17
2.1. Los pintores y sus jardines.....	18
2.2. Recorrido artístico.....	21
2.2.1. Claude Monet (1840-1926).....	21
2.2.2. Joaquín Sorolla (1863-1923).....	22
2.2.3. Max Liebermann (1847-1935).....	22
2.2.4. Gustave Caillebote (1848-1894).....	22
2.2.5. Pierre Bonnard (1867-1947).....	23
2.2.6. Henri Matisse (1869-1954).....	23
2.2.7. Wassily Kandinsky (1866 -1944).....	24
2.2.8. Gustav Klimt (1862 - 1918).....	24
2.2.9. Emil Nolde (1867- 1956).....	25
2.2.10. Camille Pissarro (1830 - 1903).....	25
2.3. Pintores Argentinos contemporáneos.....	25
2.3.1. Walter de Navazio. (1887-1921).....	25
2.3.2. Demetrio Antoniadis (1899-1965).....	26
2.3.3. Antonio Berni (1905-1981).....	27
2.3.4. Esteban Olocco (1931-2015).....	28
2.3.5. Rubén Menas (1956- ).....	29
2.3.6. Rodolfo Elizalde (1932-2015).....	30
3. Análisis de entrevistas a diversos pintores.....	31
CAPITULO II.....	34
II. MATERIALES Y MÉTODOS.....	35
A. LAS TÉCNICAS.....	35

1.	Incursión en las diferentes técnicas. ....	36
1.1.	Pintura al Óleo.....	36
1.1.1.	Soportes.....	37
1.1.2.	Procesos técnicos.....	38
1.2.	La acuarela .....	41
1.2.1.	Soportes.....	42
1.2.2.	Técnicas y operaciones básicas .....	42
1.3.	Pintura acrílica.....	45
1.3.1.	Técnicas básicas.....	46
1.4.	Arte Francés .....	47
1.5.	Collage .....	47
1.5.1.	Clasificación de Collage .....	48
1.6.	Las técnicas secas .....	49
2.	Figura y fondo .....	50
2.1.	Alternativas en la relación entre figura y fondo: .....	51
2.2.	Punto, línea y plano .....	51
2.2.1.	El punto .....	51
2.2.2.	La línea.....	52
2.2.3.	El plano .....	52
B.	TEORÍA DEL COLOR.....	53
1.	Consideraciones generales .....	53
2.	La percepción del color.....	55
2.1.	Los colores según Kandinsky.....	56
3.	La pintura plana. ....	63
CAPITULO III.....		64
III. DESARROLLO DE LA PROPUESTA ARTÍSTICA – PICTÓRICA.....		65
A.	PROCESO DE ELABORACIÓN DE LA OBRA. ....	65
1.	Proceso general.....	65
2.	Descripción del proceso realizado en cada una de mis obras. ....	66
2.1.	<b>Serie:</b> “Un viaje a mi yo interior -Crecimiento explosivo”. ....	66
2.1.1.	Obra N° 1: “Soy Yo”.....	67
2.1.2.	Obra N° 2: “Alborotadas” .....	69
2.1.3.	Obra N° 3: “Zambullida de verano”.....	70
2.1.4.	Obra N° 4: “Murmillos” .....	71
2.1.5.	Obra N° 5: “Consideraciones” .....	72
2.1.6.	Obras N° 6 y 7: “Revelaciones I y II” .....	73

2.1.7. Obras N° 8 y 9: “Viajes Subjetivos I y II” .....	75
2.1.8. Obra N° 10: “Evolución” .....	77
2.1.9. Obra N°11: “Satisfacción” .....	78
2.1.10. Obra N° 12: “Felicidad” .....	79
2.1.11. Obra N° 13: “Protegida en invierno” .....	80
2.2. <b>Series “Afectos”</b> .....	81
2.2.1. Obra N° 14: “Papá” .....	81
2.2.2. Obra N° 15: “Mi mamá” .....	83
2.2.3. Obra N° 16 y 17: “Mis sobrinas” .....	84
2.3. <b>Serie “Armonía”</b> .....	85
2.3.1. Obra N° 18: “Alma gemela” .....	85
2.3.2. Obra N° 19: “Hojas en su mente” .....	87
2.3.3. Obra N° 20: Soles .....	88
2.3.4. Obra N° 21: “En armonía” .....	89
CONCLUSIÓN .....	90
BIBLIOGRAFÍA .....	92
ANEXOS .....	98
A. OBRAS DE PINTORES “JARDINEROS” .....	98
B. OBRAS DE PINTORES ARGENTINOS .....	110
C. ENTREVISTAS A DIVERSOS ARTISTAS PLÁSTICOS .....	117
1. Entrevista a Rubén Menas .....	117
2. Mi entrevista personal a Néstor Jr. ....	119
3. Entrevista a Pablo Thecuadro .....	121
4. Entrevistas a Rodolfo Elizalde .....	124
3. Entrevista a Naomi Okubo .....	128
4. Entrevista a Monica Rohan .....	130

## GLOSARIO

- **Abstracción:** del latín *abstrahere* "separar" es, una operación mental destinada a aislar conceptualmente una propiedad concreta de un objeto, y reflexionar mentalmente sobre esta, ignorando mentalmente las otras propiedades del objeto en cuestión.
- **Abstraccionismo:** estilo artístico que surgió alrededor de 1910 y cuyas consecuencias múltiples han hecho de él una de las manifestaciones más significativas del espíritu del siglo XX.
- **Arte:** acto mediante el cual, valiéndose de la materia o de lo visible, imita o expresa el hombre lo material o lo invisible, y crea copiando o fantaseando.
- **Bidimensional:** Forma que solo cuenta con dos dimensiones, largo y ancho.
- **Creatividad:** Comportamiento constructivo, productivo que se manifiesta en acción o en realización. Es la habilidad de destacarse con nuevas ideas o descubrir nuevas relaciones.
- **Círculo cromático:** O rosa cromática es una representación convencional que resume la teoría de la descomposición de la luz solar, la pone en evidencia y facilita el análisis de la escala de colores del espectro solar.
- **Colores puros:** Son aquellos que no contienen mezcla de otro color como los primarios o básicos.
- **Colores análogos:** Tienen diferencia entre sí. Están colocados uno al lado del otro en el círculo cromático y tienen armonía.
- **Colores complementarios:** Son aquellos que están diametralmente opuestos en el círculo cromático y son armónicos entre sí.
- **Colores pardos o neutros:** Son los que pueden obtenerse con diferentes mezclas como el gris y el marrón.

- Composición: En el campo de la plástica es la correlación existente entre la figura y el fondo que permite la integración de formas, líneas, valores, colores y texturas.
- Configuración: Disposición de las partes que componen una cosa y le dan su peculiar figura.
- Collage: Técnica que permite la aplicación de elementos variados sobre una pintura, por ejemplo pedazos de tela, fibras vegetales, etc.
- Convencionalismo: Conjunto de opiniones o procedimientos basados en ideas falsas que, por comodidad o conveniencia social, se tienen como verdaderas.
- Costumbrismo: En las obras literarias y pictóricas, atención que se presta al retrato de las costumbres típicas de un país o región.
- Dramatismo: Cualidad de dramático (capaz de interesar y conmover).
- Diseño: Estudio previo de una forma a través del dibujo.
- Espectro: Los colores del arco iris que se producen por la dispersión de un haz de luz blanca; la disposición de los colores según el orden de sus longitudes de onda.
- Espontáneo: Persona que por propia iniciativa interviene en algo para lo que no tiene título reconocido.
- Estratificación: Disposición de las capas o estratos.
- Esquematismo: Serie o conjunto de esquemas empleados por un autor para hacer más perceptibles sus ideas.
- Esteticismo: Actitud de quienes, al crear o valorar obras literarias y artísticas, conceden importancia primordial a la belleza, anteponiéndola a los aspectos intelectuales, religiosos, morales, sociales, etc.
- Expresionismo: Escuela y tendencia estética que, reaccionando contra el impresionismo, propugna la intensidad de la expresión sincera aun a costa del equilibrio formal.

- Foto-realismo: Representación gráfica de la realidad donde el artista pretende imitar la imagen captada por la fotografía.
- Hiperrealismo: Realismo exacerbado.
- Ilusionismo: Arte de producir fenómenos que parecen contradecir los hechos naturales.
- Movimiento romántico: movimiento que en pintura rompe con las reglas de composición y en la elección de temas, estimulando a los artistas por la predilección de la naturaleza, especialmente en su aspecto más salvaje o misterioso, así como con asuntos exóticos, melancólicos o melodramáticos que producen miedo o pasión.
- Naturalismo: Movimiento que tiene como meta una concepción artística basada en la realidad, en lo natural y no según reglas o fórmulas preconcebidas.
- Objetividad: Cualidad de objetivo.
- Perspectiva: Arte de representar en una superficie los objetos tal como aparecen a la vista.
- Pintura: arte que representa en superficie plana cualquier objeto real o imaginario por medio del dibujo y el color.
- Realismo: Forma de presentar las cosas tal como son, sin suavizarlas ni exagerarlas.
- Sublime: Se dice especialmente de las concepciones mentales y de las producciones literarias y artísticas o de lo que en ellas tiene por caracteres distintivos grandeza y sencillez admirables.

## CAPITULO I.

*El arte expresa, no afirma; se interesa por existencias con su cualidad percibida, no con concepciones simbolizadas por términos. Una relación social es un asunto de afectos y obligaciones, de trato, de generación, influencia y modificaciones mutuas. En el arte, como en la naturaleza y en la vida, las relaciones son modos de interacción.....*

*John Dewey*

## I. INTRODUCCIÓN

Como dice mi abuela en *Alma y Corazón* (Morales, 1979)...en su poema “Las Flores”

*Oh! Que jardín maravilloso;  
cuantas flores perfumadas tienes hoy;  
cortarlas como adornos sería hermoso;  
pero déjalas allí, así será mejor....*

Su primera frase sirvió para motivar este, mi viaje... apoyada en sus palabras... y sus vivencias tan evocadas en todos sus poemas...

La “metáfora del jardín” planteada por Wilson y Luciano Soriano (2002), invita a las personas a ponerse en contacto con lo que realmente importa en su vida. Te invitan a la introspección pensando en que las cosas son en realidad “plantas de un jardín”, y a recrear la importancia del amor y las relaciones a partir de la visión de las plantas en el jardín.

De acuerdo a Ruiz (2009), nos encontramos en un momento en el que el hombre, ha retomado el amor por la naturaleza, el paisaje y los jardines, en el que artistas y creadores han encontrado “otra vez” su fuente de inspiración. El paisaje, está vinculado a la historia de las culturas, colaborando a un mejor conocimiento de la condición humana, de sus momentos y cambios.

Con mi obra “**Oh!... Que jardín maravilloso**”. *Crecimiento explosivo: un viaje a mi yo interior*, intento recrear imágenes sin ceñirme ni regirme a parámetros estéticos, sino que intento satisfacer mis propias necesidades sensoriales. Sentir ese momento con el que sueñan los “artistas”. Intento hacer ese “viaje” a mi interior, que supongo doloroso pero también maravilloso, acompañada con las plantas de mi jardín, tratando de descubrir cuáles son aquellas que me reflejan, que me acompañan y de las que me siento el “Jardinero”.

Trato de desligarme de algunos prejuicios que impone la sociedad, dar un cambio radical a mi postura de vida, introducirme en mi subjetividad, mirar y leer mi interior, sumergirme en ese, mi mundo mágico, donde todo es posible, solo con pensarlo.

La idea es generar una lectura interior, más allá de lo visual, una explicación de mis vivencias... Es romper lazos... y reflexionar en mi propio crecimiento y madurez personal... Es el dejar algunos miedos, encontrar mis fortalezas... Tratar de definirme como artista.

## **A. PROPUESTA ARTÍSTICA**

Mi acercamiento a la naturaleza se presenta desde lo cotidiano, no como paisajes salvajes o exóticos, sino como lo vegetal más próximo.

Más allá de una descripción de formas o una imitación de la realidad, el retrato de una planta o un conjunto de flores, así como una aproximación hacia estos seres vivos que me transmiten ciertos sentimientos y energías, quiero intentar plasmar en mis obras el cúmulo de vivencias y sensaciones que me despiertan, anteponiéndome a cualquier intención de mimesis.

Mi relación con el Jardín tiene un fuerte arraigo familiar, y a través de sus plantas y flores, trataré de mirar y bucear, en mi yo interior. Tratando de traer a la superficie el cúmulo de sensaciones y relaciones que pueda lograr exteriorizar... enfrentando, de ser posible mis vivencias y mis miedos.

### **1. Objetivos**

- Buscar antecedentes pictóricos que estén relacionados con la naturaleza, el paisaje, el jardín, las plantas de mi jardín.
- Indagar en la obra de artistas contemporáneos que trabajen con temas relacionados con la naturaleza.
- Realizar entrevistas a artistas locales e internacionales que me interesen
- Investigar sobre las posibilidades técnicas y expresivas de distintos materiales, recursos pictóricos y gráficos.
- Realizar un cuerpo de obras pictóricas de diferentes tamaños y materiales.

## **B. FUNDAMENTO**

El arte es un proceso, (DEA-SE. 2016) no es una cosa ni un concepto sujeto a una definición particular. Es decir que no hay una relación sujeto y objeto sino un marco relacional intersubjetivo y dialógico; es dinámico y dimensionado desde lo experimental, donde la experiencia es la apropiación y la construcción del objeto conocido. Por lo tanto, cada nueva experiencia es una construcción cognitiva nueva. Además ese proceso es situacional, porque el objeto conocido toma sentido de modo concreto en un entorno específico.

Dewey (2008) define lo estético como una «experiencia cualificada», esto es que tiene acción, reflexión, emoción y genera en el individuo una transformación. En el proceso

de la producción está lo artístico y en el proceso de la recepción-percepción está lo estético. Desde su visión pragmática y constructiva, este complejo movilizador es cognitivo y por tanto tiene valor educativo en la medida que plantea una problemática a resolver. Goodman (2010), también de la línea pragmática y nominalista, plantea al conocimiento como «experiencia sistematizada». El término refiere a «cambiar de forma» o «hacer que algo se convierta en otra cosa». Una práctica artística genera de por sí una experiencia transformadora porque básicamente el arte es dar forma a algo.

Ser artista es un acto de rebeldía, y sus actos, pensamientos y sentimientos, según Kandinsky (2016), son el material de sus creaciones... El artista ha estado en busca de su retrato interior y de su lugar en el mundo, desde la antigüedad hasta nuestros días.

Siendo entonces el arte un proceso, me pienso desde el planteo del sueño “poder realizar un viaje a mi interior jugando en un jardín y con sus plantas... en ese proceso transformador sin lugar a dudas, buscar y recrear mis relaciones afectivas y, de ser posible, lograr cumplir la metáfora “del rompimiento de las cadenas” que me atan y no me dejan ser y crecer...

La frase de Auguste Rodin (Segura Azkune, 2013) “*El arte es el placer de un espíritu que penetra en la naturaleza y descubre que también ésta tiene alma*”, me llevó a la búsqueda de pintores que me mostraran las relaciones histórica entre la Naturaleza y el Arte; y sin lugar a dudas ahondar en el planteo estético del jardín.

## **1. El arte y la naturaleza**

Lo característico de la naturaleza según Hegel (Carpio, 2004), reside en el ser-fuera-de-sí, en la “exterioridad”. Aquel “fuera” indica que en la naturaleza cada cosa es exterior a otra, que este campo es el dominio del espacio, donde las manifestaciones tienen forma por su recíproco ser mutuamente externo, donde las cosas son exteriores las unas a las otras. Pero a lo largo de la historia la naturaleza fue vista e interpretada de diferentes formas.

A lo largo de la historia, la relación arte-naturaleza ha marcado las prácticas artísticas y las teorías del arte. La relación entre el arte y la naturaleza, como la vida misma, nos muestra un continuo cambio, en el tiempo y su significado en cada época. Revela la evolución que sufrió desde la Grecia antigua, donde el arte imitaba a la naturaleza, o durante el Romanticismo donde se alababa a la naturaleza por su carácter sublime, hasta que en el Impresionismo fue puesto el énfasis en la luz y la temporalidad de la naturaleza.

En el siglo XX la naturaleza dejó de ser un mero contenido para convertirse en un campo de acción, donde algunas manifestaciones del arte contemporáneo, muestran una amplia variedad de obras que dialogan con la naturaleza de forma profunda e íntima, o través de una intervención efímera, mediante la reestructuración del espacio o mostrando un nuevo nexo entre lo virtual y lo natural. Los distintos significados de estas obras se ven complementados con el entorno que los rodea, ya que sus orígenes están en el espacio en que se encuentran, puesto que son inseparables y dependen por completo de su entorno.

Si hablamos de sentimientos y de vivencias, el lenguaje no puede decirlo todo, sin embargo el arte ha encontrado un sin número de recursos para expresar esa falta en el lenguaje, ya que existe en el artista una búsqueda de ir hacia la invención. Actualmente, la obra artística no se presenta como objeto de contemplación sino más bien de reflexión, porque ha abandonado las categorías que la tradición estética ha asignado como cualidades intrínsecas, es decir que no tienen un carácter de hecho sino que son una exploración de los límites del lenguaje y de su capacidad de liberar nuevos significados, entonces la reflexión no es extrínseca a la obra, sino que es la obra misma. (Badiou, 1998).

### **1.1.El paisaje**

**Paisaje** es el género pictórico que la historia del arte otorga al dibujo que representa escenas de la naturaleza (montañas, valles, árboles, ríos y bosques), las condiciones atmosféricas suelen ser un elemento importante de la composición y casi siempre se incluye el cielo. Además del paisaje natural, también se trata, como un género específico, el paisaje urbano. Tradicionalmente, el arte de paisajes plasma de forma realista algún paisaje real, pero puede haber otros tipos de paisajes, como los que se inspiran en los sueños (paisaje onírico, muy usado en el surrealismo).

En la historia de la pintura, el paisaje fue adquiriendo poco a poco cada vez más relevancia, desde su aparición como fondo de escenas de otros géneros (como la pintura de historia o el retrato) hasta constituirse como género autónomo en la pintura holandesa del siglo XVII. También es un motivo esencial para la pintura japonesa. Dentro de la jerarquía de los géneros, el paisaje ocupaba un lugar muy bajo, superior sólo al bodegón.

En los últimos años, ha aumentado el interés y la sensibilización hacia la naturaleza, el paisaje, el jardín y las representaciones plásticas que tienen como tema principal

estos elementos. El término de paisaje es un concepto inventado por el hombre, pues no se trata de un lugar físico, sino de unas sensaciones a partir de un lugar observado, vivido, que ha tenido distintas interpretaciones a lo largo de la historia, dependiendo del contexto cultural, científico y social de cada época determinada. Este género, ha sido claro testimonio de la relación del hombre-naturaleza, tomando más relevancia en los momentos culturales en que el ser humano se siente más integrado y en comunión con ella, lo que viene a coincidir con otras formas de manifestación cultural. El paisaje, pues, está vinculado a la historia de las culturas, colaborando a un mejor conocimiento de la condición humana, de sus momentos y cambios. “El paisaje ha sido visto de incontables maneras, porque cada tiempo tiene diferentes texturas; porque el hombre es tiempo, es el tiempo, el paisaje bien puede revelar cada temporalidad gozada y padecida y, más todavía, la situación problemática de la hora presente en que estamos sumidos. Sumidos y activos” (Ruiz, 2009)

Durante la época romántica, en muchos países europeos, sobre todo en Alemania e Inglaterra, escritores y pintores, encontraron una potente inspiración en las emociones y sentimientos que provocaba la contemplación de la naturaleza. Esta fuerte sensibilidad que surge en el espíritu de aquellos artistas, motivan principalmente la invención de la “pintura paisajista”, donde casi siempre, los pintores permanecieron fieles a las reglas formales de la pintura y otras veces éstas son totalmente transformadas para crear un lenguaje nuevo, más personal y apasionado, logrando así expresar su propia interioridad sobre todo en relación con la naturaleza. La pintura romántica, generalmente rompe con las reglas de composición. Su temática busca la evasión hacia lugares lejanos y épocas pasadas. Así, el tema de la naturaleza hizo que los paisajes se convirtieran en un género mayor, cuando hasta entonces eran considerados un mero elemento decorativo, no relacionándolo con las típicas descripciones de tipo topográficas, sino que expresando emociones humanas por medio del paisaje (Folch Paiva, 2015)

### ***1.1.1. Clases de paisaje***

Por la manera en que está tratado el tema del paisaje, (Kenneth, 1971) cabe distinguir tres tipos fundamentales:

- **EL PAISAJE CÓSMICO O SUBLIME**, en el que se presenta la naturaleza de manera salvaje, inmensos paisajes que no necesariamente representan lugares

realmente existentes, y en los que el hombre se siente perdido. Dentro de esta línea estaría el paisaje naturalista que refleja una naturaleza grandiosa, abundante y salvaje, en la que aparecen fenómenos atmosféricos como tormentas. Es propio de los artistas del norte de Europa, especialmente de la pintura de Alemania, como Durero, Elsheimer o Friedrich.

- La NATURALEZA DOMINADA POR EL HOMBRE, como ocurre con el paisaje flamenco o neerlandés. La presencia del hombre hace que la naturaleza no parezca amenazadora. Muchas veces acaba siendo un paisaje topográfico, que representa necesariamente un lugar preciso e identificable, con una naturaleza presentada de la manera más humilde. Dentro de esta línea pueden citarse a Patinir, Pieter Brueghel el Viejo o los maestros holandeses del siglo XVII.
- La NATURALEZA COLONIZADA POR EL HOMBRE, lo cual es típico del paisaje italiano. Aparecen campos cultivados de relieve, colinas, valles y llanuras con casas, canales, carreteras y otras construcciones humanas; la naturaleza ya no es una amenaza, sino que el hombre, además, la ha hecho suya. Dentro de este tipo de paisaje puede hablarse del paisaje clásico, donde se representa una naturaleza ideal, grandiosa. La representación no es creíble, sino recompuesta para sublimar la naturaleza y presentarla perfecta. En este tipo de paisaje suele esconderse una historia (Parrondo, 2018)

Durante siglos, el paisaje italiano fue el modelo académico siendo además Italia el país al que acudían los artistas de toda Europa para formarse, Los paisajes con presencia de elementos de arquitectura romana, combinados con una montaña o una colina y con un plano de agua; tipo paisaje ideal fue creación de Annibale Carracci. Fue uno de los primeros pintores italianos que pintó un lienzo en el que el paisaje predominaba sobre las figuras, como en su magistral *Huida a Egipto*; en este género lo siguieron Domenichino, Claudio Lorena y el francés Poussin. (Gombrich, 2011).

Desde otro punto de vista, (Carmona Hernández, 2011) cabe diferenciar entre:

- Marinas en composiciones que muestran océanos, mares o playas.
- Paisajes fluviales en composiciones con ríos o riachuelos.
- Paisajes naturales que representan parajes de ambientes tales como bosques, selvas, desiertos, arboledas y otros estados del territorio sin la presencia del ser humano.

Paisajes costumbristas son aquellos que simbolizan costumbres y tradiciones de lugares específicos como por ejemplo los paisajes típicos de pueblos colombianos que se representan en la pintura popular. - Paisajes estelares o paisajes nublados son representaciones de nubes, formaciones del clima y condiciones atmosféricas. - Paisajes lunares muestran paisajes de la visión de la luna desde la tierra. - Paisajes urbanos que muestran ciudades. - Hardscape o paisajes duros, en el que lo que se representa son zonas como calles pavimentadas y grandes complejos de negocios o industrias. - Paisaje aéreo o etéreo, mostrando la superficie terrestre vista desde arriba, especialmente desde aeroplanos o naves espaciales. Cuando el punto de vista es muy pronunciado hacia abajo, no se aprecia el cielo. Este género puede combinarse con otros, como en el arte etéreo nublado de Georgia O'Keeffe, el paisaje etéreo lunar de Nancy Graves o el paisaje etéreo urbano de Yvone Jacquette. - Paisaje onírico, en composiciones parecidas a los paisajes (generalmente surrealistas o abstractos) que buscan expresar la visión psicoanalítica de la mente como un espacio tridimensional.

## **2. El jardín y la Pintura**

Es difícil imaginar qué pudieron tener en común artistas tan diversos como el impresionista francés Claude Monet, el abstracto ruso Kandinsky o el expresionista alemán Emil Nolde, además de la pasión por la pintura. Sin embargo, todos ellos compartían otra afición: la jardinería, que practicaron durante toda su vida y gracias a la cual realizaron obras de arte muy coloridas, cada una con su estilo particular. (BBC Mundo, 2016)

Los jardines son la fuente de inspiración de numerosos artistas, que supieron plasmarlos en todo su esplendor, y algunos se han destacado especialmente por poseer habilidades, no solo para la pintura, sino también para la jardinería. Hay diferentes perspectivas a la hora de pintar el jardín moderno, desde impresionistas como John Singer Sargent, Max Liebermann y Joaquín Sorolla, que trabajaban en un estilo más tradicional y naturalista; hasta artistas de vanguardia, de Van Gogh a Matisse, que experimentaron con colores brillantes y nuevas técnicas más radicales. (BBC Mundo, 2016)

Resulta lógico que el impresionismo, basado en las sensaciones, se sintiera atraído por las flores, sus olores y colores, los sonidos de los pájaros. A estos artistas, interesados en

la impresión fugaz, les debieron fascinar desde un primer momento los cambios que las estaciones y la meteorología ejercían sobre los jardines. El jardín del artista, nace con los pintores que amaban la luz y el color; el pintor lo cultiva y lo pinta al mismo tiempo (blogdelatabla.com, 2015).

Hablamos de un periodo de gran cambio social e innovación en las manifestaciones artísticas. Los jardines, son tratados en la pintura a través de algunos de los más importantes representantes del impresionismo, postimpresionismo y los artistas vanguardistas de principios del siglo XX (blogdelatabla.com, 2015).

### **2.1. Los pintores y sus jardines**

La irrupción de la I Guerra Mundial obligó a los artistas, acostumbrados a realizar grandes viajes para inspirarse, a no poder desplazarse. Tuvieron que modificar sus rutinas de travesías y los jardines, a menudo diseñados por ellos mismos, se convirtieron en sus "refugios morales de la guerra". Monet, Sorolla y Liebermann se refugiaron en sus jardines. (García Higuera, 2018)

La simbiosis entre el jardín de Monet de Giverny, en Normandía, y su arte se produce en la última década de su vida. Es la época de la Primera Guerra Mundial, de la que fue muy consciente Monet, aunque no le hizo abandonar su jardín, porque decía, si esos salvajes debían matarle tendrían que hacerlo en medio de sus lienzos, delante de todo el trabajo de su vida. Monet es un jardinero y pintor que marcó el inicio de este recorrido artístico. Él habló de campo, su jardín en Giverny fue la mejor muestra de cómo su yo jardinero y su yo artístico se fundieron mágicamente (Dumas, 2015). Él impulsó a sus amigos para que abandonaran sus estudios de pintura, y los intimó a no dar ni una pincelada sino delante del natural (Heinrich, 2004).

Caillebote (Distel, 1995) más conocido por sus pinturas urbanas, dejó de exhibir su trabajo alrededor de sus 30 años y dedicó su vida a la horticultura. Cultivó su propio jardín en Petit-Gennevilliers, no muy lejos del jardín de Monet en Giverny, y tanto Monet como Renoir lo visitaban con frecuencia. Se considera su pintura como una valiosa referencia de la historia de la horticultura de aquella época (Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, 2016).

Del mismo modo que sucedió con Monet, Bonnard (Hyman, 1998.) se dejó influenciar por los nuevos aires en la jardinería de aquella época en la que, de la mano de William Robinson y Gertrude Jekyll, los jardines formales perdían fuerza, a favor de un aire más libre; incluso, llegó a llamar a su jardín en Vernonnet, en el norte de Francia, “Jardin sauvage” (Jardín salvaje). (El Blog de la Tabla, 2019).

Sorolla, encuentra el tiempo para pensar un jardín, trazarlo, plantarlo y cultivarlo, sentarse por fin a disfrutarlo pintándolo, para él, descansar y gozar era lo mismo que pintar. Conviven en él, el pintor y el jardinero, como lo fueron otros pintores de su tiempo. Llama la atención sobre los aspectos específicamente botánicos del jardín, que son los que le dan todo lo que él más estimaba: color, variedad, movimiento y vida. Para el diseño de su jardín, se inspiró en la Alhambra de Granada y el Alcázar de Sevilla, que había pintado repetidas veces a partir de 1908. Jardines amplios pero organizados en espacios íntimos, recogidos por la arquitectura y donde la presencia del agua es discreta pero constante. Pensados para ser pintados y para disfrutarlos en familia, los jardines fueron también un espacio social donde Sorolla recibía a su elegante clientela y acogía a los amigos para agradables tertulias y té. En vida de Sorolla el jardín, todavía no cercado por los altos bloques de pisos actuales, recibía abundante sol y florecía generosamente regalando su perfume, pero sobre todo, los colores que Sorolla había escogido con ojos de pintor. En un proceso de ida y vuelta, el jardín pasará de su imaginación a la realidad física y de ahí a sus lienzos, generando infinitas posibilidades pictóricas (López Fernández, 2018)

Se suele identificar la fascinación por los jardines con la pintura impresionista, a pesar de que artistas como Matisse, Kandinsky y Klimt también se inspiraron de un modo u otro en jardines. La obra del expresionista Emil Nolde fue muy valorada, por su relación sostenida entre la práctica de la jardinería y la pintura. En 1927 diseñó Seebüll, su casa en el norte de Alemania, cerca de la frontera con Dinamarca, donde residió hasta su muerte en 1956. Fue un gran amante de los jardines y cultivador de flores en las que se inspiró para pintar sus acuarelas y óleos. En las series de paisajes de jardín y flores, recuerda a los pintores postimpresionistas franceses, a los que tanto estudio en sus años parisinos, por la utilización de pinceladas gruesas y empastadas, el color intenso y brillante (Ramé, 2014)

Las pinturas sobre el jardín de Max Lieberman se inspiraron en el movimiento de reforma del jardín alemán, que hacía hincapié en el diseño racional. Monet decía: "Creo que

las flores son algo estupendo de pintar". Renoir (González Prieto, 2006) llegaba más lejos, "pintar flores me relaja. No tengo la misma tensión que cuando estoy cara a cara con un modelo. Cuando pinto flores, empleo distintos colores y ensayo audazmente sus efectos, sin preocuparme de estropear el lienzo" (Segovia, 2010; Luzán, 2010)

Los pintores impresionistas se sentían atraídos por lo cotidiano (Pulido, 2012). Mallarmé, amigo de Monet y Renoir, escribía en 1873 que era deber del poeta evocar los jardines ideales. Debió tomar buena nota de ello Monet, pues fue tal su pasión por los jardines que llegó a considerar el suyo de Giverny como su mejor obra de arte. Mirbeau describe en 1891 que Monet pintaba en este jardín "cuadros embriagadores que pueden inhalarse y olerse". Monet tuvo otros célebres jardines: Argenteuil (donde recibe a sus amigos y donde Renoir lo retrata pintando dalias en 1873) y Vétheuil. Compartía afición con otro pintor, Caillebotte, (Distel, 1995) que pintaba su jardín de Petit-Gennevilliers, donde cultivaba crisantemos, "Tal vez le deba a las flores el haber sido pintor", escribía Monet

Pissarro fue el pintor impresionista que más se dedicó al tema de los jardines productivos. Mantuvo su huerto de Éragny hasta su muerte. "¡Cuántos motivos hermosos he encontrado en el jardín!", escribió. (Pulido, 2012).

Daubigny retrató los dorados campos de Auvers, como Van Gogh, que también pintó el jardín del manicomio en Saint-Rémy donde estuvo ingresado. Klimt deja a un lado sus mujeres doradas y crea composiciones donde las flores se desbordan por todo el lienzo, como si quisieran escapar de él. Los jardines de los impresionistas evocan el Edén perdido. Goncourt dice de su particular paraíso en Auteil: "El jardín te atrapa, te retiene, te guarda". Los jardines son un lugar para la nostalgia y la ensoñación, que parece "una proyección de la fantasía", según George Sand (Pulido, 2010). El jardín refleja el anhelo humano de transformar nuestro medio físico en un mundo lleno de significado. En una constante lucha contra el caos, se busca traer orden a una creación que parece haberlo perdido. Aunque hay elementos que interfieren en ese esfuerzo, el jardinero busca encontrarse con la Madre Naturaleza. Es un mundo en que el ser humano y el universo pretenden unirse como un símbolo del Paraíso. (Pulido, 2012)

Los jardines les despertaban emociones tan intensas, como la expresada por un crítico francés al visitar el jardín del pintor Caillebotte, al poco de la muerte del artista: "A lo

largo de los arriates de flores, en los claros del bosque minúsculo, en los intersticios de las piedras que forman un pedestal rocoso para el invernadero, por todas partes, la vegetación despliega sus yemas, las florecillas brillan como ojos infantiles, los brotes vivaces perforan la tierra. Todo este pequeño mundo vegetal etiquetado, mimado, adorado por Caillebotte, (Distel, 1995) ha acudido puntual a la cita. “Veréis mi jardín en primavera”, les decía a sus amigos en la última cena de los impresionistas”. Monet citó aquellas mismas palabras de su colega Caillebotte tras recibir unos bulbos de azucena de Japón quince días antes de su muerte, en 1926. “Florecerán en primavera”, dijo. (Pulido, 2012)

## **2.2. Recorrido artístico**

Como punto de partida, antes de avocarme a mi producción artística, es importante recrear algunas obras de los artistas ya mencionados, que me sirvieron como un disparador e inspiración de mi obra.

### **2.2.1. Claude Monet (1840-1926)**

Buceando en la obra de Monet, son varios los cuadros que llaman mi atención; aunque mi inclinación me lleva a mencionar como muy atrapante la obra *Mujer de blanco en el Jardín, 1867* (Ver Obra N° 22 en Anexos). Monet pintó esta obra sentado en el jardín, mirando a su prima Jeanne Marguerite Lecadre, quien disfrutaba de un paseo en El Havre, la casa donde 10 años antes había fallecido su madre. El cuadro representa una mujer vestida de blanco bajo una sombrilla, de pie sobre la hierba del jardín, disfrutando de las flores. La tela muestra una rica paleta de colores. Las pinceladas cortas y con cierto empaste transmiten gran dinamismo a toda la obra. Es una de las más famosas de Monet en este período, cuyo interés se centró en las mujeres que posan en el jardín (Solo Art, 2017).

Otra obra, sumamente interesante que representa el jardín del pintor es *El Jardín del artista en Giverny* (Ver Obra N° 23, en Anexos). Cuando las lilas florecieron, Monet las pintó con pinceladas cortas y gruesas de color concentrado, en esta obra aparece el efecto flotante de una capa de flores, la cual se reparte entre zonas soleadas y sombreadas. Al artista no le gustaba el carácter formal del camino principal que conducía a la puerta de su casa en Giverny, en lugar de los árboles que había en el paseo, Monet esparció toda clase de flores en colores: rosa, fucsia, verde, amarillo, rojo y blanco. La esposa del artista protestaba por el hecho de haber eliminado los árboles del jardín, pero Monet insistía en que estos bloqueaban la luz de sus flores (Todo cuadros, 2019).

### **2.2.2. Joaquín Sorolla (1863-1923)**

La obra siguiente corresponde a Joaquín Sorolla, *Fuente y rosal de la casa Sorolla* (Ver Obra N° 24, en Anexos), que muestra la vista parcial del jardín del actual Museo Sorolla. Corresponde a la parte delantera de la fachada principal. En el centro, la fuente de mármol rodeada de varios rosales de distinto color. Detrás, los árboles y un banco revestido de cerámica, apoyado al muro. En obras como esta, el espacio se carga de vegetación componiendo casi un arabesco cromático que traduce una idea de vergel cuyo aroma casi podemos imaginar acompañado de la musicalidad de la fuente. (Mis Museos, 2019)

### **2.2.3. Max Liebermann (1847-1935)**

Pintor alemán que en la década de 1880 recibió la influencia del pintor francés Edouard Manet y de los impresionistas. Los resultados de esta última influencia se tradujeron en una mayor luminosidad en el color y una técnica más intrépida; se le consideró como el líder del nuevo movimiento artístico en Alemania (Biografías y Vidas, 2019).

A partir de 1909, ejecutó su obra en su casa de Wannsee, en las cercanías de Potsdam, realizó abundantes autorretratos, retratos y diversa vistas del jardín de su casa, creando obras de pincelada vibrante y luminoso colorido. El extraordinario jardín constituye el gran tema de su obra de vejez. *La nieta del artista con su niñera en el jardín del Wannsee*, (Ver Obra N° 25, en Anexos). Este cuadro muestra la amplia superficie de césped que se extiende hasta el lago, vista desde la ventana. Es una panorámica del jardín que da sensación de amplitud de miras, lejanía y apacibilidad. Hay pocas sombras, no hay contrastes duros ni dramaturgia de ningún tipo. El elemento dominante es el color aplicado con sorprendente ligereza, una sinfonía de tonos verdes, vivificada por el rojo de las flores y los trajes blancos de la nieta María y su niñera, que se acercan subiendo por el camino. (Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, 2019)

### **2.2.4. Gustave Caillebote (1848-1894)**

Caillebote le escribe a Monet “me dedico de lleno al paisaje. Creo que nunca he visto una primavera tan hermosa. He querido pintar todas las variedades de árboles que han florecido, pero las flores duran tan poco que es muy difícil”. (*Casa del granjero en Trouville*. Ver Obra N° 26 en Anexos). A su importantísima obra pictórica, añade una vital labor de mecenazgo, gracias a su acomodada condición social, que permite a los demás pintores impresionistas exponer en diversas exposiciones y trabajar con la seguridad de la ayuda

económica, si sus obras no se vendían en suficiente cantidad. Donó a su muerte una importantísima colección de pinturas al Estado francés. (XISemanal, 2019)

#### **2.2.5. Pierre Bonnard (1867-1947)**

Es conocido por su uso del color, especialmente a través de áreas con pequeñas marcas de pincel o pinceladas. Sus composiciones a menudo complejas, típicamente de interiores iluminados por el sol y jardines poblados por amigos y familiares, son tanto narrativas como autobiográficas. Fue fundamentalmente un colorista que poseía una gran sensibilidad para las cualidades sensoriales de la pintura. Bonnard logró exquisitos contraluces y bellos efectos del claroscuro. *La Charmille* (Ver Obra N° 27 en Anexos). Pierre Bonnard pasó más tiempo fuera de la ciudad, la belleza de la naturaleza se convirtió en el foco dominante de su trabajo. Este compromiso creciente con el mundo natural fue acompañado por una relajación correspondiente de sus lazos con el círculo Nabis y su búsqueda de formas y colores libres de sus funciones descriptivas tradicionales para expresar emociones y verdades espirituales. Durante este período formativo, Bonnard desarrolló un estilo luminoso y subjetivo que se basó en el uso del color por parte de los impresionistas, al tiempo que conservaba el énfasis original en el propósito plano y decorativo de la pintura que era el legado de su asociación Nabis. La *charmille* es un maravilloso ejemplo temprano del compromiso de Bonnard con el motivo del jardín. La influencia del estilo Nabis es visible: en el presente trabajo, Bonnard abandona la perspectiva casi por completo, enfatizando la opulenta textura de la superficie. (Sothebys, 2014)

#### **2.2.6. Henri Matisse (1869-1954)**

Es el principal representante de la corriente fauvista que con su uso indiscriminado del color puro, le valió el sobrenombre de “fauves” o fieras y fue la primera de las nuevas corrientes artísticas que revolucionaron el modo de entender el arte. Éste artista nacido en Le Cateau-Cambrésis recibe las influencias de la subjetividad que desprenden las obras de Van Gogh, la minuciosidad y detallismo de las formas arabescas y la estampa japonesa que tanta admiración había causado a los anteriores pintores de la corriente impresionista. En 1908 pintó su famosa obra *Armonía en rojo* (Ver Obra N° 28 en Anexos) también conocida como “Mesa de postres, Mesa servida o La habitación roja”, el lienzo presenta un comedor burgués con una mesa en la que una camarera ultima los detalles previos de un ágape. El pintor ya había realizado una obra sobre el mismo tema una década antes, pero con resultados muy diferentes. *Armonía en rojo*, que debe su título al color imperante en la escena, ofrece un aspecto más cercano al decorativismo de los tapices. El interés por la perspectiva y la sensación de realidad

han dado paso a una imagen plana, colmada de arabescos orientalizantes; el interior está decorado con un arabesco que se refleja en las formas del paisaje visto a través de la ventana. Sin embargo, la mesa (que se confunde al fusionarse cromáticamente con la pared) conserva los mismos fruteros e idénticas botellas de otras obras. Esta escena doméstica, alegremente intimista, es uno de los iconos más difundidos del fauvismo. Viajó a Marruecos en donde la luz le inspiró cuadros sobre paisajes mediterráneos de gran colorido, y pasó en el Norte de África dos veranos, del primero (1911-1912) data la pintura *Jardín marroquí*, (Ver Obra N° 29 en Anexos) una composición casi abstracta de verdes y rosas. (Díaz, 2019; Prieto Fernández, 2013)

### **2.2.7. Wassily Kandinsky (1866 -1944)**

En la imagen, *Jardín de Murnao*, el alcance de color y forma de la composición o improvisación fue reconocida como genialidad por sus contemporáneos. El cuadro muestra explosiones de tonos que se interpretan como manchas que funden la percepción de la vista y del oído (Ver Obra N° 30, en Anexos). Entre 1908 y 1910 Kandinsky vive una etapa de serenidad en lo personal que se traduce en un notable avance artístico. Pasa largas temporadas pintando en Murnao, donde compra una casa, con Gabriele Münter. Hasta al menos 1912 no dejan de aparecer objetos reconocibles en los cuadros, pero las bases de la abstracción están ya sólidamente asentadas. El tema se disuelve cada vez más en las masas de color, aunque todavía no se atreve a prescindir de aquél por completo para no caer en lo decorativo, para no hacer cuadros, "por decirlo de una forma burda, similares a una alfombra o una corbata. La belleza del color y la forma -afirma convencido- no es meta suficiente para el arte". La metáfora musical es la vía que asegura la conexión espiritual de la pintura. Es ahora cuando empieza a llamar a sus cuadros, dependiendo de su grado de elaboración, impresiones, improvisaciones y composiciones, como si de pequeñas piezas sinfónicas se tratara (Pinturas y algo mas, 2012).

### **2.2.8. Gustav Klimt (1862 - 1918)**

G. Klimt, comenzó a pintar paisajes de manera profusa a los 35 años de edad, representando una cuarta parte de toda su obra pictórica. Principalmente realizó estas obras en sus vacaciones, por lo que refleja los lugares preferidos por la población vienesa de principios del siglo XX. Los primeros paisajes de esta extensa temática, datan del año 1881, continuando hasta el final de su vida, El realizó gran cantidad de telas, en primer lugar paisajes plasmados con una concepción muy peculiar de la perspectiva y en los que predominan las tonalidades verdes. *Girasol* (Ver Obra N° 31 en Anexos) (ArteAC, 2019).

### **2.2.9. Emil Nolde (1867- 1956)**

Este pintor expresionista se inspiró en las flores y en los llamativos colores los jardines que él mismo cultivaba. Como fruto de una furia reprimida, sus flores se hacen más rosas y más amarillas, y la hierba, más verde. El empaste de los colores es denso, oscuro y brillante al mismo tiempo, como si resplandeciese en la oscuridad. *Jardín de Flores* (Ver Obra N° 32 en Anexos). Entra en esa lista de los pintores-jardineros porque su jardín lo justifica; un jardín que diseñó él mismo y cuidó, junto a su esposa Ada. Tenía debilidad por los colores brillantes, que introdujo en el jardín de la mano de dalias o girasoles, así como los colores del mar que aportarían los lirios. Los colores de las flores sería el centro de su obra dentro de su jardín. En sus cuadros no se sabe qué jardín pintaba, porque los planos son cortos, se acercan más al detalle de las flores y no ofrecen perspectiva alguna que ayuden a imaginar ese escenario. (El blog de la Tabla, 2016)

### **2.2.10. Camille Pissarro (1830 - 1903)**

Pissarro como el resto de pintores que enumero, era un admirador de la naturaleza. Por ello, en 1857 comenzó a pintar al aire libre llenando sus lienzos de jardines y de escenas de la vida rural francesa. En su obra *Jardín de Pontoise* (Ver obra N° 33, en Anexos), muestra una mujer descansando en un banco a la sombra de los árboles y protegiéndose del sol con una sombrilla, mientras que su hija juega a su alrededor. Sin embargo, ellas aparecen como en un segundo plano. Al frente del lienzo aunque un poco ladeado a la izquierda, el artista retrata un bello jardín en el que juega con el color de las flores. Los tonos de estas, parecen ir a tono con los vestidos de las mujeres. Las flores rojas son de una intensidad similar al vestido de la pequeña, mientras que el resto es de tonos más claros, al igual que la vestimenta de la mujer. (Que de flores, 2012)

## **2.3. Pintores Argentinos contemporáneos**

### **2.3.1. Walter de Navazio. (1887-1921)**

La pintura de pinceladas suaves, a veces yuxtapuestas, sostenida en armonías pigmentarias con el dominio de sutiles variaciones de grises, azules, violáceos y verdes fue el sello distintivo de Walter de Navazio, artista formado en las primeras camadas de la Academia de Bellas Artes nacionalizada en 1905; y, fuera de ella, discípulo de Martín Malharro. Buscó en sus obras presentar lo fugitivo de un momento, no desde la teoría retiniana impresionista, sino tratando de fijar el instante atmosférico de la disolución del yo en la naturaleza. Su pintura aspiraba a una belleza adherente, idealista, de sentimiento liberado. El color entonces se tornaba autónomo resolviéndose en pura forma, resultado de un proceso de abstracción que lo distanciaba del uso de

la materia y la luz según el moderno naturalismo de los paisajes regionalistas. El término post-impressionista, con el que generalmente se agrupa a estos artistas, suele ocultar las diferencias, tanto técnicas como ideológicas, que los separan de los que utilizan recursos formales ya establecidos. (Navezio-Bellas Artes). Se mantuvo pintando paisajes interesado por las sierras y valles cordobeses, inclinándose hacia un naturalismo luminarista. Dentro de ese panorama se halla *Álamos* (Ver Obra N° 34 en Anexos) obra probablemente realizada en el departamento de San Alberto, provincia de Córdoba. (Ediciones Castagnino, 2007). Esta imagen no es una mera representación descriptiva ya que fue una temática recurrente en las obras del artista. Se trata de un fiel registro de sus aportes a la pintura de paisaje local, elaborando una visión intimista a través de la dignificación de la naturaleza. Aquí, se buscó la vibración de los grises y de los colores fríos -verdes, azules, violetas-, oponiendo acentos naranjas. Estos últimos originan zonas de luz a través del recurso de la mancha, los cuales se disgregan apelando al uso de la perspectiva atmosférica. (Artistas Argentinos Biografías. N). Sus óleos asumen tres épocas bien diferenciadas. La primera, durante sus estudios en Buenos Aires, retrata los bosques y jardines de Palermo con tonos frescos de efectos asoleados, entusiasta ante la contemplación de la naturaleza. Le sigue el período de Córdoba, en gamas de grises que transmiten sensaciones de fluctuación entre el desaliento y la esperanza. En su etapa final, prevalecen los verdes y violetas, expresando toda su rebelde poesía. Cabe destacar que la riqueza de su paleta no radica en la cantidad de tonos utilizados sino en el modo en que logra dar densidad a la atmósfera. Se conecta con nuevos modos de manifestación del lenguaje pictórico y con una ideología fundada en la búsqueda de lo nacional. Sin embargo, es posible vislumbrar en sus obras una resignificación de todas las líneas de aprendizaje, haciendo de ellas una síntesis sumamente personal. *Momento gris* es un paisaje poético, habitual en los primeros salones como respuesta al naturalismo heterogéneo de los artistas de la tendencia regionalista. (Ver Obra N° 35 en Anexos).

### **2.3.2. Demetrio Antoniadis (1899-1965)**

Nació en Atenas, Grecia, en 1899. Llegó al país en 1911 y se naturalizó argentino en 1925. Se graduó como profesor de Dibujo en la Escuela de Artes Decorativas de la Nación. También, en los años 30, asistió como alumno libre a la Escuela de Bellas Artes “Ernesto de la Cárcova”. Participó en el Salón Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires en 1921 y 1922, y en salones provinciales y municipales obteniendo diversos premios. (Castagnino-macro\_Antoniadis). Entre las distinciones obtenidas, cabe destacar: Premio Estímulo, en el Primer Salón de Artistas Rosarinos “Nexus” 1926, y Premio Adquisición Municipalidad de

Rosario, en el VI Salón Anual de Artistas Rosarinos. En los años 1927, 1930 y 1935, las pinturas que presentó en el Salón fueron premiadas y adquiridas para el Museo Municipal de Bellas Artes de Rosario. Su obra se encuentra en las colecciones del Museo de La Boca y del Museo Nacional de Bellas Artes.

La Comisión Municipal de Bellas Artes en XIV Salón de Otoño adquirió la pintura titulada *Sinfonía de Verano. En San Marcos sierras* (Ver Obra N° 36, en Anexos). Su obra se relaciona con la pintura de paisajes argentinos, típica de la segunda y tercera década del siglo XX. Caracterizada por un naturalismo luminoso y por la apropiación de ciertos rasgos del lenguaje impresionista, como la mancha y el uso de colores puros. Concentró su interés en la resolución de la atmósfera, en la fluidez del aire y la vibración del color. Problemáticas que se transformaron en el tema de sus creaciones. Los paisajes de sol y la amplitud del panorama serrano se encontraron determinados por el empleo de una paleta de verdes, amarillos y azules de gama suave (Castagnino-macro\_Antoniadis). Falleció en Rosario, en 1965.

### **2.3.3. Antonio Berni (1905-1981)**

Comprometido con su realidad histórica, sus preocupaciones por los derechos del hombre lo inclinaron hacia el Realismo Social. Sus intereses lo alejaron de la dimensión fantástica para privilegiar una propuesta estético-ideológica, en defensa de las clases desposeídas. Su lenguaje se caracterizó por la presencia de formas rotundas, gamas cromáticas y técnicas similares a las empleadas por los muralistas mexicanos, con ciertas notas provenientes de la Nueva Objetividad alemana. Sus telas de dimensiones heroicas estuvieron impregnadas con denuncias de injusticia social hasta los años 40. En ellas se alteraron las dimensiones de las figuras en primeros planos y se acentuó el detalle fisonómico fundado en el registro fotográfico de los personajes representados (Ediciones Castagnino, 2007). Desde los 50 comenzó a acercarse a las propuestas informalistas e incorporó materiales de desecho en sus pinturas, cuyos temas se relacionan con el suburbio y los sectores marginales. Su serie Juanito Laguna es un ejemplo de ello, surgiendo la primera imagen en 1956. Las obras realizadas en ese período constituyen un antecedente del nuevo lenguaje que el artista desarrolló en los años 60, mediante las pinturas-collage. Ese concepto se mudó luego a la gráfica, creando los xilo-collages a través de la incorporación de objetos sobre la plancha xilográfica, logrando un importante volumen. *Juanito cazando pajaritos* (Ver Obra N° 37 en Anexos).

#### **2.3.4. Esteban Olocco (1931-2015)**

Esteban Olocco "pintor autodidacta" -como suele definirse- nació en La Francia, provincia de Córdoba. Era pintor, muralista y profesor; dijo: "En el campo cuando era chiquito, barría el suelo con una escoba grande, agarraba un palito y me ponía a dibujar ahí en la tierra". De pequeño vivía en el campo, en el llano cordobés o "pampa gringa". Recuerda salir de su casa y ver la inmensidad: "Yo nací en el campo, en plena llanura y cuando abrí los ojos, afuera ¡vi espacio!". La niñez de Olocco fue humilde. Hijo de inmigrantes italianos. Sus padres fueron muy estrictos en la crianza de su hijo. Apenas pudo mantener equilibrio arriba de un caballo, le destinaron varias tareas en el campo. Era "boyerito", realizaba trabajos de peón o de lo que hiciese falta, con la particularidad de que sólo hablaba el piamontés (dialecto del italiano). Por esta razón, nos cuenta el artista, su maestra y compañeros tenían que armarse de tolerancia y enseñarle a hablar castellano. Cercano a la mayoría de edad, decide viajar a Mar del Plata para trabajar como pintor de obra. Se ocupa de ése y varios oficios hasta los 20 años, cuando regresa a Devoto (Córdoba) para hacer el servicio militar. En esta época ya se encontraba en pareja con su actual esposa, la señora Adoriz Bono también artista y reconocida ceramista. Más adelante se muda a Argüello, dónde realizó trabajos en pintura y cartelería. Ya nacidos sus tres hijos -Rubén, Marcelo y Claudio-, se instaló definitivamente en la ciudad de San Francisco, lugar en el que, junto a su esposa, construyó su primera casa. Si hay que describir a Olocco, la palabra justa sería humildad. En todas las entrevistas, diarios y críticas que hemos leído sobre él, encontramos siempre las mismas referencias: un hombre sincero, simple, trabajador y comprometido con lo que hace. Humildad que constituye la base de su desempeño como docente y pintor, concretizada en la paciencia, la disciplina y el sacrificio. Soportes típicos de un trabajador de la tierra que se transportan al arte y la enseñanza (Chayep, 2010).

El artista comenzó a pintar sin haber visto jamás una obra de arte. Como anécdota de su juventud, es meritoria la referencia a un viaje realizado con un amigo en un camión harinero que se dirigía al puerto, medio de transporte en el que se aventaran con la idea de asistir al Museo Provincial Rosa Galisteo de Rodríguez, en Santa Fe. En una nota periodística sobre su juventud se cita: "Fue muralista, hizo relieves y finalmente encontró su camino .como paisajista en la búsqueda del misterio de las cosas"

En sus inicios buscó representar la tendencia cubista y otros movimientos artísticos. Indagó y compuso hasta encontrar un estilo característico y un objeto de sus pinturas: la

condición humilde, la inmensidad del espacio, la representación de paisajes en ángulos rectos y el campo en toda su extensión (Chayep, 2010).

Podemos inferir que con tantos caminos para la representación pictórica, este artista se identifica con las raíces que lo han visto crecer: un entorno cargado de misterio, soledad, sacrificio y colores. Sin demasiados aditivos o artificios, Olocco desarrolló una visión pura de su realidad, su tierra. La pintura de Olocco se nutre de sus orígenes se desprende de una atmósfera onírica de misterio intranquilo, reforzado por el tratamiento magistral de la luz.

En este recorrido de identidad, técnica y manera de representar, Olocco expresa que nunca tomó una fotografía, o reprodujo en sus óleos el paisaje “tal cual lo veía”. El artista manifiesta que para componer, cierra los ojos e imagina la vasta e inmensa llanura, la extensión que lo rodeó de pequeño (Chayep, 2010).

Sus pinturas son paisajes despojados de elementos superfluos que guardan cierta vinculación con los paisajes surrealistas por su ambiente onírico, las relaciones con la inmensidad y la infinitud. También presentan elementos minimalistas. Expresa un universo personal que se desarrolla entre la vida rural y la urbana. Sus obras están cargadas de simbolismo y soledad, parecen atemporales. Poseen una atmósfera de misterio que inunda al espectador. Despojadas de multiplicidad de signos, sus imágenes son fuentes, sugerentes de significados. Sus temáticas circulan alrededor de la soledad, el hermetismo, el esfuerzo, la magia, la valorización del paisaje y lo sobrenatural como huella humana. El uso del color es extremadamente delicado. Hay en sus producciones, una búsqueda de lenguaje técnico creado por superposición y fundido de matices, formas naturalistas e imaginativas generadas por paletas en claves medias y bajas, sin contrastes ni complementos saturados. Sus obras evidencian la búsqueda de la construcción de una identidad americana y Argentina. Como artista, desarrolla un concepto propio y no se reconoce dentro de ningún movimiento determinado. *Atrás de la Loma* (Ver obra N° 38 en Anexos).

### **2.3.5. Rubén Menas (1956-)**

Nace en 1956 en Villa Concepción del Tío, Córdoba, Argentina. Estudia en la Escuela de Artes de la UNC, donde se gradúa como Licenciado en Pintura (1982); ámbito en el que posteriormente ejerce la docencia en diversas cátedras, como así también en la Escuela Provincial Dr. Figueroa Alcorta. Actúa numerosas veces como asesor y jurado de tesis. En 1987 es becado para concurrir a Italia, por el Fondo Nacional de las Artes. Ha expuesto, en forma individual y colectiva, en Córdoba, Santa Fe, Buenos Aires, Capital Federal, Salta, Mendoza; también en Bolivia; Chile y Brasil. Concorre a salones provinciales y nacionales;

en los cuales se ha hecho acreedor de varios premios y distinciones. También ha participado de ferias como Arteba. Menas pinta desde 1976, incansablemente y sin bajar el pincel, en el complejo ambiente cultural cordobés, logrando durante más de 30 años gestionar su obra, exponiendo constantemente. Vive y trabaja en Mendiolaza, Córdoba (Gómez, 2008)

Él trabaja con una imagen tradicional occidental pero en el marco de su propio espacio, el margen entre la ciudad y el campo o las sierras cordobesas; otorgándole una visión propia y particular de lo pictórico. Así, en su imagen se encuentran referencias al neo-expresionismo de la década del 80, e influencias de la trans-vanguardia italiana (la expresión de la subjetividad individual y el retorno al paisaje) (Gómez, 2008).

Sus obras colindan entre el dibujo (carbonilla, crayones y tintas) y la pintura (óleos, acrílicos, acuarelas y pintura industrial). Convencido de que el dibujo es la base de la pintura, el grabado y la escultura, en sus imágenes teoriza principalmente conceptos sobre la línea, los diferentes contrastes cromáticos, la materia pictórica y la composición espacial a través del color. La temática varía, en sus peculiares y misteriosas cabezas fluyendo o hundiéndose en paisajes interpretados e imaginados por el artista, que parecen salir de una fantasía o sueño; hasta en su obra más reciente; una profundización de estos paisajes desolados, urbanos y rurales, que fusionan realidad e invención a través de veladuras y superposiciones cromáticas, en donde la figura se hace presente solo por su ausencia. *El fantasma de la gripe* (Ver obra N° 39 en Anexos. (Gómez, 2008)

Poseen obras suya: Museo Prov. Emilio Caraffa, Córdoba CAC (Centro de Arte Contemporáneo Chateau Carreras), Córdoba. Museo Municipal Genaro Pérez, Córdoba. Museo Macro, Rosario. Museo de Bellas Artes Palacio Ferreira, Córdoba. Colecciones privadas en el país y el extranjero (Gómez, 2008)

### **2.3.6. Rodolfo Elizalde (1932-2015)**

Nació en Bahía Blanca, el 7 de octubre de 1932. Estudió dibujo, pintura y grabado, con Juan Grela, con quien realizó su primera muestra colectiva, siendo la temática de su obra, naturalezas muertas, paisajes y retratos. Al año siguiente realiza su primera muestra individual. En 1963, forma parte de la muestra Pintores y Grabadores Rosarinos, llevada a cabo en la Biblioteca Constancio C. Vigil. En 1981, obtiene el Premio de la Sección Pintura, otorgado por el Fondo Nacional de las Artes (FNA), en el XX Salón de Arte Moderno. Fue docente en la Biblioteca Constancia C. Vigil. Dictó un curso de Introducción a la Pintura, en la Escuela de Arquitectura. En 1986 es nombrado Director de la Editorial de la UNR, cargo que asume hasta 1994 (Gualino, 1998).

De acuerdo a Echagüe (2008) toda la obra de Elizalde pareciera asentarse sobre un substrato común, rudo y vigoroso, reflexivo y austero, expurgado de toda cosmética, y esto impregna, tanto a sus múltiples y sentidas comuniones con la naturaleza, como la saga de sus paisajes urbanos, inspirados, en el melancólico, adormilado y proletario entorno barrial. *Pero lo que quizá más sobrecoja, a quién tenga el raro privilegio de contemplar “en bloque” esta vasta pesquisa de sí mismo y del mundo que Elizalde emprendió- y arriesgó y meditó y corrigió- a lo largo de más de cuatro décadas, es la paradójica “presencia-ausencia” de la criatura humana.* En sus obras, la tempera precedió al óleo, en sus pinturas sobre el campo, o de “su silvestre botánica” que según Echagüe (2008), *inaugura un bucólico y amable intercambio entre el pintor y esos “yuyos amarillos” que –como él mismo afirma- “tienen nombre propio, como las gallinas” (sic), y cuya lucha por la supervivencia no es ni más ni menos cruenta que la de cualquier ciudadano en cualquier gran ciudad.* Las propuestas más recientes- libres, osadas, aligeradas de todo preconceito y de todo lastre académico- oscilan entre las flores de proporciones colosales- esto es, que hiperbólicamente transgreden su escala real-, y los pequeños bodegones. Flores como menhires- pimpollos fosilizados, que parecieran ser vestigios de alguna era primordial, de gigantes-, y naturalezas muertas de reducido tamaño en las que se alteran los limones azules, con frutos de madera, y los higos rojos o verde, guardianes siempre de un legado de promisoría dulzura, con un par de herraduras oxidadas, o con el fleje de un viejo balde despanzurrado. (Echagüe, 2008). *Jardín de Campo* (Ver obra N° 40 en Anexos).

### **3. Análisis de entrevistas a diversos pintores**

La búsqueda de pintores actuales, dedicados a la temática del “Jardín” fue frustrante e improductiva, tal vez debido a la mirada idílica que conservo sobre el jardín, pensándolo como un lugar pleno de plantas y flores. Para este tipo de búsqueda sólo conseguí propuestas de arreglos y decoraciones de jardines.

En mis investigaciones en internet sobre cuadros en venta, por casualidad encuentro la página de Artelista y en ella veo por primera vez el cuadro “El fantasma de la gripe” de Rubén Menas; el cual llamó mi atención por estar pintado con lápices de colores. Me aboque entonces a indagar sobre el pintor y a buscar datos sobre él, encontré una entrevista en Boladenieve (2010); en ésta habla de la obra “Chau”, y dice “*Apelo al paisaje (por el momento me salen*

solo paisajes) con la intención de crear una experiencia sensible que a partir de la contemplación de una escena de la naturaleza, sin anécdota ni personajes (donde nada sucede) de repente quien contempla se sienta impelido a observar, reformular, operar, cambiar cosas de lugar, sobre lo visto como si esto fuese algo real y en realidad solo sucedió en mi cabeza. Me fijo en el clima, la hora del día, si hay viento, si llovió (o no), la profundidad de los cielos y la aparición de algunos elementos o formas extraños a esa naturaleza que solo son excusas para poner un color o un gesto que me interesa plásticamente”. Lo primero que llamó mi atención, en la obra que me gustó (El fantasma de la gripe), fueron las hojas en un color verde y la cantidad de detalles realizados con lápices de colores.

En ese mismo sentido, en la búsqueda de artistas que trabajen con imágenes relacionadas con la naturaleza, me encontré con ilustraciones y fotos de Néstor Jr., a quien le hice una entrevista (Transcripta en Anexos); porque en los cuadros que vi en casi todos había, o bien hojas o plantas o flores, que por supuesto despertaron mi curiosidad. Luego de hacer la entrevista, me quedó muy claro la necesidad de este artista de mostrarse, de mostrar su sexualidad y sin lugar a dudas su yo interior.

De todo lo que vi y leí de Pablo Thecuadro, me encantó su manera de hacer collage, y su forma de ilustrar. Es un referente de los creativos que comparten su obra a través de internet.

Uno de mis artistas favoritos es Rodolfo Elizalde, porque siempre escuche sobre él en Rosario donde estudié. En cuanto a sus entrevistas (Rosado, 2014) está la que aparece con motivo de la exposición “Flores para Elizalde”, donde el autor aclara que “realizar una exposición que sólo contenga flores resulta hoy francamente vanguardista, y en primavera”. Y transcribo lo que más me llegó de esta entrevista (Ver en Anexo) *¿Por qué quise trabajar medio día? Porque no quise depender de vender mi pintura, no quise estar amenazado como suele ocurrir cuando uno tiene poco dinero y hace lo que puede para buscar recursos. No quería llegar al extremo de tener que hacer pintura comercial. Iba a pintar lo que me saliera,*

*fuera ridículo, elemental, lo que sea. Me jugué a eso y a aprender por mi cuenta a partir de lo que me habían enseñado. Eso es para mí el romanticismo. Me da mucho placer dibujar y después pintar flores, es un proceso que me gusta mucho, pero ocurre que cuando me pongo a pintarlas ya no son parecidas a esas flores que me motivaron. Es una cosa rara: la flor me gusta mucho, pero no las pinto igual, solo mi imaginación se pone a trabajar junto conmigo, sin que yo lo requiera ni piense en hacer cosas raras ni nada. Simplemente me pongo a dibujar algo que, al terminarlo, yo mismo no se bien como salió.*

Sin dudarlo, la artista Naomi Okubo me remitió a mi vida en la escuela, por lo que cuenta en su blog cuando intenta responder a la pregunta: *¿Cómo desarrollamos identidades propias?* Y confiesa que esto es el tema principal de su trabajo. Sus vivencias y su sentimiento de intimidación y ser ignorada, su relación con los demás, y la aceptación del otro por la apariencia. Me identifique con su expresión *Creo que mi trabajo se basa en mi problema personal, y está relacionado con problemas mayores y siempre está conectado con identidades individuales.*

Monica Rohan, muestra *paisajes emocionales que nos transportan a diversos estados físicos*, según escribe Coma (2015) *su infancia en el campo le sigue merodeando. Pasó muchas horas en soledad y también pasó frío. La luz, el color y los patrones de las mantas con las que se protegía fueron componiendo un temperamento caprichoso, casi idílico, pero que deja entrever notas de una fragilidad propia del aislamiento. Mónica se autorretrata cubierta y envuelta en telas. En sus pinturas esconde su rostro entre retales de alegres colores que pueden resultar traviesas. Pero las montañas de seda y otros tejidos remendados quizá ocultan su identidad, dando cobijo a la naturaleza contemplativa de la protagonista. Otras veces busca compañía y entonces se da la libertad de desdoblarse y se dibuja dos veces. Esta forma de duplicarse inspiró mi cuadro “Soles”.*

## **CAPITULO II.**

*“Así la naturaleza sea hermosa, El arte puede reorganizarla  
para hacerla más hermosa”  
Hegel*

## II. MATERIALES Y MÉTODOS

Del latín *ars*, el arte está vinculado a las creaciones del ser humano que buscan expresar una visión sensible del mundo real o imaginario. El arte es el acto mediante el cual, valiéndose de la materia o de lo visible, el hombre imita o expresa lo material o lo invisible, y crea copiando o fantaseando (Lluviadelv, 2003). En sentido amplio, podemos denominar como arte a toda creación u obra que exprese lo que el hombre desea exteriorizar, obedeciendo a sus propios patrones de belleza y estética. El artista para crear, requiere ante todo, estar dotado de imaginación, a través de la cual responde al vasto y multiforme mundo externo, expresando sus sentimientos por medio de palabras, formas, colores y sonidos (Marconi Lárez, 2006).

La plástica, por su parte, consiste en forjar cosas con distintos materiales. De ella podemos decir que emana del latín “*plasticus*”, que a su vez etimológicamente procede del griego “*plastikos*”. Las artes plásticas son aquellas manifestaciones del ser humano que reflejan, con recursos plásticos, algún producto de su imaginación o su visión de la realidad. Esta rama artística incluye trabajos de los ámbitos de la pintura, la escultura y la arquitectura, entre otros. Así, materializan una representación de la realidad o una visión imaginaria. (Anonymous, 2015)

La pintura es el tipo de arte que representa cualquier objeto real o imaginario, por medio del dibujo y el color en una superficie plana o bidimensional. Los testimonios más antiguos del arte humano son dibujos y pinturas que los primitivos habitantes del planeta dejaron en cavernas prehistóricas, estas pinturas fueron llamadas Rupestres. Entre los distintos criterios que se atienden en la creación o contemplación de una obra plástica, aparecen el vínculo entre figura y fondo, las proporciones, el movimiento y los planos. (Lluviadelv, 2003)

### A. LAS TÉCNICAS

El proceso de creación contempla la búsqueda de materiales y técnicas que permiten al artista que su intención sea fielmente reflejada en su obra. La palabra técnica proviene de *téchne*, un vocablo de raíz griega que se ha traducido al español como “arte” o “ciencia”. Esta noción sirve para describir a un tipo de acciones regidas por normas o un cierto protocolo que tiene el propósito de arribar a un resultado específico, tanto a nivel científico como tecnológico, artístico o de cualquier otro campo. En otras palabras, una técnica es un conjunto

de procedimientos reglamentados y pautas que se utiliza como medio para llegar a un cierto fin. Las técnicas en arte plásticas son los métodos con que los artistas hacen sus trabajos. Por ejemplo: - el Goteo (dripping) es una técnica pictórica usada por primera vez en 1947 por Jackson Polloc, quien se convirtió en uno de los exponentes más significativos del expresionismo abstracto y de la “action painting”, tendencia de la que, es el representante más típico y destacado. Fue además uno de los primeros artistas en eliminar de sus obras el concepto de composición y en mezclar signos caligráficos con los trazos pictóricos. Este procedimiento exige la actuación automática simultánea del artista excluyendo la reflexión estilístico-formal. (Ruiza, Fernández y Tamaro, E. 2004)

Desde el punto de vista técnico, se dice que la pintura es - al “fresco” cuando se aplica a paredes y techos, usando colores disueltos en agua y cal; - al “óleo” cuando ha sido elaborada con colores desleídos en aceite secante, por lo general sobre una tela; - al “pastel” se efectúa con lápices blandos y pastosos; - la “acuarela” emplea colores transparentes diluidos en agua; - a la “aguada” cuando se emplean colores espesos, templados con agua de goma y miel; - pintura al “temple” es la preparada con líquidos glutinosos y calientes, en ella se emplea entre otros productos, el agua de cola. En la llamada de “porcelana” se usan colores minerales endurecidos y unidos por medio del fuego; - el goteo es el que utiliza diversos tipos de esmaltes sintéticos, acrílicos, diluidos en diferentes solventes, desde agua hasta derivados de hidrocarburos (Arte y no arte, 2008).

## **1. Incursión en las diferentes técnicas.**

### ***1.1. Pintura al Óleo***

El óleo se ha ganado la fama de ser la técnica pictórica por excelencia, la más noble y meritoria. A esta concepción, ha contribuido sin duda el hecho de que buena parte de los grandes pintores de la historia se han valido de la pintura al aceite y de que con ella han alumbrado obras maestras incomparables. El óleo es una técnica excepcionalmente versátil, que permite gran número de efectos. Su consistencia cremosa y la lentitud de su secado posibilitan el trabajo en húmedo, la perfecta fusión de los colores directamente sobre el soporte y la superposición de capas en húmedo y en seco. En líneas generales, la pintura al óleo consiste en una dispersión de partículas de pigmento finísimamente molido en un aceite secante, (aceite de linaza de nuez y de adormidera). La naturaleza grasa del aglutinante es la que da nombre a la técnica. Al secar por oxidación en contacto con el aire, el aceite crea una película transparente y flexible que “aprisiona” los gránulos de pigmento y los fija al soporte.

El secado del óleo es lento y es una ventaja a la hora de realizar algunas variaciones técnicas. El diluyente del óleo es la esencia de trementina (también llamada aceite de resina), una oleorresina transparente, incolora y de olor característico obtenida de la destilación de la resina de ciertas coníferas. Se emplea para “adelgazar” la pintura y volverla más fluida, facilitando su manipulación y su secado. Como cualquier diluyente para uso artístico, seca por evaporación y se elimina por completo, sin dejar residuos ni tener un efecto reactivo en la pintura. Un sustituto de la trementina es la esencia de petróleo. (UPA, 2017)

### **1.1.1. Soportes**

Los soportes se clasifican en rígidos y flexibles. El soporte rígido por excelencia es la madera, tanto la madera natural maciza como los tableros artificiales (contrachapado: de grano fino, es ligero, rígido y estable; aglomerado: se elabora a partir de aserrín, virutas y otros residuos de madera prensados en caliente con colas sintéticas a modo de aglutinante). El soporte flexible más habitual es el lienzo, nombre genérico que se da a cualquier tipo de tejido imprimado que se emplea como soporte artístico. El de lino es el más idóneo, los de algodón son aconsejables si son de buena calidad. Pueden elaborarse lienzos con otras fibras vegetales (cañamo, yute), de origen animal (seda) y artificiales (lona de poliéster). El lienzo puede ir montado en un bastidor o fijado a un tablero mientras dura el proceso de ejecución de la obra.

Un cuadro al óleo es una estructura multicapa, integrada por diversos materiales y medios situados en “estratos” superpuestos (soporte, apresto, imprimación, capa pictórica...). Dejando a un lado factores ambientales y de conservación, la clave de la buena permanencia de una pintura al óleo radica en que dichos estratos mantengan entre ellos unas condiciones óptimas de adherencia. Una de las normas fundamentales que involucran a la capa pictórica (o, mejor dicho, al conjunto de estratos que conforman la capa pictórica) es la de “graso sobre magro”. La regla de “graso sobre magro” alerta de que no debe superponerse una capa de pintura a otra de menor elasticidad: la capa superior debe ser siempre más flexible (en otras palabras: debe contener mayor proporción de aceite) que la inmediatamente inferior. Esto significa que, en el proceso de ejecución del cuadro, debemos comenzar por aplicar capas magras (con baja proporción de aceite) e ir incrementando éste conforme “ascendemos” hacia las capas superiores. Que el manchado del cuadro se realice diluyendo los colores con trementina no obedece solamente a una cuestión de ahorro o de agilidad de trabajo, sino al mantenimiento de la norma de “graso sobre magro”: la adición de trementina a la pintura la vuelve más magra, dejando así la superficie lista para proseguir el cuadro incorporando nuevas capas progresivamente más grasas, en las que la esencia de trementina ya sólo tendrá una

intervención comparativamente menor respecto al aceite. El resultado más típico que se deriva de la inobservancia de este principio es el cuarteamiento de la pintura. En términos de secado, el precepto de “graso sobre magro” decreta que la capa inferior debe secar antes que la inmediatamente superior. (UPA, 2017)

Un procedimiento mixto muy frecuente, es pintar al óleo sobre una capa de acrílico, de este modo se cumple uno de los aspectos fundamentales de la norma “graso sobre magro”: Aunque no se cumple la regla “capa superior más flexible” esta posibilidad es lícita por la gran estabilidad, la ausencia de expansiones y contracciones que puedan perjudicar la adhesión de una capa superior menos flexible. (UPA, 2017).

### **1.1.2. Procesos técnicos**

Aunque cada artista, en función del resultado que aspira a obtener, acata una metodología particular de trabajo, los procesos tradicionales de la pintura al óleo son básicamente dos, explotados desde la antigüedad y que permiten numerosas variantes. (UPA, 2017).

- **Pintura directa**: Llamada también pintura “alla prima” (a la primera), se trata de una ejecución rápida y segura, en una sola sesión, al estilo de los cuadros impresionistas. Es la forma más “intuitiva” de trabajar y una de las más seguras por lo que respecta a la conservación de la obra. Toda la obra se ejecuta en el modo “húmedo sobre húmedo”. Puede dibujarse previamente el motivo con carboncillo o lápiz o trazar unas cuantas líneas básicas directamente con el pincel y pintura diluida en esencia de trementina. A continuación se aplica la pintura final más o menos empastada, a gusto del artista. Dado que la pintura se mantiene fresca en todo momento, los colores se funden fácilmente unos con otros sobre el soporte, pero se interfieren y ensucian con la misma facilidad si se insiste demasiado. Normalmente se emplea la pintura tal y como sale del tubo, sin apenas adición de medios o diluyentes. Pueden realizarse correcciones raspando la pintura con una espátula y trabajando de nuevo la zona. La pintura directa no excluye el empleo de efectos especiales como rayados y otros que se realizan sobre la pintura fresca. (UPA, 2017).
- Pintar **húmedo sobre húmedo** requiere una mano segura y ninguna vacilación; los colores demasiado trabajados destruyen la frescura de las pinceladas y pueden mezclarse en exceso, dando un tono opaco a la pintura.

Si la pintura comienza a perder brillo y la composición aparece confusa, lo mejor es rascar la superficie y volver a empezar. (UPA, 2017).

- Pintura **por capas o por etapas**: Implica un proceso de trabajo más lento y progresivo, capa por capa, durante varias sesiones. Mientras que un cuadro alla prima se resuelve de una sola tacada, una pintura por capas puede requerir años de trabajo, en función de su complejidad. El estrato pictórico se compone típicamente de tres “niveles” (UPA, 2017):
  - El **pre-pintado o manchado** (aplicado sobre el dibujo, con colores adelgazados con esencia de trementina, de rápido secado), pintura superior (colores más empastados, en o sobre los que es frecuente ejecutar ciertos efectos que se detallan más adelante) y veladuras (capas de color transparente). Normalmente, la aplicación de cada capa requiere que la inferior haya secado suficientemente, y es de necesaria observancia la norma de “graso sobre magro”.
  - **Pintura superior**: más cubriente que en la fase anterior, se aplicará preferiblemente sin diluir, tal y como sale del tubo. Si fuera necesario volverla más fluida se mezclará la pintura con un medio como el que se explica a continuación en el apartado veladuras. El artista decidirá si prefiere una pintura lisa o, por el contrario, empastada, gestual y con las huellas del pincel bien visibles.

**Se pueden realizar varios efectos**: - Fundido Es un efecto de “húmedo sobre húmedo”, por lo que también se explota con mucha frecuencia en la pintura alla prima. Se emplea para crear transiciones suaves, sin cortes, entre colores adyacentes. En esta operación ayuda mucho la consistencia untuosa del óleo y su lento secado. Se aplica un color junto al otro, ambos sin diluir, y se “repasa” la línea de yuxtaposición con un pincel seco y limpio. La dirección de las pinceladas debe ser la misma que crea dicha línea, nunca transversal a ésta. Para realizar un degradado de un mismo color (de oscuro a claro o a la inversa), se sitúan los distintos valores en franjas paralelas y se funden las líneas de contacto entre ellos. Restregado Se trata, en esta ocasión, de un efecto de “húmedo sobre seco”, similar a la que se denomina en ocasiones “técnica del

pincel seco”. Para realizar un restregado es necesario contar con una textura, bien la natural del soporte, bien la creada con una capa de pintura previa, con o sin adición de carga. Consiste en aplicar pintura sin diluir y en poca cantidad mediante restregados del pincel, de manera que el color se deposita únicamente en las elevaciones de la textura y no en las depresiones, que mantienen el color inicial. En caso de realizarse sobre otra capa de pintura, ésta deberá estar perfectamente seca para evitar que se mezcle con el color restregado. Esgrafiado o rayado Consiste en rayar la pintura fresca para dejar al descubierto la capa inferior o la imprimación. Esgrafiado se utiliza para trazar líneas, definir un dibujo, crear una textura e incluso para firmar la obra. Los instrumentos más habituales son el mango del pincel, una espátula, un peine, un tenedor, etc. Veladuras Una veladura es una tinta de color fluida y transparente que se aplica sobre otro color, ya seco, a fin de modificarlo en cuanto a luz o matiz. Aunque los colores más idóneos para realizar veladuras son aquéllos que son transparentes por propia naturaleza, cualquier color puede adelgazarse para convertirlo en una veladura. Para realizarla correctamente es tan pernicioso diluir la pintura exclusivamente con esencia de trementina como añadirle, sin más, aceite de linaza. Las veladuras se aplican con un pincel suave o una muñequilla. El color de fondo que recibe la veladura debe ser más claro que el de ésta, y estar perfectamente seco. Si se desea, por ejemplo, obtener un verde mediante una veladura, se comprende que es más certero aplicar una veladura azul sobre un fondo amarillo que a la inversa, puesto que el amarillo, al ser más claro, quedaría considerablemente “anulado” por el azul si se superpusiera a éste. Para eliminar una veladura fresca se pasa sobre ella un pincel suave mojado en algo de aceite de linaza. A continuación se limpia la zona con un paño que no desprenda pelusa, después se frota con miga de pan y por último se sacuden los restos de ésta que hayan podido quedar adheridos. (UPA, 2017)

## 1.2. La acuarela

Básicamente, la pintura a la acuarela consiste en una dispersión de pigmento (orgánico o inorgánico) en una solución de goma arábiga, que actúa como aglutinante. A ello se le añaden otras sustancias para mejorar las cualidades y la conservación de la pintura, como glicerina y fungicidas. Su diluyente es el agua: a mayor cantidad de agua, el color es más claro y transparente (Larissa, 2012). No todos los pigmentos empleados para la acuarela tienen el mismo grado de transparencia: las quinacridonas (anaranjados, rojos y malvas) son muy transparentes, así como los colores de ftalocianina (azules y verdes), mientras que los cadmios (rojos y amarillos), los compuestos de cromo (amarillos y verdes) y los óxidos de hierro (rojos y ocre) lo son mucho menos, aunque en distinta medida unos y otros. (Larissa, 2012). Del mismo modo, algunos colores tiñen mucho el papel y ofrecen mucha resistencia a ser eliminados aunque se apliquen varios lavados con insistencia. Esto sucede sobre todo con colores compuestos a partir de pigmentos de grano extremadamente fino, por ejemplo, las quinacridonas. La floculación es un granulado moteado característico de colores, como el azul ultramar, cuya naturaleza química produce la formación de “grumos”. Tanto la granulación como la floculación se hacen más visibles en papeles de mucho grano. La técnica más típica para pintar a la acuarela consiste en la superposición de capas transparentes de color, llamadas aguadas o lavados. No obstante, es común emplear en un mismo trabajo métodos mixtos en que se combinan técnicas transparentes y opacas. La luminosidad característica del procedimiento se debe a que la luz, reflejada por el fondo blanco del papel, alcanza los ojos del observador después de atravesar las sucesivas capas de color transparente. En acuarela no existe, en pureza, la pintura blanca: será el tono del papel el que, junto con la variable dilución de los colores, haga el efecto de añadir blanco al color que se desea aplicar. (Larissa, 2012). Frente a la pintura acrílica (que es inmune al agua tras el secado), la acuarela seca se mantiene todavía parcialmente soluble. La acuarela seca por evaporación, y el color baja de intensidad con el secado. Dado que se trata de color transparente, una aguada clara no puede tapar otra oscura. Por esta razón, el sistema de trabajo típico de la acuarela consiste en ir de claro a oscuro, es decir, en aplicar los lavados ordenadamente, partiendo de los tonos más claros y dejar los oscuros para las fases más avanzadas en el proceso de ejecución de la obra. La transparencia de la pintura determina otra de las cualidades de la acuarela: la (casi) imposibilidad de rectificación salvo para oscurecer el color subyacente, e incluso esto no en todos los casos (Larissa, 2012).

### **1.2.1. Soportes**

El papel es el soporte universal de la pintura a la acuarela, ya se trate del elaborado a partir de fibra de celulosa, de trapos de lino, de algodón o de pasta de madera. Para asegurar la conservación de la obra el papel debe estar libre de ácido, característica que los fabricantes nunca dejan de indicar (Larissa, 2012). Una de las cualidades más importantes del papel de acuarela es su grano. Existen tres tipos básicos de papel; el uso de uno u otro condiciona sensiblemente el resultado final de la obra, en general, a mayor grano, mayor absorbencia (mayor capacidad para retener el agua) y, por tanto, mayor tiempo de secado. La velocidad de secado es un factor muy relevante a la hora de realizar ciertas operaciones (UPAII, 2017)

El papel prensado en caliente (o papel HP): de grano fino, suave al tacto, indicado para trabajos muy detallados. Seca con notable rapidez y requiere, por ello, un gran control por parte del ejecutante. En su variedad satinada potencia la luminosidad de los colores. Puede producir cercos oscuros en los bordes de los lavados.

- Papel prensado en frío (o papel NO): semi-áspero, ofrece una velocidad de secado media. Resulta válido para uso general.
- Papel rugoso: no se somete a un proceso de prensado y está, por ello, dotado de una textura sumamente apreciable que produce en la obra un característico efecto moteado. La intensidad de los colores experimenta un considerable apagamiento con el secado.

Otra característica fundamental del papel es su gramaje, definido como el peso, expresado en gramos, de un metro cuadrado del papel en cuestión. Oscila entre los 12 gr. y los más de 600 de algunos cartones para acuarela. Aunque normalmente los papeles rugosos suelen tener gramajes altos, existen papeles de mucho peso y textura lisa. Naturalmente, cuando menor sea el gramaje de un papel más vulnerable resulta al abombamiento producido por el agua, por lo que con mayor razón será necesario fijarlo a un tablero. Puede decirse que el gramaje más típico de un papel de acuarela ronda los 300 gr (UPAII, 2017).

### **1.2.2. Técnicas y operaciones básicas**

Las técnicas básicas de trabajo (UPAII, 2017), operaciones y efectos especiales más típicos de la pintura a la acuarela son:

- **Húmedo sobre húmedo** Se trabaja sobre el papel mojado y mientras permanece húmedo, ya sea con agua limpia o con un color aplicado previamente. Las pinceladas se funden y los colores crean transiciones suaves. Resulta mejor con papeles prensados en frío y rugosos, que retienen

mayor cantidad de agua y por más tiempo. Se trata de una técnica difícil de controlar y que propicia resultados en buena medida imprevistos.

- **Aguada de color uniforme** Se realiza mejor sobre papel seco (de lo contrario, la capa de pintura mostrará un resultado más o menos irregular). Disponiendo éste ligeramente inclinado y con el pincel bien cargado de color, se realizan trazos horizontales “recogiendo” en cada pasada el color acumulado en la base de la pincelada anterior. Cuando el color del pincel se agota, se moja en la mezcla. Utilizar una pequeña esponja es un método rápido para aplicar una aguada homogénea en una zona amplia.
- **Lavado degradado** El método más sencillo consiste en mezclar previamente tres tonos (oscuro, medio y claro) y aplicarlos por orden (de claro a oscuro o de oscuro a claro) en forma de aguadas uniformes. Las líneas de yuxtaposición crearán las transiciones entre ellos. Otra forma de ejecución consiste -con el papel inclinado- en aplicar una primera franja bien cargada de color y en “arrastrar” hacia abajo el sobrante acumulado añadiendo gradualmente agua limpia con el pincel.
- **Lavado variegado** Se trata de un lavado “multicolor”, que presenta varios colores diferentes fundidos. Con el papel siempre húmedo se aplican lavados de cada color uno junto a otro de manera que se fundan entre sí. Los colores se mezclan y dan lugar a tonos intermedios. El resultado final es siempre impredecible.
- **Sangrado** Consiste en aplicar una aguada de tono uniforme y dejar que llegue a una zona de papel previamente humedecida, de manera que el color se expande hacia ésta creando formas fundidas irregulares. También puede procederse a la inversa, es decir, “acercando” el agua a una zona de color todavía fresco.
- **Absorción de color** Se realiza con una esponja o con papel de cocina sobre el lavado semi-seco, lo que deja al descubierto el blanco del papel. Típico para representar nubes, con o sin un lavado posterior. Si la pintura está seca, se “reblandece” previamente con agua.
- **Suavizado de bordes** Si la zona permanece húmeda, se repasa el borde en cuestión con un pincel mojado en agua. Si está seca, se hace lo propio con un pincel duro humedecido.

- **Calado** Consiste en añadir agua limpia a un lavado antes de que seque. El agua “barre” hacia fuera las partículas de pigmento del color fresco y se crean formas irregulares con bordes muy marcados. Se trata, cuando es involuntario, de uno de los típicos errores del principiante (que, habiéndose quedado corto de pintura, cree que añadiendo agua al lavado fresco puede “fabricar” más color sobre el papel), pero puede emplearse, como operación deliberada, para ciertos motivos (nubes, follaje), obtener texturas o dar lugar a un efecto “manchado”.
- **Reservas y enmascaramientos** En acuarela, el blanco puro se corresponde con el tono del papel (salvo que deseemos añadir realces blancos con pintura opaca). Podemos evitar pintar áreas concretas del papel si son lo suficientemente amplias, o emplear cinta de enmascarar para salvaguardar algunas zonas si su forma lo permite. De lo contrario, así como para obtener ciertos efectos, podemos emplear cera blanca - que por su carácter graso repele el agua; muy apropiado para papeles con grano- o líquido enmascarador. Éste se aplica sobre la zona a preservar, se deja secar y se pinta sobre él con toda normalidad. Una vez seca la pintura, se retira con una goma de borrar y reaparece en su lugar el blanco original del papel.
- **Apertura de blancos** Podemos rescatar el blanco inicial –o un tono muy aproximado- reblandeciendo el color seco con agua y absorbiéndolo con papel de cocina o una esponja (ver Absorción de color), añadiendo lavandina con un pincel (preferiblemente de mala calidad) o raspando con un instrumento punzante (cuchilla, navaja, bisturí...).
- **Lijado** Se trata de lijar con cuidado la aguada seca. El efecto –muy apropiado para representar superficies texturadas e irregulares- resulta más llamativo con papeles rugosos.
- **Esponja** Se carga de pintura una esponjita –preferentemente natural- y, una vez escurrida, se aplica el color creando efectos texturados.
- **Rociado o salpicado** Consiste en pulverizar pintura empleando un cepillo de dientes o un pincel de cerdas. El resultado será lógicamente muy distinto si el color inferior está seco o permanece húmedo, o si la pintura que rociamos es acuarela o pintura opaca. Puede combinarse con el uso de cinta

adhesiva para preservar un área, previamente pintada o no. También puede rociarse inicialmente el fluido enmascarador para lograr ciertos efectos.

- **Aguada sobre aguarrás** Se aplica aguarrás al papel y se deja que lo empape un poco. Al aplicar pintura encima se crea un efecto jaspeado.
- **Técnica de la sal** Se espolvorea el lavado húmedo con sal, preferentemente algo gruesa. Una vez seco aquél, se sacude la sal. Es una técnica típica para crear efectos de textura, si bien conviene no abusar de ella.
- **Soplado** A una aguada abundante, se le aplica un soplido seco y potente, que crea “ríos” de color que se ramifican más o menos aleatoriamente. Puede emplearse un sorbete para controlar algo más su direccionalidad.

### **1.3. Pintura acrílica.**

Es una dispersión de pigmento en polvo en una emulsión de polímero acrílico. Es soluble en agua; cuando seca, crea una película “plastificada” impermeable y resistente. El aglutinante acrílico es un plástico transparente que posee notables propiedades adherentes, lo que hace del acrílico una técnica idónea para la realización de collages y, en general, para aquellas obras que requieran el pegado de objetos al soporte. Es la más versátil de las técnicas pictóricas. Su manipulación es sencilla, casi intuitiva, y, frente a la pintura al óleo, apenas requiere cuidados especiales. La introducción de las resinas plásticas como aglutinante artístico fue una revolución, ya que los pintores llevaban prácticamente cuatro siglos empleando los mismos materiales. Sus propiedades adhesivas permiten fijarlo casi sobre cualquier superficie (tela, papel, cartulina, chapa, madera, pared, por supuesto plástico...), con preparación o sin ella, así como emplearlo como “pegamento” para incorporar a la obra diversos materiales. La pintura acrílica se puede raspar, presionar, aplicar con un tubo para hacer ribetes, pulverizarla, arrojarla sobre el soporte, mezclarla con masilla para efectos de textura e incluso trenzarla. Se trata de una técnica limpia que no desprende emanaciones ni olores y que seca con suma rapidez. (AmelieHdz, 2013)

Las emulsiones de polímeros constituyen los medios artísticos más estables y apenas plantean problemas de conservación si se observan unas elementales normas de sentido común. Una vez secos no sufren cambios químicos. Por tanto, la capa pictórica acrílica no amarillea ni altera su color, no se cuartea ni desprende, no se endurece ni gana transparencia con el paso del tiempo. La velocidad de secado es un arma de doble filo, por un lado, permite superponer capas con mucha rapidez y sin especiales precauciones, así como barnizar el

cuadro de inmediato; por el otro, la rapidez del secado es uno de sus principales inconvenientes ya que obliga al artista a trabajar con notable celeridad. (AmelieHdz, 2013)

Los medios acrílicos (solventes o diluyentes) que se utilizan no poseen coloración y sirven para dar por ejemplo: un acabado brillante, aumentar la elasticidad, la transparencia y la fluidez. También puede emplearse para adherir en la obra materiales como papel, arena o vidrio. Se suelen utilizar retardantes para retrasar el secado de los colores. Facilita el trabajo en húmedo y la creación de fundidos y transiciones suaves entre los colores.

### **1.3.1. Técnicas básicas**

(AmelieHdz, 2013)

- **Húmedo sobre húmedo** La rapidez de secado de la pintura acrílica dificulta mucho el trabajo en húmedo, tan característico del óleo. Por ello, esta técnica se practica sobre todo en la modalidad de acrílico “acuarelado”, y sólo mientras el papel permanece húmedo, ya sea por agua o por otro color todavía fresco.
- **Veladuras** Consiste en la aplicación de un color transparente (mediante la adición de medio a la pintura) para modificar el color inferior o conseguir ciertos efectos. Una veladura azul sobre un fondo amarillo producirá un verde sustancialmente distinto del que se obtiene en la paleta.
- **Restregados o técnica del “pincel seco”** Consiste en cargar el pincel con una mínima cantidad de pintura y aplicarla de forma que cubra sólo parcialmente el color inferior, sea éste el del soporte o una capa previa de pintura. El resultado es especialmente bueno cuando se aprovecha la rugosidad del soporte. Es una técnica muy habitual para crear efectos de textura como cabello, piel de animales, hierba y follaje.
- **Reservas.** Podemos reservar ciertas partes del soporte con cinta adhesiva para, una vez aplicada la pintura y retirada aquélla, conseguir contornos precisos, secos y limpios. También pueden practicarse reservas más “pictóricas” empleando ceras y pasteles al óleo, aprovechando la incompatibilidad entre el aceite y el agua. El fluido de enmascarar propio de los acuarelistas también es válido para la pintura acrílica.
- **Pintura extruida o chorreada** Se trata de aplicar la pintura en forma de líneas más o menos gruesas y con mayor o menor relieve mediante un cono de papel, una jeringuilla, etc.

- **Esgrafiado** Consiste en arañar o raspar la pintura para que aparezca el color del soporte o el de una capa de pintura inferior. Puede resultar más eficaz que trazar líneas a pincel.
- **Salpicado o rociado** Consiste en rociar pintura para sugerir ciertas texturas o animar una superficie de color plano.
- **Estarcido** Se trata de una modalidad de reserva con plantilla en la que la pintura se aplica únicamente a un área limitada de la superficie de la obra. Típicamente, se recorta una forma en una cartulina, se coloca ésta en contacto con la superficie de la obra y se rellena el “hueco” con pintura. También puede emplearse el recorte para crear formas “en negativo”.

#### **1.4. Arte Francés**

Con respecto al Arte Francés no se tienen conocimientos que nos indiquen sus orígenes, pero se cree que este puede haber comenzado en la antigua China del siglo XVII donde se realizaban técnicas similares pero utilizando además de láminas, cortezas de madera, que representaban figuras utilizando corchos para separar las imágenes en los distintos planos (Aguerre, 2010).

Con el tiempo esta técnica la comienzan a utilizar los españoles, que la trabajan con láminas de papel, con la denominación de cuadros en tres dimensiones. Años más tarde la utilizan los franceses, quienes en un principio la denominaron Découpage en tres dimensiones (Propart.com). Es en el siglo XIX cuando un artista de esa época con el apelativo de Don Pierre le da el nombre de Arte francés, denominación con la que se la conoce actualmente. El arte francés es una técnica que consiste en darle un efecto tridimensional a las imágenes que componen una lámina, trabajándola para que conformen una unidad armónica. El secreto de un buen diseño depende de los efectos obtenidos utilizando solamente dos láminas, a través del manejo de las distancias y los volúmenes, creando una imagen que tenga una buena profundidad física, reforzando por este método la sensación de profundidad creada por el artista en la obra original. La utilización de tres, cuatro o cinco láminas es simplemente para lograr un efecto de fantasía, el cual no responde a los conceptos del creador de dicha técnica (Manos maravillosas)

#### **1.5. Collage**

Se denomina collage (del francés coller, que traduce “pegar”) a una técnica artística consistente en la construcción de obras pictóricas mediante la aglomeración o conjunción de

piezas o recortes de distinto origen, dándoles un tono unificado. El collage fue inventado por Picasso con su obra *Naturaleza Muerta con Silla de Rejilla*, en 1912. Fue el padre de muchos movimientos artísticos incluyendo el cubismo. Durante su fase cubista, él y su compañero George Braque crearon el collage como una extensión natural del cubismo. (Greenberg, 1959) Es el proceso de pegar pedazos de papel periódico, cintas y otros objetos en una hoja de papel. Ha existido en alguna forma por varios cientos de años, pero el término "collage" fue acuñado por Picasso y Braque. Pese a que no indicaron cuales fueron los motivos para comenzar con esta técnica, se especula que la meta fue querer expandir el plano de dos dimensiones de las pinturas. En cuanto a la evolución, el collage se desarrolló junto al cubismo. (Enciclopedia Online, 2019).

### ***1.5.1. Clasificación de Collage***

No existe una clasificación propiamente dicha del collage (Concepto, 2019) ya que es una técnica diversa. Pero podemos intentar una atendiendo a las características de la obra acabada:

- Collage tridimensional. Aquellas obras en que los objetos incrustados no sólo cumplen un papel bidimensional (largo y ancho), o sea, no sólo forman parte del cuadro, sino que proponen una experiencia tridimensional, con profundidad, textura y perspectiva.
- Collage de fotos. Aquellos que emplean únicamente fotografías para componer una obra que combine fragmentos de una con trozos de otra, a la usanza de las fotonovelas del siglo XX. Las fotografías se superponen unas a otras, se combinan entre sí y no respetan sus bordes naturales.
- Collage en rejilla. Este tipo de collages son más respetuosos de un orden geométrico y emplean matrices para ordenar sus elementos, dando así una sensación global o de conjunto que tiende a lo estable, en lugar de al caos.
- Collage en mosaico. Un conjunto enorme de imágenes u objetos diminutos son dispuestos de manera tal que, al alejarse, se reproduce una imagen mayor que los engloba y que es, a su vez, una figura reconocible: un retrato, un paisaje, etc.

### 1.6. Las técnicas secas

Las técnicas secas son aquellas en que la pintura es sólida y no es necesario un disolvente para su aplicación (Artística, 2016).

El pigmento se queda sujeto en la rugosidad del soporte. Como la pintura no seca, el cuadro deberá enmarcarse protegido por un cristal una vez terminado (Rodríguez Reyes, 2013)

Los tipos más comunes de técnicas secas son

- **El lápiz grafito:** es el medio más común para dibujar. Creado en el siglo XVIII, puede tener diferentes grados de durezas. El sistema de clasificación más utilizado en los lapiceros de grafito artísticos es el europeo, donde la letra H indica que el lápiz es duro. La letra B que es blando. Cuanto más alto sea el número que acompaña a la letra, más duro o blando será el lápiz (Artística, 2016). Está compuesto por una barra de madera, normalmente hexagonal, que contiene en su interior la mina de grafito. El grafito es un material mineral que se mezcla con arcilla para crear las minas de los lápices. Según la proporción de arcilla y grafito se obtienen minas más duras o más blandas (Rodríguez Reyes, 2013).
- **Los lápices de colores:** Permiten realizar dibujos con una gran cantidad de tonos de colores y ofrecen la posibilidad de realizar gradaciones o texturas a base de tramas de líneas cruzadas. Como en los lápices grafito, los hay de diferentes grados de dureza (Artística, 2016)..
- **Los rotuladores o Fibras:** Es una técnica en continua evolución ya que a menudo aparecen modelos con distintas posibilidades gráficas. La fibra (rotulador) tiene como elemento grafico principal la línea, lo que aporta direcciones, ritmos, puntos, texturas, masas de color, tachaduras, frotados, mezclas de color entre los colores en el propio papel, etc. Debido a sus características, es importante recordar que primero se deben aplicar los colores claros y luego los más oscuros (Artística, 2016).
- **El carboncillo o carbón vegetal,** se utiliza para hacer dibujos preparatorios, estudios detallados de claroscuro y para esbozar la composición de una pintura de óleo o acrílico. Su uso es muy flexible porque mancha con gran

facilidad, proporcionando trazos amplios y la posibilidad de cubrir grandes superficies sombreadas (Artística, 2016).

- **Las ceras** son una mezcla de pigmentos con cera y grasa animal como aglutinante. Por su composición, las ceras aportan a los dibujos, una plasticidad muy característica. La cera es uno de los medios plásticos con más posibilidades pictóricas. Tanto su aplicación lineal como la utilización de su técnica en el dibujo a base de planos, permiten la elaboración de superficies densas y opacas o bien transparentes y ligeras (Artística, 2016).

## 2. Figura y fondo

Marta Zátanyi (2002) en su libro *Una estética del arte y el diseño de imagen y sonido* sostiene: *La dialéctica puede existir sólo y exclusivamente si hay una aceptación de la opinión, de la realidad del otro, es decir, aceptando la alteridad. Uno es porque es su propio otro, dice Hegel. El hombre es en cuanto es parte de la sociedad, por ejemplo. Si el individuo no acepta eso, y niega la existencia de la sociedad, antes o después también se destruye así mismo. El individuo es tal, cuando alguien, en base a sus condiciones únicas, articulándolas con las condiciones exteriores, logra constituirse de tal manera, que pueda responder al mundo existente desde su lugar, no eliminándose ni diluyéndose, pero tampoco destruyendo o negando lo que existe fuera de él. La unidad y la lucha del sujeto y del objeto permiten la construcción de ambos, y al mismo tiempo, el cambio de ambos. No hay uno sin el otro, uno existe porque es su propio otro.*

Pfeiffer (2008) basándose en estos conceptos, remarca que se podrían establecer paralelos, o bien intentar una cadena de pares dialécticos, en donde encuentra correspondencias con el par figura- fondo: La figura -- el fondo; el individuo -- la sociedad; lo interno -- lo externo; el sujeto -- el objeto; lo inconsciente – lo consciente. Ella intenta mostrar que las consabidas clasificaciones de relación figura-fondo, que durante mucho tiempo fueron utilizadas en el estudio sintáctico de las obras de arte (figura simple-fondo simple; figura simple-fondo complejo; figura compleja fondo simple; figura compleja-fondo complejo) han perdido vigencia ante la posibilidad de nuevas lecturas que ha abierto la Semiótica. De todos modos, sigue en pie, para el análisis de cualquier obra, uno de los principios de la Gestalt: *La figura no existe sin un fondo que la construya. Así como el fondo no puede percibirse como tal, si una figura no lo estructura.* (Pfeiffer, 2008).

### **2.1. Alternativas en la relación entre figura y fondo:**

**Figura compleja-fondo simple:** se trata de la relación más comúnmente usada. La figura es más definida por tener mayor cantidad de detalles, más volumen o muchos y variados planos de color, valor o textura. El fondo en cambio, es resuelto con colores generalmente planos; si hay color, se usan colores neutros, con pocos o ningún grafismo y escaso contraste entre colores claros y oscuros (Adriana arte sur, 2012).

**Figura simple-fondo complejo:** el entorno, muy elaborado contrasta con la figura. El fondo se trabaja con detalles, color, línea y texturas en cambio la figura se resuelve con los elementos mínimos indispensables para dar su configuración.

**Figura y fondo simple:** la atención del observador recae sobre la figura y el fondo completa y acompaña (Adriana arte sur, 2012).

**Figura y fondo complejo:** por el tratamiento de color, valor, forma, línea o textura, la lectura de la figura se “dificulta”, porque se emparenta o mimetiza con el fondo. Hay una fusión entre la figura y el fondo (Adriana arte sur, 2012).

**Figura y fondo reversible:** en algunos casos la relación figura-fondo presenta un carácter reversible, es decir, cualquiera de las partes puede presentarse alternativamente como figura. Es difícil determinar cuál es la figura y cuál es el fondo por la situación competitiva entre ambas (Adriana arte sur, 2012).

### **2.2. Punto, línea y plano**

#### **2.2.1. El punto**

Kandisky (2003, 18) define los “elementos básicos” que se utilizan en toda obra pictórica. Considera al punto, como el elemento primario de la expresión plástica, tanto en sentido externo como interno. Es adimensional y solo tiene posición. Su forma y tamaño varían de acuerdo a como sea el encuentro del instrumento con la superficie material, base o soporte. Kandisky (2003, 24) nos hace reflexionar en el análisis del resultado visual de ese encuentro entre el instrumento utilizado para realizarlo, el soporte o material y la técnica empleada; de esta reflexión se pueden ver las variadas formas del punto. Al no tener dimensiones, ocupa un espacio mínimo y puede crecer y aumentar su tamaño tanto como uno quiera.

### 2.2.2. La línea

Para definir a la línea, Kandinsky (2003, 35-51) dice que es el producto del desplazamiento del punto, generando una traza. Involucra un movimiento, que destruye el reposo total del punto. La línea es entonces, un elemento secundario ya que deriva del punto. Se genera, cuando al punto se le aplican fuerzas que producen el movimiento, dando como resultado, la traza. Indudablemente, si la traza es producto de fuerzas aplicadas, tiene dirección; y cuando ésta es invariable, aparece una línea recta. Kandinsky reemplaza la palabra movimiento por la palabra *tensión*, definida como la fuerza interior del elemento.

Kandinsky (2003,50), especifica tres tipos de rectas. La forma más simple es la horizontal que es *la forma más limpia de la infinita y fría posibilidad de movimiento*. En oposición a ésta, la línea vertical, como *la forma más limpia de la infinita y cálida posibilidad de movimiento*. Por último, la diagonal, cuyos ángulos de separación de las dos anteriores, son iguales; es *la forma más limpia del movimiento infinito y templado*. Hay líneas simples y complejas; rectas, curvas, quebradas, onduladas. De posición vertical, horizontal, inclinada. Si miramos el trazo, será fina, gruesa, difusa, irregular, precisa, etc. Puede expresar suavidad, dulzura, agilidad, rigidez, reposo, brusquedad, fragilidad, fuerza, inseguridad, imprecisión, indecisión, temblor, movimiento, dirección, etc. Su función puede ser objetual, de contorno, de sombreado o formando texturas. (Kandinsky, 2003, 52-67); Feandalucia, 2012).

### 2.2.3. El plano

Geoméricamente, el plano, es un elemento que sólo cuenta con dos dimensiones, largo y ancho, y que alberga infinitos puntos y rectas. Las superficies pueden ser verticales, horizontales, inclinadas, cóncavas, convexas, torcida, distorsionada, curvada, angular, etc. El plano en el espacio gráfico se presenta en áreas con formas determinadas que percibimos por contraste de figura y fondo o por un contorno lineal. Las variaciones de luminosidad de una superficie pueden producir efectos de luz y sombra. Una pintura es una representación del espacio, por lo tanto dentro de ella rigen conceptos básicos de la naturaleza. Sabemos que ésta tiende al equilibrio y a la simplicidad. Que existe un arriba y un abajo y una dirección izquierda-derecha. El soporte de las obras de arte (al cual denominaremos “plano básico” siguiendo las investigaciones del pintor ruso Kandinsky) es, por lo general, rectangular. Lo que llamamos “composición pictórica” no es más que la manera que el artista ha elegido para distribuir los elementos de su representación en el plano básico. (Feandalucia, 2012)

Kandinsky (2003, 62) propuso dividir al plano básico en cuatro partes iguales, es decir, atravesarlo por un eje vertical y otro horizontal, cuya intersección marque exactamente el

centro de la obra. La primera relación que podemos establecer es la que divide al arriba del abajo. La zona superior es la que menos peso visual tolera, y la inferior, la que mayor peso visual tolera. Con “peso visual” nos referimos sencillamente al efecto óptico que produce una figura grande y maciza, o un color intenso. Se trata de zonas que intuitivamente percibimos como “cargadas”. No es difícil relacionar la división arriba-abajo con la realidad: la fuerza de gravedad nos mantiene a las personas y a las cosas con los pies en la tierra, mientras arriba nos encontramos con el aire y el cielo abierto. La segunda relación que establecemos es la relación izquierda-derecha, que, como la anterior, también nos conduce de una zona menos densa, a otra más densa. La conclusión es, entonces, que la zona más “pesada” de la obra se corresponde con el sector inferior derecho, y la zona más “liviana”, con el sector superior izquierdo (Bravo, 2014)

## **B. TEORÍA DEL COLOR**

### **1. Consideraciones generales**

De acuerdo a Albers Josef (1996, 8) *en la percepción visual casi nunca se ve un color como es en realidad, como es físicamente. Este hecho hace que el color sea el más relativo de los medios que emplea el arte.* Él experimentó con una gran cantidad de efectos de colores, formas, líneas y áreas entre sí, con la subjetividad de la percepción visual. Él decía sobre el color: *Si se quiere utilizarlo con acierto, hay que tener presente que el color engaña continuamente.* Realizó dibujos sobre la base de las ilusiones ópticas, en este contexto, sus series más famosas son parte del Homenaje al cuadrado, donde exploró la interacción del color en un formato regular dado. Demostró que el color es un fenómeno completamente relativo; los colores se cambian constantemente según su yuxtaposición y relación con otros colores. *Un mismo tono puede parecer diferente cuando se coloca sobre diferentes fondos, y diferentes colores pueden parecer casi iguales cuando se asocian a distintos fondos. Es así que un mismo color permite innumerables lecturas.*

Este razonamiento es comprensible si tomamos en cuenta una serie de variables que inciden directamente en la percepción que tenemos de los colores y que pueden diferenciarse en tres categorías (Alfoplas, 2010): la fuente luminosa, el objeto y el sujeto

**La fuente luminosa:** De más está decir que gracias a la presencia de la luz percibimos no sólo los objetos sino también su cromaticidad. De las diferencias e intensidades lumínicas que inciden sobre el objeto resultan variaciones en la percepción de un mismo color. Existe, por ejemplo, diferencia entre luz solar y luz artificial; y dentro de la luz natural, las diferentes

posiciones del sol a lo largo del día hacen que la incidencia de luz provoque variaciones en el color del objeto. Esto fue apuntado por Leonardo Da Vinci (1827, 12) que hace referencia a la coloración azulada que asumen las sombras por la mañana hasta irse tiñendo de matices cada vez más rojizos a medida que avanza la tarde. Ni qué hablar de las variaciones de intensidad durante el transcurso de las estaciones del año. Por todos es sabido que los rayos solares inciden de forma más oblicua en el solsticio de invierno y más perpendicular en el de verano. En relación con la luz artificial, e independientemente de los diferentes tipos que se ofrecen en el mercado, la luz cálida o amarillenta que incide directamente sobre el color particular de los objetos, y la llamada luz blanca tiñe los objetos con una coloración azulada. Esto nos permite concluir que la fuente luminosa o de emisión de energía electromagnética ejerce una influencia cualitativa y cuantitativa en la percepción cromática (Alfoplas, 2010).

**El objeto:** Las características texturales de los objetos como transparencia, opacidad y brillo, entre otras, así como la forma y el tamaño, inciden en la percepción del color. Es importante aclarar que no es la materia la que posee el color, sino que éste es una percepción sensorial. La constitución molecular del objeto permite que absorba y refleje determinadas longitudes de onda. Cuando observamos que una manzana es roja, lo que sucede es que su superficie absorbe todas las longitudes de onda, menos la que corresponde a lo que vemos como rojo; de ahí que percibamos ese color (Alfoplas, 2010).

**El sujeto:** En este punto se hace referencia al tipo de observador. No todos los animales perciben los colores como lo hace el ser humano. En el ojo se encuentra una serie de terminaciones nerviosas conocidas como conos y bastones que por su cualidad foto receptora hacen posible la visión. Los conos permiten la visión diurna y cromática por la conversión de las distintas longitudes de onda en sensaciones de color; los bastones permiten la visión nocturna, acromática. Cabe recordar que la sensación de color producida por el estímulo existe sólo en el cerebro del sujeto. En conclusión, no sólo la luz es una condición necesaria para percibir los colores; la presencia de los otros dos componentes es también imprescindible. Se puede tener luz y objeto que recoja ésta, pero si no hay observador no habrá percepción; puede haber luz y observador, pero si no hay objeto no hay color (Alfoplas, 2010).

Leonardo Da Vinci (1827, 46) en su tratado de la pintura, decía: *De la colocación de los colores y su contraste. Si quieres que un color contraste agradablemente con el que tiene al lado, es preciso que uses la misma regla que observan los rayos del sol, cuando componen en el aire el arco Iris, cuyos colores se engendran en el movimiento de la lluvia, pues cada gota al tiempo de caer aparece de su respectivo color, como en otra parte se demostrará. Esto*

*supuesto, advertirás que para representar una grande oscuridad, la pondrás al lado de otra igual claridad, y saldrá tan tenebrosa la una como luminosa la otra: y así lo pálido y amarillo hará que el encarnado parezca mucho más encendido que si estuviera junto al morado. Hay también otra regla, cuyo objeto no es para que resalten más los colores contrastados, sino para que hagan mutuamente más agradable efecto, como hace el verde con el color rosado, y al contrario con el azul-, y de esta se deduce otra regla para que los colores se afeen unos a otros, como el azul con el amarillo blanquecino o con el blanco, lo cual se dirá en otro lugar.*

## **2. La percepción del color**

Hoy, entender los colores, su origen y comportamiento es un conocimiento imprescindible; la teoría del color es clave para trabajar de forma correcta nuestros dibujos y pinturas. Cuando hablamos de “teoría del color” nos referimos a un conjunto de reglas para mezclar los colores y conseguir el efecto que deseamos. El color es una sensación compleja, resultante de una serie de fenómenos percibidos simultáneamente. Todos los colores o matices que percibimos tienen tres atributos básicos que son: el matiz, la luminosidad y la saturación (González Zaragoza, 2010).

**Matiz:** También conocido como "tono" o "croma", es el color en sí mismo, es el atributo que nos permite diferenciar a un color de otro, por lo cual podemos designar cuando un matiz es verde, violeta, o anaranjado. **Luminosidad:** Este atributo se conoce también como "valor" o "claridad", es la intensidad lumínica de un color (claridad / oscuridad). Es la mayor o menor cercanía al blanco o al negro de un color determinado. A menudo damos el nombre de verde claro al verde cercano al blanco, o de verde oscuro cuando el verde se acerca al negro. **Saturación:** Es el grado de pureza que tiene un color determinado respecto al gris. Se dice que un color tiene una saturación alta cuando supone que apreciamos el color en toda su pureza, vivo, limpio de interferencias. Este atributo nos permite diferenciar entre colores vivos y apagados. **El Contraste simultáneo:** Éste también puede incluirse dentro de las variables del color. Alude a la influencia recíproca de un color con relación a otro, a la capacidad que tiene un color de modificar a otro que se encuentra en su proximidad hacia su complementario. Un mismo color situado sobre dos campos de color distintos se ve modificado en dos de sus variables, matiz y valor. Este cambio en la percepción se debe a un fenómeno fisiológico. Nuestra vista se satura del color que posee mayor área dentro del espacio y, en consecuencia, tiñe del complementario al color o colores que se encuentran en su proximidad (Alfoplas.2010)

### **2.1. Los colores según Kandinsky**

Es necesario que el artista conozca la ponderación del valor interior de su material con una balanza objetiva; es decir, en el análisis del color, que tiene que actuar sobre distintas personas (Kandinsky, 2016, 46-47). No es necesario sumergirse en profundas y complejas matizaciones del color, sino simplemente conseguir una definición elemental de los colores simples. Tomamos primero los *colores aislados* y los dejamos actuar sobre nosotros según un esquema muy simple y planteando la cuestión de la forma más sencilla posible (Kandinsky, 2016, 70)

Los dos principales aspectos que llaman inmediatamente la atención son:

- El calor o el frío, del color.
- La claridad o la oscuridad del color.

Así pues, cada color posee cuatro tonos clave:

- *Caliente* que puede ser (1) claro o (2) oscuro;
- *Frío* que puede ser (1) claro o (2) oscuro.

El calor o el frío de un color vienen determinados -en líneas generales- por su tendencia hacia el **amarillo** o el **azul**. Esta distinción se realiza en un mismo plano; el color conserva su tono básico, pero con un mayor o menor acento inmaterial o material. Se trata de un movimiento horizontal que se dirige hacia el espectador cuando el color es cálido y que se aleja de él cuando es frío (Kandinsky, 2016, 71).

Los colores que producen el movimiento horizontal de otro color, están determinados a su vez por ese mismo movimiento, poseyendo además otro simultáneo que los distingue claramente por su efecto interior. Se constituye así la *primera gran antinomia* según el valor interior. La tendencia de un color al frío o al calor tiene una *importancia interior* enorme.

La otra gran antinomia se basa en la diferencia entre el blanco y el negro, los colores que producen la otra pareja de tonos clave: la tendencia a la claridad o a la oscuridad. También aquí se produce un fenómeno de acercamiento o alejamiento respecto del espectador, pero ya no en forma dinámica sino más bien estática (Kandinsky, 2016, 71).

El segundo movimiento del amarillo y del azul, dentro de la primera gran antinomia, es excéntrico o concéntrico. Si describimos dos círculos iguales y rellenamos uno de amarillo y otro de azul, podremos percibir que el amarillo irradia fuerza, adquiere un movimiento desde su centro que lo aproxima casi perceptiblemente al espectador. El azul, por el contrario, desarrolla un movimiento concéntrico (como un caracol que se introduce en su concha) que

lo aleja del espectador. El primer círculo incide sobre la vista, el segundo la absorbe (Kandinsky, 2016, 72).

El efecto descrito se hace más intenso al incluir la diferencia de claro y oscuro: el efecto del amarillo aumenta cuanto más claro sea (es decir, cuando se le añade blanco) y el efecto del azul se potencia al oscurecerlo (mezcla con negro). Todo ello es aún más importante si observamos que el amarillo tiende de tal modo a la claridad (al blanco) que prácticamente no existe un amarillo oscuro. Existe pues un profundo parentesco físico entre el amarillo y el blanco, así como entre el azul y el negro, ya que el azul puede ser tan profundo que no se distinga del negro. Además de este parentesco físico, existe un parentesco moral, que separa profundamente por su valor interno a las dos parejas de colores (amarillo y blanco por un lado, azul y negro por el otro) mientras une estrechamente a los miembros de cada pareja.

Si intentamos *enfriar* el amarillo (color cálido por excelencia), surge un tono verdoso y el color pierde movimiento, tanto horizontal como excéntrico, al mismo tiempo que adquiere un carácter enfermizo y abstraído, como un ser humano lleno de empuje y energía que por circunstancias externas se viera frenado y limitado. El azul, con su movimiento opuesto, frena al amarillo. Al añadir más azul, ambos movimientos antagónicos se anulan, surgiendo como resultado la inmovilidad y la quietud del verde. Lo mismo sucede con el blanco mezclado con el negro: el color pierde su consistencia y aparece el gris, que por su valor moral se asemeja al verde.

En el verde, sin embargo, se ocultan el amarillo y el azul como fuerzas latentes que pueden resurgir. El verde posee una vitalidad de la que carece por completo el gris, porque el gris está compuesto por colores que no tienen fuerza activa (dinámica), sino que poseen como una resistencia inmóvil o, más bien, una inmovilidad incapaz de oponer resistencia (como un muro tan grueso que se pierde en el infinito, o como un pozo sin fondo) (Kandinsky, 2016, 72-73).

Los colores que componen el verde son activos y dinámicos, por lo que podemos establecer teóricamente, según el carácter de su movimiento, el efecto espiritual que produce. Por vía experimental, dejando al color actuar sobre nuestros sentidos, obtendremos el mismo resultado. En efecto, el primer movimiento del amarillo, un impulso hacia el espectador que puede intensificarse hasta la agresividad, y el segundo, que hace que rebase sus límites y expanda fuerza en torno suyo, son comparables a las cualidades de una fuerza material que se lance inconscientemente sobre un objeto y se derrame hacia todos lados. El amarillo, contemplado directamente en cualquier forma geométrica, inquieta al espectador, le molesta

y le excita, descubre un matiz de violencia en su expresión que actúa descarada e insistentemente sobre su sensibilidad. Esta peculiaridad del amarillo, que tiende siempre a los tonos más claros, puede acentuarse hasta un nivel de Fuerza y estridencia insoportables para el ojo y el alma. Un amarillo potenciado de tal modo suena como una trompeta tocada con toda la fuerza, o como un tono de clarín. El amarillo es un color típicamente terrestre sin gran profundidad. Enfriado con azul adopta, como dijimos, un tono enfermizo. En relación con el estado de ánimo de un hombre, podría corresponder a la representación cromática de la locura; no de la melancolía o la hipocondría, sino de la locura furiosa, la rabia ciega, el delirio. El enfermo ataca a los demás, lo destruye todo y lanza sus fuerzas físicas por doquier gastándolas sin meta ni límite hasta el agotamiento. También es comparable al derroche salvaje de las últimas fuerzas estivales con la hojarasca otoñal, a la que falta el tranquilizador azul perdido en el cielo. Aparecen colores de una fuerza desenfrenada, desprovistos de la capacidad profundizadora que encontramos, por el contrario, en el azul, teóricamente en su movimiento físico (que lo aleja del espectador y lo concentra en sí mismo), y también en su actuación directa sobre el alma (bajo cualquier forma geométrica). La tendencia del azul a la profundidad hace que precisamente en los tonos oscuros adquiera su máxima intensidad y fuerza interior. Cuanto más profundo es el azul, mayor es su poder de atracción sobre el hombre, la llamada infinita que despierta en él un deseo de pureza e inmaterialidad. El azul es el color del cielo, así lo imaginamos cuando oímos la palabra cielo.

El azul es el color típicamente celeste, que desarrolla en profundidad un elemento de quietud, y que al sumergirse en el negro adopta un matiz de tristeza inhumana, se hunde en la gravedad que no tiene ni puede tener fin. Al moverse hacia la claridad, poco adecuada para él, el azul se hace indiferente como el cielo alto y claro (Kandinsky, 2016, 73-74). Cuanto más claro tanto más insonoro, hasta convertirse en una quietud silenciosa y blanca. En su representación musical, el azul claro correspondería a una flauta, el oscuro a un violonchelo y el más oscuro a los maravillosos tonos del contrabajo; el sonido del azul en una forma profunda y solemne es comparable al de un órgano. El amarillo se vuelve fácilmente agudo y no puede descender a gran profundidad. El azul difícilmente lo hará y no podrá ascender a gran altura. El equilibrio ideal, al mezclar estos dos colores tan diametralmente opuestos, está en el verde. Los movimientos horizontales se anulan mutuamente, y lo mismo sucede con los movimientos concéntrico y excéntrico. Surge la calma. Es la consecuencia lógica que teóricamente se deduce sin dificultad. El efecto directo sobre la vista y a través de ella sobre el alma es el mismo, hecho conocido no sólo por los médicos, especialmente los oftalmólogos.

El verde absoluto es el color más tranquilo que existe: carece de dinamismo, carece de matices, ya sean de alegría, tristeza o pasión; no exige nada; no llama a nadie. La ausencia constante de movimiento es una cualidad, benéfica para los hombres y las almas cansadas, pero al cabo de un tiempo puede resultar aburrida. Los cuadros pintados en armonía verde lo confirman (Kandinsky, 2016, 75).

Así como un cuadro en tonos amarillo irradia calor espiritual, y otro en tonos azules parece irradiar frío (es decir, produce un efecto activo, pues el hombre, como elemento del universo, está creado para el movimiento constante y quizás eterno) uno verde irradia aburrimiento (el efecto es pasivo). La pasividad es pues la cualidad más característica del verde absoluto, acompañada por una especie de saturación y autocomplacencia. El verde absoluto representa en la escala de los colores lo que en la sociedad es la burguesía: un elemento inmóvil, satisfecho y limitado en todos los sentidos, es el color del verano, cuando la naturaleza ha superado la turbulenta adolescencia de la primavera, y se sumerge en una calma satisfecha (Kandinsky, 2016, 75).

Si el verde absoluto pierde su equilibrio y asciende al amarillo, cobra vida, juventud y alegría; con la mezcla de amarillo entra en juego una fuerza activa. Al descender en profundidad mediante la intervención del azul, adquiere un nuevo matiz: se hace grave y pensativo. También aquí se introduce un elemento activo, pero de carácter completamente diferente. Entre la claridad y la oscuridad, el verde mantiene su carácter original de indiferencia y calma, resaltando en la claridad el primer rasgo y en la oscuridad el segundo, cosa natural, pues la transformación se consigue mediante el blanco y el negro (Kandinsky, 2016, 77).

El blanco y el negro han sido ya definidos en líneas generales. En una caracterización más precisa, el blanco, que a veces se considera un no-color (gracias sobre todo a los impresionistas, que no ven el blanco en la naturaleza) es el símbolo de un mundo en el que ha desaparecido el color como cualidad o sustancia material. Ese mundo está tan por encima de nosotros, que ninguno de sus sonidos nos alcanza, de él sólo nos llega un gran silencio que representado materialmente, semeja un muro frío e infranqueable, indestructible e infinito. **Por eso el blanco actúa sobre el alma como un gran y absoluto silencio.** Interiormente suena como un no-sonido equiparable a aquellas pausas musicales que sólo interrumpen temporalmente el curso de una frase o de un contenido, sin constituir el cierre definitivo de un proceso. No es un silencio muerto sino, por el contrario, lleno de posibilidades. El blanco suena como un silencio que de pronto puede comprenderse. Es la nada primigenia, **la nada**

**anterior al comienzo, al nacimiento. Quizá sea el sonido de la tierra en los tiempos blancos de la era glacial.**

**El sonido interior del negro es como la nada sin posibilidades, la nada muerta tras apagarse el sol, como un silencio eterno sin futuro y sin esperanza.** Musicalmente sería una pausa completa y definitiva, tras la que comienza otro mundo porque el que cierra está terminado y realizado para siempre: el círculo está cerrado. El negro es apagado como una hoguera quemada; algo inmóvil como un cadáver, insensible e indiferente. Es como el silencio del cuerpo después de la muerte, el final de la vida. **Exteriormente es el color más insonoro; junto a él cualquier color, incluso el de menor resonancia, suena con fuerza y precisión.** No como sucede con el blanco, junto al que todos los colores pierden fuerza casi hasta disolverse, dejando un tono débil, apagado. Por algo el blanco es el color de la alegría pura y de la pureza inmaculada, y el negro el de la más profunda tristeza y símbolo de la muerte. El equilibrio de ambos en una mezcla, da como resultado el gris. Un color de tal composición carecerá, evidentemente, de sonido externo y de movimiento. **El gris es insonoro e inmóvil. Su inmovilidad, no obstante, es distinta a la calma del verde, que se halla entre dos colores activos y es su consecuencia.** Por eso el gris es la **inmovilidad desconsolada**; cuanto más oscuro es, tanto más predomina la desesperanza y se acentúa la asfixia. Al darle claridad, el color respira al adquirir un cierto elemento de esperanza recóndita (Kandinsky, 2016, 77-78). Un gris así resulta de mezclar ópticamente el verde y el rojo: mezcla de la pasividad satisfecha y un poderoso fuego activo. El rojo, al que imaginamos como un color ilimitado y cálido, produce el efecto interior de un color vivo e inquieto, pero no posee la ligereza desbordante del amarillo, sino una gran potencia y tenacidad. Este ardor vibrante, esencialmente centrado en sí mismo y poco extravertido, es un signo de madurez viril. En la práctica, este rojo ideal admite grandes transformaciones, derivaciones y diferencias; es muy rico y diverso en su forma material ¡Imagínese qué gama: rojo saturno, rojo cinabrio, rojo inglés, barniz de granza, en tonos claros y oscuros! Es un color capaz de parecer cálido o frío sin por eso perder su tono fundamental.

El rojo cálido y claro (rojo saturno) tiene un cierto parecido con el amarillo medio (en efecto, contiene un pigmento amarillento) y da sensación de fuerza, energía, impulso, decisión, alegría, triunfo, etc. Musicalmente recuerda un sonar de trompetas acompañadas de tubas; es un sonido insistente, irritante y fuerte. En su tono medio (el cinabrio), el poderoso sentimiento del rojo gana aun en persistencia: es como una pasión incandescente y constante, como una fuerza centrada en sí misma e invencible, pero que se apaga con el azul como el

hierro incandescente con el agua. Este rojo no tolera el frío, que le produce una pérdida de sonido y de sentido. O mejor dicho: su enfriamiento violento y trágico produce un tono que los pintores, sobre todo los de hoy, evitan por sucio. Lo cual es un error: la suciedad como representación material y como entidad concreta posee, al igual que cualquier otra, su propio sonido interior. Luego es tan injusta y unilateral la pretensión de evitar la suciedad en la pintura actual, como lo fue ayer el miedo al color puro. No hay que olvidar que todos los medios que nazcan de la necesidad interior son puros. En tal caso, la suciedad externa sería interiormente pura, así como, en general, la pureza externa suele ser interiormente sucia. En relación con el amarillo, el rojo saturno y el rojo cinabrio tienen un carácter similar, pero su impulso hacia el espectador es mucho menor: el rojo arde, pero en sí mismo, careciendo casi por completo del carácter demencial del amarillo. Quizá por eso sea preferido al amarillo. La ornamentación primitiva y popular lo utiliza mucho; también es muy corriente su presencia en los trajes populares, en los que resalta, sobre todo al aire libre, como color complementario del verde. Aislado, este rojo tiene un carácter ante todo material y muy activo, poco propicio, como el amarillo, a profundidades. Sólo situado en un medio superior, el rojo adquiere un sonido más profundo. Su oscurecimiento con el negro es peligroso porque un negro muerto apaga su fuego y lo reduce al mínimo. Así es como surge el marrón, color chato y duro, capaz de poco movimiento, y en el que la resonancia del rojo se reduce a un bullir apenas perceptible. Pero a pesar de su débil sonido exterior, el marrón produce un poderoso sonido interno. La utilización adecuada del marrón crea una belleza interior indescriptible: la retardación. Si el rojo cinabrio suena como la tuba, el marrón puede compararse con el redoble del tambor.

Como todo color básicamente frío, un rojo como, por ejemplo, el barniz de garanza, puede adquirir gran hondura (especialmente con barniz). Su carácter varía considerablemente: puede aumentar la sensación de brasa mientras que desaparece paulatinamente el elemento activo. Pero éste no llega a desaparecer por completo, como en el caso del verde oscuro, sino que permanece latente, como algo que se retira pero sigue al acecho y es capaz de dar un salto salvaje. Ahí reside precisamente la gran diferencia entre el rojo y el azul profundo: el rojo conserva algo corpóreo incluso en esta variante, recordando a los apasionados tonos medios y bajos del violonchelo. El rojo frío claro tiene un mayor valor puramente corpóreo, con un sonido de pura alegría juvenil, como una muchacha joven, fresca y pura. Esta imagen puede expresarse musicalmente con los tonos altos, claros y vibrantes del violín. Las mujeres jóvenes tienen gran predilección por este color, que sólo se intensifica si se mezcla con blanco (Kandinsky, 2016, 78-81).

El rojo cálido, intensificado por un amarillo afín, produce el naranja. Debido a esta mezcla el movimiento concéntrico del rojo se convierte en un movimiento de irradiación que lo desparrama por su entorno. El rojo, que juega un importante papel en el naranja, hace que éste conserve un matiz grave. Recuerda a una persona tan convencida de sus fuerzas que despierta una sensación de salud. Su sonido semeja el de la campana de una iglesia llamando al Ángelus, o el de un barítono potente, o una viola, interpretando un largo.

Así como el naranja aparece cuando el rojo se acerca al espectador, el violeta surge al alejarse el rojo por medio del azul. El violeta tiende a alejarse del espectador. El rojo subyacente ha de ser frío, ya que su calor no hay modo de mezclarlo con el frío del azul; lo mismo sucede en el terreno espiritual. El violeta es pues un rojo enfriado, tanto en sentido físico como psíquico, por eso tiene algo de enfermizo, apagado (como la escoria) y triste. No sin razón se considera que es un color adecuado para vestidos de ancianas. Los chinos lo utilizan como color de luto. (Kandinsky, 2016, 78-81).

Los dos últimos colores mencionados como resultantes de combinar el rojo con amarillo o con azul, tienen un equilibrio inestable. Al mezclarlos observamos la tendencia a perder el equilibrio. Es la impresión que da un equilibrista que constantemente tiene que tomar precauciones balanceándose hacia ambos lados. ¿Dónde comienza el naranja y dónde terminan el amarillo y el rojo? ¿Dónde está el límite del violeta, qué es exactamente lo que le separa del rojo o del azul? El naranja y el violeta forman la cuarta y última antinomia en el reino de los colores simples y primitivos; desde una óptica física son colores complementarios, como los de la tercera antinomia (rojo y verde).

Los seis colores que forman por parejas tres grandes antinomias, configuran un gran círculo, como una serpiente que se muerde la cola (símbolo del infinito y de la eternidad). A izquierda y derecha se abren las dos grandes posibilidades de silencio: la muerte y el nacimiento (Kandinsky, 2016, 78-81).

Es evidente que las definiciones dadas de los colores simples son muy aproximadas y provisionales, así como los sentimientos que hemos mencionado para expresarlos (alegría, tristeza, etc.). Estos sentimientos no son más que determinados estados anímicos. Pero los tonos de los colores, al igual que los musicales, son de naturaleza más matizada, despiertan vibraciones anímicas mucho más sutiles que las que se pueden expresar con palabras. Cada tono encontrará con el tiempo su expresión en palabras, pero siempre queda un residuo no expresado por ellas, que no constituye un rasgo accesorio sino precisamente lo esencial. **Por**

**eso las palabras nunca pasarán de ser meros indicadores, etiquetas externas de los colores (Kandinsky, 2016, 78-81).**

### **3. La pintura plana.**

Muchos artistas de la generación Post Impresionista, como Paul Gauguin, Henri Matisse, Pierre Bonnard, Toulouse Lautrec y otros descubrieron la decoración con figuras planas como un medio de dar mayor expresión al color. Copiaron sin reserva alguna del arte japonés, los dibujos de los niños y las artesanías de los pueblos primitivos, no europeos.

También es el caso de algunos pintores en Alemania y Austria como Gustav Klimt, Kandinsky, Macke y otros que llevaron sus creaciones por los derroteros del art Deco, Art Nouveau, arte abstracto, rayonismo y otras tendencias.

La pintura plana, sin sombras ni perspectiva con patrones de repetición es la base del diseño gráfico moderno o pintura con computadoras. (Rivero Mendoza, 2012).

## **CAPITULO III**

*“El pintor pinta no lo que ve, sino lo que siente,  
lo que se dice a sí mismo sobre lo que ha visto”.*

**Picasso**

### III. DESARROLLO DE LA PROPUESTA ARTÍSTICA – PICTÓRICA

#### A. PROCESO DE ELABORACIÓN DE LA OBRA.

##### 1. Proceso general

Mi trabajo comenzó tomando fotos con una cámara Canon Rebel XS. Todas son imágenes de mi familia y mi amiga Sol, las tomé en el jardín de mi casa en Nogolí y en la casa de San Luis; es decir, dos jardines donde pase casi toda mi vida.

Edité las fotos, las imprimí y realicé varios bocetos en papeles tipo A4 y A5 para luego plasmarlos en el soporte seleccionado.

Antes de realizar las diferentes técnicas seleccionadas, busqué los diferentes colores y sus combinaciones mezclándolos, y luego pintándolos sobre papeles a modo de prueba, colocando primero el color del fondo y ensayando los diversos tonos que utilizaría en la pintura de mi obra. Cada cuadro tuvo su correlato de prueba de colores.

Siempre busqué tomar las fotos en diferentes épocas del año, tratando de encontrar los momentos en que las plantas se ven más hermosas, ya sea brotadas, llenas de hojas, o bien florecidas.

Posteriormente las imprimí, y las utilicé como modelo para el desarrollo de mis obras. No realicé una copia exacta, sin realismo, sino que busqué en mi interior una forma de expresar mis sentimientos a través de las plantas en conjunción con lo que me inspiran las personas.

Mi idea fue buscar que en la relación, la figura fuera importante y que el espectador se centrara sólo en ella. Para esto, el fondo debe ser lo más simple posible, por ello extraje las plantas que me interesan y deje el fondo vacío.

Es decir que mis figuras están más definidas, con mayor cantidad de detalles, más volumen o muchos y variados planos de color, valor o textura.

El fondo, en cambio, lo resolví con colores planos; con algunos tonos pasteles y otros saturados, con escasos contrastes entre colores claros y oscuros. Mi idea, para esta selección, fue la necesidad de mostrar la importancia de las figuras y no su fondo.

La selección de los colores no fue al azar, sino que fue la resultante del descubrimiento de los sentimientos que despiertan en mí, o los que intuyo que sienten por mí, esas personas retratadas con las plantas.

En cuanto a los materiales: - el soporte que utilicé en todas mis obras fue el papel de diferentes gramajes y tamaños (Canson para óleo de 290 g y Canson para acuarela 300 g). Pinté con acrílicos, acuarelas, óleos, fibrones, lápices de colores y grafitos.

Las técnicas que utilicé fueron:

- pintura por capas o por etapas, para óleo;
- pintura aguada de color uniforme y lavado degradado para acuarela;
- para el fondo utilicé acrílico, pintura sin diluir de manera de cubrirlo en forma plana.

Realicé también collage y arte francés, utilizando el mismo papel soporte. En el caso de collage, pinté sobre el papel diferentes manchas, con acuarelas (aguadas), y para las texturas, utilicé fibrones. Luego los corté, siguiendo la forma de las hojas de las plantas. En cuanto al armado: hice primero un esquema con todas las hojas recortadas y cuando el efecto fue el que quería, procedí a pegarlas.

Para la técnica de arte francés, usé papel soporte y dibujé los límites de mi propia figura, lo recorté y lo pegué al paspartú, que está como un marco. Posteriormente, pinte hojas con acuarela y las recorté. Luego fui pegando capas de hojas separadas con listones de telgopor, para dar idea de bi-dimensión. Por último, pinté el fondo plano con acrílico, sobre otra hoja de soporte y la pego al final.

## **2. Descripción del proceso realizado en cada una de mis obras.**

Realicé tres (3) series de obras tituladas: “Un viaje a mi yo interior – Crecimiento explosivo”, “Afectos” y “Armonía”. Cada una de ellas muestra una faceta importante de mi vida.

Todas las fotografías que dieron origen a mis obras, ya sea las capturadas en blanco y negro o en colores, las procesé de la misma forma que la descrita para la Obra N°1..

### **2.1. Serie: “Un viaje a mi yo interior - Crecimiento explosivo”.**

Crecí rodeada de las historias y versos que me contaba mi abuela desde niña, cuentos y versos que me hicieron sentir curiosidad por los hermosos jardines que describen, y despertaron en mí esa sensación de refugio, que siempre fue y es el *Jardín de mi casa*.

Hoy, rememorando esas alegrías trato de hacer una introspección buscado encontrar en mi interior, esa sensación de protección que me ayude a realizar este viaje... Inicio el recorrido tratando de mirarme y atreverme a contar lo que ocurre con mis sentimientos, motivada por los versos de mi abuela que marcaron mi vida...

## **EL PATIO**

*(Fragmento de la Obra “Alma y Corazón” de Próspera Olivia Morales)*

*El patio está encantado  
Con el verdor de tus plantas  
La higuera y el duraznero  
Hasta con frutos el parral y el limonero.*

*El brillo del rosal muy blanco  
Hace una pareja con los helechos  
Los malvones con sus flores  
Hasta las nacaradas begonias.*

*Todo es hermoso en el patio  
Los pájaros que llegan y se van  
El perfume de las orquídeas  
Y la fresca sombra que se va.*

*Falta algo para llenar el patio  
No sé lo que será  
Tu presencia estoy segura  
Para dar más vida a las flores del hogar.*

El Jardín de mi casa tiene una paleta de colores maravillosos y suaves, que hace que sea una delicia absoluta a la vista.

### **2.1.1. Obra N° 1: “Soy Yo”**

La Serie consta de trece obras que son básicamente autorretratos. Comienza con **Soy Yo**, obra realizada a partir de una foto de mi rostro (Ver Obra N°1).

La foto la escogí de una serie que capturé usando un trípode y un temporizador con enfoque automático individual. Luego las analicé con un programa para editar fotos y trabajé con el contraste, estructura, saturación, luces y sombras, nitidez, etc.

Ésta (Foto N° 1) la tomé en el Jardín de mi casa de verano en Nogolí (San Luis); la capturé en blanco y negro. Mi idea primordial fue lograr definir la línea del contorno de mi figura para poder luego dibujarla y pintarla.

Elegí la foto de la planta que más me gusta, la Sansevieria (Foto N°2); con la edición logré ver las escalas de valores de los diferentes tonos de verde, y sus mezclas con naranja, amarillos y azul.



FOTO N° 1

La *Sansevieria*, (Foto N°2) también conocida como ***lengua de vaca***, lengua de tigre, lengua de suegra o espada de San Jorge, es una planta sencilla muy popular por sus hojas listadas y veteadas. Es de interior y exterior, de las más resistentes que existen, según los botánicos; incluso tiene fama de indestructible, pues aguanta cualquier tipo de clima, sea seco, caliente, poca luz y falta de agua. Lo único que no aguanta son las heladas.



FOTO N° 2

La elección de la planta que me representa, no fue conociendo a priori sus características, ya que las mismas me sorprendieron cuando buscaba su nombre, sino que me recuerdo, tanto de niña como de adolescente, mirándola y tocándola, y fue realmente esa sensación de placer que siempre sentí cuando estaba entre sus hojas, lo que me hizo elegirla. Y ahora, haciendo un parangón entre sus cualidades y mi vida, me doy cuenta que es como yo, sufrida, pero con la fuerza de salir adelante ante cualquier embate de la vida, puedo

“crecer” en cualquier lugar y entorno, pero me afecta inmensamente el desamor y la indiferencia, situaciones en las que encuentro una similitud con las “heladas” que no resiste la *Sansevieria*.

**Obra N° 1: "SOY YO" (autorretrato)**



**Año:** 2015.

**Técnica:** Acuarela y Acrílico sobre papel.

**Medidas:** 32,5 x 22,5 cm

**2.1.2. Obra N° 2: “Alborotadas”**

Otra vez yo, que emprendo mi viaje mirando y disfrutando de las plantas de mi jardín. Las miro, las observo y las sorprendo moviéndose con la briza.

Me reconozco absorta, tratando de prestar toda mi atención y las veo generando un zumbido acompañando a la briza.

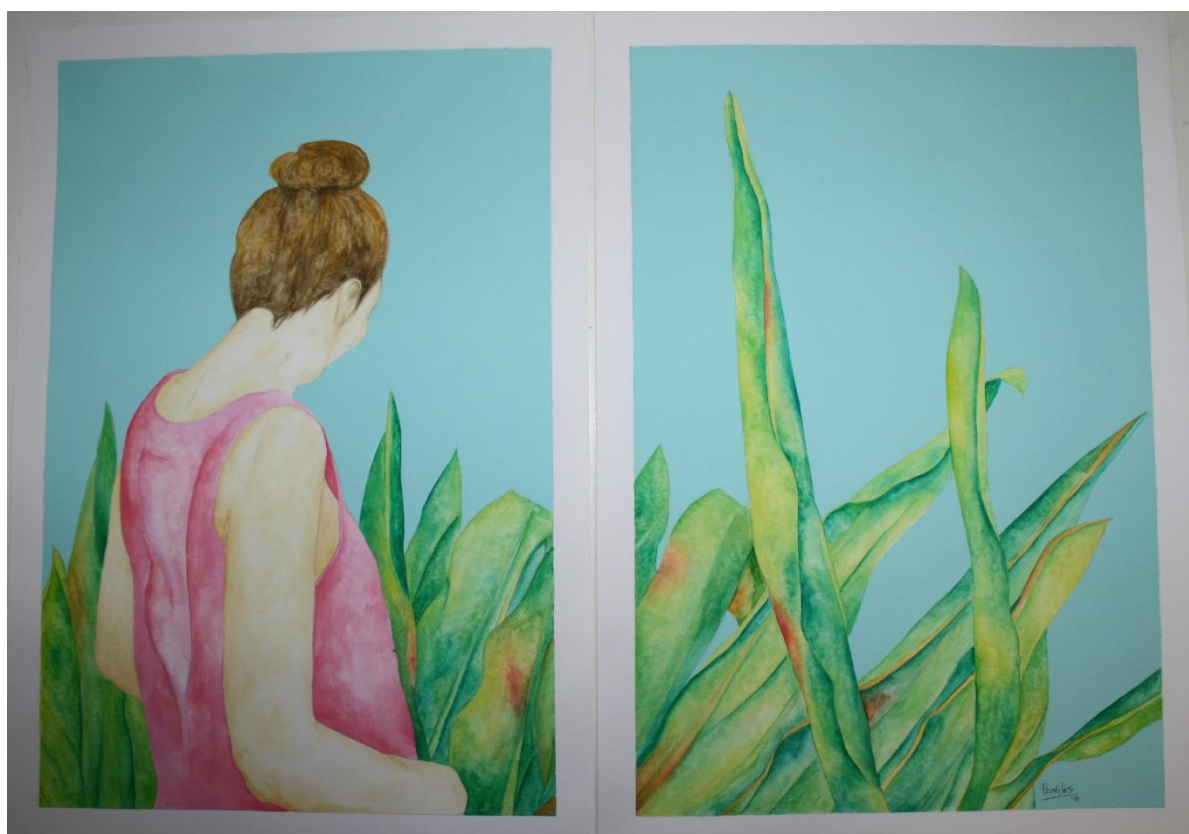
Y pienso... están “alborotadas” con mi presencia. ¡Qué zumbido ensordecedor!

¿Qué intentan decirme?

Las pinto en movimiento, están vivas y alborotadas. Y yo, tratando de entender mi vida y mi presente...

En esta obra trato de llamar la atención hacia las figuras pintadas con detalle y dejo un fondo plano de color azul *que se hace indiferente, como el cielo alto y claro. Cuanto más claro tanto más insonoro, hasta convertirse en quietud silenciosa* (celeste de Kandinsky, 2016, 74) para tratar que el observador mire únicamente las figuras, es decir a las plantas y a mí.

**Obra N° 2: "ALBOROTADAS"**



**Año:** 2016

**Técnica:** Acuarela y acrílico

**Tamaño:** 2 obras de 32,5 x 46 cm.

**2.1.3. Obra N° 3: "Zambullida de verano".**

Es verano, el calor agobia, el verdor de mis plantas reconforta... me zambullo en ese verdor... y mis pies se refrescan y descansan... (Obra N° 3: *Zambullida de verano*)

En ésta utilizo dos colores para pintar el fondo. Uno de ellos, es el complementario del verde de las plantas, un rosa claro apagado (Edwards, 2006, 90); que da idea de una invitación a mirar esas plantas. El otro fondo, con distintos tonos de azul, distribuidos en un cuadrulado

que podría pensarse como una figura y no como fondo, como tratando de resaltar la frescura en mis pies.

### Obra N° 3: “ZAMBULLIDA DE VERANO”



**Año:** 2016; **Época:** verano

**Técnica:** Acuarela y Acrílico.

**Tamaño:** 32,5 x 46 cm

#### 2.1.4. Obra N° 4: “Murmullos”

Estoy de espalda y me desconcierto con los rumores y sonidos delicados, que parecen provenir de mis plantas...

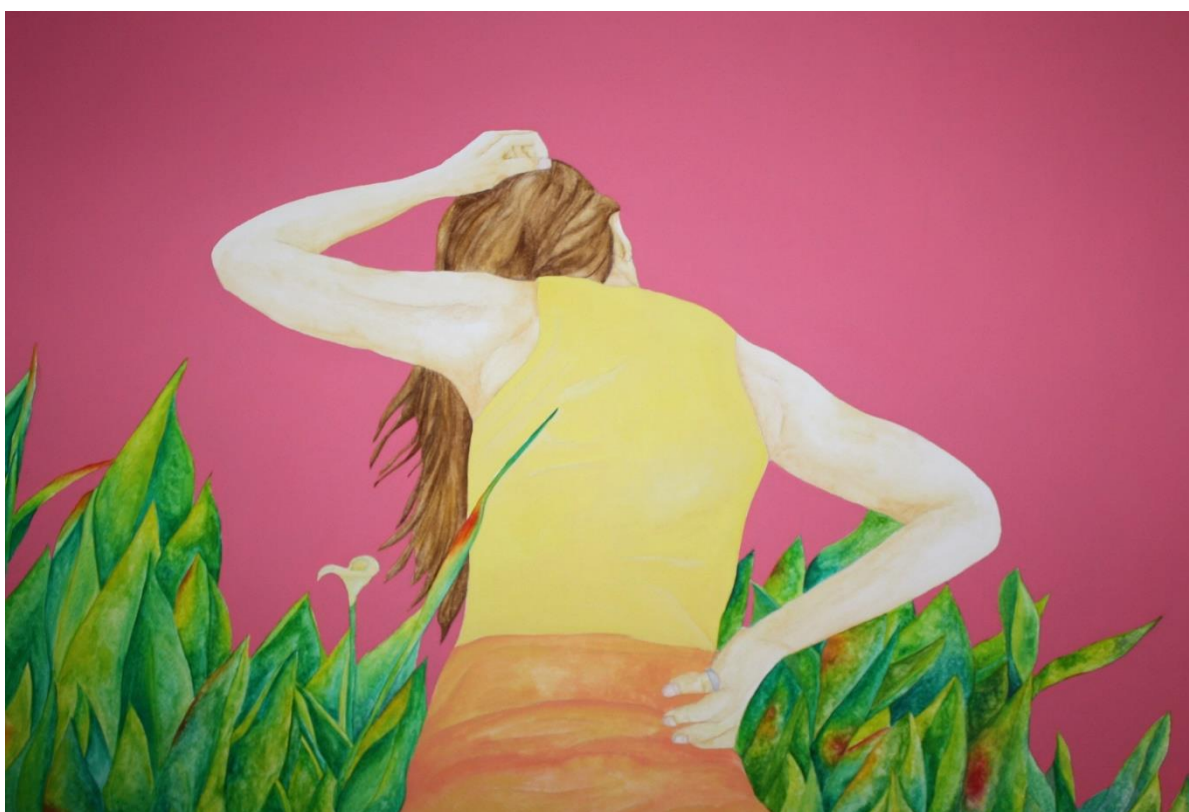
Las miro, y pienso que me hablan con sus silencios y con el movimiento suave de sus hojas.

Me cuestiono, ¿de verdad me hablan o estoy imaginando cosas?... ¿Qué me dicen?... escucho sus murmullos y creo que ellas se preguntan y se responden.

Nacen en mis sensaciones nuevas, placenteras... y siento que estoy protegida.

Aquí el fondo tiene una mayor calidez que en la obra anterior, un rojo con menos blanco, y hace que las plantas brillen y se noten más... y estoy Yo, como figura principal, de espaldas, que llena todo el centro del lienzo; con ropas amarillas y anaranjadas; dos colores que invitan a fijar la mirada en mi espalda.

**Obra N° 4: "MURMULLOS"**



**Año:** 2017

**Técnica:** Acuarela y Acrílico sobre papel

**Tamaño:** 50 x 70 cm

**2.1.5. Obra N° 5: "Consideraciones"**

Las enfrento con mi alma desnuda... Mi cuerpo en blanco esperando poder escribir nuevas vivencias día a día... Aunque todavía estoy detenida, quiero iniciar mi viaje... no me atrevo a enfrentarme a mí misma.

Estoy empezando a darme cuenta que en mi vida debo hacer ciertas consideraciones, como por ejemplo tomar ciertos riesgos, analizar mis emociones, ver y definir mis deseos y mis gustos, sin lugar a dudas pensar un camino para transitar. Mi cuerpo no tiene colores, está en blanco sobre un fondo cálido, pero la ropa que cubre mi torso es de un color amarillo que invita a mirarme...

### Obra N° 5: CONSIDERACIONES



**Año:** 2017

**Técnica:** Fibras y Acrílicos

**Tamaño:** 21 x 30 cm

#### 2.1.6. Obras N° 6 y 7: “Revelaciones I y II”

Estas obras intentan mostrar cuál es mi relación con las plantas.

Siguiendo el relato, luego de hacer las consideraciones necesarias, estoy consciente de mi vida y el fuego que bulle de mi interior.

Los colores del fondo, parecen mostrar mi estado interior, y la aceptación de ese estado.

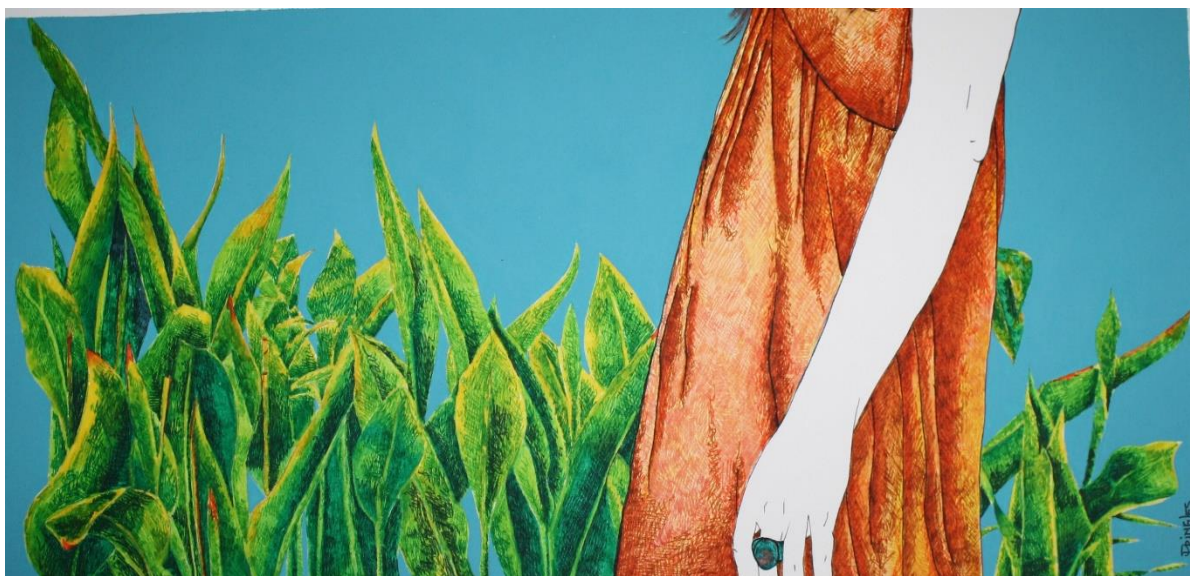
Estas dos obras son una continuidad, la primera muestra mi cuerpo cubierto de un vestido con tonalidades rojas, más claros o más oscuros y mis brazos sin pintura; con un fondo frío de color azul claro, que podría pensarse como cielo.

Las plantas en tonalidades verdes y amarillas. Esas plantas se muestran como elevándose hacia el cielo... y mi calor interior manifestándose en mi vestido a punto de salir....

En la segunda obra se muestra, de mi cuerpo tan sólo mis piernas desnudas, asumiéndolas blancas, como esperando poder llenarlas para iniciar ese camino que me lleve a cumplir mis deseos. O al menos llenarlas con las vivencias que tendré de ahora en más.

Esta vez el fondo amarillo, llama la atención y obliga a fijar la vista, pero buscando la calma del verde, es decir en las hojas que llenan el espacio.

#### **Obra N° 6: “REVELACIONES I”**



**Año:** 2017

**Técnica:** Fibras y Acrílico.

**Tamaño:** 32,5 x 45 cm

**Obra N° 7: REVELACIONES II**



**Año:** 2017

**Técnica:** Fibras y Acrílico.

**Tamaño:** 32,5 x 45 cm

**2.1.7. Obras N° 8 y 9: “Viajes Subjetivos I y II”**

Éstas muestran un abrazo con las plantas, es como si ellas quisieran darme toda su fuerza. Y siento que pueden entrar en mí y adueñarse de todo mi sentir. Que latan conmigo como si tuvieran ellas también un corazón.

Y siento una paz infinita, como si supieran que debo madurar y salir al mundo.

Siento y pienso que ellas saben que puedo ser yo. Que puedo expresarme. Y que si ellas me entienden, el alrededor mío también.

Pero además sé, que es una lucha interna y diaria.

Siento como si un grito se agolpara en mi garganta y que debo vencerlo, aunque pugna por salir y sé que debo reprimirlo, para no dañar ni dañarme. Y sé que lo lograré.

Se ven las hojas verdes con tonalidades amarillas sobre un fondo frío de un azul profundo.

**Obra N° 8: "VIAJE SUBJETIVO I"**



**Año:** 2017

**Técnica:** Arte Francés. Acuarela y acrílico

**Tamaño:** 60 x 41 cm; Espesor 4,3 cm

**Obra N° 9: "VIAJE SUBJETIVO II"**



**Año:** 2017

**Técnica:** Arte Francés. Acuarela y acrílico

**Tamaño:** 20,30 x 26,7 cm; Espesor 4,3 cm

**2.1.8. Obra N° 10: "Evolución"**

¡Evolucionar es crecer! El crecimiento de mi yo interior.

El sentir que puedo ser yo, que estoy lista para enfrentar al mundo, en especial a mi mundo, el mundo de mis afectos y relaciones. Ese mundo que me mantuvo, por así decirlo aislada, sobreprotegida, que ahogó mis ganas de "salir del cascarón".

Siento que mi viaje está llegando a su fin... Que quiero ser vista y entendida... Quiero gritar "¡Aquí estoy! ¡He evolucionado! ¡Mírenme!"

Estoy parada delante de las plantas todavía con mi cuerpo en blanco. Pero ahora los fondos de colores cálidos resaltan mi figura e invitan a mirarme, y las plantas, como empujándome, como dándome metafóricamente todas sus fuerzas.

**Obra N° 10: "EVOLUCIÓN"**



**Año:** 2017

**Técnica:** Lápices de colores, Acuarela; Acrílico

**Tamaño:** 50 x 70 cm

**2.1.9. Obra N°11: "Satisfacción"**

Ahora las miro, con una nueva sensación y les digo con mi presencia "gracias".

Estoy satisfecha... logre hacerme ver y por eso les doy las gracias, sobre todo por su fuerza.

Mi cuerpo tiene colores... Mi vestido amarillo es el centro de atención, las plantas parecen resplandecer sobre ese fondo violeta, y una de ellas ofrece una flor también amarilla...

## Obra N° 11: SATISFACCIÓN



**Año** 2017

**Técnica:** Acuarela y Acrílico

**Tamaño:** 80 x 1,20

### 2.1.10. Obra N° 12: “Felicidad”

Y me siento plena... dichosa... las miro de reajo para escucharlas y decirles que la felicidad que hoy siento, en gran parte, empezó por estar con ustedes...

Estoy siendo reconocida.... Soy escuchada.... ¡Estoy triunfando!

El fondo totalmente amarillo de una gran calidez, dónde el verde de las hojas parece descansar, hace que se centre la mirada en mi cara... en mi expresión... en esa dicha tranquila.

Y ese, mi mirar de reajo; que evidencia una cierta complicidad, parece agradecer a esas amigas incondicionales, que me acompañaron silenciosas todo mi vida.

**Obra N° 12: "FELICIDAD"**



**Año:** 2017

**Técnica:** Acuarela y Acrílico

**Tamaño:** 21 x 28 cm

**2.1.11. Obra N° 13: "Protegida en invierno"**

Y llegó el invierno... pocas plantas quedan en mi jardín...

En un rincón este helecho, una planta que parece intentar cubrir mis pies con sus hojas en un abrazo imaginario, como protegiéndome y dándome calor...

En ésta, al igual que en la obra N° 3, también utilizo dos colores para pintar el fondo. Uno es el complementario del verde de las plantas, un rosa claro apagado; que da idea de una invitación a mirar esas plantas. El otro un azul claro frío, que resalta mis pies cubiertos y protegidos.

**Obra N° 13: "PROTEGIDA EN INVIERNO"**



**Año 2018**

**Técnica:** Óleo y Acrílico

**Tamaño:** 50 x 65 cm

**2.2. Series "Afectos"**

La serie representa mis afectos más preciados, consta de cuatro (4) obras donde he pintado a mis padres, evidenciando mi amor y mi relación con ellos, además, mis dos sobrinas, todos en el jardín.

**2.2.1. Obra N° 14: "Papá"**

Mi gran amor, "Papá". Inicialmente y como en todos mis cuadros, tome fotos de mi padre. Posteriormente elegí la que más me gustó y realicé idénticos tratamientos que lo expuesto para la Obra N° 1.

Aquí, el fondo de un color azul profundo, esta puesto solamente para resaltar y enaltecer, la figura de mi Padre, por el contraste con el color de su remera coral.

Aun que mirando bien este cuadro, ese fondo azul oscuro me hace ruido. Si lo analizo desde el significado del color... según Kandinsky (2016, 72) el azul, desarrolla un movimiento concéntrico que se aleja del espectador. El efecto del azul se potencia al oscurecerlo (mezcla

con negro). El rojo excita como una llama, que el hombre siempre contempla ávidamente. El ojo se inquieta, no puede fijar la mirada y busca profundidad y calma en el azul. Entonces podría pensar que esa remera rojo coral que viste mi padre es como el fuego. Que la figura de mi padre es sinónimo de calor, de protección, pero sin lugar a dudas es también muy cierto, que busco los lugares de mayor calma, como si ese calor también fuera demasiado abrazador.

**Obra N° 14: "PAPA"**



**Año:** 2016.

**Técnica:** Acuarela y Acrílico

**Tamaño:** 50 x 70 cm

### 2.2.2. Obra N° 15: “Mi mamá”

Mi madre, como reina, es la que cuida el jardín, es la hacedora del esplendor de las plantas que tanto amo, y yo estoy siempre protegida y siempre con ella. Como las sansevierias que pinte a su lado, aunque un poco más atrás, como reclamándole “Estoy aquí, y puedo sola!”. Aquí el fondo, de ese rojo vibrante, establece un buen contraste y trata de resaltar los tonos con que pinte a mi madre...

#### Obra N° 15: “MI MAMA”



**Año:** 2016.

**Técnica:** Acuarela y Acrílico

**Tamaño:** 50 x 70 cm

### 2.2.3. Obra N° 16 y 17: “Mis sobrinas”

Mirando las fotos y las pinturas que hice de mis sobrinas, Tamy (Obra 16) y Coty (Obra 17). Me doy cuenta que Tamy parece entablar una relación más profunda con las plantas... las mira, intenta tocarlas, en cambio Coty está posando con una fruta.

#### Obra N° 16: "TAMY"



**Año:** 2016

**Técnica:** Acuarela y Acrílico

**Tamaño:** 42 x 29,5 cm

**Obra N° 17: “COTY”**



**Año:** 2015

**Técnica:** Acuarela y Acrílico

**Tamaño:** 32,5 x 23,5 cm

**2.3. Serie “Armonía”**

Esta serie, está compuesta por 4 obras, y tiene una significancia especial... he retratado la amistad o he tratado de hacerlo.

La amistad para mi tiene diversos significados... pero el más grande está representado por “Sol”... Dos almas que transitan juntas sin necesidad de hablar, tan solo escuchar nuestros corazones. Nos une el profundo amor a las plantas y a la naturaleza.

**2.3.1. Obra N° 18: “Alma gemela”**

Un retrato de Sol con la planta del jardín que más ama, el Ala de ángel, una begonia. Se la conoce con ese nombre, por la forma y colorido de sus hojas. Es una planta muy decorativa. Florece en primavera y verano. Necesita estar protegida del viento, es muy sensible a las temperaturas bajas y a las heladas. Prefieren un ambiente cálido y húmedo con buena circulación de aire. La denomine Alma gemela, porque así sentí a Sol desde que la conocí, allá cuando

empezaba la facultad y aprecié desde entonces la calidez que emanaba de su trato y de la forma en que me protegía.

Lo más llamativo de esta obra es la mano y el ojo de Sol; y la estructura de la planta en diferentes tonos y matices de verde en las hojas. Todo, en un fondo plano de color rojo claro, mezcla de rojo, blanco y negro.

**Obra N° 18: “ALMA GEMELA”**



Año 2016

Técnica: Acuarela y Acrílico

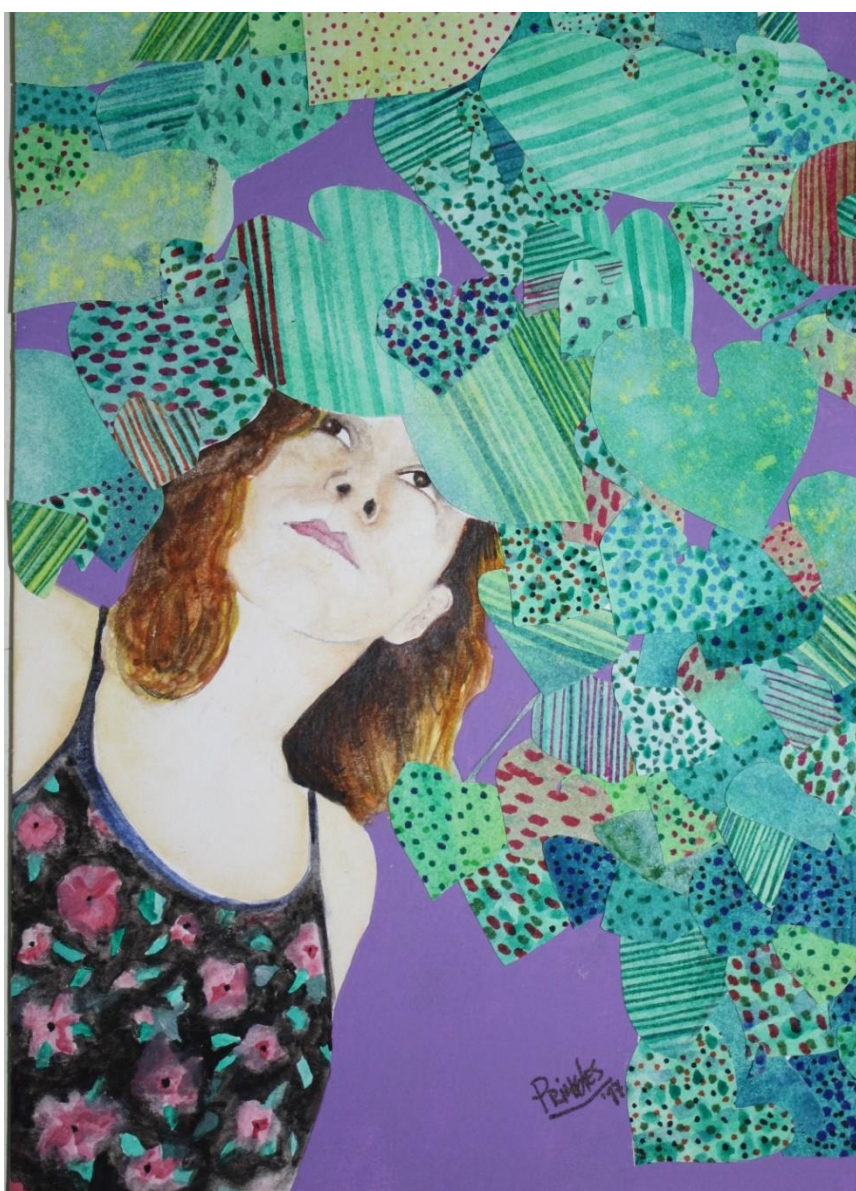
Tamaño: 42 x 29,5 cm

### 2.3.2. Obra N° 19: “Hojas en su mente”

Claro está que Sol tiene sus secretos, igual que yo. Aquí parece que las plantas están cuidando esa intimidad o esos pensamientos.

Empecé a experimentar con el Collage, me resulta atractivo hacer algo diferente que sume a mi creatividad, por eso las hojitas redonditas van sueltas como flotando en el espacio del jardín y son de papeles con diferentes texturas visuales, que pinte con diferentes técnicas, luego recorté y pegué.

#### Obra N° 19: “HOJAS EN SU MENTE”



**Año:** 2017

**Técnica:** Mixta. Collage, Fibrones, Acuarela y Acrílico

**Tamaño:** 14 x 19 cm

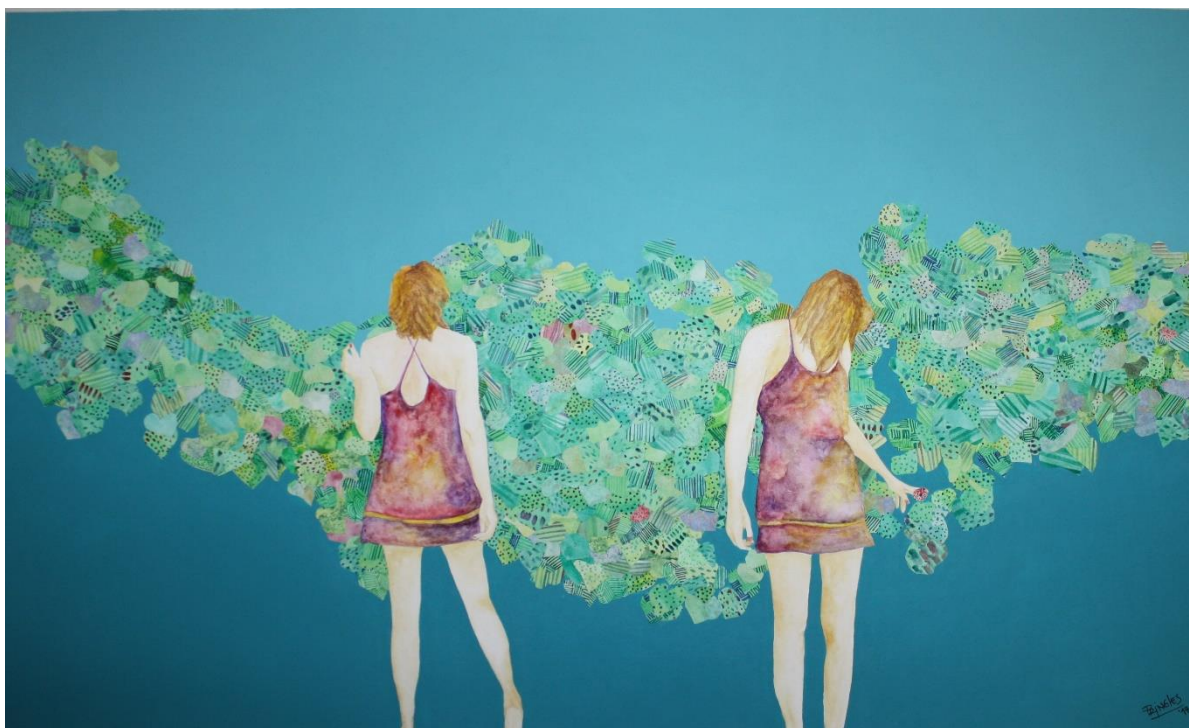
### 2.3.3. Obra N° 20: Soles

Soles, dos veces la misma persona unida por un lazo. Aquí ese lazo lo representan las hojas, esa relación profunda con la naturaleza, que es tan necesaria para el ser humano y que algunos ya no tienen en cuenta, pero las personas sin un hábitat no tendríamos donde desarrollar nuestras vidas. Esta obra sobre papel que está llena de vida y carácter, muestra la belleza de la vida cotidiana.

Voy formando la imagen usando papeles pintados y dibujados de diferentes texturas visuales. Creo un maravilloso escenario colorido lleno de vida. Amo las hojitas del collage que en la obra terminada, dan como resultado, un hermoso y mágico ambiente.

En cuanto a la forma, me interesa cómo se pueden reconocer muchos elementos por separado, mientras que al mismo tiempo, se ven tan armoniosamente en el lugar con todos los otros hermosos detalles.

#### Obra N° 20: “SOLES”



**Año:** 2017

**Técnica:** Mixta. Collage, Fibrones, Acuarela y Acrílico

**Tamaño:** 50 x 70 cm

**2.3.4. Obra N° 21: “En armonía”**

En esta obra, está representada Sol y esa gran armonía que ella tiene con la naturaleza. Aquí, está regando una gran planta de zapallo, como transmitiendo que esas hojas, con forma de corazón, crecen si se las riega convenientemente, haciendo una correspondencia con las relaciones humanas. Esta obra está realizada con lápices de grafito blandos. El fondo es de color coral plano a fin de resaltar todas las figuras.

**Obra N° 21: “EN ARMONIA”**



**Año:** 2017

**Técnica:** Lápices de colores blandos y Acrílico

**Tamaño:** 29,5 x 42 cm

## CONCLUSIÓN

Kandinsky (2016) dice que ser un artista es un acto de rebeldía, y las obras son los actos, pensamientos y sentimientos. Todos los artistas estamos en la búsqueda de nuestro “retrato interior” y de nuestro lugar en el mundo.

El arte es un proceso y como todo proceso es menester plantear el inicio, aunque no el fin, porque preocuparse por el final es pensar que se acaba la vida. Por lo tanto quiero pensarme siempre en la búsqueda... siempre en el camino.

Me planteé un viaje buscando ese “retrato interior” utilizando como disparador mi gusto por las plantas en el jardín. Este proceso transformador donde no sólo busqué recrear mis relaciones afectivas y cumplir la metáfora “del rompimiento de las cadenas”, sino también, y no menos importante, lograr encontrarme como artista y ver mi crecimiento a través de mis obras.

Rodin en *El Arte. Conversaciones reunidas por Paul Gsell* (Segura Azkune, 2013) dice: “El arte es el placer de un espíritu que penetra en la naturaleza y descubre que también ésta tiene alma”, “El artista es el confidente de la naturaleza. Las flores conversan con él mediante la graciosa curvatura de sus tallos y los armoniosos colores de sus pétalos. Cada flor tiene una palabra amable para él.”

Estos pensamientos me llevaron a la búsqueda de pintores que me mostraran las relaciones históricas entre la Naturaleza y el Arte, y sin lugar a dudas, ahondar en el planteo estético del jardín.

Como enuncié en los objetivos, realicé búsquedas de artistas relacionados con los paisajes y los jardines, que me mostraron diferentes facetas en cuanto a su expresión en dibujo y pintura. Entre los artistas contemporáneos, que se dedicaran especialmente al jardín me impactó Elizalde, por sus pinturas de diversas plantas y hojas, puedo decir que fue una fuente de inspiración. La frase con la que me identifiqué fue “*No quería llegar al extremo de tener que hacer pintura comercial. Iba a pintar lo que me saliera, fuera ridículo, elemental, lo que sea.*” Y he tratado de hacer en mis obras exactamente esto.

El primer verso del poema de mi abuela, *Oh! Que jardín maravilloso*; es la frase que inicia mi viaje... apoyada en sus palabras... y sus vivencias tan evocadas en todos sus poemas...

Siempre me refugio en los mismos paisajes que forman parte de mi infancia, de los momentos felices vividos... y en numerosas ocasiones vuelvo al mismo lugar, porque creo que es el único que mantiene su esencia.

En esta acción repetida de regresos, siempre encuentro la fuerza evocando esos jardines de mi pasado mezclándolos con mi presente.

En realidad el tema de mis pinturas, es una búsqueda en esos, “mis viajes imaginarios”, de la necesidad de crecer y encontrar mi lugar en el mundo; de gritar aquí estoy.

La definición de “Crecimiento Explosivo” empieza por reconocermé a mí misma; darme cuenta de lo que expresan realmente mis autorretratos, que no buscan otra cosa que *ser reconocida*... pero no por egocentrismo, *sino porque quiero dejar de ser invisible, quiero sentir la seguridad del poder ser y del lograr ser.*

Este viaje a mi yo interior, luego de volver a mirar mis obras y de analizarlas como si no fueran mías, para ver que dicen... y enfrentarme a mis sentimientos en el momento de pintarlas, me obligaron a encontrar, sin lugar a dudas, el ímpetu para interpelarme y darme cuenta de mi crecimiento y fue como una explosión. Primero y principalmente como persona reconocida por su entorno afectivo. Y luego de palpar esa madurez, poder enfrentarme y enfrentar a mi entorno mostrando quien soy.

Y la artista creció en la posibilidad de expresarse, de decir que siento cuando pinto, y que alguien que lee mi pintura, puede encontrar mis sentimientos. Yo soy hipoacúsica, ésto me llevó por el camino de la soledad, y por ende, de la sobreprotección, no quería relacionarme por medio de las palabras, porque siento que “no me sale lo que quiero decir”. Ahora me miro y veo las series de mis obras.... Y me reflejan... sobre todo lo que expresa la obra “Felicidad” que en mis ojos y mi boca se transmite lo que siento.

*Ahora pienso que estoy lista para someter a evaluación a la artista que pintó estas obras....*

## BIBLIOGRAFÍA

- Adriana arte sur. 2012. <https://adrianaartetur.blogspot.com/2012/06/relaciones-entre-la-figura-y-el-fondo.html>
- Albers, J. 1996. *La interacción del color*. Versión castellana de María Luisa Balseiro. Décima reimpresión. Alianza Forma. Madrid.
- Alfoplas. 2010. <https://alfoplas.wordpress.com/3º-eso-prueba/color>
- Aguerre, E. N. 2010. <http://todoarte frances.com.ar/info.html>
- AmelieHdz. 2013. [https://es.scribd.com/document/184997241/Fundamentos-pintura - acrilica](https://es.scribd.com/document/184997241/Fundamentos-pintura-acrilica)
- Anonymous, 2015. <https://educacionartisticasimota.blogspot.com/2015/11/la-magia-de-las-artes-plasticas.html>
- Arte Online, 2010, [https://www.arte-online.net/Periodico/179\\_Noviembre\\_2010/Rodolfo\\_Elizalde\\_en\\_la\\_Biblioteca\\_Dr.\\_Juan\\_Alvarez](https://www.arte-online.net/Periodico/179_Noviembre_2010/Rodolfo_Elizalde_en_la_Biblioteca_Dr._Juan_Alvarez).
- ArteAC. 2019. <http://arteac.es/gustav-klimt/>
- Artelista,com (<https://www.artelista.com>)
- Artistas Argentinos Biografías. N. [http://www.cvaa.com.ar/03biografias /3\\_bios\\_n1.php](http://www.cvaa.com.ar/03biografias /3_bios_n1.php))
- Artística. 2016. <https://artistica.mineduc.cl/wp-content/uploads/sites/58/2016/04 /TECNICAS-ARTISTICAS.pdf>
- Badiou, A. 1998. *El ser y el acontecimiento*, Manantial, Buenos Aires. ISBN: 9789875000407
- BBC Mundo 2016. *Los coloridos jardines que inspiraron a grandes pintores*. [https://www.bbc.com/mundo/video\\_fotos/2016/01/160129\\_finde\\_galeria\\_arte\\_pintura\\_jardin\\_monet\\_matisse\\_lb](https://www.bbc.com/mundo/video_fotos/2016/01/160129_finde_galeria_arte_pintura_jardin_monet_matisse_lb)
- Biografías y Vidas. 2019. [https://www.biografiasyvidas.com/biografia/l/liebermann\\_max.htm](https://www.biografiasyvidas.com/biografia/l/liebermann_max.htm).
- Boladenieve. 2010. [//www.boladenieve.org.ar/artista /1005/menas-ruben](http://www.boladenieve.org.ar/artista /1005/menas-ruben).
- Bravo, L. 2014. *Cómo se analiza una Pintura*. [https://docs.google.com/document/d/1iFQsIv19JUcJubrcgpjL7uiw\\_e-j\\_twnPxxkDVuIevJI/edit](https://docs.google.com/document/d/1iFQsIv19JUcJubrcgpjL7uiw_e-j_twnPxxkDVuIevJI/edit)

- Carmona Hernández, S. D. 2011. <https://dibujatuarte.blogspot.com/2011/11/paisaje.html>
- Carpio, A. P. 2004. *Principios de filosofía, una introducción a su problemática*; pág 300-302; Glauco, Buenos Aires.
- Castagnino-macro\_Antoniadis. [https://castagninomacro.org/page/obra/id/195/ Antoniadis %2C-Demetrio/Sinfon%C3%ADa-de-verano\)](https://castagninomacro.org/page/obra/id/195/Antoniadis%2C-Demetrio/Sinfon%C3%ADa-de-verano)
- Chayep, S. 2010. *Monografía de artista, Esteban Olocco*. UNC. Facultad de Filosofía y Humanidades Escuela de Artes. Departamento .Plástica. Arte Argentino y Latinoamericano
- Coma, M. 2015. <http://vein.es/cuando-monica-rohan-se-refugia-en-sus-propias-faldas/>
- Concepto. 2019. <https://concepto.de/collage/>
- Da Vinci, L. 1827. *El tratado de la pintura*. Reimpreso en Madrid en la Imprenta Real.
- DEA-SE. 2016. *El arte como conocimiento. Evolución histórica: De disciplina accesoria a auténtico campo del saber*. Dirección de Educación Artística, Subsecretaría de Educación, Dirección General de Cultura y Educación. Provincia de Buenos Aires.
- Dewey J. 2008. *El arte como experiencia*. Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona
- Distel, A. 1995. *Gustave Caillebotte, urban impressionist*. Nueva York: Musée d'Orsay, Art Institute of Chicago y Abbeville Press. ISBN 0-7892-0041-4.
- Díaz, C. 2019. en <https://historia-biografia.com/henri-matisse/>
- Dumas, A. 2015. <https://www.royalacademy.org.uk/article/monet-modern-garden-ann-dumas>; <https://www.elblogdelatabla.com/2015/12/Nenufares-tiemposguerra-Monet-jardin-Giverny.html>
- Echagüe, R. 2008. *Otros Mundos. Rodolfo Elizalde, 45 años de pintura*, Ed. Castagnino+macro. ISBN 978-987-23363-1-8
- Ediciones Castagnino. 2007. *Colección histórica del Museo J.B. Castagnino - 1a ed. - Rosario: Ediciones Castagnino/macro, 2007. ISBN 978-987-23363-0-1.*
- Edwards, B. 2006. *El Color*. Editorial Urano, Madrid.
- El Blog de la Tabla, 2015. <https://www.elblogdelatabla.com/2015/12/seis-artistas-jardineros-pintura-jardin-moderno-monet-matisse.html>.
- El blog de la Tabla. 2016. <https://www.elblogdelatabla.com/2016/02/colores-flores-jardin-emil-nolde-garden.html>

- El Blog de la tabla, 2019. <https://www.elblogdelatabla.com/2019/01/bonnard-jardin-salvaje-exaltacion-color.html>.
- Enciclopedia Online. 2019. <https://enciclopediaonline.com/es/collage>
- Feandalucia, 2012. <https://www.feandalucia.ccoo.es/docu/p5sd9218.pdf>
- Folch Paiva, C. 2015. Monografías y ensayos: *El hombre y la fuerza de la naturaleza en la pintura romántica*. REVISMAR 4
- García Higuera, L. 2018. [https://www.eldiario.es/cultura/arte/jardines-sorolla-diseno-poder-pintarlos\\_1\\_2030520.html](https://www.eldiario.es/cultura/arte/jardines-sorolla-diseno-poder-pintarlos_1_2030520.html)
- Gombrich E.H. 2011. *La Historia del Arte*. Phaidon. 16ª Ed. p. 395-397. ISBN13-9780714863757
- Gómez, O. 2008. *Rubén Menas; el artista caníbal*. Tesis de Licenciatura. UNC, Fac. de Filosofía y Humanidades
- González Prieto, A. 2006. *Renoir. Grandes Maestros de la pintura*. Barcelona, ISBN 978-84-9820-360-8
- González Zaragoza, N. 2010. <http://www.eduinnova.es/ene2010/Color.pdf>.  
<https://studylib.es/doc/7385952/el-color-como-creador-de-significados>
- Goodman N. 2010. *Los lenguajes del arte*. Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona.
- Greenberg, C. 1959. *Collage, the pre-eminent essay on Cubism, the seeds of abstraction, and assemblage*. Consultado en 2019 en <http://www.sharecom.ca/greenberg/collage.html>
- Gualino, A. 1998. *Historia del Arte en Rosario* en [www.imagenart.net](http://www.imagenart.net)
- Hyman, T. 1998. *Bonnard by Timothy Hyman* (Paperback, 1998) citado en [http://self.gutenberg.org/articles/Pierre\\_Bonnard](http://self.gutenberg.org/articles/Pierre_Bonnard)
- Heinrich, C. 2004. *Monet*, Taschen. Pag 21. ISBN 3-8228-6198-7
- Kandinsky, V. 2016. *De lo espiritual en el arte*; Séptima Reimpresión; Ed. Paidós. Buenos Aires. ISBN 9789501251241
- Kandisky, V. 2003. *Punto y línea sobre el plano*. 1ª Ed. Paidós. Buenos Aires. ISBN 950-12-5025-3
- Kenneth, C. 1971. *El arte del paisaje*. Laura Diamond, traductora; 1ª Edición en español, Ed. Seix Barral, Barcelona, España.

- Larissa, 2012. <https://pinturaenacuarela-larissa.blogspot.com/>
- Lenardón, C. 2010. News Argentina. Rodolfo Elizalde en la Biblioteca “Dr. Juan Álvarez”.  
[http://www.arte-online.net/Periodico/179\\_Noviembre\\_2010/Rodolfo\\_Elizalde\\_en\\_la\\_Biblioteca\\_Dr.\\_Juan\\_Alvarez](http://www.arte-online.net/Periodico/179_Noviembre_2010/Rodolfo_Elizalde_en_la_Biblioteca_Dr._Juan_Alvarez)
- Lluviadelv. 2003. <https://www.monografias.com/usuario/perfiles/lluviadelv/monografias;>  
<https://www.monografias.com/trabajos13/histarte/histarte.shtml>
- López Fernández, M.; Luca de Tena, C. y Luengo Añón, A. 2018. Comisarias. *Sorolla, Un jardín para pintar*, Ediciones El Viso [www.culturaydeporte.gob.es/msorolla/dam/jcr:79a1cc2f-aec1-4fa7-bf49-2c40f0ee6dba/dossier-de-prensa.pdf](http://www.culturaydeporte.gob.es/msorolla/dam/jcr:79a1cc2f-aec1-4fa7-bf49-2c40f0ee6dba/dossier-de-prensa.pdf)
- Luzán, J. 2010. Reportaje: *El arte de hacer jardines*. El País Semanal.  
[https://elpais.com/diario/2010/11/07/eps/1289114816\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2010/11/07/eps/1289114816_850215.html)
- Manos maravillosas. <https://sites.google.com/site/manosmaravillosasmm/-trabajos-con-laminas-tridimensional-arte-frances>
- Marconi Lárez, G. 2006. *El Arte ¿Qué es? y ¿Para qué existe?*,  
<https://www.monografias.com/trabajos41/el-arte/el-arte.shtml#hacer>
- Mis Museos. 2019. <http://mismuseos.net/comunidad/metamuseo/recurso/fuente-y-rosal-de-la-casa-sorolla/225785b4-d24b-49d4-a9dd-9bdf44587b4e>
- Misceláneas de cultura francesa. 2018. Historia, literatura y pensamiento, artes. Monet, Claude (1840-1926)-<http://www.miscelaneasdeculturafrancesa.es/index.php/2018/04/07/monet-claude-1840-1926/>
- Morales de Pringles, P.O. 1979. *Alma y Corazón*. Talleres Gráficos Modelo, San Luis.
- Museo Nacional Thyssen-Bornemisza. 2016. <https://www.museothyssen.org/conecta-thyssen/publicaciones-digitales/publicacion-caillebotte-pintor-jardinero>.
- Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, 2019. <https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/liebermann-max/nieta-artista-su-ninera-jardin-wannsee>.
- Navezio-Bellas Artes. <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/1708/>
- Pinturas y algo más. 2012. [https://adeodo-pinturasyalgomas.blogspot.com/2012/08/la-disolucion-de-lo-figurativo-wassily\\_8674.html](https://adeodo-pinturasyalgomas.blogspot.com/2012/08/la-disolucion-de-lo-figurativo-wassily_8674.html)
- Parrondo, B. 2018. <https://es.scribd.com/document/389447845/Historia-del-Arte-Genero-de-la-Pintura-El-Paisaje>

- Pfeiffer, M. R. 2008. *El pensamiento dialéctico y la relación figura-fondo*. Reflexión Académica en Diseño y Comunicación N° X, Página 86- 87; (ISSN 1668-1673)
- Pulido, N. 2010. <https://paveca3.blogspot.com/2010/11/arte.html>
- Pulido, N. 2012. Entrevista *Pintores y también jardineros* <https://www.abc.es/20101113/cultura-arte/pintores-jardineros-201011130241.html>
- Prieto Fernández, L. 2013. <https://arte.laguia2000.com/pintura/armonia-en-rojo-matisse>.
- Propart.com. [www.propart.com.ar/tallerdemonica.htm](http://www.propart.com.ar/tallerdemonica.htm)
- Que de flores. 2012. <https://www.quedeflores.com/blog/2012/06/07/jardin-de-pontoise-de-camille-pissarro/>
- Ramé, G. 2014. <https://arteaula23.blogspot.com/2014/12/emil-nolde-1867-1956.html>
- Rivero Mendoza, F.. 2012. <https://elcolordelosandes.blogspot.com/2012/03/la-pintura-plana.html>
- Rosado I. 2014. *La búsqueda silenciosa, Entrevista a Rodolfo Elizalde*. Unión y amistad: la revista del Club Editorial Río Paraná, 3-6.
- Rodríguez Reyes, K. L. 2013. <https://es.scribd.com/document/164734976/Las-tecnicas-secas>.
- Ruiza, M., Fernández, T. y Tamaro, E. 2004. *Biografía de Jackson Pollock*. En Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea. Barcelona (España). <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/p/pollock.htm>
- Ruiz, M. 2009. *Paisaje y jardín en el siglo XXI. El retorno al placer de los sentidos*. Arte, Individuo y Sociedad. 21: 143-150. ISSN: 1130-0531.
- Segovia, J. de. 2010. *Jardines Impresionistas: Nostalgia del Edén perdido*. Entrelíneas. <https://www.entrelneas.org/revista/jardines-impresionistas>
- Segura Azkune, L. 2013. <https://es.scribd.com/document/151777636/Rodin-Auguste-El-Arte-Conversaciones-Reunidas-Por-Paul-Gsell>.
- Solo Art, 2017. <https://soloart-onlyart.blogspot.com/2017/02/mujer-en-el-jardin-mujer-en-el-jardin.html>
- Sothebys. 2014. <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2014/impressionist-modern-art-day-sale-115007/lot.548.html>
- Todo cuadros. 2019. <https://www.todocuadros.com.ar/pintores-famosos/monet/>

- UPA. 2017. Universidad Popular de Albacete. Aula de Artes Plásticas. *Curso Pintura I, Fundamentos técnicos de pintura al óleo*, <http://upalbacete.es/administracion/archivos/materiales/Fundamentos%20C3%B3leo.pdf>)
- UPAII. 2017. Universidad Popular de Albacete\_Aula de Artes Plásticas. *Curso\_Pintura II*, <http://upalbacete.es/administracion/archivos/materiales/Fundamentos%20acuarela.pdf>
- Wilson, Kelly G. y Luciano Soriano, M. C. 2002. *Terapia de aceptación y compromiso (ACT)* pág. 113-115; ebook; Editorial PIRAMIDE; ISBN: 9788436831740.
- XISemanal. 2019.<https://www.xlsemanal.com/conocer/arte/20160717/gustave-caillebotte-impresionista-usted-conocer.html#foto=1&modo=listado>
- Zátonyi, Marta. 2002. *Una estética del arte y el diseño de imagen y sonido*. pág 86-87; 5a Ed. Buenos Aires (Argentina): Kliczkowski; Librería Técnica CP67 ;Faduba, ISBN: 950-9575-31-3

## ANEXOS

### A. OBRAS DE PINTORES “JARDINEROS”

#### (1) *Obra N° 22: Mujer de Blanco en el jardín*



**Autor** Claude Monet,

**Año:** 1867

**Técnica:** óleo sobre lienzo

**Estilo:** Impresionismo

**Tamaño:** 82 cm × 100 cm

**Localización** Museo del Hermitage, San Petersburgo, Rusia.

([https://es.wikipedia.org/wiki/Mujer\\_en\\_el\\_jard%C3%ADn#cite\\_ref-1](https://es.wikipedia.org/wiki/Mujer_en_el_jard%C3%ADn#cite_ref-1) –

(2) *Obra N° 23: El Jardín del artista en Giverny*



**Autor:** Claude Monet.

**Año:** 1900

**Técnica:** óleo sobre lienzo

**Estilo:** Impresionismo

**Tamaño:** 816 cm × 926 cm

**Localización:** Museo de Orsay, Paris, Francia

<http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-desoeuvres/notice.html?numid=1176>

(3) *Obra N° 24: Fuente y rosas de la Casa Sorolla*



**Autor:** Sorolla Bastida, Joaquín

**Año:** 1918-1919

**Técnica:** Óleo sobre tela, Sobre imprimación blanca.

**Estilo.** Postimpresionismo

**Tamaño:** 71 x 88 cm

**Localización:** Museo Sorolla, Madrid, España

<http://ceres.mcu.es/pages/Main?id=6130&inventory=01241&table=FMUS&museum=MSM>

(4) *Obra N° 25: La nieta del artista con la institutriz en el jardín de Wannsee*



**Autor** Max Liebermann

**Año:** 1923

**Técnica:** Óleo sobre lienzo

**Estilo.** impresionismo

**Tamaño:** 75,7 x 100 cm

**Localización:** Museo Nacional Thyssen-Bornemisza (España - Madrid)

<https://www.the-athenaeum.org/art/detail.php?ID=229324>

<https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/liebermann-max/nieta-artista-su-ninera-jardin-wannsee>

(5) *Obra N° 26: La casa del granjero en Trouville.*



**Autor:** Gustave Caillebotte

**Año:** 1882

**Técnica:** Óleo sobre lienzo

**Estilo:** Impresionismo

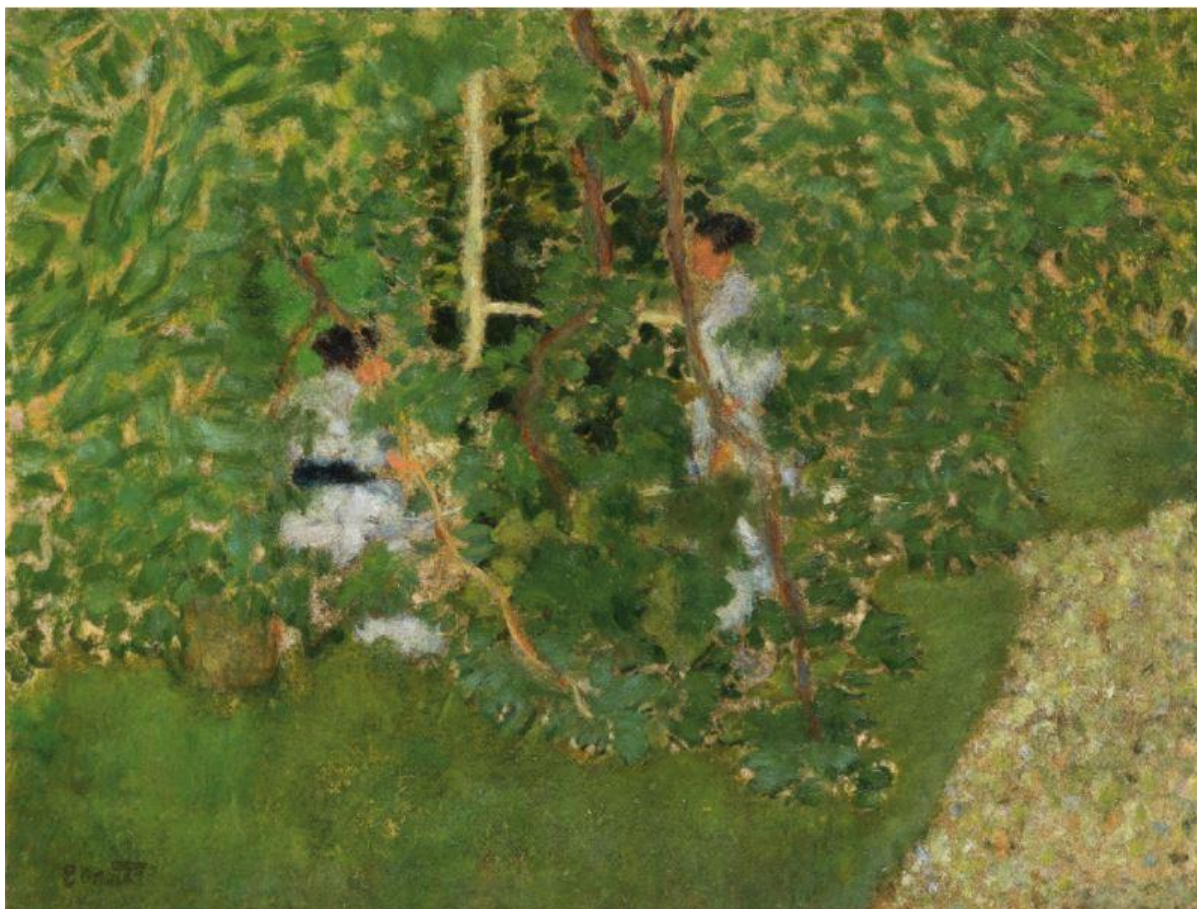
**Tamaño:** 54 x 65 cm

**Localización:** Art Institute of Chicago, Chicago, IL, US

<https://www.wikiart.org/en/gustave-caillebotte/farmer-s-house-in-trouville>

[http://www.theartwolf.com/caillebotte\\_biography\\_es.htm](http://www.theartwolf.com/caillebotte_biography_es.htm)

(6) *Obra N° 27: La charmille*



**Autor.** Pierre Bonnard

**Año:** 1901

**Técnica.** Óleo sobre tabla

**Estilo:** Impresionismo

**Tamaño:** 27.8 x 36.6 cm.,

**Procedencia:** Wildenstein & Co., Nueva York - Arthur Tooth & Sons, Londres. Colección privada, Suiza (venta: Sotheby's, Londres, 30/3/1988, lote 109// 13/11/1996 -Monsieur Georges Bemberg)

**Exhibido:** Singapur, Museo de Arte de Singapur, Los orígenes del arte moderno en Francia 1880-1939, N° 20. Madrid, Centro Cultural del Conde Duque, Una mirada sobre Pierre Bonnard, 2001

**Literatura:** Jean y Henry Dauberville, Bonnard, Catálogo razonado de la obra, 1888-1905, París, 1992, vol. I pág 263, ilustrado p. 257

(7) *Obra N° 28: Armonía en rojo.*



**Autor:** Henri Matisse

**Año:** 1908,

**Técnica:** óleo sobre lienzo,

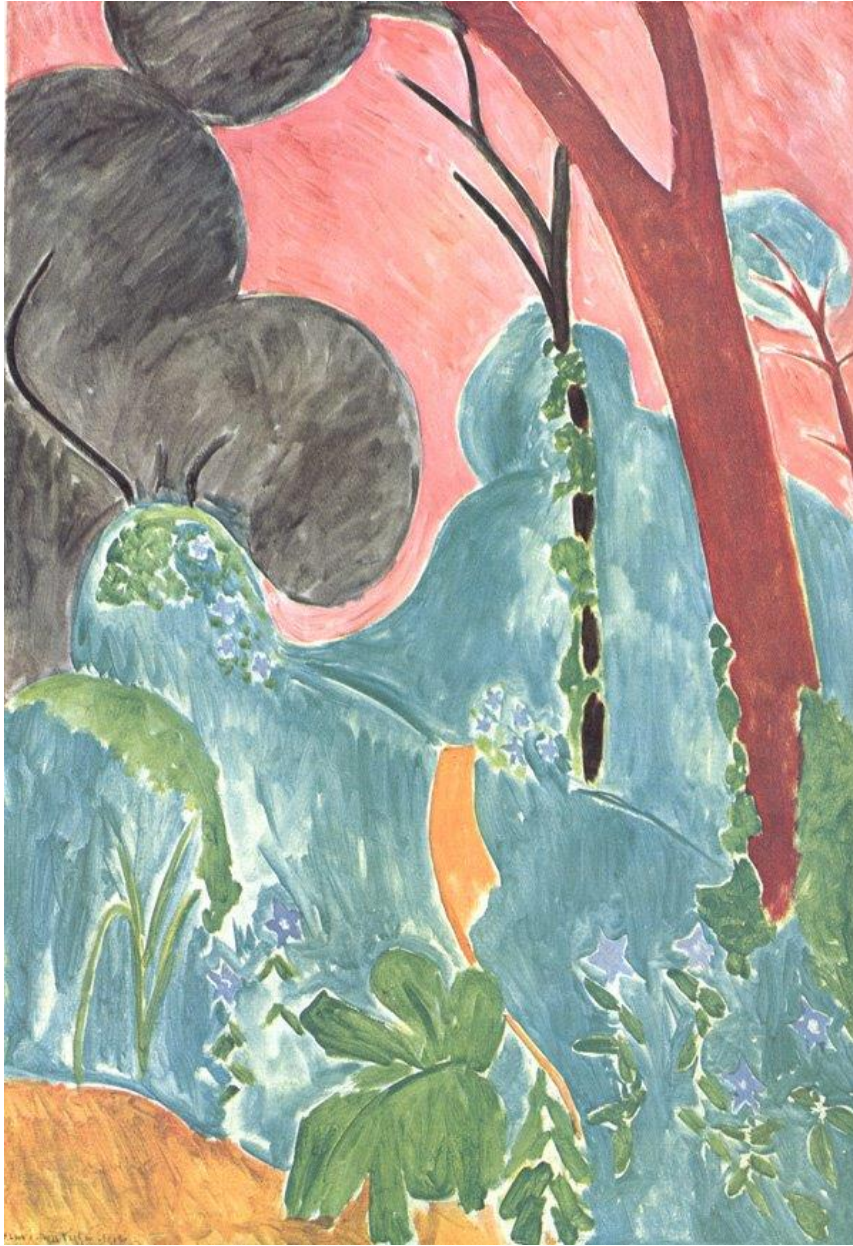
**Tamaño:** 180 x 221 cm,

**Estilo:** Fauvismo

**Localización:** Museo Hermitage, San Petersburgo.

<https://historia-arte.com/obras/armonia-en-rojo>

(8) *Obra N° 29: El Jardín Marroquí.*



**Autor:** Henry Matisse

**Año:** 1912

**Técnica:** óleo sobre lienzo,

**Tamaño:** 116 x 81 cm

**Estilo:** Fauvismo

**Localización:** Museum of Modern d'Art, New York

<https://www.repro-arte.com/historia-arte/matisse/>

<http://brevehistoriadelarte.blogspot.com/search/label/Grandes%20maestros>

(9) *Obra N° 30: Jardín de Murnao.*



**Autor:** Wassily Kandinsky

**Año:** 1909

**Técnica:** óleo, madera

**Tamaño:** 67 x 51 cm

**Estilo:** Expresionismo

**Género:** paisaje

**Localización:** Merzbacher Collection, Zürich, Switzerland

<https://www.wikiart.org/es/wassily-kandinsky/murnau-garden-1909>

(10) *Obra N° 31: Girasol*



**Autor:** Gustav Klimt

**Año:** 1906-1907

**Técnica:** óleo sobre lienzo

**Tamaño:** 110 x 110 cm

**Estilo:** Art Nouveau (Modern) - Golden phase

**Género:** paisaje

**Localización:** Private Collection

<https://www.wikiart.org/en/gustav-klimt/the-sunflower-190>

(11) *Obra N° 32: Jardín de Flores.*



**Autor:** Emil Nolde.

**Año:** 1922

**Técnica:** óleo sobre lienzo.

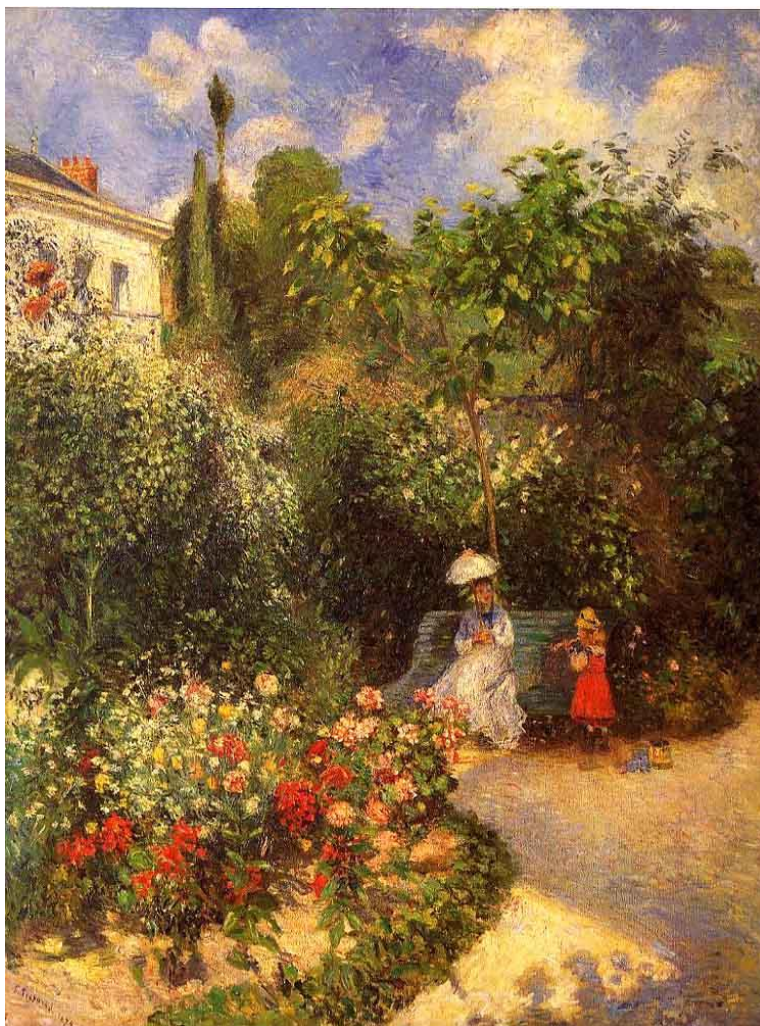
**Tamaño:** 73,25 x 88,5

**Estilo:** Expresionista.

**Localización:** Nolde Stiftung Seebüll - Neukirchen (Germany).

<https://www.elblogdelatabla.com/2016/02/colores-flores-jardin-emil-nolde-garden.html>

(12) *Obra N° 33: Jardín de Pontoise.*



**Autor:** Camille Pissarro

**Año:** 1877

**Técnica:** óleo sobre lienzo

**Tamaño:** 165 x 125 cm

**Estilo:** Expresionista

**Localización:** Colección privada.

[https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Camille\\_Pissarro\\_-\\_Dans\\_le\\_jardin\\_des\\_Mathurins,\\_Pontoise\\_-\\_503.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Camille_Pissarro_-_Dans_le_jardin_des_Mathurins,_Pontoise_-_503.jpg)

Joachim Pissarro, 2005; Pissarro - Catalogue critique des peintures - Critical Catalogue of Paintings. Volume III (English). Wildenstein Institute. ISBN-10: 88-7624-525-1

[https://view.publitas.com/wildenstein-plattner-institute-ol46yv9z6qv6/c-r\\_camille\\_pissarro\\_volume\\_iii\\_wildenstein\\_institute/page/10-11](https://view.publitas.com/wildenstein-plattner-institute-ol46yv9z6qv6/c-r_camille_pissarro_volume_iii_wildenstein_institute/page/10-11)

**B. OBRAS DE PINTORES ARGENTINOS**

(1) *Obra N° 34: Álamos.*



**Autor:** Walter de Navazio

**Año:** ca. 1919

**Técnica:** Óleo sobre tela

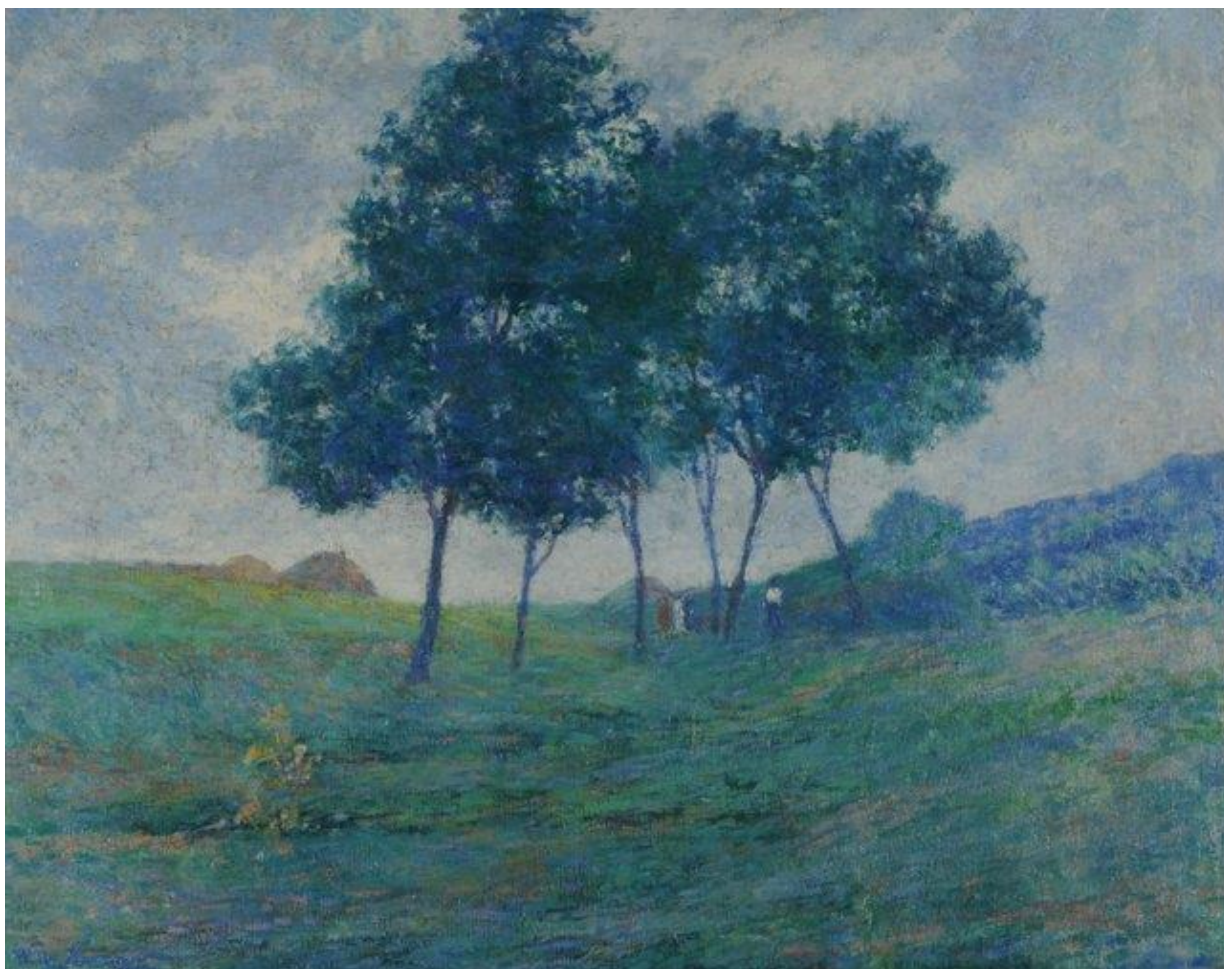
**Tamaño:** 82 x 59 cm

**Localización:** Museo Castagnino. Adquisición Comisión Municipal de Bellas Artes

**Colección:** Histórica - **Etiquetas:** Pintura

<http://castagninomacro.org/page/obra/id/1028/de-Navazio%2C-Walter/%C3%81lamos>

(2) *Obra N° 35: Momento gris.*



**Autor:** Walter de Navazio

**Fecha:** 1913

**Técnica:** Óleo sobre tela

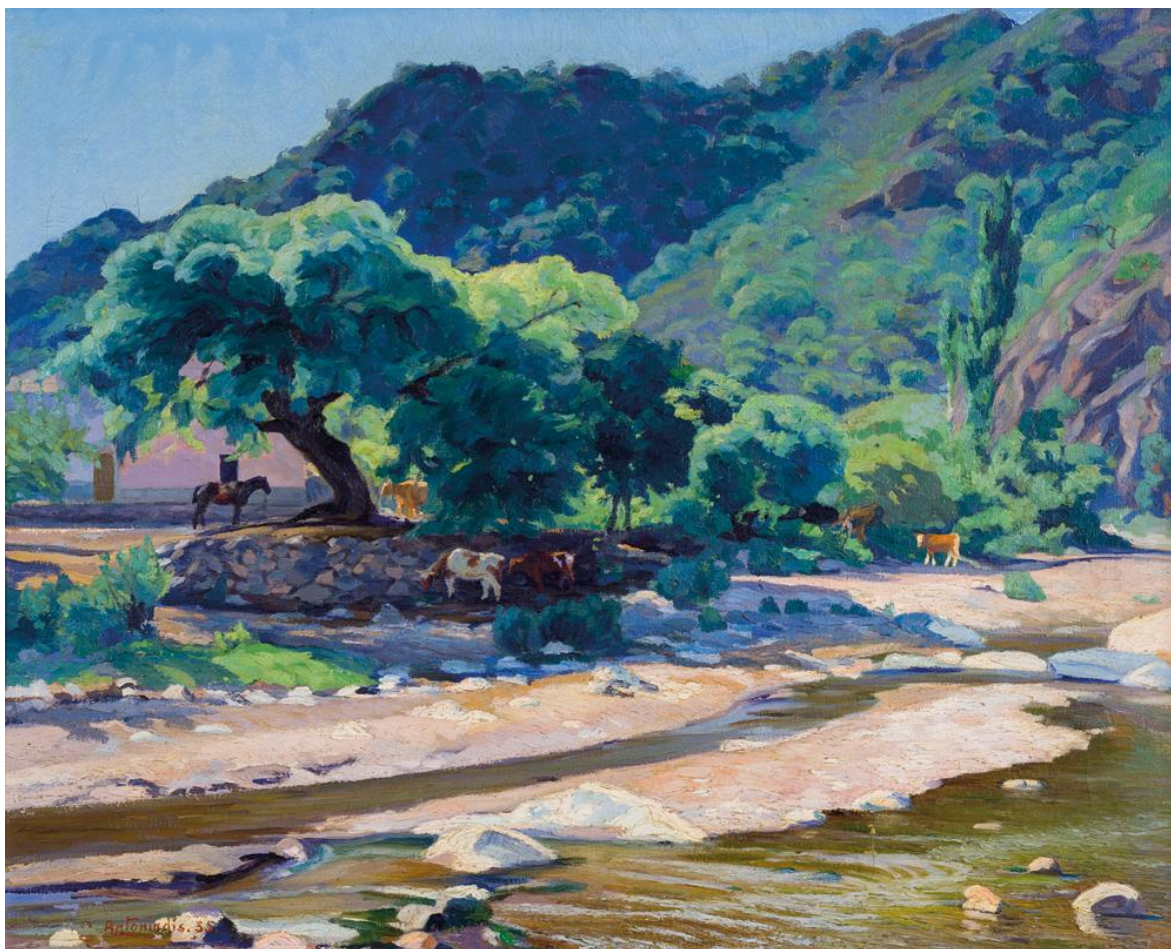
**Estilo:** simbolismo, impresionismo - Género: paisaje

**Tamaño:** 72 x 91 cm.

**Localización:** Salón Nacional de Artes Plásticas- Período: Arte Siglo XX (1910-1945)-  
Escuela: Argentina S.XIX

<https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/1708/>

(3) *Obra N° 36: Sinfonía de verano (San Marcos Sierra).*



**Autor:** Demetrio Antoniadis.

**Año:** 1935

**Técnica:** Óleo sobre tela.

**Tamaño:** 80 x 100 cm.

**Localización:** Museo castagnino + Macro. (Compra Comisión Municipal de Bellas

Artes en XIV Salón de Otoño – N°. Registro: 625. Colección: Histórica. Etiquetas:

Pintura.

<https://castagninomacro.org/page/obra/id/195/Antoniadis%2C-Demetrio/Sinfon%C3%ADa-de-verano>

(4) *Obra N° 37: Juanito cazando pajaritos. (Serie Juanito Laguna)*



**Autor:** Antonio Berni

**Año:** 1961.

**Materiales:** Xilocollage.

**Tamaño:** 174 x 128 cm.

**Localización:** Museo castagnino + Macro. (**Forma ingreso:** Donación Domingo Minetti y Gonzalo Martínez Carbonell. - **N° registro:** 1540 - **Colección:** Contemporánea - **Etiquetas:** Grabado.

<http://revistaanales.abc.gov.ar/wp-content/uploads/2011/09/Sandra-Carli-Capitulo-II-La-memoria-de-la-infancia.pdf>

(5) **Obra N° 38: *Atrás de la Loma.***



**Autor:** Olocco Esteban

**Año:** 2003

**Materiales:** Oleo sobre lienzo.

**Tamaño:** 60 x 50 cm

**Localización:** Museo Cerrito, Cordoba.

(6) *Obra N° 39: El fantasma de la gripe*



Autor: Menas, Rubén

Año: 2009

Materiales: Lápiz color s/papel

Tamaño: 70cm x 100cm

(7) *Obra N° 40: Jardín de Campo*



Autor: Elizalde Rodolfo.

Año: 2000

Materiales: Óleo sobre Tela.

Tamaño: 110 x 200 cm

Localización: Museo Castagnino Macro. Rosario Argentina.

(Libro Rodolfo Elizalde, 45 años de pintura, Ed. Castagnino, Macro. Rosario. 2008)

### ***C. ENTREVISTAS A DIVERSOS ARTISTAS PLÁSTICOS***

He transcripto algunas entrevistas publicadas en diversos medios, de artistas que por uno u otro motivo, han despertado mi interés.

#### **1. Entrevista a Rubén Menas**

**Su visión del arte (Boladenieve, 2010).**

- a. Elija una obra que lo/la represente, descríbala haciendo referencia a su formato y materialidad, su relación con el tiempo y el espacio, su estilo y su temática; detalle su proceso de producción**

***Obra “Chau”***



Esta obra es un paisaje, de 170 x 150 cm, óleo, del año 2009. Apelo al paisaje (por el momento me salen solo paisajes) con la intención de crear una experiencia sensible que a

partir de la contemplación de una escena de la naturaleza, sin anécdota ni personajes (donde nada sucede) de repente quien contempla se sienta impelido a observar, reformular, operar, cambiar cosas de lugar, sobre lo visto como si esto fuese algo real y en realidad solo sucedió en mi cabeza. Me fijo en el clima, la hora del día, si hay viento, si llovió (o no), la profundidad de los cielos y la aparición de algunos elementos o formas extraños a esa naturaleza que solo son excusas para poner un color o un gesto que me interesa plásticamente.

**b. En líneas generales, ¿cuál sería la forma en que sugeriría leer su obra?**

Sin prejuicios.

**c. En relación a su obra y su posición en el campo artístico nacional e internacional, ¿en qué tradición se reconoce? ¿Cuáles serían sus referentes contemporáneos? ¿Qué artistas le interesan de las generaciones anteriores y posteriores?**

Yo soy pintor. Y dibujante. La manera expresionista me permitió extrovertir un gesto más natural, menos controlado por la formación y más cercano a lo genuino en mí. Me interesaron mucho Kieffer, Penck, Immendorf, Polke, Clemente, Cuchi y ahora G. Orozco, M. Cattelan, W. Kentridge, J. & D. Chapman, Neo Rauch.

**d. Pensando en los últimos diez o quince años elija obras o muestras a su criterio fuertemente significativas de otros artistas de Argentina y explique por qué.**

Me atrajo la fotografía de Marcos López, algunas pinturas de Daniel García, obras de Pablo Peisino, Rosa González, Pablo Baena, Pablo Scheibengraf, Dante Montich, Roque Fraticelli, Oscar Benedecttis, Lucas Dipascuale. En algunos casos por una cuestión técnica y de factura y en otros porque logran (en mi) un especie de instante poético que es lo que más me interesa de una obra plástica.

**e. ¿Cuáles son los agrupamientos o tendencias que percibe en el arte argentino de los últimos diez o quince años a partir de elementos comunes?**

Creo que se han abierto muchas vertientes distintas de producción de obra en formatos no tradicionales (que está bueno) y también que algunos horizontes de búsqueda se limitan a

lo decorativo personal y en muchos casos se ha reemplazado la idea, el concepto, por el recurso, haciendo de lo producido a través de éste una especie de sustituto meramente retiniano, visual, de lo trascendente en pos (supongo) de objetivos de inserción en el sistema arte, a su vez en gran medida digitado por los curadores, de quienes algunos artistas se convierten en meros instrumentos a su servicio.

## **2. Mi entrevista personal a Néstor Jr.**

Buscando artistas que trabajan en imágenes relacionadas con la naturaleza, me contacté con Néstor Jr., a continuación desarrollo la entrevista que realice.

Hola Néstor, y mil gracias por haber aceptado ésta entrevista!

### **a. Quiero saber tu nombre y apellido. Nacionalidad y Profesión**

Soy Nestor Jr. Brasileño –artista visual

### **b. ¿Qué significa ser artista para vos?**

Significa crear relatos antropológicos traduciendo lo cotidiano y las cosas dentro de un lenguaje propio.

### **c. ¿Cuándo empezaste a definirte como artista?**

Desde muy chico me ponía a hacer y crear cosas. Pero considero que en los últimos 10 años estoy dentro de un lenguaje e investigación coherente y con una línea de pensamiento. Entonces para mí considero que este es el periodo que me definió como artista/creador

### **d. ¿Cuál es la relación que tienes con tu obra?**

He leído una vez que ser un artista es como tener un látigo, y éste sólo tiene por finalidad la autoflagelación. Esto es, estamos siempre en busca de algo, que me parece lejos de encontrar. En esta búsqueda, a veces puede ser placentera – somos todos un poco sadomasoquistas jajaja – otras veces es muy duro. Mi relación entonces, a veces es dulce, y otras veces difícil. Pero no puedo, de verdad, vivir sin crear mis cosas, mis personajes.

**e. ¿Consideras que tu obra está dentro de ti o lo piensas como algo distinto y lejano a ti? ¿Sentís que encontraste tu estilo?**

Si, estos trabajos son de los últimos 2 o 3 años y tiene mucho de mí y de mi estética. Pero después de 10 años creando, creo que ahora estoy como cerrando un ciclo, estético y creativo. Buscando nuevas cosas. Que no sé dónde va llegar.

**f. En tus obras se destacan los retratos y la naturaleza ¿Qué deseas transmitir con la misma?**

-El cuerpo, la desnudez, el erotismo son desde niño, temas que me encantan. Siempre tuve una relación muy fuerte con los cuerpos desnudos, y este erotismo no es algo sexual, esta desnudez es más una forma de naturalización de nuestros cuerpos. La relación con la naturaleza es porque siempre ha estado empapado con este espacio. Crecí en un sitio aislado en una pequeña villa en el sur de Brasil, y siempre estuve en contacto con las plantas, los ríos, las flores, los animales. Esta proximidad con la naturaleza ahora se hace presente en mis trabajos. A mí me gusta mucho este contacto y sobre todo con la estacionalidad de las plantas, flores, siempre son retratadas en mis pinturas

**g. Hoy, cuál es tu relación sentimental con tu obra.**

En el principio tenía muchos celos de mis obras, no podía venderlas. Tenía mucha preocupación con todo. Después entendí que el tiempo de creación, hoy es mucho más terapéutico para mí, y después que esta se hace, no hay más sentimientos por la obra, Ja ja ja ja. No que no me guste, lo que hago, pero, no sé, siento que algo ha cambiado...

**h. Última pregunta... ¿Me podrías contar acerca de tu proceso de producción?**

-Mi proceso es básicamente mirar alrededor ya que tengo esto de aplicar las cosas del cotidiano en los trabajos. Tengo por hábito hacer bocetos en cuadernos y después pienso la obra en mi atelier. Antes tenía una creación más orgánica, digámoslo así, hoy estoy en busca

de algo mucho más consciente. Estoy trabajando mejor las series, los temas. Bueno, como dije antes las cosas están cambiando, no se mucho adonde llegaré.

### *Obra Cabeça 03*



Autor: Néstor Jr.

Año: 2013

Técnica: Acuarela sobre papel

Tamaño: 32 x 24 cm

<https://www.flickr.com/photos/nelstorjr/6841441990/in/photostream/>

### **3. Entrevista a Pablo Thecuadro**

Nombrado como uno de los principales exponentes de la técnica del collage en España, Pablo Thecuadro, un artista madrileño que a su corta edad se ha vuelto un referente de esa nueva ola de creativos que se inspiran, crean y comparten su obra a través de internet. Pablo selecciona fotografías de revistas de moda e imágenes en la web para después recortarlas y volverlas a unir en una nueva composición, jugando así con la forma, el color y el espacio para crear una unidad simbólica diferente.

Después de estudiar Fotografía Artística en la Escuela de Arte de Huesca y en la Escuela de Arte nº10 de Madrid, Thecuadro ha colaborado con importantes editoriales y

publicaciones de moda en España. En esta ocasión Pablo nos habla acerca de su trabajo y nos deja acercarnos más a su obra.

- a. Antes que nada, cuéntanos de dónde se origina esta preferencia por la técnica del collage, ¿Qué cualidades creativas en ella te han inclinado en hacerla tu medio de expresión?**

Se origina en hacer algo muy manual, en buscar inspiración en revistas y querer hacer algo inmediatamente. Con el tiempo se ha convertido en una actividad muy adictiva para mí, necesito estar ocupado.

- b. Para la realización de tus piezas, está claro que antes de recortar y pegar hay todo un proceso de selección de material, ¿De dónde obtienes todas estas imágenes?, ¿Qué parámetros tienes o qué sueles buscar dentro de este proceso de curación de contenido?**

Siempre me han gustado las revistas en papel y compro muchas. La mayoría del material viene de allí. Otra parte viene de colaboraciones con fotógrafos o encargos para publicaciones. Lo que busco son imágenes que me gusten visualmente o que me hagan pensar que son el comienzo de algo más.

- c. Háblanos de tu proceso creativo después de elegir el material, ¿Cómo decides qué poner y qué no?, ¿Partes de una idea o concepto o sólo experimentas con el espacio, el color y la forma hasta obtener una composición?**

Depende. Si es un encargo, tengo que incluir cierto número de fotos o prendas porque tienen que aparecer obligatoriamente. Si es un collage que hago por mi cuenta, todo es experimentación, aunque ahora suelo limitarme a utilizar fotografías de una misma editorial de moda, a modo de entrenamiento, por decirlo de alguna manera.

- d. ¿Qué te suele inspirar?, ¿Cuáles son tus películas, artistas, libros o bandas favoritas, y cómo influye esto en tu obra?**

Creo que mi mayor inspiración es Internet, es lo que más consumo. Siempre estoy escuchando música mientras hago collages, me gustaría mucho hacer portadas de discos. Depeche Mode, Lykke Li, The Present Moment, Brassica, Hurts, Iamamwhoami, FKA Twigs, Alpines, Blondie, Florence + The Machine...

**e. Por último nos gustaría que nos compartieras en qué estás trabajando actualmente y además, ¿Cuál es la meta a futuro de Pablo Thecuadro en el panorama artístico?**

Actualmente estoy trabajando en una serie de collages llamada Playmate's Ghost, utilizando fotografías de Playboy de los 80-90. Y en el ámbito fotográfico, en una serie de dípticos llamada Plastic flowers are my favorite kind of flowers. En el futuro me encantaría poder trabajar con editoriales en las que yo también fuese el fotógrafo.

Texto por: David Ocampo @davidonoir, <https://inkultmagazine.com/blog/5questions2-pablo-thecuadro/>

***Obra Yo Dona - Thecuadro***



#### **4. Entrevistas a Rodolfo Elizalde**

El Director de la Biblioteca “Dr. Juan Álvarez”, Rubén Echagüe, apuesta una vez más a darles lugar a los clásicos, y decide mostrar las acuarelas de Rodolfo Elizalde, reconocido pintor local perteneciente al sobresaliente grupo de alumnos del maestro Juan Grela. Flores para Elizalde, se llama, y realizar una exposición que sólo contenga flores resulta hoy francamente vanguardista, y en primavera. Uno estaría errando el camino si creyese que sólo basta una mirada a vuelo de pájaro, aunque los pájaros y las flores se lleven bien indiscutiblemente. Las flores de Elizalde sostienen una muestra de más de veinte acuarelas, y la sostienen en primavera. Porque en invierno las flores aún son pensamientos, pero en primavera nos persiguen hasta en los sueños. Y Elizalde no elude lo obvio, lo remarca. Su desafío nos hace detenernos, y es en ese movimiento que las flores de Elizalde aparecen. Pero al rato, entrenadas en el arte del ilusionismo, desaparecen. Las figuras estelares ya no tienen pétalos; buscar flores en el jardín de Elizalde se vuelve un sinsentido. Él se ha dejado gobernar, no es la figuración su meta; la forma en tanto tal, represente lo que represente, es su actriz principal. Y el color, su libreto. Los tres emprenden un recorrido donde él se deja llevar, pero donde conoce perfectamente el punto de destino. Ahí es donde conviene seguirlo, por todas sus estaciones. El estudio concienzudo del color nos devuelve diálogos de tonos nada ingenuos, composiciones donde el trazo, con sus contornos decididos, no equivoca el punto donde el ojo asesta. Y la forma, llevada a exámenes cada vez más complejos, hace olvidar, por momentos, cualquier intento por recordar el referente. Elizalde elige un tema engañoso, aparentemente cándido. Su temática simple le permite un despliegue en otro plano, que es el que verdaderamente le importa. Si el espectador cree que irá a ver una muestra de flores, sólo verá flores. Si en cambio, le otorga a este singularísimo pintor la madurez visible que le han

dado años de trabajo sostenido, se encontrará entonces no con flores, sino con todas las primaveras juntas, las primaveras de Elizalde. (Arte on line, 2010)

"No quise depender de vender mi pintura". Me jubilé el primero de junio de 2001. No me busqué otro trabajo, me dediqué a la pintura. Todos los miércoles, de marzo a diciembre, enseñé en mi taller, pero lo hago porque me gusta, tengo alumnos que me hacen hablar de pintura, que es lo que necesito. Otra de las cosas que hice mucho fue dar charlas y hacer visitas guiadas a exposiciones. Mis últimos quince años han sido de un positivo crecimiento. Trabajo más distendido, a lo largo de mi vida siempre pinté con despertador: o tenía que dar clases o tenía que atender a un alumno particular que vivía en algún pueblo. Al jubilarme me relajé, me sentí en un clima mucho más creativo. Trato a la obra de distinta manera, sin urgencia. A veces con apuro, pero con urgencia no. He tenido tiempo para atender mejor lo que hago, me he animado a hacer cambios y a dar pequeños saltos gracias a esta tranquilidad de ánimo. Nunca pinté para un concurso, cuando participaba mandaba cuadros que ya tenía, no puedo pintar para Salones porque no puedo pintar con una fecha. Del paisaje rural pasé a pintar una serie que titulé "Los brotes de la higuera, en 2001". En el terreno de San Jerónimo no se podía caminar porque unas higueras lo habían copado. Llamé a un tipo que era como Elizalde, exagerado, y le pedí que las podara: las dejó como un tenedor. Edith se quería morir y yo estaba que me jugaba el matrimonio. En primavera brotaron, me dio una alegría tremenda y me puse a pintarlas. Ahí empezó otra idea de la pintura. No era estimularme con el mero apunte del paisaje sino querer provocar el cuadro. Pensaba: "Tengo que hacer un árbol que no esté brotado", entonces buscaba un modelo, pero ya con una idea. Hice obras grandes, luego muchas acuarelas donde plasmé flores, que también pinté en óleo y me gustaron mucho. En 2014 trabajé una serie de flores a partir de un ramo. Distintos dibujos y apuntes dispararon nuevas imágenes. Así salió Magnolia púrpura. Fue una serie bastante creativa y cayó muy bien, recibí elogios de parte de gente que nunca me había dirigido la palabra en pintura. Yo

tenía un público pero esa muestra tuvo repercusión a otros niveles. Total dedicación a la pintura: el trabajo de los últimos quince años. Durante un tiempo dibujé en el jardín, me gusta mucho la cantidad de formas que ofrece. Esto me lo había dicho don Luis Ouvrard cuando yo pintaba paisaje urbano. En esa época dibujaba con regla porque me gustaba hacer todo muy geométrico, y el viejo —y lo de viejo lo digo con profundo cariño— me decía: "Vos, Elizalde, tenés que ir al jardín y dibujar las plantas". "Claro", le contestaba, y pensaba: "Qué voy a dibujar plantas, si a mí me gustan las líneas rectas". Cada vez que me voy al jardín a dibujar una planta o una maceta me acuerdo de él, de lo bien que me hizo salir a dibujar ahí y de lo bien que hace cambiar de temas; no todos los días porque eso provoca una superficialidad, pero seguir demasiado con lo mismo también se torna superficial y uno se aburre. Lo que Ouvrard me proponía, en definitiva, era que no dibujara de la misma manera una misma cosa. Eso ocurrió y es algo que me alegra mucho. Ahora estoy pintando a partir de unos dibujos que tengo hechos. La serie se llama Interiores y nace con el franco propósito de contar mi casa, algo que nunca había hecho. No sé si al final lo logro, pero empecé así. La idea es un poco pretenciosa: lograr un contraste muy evidente entre la realización libre y la realización geométrica, que se note que uso la regla pero que además pinto con el pincel a mano levantada, muy libremente y usando negro. Me metí con otra cosa y necesito, como las gallinas, empollar para que las obras salgan redondas. Es un momento muy intenso. Hoy me desperté pensando que el gris del piso que pinté ayer era muy claro, no veía la hora de corregirlo. Eran las cuatro de la mañana, tampoco quise hacerme el loco y meterme en el taller, estaba medio dormido y no podía pintar así. Pero a las siete y cuarto salí de la cama, desayuné y me puse a trabajar. Oscurecí el piso y me quedé tranquilo. Los cambios de las técnicas obligan a un comienzo duro. Cuando me metí con la acuarela no sabía para dónde agarrar, eso no es para cualquiera, hay gente que nace para acuarelista porque tiene toque y sabe manejar el agua. Retomar algo que habías dejado también es bueno, uno mira de lejos y toma otra perspectiva. Para la muestra

Magnolia púrpura usé el pomo negro, que hacía mucho que lo tenía abandonado, y por supuesto la pintura se transformó, el color se transformó y lo mismo pasó con el dibujo, a partir de esa apoyatura en el color. El jardín y los interiores, en la vida que estamos viviendo, el romanticismo ha sido absolutamente erradicado, sólo existe en algunas personas. El romanticismo que puede despertar el campo, como cualquier tipo de romanticismo, está en uno. Cuando elegí ser pintor, decidí trabajar medio día siguiendo los ejemplos que tenía de Grell, Gambartes y otros que había en la ciudad. Ellos trabajaban de algo para ganarse la vida; creo que nadie, acá en Rosario, vivió de la pintura propiamente dicha, no sé. En general la gente se la tuvo que rebuscar con otra cosa. ¿Por qué quise trabajar medio día? Porque no quise depender de vender mi pintura, no quise estar amenazado como suele ocurrir cuando uno tiene poco dinero y hace lo que puede para buscar recursos. No quería llegar al extremo de tener que hacer pintura comercial. Iba a pintar lo que me saliera, fuera ridículo, elemental, lo que sea. Me jugué a eso y a aprender por mi cuenta a partir de lo que me habían enseñado. Eso es para mí el romanticismo. Me da mucho placer dibujar y después pintar flores, es un proceso que me gusta mucho, pero ocurre que cuando me pongo a pintarlas ya no son parecidas a esas flores que me motivaron. Es una cosa rara: la flor me gusta mucho, pero no las pinto igual, solo mi imaginación se pone a trabajar junto conmigo, sin que yo lo requiera ni piense en hacer cosas raras ni nada. Simplemente me pongo a dibujar algo que, al terminarlo, yo mismo no se bien como salió. (Rosado Ivan. 2014). “Durante mi carrera de pintor cada tanto me han ocurrido cambios temáticos y también formales, que hacen en conjunto y en su combinación un cambio expresivo. Últimamente, me he orientado a pintar cuestiones vegetales : flores, yuyos, plantas ... anteriormente hice una muestra con violetas de los Alpes, que son flores que se mueven, cuyos pétalos adoptan posiciones cambiantes y extrañas, que surgieron un montón, son muy tentadoras para dibujar, y con la magnolia ocurre lo mismo”, explica cuando se le pregunta el porqué de esta muestra, y agrega: “ lo que resulto

es que mi hija trajo unas flores y las pusieron en un florero y quedaron ahí, de manera que tuve un trato cotidiano con ellas: empecé a dibujarlas, y eso me motivo para hacer pinturas, oleos”. (Lenardón, 2010).



***Obra Los brotes de la higuera III***

Autor: Rodolfo Elizalde

Año: 2001

Técnica: óleo sobre tela,

Tamaño: 145x145cm.

### **3. Entrevista a Naomi Okubo**

Extractada de su Blog <https://nyaoon.jimdo.com/>. “Me ha interesado la vida y el estilo de vida de las personas. La apariencia es una parte de la identidad. Cuando ves a alguien, puedes reconocer un poco sobre su personalidad y su vida a través de su apariencia individual.

Por cierto, ¿qué es una identidad? ¿Cómo desarrollamos identidades propias? Esta pregunta es el tema principal de mi trabajo. La escuela secundaria, me fue difícil. Cuando estaba en la escuela secundaria, pensaba que sería un buen momento para ser viejo. Me habían intimidado e ignorado. Sentí que era imposible tener una buena relación con los demás. Sin embargo, cuando cambié mi propia apariencia, la gente cambió su actitud hacia mí. Comenzaron a notarme, y nuestra relación mejoró. Desde entonces, comencé a prestar atención a mi apariencia, aunque era consciente del poder de la moda. Desde ese entonces, vi

muchos problemas e ironías diferentes en nuestra sociedad. Luchamos y nos avergonzamos por las imágenes ideales difundidas por los medios de comunicación; y eso también afecta nuestro estilo de vida, y obviamente hay además, algunos temas relacionados con el género.

Cuando estamos demasiado expuestos y consumidos por los medios de comunicación, nos confundimos sobre lo que es real y lo que es falso. Como resultado, nos volvemos adictos a ellos. ¿Esas imágenes crean hambre para comprar más cosas? ¿Estamos viviendo en un tiempo desconocido bajo la influencia de otros? No hay límite para la formulación de preguntas, pero la verdad siempre está oculta bajo la hermosa superficie. Mi proceso de pintura comienza con una fotografía, tomada de varias formas, de medios de comunicación, anuncios y mi autorretrato. Luego recreo la imagen mediante un collage o fotomontaje con Photoshop. Después de eso, uso un proyector para trazar el contorno sobre el algodón, y luego pinto exactamente la misma imagen que hice con Photoshop.

Creo que mi trabajo se basa en mi problema personal, y está relacionado con problemas mayores y siempre está conectado con identidades individuales. (<https://nyaooon.jimdo.com/statement/>)

***Obra Pretending to be Narcissus.***



Autor: Naomi Okubo.  
Año: 2017  
Técnica: Acrílico  
sobre algodón  
Tamaño: 122 x 66 cm  
<https://nyaooon.jimdo.com/works/>

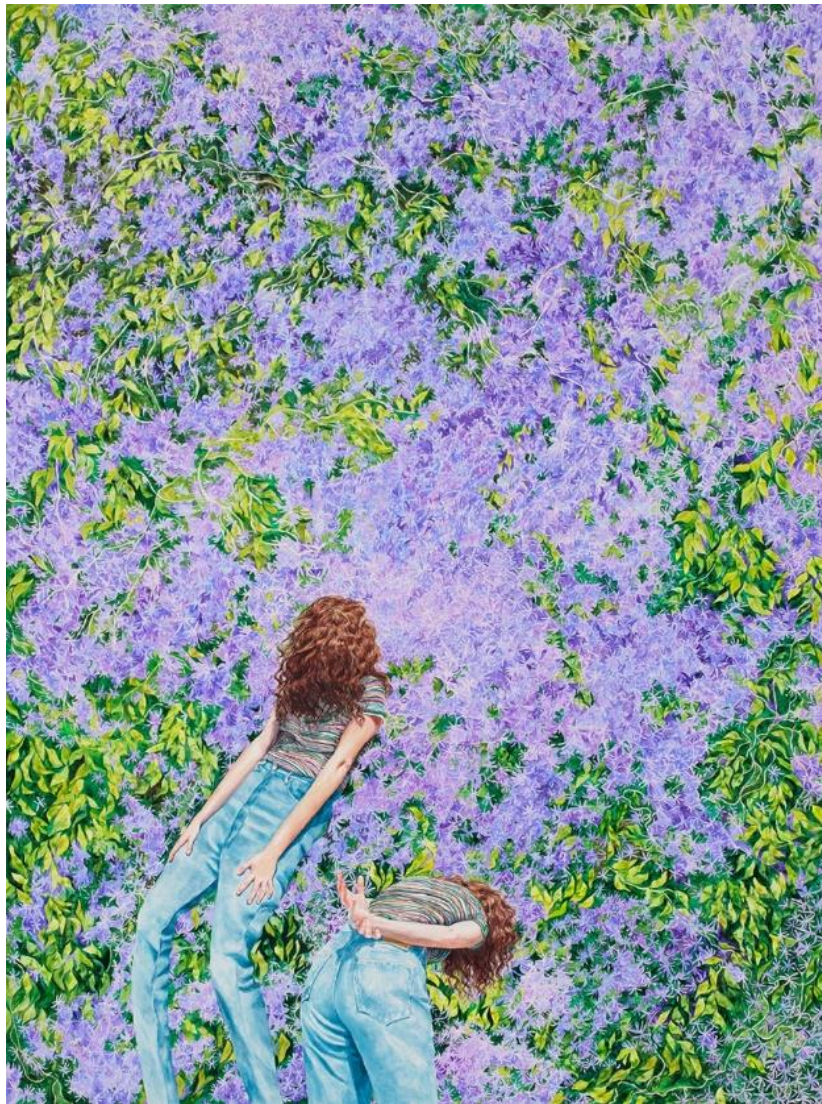
#### **4. Entrevista a Monica Rohan**

Las pinturas de la australiana **Mónica Rohan** parecen parte de una novela del siglo XIX. A través de una misteriosa forma de autorretrato, Rohan -influenciada por el artista francés Edouard Vuillard- da rienda suelta a su imaginación construyendo paisajes emocionales que nos transportan a diversos estados físicos.

A Mónica Rohan (Coma, 2015) su infancia en el campo le sigue merodeando. Pasó muchas horas en soledad y también pasó frío. La luz, el color y los patrones de las mantas con las que se protegía fueron componiendo un temperamento caprichoso, casi idílico, pero que deja entrever notas de una fragilidad propia del aislamiento. Mónica se autorretrata cubierta y envuelta en telas. En sus pinturas esconde su rostro entre retales de alegres colores que pueden resultar traviesas. Pero las montañas de seda y otros tejidos remendados quizá ocultan su identidad, dando cobijo a la naturaleza contemplativa de la protagonista.

Otras veces busca compañía y entonces se da la libertad de desdoblarse y se dibuja dos veces. Y de nuevo reina el silencio, y el contacto es mínimo, un roce como mucho, pero aumenta el calor humano y la burbuja se amplía por un instante para dar cabida a un alter ego que va y viene contantemente.

El uso del espacio como recurso pictórico es un elemento sorprendente en su trabajo. Mujeres vagando en un sin fin flotante, cayendo, subiendo o simplemente recostadas esperando nada, nos conmueven en un contexto dominado por el color. Su pintura es lúdica y cálida; todo gracias a su amor por elementos decorativos como textiles y follajes exuberantes que enriquecen simbólicamente toda su obra como si se tratara de un día iluminado, un momento intrigante donde reconocemos cierta fragilidad y languidez existencial que no podemos dejar de cuestionar.



***Obra What can I say***

Autor: Monica Rohan

Año: 2017

Técnica: Oleo

Tamaño: 80.0 x 61.0 cm

[https://www.janmurphy  
gallery.](https://www.janmurphygallery.com.au/artist/monica-rohan/)

[com.au/artist/monica-  
rohan/](https://www.janmurphygallery.com.au/artist/monica-rohan/)

