



**UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**ESCUELA NACIONAL DE ARTES  
PLÁSTICAS**



DEPTO. DE ASESORIA  
PARA LA TITULACIÓN

ESCUELA NACIONAL  
DE ARTES PLÁSTICAS  
XOCHIMILCO D.F.

**“La Abstracción en la Pintura de Paisaje”**

Tesis que para obtener el Título de:  
Licenciado en Artes Visuales

Presenta:

Omar Sánchez Tobilla

Director de Tesis:

Mtro. Gerardo Portillo Ortíz.

**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**A la memoria de mi madre.**

## INDICE

INTRODUCCION.....	1
-------------------	---

### CAPITULO 1

#### LA PINTURA DE PAISAJE

1.1 ANTECEDENTES .....	3
1.2 LA MORFOLOGIA DEL PAISAJE.....	9
1.3 LA ABSTRACCION .....	15

### CAPITULO 2

#### ANALISIS DE PINTORES REPRESENTATIVOS DE LA PINTURA DE PAISAJE

2.1 SOBRE WILLIAM TURNER (HISTORIA).....	29
2.2 ANALISIS DE LA OBRA DE J.M. WILLIAM TURNER.....	41
2.3 SOBRE PAUL CEZANNE (HISTORIA).....	48
2.4 ANALISIS DE LA OBRA DE PAUL CEZANNE.....	61

### CAPITULO 3

#### SOBRE MI OBRA PICTORICA

3.1 LO ABSTRACTO Y LO ATMOSFERICO EN LA PINTURA DE PAISAJE.....	67
3.2 SOBRE EL COLOR EN MI OBRA.....	77
CONCLUSIÓN.....	92
BIBLIOGRAFÍA.....	93

## INTRODUCCIÓN

La idea general de este trabajo, es la de realizar una serie de reflexiones muy libres sobre el arte y la pintura paisajista, a partir de una serie de cuadros que he realizado y que me permiten especular en torno a intenciones plásticas, ideas estéticas y postura artística.

Tres capítulos en los cuales están integradas cronológicamente las obras realizadas dentro y fuera de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, como parte de un proceso educativo visual y técnico, que me ayudaron a comprender en mayor medida la apreciación del paisaje y sus múltiples significados visuales. Los tres capítulos que se mencionan en esta tesis son: 1. - La pintura de paisaje, 2. - Análisis de la obra de pintores representativos del género paisajista; Paúl Cezanne y J. M. W. Turner. 3. - Sobre mi obra.

En él primer capítulo hablaré un poco sobre conceptos básicos de lo que es el paisaje, la atmósfera y conceptos que definen al arte abstracto, que nos ayudan un poco a establecer parámetros en lo que se refiere al paisaje, como género pictórico. En el segundo capítulo analizaré la obra de dos artistas, que considero fundamentales en mi desarrollo artístico y que son pilares en la obra paisajista. El británico J.M.W.Turner y el francés Paúl Cezanne.

En él tercer capítulo mencionaré un poco más acerca de mi obra pictórica y como es que fui influenciado por estos artistas que son fundamentales en mi educación pictórica.

Una de las ideas principales de esta tesis es tratar de hacer nuestras o para sí mismas las imágenes que surgen de una percepción distinta a la de observar; si no que, en estos cuadros, tengamos el oficio de ver y asimilar cada color y forma y así no quedarnos en la simple y llana postura de insensibilidad e incredulidad de la pintura que yo llamo "La abstracción en la pintura de paisaje".

El paisaje, es y ha sido muy importante en el desarrollo artístico de cualquier pintor, su comprensión tanto en la percepción y en el análisis para su representación pictórica son indispensables para el trabajo, que he venido desarrollando a lo largo de mi trayectoria artística

Significa entonces, que: el arte del paisaje en sus múltiples representaciones pictóricas abre paso a eternas significaciones visuales que solo pueden existir; pienso yo, en uno de los oficios que nos salva del caos y la monotonía que es la pintura y en general el Arte.

## CAPITULO 1

### LA PINTURA DE PAISAJE

#### 1.1 ANTECEDENTES

“La necesidad primordial de resaltar la pintura de paisaje es la organización de la naturaleza en la medida en que ello puede ser comprendido en el proyecto de la pintura de paisaje”<sup>1</sup>. En muchas épocas la pintura de paisaje ha sido considerada como un género menor, como simple entretenimiento, y que “era necesario la implementación de las figuras y de algún tema para así hacerse valer”<sup>2</sup>. La pintura de paisaje es desde mi punto de vista el género más placentero que existe en el arte pictórico, provisto de cualidades muy poderosas, de hecho en cuanto a la visión se refiere, place y entretiene al espectador incluso con una agradable combinación de los colores que vaya unida a un orden adecuado. Observar una pintura de paisaje es sinónimo de transportarnos a lugares inimaginables con el sólo hecho de deslizar nuestra mirada en todo lo que se nos presenta dentro de las obras.

---

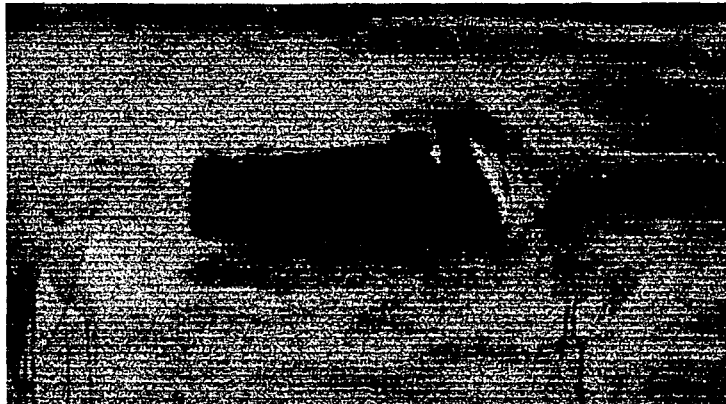
<sup>1</sup> LHOE, ANDRÉ, Tratado del Paisaje, p.38

<sup>2</sup> GUSTAV CARUS, CARL, Cartas y anotaciones sobre la pintura de paisaje, p22.1858.

En cualquier obra pictórica, y más, en la representación de la pintura de paisaje lo que se provoca en el espectador va directamente hacia sus sentidos, y no se detiene al informe del entendimiento.

Lo que se propone la pintura de paisaje es primordialmente brindar un placer a la imaginación y ocupar el trabajo y esfuerzo de los sentidos para una experiencia visual placentera. De esa atracción que se tiene de la naturaleza inventada se deriva pues, la imaginación.





**AUTOR: OMAR SANCHEZ TOBILLA**  
**TITULO: AZUFRADO**  
**TECNICA: OLEO/MADERA**  
**MEDIDAS: 90 X 1,25 cm.**  
**AÑO: 2001**

En la historia de la pintura el hombre siempre ha buscado la representación de la naturaleza, de una forma primigenia haciéndola objeto en su significado, o más bien dándole un tema específico. Evidentemente, "la pintura de paisaje se apropia de una condición significativa e intelectual que nos conduce a una educación de los sentimientos"<sup>3</sup>. El tratadista alemán "Johann Georg Sulzer"<sup>4</sup> nos menciona que: En la pintura de paisaje, el hombre adquiere una formación moral, favorece la felicidad del hombre y el bien común porque aproxima al individuo a una existencia ética bajo el modelo de la naturaleza; nutre el entendimiento y el alma de principios y sentimientos altruistas.

"El fenómeno de lo abstracto en la pintura de paisaje se asemeja, o tiene algo en común con la idea de la devoción, porque lo divino es algo incorpóreo, que no se puede ver ni tocar, y de ilimitada presencia"<sup>5</sup>. Es por eso, que la idea de Dios y finalmente, la devoción, están contenidas en el ser infinito de la naturaleza. En la pintura de paisaje se plantea un nuevo camino, existe una necesidad de regenerar a tal pintura con creaciones que muestren lo que se plantea como abstracción en una pintura de paisaje. Gracias a esta nueva visión pictórica observamos y contemplamos en cierta realidad un mundo nuevo.

---

<sup>3</sup> PELLICER, CARLOS; CHAVEZ, MORADO, Nicolas Moreno. p.8

<sup>4</sup> GUSTAV CARUS, CARL; Cartas y anotaciones sobre la pintura de paisaje.

<sup>5</sup> GUSTAV CARUS, CARL; Cartas y anotaciones sobre la pintura de paisaje.



**AUTOR: OMAR SANCHEZ TOBILLA**  
**TITULO: ARRECIFE**  
**TECNICA: OLEO/TELA**  
**TAMAÑO: 200 X 250 cm.**  
**AÑO: 1998**

En una de las cartas de Carl Gustav Carus se menciona que **la pintura de paisaje es un arte contemporáneamente nuevo** (N. del A.- bajo el contexto de su época), en un sentido parecido a las cartas de Schiller en donde se distingue lo clásico de lo romántico. Hay una diferenciación de la pintura de la antigüedad en la cual se trata de representar la figura y el artista moderno con otra educación, ya sea musical y más sensible a los fenómenos de la naturaleza de una visión mayormente abstracta.

En esta nueva visión de la naturaleza del pintor moderno se encuentra su percepción subjetiva del conocimiento del mundo de una manera sensible que lo lleva a reconciliarse con el conjunto de la naturaleza en su forma más sublime. En esta pintura, el pintor pretende ver las cosas de una manera muy detallada, que se le presentan a su ojo como propiedades orgánicas de los fenómenos; se concientiza a la razón de la pintura por un lado y, por el otro, a los fenómenos de la naturaleza, esto lo lleva a reconciliarse con el mundo del arte como medio de manifestación y a la naturaleza como una realidad.

## **1.2 LA MORFOLOGÍA DEL PAISAJE**

La palabra morfología (como definición) significa teoría de la forma de los cuerpos orgánicos, si tratamos de adaptar esta definición a la del paisaje abstracto nos resultaría en una definición de las formas orgánicas para compararlas con las formas que en este tipo de pintura se plantean. En esta pintura existen formas que se pueden comparar a las formas orgánicas reales de la naturaleza. Las comparaciones morfológicas conducen al conocimiento de leyes a las que son conformes manifestaciones puntuales, e incluso a la experiencia de ideas que corresponden a tales manifestaciones, y de cuya realidad vienen a participar los sentidos. En este sentido al ojo del pintor se le exige también una apreciación científica de las cosas que puede representar en su pintura y darle un significado clínico de esos elementos.

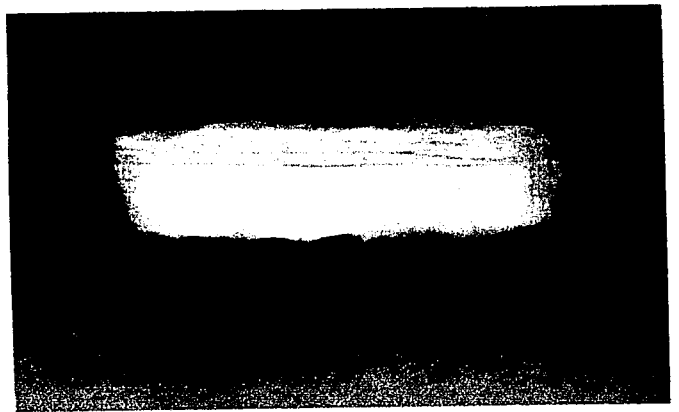
Lo esencial en la representación de la pintura de paisaje es el nivel de capacidad de desarrollo de las formas de la naturaleza. El ser humano le da importancia a aquellos elementos que sirvan para sus fines, esto quiere decir que nunca le dá importancia como elemento artístico y atiende por ejemplo a una roca, como elemento para la construcción de un templo, pero no se le pasa fácilmente por la cabeza considerarla tan bella por sí misma como para ser digna de reproducción artística.

Las pinturas que representan con más carácter cualquier tipo de expresión, de un lugar son aquellas creo yo, en que ***el artista no siguió ningún boceto tomado sobre el terreno, sino que reprodujo a partir de su propio espíritu, con libertad y fidelidad, una escena de la vida natural que le había agobiado.***

Todos los pintores observan el mundo de distinta forma; es decir, a uno solamente le puede importar la representación fiel de la imagen, y al otro, solamente el objeto como una simple cosa ó como su significado. Cuando el pintor ha cumplido con la representación fiel de la imagen cree que ya cumplió con el espectador y deja arrinconada la verdadera naturaleza de las cosas, olvidándose también del reino de las ideas. Bajo estas circunstancias surge pues la representación del paisaje como un arte sentimental.

Sería inconcebible que a algún ser humano no le causaran placer las obras de William Turner, Cézanne, etc.; y de igual manera algunas de las obras de arte de los paisajistas mexicanos; por nombrar a algunos: José María Velasco, Dr. Atl, etc. Son obras de arte que merecen un calificativo de soberbia y veracidad para mucho tiempo, y para todos aquellos que se han educado en la atención de la belleza de los paisajes.

No trato de decir que realmente estos autores son lo más representativo, sino que al tener en cuenta a estos, nos encaminamos hacia la verdad primigenia de la naturaleza, con un grado de inocencia como una manifestación divina para darle paso ahora a la idea del artista para su representación pictórica.



**AUTOR: OMAR SANCHEZ TOBILLA**  
**TIULO: ABERTURA**  
**TECNICA: OLEO/MADERA**  
**MEDIDAS: 90 X 1.25 cm.**  
**AÑO: 2002**



Para concluir con este tema de la morfología del paisaje diría que: **Todo lo que es o no es, o existe, ha de manifestarse, y lo hace a través de formas y por las mutaciones de estas, y por consiguiente las formas son una manifestación de variantes de su ambiente.**

Concretando este tema de la morfología con el asunto del paisaje con tendencia abstracta, diríamos que en una comparación con las formas de la naturaleza, como por ejemplo alguna nube, comparándola con un anfibio, en los dos está integrada esa morfología, los dos cambian de forma por medio de la naturaleza. Podemos juzgar entonces estos hechos, aunque un poco distintos pero con cierto parentesco como capricho de la naturaleza, es decir, la aparición de la forma se manifiesta, se hace presente en algo.

Sí. Han cambiado las cosas y las formas de ver también. Es por eso que nuestros campos de visión se han ampliado. Nosotros los humanos pensamos y sentimos en apariencia de manera muy distinta, y actuamos también en apariencia de una manera diversa, pero realmente la mirada penetrante de alguien nos dice que realmente seguimos siendo la misma persona, el mismo *yo* quien reproduce esas formas aparentemente distintas, al modo en que un mismo árbol desprende follajes distintos en diferentes estaciones.

En este sentido, quien pretende revisar los trabajos anteriores del artista o pintor se dará cuenta que ya no está del todo conforme con lo anterior, y tendrá que objetar con esa forma. Pero también se dará cuenta que en ese tiempo de creación quizás esa semilla se ha marchitado, pero otra nueva esta por crecer en otra dirección

### **1.3 La Abstracción**

La importancia de la abstracción en la pintura contemporánea radica en encontrar el estudio básico de la necesidad de expresión que ha tenido el hombre desde sus tiempos más remotos. ¿Ha muerto el arte abstracto? Esa es la pregunta en la cual están contenidos distintos modos de pensar. Lo que distingue entre otro aspecto a los movimientos artísticos es su radicalismo, el ir más allá, siempre, hasta tocar el punto final, los límites del límite.

Existe un riesgo que contamina al arte abstracto, y es que se sustente en sí mismo. Cada pintor utiliza su propio lenguaje y como resultado se tiende a otra forma de comunicación.

La pintura abstracta es lenguaje pictórico. Cuando se utilizan signos o formas de significados comunes para todos, se aleja el significado del lenguaje.

En el doblez de su contradicción reside su grandeza y reafirma su naturaleza, naturaleza que acierta más en la abstracción que en la figuración.

La abstracción, aunque pretenda ser impuesta en estos momentos como el arte de la era electrónica o una expresión del subconsciente, es tan antigua como las síntesis maravillosas de las cavernas milenarias.

En todas las épocas han existido abstractos conscientes e inteligentes; en la obra de los maestros antiguos se contiene un arreglo abstracto, que no es aparente, de líneas y masas, de oscuros y claros, de colores e intensidades; un arabesco o arreglo de formas irreales en el que está cimentada toda la estructura y que es el que constituye la base estética del cuadro y la fundación del impacto emotivo.

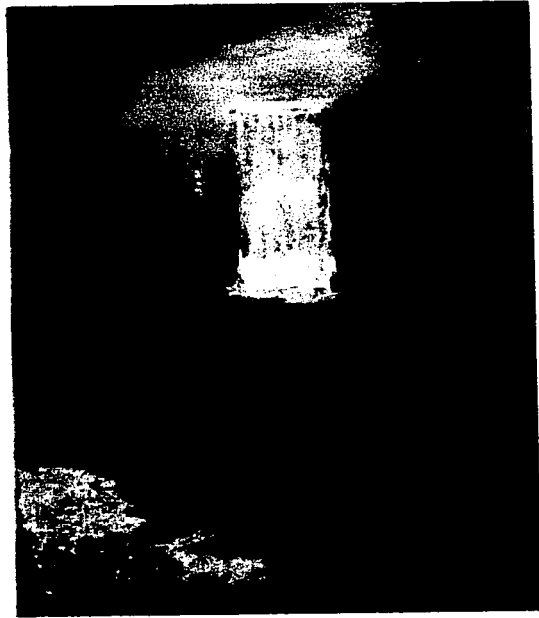
Lo que distingue al arte abstracto podría considerarse como producto de nuestra época mecanizada, la imagen contradictoria de lo que ahora llamaría como era computarizada.

La abstracción es tan antigua como el hombre, reiterándose en la moderna revolución del arte abstracto, la "voluntad" de expresarse formalmente, no representativamente. Los pueblos prehistóricos que emplearon motivos abstractos lo hicieron por miedo de representar la naturaleza tal y como la interpretaban. El miedo ha sido parte de la historia del hombre. Es una perturbación angustiada del ánimo de un riesgo o mal que realmente amenaza y que se finge en la imaginación.

Se cree que los primeros pintores abstractos tuvieron miedo de representar las formas de la naturaleza tal y como las veían, y es que necesitaban primero expresar sensaciones que llevaban dentro, independientes del entorno, para lo cual se requerían formas y símbolos no figurativos.

Cosa que en esta época sigue sucediendo. La pintura abstracta contemporánea se sigue sustentando de esta idea.

Quizás estemos acostumbrados a adorar imágenes representativas y esa sea la base para permitirnos admirar la belleza de un modo no figurativo.



**AUTOR: OMAR SANCHEZ TOBILLA**  
**TIULO: MIRADOR**  
**TECNICA: OLEO/MADERA**  
**TAMAÑO: 180 X 125 cm.**  
**AÑO: 1999.**

"Yo quería destruir la tiranía de la superficie, ir más allá de la epidermis, yo quería penetrar..."<sup>6</sup> Esta frase contiene un valor lleno de significado y valor estético incuestionable para la pintura abstracta.

Desde mi punto de vista, los pintores necesitan separarse o no estar tan ligados a la representación y el lenguaje convencional. El espíritu creador necesita navegar en otras aguas para descubrir nuevas formas o palabras llenas de virginidad, de erotismo. No quiero decir con esto que se pierda el interés por la realidad, la cual se ve forzada a verse de todos los lados o perspectivas, sino por el contrario. Sería realmente una aproximación a ella. Una realización de la pintura como una expresión absoluta. Un cuadro -antes de cualquier figura humana, animal, objeto, etc. - es una superficie plana cubierta de colores organizados en un cierto orden. -...en el último período del desarrollo del arte ...- la belleza del ideal clásico, no es ya lo supremo, el espíritu sabe entonces que su verdadera naturaleza no es absorberse en la forma corporal, comprende que es de su esencia abandonar esta realidad exterior para conectarse en sí, y declara a ésta incapaz de representarla.

Precisamente, el arte no figurativo ha sido el más acertado, el que se ha volcado hacia las infinitas posibilidades visuales que existen en la pintura.

---

<sup>6</sup> DE VENTOS RUBERT, XAVIER. Teoría de la Sensibilidad. P 66

Sartre nos menciona que no hay que representar el gesto, sino presentarlo, no el movimiento, sino el movimiento mismo (móviles de Calder). Calder no sugiere nada, atrapa verdaderos movimientos vivientes. Al arte abstracto le sienta bien la religiosidad "El Dios Mercurio en un diálogo con Aquiles le comenta: No conviene al prestigio y a la majestad de los dioses mostrarse tan fácilmente a los hombres"<sup>7</sup>. El arte abstracto busca ese prestigio. Comprensión y esoterismo son sus valores incuestionables. Es decir, "A los dioses no se les elimina impunemente". Con esto quiero decir lo siguiente: Las cosas sólo pueden defenderse de su sentido humano cuando las sustenta un sentido metafísico o religioso. En la figuración no podemos detenernos a descifrar lo que vemos, solo obtenemos un dato visual.

Lo que se realiza es claro y opaco, penetrable e impenetrable a la vez, no dice nada, pero lo dice todo, se niega a sí mismo en el propio acto de su afirmación; se afirma en el acto de su negación. No va a ninguna parte, no tiene principios existe simple y totalmente como una presencia. Pero cuanto más intentemos aproximarnos a él, más claramente percibimos como tiende a desaparecer en sí mismo, a fragmentarse y destrozarse, mientras permanece integro, intacto, inviolable... con su claridad callada, con su transparencia opaca, actúa sobre nosotros como presencia inmediata, presencia tan plena que está vacía, tan visible que resulta invisible.

---

<sup>7</sup> HOMERO, La Iliada, XXIV, 432 pp.



"La pintura abstracta, es, calidad ontológica que renuncia a la imitación del objeto."<sup>8</sup>

En la pintura abstracta podemos encontrar los siguientes aspectos: delatar en el ser universal, por medio de ese mensaje artístico que traspasa la cosa; representar en la fase del ser que denominamos existencia, en sus objetos, personas, espacio, etc., plasmados y petrificar ese otro lado del espejismo existencial que denominamos sujeto, mediante la iluminación de su capacidad personal de emoción.

Durante los diez últimos años en México se ha insistido hasta el cansancio, pretendiendo hacerse eco de un supuesto movimiento de alcance mundial, en la búsqueda de señales que presuponen un regreso de la pintura a la figuración.

Por supuesto, resulta absurdo hablar de un *regreso* cuando en realidad nunca ha habido una partida total o definitiva, sino que simplemente, utilizando con justicia su libertad de creación, algunos pintores han permanecido dentro de eilo o lo han abandonado siguiendo como es natural, los dictados de su sensibilidad y las exigencias que les impone su particular visión de la realidad.

---

<sup>8</sup> DE VENTOS RUBERT, XAVIER. Teoría de la sensibilidad. P 34

Pero esto no parece estorbar a los críticos (formalistas a pesar suyo) que se empeñan en convertir al arte en una mera lucha entre escenas con determinadas características puramente estéticas, en lugar de una auténtica manifestación del espíritu, que sólo puede obedecer a sus dictados, y no puede imponerse ningún molde.

Sin embargo, cada presentación de la pintura no representativa es una nueva exposición en la que la herida producida por la realidad se transforma en verdadera expresión y se hace comunicable, nos revela el carácter de inevitable de esa regla. La forma se convierte en medio y a través de ella, sin importarnos a que escuela pertenece porque su único dueño es el artista que la hecho posible, encontramos la imagen más clara y perfecta de una verdad espiritual.

Los términos clasificadores abstracto, figurativo, neorrealista, expresionista, etc. desaparecen entonces, o a lo más se reducen a simples datos exteriores, para dejarnos solos frente al drama de la creación que en nada toca a las obras. La escuela mexicana vio en la creciente popularidad del expresionismo abstracto, un reto ideológico, pero también un aguijón que forzaba a los realistas sociales a volver a analizar sus medios formales. En una reunión del Frente Nacional de Artes Plásticas, Siqueiros declaró que eran necesarios los elementos formales del abstraccionismo para enriquecer su concepción, si es que los artistas realistas esperaban dar la batalla al arte abstracto.

En mi experiencia en relación a las artes visuales he encontrado que la pintura abstracta busca tres propósitos fundamentales o realizaciones:

- 1.- Delatar en el ser universal, por medio de ese mensaje artístico que traspasa la cosa.
- 2.- Representar la fase del ser que denominamos existencia, en sus objetos, personas, espacio, etc.,
- 3.- Solidificar ese **"otro lado"**<sup>9</sup> de la fantasmagoría existencial que denominamos sujeto, mediante la iluminación de su personal capacidad de emoción.

El Arte es la trascendencia del ambiente. En el caso de la pintura abstracta, no hay duda alguna en reconocer que corresponde perfectamente a una época fecunda en descubrimientos que han alterado la faz dimensional vulgar, a que la perspectiva humana está habituada, por medio del realismo o la fotografía, etc., y, lo que es más profundo, que denota un sutil pero innegable, pienso yo: "un cansancio visual de la explotación de la figura realista". Por supuesto que son sentimientos admirables, pero que abren paso a una necesidad de disgregaciones un tanto peligrosas.

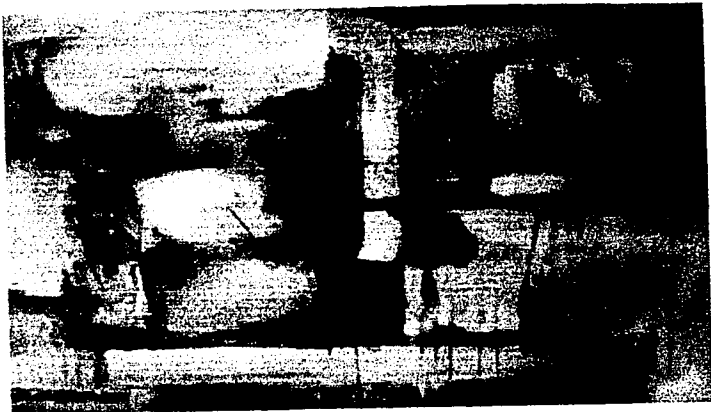
---

<sup>9</sup> llamado así por cierto sinónimo de ver más allá de la epidermis del cuadro

“Es importante el expresionismo abstracto, porque sirvió de enlace a diversas manifestaciones artísticas, que sin él, nos parecerían contradictorias o dispersas.”<sup>10</sup> En la historia de las tendencias del arte contemporáneo hablamos de sucesiones y de cambios, entonces se suele incurrir en el error de concebir cada una de tales transiciones como negación total de la forma anterior.

---

<sup>10</sup> Read, Herbert, Imagen e Idea, p184



**AUTOR: OMAR SANCHEZ TOBILLA**  
**TITULO: CONFLAGRACION**  
**TECNICA : OLEO/MADERA**  
**TAMAÑO: 90 X 1.25 cm.**  
**AÑO: 2001.**

Por medio de los siguientes aspectos concibo a la pintura abstracta; conceptos muy particulares y que son importantes en mi desarrollo visual y teórico

- 1.- Pintura que se fundamenta en la interacción de masas y líneas, surgiendo de un caos general con presencia ocasional de elementos estrictamente de origen geométrico.
- 2.- Sensación dominante de vacío con apariciones ocasionales de líneas, formas y objetos con una intención surrealista.
- 3.- Presencia de ángulos o claras formaciones en tercera dimensión.
- 4.- Presentación intuitiva de formaciones con apariencia circular, que aparentan movimiento, y, también, otras formas geométricas, que a su vez se entrelazan visualmente dándoles un valor "orfístico."<sup>11</sup>
- 5.- Racionalización total y arquitectónica de dos dimensiones, con la búsqueda continua de equilibrios intelectualmente emotivos.
- 6.- *Formas intermedias nacientes, en su mayoría inconclusas, aspectos ornamentales*<sup>12</sup>, melodías visuales, caligrafías, etc.

<sup>11</sup> Sobre el Orfismo.

<sup>12</sup> En el ornamentalismo hay dinamismo continuo y febril; en la pintura abstracta hay estatismo absoluto o relativo, en el primero se produce una angustia ante el vacío primordial, que es la presencia sentida por el hombre primitivo quien quiere disfrazarla por medio del exorcismo ornamental; en el segundo se actúa sobre el objeto. Teniendo además por consiguiente la recreación del mundo y su representación ante la vivencia absoluta que origina y preside el acto artístico.

De acuerdo a lo anterior, considero que el artista con tendencias hacia lo no figurativo se siente en la necesidad de afirmar valores con trascendencia personal -a lo que no renuncia aún cuando sus convicciones filosóficas o políticas le lleven a negar sistemáticamente toda la altura moral, la predisposición eterna del hombre y los valores religiosos que a ello aluden. "Cree equivocadamente que se siente ofendido si su obra se compara, en plano de igualdad, con la del ornamentalista primitivo, que éste hizo su creación sin ninguna vivencia pasional de alta estirpe, sabiendo de antemano que solo producía una cosa de adorno<sup>13</sup>".

Tener esta opinión del hombre primitivo es, creo, un poco injusto, porque él, en su sistema intuitivo simbólico, actuaba con tanta o mayor trascendencia que el más esotérico de los creadores actuales. En lo que lleva más razón el pintor abstracto es el darse cuenta del caos en que está sumido el arte ornamental *-teóricamente indefinido y propicio para ser cuestionado infinitamente-* mientras que su creación es un universo. Es la herencia, creo yo griega, que aparece a través de las superposiciones y regresiones hacia la prehistoria, a las cuales se deben muchas de las formas de arte del presente. Y esta herencia nos permite volver a establecer una relación con la música.

---

<sup>13</sup> Recordando un poco a Malevich cuando niega el valor decorativo de su arte y solo admite la relación con la actividad ornamental.

Cuando Bach o Mozart aluden a un tema popular, lo utilizan directamente, sin preámbulos en sus composiciones, o cuando Strawinsky en virtud de su inspiración puede poner en el pentagrama aquellos motivos frígios de la consagración de la primavera, si bien utilizan la misma sustancia temática que el ancestro popular o prehistórico, por el solo hecho de verificarlo a través de una actitud accidental, científica y constructiva y que como consecuencia esta misma sustancia caótica se transformaría o traduciría al mundo del orden.

De la misma manera sucede cuando el pintor abstracto emplea motivos sencillos parecidos o exactos a los que el primitivo usó para decorar mantas, cerámica, armas, etc. Culturalmente, hay razón para menospreciar lo meramente decorativo por cuanto, con el estudio de la evolución de las formas artísticas en algunos países especialmente orientales, "vemos que la decadencia se produce siempre por medio de ésta transición simbolismo cósmico-amuleto-decoración."<sup>14</sup> Pinturas, esculturas, dibujos que habían sido interiormente sostenidos por una necesidad de vivir el universo por medio de la comunión artística, pierden su significado, y, paralelamente, la vitalidad de sus formas se popularizan bajo disfraces místicos que a su vez llegan a ser objetos de adorno o curiosidades.

---

<sup>14</sup> También en relación con nuestra cultura con respecto a la adoración de imágenes, ya sea religiosas o de esoterismo.



## **CAPITULO 2**

### **ANALISIS DE PINTORES REPRESENTATIVOS DE LA PINTURA DE PAISAJE**

#### **2.1 Sobre William Turner**



**William Turner**

El paisajismo inglés del Romanticismo tiene como máximos representantes a Turner y Constable. Joseph Mallord William Turner nació el 23 de abril de 1775 en Londres. Su padre era barbero y fabricante de pelucas, y su madre se dedicaba a las labores del hogar. Mary, su madre, sufría frecuentes crisis nerviosas y se dice que el pintor heredó su carácter melancólico. A la edad de once años, William se trasladó a vivir a casa de su tío en Middlessex, abandonando el barrio donde había transcurrido su infancia. A partir de entonces, comenzó a colorear grabados.

En 1788, William regresa a Londres y empieza a trabajar para un arquitecto especialista en acuarelas. Es durante esta etapa que Turner manifiesta su preocupación por el modelo real y la observación. Gracias a la realización de varios viajes por tierras inglesas, Turner comienza a adquirir interesantes estudios que posteriormente le servirán para sus obras definitivas, cabe mencionar que solía tomar las notas para sus cuadros mucho antes de realizarlos, incorporando a la obra definitiva la impresión que ha reconstruido la memoria.

En 1791, Turner obtiene un premio de dibujo en la *Royal Academy* de Londres gracias a un paisaje, lo que le llevó a decantarse definitivamente por esta temática. Dos años más tarde conocería al doctor Thomas Monro, médico psiquiatra y gran amante del arte quien le ocupará en la copia de los dibujos que tenía en su colección. En la ejecución de este trabajo conoció a Thomas Girtin.

Girtin dibujaba los contornos y Turner los coloreaba con acuarelas, iniciándose así una importante relación entre ambos jóvenes. A los 20 años de edad, William empieza a trabajar al óleo al tiempo en que recibía las primeras críticas por sus acuarelas. En estos momentos también llegan los primeros encargos e inicia a pintar vistas de la campiña inglesa viéndose obligado a realizar continuos viajes para tomar bocetos y dibujos. Estos encargos de los nobles y aristócratas londinenses le permitieron crear una pequeña fortuna.

Las fuentes de inspiración de Turner estuvieron en la pintura de Rembrandt -de quien captó los contrastes luz / sombra-, Poussin, Claudio de Lorena y Dughet, pintores de los que obtuvo la sobriedad clásica que podemos contemplar en sus trabajos definitivos.

En 1798, Turner visita el norte de Gales para conocer mejor el lugar de inspiración del pintor Richard Wilson. Por estos años finales del siglo XVIII, los cuadros de William se caracterizan por su oscuridad, con especial énfasis en el dramatismo, tal como se aprecia en El Lago de Buttermere o en El Castillo de Dolbadern.

Los importantes encargos que recibe Turner motivarían el traslado a un nuevo estudio. A partir de 1800 conoce a Sarah Danby, joven viuda que será durante años su compañera, naciendo de esa unión dos hijas: Evelina y Giordiana.

En 1802, Turner viaja a Suiza pasando el otoño en París. En la capital francesa conocerá personalmente a Jacques-Louis David y visitará el Louvre donde tiene la oportunidad de copiar a Tiziano, Rafael, Rubens y Rembrandt. El color como medio de expresión será su objetivo más inmediato en estos momentos por lo que busca su inspiración en el museo francés. También realiza, durante este viaje, numerosos bocetos que utiliza en obras posteriores.

Este mismo año, 1802, en cuanto tuvo la edad requerida para serlo, es elegido miembro de pleno derecho de la *Royal Academy*, aunque ya llevaba vinculado a la institución bastante tiempo. Cinco años después del viaje a Francia publica el primer volumen de *Liber Studiorum*, una colección de grabados realizados a sugerencia de un amigo como imitación del *Liber Veritatis*, cuadro que había elaborado Claudio de Lorena en el siglo XVII. Era ésta una manera de homenajear al maestro del barroco francés al tiempo que difundía su propia producción y su fama. En este periodo los críticos empiezan a achacarle cierta indefinición en los contornos, la utilización poco apropiada del color y la infidelidad a la naturaleza. Incluso su cuadro *Salto del Rin en Schaffhausen* fue acusado de parecer "haber sido producido por arena y yeso".

Desde 1807, Turner se interesa especialmente por el color y por el empleo de fondos blancos para los cielos y el agua, otorgando así mayor luminosidad a los tonos claros. Esta nueva fórmula la podemos apreciar en *Pescador Saludando a un Mercante*. Algunas obras de las realizadas en estos momentos están tomadas directamente al óleo del natural, algo bastante extraño en Turner que prefería el lápiz o la acuarela para los apuntes, observándose aquí una clara influencia de John Constable.

William realiza una serie de vistas de casas de campo propiedad de nobles londinenses con las que afirmaba su estatus social y conseguía una rápida fama al ponerlas de moda entre las clases aristocráticas. Esta fama vendrá acompañada de su contratación como profesor de perspectiva por parte de la *Royal Academy* entre los años 1811 y 1828. Precisamente el interés por la perspectiva será una de las características que definen sus trabajos. En 1819 realiza su primer viaje a Italia con motivo en unas acuarelas como encargo para ilustrar un libro. Turner visita Turín, Milán, Venecia, Roma y Nápoles, dedicándose a copiar obras de algunos maestros clásicos, especialmente Tintoretto.

En Roma fue nombrado miembro de la Academia de San Lucas. Gracias a los pintores extranjeros residentes en la llamada Ciudad Eterna, William se pone en contacto con los maestros del Quattrocento Italiano: Mantegna, Masaccio, Botticelli, Piero,... De regreso a Londres, en 1820, logra poner de manifiesto lo aprendido en este viaje a Italia en el cuadro titulado Roma Vista Desde el Vaticano, donde hace un sensacional homenaje a Rafael. En los años siguientes expone de manera mesurada en la *Royal Academy* pero sus trabajos se pueden admirar en los locales dispuestos para tal motivo por sus protectores y en la galería abierta por el propio Turner junto a su casa.

Cada uno de los trabajos expuestos va acompañado de un poema, bien suyo o de alguno de sus poetas favoritos, uniendo de esta manera poesía y pintura.

En estas fechas su relación con Sarah Danby se enfrió considerablemente, estrechando su contacto con la sobrina de ésta, Hannah, relación que durará hasta la muerte del artista. Turner se convierte en la década de los veintes como el pintor preferido del gran público, de la aristocracia e incluso de la realeza. Sus paisajes son admirados por todos. El maestro se interesa en estos momentos especialmente por los efectos atmosféricos, la luz y el color, llegando a decir algún crítico de él que "Hay un pintor que tiene la manía de pintar atmósferas".

La estancia en Italia se repite en 1828, pasando esta vez por París, Avignon, Florencia y Roma. Turner pinta asiduamente e incluso organiza una pequeña exposición en la Ciudad Papal cosechando un gran éxito de público, aunque no de la crítica. En febrero de 1829 Turner está de nuevo en Londres para realizar el *Ulises*, obra en la que emplea colores claros y luminosos gracias al estudio de las obras italianas del Renacimiento: Leonardo, Rafael, Miguel Angel, Correggio, ... Este mismo año, fallece su padre.

A lo largo de 1831, Turner viaja por Escocia para encontrarse con su buen amigo Walter Scott, a quien el pintor iba a ilustrar un libro de poesía. Al año siguiente se traslada a París, donde conoce a Delacroix. En el verano de 1833 regresa Venecia, una de las ciudades que le cautiva, realizando desde este momento un elevado número de escenas protagonizadas por la Ciudad de los Canales.

En 1840 visita, por tercera y última vez, Venecia, sintiéndose atraído por sus atmósferas. Al regresar a Londres, Turner se pone en contacto con uno de sus más férreos defensores, John Ruskin, joven teórico de la Historia del Arte que incluirá a Turner en su obra "Modern Painters" y a quien dedicará estas palabras: "en Venecia él encontró libertad de espacio, brillantez de luz y variedad de color".

En 1844, Turner presenta en la *Royal Academy* su obra más famosa: Lluvia, Vapor y Velocidad, trabajo en el que resume todas sus investigaciones respecto a la atmósfera, la luz y el color. A partir de 1845 abandona su contacto con la naturaleza por lo que es duramente criticado. En esta etapa sus cuadros son cada vez más caóticos, llegando incluso a tener que clavar un clavo en el marco para que se supiese cuál era la parte de arriba al enviarlos a las exposiciones.

Turner compró una casa en Chelsea en la que vivió una larga temporada con Sophia Boot, haciéndose pasar por almirante retirado. En 1850 expuso por última vez en la *Royal Academy*. William Turner enferma en octubre de 1851 y fallece el 19 de diciembre de ese año en su casa de Chelsea, a la edad de 76 años.

En su testamento legaba a la nación inglesa sus cuadros finalizados, con la condición de que se construyese un museo Turner para albergar esta colección, en el plazo de diez años tras su fallecimiento.

De lo contrario, los cuadros deberían ser vendidos. No se construyó el museo y tampoco se vendieron los cuadros y tras más de un siglo de indecisiones, el legado Turner - constituido por lo que había en su estudio tras su muerte: 320 óleos y más de 19,000 acuarelas y esbozos- se ha recopilado en un edificio anexo a la Tate Gallery, la llamada Clore Gallery, que fue inaugurada por la Reina Isabel II, en abril de 1987.

### **Lluvia, Vapor, Velocidad (1884)**

La obra emblemática de Turner fue presentada en 1844 a la *Royal Academy* de Londres, consiguiendo una excelente impresión entre el público londinense. Una descripción del cuadro apareció en la prensa de la capital y un crítico invitó a visitar la obra antes de que el tren se saliera del lienzo. El cuadro fue grabado pronto para convertirse en una de las primeras escenas de Turner conocidas en Francia, lugar en donde tuvo una gran influencia, especialmente entre los impresionistas como Monet, también interesado en representar escenas con locomotoras.

La verdadera protagonista de la composición es la luz que se filtra a través del agua de la lluvia. La luz, el vapor y la velocidad forman un cóctel perfecto para que el maestro londinense nos muestre sus queridos efectos atmosféricos con los que consigue desdibujar todos los contornos, incluso el de la propia locomotora.



Curiosamente, Turner ha empleado la locomotora como elemento de representación del vapor y de la modernidad, ya que la velocidad estaría caracterizada por una pequeña liebre que corre en la zona izquierda de la composición. Los tonos claros son los habituales en la última etapa de Turner, empleando también algunos marrones para reforzar el contraste. Las pinceladas son rápidas y empastadas, adelantándose al impresionismo. Sin duda, nos encontramos ante una obra singular que anticipa ya la era contemporánea en la que el tren será algo más que un símbolo.

Ruskin remonta el origen de esta composición a un viaje en tren en un día de tormenta, en el que el artista asomó la cabeza por la ventanilla. El puente no es otro que el viaducto de Maidenhead, que cruza el Támesis entre Traplow y Maidenhead, en la línea Great Western recién inaugurada a Bristol y Exeter. Este viaducto se inició en 1837 y se finalizó dos años después, siendo el diseño de Brunel. Su construcción fue motivo de encendida construcción y los técnicos del Great Western Railway diagnosticaron que se caería.

La vista está tomada hacia Londres y el puente que se contempla a la izquierda es el de la calle Taylor. La diagonal que organiza la composición es una influencia de Claudio de Lorena, utilizando esa diagonal para dirigirnos desde el primer plano hacia el punto de fuga.



AUTOR: WILLIAM TURNER  
TITULO: LUVIA, VAPOR, VELOCIDAD  
TECNICA: OLEO/TELA  
MEDIDAS: 90,8 X 122 cm.  
AÑO: 1844

## **"Ulises" (1829)**

Los siete meses que Turner pasó en Italia entre 1828 y 1829 suponen importantes novedades en su pintura. El Quattrocento y el Cinquecento son una nueva fuente de inspiración para el maestro londinense, tomando sus referencias como punto de partida en las obras realizadas a su regreso a Londres, especialmente al maestro Claudio de Lorena. La Odisea de Homero, obra también conocida como Ulises Engañando a Polifemo es definida por el crítico decimonónico John Ruskin como "el cuadro central de la carrera de Turner". La mitología será una mera excusa para representar a los elementos de la naturaleza.

Turner ha recogido el momento de la huida del héroe de Itaca tras haber engañado a Polifemo reventándole el único ojo que tenía. Aprovecharon el amanecer que observamos al fondo para escapar rápidamente en el barco. El colorido utilizado por el artista ha sufrido un importante cambio al pasar de los tristes tonos oscuros utilizados anteriormente a unos colores claros y luminosos, gracias admiradas durante la estancia italiana. Pero la gran protagonista sigue siendo la atmósfera que parece que va a engullir todos los elementos de la composición, inclusive al espectador.



**AUTOR: WILLIAM TURNER**  
**TITULO: ULISES**  
**TECNICA. OLEO/TELA**  
**MEDIDAS: 132,5 X 203 cm.**  
**AÑO: 1829**

## **2.2 Análisis Sobre la obra de J.M. William Turner**

En el caso de la obra de Turner, se le ha estudiado con profusa investigación y no se le ha encontrado una definición concreta con la idea conceptualizada del entendimiento. Es entonces cuando el espectador se vuelve activo.

La identificación con la obra de Turner es, básicamente, con la representación de la luz y el color. La idea de ver las manchas de color, sin saber lo que significan es de primordial interés en este estudio. Sensibilizarse antes de tratar de entender el cuadro, nos lleva a un ejercicio de contemplación, así la obra forma parte del espectador con absoluta disposición al proceso de ver. El efecto de gusto que tales obras causan al espectador es inmediato, pero esto abre paso desde la epidermis, hacia adentro de ella. Es pues, una experimentación de la percepción por parte del espectador lo que hace introducirse en el cuadro y volcarse en su imaginación para así apropiarse de la obra.

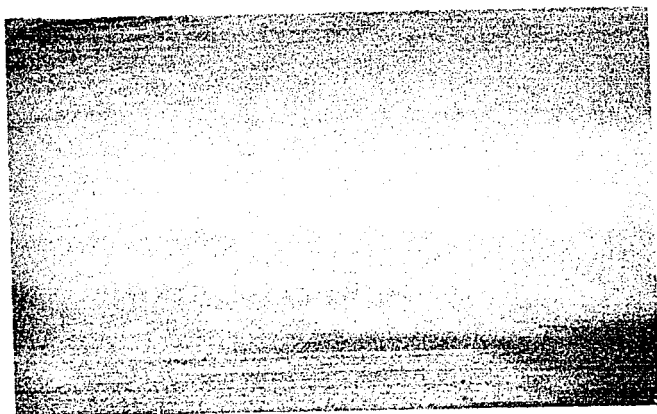
No trato de desarrollar mis cuadros a partir de ideas fijas preconcebidas, sino, que frecuentemente así como Turner, me dejo ir por lo libremente pintado y espontáneo, me dejo inspirar por lo que va saliendo en este proceso de pintar.

Trazos enérgicos, ya sea con espátulas u otro medio, pueden representar agua en movimiento, nubes o algún mástil de algún barco. Tal como en la pintura de Turner con sus oscuros sombreados o claros perfectamente iluminados, ejecutados rápidamente, que confieren a toda la superficie un fuerte acento dramático, aunque no se llegue a fijar ningún detalle. "Es así como se ha acentuado la disposición de encontrar un todo dentro del cuadro".

Una de las tantas técnicas empleadas por Turner son también base específica de mi trabajo: la idea de resolver un cuadro (por color y luz), mediante capas de colores, distintos barnices, etc., para así llegar al color predilecto. Este uso del color es hoy en día bastante común. Así como Turner aplicó reglas de perspectiva aérea (ejemplo Pág.72), así, puesto en el fondo causa una impresión de vastedad. Sutiles trazos con distintas herramientas que asemejan agua o tierra, bastan no solo para reproducir las cosas que aparecen en el paisaje, sino que esto permite también representar de modo convincente la opacidad de la atmósfera húmeda, la bruma, los velos de niebla y las nubes. Dando paso siguiente a que cierta situación del cuadro o tema puede cambiar en cualquier momento, la bruma puede disiparse y las aguas pueden proseguir su camino.

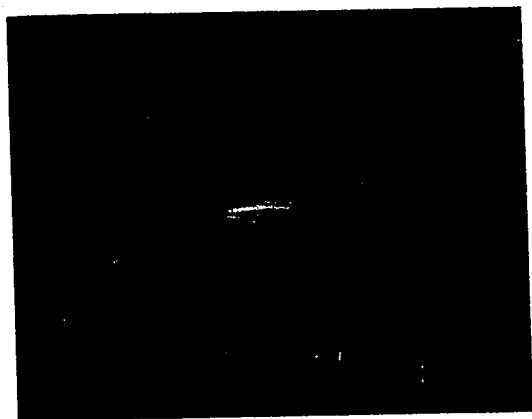
Las variaciones que se observan en la textura de color son un consecuente perfeccionamiento de la técnica. Esto permite, entonces, una reproducción de los efectos atmosféricos, pero en la mayoría de los casos la de los fenómenos naturales. Es decir que mi interés primordial es realmente tratar de analizar en el paisaje todas aquellos elementos que se encuentran dentro de él, en mayor grado, de las que son en general o forman un todo.

Podría comparar uno de los cuadros de J.M. William Turner como por ejemplo "**Color Biginning**". Ambos están constituidos a partir de anchas franjas de color horizontales, la disposición de los colores no es casual. Se empieza a dibujar un horizonte, el azul claro sugiere, -como en **Sahara**- (pag.46) una ciudad o una porción de tierra que podría extenderse en vastedad. Asimismo, la franja inferior en marrón forma un primer plano. Las condensaciones de color azul acerado situadas en la parte superior son las que más inequívocamente sugieren objetos; puede interpretarse como cielo abierto.



**AUTOR. WILLIAM TURNER  
TITULO: COLOUR BEGINNING  
TECNICA: ACUARELA/PAPEL  
MEDIDAS: 22,5 X 28,6 cm.  
AÑO: 1819**





**AUTOR: OMAR SANCHEZ TOBILLA**  
**TITULO: SAHARA**  
**TECNICA. OLEO/TELA/MADERA**  
**TAMAÑO: 30 X 30 cm.**  
**AÑO: 1999.**

## **Sobre la luz en las pinturas de William Turner**

Por entendimiento de este fenómeno se concibe a la luz, como "la condición en virtud de la cual es posible percibir mediante el sentido de la vista un objeto cualquiera". Mi intención es apartarme un poco sobre esto y tratarla de concebir como ***la condición en virtud de la cual la luz misma puede ser objeto de una percepción visual.***

William Turner analiza este fenómeno, por medio de su constante trabajo en su relación con los paisajes en distintas horas y estaciones, para de este modo hacer visible tal fenómeno. Es de mi interés entonces, tratar o acercarme un poco a esta idea o concepto de la luz mediante mi pintura; así como los efectos de los colores en la atmósfera.

Es deber entonces del espectador, el elocuente trabajo del acto de ver; sus ojos tienen que ser guiados por la estructura del cuadro, como una misma descripción del movimiento de una ola; de un modo similar habría que describir las nubes, las precipitaciones de lluvia, así como los reflejos del agua. La importancia del fenómeno figurativo dentro de mi obra puede definirse solamente por lo que el espectador experimenta en su actividad visual.

Lo esencial entonces reside o radica en el proceso descrito de interpretación y de reinterpretación que se renueva con cada mirada.

Ante esto, el espectador tendrá el ejercicio de la imaginación ligada al entendimiento, para así lograr la contemplación y la comprensión del cuadro. La pasión, violencia, sensualidad, etc., y todos aquellos fenómenos de la naturaleza se compaginarán en el acto de ver.

### 2.3 Paúl Cézanne (HISTORIA)



Para buena parte de los pintores de la vanguardia, especialmente Matisse y Picasso, Cézanne sería el padre de la modernidad. Este último escribió: "Cézanne era mi sólo y único maestro. No creáis que me limitara a mirar sus cuadros ... Pasé años estudiándolos ... Cézanne era como un padre para todos nosotros". Paúl Cézanne nació el 19 de enero de 1839 en Aix-en-Provence, en la rue de l'Opera. Su padre se llamó Louis-Auguste, comerciante de origen italiano que se dedicaba a la fabricación y exportación de sombreros, y su madre Anne-Elisabeth-Honorine Aubert, hija de un tornero y trabajadora durante un tiempo en la empresa de su futuro esposo. Ambos se conocieron y mantuvieron una relación secreta de la que nacerían Paul y Marie -ella dos años después del futuro pintor-, contrayendo matrimonio el 29 de enero de 1844.

De esta manera formalizarían su situación. Una nueva hija, Rose, nacería en el seno de la pareja, el 30 de junio de 1854. Entre 1844 y 1849 el pequeño Paul asiste a la Escuela Primaria de la rue des Epinaux, donde conocerá a Achille Emperarie.

En 1848, su padre se asocia con Cabassol, el cajero de la Banque Bargès -que había quebrado- y funda, el 1 de junio, la "Banque Cézanne et Cabassol". Se trata de la única entidad financiera de Aix y los alrededores, lo que motivará su rápido y espectacular progreso. En 1849, Cézanne se matricula en l'École Saint-Joseph, dirigida por el abad Savournin. En esta institución educativa conocerá al futuro escultor Phillipe Solari y a Henri Gasquet, cuyo hijo Joachim será buen amigo del pintor.

En 1852 se cambia de colegio, acudiendo al Collège Bourbon, donde entablará una estrecha amistad con el futuro escritor Emile Zola y con Jean Baptiste Baille. Los tres forman el "trío de los inseparables". En estos momentos Cézanne parece más inclinado a la poesía mientras que Zola se aficiona al dibujo, cambiando posteriormente sus papeles. Los tres amigos realizaron numerosas excursiones por los alrededores de Aix, surgiendo desde este momento la estrecha relación del futuro pintor con el paisaje provenzal.

En 1857, Paul inicia sus estudios artísticos en l'École Municipal Libre de Dessin, tutelado por el pintor Joseph Gibert, tomando de nuevo contacto con Empeaire. El joven Cézanne también se interesa por la música y toca junto a su inseparable Zola en una orquesta. Al año siguiente aprueba el bachillerato (12 de noviembre de 1858), sufriendo una profunda depresión por la marcha de Zola a París. A pesar de que Cézanne desea ser pintor, su padre rechaza terminantemente las ideas de su hijo. En 1859 inicia estudios de Leyes en la Universidad de Aix, estudios que se compaginan con la asistencia a l'École Municipal Libre de Dessin, donde ese mismo año consigue un segundo premio gracias a un estudio al óleo.

En estas fechas debía acudir al servicio militar, pero el padre paga a un sustituto para que realice la milicia por su hijo. Y es que la Banca cada vez funcionaba mejor; fruto de esta prosperidad comprará el Jas de Bouffan, una finca rústica a la afueras de Aix en la que el joven Paul pintará una serie de murales alegóricos. Asistiendo a la universidad con desgano, Paul continua sus estudios de dibujo. El apoyo de su madre y de su hermana Marie, con la que mantendrá un estrecho contacto durante toda su vida, provocarán un cambio en la opinión paterna, accediendo a que el joven artista se traslade a París para continuar con los estudios pictóricos. La única condición que el padre impone es que perfeccione su técnica en la Escuela de Bellas Artes.

En abril de 1861, el joven Cézanne se traslada a París donde su buen amigo Zola le está esperando. Se matricula en la Académie Suisse donde conocerá a Armand Guillaumin, Camille Pissarro, Auguste Renoir y Claude Monet. En esta época visita con frecuencia el Museo del Louvre, donde admira la obra de los maestros clásicos: Rubens, Rembrandt, Tiziano, Tintoretto, Veronés, Poussin, Chardin, ... Sin embargo, el ambiente artístico parisino parece venirle grande y no se encuentra a gusto. El suspenso en el examen de ingreso de la Escuela de Bellas Artes supuso un fuerte mazazo para su autoestima, considerando que no tiene el suficiente talento. Todos estos condicionantes le llevan a tomar una decisión arriesgada: regresar a Aix y trabajar en el banco de su padre.

En septiembre está de nuevo en su ciudad natal. La aventura parisina ha durado escasamente seis meses. Una vez en Aix continúa acudiendo a la Escuela Municipal de Dibujo, sintiéndose profundamente atraído por la pintura. En enero de 1862 decide abandonar el trabajo en el banco para instalarse en el Jas de Bouffan y dedicarse a la pintura, como bien había escrito en el libro de cuentas del banco: "No es sin terror que el banquero Cézanne ve cómo tras su pupitre nace un pintor". Louis-Auguste Cézanne admite que su hijo continúe su carrera artística y le asigna una pensión de 150 francos mensuales. En noviembre de 1862 regresa a París.

De nuevo acude a la Académie Suisse, dedicándose al estudio de desnudos sin la guía de un profesor, y frecuenta el Café Guerbois, donde se reúnen los jóvenes artistas liderados por Manet.

Allí tomará contacto con sus amigos de la Academia y con Bazille, Sisley y Fantin-Latour. En 1863 forma parte del "Salón des Refuses" junto con otros artistas a los que se ha negado la participación el Salón Oficial. Sus obras gozan de cierta veta romántica, manifestando una significativa influencia de Delacroix, Courbet, Daumier, Corot y los pintores de la Escuela de Barbizon. Seguirá acudiendo a copiar al Louvre y paulatinamente siente más admiración por Manet. En el verano de 1864 regresa a Aix, iniciando una etapa en la que está a caballo entre su ciudad natal y la capital, trabajando en una serie de obras caracterizadas por la violencia y el erotismo. Su afán de triunfar en el Salón Oficial le llevará a enviar año tras año sus trabajos a esta institución, obteniendo siempre el rechazo por parte del jurado.

En 1866 su indignación le hace escribir una carta de protesta al Superintendente de Bellas Artes. En este mismo año realiza sus primeros intentos de pintura al aire libre en la localidad de Bennecourt, a orillas del Sena, donde había acudido junto a sus amigos Zola y Baille.



En una de sus largas estancias en París, durante el año 1869, conoce a Hortense Fiquet, una joven de 19 años que trabajaba como encuadernadora y como modelo para algunos pintores. La relación se hace más estrecha, conviviendo con ella en secreto para evitar perder la asignación paterna. El estallido de la Guerra Franco-Prusiana en julio de 1870 llevará a Cézanne a instalarse en L'Estaque, un pueblo costero cercano a Marsella, en compañía de Hortense. De esta manera evita ser llamado a filas. Ese mismo año su padre cierra el negocio bancario y se dedica a la política, resultando elegido como concejal.

En los meses de L'Estaque se interesa especialmente por el paisaje, abandonando su estilo romántico -también llamado expresionista- para ofrecer una nueva visión de la pintura. El final de la Guerra le lleva, en primer lugar, a Aix, instalándose en París en el otoño. El 4 de enero de 1872 nace Paul, el primer y único hijo de la pareja. La familia del pintor no tiene noticias de este nacimiento y Cézanne pretende mantener en secreto su relación.

En el verano de 1872 los Cézanne se trasladan a Pontoise, localidad cercana a París, a orillas del Oise, invitados por Camille Pissarro. En esta estancia se produce un significativo cambio en el estilo de Cézanne, ya que comienza a pintar al aire libre y a emplear una paleta y una pincelada vinculada al impresionismo.

A finales de año se muda a la casa del doctor Gachet en Auvers-sur-Oise. Gachet era un médico muy buen amigo de los impresionistas y gran amante de la pintura. Compra algunos cuadros de Cézanne y le invita a vivir en su pueblo, donde permanece hasta la primavera de 1874, resultando de esta etapa la obra más impresionista del pintor: la Casa del Ahorcado.

Desde Auvers, Cézanne visita París con frecuencia, acudiendo a la tienda de Père Tanguy, donde se encuentra con Van Gogh. El grupo de Batignolles, como se hacían llamar los jóvenes artistas que se reunían en el Guerrois, deseaba mostrar sus obras al público y por ello no cejaba en su intento de ser admitido en el Salón. Sin embargo, tanto rechazo llevó a considerar el montaje de una exposición propia como la mejor solución. Tras numerosos esfuerzos, entre abril y mayo de 1874 se desarrolla la primera exposición conjunto de los jóvenes creadores -la Sociedad Anónima Cooperativa de Artistas Pintores, Escultores y Grabadores era el nombre que utilizaban-.

En dicha muestra participaron Monet, Boudin, Cézanne, Pissarro, Renoir, Sisley, Gautier, Morisot y Bracquemond, utilizando como sala de exposiciones las instalaciones del fotógrafo Nadar, en el boulevard des Capucines. A ella acudieron 3,500 visitantes, la mayoría de ellos entre risas y burlas.

La crítica se cebó con la exposición y un escritor de la revista "Chirivari" llamado Louis Leroy es el que acuña la denominación del grupo, tomando el nombre de un cuadro de Monet titulado Impresión, Sol Naciente. Desde ese momento, estos artistas preocupados por la luz y el color se denominarán impresionistas.

Al año siguiente, Cézanne conoce a través de Renoir al funcionario Victor Choquet, uno de sus primeros mecenas, gran admirador de Delacroix. Choquet es también presentado a Monet y Manet, convirtiéndose en uno de los principales coleccionistas de los jóvenes artistas. Si bien en la segunda exposición impresionista -la celebrada en 1876- Cézanne declinó participar, sí lo hace en la del año siguiente, aportando 16 lienzos. El público se ceba con las obras de Cézanne y la crítica no le concede ningún respiro, llegando incluso a recibir insultos. Esta delicada situación supondrá el rechazo del mundo cultural parisino por parte del maestro y su paulatino alejamiento del estilo impresionista para comenzar un camino de búsqueda personal, entrando en el neo-impresionismo. Sólo Pissaro, Monet y Renoir mantendrán relaciones con el "ermitaño de Provenza" quien llega a reconocer que sus metas artísticas son incompatibles con los impresionistas.

La bronquitis de Cézanne se presenta por primera vez en 1877, durante una estancia en Issy. Sus continuas estancias en Pontoise, Aix y L'Estaque provocan que Hortense y Paul, vivan solos en París. Precisamente en 1878, el padre de Cézanne conoce su existencia e inmediatamente reduce la asignación mensual de su hijo a la mitad. Ironías de la vida cuando el padre había estado cinco años sin contraer matrimonio a pesar de tener dos hijos. Desde ese momento es Zola, a quien las cosas iban francamente bien, quien ayuda económicamente al pintor y su familia. Sin embargo, los amigos de la infancia se distancian cada vez más: para Zola, Cézanne es una existencia fracasada; para Cézanne, Zola es un burgués arribista.

En la década de 1880 se manifiesta con más fuerza el alejamiento de Cézanne del mundo artístico de París y su refugio en la pintura. A partir de entonces visita diferentes lugares -Médan, Melun, Pontoise, L'Estaque, Normandía, Giverny- y experimenta una nueva forma de trabajar basada en la observación de la naturaleza, intentando recuperar la forma y el volumen a través del color. Cézanne intenta estructurar la realidad que le rodea, tendiendo a geometrizar la naturaleza, incluso a captar los objetos desde puntos de vista diferentes para romper con las leyes tradicionales de la perspectiva.

En la realización de sus obras invierte mucho tiempo, incluso cuatro o cinco años, lo que propicia que algunos lienzos no los haya podido concluir. En 1882 una de sus obras será admitida en el Salón, consiguiendo uno de sus objetivos, estar representado en la muestra oficial. Se trata de un retrato masculino, figurando en el catálogo como alumno de Antoine Guillemet. En los próximos años trabajará fundamentalmente en Aix y sus alrededores, excepto un viaje a la casa de Renoir en La Roche-Guyon para recuperarse de una neuralgia y de un misterioso lance amoroso ocurrido con una mujer provenzal.

El año 1886 será especial para Cézanne. Las presiones de su madre y su hermana Marie le llevarán a contraer matrimonio con Hortense el 18 de abril, aunque la boda no solucionaría el distanciamiento existente entre ambos. Posiblemente la razón estuviera en la delicada salud del padre del pintor, fallecido el 23 de octubre dejando a sus cuatro herederos una herencia de 1.6 millones de francos. Al fallecimiento del padre debemos añadir otro duro golpe para el pintor. En marzo se publicó la novela de su amigo Zola titulada "La Obra" en la que el protagonista, Claude Lantier, es un pintor genial que lucha contra el mundo y consigo mismo para realizar su obra maestra, un pintor que termina enloquecido y suicidándose. Cézanne se identifica con Lantier y tras una carta a su amigo escrita desde Gardanne, rompe definitivamente con él.

Al año siguiente se instala en Aix y pinta al aire libre, realizando paisajes del Château Noir, de la cantera de Bibémus o del Jas de Bouffan. El grupo vanguardista "Les Vingt" le invita a exponer en Bruselas con tres lienzos. Su "reclusión" en Aix se intensifica viéndose interrumpida en 1890 cuando realiza un viaje de cinco meses a Suiza, en compañía de su familia. Este retraimiento le permite desarrollar su máxima capacidad creativa, empezando a trabajar en la serie de los jugadores de cartas y continuando con sus naturalezas muertas, intentando transmitir la estructura de los objetos que aparecen en sus composiciones al expresar su esencia y captar la verdad fundamental de la naturaleza.

El carácter de Cézanne se vuelve huraño, buscando con mayor fuerza refugio en su profesión. En diciembre de 1895 se produce un hito en la vida artística de Cézanne. El joven marchante de arte Ambroise Vollard organiza la primera exposición en solitario de obras del artista provenzal. En la rue Laffitte se presentan cincuenta lienzos que habían sido escogidos por su hijo Paul. La obra es reconocida por Renoir, Pissarro, Matisse, Degas y Monet pero fracasa ante el público. Cézanne no asiste a la exhibición y se refugia en su trabajo.

En este tiempo, Cézanne viaja menos y se relaciona con muy poca gente, uno de los pocos, el poeta Gasquet. En 1897 enferma de gripe y Vollard le compra los cuadros que tiene en su estudio. El 25 de octubre fallece su madre, iniciándose problemas por la herencia. Su aislamiento se acentúa, volcándose en los paisajes de Le Tholonet, la cantera de Bibémus, el Château Noir o la montaña Sainte-Victoire. La muerte de la madre supone un duro golpe para el maestro que no se recupera de la venta en 1899 del Jas de Bouffan, refugiándose durante cinco años en Aix. El pintor alquila una casa en la rue Boulegon, contrata como ama de llaves a madame Brémond y alquila diversas cabañas en los alrededores de Aix para guardar sus trastos de pintura cerca de los motivos que trabajaba. En noviembre de 1901 compra un terreno en la colina de Les Lauves, al norte de Aix, construyendo un amplio estudio en el que se instala en septiembre del año siguiente.

Desde 1898, Cézanne expone de manera regular en la galería de Vollard, consiguiendo vender bastantes cuadros, con base en una cotización media de 1,700 francos por obra. Sus trabajos empiezan a ser cada vez más demandados y los jóvenes artistas como Gauguin le consideran una fuente fundamental de inspiración.

En 1900 se exponen tres lienzos de Cézanne en la muestra "Cien Años de Pintura Francesa" durante la Exposición Mundial de París. Ese mismo año se organiza la primera exposición de Cézanne en Alemania, a cargo de Paul Cassirer. Al año siguiente expone en el Salón de los Independientes. La culminación de estas muestras es la exposición de 33 obras en el Salón de Otoño de 1904.

La salud de Cézanne empeora con el paso de los años. La diabetes, cuyos primeros síntomas se habían manifestado en 1890, se agudiza y su carácter, ya de por sí irritable, se hace ahora intratable. Sólo el trabajo le produce felicidad y se enfrasca en la ejecución de la serie de las bañistas culminada con las Grandes Bañistas, concluida en 1905.

Ese mismo año, Durand-Ruel muestra sus cuadros en las Grafton Galleries de Londres. Diez de sus cuadros son expuestos en el Salón de Otoño de 1906. En agosto de este año, Cézanne sufre un nuevo ataque de bronquitis. A pesar de su delicado estado de salud trabaja a *plein air* en los alrededores de Aix cuando es sorprendido por una fuerte tormenta; busca refugio en los alrededores pero sufre un desmayo. Tras ser encontrado por unos campesinos, le llevan a Aix. La testarudez del maestro le hace volver al trabajo para realizar el retrato del jardinero Vallier.



El 22 de octubre de 1906, Cézanne fallece de una pulmonía en su piso de Aix-en-Provence, la localidad que le vio nacer y cuyos alrededores inmortalizó en un buen número de lienzos, especialmente la montaña Sainte-Victoire. Al año siguiente, el Salón de Otoño organizaba una gran exposición conmemorativa que contenía 56 cuadros del "ermitaño de Aix" iniciándose el llamado "Mito Cézanne".

#### **2.4 Análisis de la obra de Cézanne.**

Prácticamente la tesis a desarrollar sobre lo que se refiere a mi trabajo, lo podría catalogar, como *cualquiera que sea nuestro temperamento o forma de sentir en presencia de la naturaleza -dar la imagen de lo que vemos, olvidando lo que apareció ante nosotros-*. Desde mi punto de vista, eso debe permitir al artista dar toda su personalidad, grande o pequeña. Al igual que como el maestro Cézanne afirmaba sobre su pintura "Las sensaciones colorantes que produce la luz son, en mi obra, causa de abstracciones que no me permiten cubrir la tela ni perseguir la delimitación de los objetos cuando los puntos de contacto son tenues, delicados"<sup>15</sup> Como resultado de lo anterior se manifiesta en mis cuadros como una cuestión de una *no conclusión*.

Me interesa mucho de Cézanne como procede muy lentamente, al ver a la naturaleza se ofrece de forma muy compleja; y los progresos que hay que hacer son incesantes. Hay que ver bien al modelo y sentir con mucha justicia; y además, expresarse con distinción y fuerza. El gusto es el mejor juez. Realmente pienso que el arte no se dirige más que a un número muy restringido de individuos.

Sin embargo, no debemos contentarnos con retener las bellas formulas de nuestros ilustres predecesores. Creo que lo más importante es salir de todo lo ya escrito o considerado de alguna manera como un referéndum o manual de lo que pueden ser las artes, y observar, a cada momento los sucesos que perciben nuestros ojos y que se quedan registrados en nuestra memoria para luego reproducirlos, al observar la naturaleza, intentar extraer su espíritu, intentar expresarme siguiendo mi propio temperamento.

"El tiempo y la reflexión, por otra parte, modifican poco a poco la visión y finalmente nos llega la comprensión"<sup>16</sup>. La naturaleza para los hombres está más en la profundidad que en la misma superficie.

Por lo tanto me surge la necesidad de introducir sensaciones de luz, representaciones de matices rojos y amarillos, una suma suficiente de azulados, para así poder obtener ciertas sensaciones visuales de aire o atmósfera. En todo este espectáculo podría considerar el llamar a estas obras otra vez inacabadas. El rayado, raspado, sobrecargas de color, y hasta a veces el repintado, serán ahí, una lucha por encontrar un estilo y una pasión por la naturaleza, conformidad con ciertas formulas clásicas, rebelión de una sensibilidad inédita, razón e inexperiencia, necesidad de armonía. No trato de subordinar esfuerzos técnicos, pues como dijo San Pablo: *La carne tiene deseos contrarios a los del espíritu, y el espíritu contrarios a los de la carne; se oponen el uno al otro*, de tal manera creo yo, que nunca se hace lo que uno quiere. Diría que es la eterna lucha de la razón y de la sensibilidad que informa a los santos y a los genios. Para mí, la pintura es un medio inmediato de expresión, me muestro sensible al observar la naturaleza. Creo que por desgracia, en mi obra, la realización de mis sensaciones es siempre muy difícil. No puedo llegar a la intensidad que se desarrolla en mis sentidos; no poseo esa magnífica riqueza de coloración que anima la naturaleza.

Es triste no poder realizar pictóricamente muestras de mis ideas y sensaciones. Cuando observo un paisaje pintado por Cézanne, quisiera poder expresarlo así.

### **Montaña Sainte-Victoire (1904-06)**

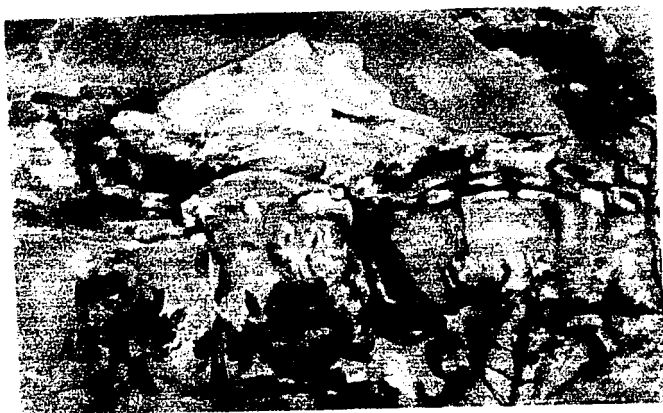
Con esta obra, Cézanne se sitúa a un paso del Cubismo al emplear un facetado que más tarde utilizarán Braque y Picasso. La Montaña apenas es perceptible, confundiéndose con el cielo que la rodea mientras que las construcciones de sus faldas se han convertido en un *maremagnum* de rápidas pinceladas de diferentes tonalidades con las que se pretende crear formas y volúmenes. La línea ha desaparecido para dejar paso al color, aplicándose la teoría cezanniana de que "la forma alcanza sólo su plenitud cuando el color posee mayor riqueza"

Cézanne afirmaba que la percepción humana era, por naturaleza "confusa" (esas sensaciones confusas que llevamos con nosotros desde el nacimiento<sup>17</sup>) Es aquí entonces el interés primordial de estudiar un poco esta afirmación del maestro Cézanne, así como en su mayoría sus representaciones pictóricas que indican ese nivel perfectamente alcanzado en la interpretación de la naturaleza.

Mediante esa búsqueda y concentración en la cual el artista debe dedicar la mayor parte del tiempo se centra el interés de poner orden a tal "confusión".

El arte es, esencialmente un orden estructural dentro del campo de las sensaciones visuales.

<sup>17</sup> GASQUET, JOACHIM. Escrito sobre paul Cézanne, 1987.



AUTOR: PAUL CEZANNE  
TITULO: MONTAÑA DE SAINT-VICTOIRE  
TÉCNICA: OLEO/TELA  
AÑO: 1904-06

Cézanne afirmaba que el arte era "una teoría desarrollada y aplicada en contacto con la naturaleza". Para el maestro de Aix, el artista debía aspirar a restituir la imagen de lo visible sin ninguna de las alteraciones producidas por las emociones o por el intelecto y sin ninguno de los atributos accidentales causados por la atmósfera. Incluso por la luz.

Es decir: No hay o no existe una intención de pintar de una manera burda o ingenua, si no, más bien, la de volver a poner la inteligencia, las ideas, la ciencia, la perspectiva y las tradiciones en contacto con el mundo natural, dado que están llamadas a comprender, a confrontar con la naturaleza las "cosas" que derivan de ella.

Pretendo pues en mi pintura, -sin el afán de comparar- de igual forma que en las obras del maestro Cézanne existe una clara presencia de una "deformación de la perspectiva". Cuando se miran en su conjunto, y en virtud del planteamiento general del cuadro dejan de ser visibles por sí mismas; estas contribuyen tan solo, como hacen en la visión natural, a dar la impresión de un orden naciente, de un objeto que esta apareciendo, que esta naciendo en el acto de ver.

## **CAPITULO 3**

### **SOBRE MI OBRA PICTORICA**

#### **3.1 LO ABSTRACTO Y ATMOSFERICO EN LA PINTURA DE PAISAJE**

La pintura de paisaje ha de representar lo ilimitado, lo grandioso, lo heroico, la naturaleza agreste y hostil ante la cual el hombre se llena de admiración. En esta pintura lo importante no es la fidelidad (figurativo), sino lo inusitado y encantador del episodio, el cual permite reunir, ante la vista de una ciudad que parece flotar en la luz crepuscular, un grupo de figuras de las que emana una atmósfera de recogimiento.

El resultado de tales pinturas es una especie de juego con el conocido recurso del cuadro dentro del cuadro. Para representar el espacio en esta obra, no se busca el pequeño detalle, se quiere en su totalidad y para ello se utiliza el color como medio para expresar la distancia, la amplitud y la variación atmosférica.

Cuando nos referimos a tales obras, diríamos que: Lo equivoco trae consigo una riqueza de aspectos que hacen inagotable la interpretación de la obra tal como ocurre en la naturaleza. Podría parecer por tanto, una ilusión, tratar de comprender algunas de estas pinturas.

Sin embargo, esto se refiere al fracaso de las interpretaciones representativas, y este fracaso es, justamente "El contenido del cuadro", un contenido que resulta accesible sólo para quien experimenta su propio fracaso por entender la obra. La preocupación exagerada por la exactitud, la ignorancia de las tretas profesionales, alcanzan algo semejante a la pureza infantil, una ingenua mirada de proporciones insólitas, relaciones inesperadas de colores y de formas, en síntesis: los conmovedores descubrimientos del instinto puro. Cuando observamos un espectáculo visual y después lo plasmamos en el cuadro, como una aparición en donde intervienen las manchas o los restregados, puede motivar a una construcción revisada y consolidada por el espíritu, la cual trabajada ante el motivo natural puede convertirse en estudio y base de una composición importante

Desde los pintores primitivos, hasta Delacroix, pasando por Giovanni Bellini, Giorgione, el Tintoreto, Cranach, Durero y demás, las composiciones más sensuales y conmovedoras que se desarrollan sobre un fondo natural, se nos presenta ante nuestros ojos un espectáculo visual, modelos de paisaje compuestos que nos hacen reflexionar a nuestras impresiones fragmentarias para encontrar una lógica a todos los elementos que componen al paisaje: árboles, peñascos, praderas, lagos, nubes, mares, etc.



Esta lógica del cosmos a un espacio de dos dimensiones será más eficaz y elocuente cuanto más neto y potente sea el ritmo que conjugue las formas naturales, cuanto más se unan por la magia de ingeniosas analogías plásticas ciertos elementos de la tierra, del cielo o del mar.

En el paisaje moderno el hombre debe de superar la representación figurativa, de la anotación representativa para abrirse paso hacia la más alta y universal significación subjetiva de los fenómenos exteriores.

"Cuando el espectador ofrece su punto de vista, está uniendo, por un lado, su decadencia, y, por el otro, a la majestuosidad de la organización natural del paisaje"<sup>18</sup>. La tecnología abre paso hacia la facilidad de desplazamiento visual, olvidando el esfuerzo de recapitulación en la obra de lo ideal de la naturaleza.

Estaremos condenados a ilustrar solamente los placeres momentáneos, mas no la edificación de la concepción del mundo. Antes el hombre quería descubrir el mundo en que vivía, ahora quiere descubrir otros mundos, sin darse cuenta que dentro de este mundo existen muchos más, y que dentro de sí mismo está el universo.

---

<sup>18</sup> una pieza musical, que por lo pronto no es comprendida, termina por crearse su propio público, si es verdad que dice algo, esto es, termina por segregarse de sí misma su significación.

## **LO ATMÓSFERICO:**

Examinemos el cuadro "Solitario" (Pág.73) El cuadro está modelado en su totalidad en matices con referencia hacia los colores cálidos. El siena que se refiere al cielo en contraste con el color matizado en color terroso oscuro que se refiere a la profundidad como último plano o lejanía del cuadro, en relación con el plano que sugiere el color siena claro a la tierra, en matices más oscuros por la cantidad del siena tostado.

He descubierto con la experiencia de mi técnica, que el paso siguiente de una sombra cálida hacia una luz cálida, se opera mediante un tono frío. También he descubierto que las formas sometidas a la luz pueden compararse con un objeto cuya parte iluminada de dominancia amarillo-anaranjado, y que fueran acoplándose insensible e indirectamente a la parte oscura siena-naranja por medio de una degradación, obtengo una zona mediana que la considero parte específica o un llamado peso visual que me proporciona el color naranja.

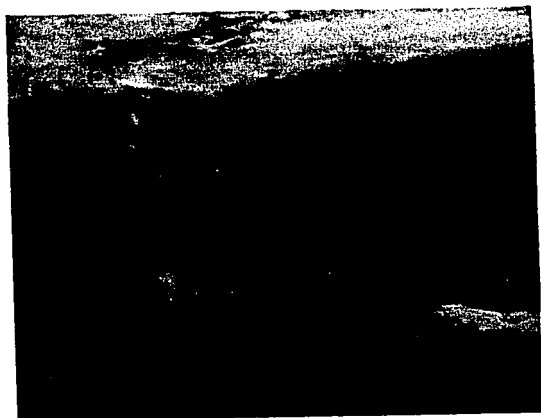
En este paisaje, la única nota inesperada desde el punto de vista cromático es la parte central e inferior del cuadro, indica el color elemental como fondo y después, para la forma, matizado con sienas tostados, residiendo todo el interés de la composición para abrir paso hacia la Visualización atmosférica, por medio del color.

“Es el desarrollo lógico de la luz la que nos lleva a la atmósfera”. Esta lógica significa la orientación, en ritmos opuestos, de esos desarrollos luminosos cuya expresión será tanto más autoritaria, cuanto más extenso sea su recorrido.

El primer plano de este paisaje presenta a la izquierda una especie de montículo desgajándose hacia el primer plano central del cuadro. En la parte derecha central se observa con mayor exactitud la variación de la perspectiva atmosférica, que esta a su vez se transforma en la visualización atmosférica. Los rojo-naranja se disuelven en esa niebla luminosa que esta, en la parte superior y central del cuadro. Ésta a su vez constituye la parte fría del cuadro que conduce insensiblemente a la sombra que, en la otra extremidad del cuadro y sobre las líneas (simultáneas) de los sienas claros; superior e inferior, representa por una parte lo terrestre y por el otro el cielo. Así todo el cuadro ha sido recorrido lógicamente por una variación atmosférica, de oscuros y claros cuyos dos polos forman una atmósfera.



**AUTOR: OMAR SÁNCHEZ TOBILLA**  
**TIULO: TEMPORAL**  
**TÉCNICA: OLEO/MADERA**  
**MEDIDAS: 122 X 122 cm.**  
**AÑO: 1999**



**TITULO: SOLITARIO**  
**AUTOR: OMAR SANCHEZ TOBILLA**  
**TÉCNICA: OLEO/MADERA**  
**TAMAÑO: 30 X 30**  
**AÑO: 1998**

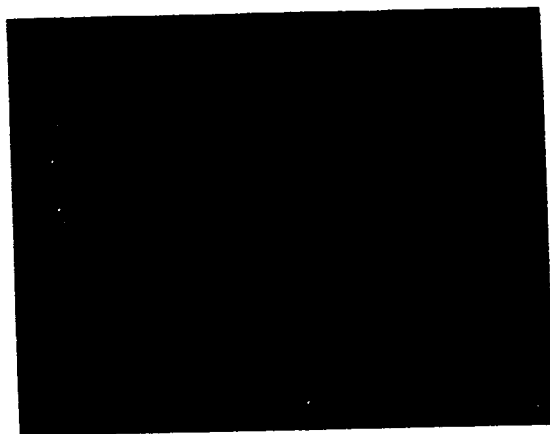
El color siena tostado da la sensación de la aparición de cierta tierra como primer plano y con matices oscuros con relación al espacio superior que aparece como el cielo en color siena claro. Todo esto constituye una nueva visión particular de definir el espacio, y sugerir la atmósfera, la profundidad, eterna preocupación de los pintores y su fruto prohibido.

La composición es tanto más sugestiva, cuanto más extenso es el trayecto atmosférico, y cuanto mayor lugar puedan aprovechar sus estelas fulgurantes para desvanecerse.

Una vez más, la magia, el misterio y todos estos sortilegios cuyo análisis repugna a los poetas y cierta categoría de aficionados asombrosamente temerosos ante su placer – **como si tuviera que disminuirlo el hecho de saber a que se debe: como si el conocimiento de la anatomía suprimiera el encanto del amor-**, todos estos sortilegios son el resultado de un cálculo y no de una inspiración. Porque la inspiración es muy pobre cosa, y pronto extinguida, ante la extensión del esfuerzo que debe realizarse para cumplir las exigencias del oficio pictórico.

Otra escena atmosférica la podemos encontrar en Silueta. (Pág.76) Esta escena nocturna documenta el interés por combinar situaciones que requieren un manejo distinto de la luz, situaciones que en este caso no fueron observadas directamente en la naturaleza, sino que más bien son el producto de un afán de ejercitarme en el empleo de la técnica del claroscuro.

Este cuadro muestra lo que denomino como paisaje heroico; una posible tormenta cayendo sobre un paisaje desolado, sobre abruptas incidencias de luz, una metamorfosis a la forma lineal que aparece al costado izquierdo que es transformada a la misma silueta por medio de la luz, a través del fuerte contraste del claroscuro.



**AUTOR: OMAR SANCHEZ TOBILLA**  
**TITULO: SILUETA**  
**TÉCNICA: OLEO/MADERA**  
**TAMAÑO: 1,25 X 1,25 M.**  
**AÑO:1999**



### **3.2 Sobre el color en mi obra.**

La apreciación del color por el hombre es un sentimiento tan antiguo como la humanidad. "El Hombre de la época glacial, hace mas de 20.000 anos, ya utilizaba colores minerales para representar su vida y cuanto le rodeaba. Los bisontes, jabalís y caballos de las bóvedas y muros de las cuevas de Altamira fueron resueltos con rojos brillantes de almagre y matices, ocres pardos y matices violáceos de tierra diversas"<sup>19</sup>.

Las civilizaciones griega y romana y el arte cristiano primitivo heredaron de los orientales, caldeos y egipcios, muchos de sus colores y técnicas. Por los libros de Plinio y Vittrubio y los informes de Teofrastoy también por el análisis de los tarros de pinturas encontradas en pompeya, los frescos griegos y romanos y la coloración de las estatuas descubiertas ha sido posible conocer que utilizaban colores de tierra o arcillas cuya coloración peculiar era debida a la presencia en algunos colores, como ocre, tierra verde y rojo, de compuestos de hierro y en otros, como en los sienas y sombras, de manganeso; además de las de las tierras, hicieron uso de verdes y azules minerales

---

<sup>19</sup> HAYTEN, PETER J. "El color en las artes"p. 7

Toda la historia del arte, y la de la pintura en particular, está basada en la búsqueda de la armonía, la verdad y en múltiples e infinitas revoluciones, programas y manifiestos para cambiar o contradecir las teorías. Aunque el arte se fundamenta en leyes estéticas el artista puro busca, observa y analiza para inspirar su mente creadora y así transforma la realidad evidente desde su punto de vista subjetivo y compone el cuadro de manera que, sin un título, hable por sí mismo y obligue a los demás a sentir la emoción que el creador sintió y a pensar con las propias ideas de este.

*El verdadero arte no es descriptivo sino imaginativo, no es informe sino sugestión y no puede ser vulgaridad o prosa sino poesía. Un cuadro es la imagen de un hecho interpretado por la imaginación y la expresión sentida de una impresión.*<sup>20</sup>

El arte del pintor consiste en conectar lo real con lo maravilloso, en hacer que lo vulgar sea sublimizado, en transformar una ilusión en verdad y en establecer un orden subjetivo dentro de la confusión de lo objetivo.

Uno de mis cuadros favoritos lleva por título "temporal" (ver Pág. 72) Esta obra contiene diversas alusiones que pueden referirse también a mi biografía. -

<sup>20</sup> Hayten, Peter J. "El color en las artes" p. 14

El comienzo de una nueva estación del año, que evidentemente se vuelve trascendental como el comienzo de una nueva época en mi experiencia pictórica y de mi educación visual hacia los fenómenos de la naturaleza.

El cuadro no podría estar construido de un modo mas claro. Muestra casi exclusivamente los colores complementarios verde, en todos sus matices y en básicos o primarios el amarillo, así como las tonalidades que resultan en la iluminación de tal como lo es el amarillo, y para el empleo de sombras, el verde llevado a sus ultimas tonalidades.

El horizonte se oscurece iluminándose hacia arriba primero en un tono amarillo, y luego en el verde salvia de las posibles nubes. Como si estuviesen abreviadas en una formula, encontramos aquí una nueva serie de oposiciones cromáticas en el vapor, en la tierra. "El tema de la teoría de los colores de Goethe, es el fenómeno primigenio del color".<sup>21</sup>

Delante de un objeto claro, un objeto oscuro aparecerá de color amarillo; si aumenta la oscuridad, aparecerá de color verde hoja, luego de color verde salvia, hasta que llegue a la completa oscuridad del negro. En cambio, ante un fondo oscuro aparecerá un objeto claro de color amarillo cadmio, según la iluminación. Solo esta ultima escala no aparecerá en el cuadro.

---

<sup>21</sup> Goethe,ibidem, Vol 13, pag. 367.

"Su colorido podría tomarse como una ilustración de las características que, según Goethe, corresponden a las tonalidades del azul y el amarillo, demostradas por el en la luz solar , las nubes, el humo y el cielo".<sup>22</sup>

Quizás la clave para entender este cuadro, nos la ofrecen las múltiples y sutiles relaciones que los colores guardan entre si. El cuadro muestra una tonalidad en la que se manifiesta la ley fundamental de los colores. Aunque no pueda observarse tal cual en un paisaje, aquí esta en vigor esta ley, puesto que los colores corresponden a las tendencias observadas en la naturaleza. Verdad es que aquí no se trata sino de una demostración estética de una ley immanente a un fenómeno natural. Pero ello pasa a un segundo plano, en vista de las figuras identificables por suposición que aparecen en el cuadro.

En **Mirador** (Pág. 18.) aparecen casi los mismos colores que en *Tempestad*. Las tonalidades del verde, sin embargo, se han intensificado con una mezcla de amarillo, y cubren gran parte de la superficie del cuadro; vemos también un amarillo impuro disperso por la parte inferior del cuadro. Goethe escribe que "Solo basta mirar fijamente una superficie pintada de rojo amarillento para tener la impresión de que el color horada el órgano de la vista.

---

<sup>22</sup> Ibidem, pag 363.

Produce una gran conmoción, y conserva este efecto incluso en una gran oscuridad bastante avanzada"<sup>23</sup> El amarillo impuro, por su parte lo caracteriza como un color que produce una intensa desazón. Ciertamente lo "natural" de este cuadro, y lo poético que sugieren estas asociaciones. Con todo la acción estética e impresionante, no esta puesta en escena de un modo efectista. El carácter amenazador que tan vivamente se siente, se debe en primer lugar al efecto espontáneo de este agresivo acorde cromático. Lo que pretendo en obras siguientes es convertir las escenas en acontecimientos. En virtud del color el espectador experimentara inmediatamente la naturaleza de lo que el cuadro representa.

Quizás lo mas inmediato y certero que se me puede ocurrir en cuanto color, es con la teoría de color de Goethe. Pero creo que el tema exigiría una monografía aparte. Solamente trataré de hablar muy brevemente sobre la importancia de esta teoría para entender el estilo tardío de Goethe. Las leyes que gobiernan los fenómenos cromáticos, así como los valores expresivos propios de cada color, que independientemente he descubierto.

---

<sup>23</sup> *Ibidem*, pag.497.

La teoría de Goethe, el único intento hecho por entonces de desarrollar una fenomenología de la luz y del color que considerase en su conjunto las condiciones físicas, psicológicas y estéticas. Como teoría que busca un acceso directo al fenómeno del color, en la cual me es afín. "Si se ofrece desde fuera al ojo la totalidad de los colores como un objeto, ello le producirá placer, puesto que tendrá delante de sí, como un hecho real, la suma de su propia actividad."<sup>24</sup>

Los colores que trato de obtener en estos últimos cuadros, no son aplicados para representar el mundo dentro del cuadro. Su desarrollo consiste en una superación gradual de la representación no figurativa. En este sentido, se aproximan a lo que hemos descrito como el efecto natural del cuadro. Creo pues que estas obras se configuran a partir de las leyes que gobiernan el color, las cuales, al ejecutar el acto de mirar, pueden revelar su identidad con la acción de la naturaleza. El espectador experimenta su propia actividad visual en la acción natural del colorido del cuadro. Si algo es naturaleza en el cuadro, es el color. La naturaleza esta coloreada, y actúa de acuerdo con ello, independientemente de si es o no objeto de una representación pictórica. Si llega ser tal objeto, no pierde por ello su carácter natural.

---

<sup>24</sup> Goethe, *ibidem*, pag. 502.

La naturaleza del color, plasmada en la obra pictórica es un "misterio patente" de mi representación.

Esta reflexión, solo parecerá plausible a quien se haya librado de la costumbre de pensar que la naturaleza no puede estar presente dentro del cuadro sino bajo la forma de una representación figurativa.

Al narrar un paisaje pintado, suele olvidarse que lo que vemos allí no es la naturaleza; lo que el espectador tiene delante de sí, no está constituido por dispositivos orgánicos o físicos, tal como acontece un paisaje verdadero.

La fuerza que organiza los colores y las formas, dándoles el lugar que le corresponde, no puede ser otra cosa que la acción del artista. Finalmente considero que yo soy quien determina la constelación de colores y formas dentro del cuadro, de acuerdo con lo que veo y en la medida en que entiendo lo que veo. Una mancha amarilla es puesta en su sitio por la mano del pintor.

El sol se sostiene en el espacio cósmico por obra de la gravitación universal. Saber, sin embargo, qué relación guardan el sol y la tierra, significa conocer una dirección, una ley, una idea. Este conocimiento mueve al artista a poner en un conjunto determinado una mancha amarilla y hacer que parezca un sol. El artista, pues, configura ;las constelaciones de los objetos dentro del cuadro de acuerdo con la idea de su conexión mutua. En ello hay , sin duda, un margen de libertad.

Goethe: "Justo aquello que llaman los hombres incultos en la obra de arte - naturaleza-, no es la naturaleza (desde fuera), sino el hombre (desde dentro)." "Cuando los artistas hablan de la naturaleza sobreentienden siempre la idea, sin ser conscientes de ello."<sup>25</sup>

Lo que el artista capta de la naturaleza, no tiene por qué ser una idea en sentido abstracto. En el caso de la forma, el artista puede guiarse por los gestos que caracterizan a las cosas en la naturaleza. Y en el caso del color, puede seguir las leyes que gobiernan sus efectos, leyes que él capta intuitivamente. En la realidad del color, la ley de la naturaleza y la ley pictórica aparecen estrechamente vinculadas.

Este doble aspecto haya su expresión en los cuadros *Abismo, Sombras y oscuridad, Paralelo, Crepúsculo*. Se trata de configuraciones abiertas en las que tanto la forma como el color no obedecen ya a ningún afán de reproducir. Más bien abren una ilimitada riqueza de puntos de vista y reducen al mismo tiempo la totalidad del cuadro a uno de esos puntos de vista. A fin de captarlos, es menester aceptar su condición fluctuante. Llevan al espectador a ejecutar un gesto visual específico que no puede concluirse.

---

<sup>25</sup> Goethe, *Schriften zur Kunts*. Die Preisaufgabe betreffend, parte 5, cita según la *Artemis Ausgabe*, Vol. 33, Nordlingen 1962, pág. 212.



Su colorido corresponde, en un caso, a la reducción del color, en el otro, al despliegue de su totalidad. La percepción tanto de la forma como del conjunto cromático va unida indisolublemente al proceso de percepción visual. Dicho brevemente: estos cuadros pueden considerarse como la suma de mi desarrollo artístico.

En **Sombras y oscuridad** (Pág.88) el efecto más fuerte proviene del claroscuro. Las porciones más oscuras están situadas hacia el costado izquierdo, así como en las proximidades del borde superior, donde forman un arco. Bajo este arco se encuentra, impregnado en matices de azul, la parte más clara. Éste aparece circundando por un halo que, sin embargo, no acaba de cerrarse en círculo. Abajo a la derecha la superficie está iluminada por matices de amarillo, a la izquierda se encuentran fuertes notas y un tono de negro claramente reconocible el área amarilla más clara del cuadro.

La mirada del espectador no acierta a detenerse en ningún lugar; no llega a reposar, ni en la parte luminosa, ni en las partes que aclaran la parte inferior. Tampoco las pequeñas formas de que está repleta la gran estructura llegan a consolidarse. Sus contornos asoman apenas del claroscuro.

Si se intenta mirarlas una a una, vuelven a disolverse. Cabe observar, sin embargo, que la mirada, a pesar de deambular sin descanso, es atraída por ciertas zonas particulares una y otra vez, y que en cierto modo es conducida de una zona a otra.

Así, la mirada va dentro de la mitad inferior cuadro de una zona iluminada a la otra. Con todo, tal movimiento no está libre de obstáculos; la mirada tiene que abrirse paso por una confusa plétora de formas individuales. Una y otra vez se pierde la dirección. Si se parte del borde superior, la mirada se ve atraída hacia los lados de abajo. No llega a producirse un movimiento que abarque la totalidad del cuadro. Si se comienza arriba, la mirada se precipita. En la parte de abajo, termina por perderse en medio de una red impenetrable de formas en proceso de disolución. La misma estructura total muestra una clara tendencia hacia la desintegración.

Si se contempla el cuadro durante largo tiempo, las partes claras se oscurecen, según el efecto de la persistencia de imágenes. Las zonas oscuras, sin embargo, no se iluminan en la misma medida. Pareciera que todo el cuadro se está oscureciendo cada vez más.



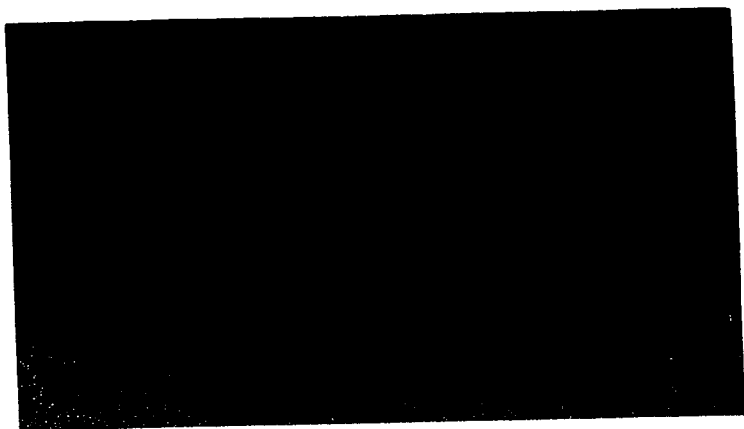
**AUTOR: OMAR SANCHEZ TOBILLA**  
**TITULO: ABISMO**  
**TÉCNICA: OLEO/MADERA**  
**MEDIDAS: 90 X 90 CM.**  
**AÑO: 1999**



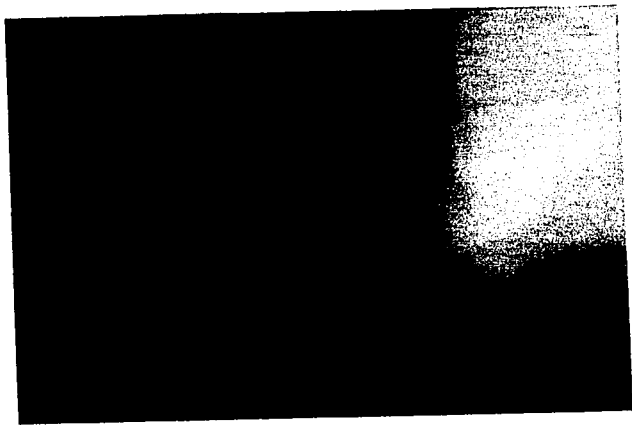
**AUTOR: OMAR SANCHEZ TOBILLA**  
**TITULO: SOMBRAS Y OSCURIDAD**  
**TÉCNICA: OLEO/TELA/MADERA**  
**TAMANO: 1.25 X 1.25 CM.**  
**AÑO: 2002**



**AUTOR: OMAR SANCHEZ TOBILLA**  
**TITULO: CREPÚSCULO**  
**TÉCNICA: OLEO/MADERA**  
**TAMANO: 1.25 X 1.25 CM.**  
**AÑO: 1999**



**AUTOR: OMAR SANCHEZ TOBILLA**  
**TITULO: PARALEO**  
**TÉCNICA: OLEO/MADERA**  
**TAMANO: 90 X 1.25 CM.**  
**AÑO: 2001**



**AUTOR: OMAR SÁNCHEZ TOBILLA**  
**TÍTULO: REFLEJOS**  
**TÉCNICA: OLEO / MADERA**  
**MEDIDAS: 25 X 30 cm.**  
**AÑO: 2002**

## **CONCLUSION**

Sería muy adelantado hablar hasta este momento acerca de una conclusión en general. En la pintura uno como pintor está siempre en constante aprendizaje. A lo que concluiría finalmente es a la idea de presentar las obras como una realización conceptual y técnica que me ha permitido razonar sobre lo que es el oficio pictórico.

Puedo decir que sobre la base de esta experiencia en la cual se mencionan conceptos filosóficos y personales encontré que el arte en general se nutre y enriquece de las ideas, pues estas pertenecen a esencia o esencias de la vida misma. Por otro lado a la voluntad que es la que nos permite como pintores forjar nuestro propio espíritu para mantenernos en la lucha o perecer a falta de ella.

El oficio pictórico es parte fundamental dentro de mi cotidianidad y que me salva de la globalización y es también un acto de amor y de constante experimentación

Pretendo pues en esta tesis, hacer conciencia de lo grande que puede ser este oficio y lo maravilloso que es el desarrollo de la creatividad y la sensibilidad del Hombre.



## BIBLIOGRAFIA

ARHEIM, Rudolf. El Pensamiento Visual. Barcelona, Piados Ibérica, 1969, 359 pp.

BERGER, John. Mirar. España, Herman Blume, 1987. 176 pp.

BERGER, John. Modos de ver. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1974, 177pp.

BERGER, René. El conocimiento de la Pintura: como Verla y Apreciarla. Barcelona-Madrid-México, Nager, 1961. 404 pp.

BOCKEMUHL, Michael. J.M.W. Turner. Germany, Taschen, 1993, 93 pp.

BRODRICK, A. Houghton. La pintura prehistórica. México-Buenos Aires, FCE, 3ª edición 1950, 141 pp.

DOEFFINGER, Derek. El Arte de Ver. Barcelona, Folio. 1988. 95 pp.

JEANNERET-GRIS, CHARLES Edouard. El urbanismo de los tres establecimientos Humanos. Buenos Aires, Poseidón. 1964, (Pág. Varía).

KANDINSKY, Vassili. De lo espiritual en el Arte. Barcelona, Barral, 1973. 122 pp.

KEPES, Gyorgy. El Lenguaje de la Visión. Buenos Aires, Infinito. 1976, 302 pp.

LHOTE, André. Tratado del paisaje, ed. Poseidón, 1943, 86 pp.

MERLEAU-PONTY, Maurice.  
Fenomenología de la Percepción. Barcelona,  
Península, 5ª ed. 2000, 463 pp.

READ, Herbert. Orígenes de la forma del  
Arte. Londres, Proyección, 1965. 271 pp.

RUBERT DE VENTOS, Xavier. Teoría de  
la Sensibilidad. Barcelona, 1989.

SÁNCHEZ CARRALERO, José. Olvidar lo  
Aprendido. Consejería de educación y Cultura.  
2000. 116 pp.

WORRINGER, W. Abstracción y  
Naturaleza. Traducción de Mariana French.  
México, FCE. 1983. 137 pp.