



LOS CONFLICTOS DE LA REPRESENTACIÓN

El bodegón en la obra de G. Morandi, E. Uglow y A. López

Francisco José Romero Rivas



TRABAJO FIN DE GRADO

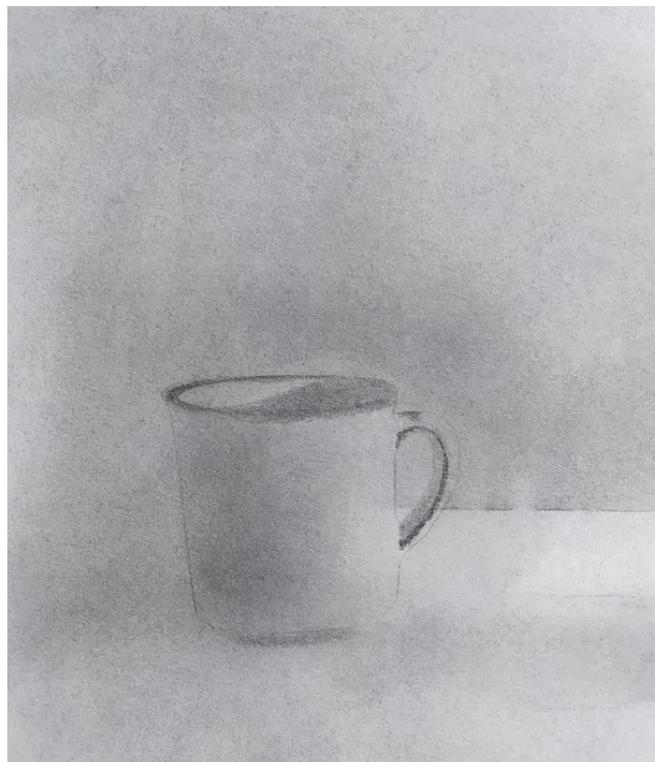
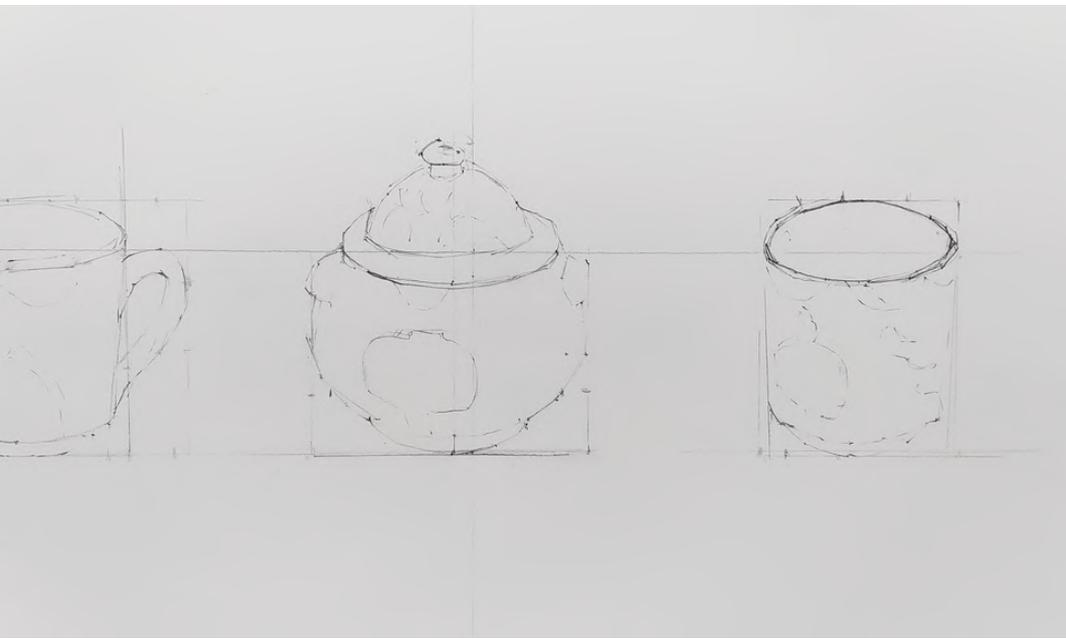
GRADO EN BELLAS ARTES- UNIVERSIDAD DE SEVILLA

CURSO 2022/23

**TÍTULO: LOS CONFLICTOS DE LA REPRESENTACIÓN. EL BODEGÓN EL LA OBRA DE G.
MORANDI, E. UGLOW Y A. LÓPEZ.**

AUTOR: FRANCISCO JOSÉ ROMERO RIVAS

TUTOR: DANIEL BILBAO PEÑA



Índice

1.Dossier de obras	8
2. Introducción	17
3. Desarrollo	
3.1. Antecedentes	19
4. Discurso de mi obra. Estudio del natural	20
5. Problemas de la representación	
5.1. El punto de vista	23
5.2. Orden en la realidad	27
5.3. Orden en el cuadro	30
5.3.1. El centro	31
5.3.2. La simetría y peso	34
5.3.3. El formato	36
6. Otras miradas...	39
7. Proyección profesional	42
8. Conclusiones	43
9. Bibliografía	44

1.DOSSIER DE OBRAS



Orza/70x50cm
grafito sobre papel



Tazas y azucarero/60x50cm
grafito sobre papel



Tazas y azucarero II/50x20cm
grafito sobre papel



Tazas/50x35cm
grafito sobre papel



Estropajero II/41x30cm
grafito sobre papel



Azucarero II/30x30cm
grafito sobre papel



Vinagrero, ajero y azucarero/25x90cm
Óleo sobre lienzo



Estropajero/40x40cm
Óleo sobre lienzo

Introducción

En la serie *cerámica de fajalauza* realizo una obra de carácter muy personal que habla de mis orígenes. Es una serie de dibujos y pinturas que tienen como protagonista la cerámica de Fajalauza, cerámica de cacharrería popular de Granada. Mi familia materna es Granadina y en mi casa siempre he estado rodeado de estos vasos y platos. Son populares en España y Andalucía y su decoración consiste en la representación de motivos animales y vegetales en un característico azul cobalto y verde manganeso. Son objetos con los que me he relacionado a diario, puesto que además de estar presentes por las paredes de mi hogar me han servido como vajilla habitual. Por lo tanto no han sido solo decorativos, si no que han cumplido una función utilitaria.

Mi interés por la cerámica hizo que estudiase un ciclo formativo de grado superior de cerámica artística, donde directamente aprendí a realizar esta cacharrería popular y de otros tipos. Una manera de hablar sobre mí y mi contexto familiar ha sido pintar y dibujar estos objetos con los que tengo una conexión afectuosa y que además, desde un punto de vista plástico, me interesan mucho. Su repertorio de tipologías (tazas, azucareros, saleros, orzas, cuencos...) da lugar a muchas posibilidades en cuanto a combinaciones por la diversidad de formas.

Si reflexiono más sobre el por qué he realizado esta serie de dibujos y pinturas me doy cuenta que realmente uso el bodegón y el objeto en general para hablar de una serie de preocupaciones y conflictos que tienen que ver con la representación.

Mi pintura siempre ha tenido lenguaje figurativo e intento representar lo que me propongo de la manera más naturalista posible, y la manera de poder pintar o dibujar con las situaciones ambientales más adecuadas (luz que no varía, modelo inmóvil, escenario que nadie altere, etc.) es cuando en mi estudio dispongo objetos sobre la mesa y uso una luz artificial. Nada varía de manera condicionante y siempre tengo el control casi absoluto de los factores que entran en juego a la hora de pintar o dibujar.

Con estos bodegones puedo de alguna manera ensayar o experimentar con la luz, con los mismos elementos pero situando la luz en diferentes sitios, o variando el punto de vista, variando la situación espacial de los objetos en el plano del cuadro, mi situación física respecto a ellos...

Durante la investigación del tema pude concluir que hay tres artistas fundamentales a la hora de hablar sobre el bodegón; Giorgio Morandi, Euan Uglow y Antonio López. Convergen en algunas cuestiones y se distancian mucho en otras, pero los tres son clave para comprender como resolver los conflictos que surgen en la representación figurativa.

Junto a ellos iremos abordando cada cuestión que se plantea durante la investigación, y veremos cuál es la aportación de cada uno y además lo mucho que me han aportado e influenciado a nivel artístico.

Antecedentes

Aunque he trabajado otras temáticas como el cuerpo humano y el paisaje, en el análisis del objeto es donde puedo profundizar en las cuestiones que tienen que ver con la representación y donde más cómodamente puedo llevar a cabo una metodología de trabajo definida. Puesto que llegar a un buen nivel de realismo con un modelo vivo conlleva una serie de problemas que dificultan el aprendizaje y que en un momento determinado pueden ser frustrante. También ocurre con los grandes paisajes donde la información es muy densa y resulta complejo llevar a cabo un proceso de mimesis. Más allá de las cuestiones técnicas con los objetos he encontrado una manera más poética y simbólica de construir un discurso personal, donde la narrativa se centra en mi vida. Durante todo mi periodo académico me ha preocupado la representación, sus incógnitas, los conflictos que surgen en torno a ella y las diferentes maneras que existen de intentar resolverlos. Antonio López y toda su obra han sido muy importantes para mí ya que han sido las que me han inquietado y me han hecho entender la profundidad del lenguaje figurativo y en su caso la pintura realista que pretende describir con materia el mundo que nos rodea.



Discurso de mi obra. Estudio del natural.

Mi obra mantiene un precepto clave del que parto en mi proceso artístico; el estudio del natural. Por muchas razones que a continuación desarrollaré, trabajar con un modelo desde la realidad no solo es una rica fuente de información tridimensional, sino que es una experiencia sensorial en sí misma. Podría decirse que es algo casi ritual y místico, puesto que estar físicamente frente al objeto a representar permite poder tocarlo, olerlo, observarlo desde múltiples puntos de vista... en definitiva conocer bien sus facultades organolépticas. Pasar este tiempo físicamente con el objeto nos hace relacionarnos con él de una manera íntima y a la vez nos compromete mucho más que cuando trabajamos con información fotográfica. Para muchos pintores, el hecho de estar frente al motivo pintando es el propio fin en sí mismo. Como dice Antonio López en la película documental *El sol del membrillo*; "Lo maravilloso es estar junto al árbol, eso para mí es mucho más importante que el resultado, y la fotografía no te da eso"

Para entender cuáles son estas cualidades que nos brinda el trabajar del natural primero debemos atender a una pregunta fundamental: ¿Cómo funciona la visión?

Sabemos que la luz entra por nuestro globo ocular atravesando la córnea y entra por la pupila, el iris controla la abertura de la pupila para dejar pasar más o menos luz. Posteriormente atraviesa el cristalino, el cual se encarga de enfocar o desenfocar. Lo hace mediante un proceso llamado "acomodación" donde cambia su espesor y curvatura. Finalmente el haz de luz se proyecta en la retina, donde hay millones de células llamadas fotorreceptores. Estas células convierten la luz en impulsos eléctricos que a través de los nervios ópticos llegan a la parte posterior del cerebro, al lóbulo occipital, parte encargada del procesamiento de información visual. Este proceso ocurre simultáneamente en los dos ojos, es decir nuestro sistema de visión es binocular, y la imagen que se genera cerebralmente es la suma de lo que se obtiene de cada globo ocular.

David Hubel describe la grandeza del proceso fisiológico de visión y con respecto a la cámara fotográfica diciendo:

El ojo se ha comparado a menudo con una cámara. sería más apropiado compararlo con una cámara de televisión conectada a un trípode con rastreo automático -Una máquina provista de sistema de auto foco, que ajusta automáticamente la intensidad de la luz, que tiene una lente con sistema de auto limpieza, y que envía la información a un ordenador con capacidades de procesamiento paralelo tan avanzadas, que los ingenieros están solo comenzando a considerar estrategias similares para las máquinas que diseñan.[...] Ninguna invención humana, incluidas las cámaras asistidas por ordenadores, puede ni siquiera comenzar a competir con el ojo. (Hubel, 2000, pág 33)

Una de las características más importantes de la percepción visual la explica (Gombrich, 1987) en su libro *la imagen y el ojo* diciendo que tan solo somos capaces de percibir nítidamente menos del uno por ciento del campo total de visión. Siendo por tanto nuestra visión de algo una agrupación de movimientos con la mirada. Aquí hallamos una gran diferencia con la imagen fotográfica, ya que ahí si podemos obtener definición en mas de un punto. La profundidad de campo es el concepto fotográfico que se usa para hablar de cuanta cantidad de escena aparece enfocada en la fotografía. Esto es posible debido a la separación de las lentes y a la apertura.

Entendemos por lo tanto que cuando un artista está representando por ejemplo un bodegón, lo que hace es un amplio conjunto de miradas que ha ido dirigiendo sobre los objetos y el espacio (fragmento a fragmento). Ruggero Pierantoni nos habla sobre estos movimientos que nuestros ojos realizan y la imagen que se genera afirmando:

Esta serie ininterrumpida de movimientos oculares destruye, obviamente, la idea de las relaciones proporcionales estáticas, en cuanto su percepción no tiene nada que ver con la imagen que la ha generado. Se trata de un continuo ir y venir del ojo sobre este punto y sobre aquel otro, y las líneas ideales, las trayectorias seguidas por el ojo, no son rectilíneas para nada. (Pierantoni, 1984, pág 125)

En mi proceso de trabajo me ayudo de un sistema de medición para ordenar ese conjunto de miradas del que hemos hablado. Este sistema sobre todo es usado por Antonio López. Él ha desarrollado una manera muy rigurosa de obtener estos puntos en el espacio real para luego situarlos en el espacio del cuadro. No son por lo tanto miradas aleatorias, si no que mediante unos ejes (vertical y horizontal) se van ordenando de una manera lógica y organizada, y por lo tanto precisa. Siempre se parte del centro de la visión (coincidencia de ejes) y la vista se va alejando hasta la periferia, haciendo por tanto un muestreo total de la realidad que se pretende representar.

Como consecuencia de tomar estas mediciones de manera tan exacta, en el dibujo se van generando fenómenos perceptuales como la perspectiva curvilínea. Los objetos se deforman más cuanto más cerca estamos de ellos, llegando a curvarse las líneas verticales y horizontales de manera muy evidente en el dibujo. Esta curvatura se hace mas latente cuando tomamos medidas de los elementos respecto a un eje, habiendo zonas, por tanto, que se hallan más lejos del punto de medición, y otras partes del mismo elemento que están más cerca de este. Lo que da lugar a una curvatura que se acentúa más cuanto más se va alejando del centro de la visión.

Si sometemos la realidad a una medición rigurosa, buscando un método racional y preciso, tenemos unas medidas que corresponden con el tamaño de cada objeto en el espacio y, en consecuencia, la curvatura de las rectas. (Serrano, 2010, pág 17)

Para López representar de esta manera es muy importante ya que en el fondo, todo aquello que pinta es un pretexto para hablar de la realidad y de su representación. Por eso condensa varias temáticas pictóricas en su obra; retratos, bodegones, paisajes urbanos. Independientemente de lo que elija pintar, nos habla de la representación en sí misma. En todas sus obras hay un afán de querer recoger toda la información que se le ofrece, de una manera muy exacta, por eso desarrolla un sistema de medición de las formas tan descriptivo. Como si de un científico se tratase, que intenta documentar algo de la manera más imparcial y objetiva posible, aceptando la realidad misma tal y como es, evitando cualquier efecto o truco estético. Más adelante se hablará de como Euan Uglow por el contrario no toma esta realidad tal como es, si no que realiza ciertas modificaciones en el espacio real para corregir o compensar ciertas deformaciones o aberraciones de la perspectiva.

Como dije anteriormente el estudio desde el natural es algo que va más allá del proceso físico. Aparece toda una materia filosófica que reflexiona sobre la realidad y la representación; Gombrich señala;

"Pero al pintar del natural entran en juego problemas psicológicos de más envergadura, ya que psicológicamente no tiene mucho sentido decir que "copiamos" lo que vemos en el mundo visible. Lo que vemos tiene profundidad mientras que la superficie en que se pinta es plana. Los elementos de lo que vemos difieren en el color. Obviamente, el inventar un código de combinaciones de colores distribuidas en un plano para reflejar la experiencia del mundo real es el logro del naturalismo" (Gombrich, 1987, pág 19)

Para él, el proceso de la pintura es todo un proceso intelectual que ahonda en cuestiones complejas que tienen que ver con conceptos como "copia" "mundo visible" "mundo real". Pero para que este debate se pueda dar es imprescindible que haya una realidad tridimensional, física, frente al artista.

En mi caso son estos objetos cerámicos la realidad más inmediata a mí, que elijo para investigar puntos de vistas, equilibrios y demás cuestiones compositivas y que tienen que ver con la pura representación. Con "realidad más inmediata" me refiero a que son objetos que siempre he tenido en el ámbito del hogar. Para mí tienen un gran valor simbólico, ya que guardan la esencia de la cultura de mis familiares y antepasados. Estas razones me han llevado a colocarme frente a ellos, y representarlos de la manera más fiel posible a lo que veo. Para mí es importante entonces que sean reconocibles y que el lenguaje que deba usar sea figurativo. Se podría decir que asumo también (como mi artista de referencia, A. López) la realidad como es y no modifico nada del espacio real en pos de la representación, ni hay trucos efectistas para lograr una estética concreta.

El punto de vista

En la composición y el proceso dibujístico, el punto de vista es de vital importancia ya que es desde donde el artista elige percibir la realidad. En el plano bidimensional es donde el artista sitúa la línea de horizonte. Espacialmente hablando, el punto de vista puede ser más alto o más bajo respecto al objeto a representar, y más cerca o más lejos. Hablamos por tanto de una decisión del artista que según su intención representativa elegirá un punto de vista u otro. En la pintura figurativa existe una generalidad que consiste en elegir un punto de vista a la hora de representar el cual muestre la mayor información posible de eso que se quiere pintar. Por ejemplo, para pintar una casa se elegiría un punto de vista que muestre la fachada, lateral y parte del tejado, así el espectador puede conocer cuáles son las características volumétricas de la casa. Si el artista se dispone a dibujar unos cuencos, normalmente elegirá un punto de vista superior al objeto para que podamos ver las mayores caras posibles del mismo, así no habrá lugar a dudas y el espectador reconocerá bien el objeto, por lo tanto se reduce la capacidad de interpretación.

Hay algunos artistas que se han desligado de esta manera tradicional de representar el objeto. El artista que más ha experimentado con el punto de vista es Morandi, el cual estuvo toda una vida dedicado a pintar bodegones de objetos cerámicos explotando las posibilidades de representación de los mismos. En muchas ocasiones elige un punto de vista tan frontal, ortogonal al objeto, que no podemos reconocer exactamente su forma, vemos una silueta que en algunos casos no es suficiente para determinar que objeto es.

Tanta es la investigación que realiza Morandi, que además altera el espacio real para jugar con el espectador. En este sentido vemos un artista que ya no sólo elige puntos de vistas que ayudan poco a reconocer el objeto si no que modifica la propia realidad espacial para confundir al espectador. Además se vale de recursos como la superposición de objetos para ocultar gran parte de ellos, algo que contribuye más a la confusión.

Esta idea sobre el punto de vista en la obra de Morandi la explica Aguilar Alonso:

Morandi se puede acercar o alejar de forma más o menos perpendicular. Encontramos óleos en los que las tapas de los objetos son inapreciables y otros en los que las bocas de botellas adquieren una presencia excepcional evidenciando un punto de vista más alto. En este aspecto, el papel de la línea de horizonte, o final de la mesa, es fundamental, puede situarse a mitad del cuadro o a un tercio, lo que depende directamente del punto de vista que adopte. Variables sobre las que Morandi puede incidir de nuevo, por ejemplo, modificando la altura de la mesa con tacos de madera.

De este modo, el pintor a partir de un escenario crea el motivo, lo modifica, lo mira, lo vuelve a mirar, lo pinta y lo dibuja. Lo resitúa, lo mira de nuevo y vuelve sobre él con una mirada que busca concretarse en la obra, casi siempre a tientas, obra tras obra. (Aguilar, 2014, pág 76)

Euan Uglow también escoge puntos de vistas y recursos compositivos poco usuales, como por ejemplo la coincidencia de ejes en objetos y superposiciones. Algo que crea una confusión en el espectador ya que no sabe si el objeto que está más alejado está realmente atrás o dentro del que está en primer término. También podríamos entender un juego del artista con el espectador ya que no se llega a entender plenamente lo que está ocurriendo en el espacio real del bodegón.

También Uglow realiza modificaciones en su taller para compensar ciertas aberraciones de la perspectiva que él decidía que en algunos casos no deberían aparecer en su obra. Por ejemplo, inventa una tarima de alzado trapezoidal, que en la fuga del punto de vista tiene una forma también trapezoidal pero mucho menos acusada.

En este tipo de "correcciones" de la perspectiva, lo que vemos es la importancia que el artista da al punto de vista, que en ningún momento es aleatorio ni baladí. Ya que es desde donde él quiere que comprendamos la obra.

Estamos entonces ante artistas que eligen unos puntos de vistas que no facilitan la plena comprensión del objeto, algo que tiene más que ver con una descripción del espacio que con una representación de los objetos.

El punto de vista no es sólo una decisión formal, también es una actitud del artista. Esta actitud "pictórica" es consecuencia de una actitud física. De alguna manera, como el artista afronte físicamente el modelo será registrado en el soporte. Esta actitud puede comprenderse mejor poniendo el ejemplo de dos artistas muy diferentes Antonio López y Johannes Vermeer. David Serrano señala:

Vermeer siempre observa el mundo sentado, mientras que Antonio López siempre lo visualiza de pie. En definitiva, son actitudes ante la realidad. Quizás una más contemplativa, de reposo, y la otra más de acción, la disposición natural del cuerpo humano. (Serrano, 2017, pág 178)

Este posicionamiento de López frente al objeto hace que sus obras tengan una fuerza significativa, ya que sitúa el centro de la composición en el centro del soporte. Como ya se ha dicho, su método de dibujo consiste en trasladar medidas de la realidad al cuadro situando cada punto respecto al eje vertical y horizontal que sitúa en el centro del cuadro normalmente. Tenemos entonces un punto de vista del cual depende escrupulosamente todo lo que tiene que ver con la obra y la representación. En su obra el punto de vista es un elemento tan importante que para realizar estas mediciones en cada obra elabora la escuadra que mejor le ayude a tomar esas medidas. La longitud de la escuadra variará dependiendo de lo lejos que este el motivo, y del tamaño del propio soporte.

En la serie de dibujos de los bodegones *Cerámica de Fajalauza* investigo respecto al punto de vista pero sin llegar al extremo de "comprometer" la comprensión representativa. El juego de punto de vistas es obvio porque hay algunas obras donde la variación compositiva es tan solo el punto de vista, es decir, los objetos en la realidad permanecen intactos.

En el dibujo *Tazas y azucarero* (fig. 1), y *Tazas y azucarero II* (fig. 2) vemos una variación del punto de vista evidente, en la primera es una vista picada en la que podemos ver parte del interior de las tazas, una elipse muy estrecha, y sobre todo el alzado de las tazas, la parte que tiene toda la decoración característica del estilo de Fajalauza. En cambio en *Tazas y azucarero II* (fig. 2) vemos un punto de vista mucho más alto, tanto que podemos casi observar el interior de las tazas en una elipse mucho más ancha y por lo tanto vemos menos las paredes externas. Podemos observar como la línea de horizonte pasa de estar justo a la altura de la mitad de los objetos, a quedar por encima de ellos. Esto indica una posición más alta del punto de vista e incluso un acercamiento por la manera en la que los extremos se van deformando.

Más adelante explicaré diferencias compositivas entre dos obras que tienen el mismo punto de vista, puesto que no es el único elemento a tener en cuenta en la composición pictórica.



Tazas y azucarero
fig. 1



Tazas y azucarero II
fig. 2

Si analizamos la obra que he llevado a cabo en este último año descubrimos que no se basa en una experimentación tan radical del punto de vista como en la obra de Morandi y Uglow. Pretendo que el objeto siempre sea reconocible, por ello se elige un punto de vista que enfatice la comprensión de lo que vemos. Siendo la mayoría de ellos un picado que en el caso de la figura 2 es más evidente que en el de la figura 1.

Orden en la realidad

Para hablar del orden que en la realidad tienen los objetos, es preciso remarcar qué es el orden y por qué existe una necesidad de ordenar. Orden podría definirse como la colocación de las cosas en el lugar que les corresponde o la buena disposición de las cosas entre sí.

La búsqueda del orden es una tendencia normal en el ser humano, ya que el orden y el equilibrio se encuentran en las leyes de las matemáticas que rigen el universo. En la propia naturaleza podemos observar la espiral áurea o la forma hexagonal de los panales de abejas. Podemos ver la simetría en las hojas de las plantas e incluso en el eje vertical que divide simétricamente nuestro cuerpo. Incluso el orden se busca más allá de lo físico. El ser humano tiende a ordenar todo lo que le rodea, incluido las relaciones sociales.

Estas "normas" compositivas vienen sobre todo del mundo clásico, donde el ser humano era la máxima referencia en cuanto a la armonía y proporciones. Por lo tanto podemos asumir que el orden es algo inherente al ser humano, forma parte de su naturaleza como humano.

Desde un prisma artístico, el orden es la composición, el equilibrio que guardan los elementos distribuidos en el plano bidimensional. Este orden que aparece en la obra final tiene un primer orden en el espacio real, que junto al punto de vista determina el resultado en el cuadro. Cuando el artista se dispone a dibujar el bodegón sitúa los objetos en el espacio y crea unas relaciones espaciales entre ellos; los puede amontonar, separar, realizar una fila, crear grupos, situarlos a diferentes alturas... Todas estas posibilidades son una decisión del artista quien va componiendo la escena a través de su intuición compositiva o acorde a la más pura reflexión. (Gómez Molina, 2011). Comprendemos pues que el artista tiene la capacidad de ordenar en el cuadro algo que en la realidad tiene cierto desorden y al revés, una realidad ordenada y un desorden en la composición de la obra.

Para poder visualizar mejor estos fenómenos pondremos el ejemplo de un artista clásico, Velázquez. Como la mayoría de los pintores barrocos y como generalmente ocurre en la pintura tradicional, el artista convierte una realidad desordenada en una composición muy equilibrada y armoniosa. En el cuadro de *Vieja friendo huevos* vemos multitud de objetos repartidos en todo el cuadro; algunos en la mesa, otros en la pared, otros sostenidos por los propios personajes... Estos objetos en la realidad no estarían ordenados de ninguna manera lógica ni siguiendo ningún patrón establecido, pero el artista en el cuadro los sitúa de tal manera que equilibra los pesos, las direcciones y tamaños de los mismos, convirtiendo entonces un caos en algo estético y con sentido compositivo.

En un ejemplo más contemporáneo tenemos las obras de Antonio López en las que pinta la ciudad de Madrid. A menudo lo que apreciamos es un conjunto abrumador de edificios y calles, pero situados de una manera magistral en el cuadro. En la pintura *Madrid desde Torres Blancas* observamos el cielo ocupando la mitad superior y la mitad inferior edificios superponiéndose que van disminuyendo de tamaño hasta que se van perdiendo en la lejanía del horizonte. El número de edificios y azoteas es innumerable, pero López sabe distribuir bien los espacios y crea un recorrido visual muy potente con la carretera que hay a la derecha y que va curvándose hacia el centro del formato. Además compensa muy bien el peso del edificio blanco situándolo a la izquierda, ya que el peso visual a la izquierda es menor que en la derecha. De nuevo vemos una realidad muy desordenada, como puede ser la distribución de los edificios en la ciudad, y como a través del punto de vista, y otros elementos compositivos, queda ordenado y compensado.

Como señalábamos anteriormente, Morandi intervenía el espacio real, o sea, modificaba el orden en la realidad. No solo entonces es importante el punto de vista, sino la disposición de los objetos respecto a este, por lo tanto, entendemos que cuando un artista se enfrenta a la tarea de la representación, tantea cuál puede ser el punto de vista habiendo ordenado los objetos en el espacio real, y decide el orden en el espacio real después de elegir el punto de vista.

Decíamos que la obra de Morandi y Uglow destacaba por lo inusual de algunas estrategias representativas. Como por ejemplo la ocultación (Serrano, 2017). En la realidad en el espacio los artistas sitúan los objetos de manera que entre ellos se tapen y no puedan dar una información suficiente al espectador para que termina de completar la imagen.

Muchas de estas obras tienen un orden y punto de vista tal, que parece que el autor quiera hablarnos de algo muy conceptual (Di Modica, 2017). Parece como si quisiese destacar la silueta por encima de la forma volumétrica para llegar al concepto icónico de este. En palabras de David Serrano:

En resumen, no solo se trata de identificar al objeto, sino de construir mentalmente -por parte del observador- una idea esencial de este, es decir acercarse a la idea que tenemos de cada objeto. El esquema infantil de una casa se corresponde con la que Uglow representa, y del mismo modo sucede con el jarrón protagonista de Morandi, es la silueta primitiva del jarrón. (Serrano, 2017, pág. 187)

La manera más directa de hablarnos de la idea, es la silueta, y ésta se obtiene cuando el punto de vista es ortogonal, es decir cuando nuestra visión esta justo a la altura del objeto. De manera que podemos entender de manera muy básica la forma de ciertos objetos, pero resulta curiosa que de otros no tanto, es decir, la forma de un cilindro en su alzado es un rectángulo. Necesitaríamos otros elementos representativos como la valoración tonal para entender su volumen. En el caso de que se eligiese un punto de vista ortogonal.

Esta forma física de ordenar el espacio y el punto de vista denotan una profunda reflexión intelectual por parte del artista, quien se preocupa por estas cuestiones espaciales y perceptuales intentando descifrar las claves de la representación y los conflictos que surgen con ella.

Si analizamos como son las composiciones en el espacio real de las obras de la serie *Cerámica de Fajalauza* no harían falta fotos del estudio para entender como están distribuidos los objetos, la propia obra ya nos habla de un orden muy básico y evidente.

Los vasos y jarrones forman una fila, y la distancia es equidistante.

Todo ésta armonía y estructura tan básica está reforzada por la ausencia de elementos periféricos, el fondo y la base son blancas y totalmente vacías, por lo que el ritmo que se crea consiste en una alternancia entre los espacios y los objetos; espacio, objeto, espacio, objeto... Esto le da una absoluta atención e importancia a los objetos, siendo sus sombras arrojadas, que cambian de forma cuando pasan de estar proyectadas del suelo a la pared, la única información espacial.



Fig. 3



Fig. 4

Orden en el cuadro

El orden en el cuadro es el resultado bidimensional en el soporte consecuencia del punto de vista y la disposición de los objetos en la realidad.

En este apartado podremos analizar cuáles son los elementos propios de la composición: el centro, la simetría, el peso visual y el formato. Todos estos aspectos son usados por el artista que bajo su criterio los usará con unos fines determinados según lo que pretenda transmitir en la obra. También aquí es cuando se hace más evidente la intención del autor. Como se ha planteado en otros apartados, sabemos que hay artistas que sus intenciones a la hora de representar consisten en una descripción del espacio, y que no buscan la representación más asequible de los objetos para el espectador. Sus intereses van más en la dirección de comprobar a través de estos recursos cuales son los límites de la representación y la manera en la que ésta se puede subjetivizar tanto y llegar a poner en entredicho a la representación en sí misma.

En los siguientes puntos estudiaremos cuales son las características compositivas de las obras de los artistas que hemos estado analizando, centrándonos ahora en cómo equilibran el espacio del cuadro y cómo resuelven estos conflictos visuales en sus obras.



fotografía del estudio de Giorgio Morandi
(orden en la realidad de los objetos)

Fig. 5



Giorgio Morandi. Naturaleza muerta
1948 - 1949/Óleo sobre lienzo /26 x 35 cm
(orden en el cuadro)

Fig. 6

El centro

Como explica Rudolf Arnheim, uno de los mayores teóricos de la percepción visual, en su libro *El poder del centro*, en el que desarrolla teóricamente todo lo que tiene que ver con el centro en la composición:

Cuando hablamos de centro estamos refiriéndonos básicamente al centro de un campo de fuerzas, un foco del que emanan y hacia el que convergen fuerzas. Como todo centro dinámico tiende a distribuir las fuerzas de su campo simétricamente en torno a sí, lo corriente es que su posición coincida con la del punto medio geométrico. El centro geométrico de un polígono regular coincidirá con el dinámico en tanto que la figura esté vacía y no se vea sometida a influencias externas. Pero, como veremos, cualquier objeto visual constituye un centro de fuerzas, y puede por supuesto ubicarse en cualquier parte del espacio visual. La interacción entre diversos objetos visuales que opera como centros de fuerzas es la base de la composición.

Arnheim, R. (2001). El poder del centro. Ediciones Akal.

Cada objeto entonces es un centro de fuerzas en el dibujo, la manera en la que están situados resultará en una composición más o menos equilibrada. Cuando vemos que Morandi apila todos los objetos muy cercanos en un grupo muy sólido, está creando un centro muy potente y consistente que además coincide con el centro geométrico del cuadro. El centro geométrico es además donde todas las fuerzas se equilibran, y la figura tiende al reposo (Arnheim, 2001, pág 3). En la obra de la derecha (fig. 8) vemos que hay dos grupos, o sea, dos centros. Uno de un tamaño diferente al otro, al ser un objeto frente a tres, lo cual hace que actúe como un foco de fuerza mayor. Además ambos están desplazados del centro geométrico, y más cercanos a los márgenes laterales, algo que confiere cierto dinamismo.



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9

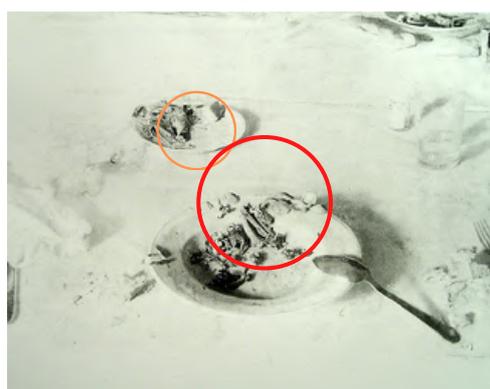


Fig. 10

En la imagen de la izquierda (fig. 9), obra de Euan Uglow vemos que tan solo hay un centro visual porque tan solo tenemos un objeto en el bodegón. Este se encuentra a mitad de altura pero muy desplazado hacia nuestra izquierda, se aleja del centro geométrico y parece que es atraído por el marco del cuadro, que genera una atracción gravitatoria sobre el limón.

Entrando en otros aspectos como el color, también tenemos una figura que destaca mucho sobre su fondo. El naranja es complementario del azul, esto ayuda a que el objeto sea un centro aún más contundente, como veremos en el apartado del peso visual, le aporta mayor solidez. A la derecha sin embargo tenemos una pintura de Antonio López *Restos de comida* (fig. 10). Sobre todo podemos observar dos centros de fuerzas principales, cada uno de los platos que está generando una tensión según su tamaño y su ubicación en el espacio. El de abajo además de ser más grande está más centrado respecto al centro geométrico, mientras que el más lejano se desplaza hacia arriba y hacia la izquierda. Esto le confiere al primero una mayor importancia visual. El resto de elementos se encuentran en el filo del soporte, como si por su poco peso hayan sido totalmente atraídos por los límites. El centro en la obra de López es siempre muy importante debido a su metodología de trabajo. El artista coloca en la realidad unos hilos que conforman el eje vertical y el eje horizontal. Junto con su escuadra y un compás va trasladando las medidas de la realidad al dibujo, y las coloca mediante los ejes y junto a otras referencias en el espacio real. Todo comienza y emana del centro, siendo entonces el centro una zona importante en la obra.

Analizando mi serie *Cerámica de Fajalauza* nos percatamos al instante que en todas las ocasiones el centro visual coincide con el geométrico. Cuando es tan solo uno, este está justo centrado en el eje vertical y el horizontal y cuando son varios, el que está en medio suele ser además el de mayor volumen y el diferente en forma. Esta es la manera más básica de ordenar una composición y resulta casi natural e instintivo. Pero obviamente hay un interés conceptual al situar así los elementos, y que tiene como premisa dotar de importancia al objeto centrado en cuestión.

En la pintura *Jarrita, "ajero" y azucarero* (fig. 12) podemos comprobar cómo hay un objeto que ocupa el centro geométrico, que además es el de mayor tamaño y otros dos que están equidistantes.



Fig. 11



Fig. 12

Simetría y peso

La simetría está ligada al equilibrio visual, puesto que cuando algo es simétrico está distribuyendo los elementos de manera armónica hacia un lado y el otro respecto al eje de simetría. Hablamos por tanto de una propiedad unificadora y organizativa que reparte uniformemente. Esta simetría no siempre ocurre con elementos idénticos, puede darse con una semejanza formal, de tamaño y de color.

Nuestra tendencia a la simetría parte quizás de un proceso de imitación de nuestro entorno y de comprensión de nosotros mismos. A menudo vemos como muchos elementos de la naturaleza tiene un eje de simetría, por ejemplo una hoja de cualquier planta tiene un nervio principal que actúa como eje de simetría. Si nos vamos a estructuras más complejas y ejes de simetría exactos tenemos el ejemplo de las mariposas cuyo cuerpo forma un eje, y las alas quedan a un lado y al otro de manera precisa. También ocurre con el resto de insectos y animales. Nuestro propio cuerpo también tiene un eje longitudinal que distribuye los miembros hacia un lado y otro de manera exacta. Como señala Ignacio García en un estudio sobre la simetría en el arte:

A pesar de su innegable valor organizativo, perceptivamente nuestra sensibilidad artística tiende a valorar poco el esquema simétrico. Berger explica con claridad meridiana esta aparente paradoja: la simetría, al despertar siempre el mismo eco, acaba pronto por dejarnos insensibles. Lo mismo le sucede a la simetría -contraste-, por no despertar eco ninguno. Una y otra son los límites de la armonía, que se define como unidad de variedad. Nuestro espíritu, en efecto, sensible como es a la armonía, trabaja incansablemente intentando establecer relaciones y semejanzas -conceptuales, estructurales o formales- entre los distintos mensajes visuales que percibe de manera continua. Ignacio García García, La simetría en el arte: La lógica del esquema. (García, 1997, pág 76)

Remontándonos a la época clásica, los griegos fueron quienes más desarrollaron un arte que tenía como unidad de medida al hombre, es decir, teniendo en cuenta sus características como la simetría y su armonía, aplicaron estas proporciones y esquemas a su manera de componer y ordenar el espacio. En sus grandes construcciones arquitectónicas vemos un celo por guardar un esquema simétrico muy exacto. Para ellos la búsqueda de la belleza consistía en una imitación de la naturaleza pero idealizada. (De la Cruz, 2015). En la pintura tradicional y moderna el uso de la simetría es menos usual, aunque encontramos algunos ejemplos significativos como los bodegones que realiza Zurbarán, donde claramente vemos en el ejemplo abajo, (fig. 13) como el eje vertical dispone simétricamente las jarras a ambos lados, tan solo hay una alternancia cromática. Veamos como Morandi también en ocasiones representa los objetos de manera simétrica respecto al eje vertical. En este caso (fig. 14) tenemos un grupo de objetos en los que ha situado las formas más altas a los lados y las más bajas en el centro. Para comprender bien la simetría, fijémonos ahora en un esquema asimétrico del eje vertical. En la obra de Carmen Laffon, (fig. 15) vemos que no hay una distribución equitativa, los elementos están equilibrándose por medio de otros recursos visuales.



Fig. 13

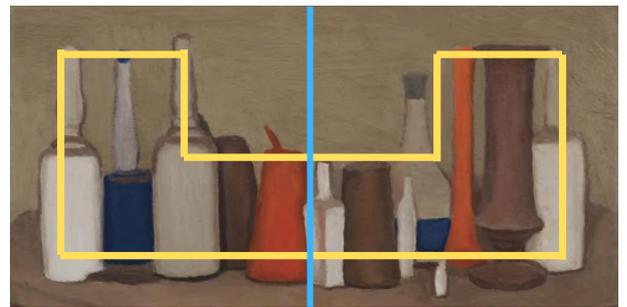


Fig. 14

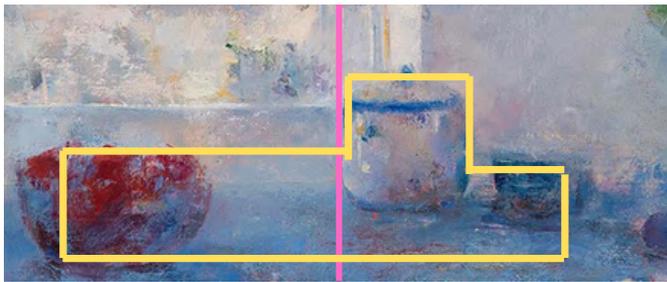


Fig. 15



Fig. 16

Es menos usual el uso de la simetría en el eje horizontal, pero en la obra de Morandi (fig. 17) siempre encontramos algún ejemplo de estos recursos compositivos. En este caso queda es muy evidente el eje de simetría que crea la diferencia de superficies, la mesa y la pared. Aunque los objetos no sean iguales, vemos que hay una cierta similitud en el espacio que ocupan bidimensional.

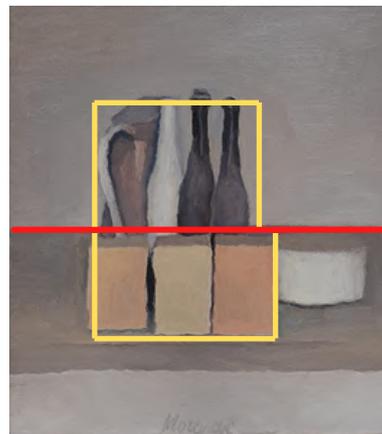


Fig. 17

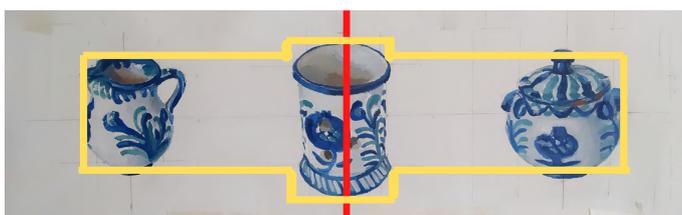


Fig. 18

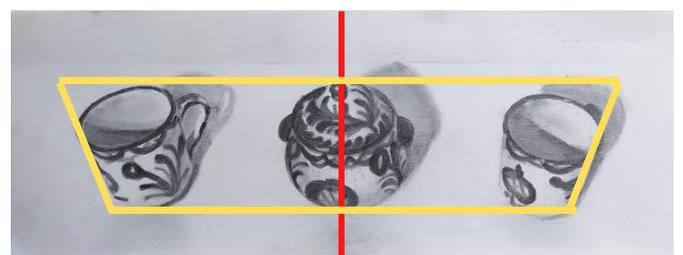


Fig. 19

El formato

Cuando se elige el formato se debe tener en cuenta que es un elemento compositivo crucial, ya que determina la proporción del soporte, lo que se conoce en el mundo de la fotografía como "relación de aspecto". La relación altura y anchura genera un área que puede ser cuadrado o rectangular.

En el caso del formato cuadrado se estaría reforzando la idea de centralidad cuando haya un solo objeto en el centro, ya que el objeto mantendría la misma distancia por todos sus lados respecto al límite del formato. Por eso el formato cuadrado puede ser una opción muy beneficiosa para composiciones donde se busque serenidad y quietud, por la armonía simétrica que mantiene en todos sus ejes. Como vemos en las obras de López, Uglow y Morandi (figuras 20, 21, 22 y 23,) cuando usan el formato cuadrado o un rectángulo con muy poca diferencia entre la medida ancho/alto (ópticamente funciona como cuadrado) suelen representar un solo objeto que se sitúa en el centro de la composición. En el caso de Morandi (figura 22 y 23) es un grupo de objetos que realmente funciona como una masa única.



Fig. 20



Fig. 21



Fig. 22



Fig. 23

Cuando realicé la obra *Azucarero* (fig. 24) de manera intuitiva elegí el formato cuadrado por el hecho de ser un solo objeto y que además ocuparía el centro óptico. La forma del azucarero real también guardaba una relación proporcional de anchura y altura que genera casi un cuadrado, esto me hizo decantarme aún más por el formato cuadrado porque potenciaría la idea de simetría, centralidad y armonía.



Fig. 24

Cuanta más diferencia hay entre la longitud de los lados, más enrevesada va resultando la composición. Ya que lógicamente tendremos mucho más espacio en un eje que en el otro. Este tipo de formato, llamado comúnmente "formato panorámico" viene bien para representar el espacio que envuelve al motivo. En el caso Morandi (fig. 25) usa un formato cuya anchura es más de dos veces la altura. El grupo de objetos que representa están juntos creando un bloque, la configuración de este bloque si tuviésemos que contenerlo en una forma geométrica sería un rectángulo mucho más ancho que alto. Lo que procura, por tanto, es que haya una relación formato/motivo equilibrada.



Fig. 25

En mi serie *Cerámica de Fajalauza* uso varios formatos, incluso teniendo exactamente el mismo motivo. De esta forma puede evidenciarse de qué manera el formato y el punto de vista en algunas ocasiones afecta al resultado compositivo. En la obra *Tazas y azucarero II* (fig. 26) vemos que el ancho del formato es mucho mayor que el alto, en este caso los objetos guardan simetría en ambos ejes y están centrados. Son tres elementos dispuestos en el eje horizontal y además tienen espacio entre ellos. Sin embargo en la obra *Tazas y azucarero* (fig. 27) el espacio que hay abajo y arriba de los objetos es mucho mayor. Es un formato rectangular con una relación de aspecto de 4:3.



Fig. 26



Fig. 27

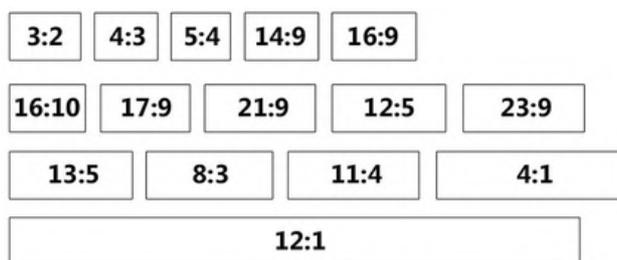


Fig. 28

Cabe destacar que la elección del formato no es un asunto que el artista deba tener en cuenta siempre en una primera instancia. La elección definitiva del formato puede realizarse una vez culminada la obra, recortando el papel, la tela o la madera. Obviamente cuando el artista realiza tal acción está modificando sustancialmente la composición, haciendo que los elementos estén más cerca de los límites en algunos casos o que ya no ocupen el centro visual.

Esta forma de proceder en el soporte es muy usual en artistas que trabajan del natural, ya que por la propia forma de trabajar resulta complejo desde el principio saber con exactitud dónde van a estar los límites del cuadro en la realidad. En este sentido los artistas que trabajan de fotografía tienen más claro el formato ya que este viene dado en la propia imagen. También en el propio acto fotográfico se elige un encuadre, por lo que ahí se deciden los límites de la composición.

Otras miradas...

En el bodegón, los objetos cerámicos han sido un elemento protagonista desde antaño hasta nuestros días. El lenguaje pictórico va cambiando pero la cerámica sigue interesando a los artistas. Será porque son objetos que siempre hemos tenido en el hogar, también por sus cualidades plásticas. En este apartado veremos artistas contemporáneos que abordan esta temática desde diferentes actitudes y con diferentes intenciones e intereses.

El artista fuengiroleño Pedro Escalona tiene una amplia obra tratando el bodegón, siempre transmitiendo un misticismo propio de algo ancestral y religioso. En algunas ocasiones pinta cacharros que se están exhibiendo en un museo, pinta también el cristal y todos los elementos de la vitrina siendo fiel transmisor de lo ahí hay, sin intervenir de ninguna manera el espacio. En otras ocasiones tan solo hay un único objeto en el cuadro, y ocupa el centro (fig. 30). Esto otorga, como hemos visto durante esta investigación, un gran poder y simbolismo al objeto en cuestión. Además en este caso la base sobre la cual está posado el cacharro pareciese una peana, como la de las imágenes religiosas, y con una tela que reviste el mueble. Esto es un buen ejemplo de elementos simbólicos que nos remiten a lo contemplativo o de culto.



Fig. 29



Fig. 30

Por otro lado tenemos la pintura del extremeño Juan Carlos Lázaro, artista que desarrollado siempre su obra entorno al bodegón. Su pintura pone en entredicho los límites de las formas, creando un clima muy vibrante y armonioso a través de recursos como el color o la pincelada, entre otros. En algunas ocasiones se empieza a confundir el fondo y la figura resultando imposible determinar cuál es el espacio que los separa. Es una pintura muy metafísica, ya que nos evoca la fugacidad de la existencia mediante el desvanecimiento del ob-

jeto. Nos presenta un espacio velado donde parece que flotan los objetos. Su pintura nos evoca ensueños y cuestiones que tienen que ver con algo poético y existencial. (Cano Ramos, 2020).



Fig. 31



Fig. 32

El joven portuense Manolo Mesa es conocido por sus grandes murales en los que suele representar la cerámica popular del sitio (fig. 33 y 34), como él mismo dice;

Detrás de cada vasija hay un lugar geográfico, una historia sociológica entorno a sus costumbres, utilidad. Por otra parte, son muy agradecidas de pintar y arquitectónicamente me dan mucho juego para hablar en todo tipo de contextos y paredes. (Von Touceda, 2020)

La obra de Mesa es impactante debida al tamaño que tienen los elementos, muchísimo superior al que tienen en la realidad. Esta sobredimensión de la cerámica está fuera de lo común y adquieren nuevos significados. Podrían compararse a los frescos renacentistas donde se representaban pasajes religiosos. Pero en esta ocasión las deidades son estas cacharrerías típicas del lugar.



Fig. 33



Fig. 34

Algo similar ocurre en la obra de la Jerezana Ana Barriga, donde las figuras de porcelana que adquiere en una tienda luego se representan como grandes figuras rodeadas de todo un simbolismo que ha ido cosechando en su imaginario particular. (fig. 35 y 36)

En sus pinturas encontramos figuras de cerámica, piezas de vajilla y juguetes de goma agrupados en bodegones contemporáneos que transitan entre lo lúdico, lo kitsch y lo barroco, una "explosión de información" sujeta a un sinfín de interpretaciones iconográficas. (Espino, 2019)



Fig. 35



Fig. 36

Proyección profesional

La serie *Fajalauza* tiene como último fin la muestra de la misma en galerías, salas de exposiciones de organismos etc. Pero el mejor escenario posible sería la exposición en la ciudad de Granada y sus pueblos, ya que la cerámica de fajalauza es un símbolo identitario de la cultura andaluza pero sobre todo granadina. El proceso consistiría en presentar un proyecto expositivo al ayuntamiento con la intención de poner en alza la loza típica del lugar y mostrar de qué manera sigue estando presente en el arte contemporáneo. Este proyecto puede derivarse a la Diputación de Granada, de manera que pudiese itinerar por las diferentes salas expositivas de los municipios de la provincia.

De la misma manera también el ayuntamiento podría proporcionar una pared de algún edificio para la ejecución de un mural con esta cacharrería como protagonista para poner en valor este rasgo distintivo de la cultura alfarera granadina y a la vez mejorar el entorno urbano.

También se podría presentar un proyecto de decoración de la fachada o paredes de las fábricas de cerámica, realizándose un gran mural con esta loza como motivo, funcionando como reclamo y a la vez decoración del edificio.



montaje fotográfico

Fig. 37

Conclusiones

Como resultado de este estudio podemos asumir que para la investigación compositiva en la pintura, el bodegón nos ofrece las mayores facilidades para poder explotar todos los ámbitos de la representación, y por ello ha sido usado por muchos artistas a lo largo de la historia.

Ahondando entre los artistas y teóricos del arte, nos damos cuenta que hay una serie de artistas (no exactamente del mismo momento ni mismo sitio) que comienzan a usar unas estrategias representativas diferentes, donde la comprensión del objeto no es lo más importante. Esto crea casi una ruptura con la tradición pictórica, ya que lo que siempre se había perseguido hasta ese momento en la pintura figurativa era la mayor y mejor comprensión de lo que se pintaba. Morandi sin embargo a veces oculta casi todo un objeto con otro situándolo detrás. Uglow pone un objeto justo detrás de otro, y no sabemos si esta realmente detrás o dentro. Pareciese como un juego con el espectador, donde el artista a veces sugiere más o menos los objetos con recursos como la perspectiva. Modifican sus estudios para corregir perspectivas, se fabricaban mesas con cierta inclinación para forzar algunos puntos de vistas, tenían peanas con planta trapezoidal para que en la fuga se exagerase menos la deformación... Y por otro lado tenemos Antonio López que asume la realidad tal y como es y la lleva al soporte sin corregir estos fenómenos de la perspectiva. López hace más una descripción del espacio que una representación en sí misma de algo. Pareciese más una consecuencia que una causa.

Estos tres artistas, con sus similitudes y sus diferencias, han hecho una gran investigación durante toda su vida a cerca del bodegón, y la representación en general. Desarrollando sus propios métodos y herramientas.

Esto me ha servido para que en mi proceso artístico me cuestione desde el primero momento todo lo relativo a la composición. Y también a nivel conceptual, generan un debate muy rico acerca de la realidad y la representación de la misma. Han sido para mí un gran condicionante académico y artístico, ya que me han motivado a generar mi propio estudio sobre bodegón.

Bibliografía

Aguilar Alonso, R. (2014). MORANDI. LA SERIE COMO TEMA PICTÓRICO (1946 -1964) [Tesis doctoral no publicada]. Universitat Politècnica de València. <https://doi.org/10.4995/Thesis/10251/38707>

Arnheim, R. (2001). El poder del centro. Ediciones Akal.

Arnheim, R. (2003). Arte Y Percepcion Visual Psicologia Del Ojo Creador (2.a ed.). Alianza.

De la Cruz, Susan (2015). Los cánones de la belleza en el arte griego y su comparación en el film Precius. Creación y Producción en Diseño y Comunicación N°68

Di Modica, G. (2017). Giorgio Morandi. De la naturaleza al alma. Historia del Arte.

García García, I. (1997). LA SIMETRÍA EN EL ARTE: LA LÓGICA DEL ESQUEMA. Imafrente, (12-13)

Gombrich, E. H. (1987). La imagen y el ojo : nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica. Alianza Editorial. pag 47

Gómez Molina, J.(2011). Las lecciones del dibujo. Ediciones Cátedra.

Hubel, S. V. D. H. (2000). Ojo, cerebro y visión. Universidad de Murcia. Servicio de Publicaciones.

Pierantoni, R. (1984). "Ilusión y placer" El ojo y la idea. Paidós.

Serrano, D. (2010) De la perspectiva artificial a la visión natural en la obra de Antonio López García: análisis sobre los Sistemas de Representación Espacial y Metodologías. [Tesis doctoral, Universidad de Sevilla] Repositorio de tesis de la Universidad de Sevilla.

Serrano, D. (2017) Los inusuales problemas de la composición en la pintura del natural contemporánea. De Giorgio Morandi a Euan Uglow. Painting and research : reflexions beyond thinking and practice. Facultad de Bellas Artes de Oporto.

Cano Ramos, J. (2020) La pintura como resonancia: Juan Carlos Lázaro. Dirección General de Bibliotecas, Archivos y Patrimonio Cultural,

Von Touceda, M. (2020, 14 de octubre) Manolo Mesa: "Detrás de cada vasija hay una historia sociológica entorno a sus costumbres". Elemental. <https://elemental.com/2020/10/14/entrevista-manolo-mesa/>

Espino, L. (2019, 8 de marzo) Ana Barriga: "Mi pintura habla de cosas serias de forma lúdica, bonita y golfa". El Español. https://www.elespanol.com/el-cultural/arte/20190308/ana-barriga-pintura-habla-cosas-ludica-bonita/381713399_0.html

