



HAL
open science

El lenguaje de la abstracción en el paisaje de Ignacio Pinazo

Esther Ferrer Montoliu

► **To cite this version:**

Esther Ferrer Montoliu. El lenguaje de la abstracción en el paisaje de Ignacio Pinazo. Catherine Orsini-Saillet et Cécile Iglesias. Regards sur le paysage. Monde hispanique contemporain, n° 36 (2018), Editions Orbis Tertius, pp.31-48, 2019, Collection, Hispanística XX, 978-2-36783-131-2. hal-02422034v2

HAL Id: hal-02422034

<https://univ-lyon3.hal.science/hal-02422034v2>

Submitted on 9 Jul 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

REGARDS SUR LE PAYSAGE

MONDE HISPANIQUE CONTEMPORAIN

SOUS LA DIRECTION DE
CÉCILE IGLESIAS
ET
CATHERINE ORSINI-SAILLET

Hispanística XX

Éditions
Orbis Tertius

HISPANÍSTICA XX

Revue spécialisée dans l'étude des cultures hispaniques des XX-XXI^e siècles

Langues admises : français et espagnol

COMITÉ DE RÉDACTION

Direction

Catherine ORSINI-SAILLET, Professeur à l'Université de Bourgogne.

Conseil scientifique

Guy ABEL (Grenoble III) Jean-François BOTREL (Rennes II), Bénédicte BRÉMARD (Dijon), Maria Teresa CATTANEO (Milan), Anne CHARLON (Dijon), Hélène FRETTEL (Dijon), Nathalie GALLAND (Dijon), Marie-Madeleine GLADIEU (Reims), Pierre-Paul GRÉGORIO (Dijon), Cécile IGLESIAS (Dijon), Luis IGLESIAS FEIJOO (Saint-Jacques de Compostelle), Aline JANQUART-THIBAUT (Dijon), Emmanuel LARRAZ (Dijon), Eliane LAVAUD-FAGE (Dijon), Jean-Marie LAVAUD (Dijon), Benoît MITAINE (Montpellier), Dorita NOUHAUD (Dijon), Catherine ORSINI-SAILLET (Dijon), Alexandra PALAU (Dijon), Evelyne RICCI (Paris III), Stephen G. H. ROBERTS (Nottingham), Judite RODRIGUES (Dijon), Serge SALAÜN (Paris III), Jean-Claude SEGUIN (Lyon II), Eliseo TRENC (Reims), Francisca VILCHES DE FRUTOS (CSIC), Jean-Claude VILLEGAS (Dijon), Marie-Claire ZIMMERMANN (Paris IV).

Autres Membres

Ángel ABUÍN GONZÁLEZ (Saint-Jacques de Compostelle), Jean-Paul AUBERT (Nice-Sophia Antipolis), Manuel AZNAR SOLER (Barcelone), Tua BLESÁ (Saragosse), Jean-Pierre CASTELLANI (Tours), Dru DOUGHERTY (Californie, Berkeley), Wilfried FLOECK (Giessen), José Manuel GONZÁLEZ HERRÁN (Saint-Jacques de Compostelle), Anne-Marie JOLIVET (Paris), Jean TENA (Montpellier III), Georges TYRAS (Grenoble III), Darío VILLANUEVA (Saint-Jacques de Compostelle), Alet VALERO (Toulouse-le Mirail), Cécile VILVANDRE (Ciudad Real).

ADMINISTRATION

Pour toute correspondance, s'adresser à :

HISPANÍSTICA XX

Faculté de Langues et Communication

4 boulevard Gabriel

21000 DIJON

Tél : 03.80.39.56.92 - Fax : 03.80.39.55.54

myriam.segura@u-bourgogne.fr

<http://til.u-bourgogne.fr/>

*Ouvrage publié avec le soutien du Centre Interlangues, Texte, Image,
Langage – TIL, EA 4182 de l'Université Bourgogne Franche-Comté*



© Éditions Orbis Tertius, 2019

© Hispanística XX, 2019

Illustration de couverture : Carlos García Medina, *Amapolas y tierras* (2014).
Avec l'aimable autorisation de l'artiste.

ISBN : 978-2-36783-131-2

ISSN : 0765-5681

Éditions Orbis Tertius, 28, rue du Val de Saône F-21270 BINGES

www.editionsorbistertius.fr

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS

par Cécile Iglesias et Catherine Orsini-Saillet 7

I. PAYSAGES ARTISTIQUES COMME TERRAIN D'EXPÉRIMENTATION

- Sophie PELISSIER-CHAZE (Université de Picardie Jules Verne)
Tableaux-fenêtres picassiens ouverts sur un paysage méditerranéen..... 17
- Esther FERRER MONTOLIU (Université Jean Moulin, Lyon 3)
El lenguaje de la abstracción en el paisaje de Ignacio Pinazo 31
- Lucie LAVERGNE (Université Clermont Auvergne)
Créations et abstractions paysagères dans *Poética de lo invisible*
de Julia Otxoa 49

II. PAYSAGES ET RÉVÉLATION

- Grégory DUBOIS (Classes préparatoires aux grandes écoles, Paris)
Impressions solitaires : la terre et l'homme dans *Intemperie*
de Jesús Carrasco..... 67
- Francisco AROCA INIESTA (Université de Picardie Jules Verne)
La ilusión del paisaje en *Últimas tardes con Teresa* de Juan Marsé. 83
- Fabrice PARISOT (Université de Perpignan Via Domitia)
De la capitale des formes aux formes de la capitale :
regards sur le paysage hispano-américain dans *Los pasos perdidos* et
La consagración de la primavera d'Alejo Carpentier 99
- Magali VION (Université Grenoble Alpes)
De la ciudad ibérica a la ciudad genérica: el paisaje urbano finisecular
en las novelas de la *Generación X* 121

III. PERTE ET RECONSTRUCTION DU PAYSAGE IDENTITAIRE

- Marina RUIZ CANO (Université Paris Nanterre)
En busca del paisaje perdido: memoria, ruinas e identidad en el teatro
vasco contemporáneo 139

Inmaculada REAL LÓPEZ (Université de Rouen Normandie)	
La representación del exilio, la identidad y la memoria a través del paisaje	153
Raoul NGOUNA (Université Omar Bongo)	
La mer : un « paysage conjonctif » dans <i>Mar adentro</i> d’Alejandro Amenábar	171
Daniela SERBER (Universidad del Salvador)	
<i>Mimoun</i> , de Rafael Chirbes: ecos y espejos de la España de la Transición	183

EL LENGUAJE DE LA ABSTRACCIÓN EN EL PAISAJE DE IGNACIO PINAZO

Esther FERRER MONTOLIU

Université Jean Moulin, Lyon 3

Ignacio Pinazo Camarlench (1849-1916) es uno de los artistas más originales y creativos del panorama cultural español de entre siglos. En 1912 se le concedió la Medalla de Honor en la Exposición Nacional de Bellas Artes, hecho que tuvo gran relevancia en su momento, afirmándole como uno de los máximos exponentes de la pintura española contemporánea.

Considerado como el padre de la modernidad pictórica valenciana¹, su obra, poco estudiada durante mucho tiempo, debido sin duda al carácter independiente del pintor, va más allá del regionalismo y se acerca a la modernidad de la pintura europea. En 1912 la prensa de la época así lo reflejaba:

Pinazo era un aislado, un independiente. Conoce y practica todas las tendencias modernas, para conocer su técnica. Pero en realidad, sigue solo su escuela peculiar [...]. La pintura de Pinazo siempre lleva oculta la resolución de un problema de color, vencido de muy diferente manera. Pero esta victoria del artista sobre la materia, nunca es ostentosa ni aparente. Trabaja el pintor para sí, y tiene como infantil candor. No quiere mostrar al extraño el mecanismo de su color, es el suyo un caso de modestia muy grande².

1. La modernidad de Pinazo se ha mostrado recientemente en dos exposiciones en Valencia: *Ignacio Pinazo y las vanguardias. Afinidades electivas*, IVAM (8 septiembre 2016 – 17 septiembre 2017) y *El espíritu de una época. Ignacio Pinazo en la colección del IVAM*, IVAM (17 mayo – 4 noviembre 2018).
2. Briones, «¡Ignacio Pinazo obtiene la medalla de honor!», *Las Provincias*, 31-5-1912.

Nuestro trabajo se centra en su etapa paisajística conceptualmente abstracta que toma como punto de partida la década de los años 1880 y que se prolonga hasta 1912, año en que deja de pintar. Pinazo trató diversas temáticas en su pintura pero su paisaje es lo que mejor refleja un nuevo modo de percibir y comunicar la realidad contribuyendo al proceso de modernización pictórico de la época. La mayor parte de su producción en aquellos últimos años son experimentaciones plásticas a partir de referencias muy subjetivas del natural.

La expresividad de Pinazo parte de un naturalismo que se renueva con medios exclusivamente plásticos. Para él, el paisaje se convierte en un campo de experimentación plástica que personifica la expresividad de su lenguaje en donde la referencia objetiva pierde protagonismo difuminándose y dejando paso a la propia materia pictórica y a las pinceladas cortas, acercándolo de esta manera a la abstracción como lenguaje.

Nuestro análisis ahonda en primer lugar en su modo de ver el paisaje. En una segunda parte, abordaremos su modo de pintar y nos centraremos en los planteamientos plásticos de su paisaje a partir de los criterios que lo conforman y que determinaron las posibles rutas que le llevaron a la modernidad.

Nuestra reflexión pretende valorar esas aportaciones en el contexto pictórico valenciano de inicios del siglo XX y ofrecer una aproximación de lo abstracto en su paisaje evidenciando su sentido de la contemporaneidad, su anticipación a las nuevas corrientes pictóricas y sus aportaciones en el devenir de la escuela paisajística de la época.

VER EL PAISAJE: EL SENTIDO DE LA CONTEMPORANEIDAD EN PINAZO

Entender el arte contemporáneo significa reconocer cómo su lenguaje cambia. De entre todos los géneros pictóricos quizás sea el paisaje el que mejor reproduce esa evolución. De ahí que uno de sus aspectos más valorados en la pintura moderna es el de haber servido de puente entre la figuración y la abstracción. Acceso por el que muchos pintores claves de la modernidad transitaron.

En el contexto español de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX fue el único género pictórico, reconocido tardíamente como independiente, que permitió ciertos márgenes de experimentación renovadora. El recorrido creativo en la obra paisajística de Pinazo ejemplifica esta actitud. Supo transformar la observación de la naturaleza en una nueva experiencia plástica que le acerca a la modernidad de la pintura europea. Perteneciente

a la escuela pictórica valenciana e inscrito en su ambiente, trajo junto a Joaquín Sorolla la modernidad al siglo XX pero con algunos matices. Es cierto que al iniciar el siglo Sorolla era sin duda el protagonista. Pero analizando críticamente los aportes de su obra observamos una diferencia. Ambos partieron de las libertades plásticas y conceptuales heredadas del impresionismo³ pero su continuidad fue diferente. La pintura de Sorolla dejó su impronta en su luminismo, siendo este el principio y el fin de sus planteamientos que aunque importantes no generaron nuevas propuestas plásticas. Su influencia evolucionó hacia el denominado *sorollismo*, etiqueta estética⁴ que derivaría en las décadas posteriores hacia un regionalismo pictórico⁵ cerrado en sí mismo y alejado de la modernidad, convirtiéndose en una especie de «academicismo contemporáneo, no solo vacío de sus iniciales actitudes innovadoras e internacionalistas, sino convertido en instrumento para evitar la aparición y desarrollo de manifestaciones claramente rupturistas⁶». Pinazo, en cambio, acabará con el anquilosamiento académico y evolucionará hacia reflexiones formales más cercanas al sentido del nuevo arte contemporáneo como recordaba José Francés (Silvio Lago) en 1918:

En España todavía no ha comenzado la verdadera renovación estética. El sorollismo se insinúa vagamente [...] Y, sin embargo, Ignacio Pinazo, oscurecido, postergado, va más allá de su época española [...] ¡Cuánta riqueza colorista!, ¡Qué sentido tan moderno, tan exacto de los valores y de los matices más sutiles! ¡Qué sorprendentes atisbos y descubrimientos de nuevas fórmulas y teorías que nadie le enseñó sino que

3. Sobre los conceptos impresionistas en la pintura del mar de Pinazo, ver mi reflexión en Esther Ferrer Montoliu, «*Conceptos impresionistas, mancha, luz y color en el paisaje italiano del mar de Ignacio Pinazo*», in Maria Rosso, Felice Gambien, Giuliana Calabrese, Simone Cattaneo (Eds.), *Trayectorias literarias hispánicas, redes, irradiaciones y confluencias*, Roma: AISPI Edizioni, 2018, p. 313-332.
4. José Martín Martínez, «La pintura de paisaje y la generación de la postguerra. Un género de iniciación al arte moderno», in Generalitat Valenciana (Ed.), *Miradas distintas, distintas miradas: paisaje valenciano en el siglo XX. Valencia, Museo del siglo XIX, del 2 de octubre al 24 de noviembre de 2002. Catálogo de la exposición*, Valencia: Generalitat Valenciana, 2002, p. 142.
5. Consultar como obra de referencia M^a Carmen Pena, *Centro y periferia en la modernización de la pintura española (1880-1918)*, Barcelona: M.C., 1993. Véase también Francisco Pérez Rojas, *Introducción al Arte Español. El siglo XX, persistencias y rupturas*, Madrid: Silex, 1994.
6. Citado en el prólogo de Pascual Patuel Chust, *Informalismo matérico en la pintura valenciana*, Castellón: Servei de Publicacions, Diputació de Castelló, 1999, p. 14.

descubría surgiendo de la misma calidad de su pintura⁷!

El primer tercio del siglo XX fue un periodo denso y controvertido para la pintura valenciana: «La mayoría de los artistas valencianos del momento forma parte de la historia ajena a la ruptura vanguardista [...] se encuadran en un movimiento de continuidad y de evolución progresiva o depuración de la herencia del pasado [...] dentro de ese marco van inscribiéndose una serie de caminos intermedios⁸» que se abren a nuevas vías y en donde la pintura de Pinazo ya en su plenitud tiene cabida; marca el inicio del complejo nacimiento de un nuevo modo de percibir y comunicar la realidad. Y en ello será clave la pintura de paisaje. Siendo ésta uno de los modos privilegiados de la subjetividad, Pinazo encontró en ella su vía de expresión favorita estableciendo una nueva relación entre visión y pintura. Sus obras nos ofrecerán una mirada subjetiva en donde paisaje interior y visión emocional se unen en una pincelada fenoménica.

Y es que la pintura es una concreción del ver y cada época ha tenido un modo diverso de hacerlo y se ha interrogado sobre qué representar y cómo reproducir la naturaleza. Podemos decir que mirar es casi como leer, no es solo recibir una imagen⁹. De ahí que analizar visualmente implique un esfuerzo. Pinazo supo en su pintura hacer ver lo universal en lo particular creando una poética propia basada en dos principios¹⁰ que le identificarán a lo largo de su recorrido como artista, demostrando que la visión siempre es anticipación. En sus paisajes manifestará siempre primero una idea y en segundo lugar, adaptará los medios técnicos para materializarla. Decía: «Quien comprenda la naturaleza como yo, sabrá pintar lo que yo pinto¹¹». Su esfuerzo radicó en liberarse de las imágenes habituales que le rodeaban y tener la capacidad de prever y entrever aspectos que la realidad le ofrecía, ampliando su sentido y sus posibilidades de representación, aportando una mirada diversa y sentando las bases de la modernidad de su poética.

7. Citado en Francisco Javier Pérez Rojas, *Ignacio Pinazo*, [s. l.]: Aneto Publicaciones, [s. f.] p. 31-33.

8. En Francisco Javier Pérez Rojas (Dir.), *Del ocaso de los grandes maestros. La juventud artística valenciana (1912-1927)*, Valencia: Diputación de Valencia, 2016, p. 17-18.

9. Retomo las consideraciones sobre el ver, mirar y representar de Consuelo Luca de Tena (Com.), *Sorolla. El color del mar*, Museo Sorolla, mayo - octubre 2013. *Catálogo de la exposición*, Madrid: Fundación Museo Sorolla - Palacios y Museos, 2013, p. 13-15.

10. Véase Carmen Gracia Beneyto (Com.), *La imagen del pensamiento: el paisaje en Ignacio Pinazo, Centro Cultural Bancaixa, 10 abril - 17 junio 2001. Catálogo de la exposición*, Valencia: Fundació Bancaixa, 2001, p. 80.

11. *Ibid.*, p. 76. Traducción del valenciano.

La predilección por el género de paisaje le llegó después de sus dos viajes a Italia realizados entre 1873 y 1880. Esta experiencia italiana le permitió traer consigo la modernidad del paisaje a Valencia que hay que considerar desde una doble faceta. Una más formal que conecta con sus experiencias con el color y el acercamiento al impresionismo y otra más libre que lo conduce intuitivamente a la abstracción¹² y al expresionismo.

Aunque no dejó formalmente escuela, sí que su visión sobre la pintura calará en la renovación del paisaje valenciano de las décadas siguientes, sobre todo en los jóvenes pintores de los años 50 que esgrimieron «contra el empacho del nostálgico sorollismo tardío¹³» posibilitando con ello una reivindicación de su pintura. Los vinculados a la vertiente más poética del informalismo como José Iranzo Almonacid, conocido como Anzo (1931-2006) o Salvador Victoria Marzo (1928-1994) en sus primeros años, supieron reciclar «el impresionismo valenciano al adaptar la luz y el color mediterráneo a un lenguaje plenamente abstracto¹⁴». Encontraron en la pintura de paisaje tal y como había hecho Pinazo una manera de liberarse del academicismo imperante y un campo de experimentación vanguardista que derivó hacia un informalismo matérico¹⁵ cuyos conceptos precozmente ya Pinazo había reflejado en sus paisajes, sobre todo a partir de finales de la década de 1880. La obra más emblemática del período es *La Procesión del Corpus* de 1885 (Fig. 1). Con ella inaugura su etapa conceptualmente abstracta. El óleo nos permite reconocer su madurez conceptual identificando su modernidad e intuir correspondencias¹⁶ con las nuevas propuestas creativas que se estaban dando en Occidente.

Se puede considerar como el primer cuadro acabado de Pinazo dentro de la concepción moderna del término. La factura inacabada del mismo ya no tiene carácter de apunte ni de boceto. La intención del pintor ha sido concebirlo terminado. Así lo manifiesta: «Las cosas no se deben acabar. Se

12. Este último aspecto, circunscrito a su paisaje marítimo, ha sido tratado en mi trabajo Esther Ferrer Montoliu, «El mar en la libertad creativa de Ignacio Pinazo» in Erich Fischbach y Philippe Rabaté (Eds.), *HispanismeS*, nº 10, *Liberté(s) dans le monde ibérique et latino-américain*, 2017, p. 102-119.

13. En José Martín Martínez, *op. cit.*, p. 144.

14. Reflexión de Pascual Patuel, *op. cit.*, p. 204-205.

15. *Ibid.*

16. Los tránsitos hacia la abstracción desde la óptica del paisaje del mar han sido estudiados en mi artículo Esther Ferrer Montoliu, «El mar», art. cit., p. 107-119.

deben dejar según el saber de cada uno¹⁷». En la composición coordina todos los recursos pictóricos necesarios para elaborar un paisaje y en su concepción sienta las bases de un lenguaje autónomo que le conducen a la abstracción. Por otro lado, su concepto de impresión va más allá de los presupuestos considerados como impresionistas, experimenta con ellos tomando la impresión y lo transitorio como punto de partida. Además nos presenta una nueva manera de concebir el color. En algunos de sus cuadros de principios de los años 1880, como la serie en torno a la fiesta valenciana de la pólvora, *la masclètà*, ya había dado un primer paso hacia el concepto de la abstracción y del movimiento, recurriendo al color, pero solo con este cuadro consigue que la aproximación del color no sea ya solo estética sino más emocional. Y por último, su concepto de plástica parte de la sensación y se dirige hacia una abstracción jerárquica y tridimensional, anticipando muchos de los presupuestos que las nuevas corrientes pictóricas vinculadas al informalismo preconizarán. Analicemos pues cómo plasmó estos rasgos en el proceso pictórico de su paisaje.

PINTAR EL PAISAJE: DE LA ABSTRACCIÓN IMPLÍCITA A LA ABSTRACCIÓN CONCEPTUAL. PLANTEAMIENTOS PLÁSTICOS

El paisaje natural ofrece distintos tipos de información que el pintor recibe y tiene que seleccionar. Existen relaciones de color, de forma, de textura e incluso de grafismos. La experiencia pictórica de Pinazo aportó a su generación un nuevo modo de asimilar los elementos visuales y plásticos del paisaje. En las líneas que siguen y teniendo en cuenta los principios¹⁸ que se utilizan para concebir un paisaje en pintura vamos a analizar los que, a nuestro juicio, conectan a Pinazo con el siglo XX.

Color

El color en el paisaje posee un valor expresivo esencial porque siempre le llega por asociación, por eso su análisis es difícil debido a sus condiciones cambiantes y de relatividad. En el paisaje, el color se da tanto como luz real que como pigmento. La sensación que produce viene de su poder de impresión, de ahí el interés que suscitó entre los impresionistas. En Pinazo es uno de los medios privilegiados de expresión y uno de los signos distintivos

17. Recogido en Vicente Aguilera Cerni, *I. Pinazo*, Valencia: Vicent García Editores, 1982, p. 354.

18. Juan Manuel Juan Martorell, *En torno a la pintura de paisaje*, UPV: Valencia (Col. Cuadernos de imagen y de reflexión, nº 14), 2013, p. 44.

de su modernidad. En la mayoría de las revoluciones pictóricas, el uso que se le ha dado y la manera de entenderlo han sido clave para llevarlas a cabo sobre todo por su condición empática y porque respecto a otros elementos del lenguaje pictórico, responde con más inmediatez y permite reproducir de manera directa el modo de ver del pintor¹⁹. En la renovación de Pinazo esto tuvo gran incidencia así como su experimentación con los conceptos impresionistas.

El tratamiento del color en los paisajes de Pinazo se puede inscribir dentro de lo que podemos denominar informalismo emocional. El término informal en la segunda mitad del siglo XX recoge diversas experiencias esencialmente del cubismo, el expresionismo y el surrealismo que evolutivamente convergen en una aproximación no racional de la obra de arte. El paisaje de Pinazo ya lo sugiere expresando un impulso personal e íntimo en donde la razón no tiene cabida. Y este aspecto destaca en Pinazo, acercándolo al cromatismo de la pintura informal, siendo este uno de los aspectos que le separan del impresionismo. En el color informal no hay una verdadera correspondencia con la realidad, como ocurría con los pintores impresionistas²⁰ que se basaban en los colores locales de los objetos, la iluminación, los colores de la sombra y los reflejos²¹. En cambio, el color abstracto es físico pero se dilata en el espacio y en el tiempo, moviéndose y fundiéndose con la materia²². Un ejemplo de ello es el cuadro *La puerta de la iglesia* (1900), en donde hay un desplazamiento de las tres dimensiones del color porque la impresión del natural no es ya del todo objetiva y va acompañada de la mirada interior del artista. Lo observamos igualmente en *Parra* (1912), donde el pintor se libera de la función icónica de la naturaleza y el color aparece más como una sensación cromática que como una impresión objetiva.

La innovación más importante de Pinazo es que experimentó con los conceptos impresionistas. No fue luminista en el registro del color tal y como hizo Sorolla, prefirió la luz indirecta como reflejan muchos de los patios interiores y calles que pintó, como *Callejón del jardín* (1900), *Emparrado* (1912) o sobre todo *Toldos* (s. f.), que visualizan otra de sus cualidades

19. Véanse las reflexiones de Giuseppe Di Napoli, *Il colore dipinto. Teorie, percezione e tecniche*, Torino: Eunadi, 2006.

20. Este aspecto ha sido estudiado en mi trabajo precedente Esther Ferrer Montoliu, « El mar », art. cit.

21. Véase Giuseppe Di Napoli, *op. cit.*, p. 278.

22. Véase Renato Barilli, *Informale, oggetto, comportamento. La ricerca artistica negli anni '50 e '60*, Milano: Universale Economica Feltrinelli, 2016, p. 49.

y que también le diferencian de los impresionistas: la utilización de la mancha como pincelada o pintura del *tocco* que le acercan de nuevo a la poética de la mancha que las corrientes del informalismo más tarde desarrollarán y en donde el color expresa una propia realidad existencial. La mancha como pincelada permitió a Pinazo tratar la pintura con efectos colorísticos donde el *tocco* «no es solo valor y color [...] sino peso, densidad y movimiento²³». En sus paisajes del periodo, forma y color interactúan como una única unidad, inaugurando un nuevo concepto pictórico en la época. Partirá de la sensación pero se dirigirá hacia una abstracción jerárquica y tridimensional como muestran sus *Figuras* (s. f.) en donde las calidades pictóricas tienden a liberarse de toda referencia, con amplias pinceladas, rápidas y densas, explorando la expresividad del color y superando con ello la abstracción bidimensional del impresionismo. La mancha le facilitará explorar nuevos conceptos, alcanzar una particular síntesis del color y transitar del tonalismo de la impresión al cromatismo abstracto.

Composición

El paisaje es la apariencia perceptible del espacio ya que, como aprecia Román de la Calle, «Existe [...] construido por el ojo humano. Así, encuadre, distancia y horizonte determinan, ni más ni menos su forma resultante²⁴».

La organización de un paisaje en su espacio determina su contenido y su resultado expresivo. Los paisajes de Pinazo logran un ajuste coherente entre el tema que quiere representar y el objetivo expresivo perseguido. El pintor sigue las normas compositivas que la ordenación de un paisaje debe reunir, estructurando los elementos del cuadro a partir de la línea del horizonte, disponiéndolos arriba y abajo de la misma, alcanzando con ello una gran congruencia expresiva en todas las temáticas paisajísticas tratadas.

En la concepción de sus paisajes Pinazo partirá de dos principios compositivos que le acercarán a la modernidad: el de forma abierta que de nuevo muestra en *La puerta de la iglesia* (1900). En la pintura «las figuras no están simplemente contenidas dentro del marco; éste las corta por los lados. Hay una sensación de espacio ilimitado fluyendo más allá de los límites

23. Reflexión de Henri Focillon. Citada en Giuseppe Di Napoli, *op. cit.*, p. 375. Traducción del italiano.

24. Román de la Calle, «El paisaje como categoría estética. ¿Existe un imaginario paisajístico actual?» in Generalitat Valenciana (Ed.), *Miradas distintas, distintas miradas: paisaje valenciano en el siglo XX...*, *op. cit.*, p. 356.

del cuadro. La composición es más dinámica que estática²⁵», aparece una visión del mundo como un continuo²⁶, la realidad está subjetivada y cada elemento del cuadro es autónomo aunque forma parte del todo compositivo. La tabla materializa los dos rasgos²⁷ que caracterizan su poética: Pinazo cuando inicia sus composiciones siempre parte de la intuición de la obra acabada²⁸, es decir anticipa y visualiza la imagen final. Después adapta los medios técnicos para darle forma. De ahí que se le conozca como traductor de intuiciones²⁹. Lo vemos en numerosos ejemplos de la época como en *Paisaje nocturno* (s. f.) o en su marina *Amanecer* (s. f.) que revelan una mirada subjetiva de la naturaleza basada esencialmente en un espacio y en un tiempo horizontal, conectando con el carácter intuitivo y espontáneo de las corrientes informalistas.

Esto se relaciona con un segundo objetivo compositivo con el que Pinazo fue innovador: el valor dimensional de sus paisajes.

Hay una simplicidad en la búsqueda del espacio y una preferencia por los ritmos horizontales como apreciamos en su otro *Amanecer* (s. f.) que conceptualmente se asemeja al *Paisaje lunar* (1962) de Anzo, realizado en su breve periodo informalista³⁰. Ambos pintores presentan un paisaje en esencia, reducido a un número mínimo de elementos, estructurado en torno a la línea del horizonte y con un predominio de los ocre, amarillos y azules, logrando con ello una gran estabilidad compositiva.

El pintor llega incluso a sugerir en algunos de sus cuadros la tercera dimensión tal y como Gauguin hizo desde el color y posteriormente continuarían el fauvismo, el cubismo, Malevitch o Mondrian entre otros, yendo más allá de los sistemas de representación tradicionales y revolucionando el espacio plástico. Observamos esta práctica en *Antes de la masclètà* (s. f.) y en *Gente a la entrada de un edificio* (s. f.) (Fig. 2) en donde Pinazo, des-

25. Cita de Susan Woodford, *Cómo mirar un cuadro*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1985, p. 91-92.

26. Véanse las reflexiones sobre la estructuración del espacio en la pintura informal en Renato Barilli, *op. cit.*, p. 50-51.

27. Véase Carmen Gracia, *op. cit.*, p. 80.

28. Desde el punto de vista de la forma como estructura, a la hora de componer el artista puede partir de lo cotidiano y del concepto que desea transmitir, de la intuición, en los propios medios técnicos o bien centrarse en su mirada interior. A este propósito véase la reflexión de Felicia Puerta, *Análisis de la forma y sistemas de representación*, Valencia: Editorial UPV, 2005, p. 114-116.

29. Apelativo adoptado por Vicente Aguilera Cerní, *op. cit.*, p. 89.

30. Sobre el mismo véase Patuel, *op. cit.*, p. 208.

de una composición geometrizada y estratificada en grandes rectángulos superpuestos y coloreados, potencia la cualidad dimensional del cuadro a través del color, la textura y la luz, rozando el espacialismo, corriente de la que Lucio Fontana y Mark Rothko son los principales precursores. El pintor consigue «mostrar el valor dimensional del espacio como elemento formal activo» y no sólo «como fondo sin valor expresivo»³¹.

Esos valores expresivos del paisaje evocados desde su dimensionalidad se vinculan al tamaño de su marco compositivo que aparece como un recurso de primer orden y que vamos a analizar en el siguiente apartado.

Tamaño

El formato es el primer factor que condiciona la expresión tanto por la forma como por su dimensión. Pinazo tenía preferencia por el formato horizontal y de pequeño tamaño. En sus paisajes lograba siempre un equilibrio entre elementos formales compositivos, el tema y la dimensión del marco. Como ya hemos estudiado en un trabajo anterior³², su paisaje se vincula fundamentalmente a las preferencias comentadas y fue innovador en la época porque Pinazo consideró el paisaje en sus apuntes y en sus pequeñas tablas como un género en sí mismo. Romperá con la jerarquía de las artes relativizando el valor de los formatos colocándose como uno de los ejemplos más explícitos en la pintura española de la época de la reivindicación del apunte como obra autónoma. El pintor decía: «Poco sabe el que no sabe agrandar lo pequeño y disminuir lo grande. ¡Qué poco se necesita para decir mucho»³³! Y es que en la pintura de paisaje, el pequeño formato, respecto a otras temáticas pictóricas, resulta clave porque permite recoger con inmediatez la información esencial sobre la diversidad de elementos en que el mismo se basa. Pinazo supo verlo como transmite su tabla *Mujeres con cestas* (s. f.) o especialmente *Calle en fiesta* (1910) que nos ofrece una imagen particularizada, reducida al mínimo de elementos. Las tablas, observaba Pinazo, «se basan en la belleza de lo espontáneo»³⁴ porque «decidir» siempre es «elegir»³⁵ entre las diversas alternativas que la realidad nos ofrece. Y el pequeño formato en todas sus vertientes: apuntes, notas o esbozos, es

31. Felicia Puerta, *op. cit.*, p. 130.

32. Esther Ferrer Montoliu, «El mar», art. cit., p. 116-117.

33. Recogido en Aguilera Cerní, *op. cit.*, p. 354.

34. En Carmen Gracia, *op. cit.*, p. 80. Traducción del valenciano.

35. Reflexión de André Ricard Sala, *La aventura creativa. Las raíces del diseño*, Barcelona: Ariel, 2000, p. 122.

un vehículo eminentemente plástico y expresivo. Así lo comentaba: «La plástica es más líquida y transparente; no siendo pictórica, sus líneas son más gráficas³⁶». Características que conectaban con su intuición subjetiva y encontraron en la rapidez de ejecución y en especial en la captación de la síntesis del color una nueva manera de abstraer la forma y de asimilar los elementos visuales y plásticos de la naturaleza pero observados desde una óptica renovadora. Se acerca de esta manera a una nueva concepción del proceso de «abstraer» en donde las formas de la naturaleza se reducen a lo «típico» o «relevante» tal como Mondrian³⁷ ya apreciaba en 1914.

El pequeño formato le dará a Pinazo una mayor libertad en la dicción, en el virtuosismo de su pincelada, facilitándole los objetivos formales que se proponga y anticipando los elementos temperamentales que caracterizan su paisaje.

Emotividad y gesto

El color y la pincelada representan los elementos del lenguaje pictórico que más traducen el carácter y los sentimientos del artista es decir, a través de la factura de las pinceladas, podemos vislumbrar la personalidad del pintor. En Pinazo, la emotividad y el gesto, junto al tratamiento del color, fueron medios de expresión privilegiados. Ello lo acercaba de nuevo a la pintura informal cuya concepción del arte se vincula estrechamente con la expresión. Podemos decir que el gesto pictórico de su pincelada va más allá de la mera contemplación de la naturaleza e implica una acción directa, un movimiento³⁸ resultado de su sensibilidad. Se interesó por la rapidez de ejecución coincidiendo con la percepción estética de Georges Mathieu basada en la velocidad del acto creativo³⁹. No podemos comparar la técnica de ambos pintores pero sí su intención, ya que Pinazo en muchos de sus paisajes se acerca al concepto de la pintura pura, como representa en *Mas-cletà* (1909), en donde da libertad a una gestualidad fenoménica y fluida muy expresiva, mostrando que la pincelada implica una habilidad, un gesto para conseguir el efecto pictórico deseado. Igualmente observamos en los paisajes del pintor una duplicidad en el diálogo mantenido entre el color y la pincelada. Por un lado, ésta en algunas de sus composiciones es poco marcada, menos visible, como apreciamos en *Flores silvestres* (s. f.). En la

36. Carmen Gracia, *op. cit.*, p. 80.

37. En Cor Blok, *Historia del arte abstracto*, Madrid: Cátedra, 1982, p. 10.

38. Entendido en el sentido dado por Renato Barilli, *op. cit.*, p. 45-46.

39. Véase Georges Mathieu, *Au-delà du tachisme*, Paris: R. Julliard, 1963, p. 100.

composición el gesto pictórico es poco pronunciado, más fluido, destacando las masas verdes coloreadas del primer plano y que, en cierta manera, nos recuerdan algunos trabajos de Esteban Vicente (1903-2001) como su última obra *Untitled* (2000), creada con un mínimo de elementos. Pero por otro lado, Pinazo sintió también muy de cerca el color y el signo del pincel, como denotan sus *Paisaje con luna* (s. f.), *Paisaje con figura* (s. f.) o *Parra* (1912), ejecutados todos con una factura próxima al expresionismo, con un predominio del grado de transparencia del soporte y revelando que el elemento matérico del lenguaje pictórico es el pigmento.

Pinazo fue innovador en su momento porque se aproximó a la autonomía de la pincelada otorgándole una «función pictórico-expresiva⁴⁰», cambiando el significado estético de la naturaleza representada y enfatizando la técnica utilizada.

Textura y materia

La textura es la cualidad expresiva más aparente que además ayuda a la percepción visual de la forma. En pintura y en particular en la de paisaje, contribuye a una mejor descripción de los elementos del cuadro. Se puede analizar en paralelo al concepto de materia. En la pintura contemporánea la materia no se opone a la forma sino que la sugiere. Pinazo intuitivamente se adelantó a su época descubriendo que ésta no es sólo el soporte sobre el que se pinta, sino que también puede tener un significado estético en sí mismo, como le sugirieron las tablas de madera, llevándole a un proceso de experimentación en sus paisajes⁴¹.

Supo ver que el material se hace estético según sus cualidades. La materia es física pero el artista tiene una percepción estética de la misma. Desde este punto de vista, Pinazo estableció un diálogo con las tablas de madera que frecuentemente utilizó, como en *Merienda en la playa* (s. f.) o *Mercedillo* (s. f.). En ellas logra una especie de ósmosis expresiva entre textura y técnica. La visibilidad de la madera adquiere protagonismo en muchas de sus tablas, constatando la relación intrínseca existente entre soporte, forma y color. Se interesó, tal y como después hará la pintura matérica, en las cualidades visuales y táctiles de los materiales. En muchos de sus paisajes,

40. Apreciación de Renato Barilli, *op. cit.*, p. 336-337.

41. El sentido del uso de las tablas de madera y la influencia de los pintores *macchiaioli* en Pinazo ha sido estudiado en Esther Ferrer Montoliu, «Conceptos impresionistas», art. cit.

el color estará subordinado a lo matérico, en este caso la madera, que estará presente por sí misma, acercándole de nuevo al concepto de la plástica pura.

Definición de imagen

La imagen de los elementos que configuran la realidad y por ende un paisaje es el estímulo visual que nos describen los componentes y los fenómenos de la naturaleza, no tal como son sino tal como se nos aparecen: «la imagen representa a la forma [...] pero constituye en sí una nueva forma⁴²». En Pinazo el concepto de inacabado ha sido el aspecto más estudiado de su modernidad y el que más le conecta con los presupuestos de la pintura abstracta. Su significado de acabado se corresponde con el sentido moderno del término. Tuvo predilección por representar las formas no acabadas. En muchos de sus paisajes hay un nivel mínimo de historia como en su *Marina* (s. f.) (Fig. 3) que representa un mar en movimiento desplazado hacia la derecha, en donde el espacio está organizado desde distintos puntos de vista y consigue una fragmentación de la mirada. En esta tabla Pinazo experimenta con el concepto de deconstrucción. La representación diluida de las formas se sugiere en detrimento del cromatismo, como así transmite su *Barcas en blanco* (s. f.) (Fig. 4), comparada tantas veces con la *Marina* (1952) o *El Puerto* (1957) de Pancho de Cossío (1894-1970). Pinazo observa según la óptica de la materia que aparece casi tangible, puesta de manera intencionada y considerada como un verdadero soporte que forma parte de la composición misma. Tal y como ocurre en *Lecheras* (1910) (Fig. 5) que nos ofrece una imitación de la realidad objetivizada. El paisaje interior y exterior se identifican y la imitación de la realidad es apenas figurativa. La composición se sitúa en un espacio intemporal y continuo que, a través de la rugosidad matérica, la textura expresiva y el gesto espontáneo de la misma, se equipara conceptualmente a algunas representaciones de Miquel Barceló, logrando con ello la autonomía de los recursos plásticos tal y como se utiliza en la pintura abstracta.

Lo esencial es entender que lo inacabado del gesto en el paisaje de Pinazo rompe con los códigos de la pintura de su tiempo, abriéndose a un estilo libre y avanzando técnicas que desembocarían en el arte contemporáneo. En Pinazo, lo acabado hay que remitirlo a la coherencia y la belleza de los medios empleados, donde la interrelación de cada una de las partes, de los

42. Felicia Puerta, *op. cit.*, p. 90.

recursos y conceptos que hemos comentado no se utiliza al azar. Por eso todo está perfectamente terminado.

La forma, en su configuración abstracta, adopta múltiples apariencias que se debaten entre los dos polos extremos de la representación: la abstracción pura que Pinazo rozó con brillantez y el gran realismo del que partió. A lo largo de la historia de la pintura, el discurso abstracto no ha estado sólo y exclusivamente en un extremo de esta polaridad, sino que, en algunos casos de la experiencia abstracta, sobre todo la vinculada al paisaje, mantiene una relación evidente con lo real. Y Pinazo es un ejemplo de ello. Partiendo del naturalismo de finales del siglo XIX, logró crear los puentes hacia una nueva concepción en la pintura. Su faceta de paisajista ostenta protagonismo, inaugurando un nuevo orden perceptivo en el que la autonomía de su pincelada, sus manchas coloreadas y su percepción del color como instrumento emocional lo convierten en figura esencial de la modernidad del paisajismo español del siglo XX.

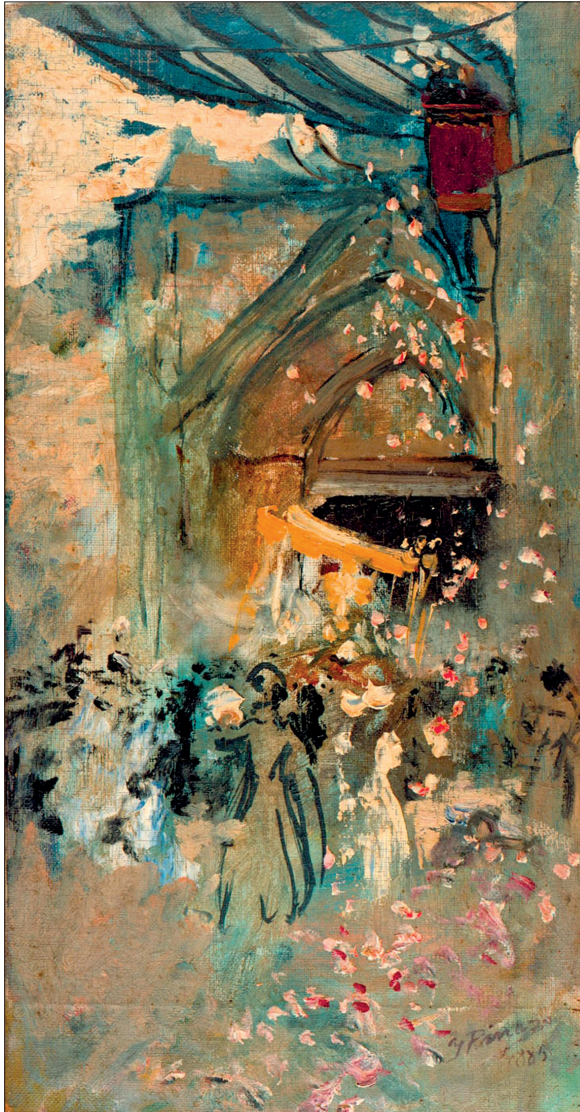


Fig.1. Ignacio Pinazo Camarlench, *La procesión del Corpus*, 1885
Casa-Museo de Godella. Valencia.

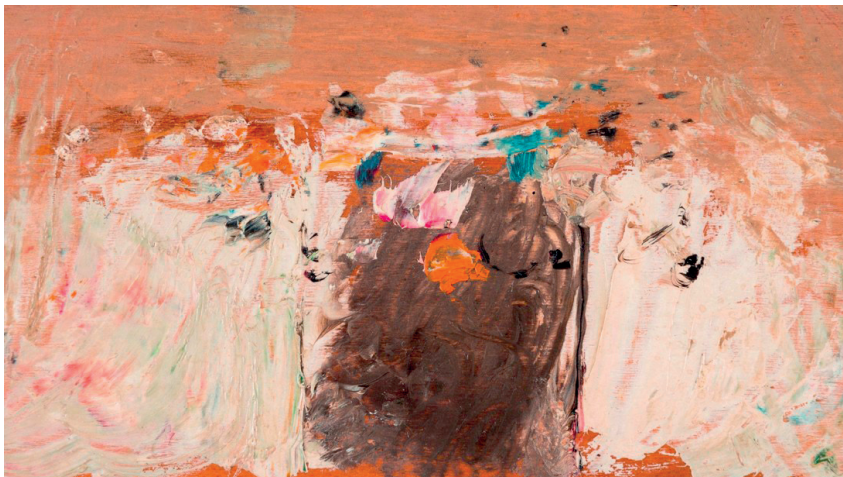


Fig.2. Ignacio Pinazo Camarlench, *Gente a la entrada de un edificio*, s. f.
IVAM (Instituto Valenciano de Arte Moderno)



Fig.3. Ignacio Pinazo Camarlench, *Marina*, s. f.
IVAM (Instituto Valenciano de Arte Moderno)



Fig.4. Ignacio Pinazo Camarlench, *Barcas en blanco*, s. f.
IVAM (Instituto Valenciano de Arte Moderno)



Fig.5. Ignacio Pinazo Camarlench, *Lecheras*, 1910
IVAM (Instituto Valenciano de Arte Moderno)