

Materials, procés i tècnica en la realització d'una pintura a l'oli sobre tela per capes representant un arbre en flor.

Aquesta breu memòria de la realització d'una obra pictòrica pretén relatar els principals aspectes que hi intervenen: a banda de la transmissió dels materials emprats, de la tècnica específica utilitzada i del procés i l'ordre amb el qual s'ha executat la peça pictòrica, s'inclouen algunes consideracions i cites per documentar la gestació conceptual i procedimental de la mateixa.

Materials, Process and Technique in Creating a Layered Oil Painting on Canvas Depicting a Tree in Flower

This short report on the creating of a painting seeks to describe the main technique employed: in addition to detailing the materials used, the specific technique employed and the process and order in which the painting was accomplished, some observations and references are included for the purpose of documenting the conceptual and procedural development of the same.

Dr. Alexandre Prunés i Bosch.

Professor de l'àrea de plàstica de l'ESCRBCC i professor associat a la Facultat de Belles Arts de la Universitat de Barcelona.
Lecturer in the department of plastic arts at the ESCRBCC and associate lecturer in the Faculty of Fine Arts at Barcelona University.
aprunes2@xtec.cat

Paraules clau: Pintura, tècnica pictòrica, pintura a l'oli, pintura sobre tela, arbre en flor, pintura realista.

Keywords: *Painting, painting technique, oil painting, painting on canvas, tree in flower, realist painting.*

Data de recepció: 30-09-2019 > **Data d'acceptació:** 14-10-2019 / **Date received:** 30-09-2019 > **Date accepted:** 14-10-2019



INTRODUCCIÓ

Quan un pintor explica com ha realitzat una de les seves obres, té el clar avantatge de fer servir informació de primera mà i de no haver de recórrer en cap moment a la hipòtesi o a l'especulació. La manca de distància pot ser un problema si l'anàlisi va més enllà dels aspectes tècnics, però no és aquest el cas que ens ocupa. Aquesta breu memòria de la realització d'una obra pictòrica pretén relatar els principals aspectes objectius que considerem que poden ser interessants tant per a l'estudiant de conservació-restauració de béns pictòrics com per a l'estudiant de pintura. A banda de la transmissió dels materials emprats, del procediment i de la tècnica específica utilitzada i també del procés i l'ordre amb el qual s'ha executat la peça pictòrica (això és: l'ordre amb el qual s'han pintat les diferents capes), s'inclouen algunes consideracions i cites per documentar la gestació conceptual, però en cap cas les motivacions.

Com és ben sabut dels estudiosos de les tècniques pictòriques, tots els aspectes citats (materials, tècnica i ordre de les capes i del procés), sempre que sigui possible deduir-los, varien de pintor en pintor, d'època en època i de gènere en gènere, però existeixen uns principis generals que poden inferir-se de casos particulars com aquest, i creiem que el seu coneixement pot representar una eina valuosa.

[1] Fotografia de detall de l'obra (Fotografia: Àlex Prunés).

El cas que exposarem seguidament és el d'un oli sobre tela que representa un presseguer en flor, realitzat per l'autor a Barcelona al llarg de sis sessions d'unes tres hores el mes de març de l'any 2014.

CONSIDERACIONS PRÈVIES I ESTRATÈGIA DEL PROCÉS PICTÒRIC

"To paint landscapes, one should know how to draw trees. To draw trees, one should be able first to draw the trunk and main branches, then to dot the foliage, and eventually to depict a luxuriant forest.

After drawing the basic structure of trunk and main branches, add the smaller branches, establishing the form of the tree bare of foliage. The brushstrokes laying out the tree are the most difficult" (The mustard seed garden manual of painting, 1978, p. 53).

La naturalesa de l'arbre és tan diversa que requereix explicar la seva formalització a partir dels diferents tipus i estats amb què ens els trobem en la naturalesa visible.

Com a consideració general, però, direm que la majoria de vegades en què representem un arbre solitari, haurem de procedir pintant primer el fons (cel) i després el tronc i les branques principals (si no es veuen, s'ha de saber igualment on són per pintar-les), masses de fulles (si

n'hi ha), flors (si n'hi ha) i finalment les branques petites i altres detalls. Això serà així sempre si realitzem la peça amb aquarel·la o qualsevol altre procediment per capes transparents no reversibles. Com veurem, amb la pintura a l'oli, aquest procés pot variar significativament i acabar tocant també el fons.

Pel que fa a l'objecte principal –l'arbre–, la direcció que creiem que hauria de seguir el procés de construcció inicialment és de dins cap enfora, és a dir, del tronc cap a les branques principals, d'aquestes cap a les petites, de les petites als detalls, de les masses centrals cap al límit de l'arbre, la part més complicada.

La problemàtica de pintar arbres fruiters en flor ha estat tractada en nombroses ocasions en la pintura de paisatge. Només cal recordar que és un tema ben present en la pintura oriental i també apareix en la pintura occidental en figures clau com Vincent Van Gogh. Altres pintors com Leonardo da Vinci van tractar el tema de manera analítica.¹

De cara a l'estudiant de pintura, creiem que els aspectes previs més destacables i que intervenen decisivament a l'hora d'afrontar la pintura d'un fruiter en flor al natural són els següents:

– En primer lloc, tenir en compte que és un fenomen natural força breu, que dura només uns dies. Això, sumat al fet que el procés tècnic a l'oli necessita del seu temps, dificulta més l'objectiu que si el tema és un pi, per exemple.

– En segon lloc, tot i que sempre és decisiva la distància física entre el pintor i el model,² en aquest tema ho és de manera especial, ja que les flors apareixeran al quadre com a taques més o menys agrupades o com a flors pròpiament, ben definides formalment, bàsicament en relació a la distància, al format i a la composició. [2]

Es pot prendre partit per una anàlisi de l'objecte sense fons i sense pràcticament més elements significatius (a la manera oriental), o bé es pot acompanyar amb d'altres objectes (com en algunes de les obres de Van Gogh).

En el cas que ens ocupa, principalment es va renunciar a pintar un paisatge compost (només apareix un element inferior representant un turó amb poc detall) i es va centrar l'atenció en l'arbre, sense representar la resta de coses i en una proporció gran de l'objecte dins el pla del quadre.

Com als ametllers, en els presseguers broten primer les flors que les fulles. En un breu interval de temps, aquestes deixen pas als brots de verd de crom, que amaguen ràpidament les flors, ja despullades o pansides.

OBERTURA, MIG JOC I FINAL

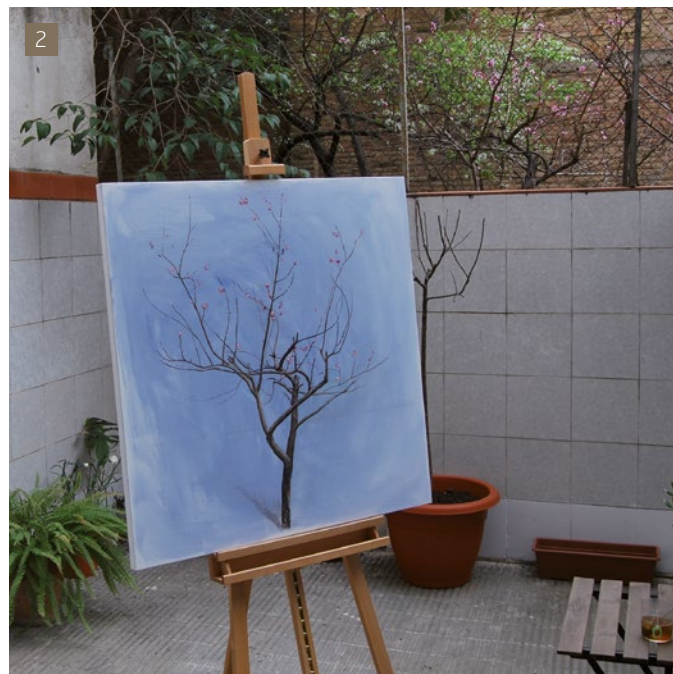
Respecte al procés, talment com en els escacs, es podria dir que pintar un quadre a l'oli consta d'obertura, mig joc i final. Això, amb independència de si és més o menys gran o si l'execució serà d'una tirada, és a dir, *alla prima*, o bé serà un quadre fet en diverses sessions, per capes. Sigui quin sigui el cas, el quadre ha de tenir un procés d'execució ordenat. Fins i tot en les obres fetes pels pintors aparentment més impulsius, existeix un ordre en l'execució. Aquest creixement hauria de tenir una certa afinat amb un creixement orgànic.

La realització d'un quadre de paisatge fet en diverses capes té una execució més complexa que un de fet *alla prima*, que serà com una versió accelerada, espontània, i potser una mica descuidada, del primer, però mantenint essencialment l'ordre d'execució.

En l'obertura, doncs, després de realitzar la preparació necessària del fons –en el cas de fer-se amb oli, es recomana amb colors d'assecat ràpid, ja que alguns colors, com el blanc de titani, triguen molts dies en assecat quan s'estenen en abundància–, s'han de disposar els elements en l'espai, de proporcionar-los adequadament, traçant les línies mestres, estenen grans i clares masses de color, especialment àmplies superfícies com ara cels i extensions de tot tipus, sense incidir de cap manera en el detall concret i plantejant-nos si volem fer jocs de transparències (és a dir, situar un color que no serà el predominant després, però que respirarà per sota i donarà així vida al que posem a sobre, que no el taparà del

¹ Veure "Botánica para pintores y otros elementos del paisaje". A: DA VINCI, Leonardo. *Tratado de pintura*. Madrid: Akal, 2013, p. 314-340.

² Segons Leonardo la distància entre pintor i model ha de ser el triple de l'alçada del model: "DEL PINTAR. *Cuando hayas de pintar del natural permanecerás a una distancia tres veces mayor que la altura de la cosa que pintes*". A: DA VINCI, Leonardo. *Tratado de pintura...*, p. 381.



[2] Fotografia de l'entorn on es va realitzar l'obra (Fotografia: Àlex Prunés).

tot). En aquesta fase és recomanable no fer els objectes petits del paisatge, només els que ocupin una extensió important i de fons. Si es pinta un arbre despulrat de fulles a l'hivern sobre un cel –sobretot en el cas que l'arbre no tingui una mida molt important–, primer serà necessari fer el cel amb tots els seus matisos i, en moltes ocasions, acabar-lo definitivament i no retocar-lo més. Després fer l'esquelet de l'arbre. El mateix es pot dir de qualsevol altre objecte sobre un fons.

EL FONTS

Atès que és la superfície habitual damunt la qual apareixen els arbres, esmentarem algunes consideracions generals a l'hora de pintar un cel:

- D'esquerra a dreta i de dalt a baix un cel varia de tonalitat, d'intensitat i de valor de clarobscur.

- El cel és extremadament més clar que la terra i que qualsevol altre objecte, excepte aquells objectes clars il·luminats directament pels raigs del sol.

- El cel és pràcticament sempre més clar que qualsevol superfície d'aigua, excepte quan hi ha núvols o en un contrallum en el qual aquesta recull els raigs en forma de reflexos. Un cel i una superfície d'aigua no haurien de ser reversibles (és a dir, el cel no pot ser concebut com a aigua i aquesta com a cel).

- Els núvols són de diversos tipus, i els que no són simples vels o traces elevades, s'han de concebre com a masses volumètriques i amb un dibuix concret, això sí, amb un llenguatge pictòric que tingui en compte la seva naturalesa vaporosa.

- Com en la resta d'objectes, els núvols poden ser vistos amb la llum des de darrere de l'espectador, amb la llum al davant o amb la llum lateral. En qualsevol cas, s'ha de decidir.

- Les hores del dia influeixen decisivament en els colors del cel, així com les condicions meteorològiques. Els blaus dominen al migdia. Els grisos i tons diversos –violetes, taronges, rosats i fins i tot verds– dominen en les primeres i darreres hores del dia. A la nit, per la falta de llum, hi ha poca variació cromàtica.

- Si observem detingudament els colors d'un cel serà i blau, en condicions lumíniques habituals, comprovarem que el blau de la zona superior és més fosc i més intens, perquè hi ha menys atmosfera separant-los de l'espai exterior, negre profund; el de la zona inferior s'acosta progressivament al groc o al vermell, perquè hi ha més aire i més impureses. Per tant, com a norma general, turqueses i violetes, i grisos ocres o ataronjats dominen

les zones inferiors; blaus semblants al cobalt i negrosos, i algun ultramar en les zones superiors.

- Existeix una riquesa infinita de possibles matisos i de fenòmens meteorològics que poden aportar desenes de variacions als cels: pluja, neu, llamps, arcs de Sant Martí, estrelles...

L'equivalent al mig joc en l'execució d'un quadre és la part en què els components més significatius han de prendre forma i cos. El quadre, en aquesta fase, ha de dirigir-se inexorablement cap a la definició de contorns i detalls dels objectes, però també s'ha de saber esperar en allò més petit i més contrastat, tant per foscos com sobretot per clars, i saber mantenir un cert grau d'indefinió i misteri ja que, si es concreta tot, possiblement el quadre perdrà ràpidament interès i estarem precipitant-nos, finalitzant de manera incorrecta la seva execució abans d'hora. Les idees importants en tots els camps (color, clarobscur, materialitats) que defineixen mitjançant tons mitjos prioritàriament el conjunt de tot allò representat, han de cobrir suficientment el paisatge, deixant poca cosa per fer per a la darrera fase.

No obstant això, aquesta darrera fase és tan important com el final en una partida d'escacs. És a dir, es pot estar guanyant una partida, i un error al final pot canviar el destí. La tensió, aquí, ha de ser especialment intensa. Moltes vegades és convenient, abans d'afrontar aquesta última fase, deixar descansar el quadre (i a un mateix) un cert temps. Sovint és complicat saber fins a quin punt s'ha de definir i en quin punt acabar, però, com a norma general, quan ja no variï massa el resultat després de dues hores de feina i es comencin a donar rodejos innecessaris per no canviar gran cosa, és que ja s'ha de deixar el quadre.

El final consisteix en la realització de les parts internes de les flors, les petitíssimes branques, pètals, i altres elements "petits". També, si el procediment ho permet, es realitzaran tocs puntuals del fons per definir canvis de pla i matisar diferències cromàtiques en el fons. Això també donarà al fons més consistència material, ja que sinó la capa de pintura seria extremadament fina (la de preparació).

MATERIALS EMPRATS

1. Suport

Tela de lli de gra mitjà amb una preparació blanca industrial per a pintura acrílica o a l'oli, per tant, força magra a base de gesso acrílic. Es tracta d'una tela gruixuda, resistent i damunt un bastidor de tipus espanyol de pi roig de 6x3 cm.

2. Pintures

Blau legítim de cobalt fosc (Ref. 515), Blau reial (Ref. 517),

Terra de Siena natural (Ref. 234), Ocre groc (Ref. 227), Verd d'òxid de crom (Ref. 668), Blanc de titani (Ref. 118) marca Rembrandt®.

Blau turquesa (Ref. 48), Terra rosa transparent (Ref. 98), Vermell cadmi mig (Ref. 22), Terra de Siena torrada (Ref. 96), Carmí de roja sòlid fosc (Ref. 39), Negre d'ivori (Ref. 82) i Terra ombra natural (Ref. 74) marca Titan®.

3. Eines

Espàtula.

Pinzells de llengua de gat de cerres.

Pinzells rodons de fibra Teijin.

4. Gesso

Dispersió de resina d'acrilat i diòxid de titani.

5. Pigments

Blau ultramar, ocre groc i roig anglès.

PROCÉS I TÈCNICA

1. Esbós i decisió de format

Després de fer un dibuix previ, vaig decidir realitzar la pintura en un bastidor quadrat de 100 x 100 cm i, obviant del tot qualsevol element de fons, centrar la meua tensió en pintar l'arbre i en disposar de manera harmònica les diferents branques a partir de les diagonals sobre el quadre.

2. Preparació del suport

Damunt la capa de preparació acrílica blanca industrial de la tela de lli, se'n va donar una amb una barreja de gesso de preparació, diluït amb aigua i acolorit amb una barreja de pigments blau ultramar i una mica de roig anglès i ocre groc, fins aconseguir una base clara d'un gris blavós, és a dir, fins obtenir un fons de color. Es va estendre una capa fina amb una paletina gran, sense gruix i deixant el seu rastre. No interessava un fons completament uniforme. Va assecar del tot en unes tres hores.³

3. Dibuix de tronc i branques principals

Fent servir una barreja de color terra ombra natural i de negre d'ivori i diluint-la amb un mitjà mitjanament gras (una part de vernís dammar, una d'oli de llinosa i dues d'essència de trementina), es va iniciar el dibuix del tronc i les branques. Es va disposar sense blanc i sense gaire gruix. També es van pintar algunes de les fulles i flors.³

En una segona sessió, es van afegir més branques i flors.⁴ S'ampliaren matisos en la gamma del tronc a siena torrada i ocre groc. L'arbre, en essència, ja estava pintat. Es va considerar afegir l'horitzó on apareix la línia horitzontal de la figura quatre, així com una ombra difusa en la base del tronc. Finalment, es va optar per representar el perfil d'un turó més avall, com pot apreciar-se en la figura cinc.⁵ En aquesta nova sessió van afegir-

se encara més brots i flors, i la paleta va anar ampliant-se de la monocromia inicial a una àmplia gamma continguda i d'intensitat reduïda.

En la figura cinc podem apreciar com, després d'haver construït l'arbre, va començar a treballar-se també el fons amb la intenció de matisar-ne les diferents parts i afegir-hi densitat i pintura.⁵ Cal recordar que tot el treball s'havia fet encara sobre la capa de preparació inicial i, per tant, sense cos. Aquest factor no tindria importància en aquarel·la, però en oli sí perquè, si no es treballa el fons, el resultat queda pobre.

Com veiem en la figura sis, es van afegir més elements: turó, més branques, més fulles i matisos, fins al punt que, abans de donar per acabat el quadre es va haver de retrocedir i eliminar algun dels elements.⁶

Algunes d'aquestes actuacions van fer-se amb espàtula, com pot apreciar-se en la figura nou (part inferior dreta).⁹

Amb posterioritat hem observat que aquesta manera de procedir (ens referim a pintar fons/figura i figura/fons) la va fer servir Van Gogh d'una manera semblant el seu famós ametller en flor (*Ametller en flor*, Vincent Van Gogh, Saint-Rémy-de-Provence, febrer 1890, oli sobre tela, 73,3 cm x 92,4 cm). És a dir, podem afirmar que, si bé d'entrada es pot treballar en un objecte sobre el fons, en les darreres capes no pot mantenir-se aquest principi tècnic i el pintor treballa alhora fons i figura. De no ser així, el resultat serà excessivament rígid. En la figura set, realitzada amb llum rasant, podem observar que fons i figura se solapen quan ens acostem al quadre.⁷

En la figura vuit, podem apreciar com la part final de l'execució de l'obra va combinar treball de matisos sobre l'objecte amb treball en el cel, incloent efectes lumínics damunt el paisatge gris del fons. El turó no es va tocar més, ja que fer-ho hagués obligat a descriure i prestar més atenció al fons.⁸

[3] Fotografia de l'estadi 1.

[4] Fotografia de l'estadi 2.

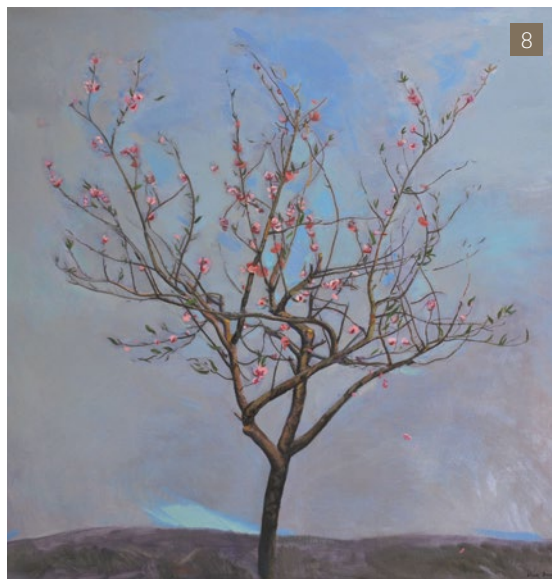
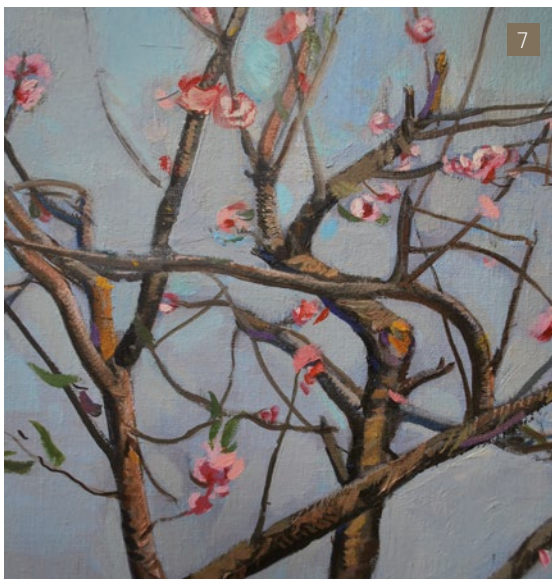
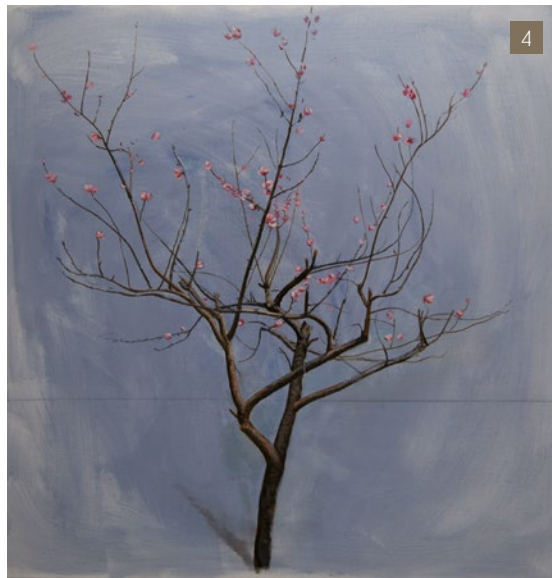
[5] Fotografia de l'estadi 3.

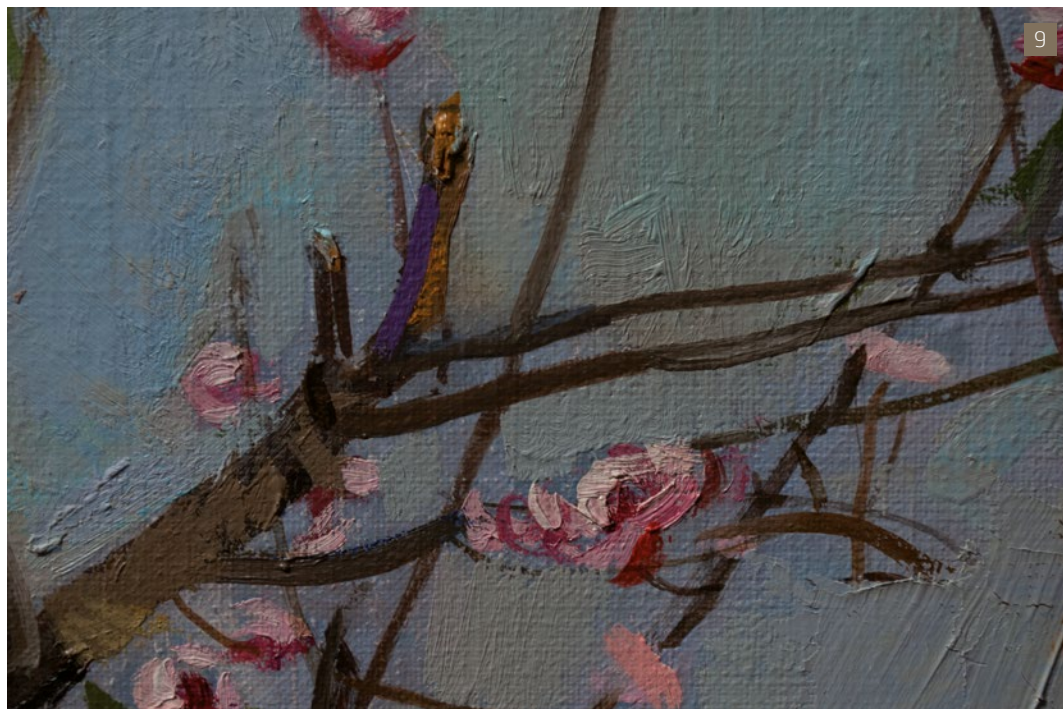
[6] Fotografia de detall de l'obra.

[7] Fotografia de l'estadi 4.

[8] Fotografia de l'estadi 5 i final. (Fotografies: Àlex Prunés).

³ Veure preparacions de fons de color en "Fondos de color". A: SMITH, R. *Manual del artista*. Madrid: Blume, 2008, p. 82-84.





[9] Fotografia de detall de l'obra (Fotografia: Àlex Prunés).

BIBLIOGRAFIA

DA VINCI, Leonardo. *Tratado de pintura*. Madrid: Akal, 2013.

SMITH, R. *Manual del artista*. Madrid: Blume, 2008.

The mustard seed garden manual of painting. Princeton (New Jersey): Bollingen series by Princeton University Press, 1978.



Procés tècnic de pintura a l'oli,
amb Àlex Prunés:



Hi faltava un globus,
per Àlex Prunés: