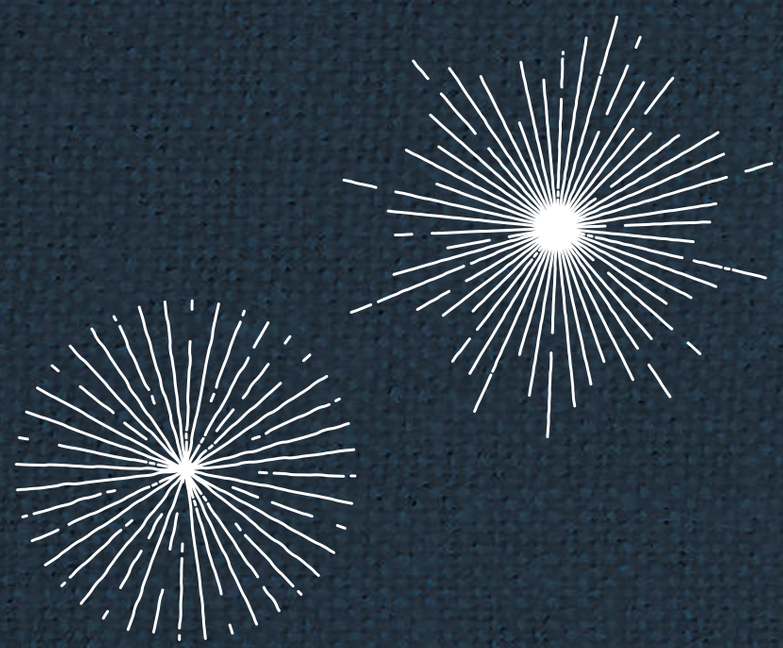
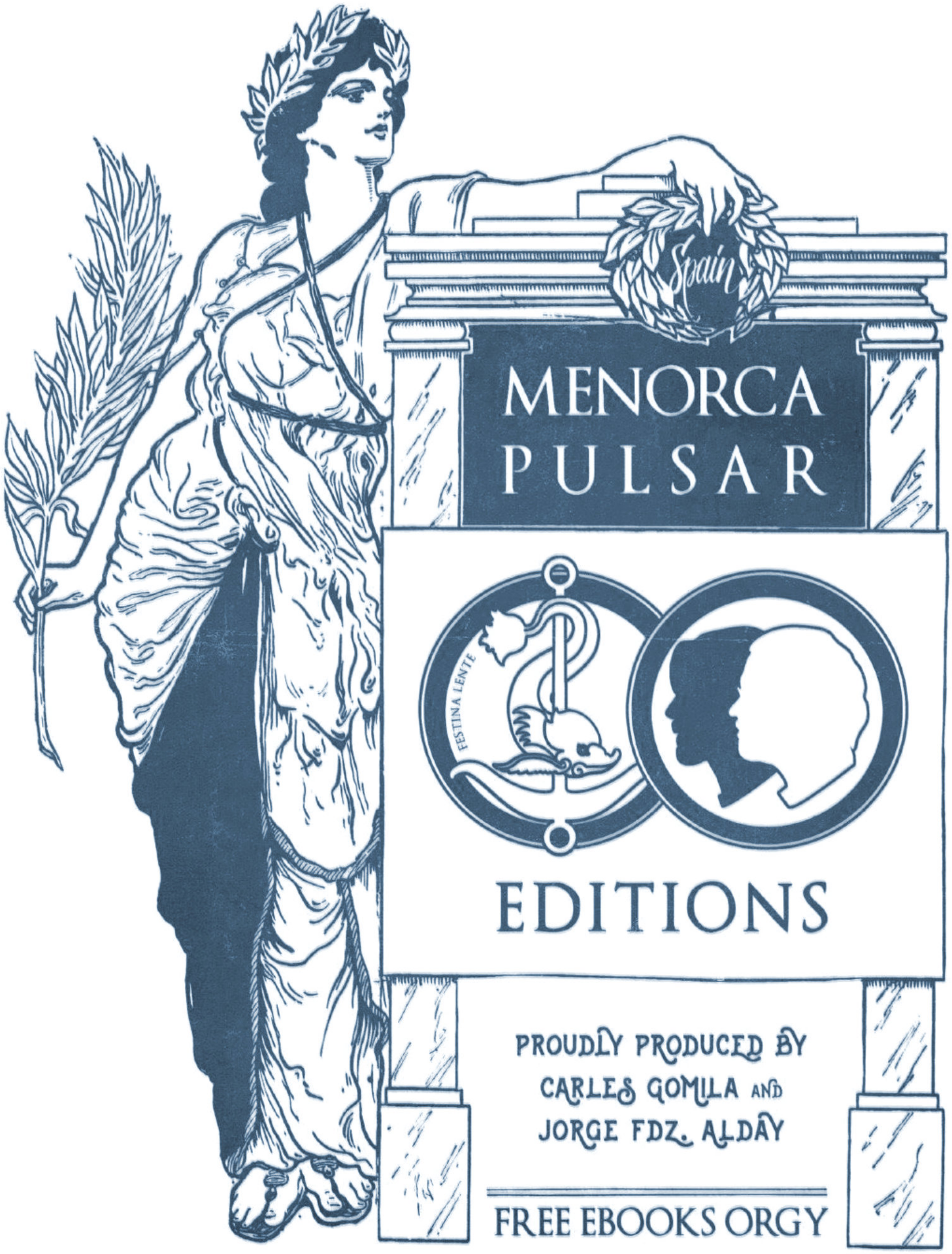
COSTA DVOREZKY

POR CARLES GOMILA



MENORCA PULSAR


Spain
MENORCA
PULSAR
FESTINA LENTE
EDITIONS
PROUDLY PRODUCED BY
CARLES GOMILA AND
JORGE FDZ. ALDAY
FREE EBOOKS ORGY

ÍNDICE

Menorca Pulsar, Oasis de Arte 1

¿Por qué he escrito este libro? 2

Introducción

Planeta Dvorezky 5

¿Quién es Costa Dvorezky? 7

Formación 10

Entrevista 14

Filosofía

Sabes demasiado 16

El verdadero conocimiento 19

No pienses como un estudiante 21

El arte de ser vago y desorganizado 27

Lo perfecto es enemigo de lo bueno 32

La perfección es el veneno del alma 35

Proceso creativo

Haz que ocurra 39

El riesgo de no tomar riesgos 53

Punto Focal 60

Corregir con criterio 62

Demostraciones

Lista de materiales 66

Paleta 68

Julieta 70

Marta 87

Programa del taller 110

Participantes 111

¿Quienes Somos? 112

Nuestros socios 114

MENORCA PULSAR,
OASIS DE ARTE



¿Soñaste alguna vez con tomar un vino con tu artista favorito y una piña de artistas aventureros como tú?

Menorca Pulsar es un campo de concentración artístico donde no mejorar no es una opción. **Nuestra mansión** está en el lugar perfecto para inspirarse: **Menorca**, una pequeña isla en el corazón del Mediterráneo.

Durante la primavera y el otoño —dos estaciones mágicas en la isla donde todo en perfecta calma— un maestro y una tribu de locos de la pintura provenientes de todo el mundo se reúnen para compartir trabajo y tiempo libre.

MENORCA PULSAR

Retiro de Arte

www.menorcapulsar.com

¿POR QUÉ HE ESCRITO ESTE LIBRO?



Mi nombre es **Carles Gomila**, artista y co-fundador de **Menorca Pulsar**.

En este libro te explicaré todo lo que aprendí en el taller de Costa Dvorezky, poniendo en orden todas las notas y fotografías que tomé.

Cuando conoces a alguien a quien admiras mucho, casi siempre lo imaginabas más alto de lo que es en realidad. Como si la magnitud de la veneración y la estatura física fueran de la mano. Por eso conocer en persona a una estrella puede ser algo decepcionante.

Bien, pues puedo decir que no me ocurrió con Costa Dvorezky, porque el tipo impresiona bastante. Es un hombre vigoroso, fuerte y con una mirada llena de empuje, incluso con *jet lag*.

Costa hablaba con frugalidad, como si el dispendio de palabras fatigara su temple, y todo en él me sugería que era un luchador. Poco después de nuestro primer apretón de manos, demostró que también sabía divertirse con la misma viveza con la que pinta.

¡Qué gran tipo!

Verás, en los talleres el buen rollo no lo inician los participantes, como cabe esperar. Bueno, a veces sí, pero es raro que ocurra así. El que enciende la mecha es el profesor. Es como si diera un pistoletazo de salida, algo que sencillamente ocurre porque tiene que ocurrir. Y sin ser yo un tipo romántico, diría que es un momento mágico.

…a veces es un gesto de complicidad en plena demostración, o unas copas de vino de más después de la cena. Pero siempre hay una chispa que hace que todos capten que la aventura ha arrancado y que el tiempo vuela.

En ese momento todos se sienten como en casa y rodeados de amigos que no sabían que tenían.

Mágico, como te decía.

Y ahora, conociendo un poco mejor a Costa, te diré por qué he escrito este libro: porque quiero que conozcas mejor a esta mente brillante.









Quiero dejar testimonio de su filosofía de vida, además de su peculiar forma de destrozar las reglas y enardecer la libertad.

También hablaré de su método, por supuesto, pero no te lo tomes demasiado en serio. Estoy seguro de que él no lo querría así. Porque más importante que su técnica es el modo en que funciona su cabeza, la forma en que toma decisiones y vive la pintura. Cómo asume riesgos. E intentaré, en la medida de lo posible, desvelar toda su sabiduría en este librito.

Todo este buen rollo es gracias a ti, Costa. Gracias por hacerlo posible.

Carles Gomila

Menorca, diciembre de 2018

INTRODUCCION

PLANETA DVOREZKY



«No enseño ni adoctrino, lo que hago es relatar».

Cita de sus '**Ensayos**'. Michel de Montaigne (1533–1592).

El universo del arte no es monolítico. Es un espacio infinito minado de estrellas, planetas y fenómenos. Y cada planeta tiene sus propias leyes físicas y civilizaciones.

Destapa tu mente, porque todo cabe en este universo.

En mis anteriores libros —y en el de **Mark Tennant**, especialmente— hablaba sobre la necesidad de planificar las pinturas y la importancia de la disciplina.

Uno puede llegar a pensar que la planificación y la disciplina son reglas indispensables para hacer buena pintura en este universo. Pero no, eso solo funciona en algunos planetas.

En la Galaxia de la Figuración hay incontables estrellas donde orbitan planetas con una luz, gravedad y horizontes únicos. Y ahí encontramos al Planeta Dvorezky, una pequeña y brillante esfera veteada de siena tostada e índigo. No se parece a ningún otro y se diría que va a su bola.

En el Planeta Dvorezky hay pocas leyes, pero bien hechas. Un lugar libre y próspero donde se respeta el pasado sin renunciar al presente. Donde el error no se deshecha porque es el mejor material de construcción. Ni nadie aspira a ser perfecto, sino suficientemente bueno. Solo hay una cosa innegociable: aquí la burocracia y el aburrimiento son motivo de expulsión.

A este planeta se viene a vivir el arte, no a organizar comités para debatir sutilezas.

Costa Dvorezky destroza delante de tus narices un buen puñado de reglas físicas que parecían inalterables en tu planeta. ¿Y sabes qué? En su planeta esto funciona la mar de bien.

Pero el Planeta Dvorezky no es tu planeta, y su embajador nos lo dejó

muy claro: «yo no os voy a enseñar nada, solo comparto mi experiencia».

Y es un alivio que, por una vez, llegue alguien respetuoso y sin la oscura intención de colonizarte. Su embajador solo quiere que lo aprendas todo de su planeta para enriquecer el tuyo, pero de ningún modo desea que pierdas tu identidad.

Porque tu planeta, créeme, es único y precioso. Te irá bien aprender cómo se las arreglan en otros lares, pero tu casa es tu casa. Y en tu casa, tus reglas.

Nunca olvides eso, porque no todos los planetas vienen en son de paz.



¿QUIÉN ES COSTA DVOREZKY?





Costa Dvorezky nació en Rusia en 1968 y obtuvo sus superpoderes en el Colegio de Arte y la Academia de Artes de Moscú, pagando sus estudios ilustrando libros para niños.

Confiesa que a veces se siente como si viviera eternamente en la escuela, en el sentido de no tener responsabilidades y que su único deber es pintar y divertirse. Quiere aprovechar esa sensación, alargarla toda tu vida. No en vano afirma tener el mejor trabajo del mundo porque hace lo que le apetece hacer todo el tiempo.

Nada de querubines ni de idilios pastorales. Nada de buscar temas *bonitos*; solo buena pintura. Sólida como una roca, radiante, vigorosa, potentísima. **Costa Dvorezky ama la pintura por encima de cualquier tema: pinta sin miedo, sin buscar el aplauso, sin necesidad de argumentos y sin la pretensión de demostrar nada a nadie**. Lo suyo es una necesidad vital, y es absolutamente sagrada.

Para él la pintura es la celebración de un estilo de vida emancipado de la tiranía del ego y los antojos del mercado, la entrega incondicional a la expresión individual y la fuerza.

Un profesor es un compañero de viaje.

Las enseñanzas de los profesores de arte suelen ser como objetos de hierro: perfectamente sólidos, con una única función concreta y una forma inalterable. Esa pieza de hierro quizá sea utilísima para el profesor, pero probablemente sea un cachivache inservible para sus alumnos. Las enseñanzas de Costa, en cambio, son como una colada de hierro fundido capaz de rellenar cualquier molde y solidificar en su justo lugar forma. Los principios que enseña encajan en cualquier persona porque son flexibles y universales.

Sus lecciones no tratan de encajarte en un método, sino que sugieren una forma de pensar la pintura que abre una infinidad de posibilidades en la expresión personal. Así te ahorra tiempo para que encuentres tu camino, a tu manera, y aprendiendo por ti mismo… ¡como debe ser!

El único propósito que tiene Costa Dvorezky es el de conseguir que pienses pictóricamente. Y, no menos importante, que pienses por ti mismo, buscando una puerta de entrada a tu mente con el compromiso de desbloquear un canal de libertad expresiva. ¿Cuántos profesores conoces que hagan esto?

NO OS VOY A
ENSEÑAR NADA,
SOLO COMPARTO
MI EXPERIENCIA

FORMACIÓN

Equilibrio entre disciplina y expresión.

El mejor tiempo empleado en su vida lo gastó observando, fascinado, como su bisabuelo pintaba caballos. Fue aquel buen hombre quién le encendió la llama al ponerle por primera vez en la mano una pluma. Bendito instrumento. De modo que la primera criatura que inmortalizó en su vida, fue un caballo. Costa Dvorezky hoy es quien es —afirma— gracias a esto.

Su formación en el Colegio de Arte y la Academia de Artes de Moscú fue muy exigente. Estudió mucho y muy intensamente. ¡Anatomía y estructura por un tubo! Sin embargo, supo utilizar la disciplina a su favor sumando potencia a su nervio expresivo.

Estudió en un Moscú muy diferente al de ahora, altamente competitivo y con unos filtros de permanencia académica muy severos que le ponían duramente a prueba cada dos meses. Si bien las clases eran muy conservadoras y centradas en la comprensión profunda de la estructura, Costa admite que esa es la parte que más agilidad le ha aportado, a tal punto que afirma que **aprender a observar y expresar la estructura es lo más inteligente que se le puede enseñar a un artista**.

De ningún modo reniega del método de aprendizaje que recibió; es más, lo alaba y está profundamente agradecido por la excelente formación recibida. Pero al terminar sus estudios, su culo inquieto necesitaba pintar temas diferentes desde una óptica menos rígida y académica. Con el tiempo ha alcanzado un equilibrio delicioso donde el rigor académico construye sus figuras sin adormecerlas, preservando su espíritu. Es como si llevaran puesto un perfume académico en su justa medida, sin empachar.

Porque, seamos honestos, todos estamos hartos de ver siempre lo

mismo. Hartos de ver cómo el academicismo es la criptonita de la expresión individual, como si la excelencia fuera una maldición que corta las alas a los artistas más capaces de volar. ¡Pero no tiene por qué ser así! Por eso es tan refrescante descubrir a artistas que aman la disciplina académica sin que eso comprometa su libertad.

Costa Dvorezky es prueba viviente de que la libertad de expresión no tiene por qué estar reñida con la disciplina. Es más, Costa te convence de que la disciplina es la llave que abre las puertas de la expresión personal. Su pintura es precisa a la vez que inmediata. La frescura no está reñida con la precisión y la corrección. El equilibrio es posible, esa es la marca de Costa.

Todo lo que te han dicho sobre la academia rusa no es cierto

Costa afirma que la escuela rusa no es tan estricta como todo el mundo cree. Es una formación académica, por supuesto, pero nada estricta. Veamos por qué.

Existe el prejuicio generalizado de que todos los artistas formados en una academia rusa pintan del mismo modo, debido a que les inculcan unos estándares muy estrictos sobre cómo deben hacerlo y terminan encajonados. **Pero eso es rotundamente falso. De hecho, en la academia había total libertad de ejecución y solo se exigía que la construcción fuera sólida. Dicho de otro modo: «hazlo como quieras, pero hazlo bien.»**

Es cierto que algunas voces claman que la formación académica es demasiado intelectual y encorsetada, y que se corre el riesgo de castrar la capacidad expresiva. El sector docente quizá debería renovar la agenda pedagógica para no engendrar autómatas sin ambición artística. Sin embargo, y a pesar de que la disciplina era muy real, Costa reconoce que la escuela rusa tiene una versatilidad y una libertad técnica que está a años luz de la que se imparte actualmente en muchos ateliers.

Costa Dvorezky se graduó en los 90's, ese momento en el que el mundo entero daba un vuelco debido a la Unión Soviética, con un gran impacto para la cultura. Había mucho dibujo constructivo en sus clases, algo que ahora le gusta —y que no disfrutaba cuando estudiaba, admite—. En todo caso, esa disciplina le fue de gran ayuda para

comprender las formas humanas. No aprendían demasiado de dibujo y pintura a nivel de ejecución técnica, pero sí a nivel filosófico, en el modo en cómo observaban la construcción de las grandes obras de arte.

Su formación técnica era un medio, y no un fin en si mismo. De hecho, en la academia rusa no les enseñaron técnica pictórica. Los estudiantes pintaban *a su manera*. **La formación se basaba en cómo observar y construir algo según lo observado, pero nadie te decía cómo debías hacerlo**. Te guiaban hacia un concepto y los profesores no se detenían a darte instrucciones de cómo resolver todas esas ideas técnicamente; ese camino debía ser explorado por cada alumno.

Conocer los principios de la cocina es más poderoso que memorizar un puñado de recetas. Por esta razón Costa da mucha importancia al concepto: cómo abordas las cosas, cómo lo haces, por qué lo haces, y con qué vas a darte por satisfecho. Y ese es un aspecto estrictamente intelectual de la pintura que está fuera del alcance de cualquier receta, paleta o procedimiento.

Costa se siente afortunado de haber tenido a grandes profesores, una suerte que se volvió a repetir en la Academia de Arte. Los consejos que le dieron no los comprendió del todo mientras estudiaba, sino más tarde, donde cayó en la cuenta de lo verdaderamente importante que era lo que le enseñaron.

Influencias

Cuando era un chaval alucinaba con los grandes maestros. En el colegio, con los impresionistas. En la academia, se decantó por artistas conceptuales, quizá como reacción a su formación académica «¡En ese momento necesitaba un soplo de aire fresco!» —afirma.

Actualmente ha vuelto a sus inicios y a su admiración por los grandes maestros. Normalmente viaja un par de veces al año a Europa para visitar museos e intoxicarse con su pintura. **Un artista debe estudiar pintura en los museos y, cuanto más madura, más claro tiene que debe aprender de ellos**.

Aunque sus referentes cambian a lo largo del tiempo en la medida en que la madurez moldea sus intereses, existe una constante: Francis



Francis Bacon (1909–1992).

Bacon, de quién manifiesta sentir una profunda admiración.

Siente por la pintura de Bacon algo muy intenso, y afirma que ha sido uno de los mejores artistas que ha habido nunca. «Bacon es grande» —declara con una convicción inequívoca, bajando la mirada con humilde reverencia. Sin duda es el artista que más le ha influido en la última década y siempre estará ahí ejerciendo su influjo.

Dice no saber de qué se trata: quizá sea la sensación de carne… ¡hay *algo*! hay *algo* en Bacon que le invade los sentidos y le conmociona. No puede explicarlo con palabras, y sin embargo esa emoción está ahí funcionando a todo gas, inexplicablemente atrapada en su pintura. Costa solo sabe que hace *algo* con él, pero no puede explicarlo. No puede analizarlo. Sencillamente lo experimenta y está más allá de la razón y los argumentos, como todo arte *de verdad* que encapsula en su Naturaleza el mismo sentido trágico de la vida.

ENTREVISTA



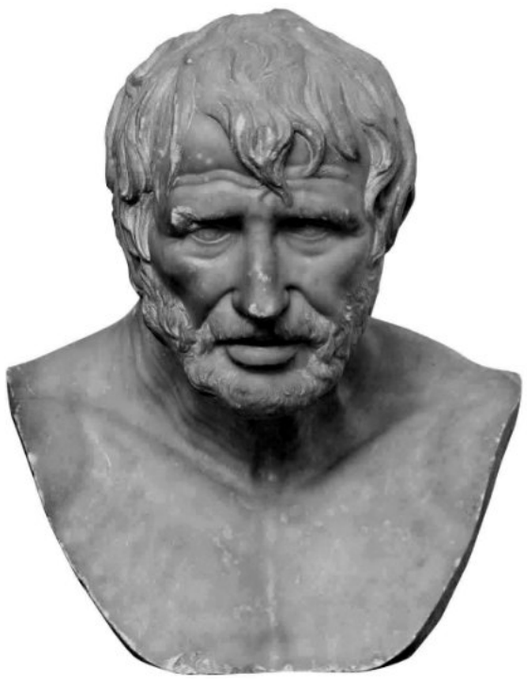
100% NOIR Pulsar Podcast INTERVIEWS

¿Quieres conocer mejor a Costa Dvorezky? Te recomiendo ver la entrevista que le hizo **Jorge Fernández Alday** para el **Pulsar Podcast**, de una hora de duración.

Puedes ver la entrevista **AQUÍ**.

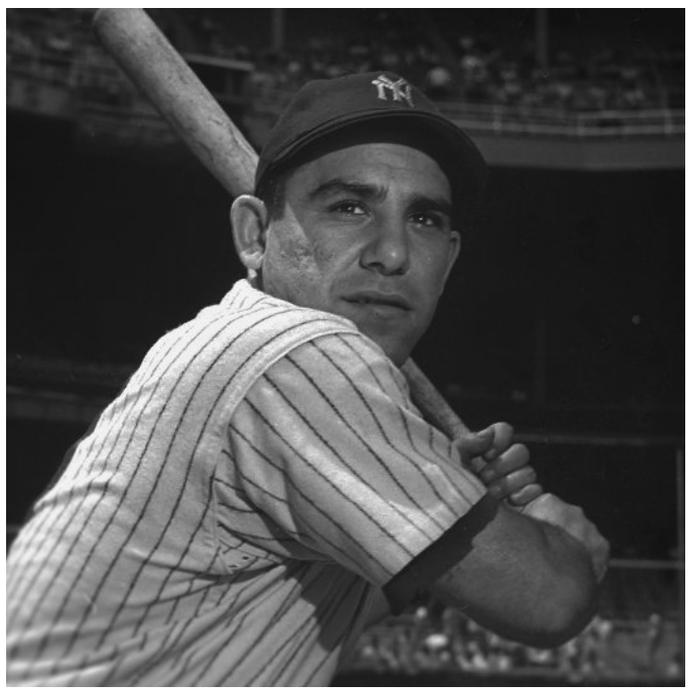
FILOSOFIA

SABES DEMASIADO



«No existe nada de lo que el hombre ocupado se ocupe menos que de vivir; nada hay más difícil de aprender».

Lucio Anneo Séneca (4 a.C.–65 d.C.).



«En teoría no existe diferencia entre teoría y práctica; pero en la práctica sí la hay».

Yogi Berra (1925–2015).

En nuestro aprendizaje, muchos de nosotros echamos de menos una formación que vaya más allá del método. Buscamos esas enseñanzas fuera de la pintura, con más o menos éxito, y siempre tropezamos con la misma piedra: **aprender no es lo mismo que conocer**.

En otras palabras: no es lo mismo vivir que hablar sobre la vida. Tampoco se aprende a amar estudiando el amor, y el relato de la experiencia es decepcionante respecto a vivir la experiencia de primera mano. Qué te voy a contar, a estas alturas.

No me malinterpretes: estudiar es muy bueno, especialmente en lo que se refiere a las habilidades técnicas. Siempre que no se convierta en la excusa perfecta para no pasar a la acción. Una excusa loable y muy bien vista, pero una excusa al fin y al cabo. Porque, créeme, **los estudiantes se refugian en la comodidad de sus estudios para no afrontar el pánico que les infunde una experiencia desconocida en la arena del mundo real**.

Sumado al temor de ganar experiencia, está el gran océano de información disponible. En la Galaxia de la Figuración hay tal congestión de escuelas, métodos y libros que los artistas nos vemos abrumados y confundidos. Hoy, más que nunca, nos cuesta centrarnos en la pintura. Así que nos conformamos con lo que sabemos de ella.

Confundir el mapa con el planeta es el error más común. Porque quizá es relativamente fácil comprender las ideas que hay detrás de una obra de arte, pero es extremadamente difícil *hacerlas nuestras*, vivirlas, y conseguir que funcionen en nuestro día a día. **Convertirlas en experiencia. Habitar esas ideas. Ser esas ideas**.

¿Y sabes cuál es el verdadero problema? Costa Dvorezky tiene una posible respuesta: **«Sabes demasiado»**.



«Pero no basta con saber escoger los libros, también hay que acertar en su número, instalarse adecuadamente, aprovechar el tiempo, crear la disposición más favorable, refrenar y acelerar alternativamente el pensamiento, adoptar ora un papel activo ora uno pasivo, en fin, saber prescindir de los libros».

Hérault de Séchelles (1759–1794).

Cita de '**Teoría de la ambición**'.



«Los libros más útiles son aquellos cuyos lectores hacen la mitad; desarrollan los pensamientos presentados en embrión; corrigen lo que les parece defectuoso y consolidan con sus reflexiones lo que les parece fiable».

François-Marie Arouet, más conocido como *Voltaire* (1694–1778).

Cita de su '**Diccionario Filosófico**'.

Súper problema nº1: invitar a todo el mundo.

Si sabemos demasiado, quizá es porque **no tenemos un buen criterio para discriminar información**. Debemos ser capaces de distinguir una señal de entre el ruido, y lo más recomendable es no consumir información en exceso para no embotarnos.

Podría plantearse así: «no invites a todos tus amigos a la fiesta». Solo invitas a los mejores, y tienes tus razones. ¿Por qué no haces lo mismo con las ideas, maestros, métodos y libros? Más información no es más conocimiento, sino menos claridad. Si la información que consumes no te aporta claridad, es que te está confundiendo.

Es cierto que el saber ocupa poco lugar. Sin embargo, la información ocupa una parcela enorme de actividad en nuestro cerebro, además de consumir energía y diluir la atención. Por eso **el exceso de información es el motivo principal del bloqueo de muchos artistas**.

Súper problema nº2: tratar lo nuevo como intruso.

Las ideas que habitan en nuestra cabeza se sienten con el derecho a vivir para siempre en nuestro ático, aunque no paguen el alquiler. En su día las invitamos a pasar un fin de semana y se apoltronaron ahí, con todo el morro del mundo y abusando de nuestra confianza. Se resisten a marchar y han cambiado la cerradura para protegerse de las ideas frescas. Atrincheradas en nuestro cerebro, insultan a los invitados, echando al traste nuestra hospitalidad.

Si no las ponemos de patitas en la calle nos impedirán aprender más y mejor. **Estas viejas ideas solo se preocupan por su permanencia, no por ser útiles**. Así de claro, así que tú decides qué vas a hacer con esta chusma.

Una vieja idea es desconfiada y nunca se da por vencida. Por esta razón, muchas veces **lo que pensamos que conocemos es aquello que nos impide aprender cosas nuevas**. Y ocurre lo mismo con las habilidades: las viejas competencias no cederán fácilmente hacia las nuevas aptitudes. De modo que el reto no consiste tanto en incorporar ideas nuevas, sino en **desapegarnos de las ideas viejas**. Sencillamente, hacer hueco. Limpiar el piso. Sacar la basura.

Tener una actitud de apertura nos sitúa en mejores condiciones para



«Solo los hombres de profunda inteligencia y los necios de mente más obtusa permanecen invariables».

Confucio (55 a.C.–479 a.C.).

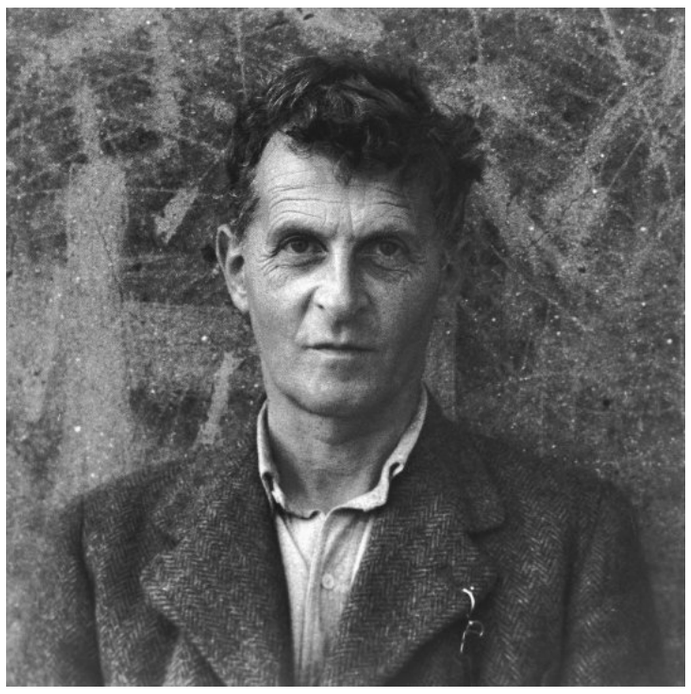
crecer. Desde luego, estar dispuestos a cambiar es lo más inteligente que podemos hacer... ¡Pero qué difícil es desterrar nuestros prejuicios!

Poseemos a tal punto las ideas y están tan incrustadas en nuestra personalidad que, al desprendernos de ellas, nos invade un terrible sentimiento de pérdida. Sentimos que al deshacernos de viejas ideas y hábitos perdemos, también, un trocito de identidad. Y eso nos jode profundamente. Es especialmente doloroso para los artistas, porque **aprender algo nuevo requiere suspender el ego y cultivar la humildad**.

Toda nueva idea pasa por un verdadero calvario hasta instalarse en un balcón privilegiado de nuestro cerebro. Como en un videojuego, la nueva idea lucha por pasar pantallas hasta enfrentarse al monstruo final que custodia el castillo.

Y, adivínalo: el monstruo somos nosotros mismos.

EL VERDADERO CONOCIMIENTO



«Hay observaciones que siembran y observaciones que cosechan».

Ludwig Josef Johann Wittgenstein (1889–1951).

Cita de su obra ‘Observaciones’, 1949.



«La capacidad de percibir o pensar de manera diferente es más importante que el conocimiento adquirido».

David Joseph Bohm (1917–1992).

Quizá tengamos la capacidad para comprender las palabras, pero no para interiorizar lo aprendido de forma inmediata. Interiorizar necesita tiempo y dedicación. Requiere paciencia, práctica, repetición, creer en ello y, sobretodo, que las nuevas ideas sean bienvenidas en nuestra cabeza.

Cuando entramos en ese flujo, **los métodos dejan de ser meras recetas y pasamos a centrarnos en el proceso, no en el resultado**.

Un método sitúa nuestra expectativa en el futuro, y eso frustra la ejecución debido a que todavía no observamos ningún resultado. Eso nos exaspera. Todo lo que vemos en el presente está a años luz de nuestra flamante expectativa, así que nos desilusionamos y aceleramos la ejecución, impacientes por alcanzar el objetivo, descuidando no pocas cosas importantes. **Al proyectar nuestras ilusiones en el resultado futuro descuidamos la ejecución en el presente, pasando por alto que es ahí donde se maneja el pincel**.

Hazte a la idea de que el resultado ya llegará. No pienses en él y céntrate en la ejecución, aquí y ahora. **Pintar pensando en el resultado es pintar por las razones equivocadas**. El objetivo de pintar es pintar, no obtener un cuadro, del mismo modo que al tener sexo no pensamos en *obtener un polvo*. Relájate —o no— y sencillamente pásatelo bien ¿comprendes?

Para obtener verdadero conocimiento, céntrate en pintar, mantente abierto y no repitas fórmulas de segunda mano con la intención de obtener un resultado que ya conoces. Para aprender de verdad debes perder el miedo a probar soluciones desconocidas. O mejor dicho: debe apetecerte probar soluciones nuevas.

Así que todo esto va de de levantar nuevos edificios en nuestro cerebro. Pero edificios de verdad, no basta con frotarnos las manos delante de los planos de construcción, como haría un especulador. Los mercados



«Si puedes hablar de ello, ¿por qué pintarlo?».

Francis Bacon.

pueden crear valor con promesas, pero un artista necesita forjar experiencias reales más allá del blablablá. Necesitamos levantar edificios mentales que podamos habitar, y llegar a conocerlos tan bien que podamos recorrerlos a oscuras y sin chocarnos.

Ese es el verdadero conocimiento, el nacido de la experiencia, la curiosidad y el tesón.

De modo que no te tomes demasiado en serio los métodos que te mostraré más adelante en este libro. Al fin y al cabo, como dice Costa Dvorezky, él no te enseñará a pintar, solo puede compartir su experiencia. **Se aprende a pintar pintando, no queda otra**. Vive la pintura momento a momento, manteniendo la mente abierta y sin embotarla con métodos que se dan de tortas entre ellos. Aprende de la experiencia de los que pintan mejor que tú, sin querer apropiarte de ella.

Solo puedes aprender desde tu propia experiencia, y para este viaje necesitas una pizca de sentido común, buenos compañeros de viaje y andar mucho.

NO PIENSES COMO UN ESTUDIANTE



En este video que puedes encontrar en Youtube, Jeffrey Watts —director del **Watts Atelier**, California— da una lección magistral sobre porqué los pequeños *ateliers* son tan eficientes formando a artistas.

Es un vídeo generoso, honesto y con consejos de gran sentido común basados en la experiencia y la ética profesional. Altamente recomendado.

https://youtu.be/KX0MrnzBJ8M

Nos cuesta más gestionar la abundancia que la escasez. Sin embargo la simplicidad ha sido difícil de implementar en las escuelas de arte. Quizá porque va en contra del espíritu de algunos malos profesores, quienes buscan pavonearse con ideas bizantinas para justificar su plaza y empachar a los estudiantes con teorías que suenan bien pero funcionan mal.

En oposición a esta perversión pedagógica surgieron, por fortuna, pequeños talleres que hacen de la claridad su bandera. Los ateliers han sabido transmitir el conocimiento técnico con una efectividad que las Facultades de Bellas Artes perdieron hace algo más de medio siglo. ¡Bien por ellos!

Los ateliers son efectivos porque enseñan progresivamente un método ordenado y racional. No desconciertan a sus alumnos instándoles a reinventar la rueda cada vez que agarran un pincel.

Están especializados en transmitir conocimientos técnicos y transformarlos en resultados. Su manera de hacer las cosas, basada en la progresión y la repetición de un único método, sencillamente funciona. Es casi imposible que alguien no *mejore* así.

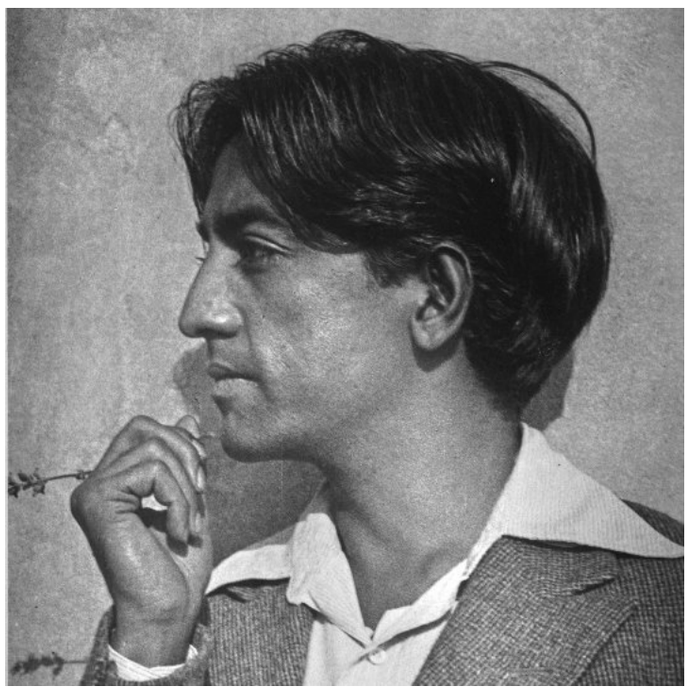
Sin embargo, llega el momento en que un artista necesita complementar su formación con un propósito que dé sentido a su adiestramiento. En ese sentido, existen grandes voces que también critican esta pedagogía, como **Vincent Desiderio**, quien las tacha de cárceles intelectuales.

Otros artistas, como **Jeremy Mann** y **Nadezda**, defienden una formación estricta y disciplinada siempre y cuando esté combinada con grandes dosis de experimentación personal. El conflicto de identidad —dicen— aflora en el momento en que un artista se ve a sí mismo



«No es suficiente con tener buenas cualidades; también debemos saberlas manejar».

La Rochefoucauld (1613–1680).



«¿Ha notado usted que la inspiración llega cuando no la está buscando? Llega cuando toda expectativa se detiene, cuando la mente y el corazón se tranquilizan».

«El miedo corrompe la inteligencia y es una de las causas de la egolatría».

«Nadie puede ponerle en una prisión psicológica, ya está en ella».

«La inteligencia es el cuestionamiento del método».

Jiddu Krishnamurti (1895–1986).

tomando decisiones que provienen de sus profesores, y no de sí mismos.

Y no les falta razón, ya que los estudiantes en primer lugar deberían saber para qué narices se están entrenando. **Porque lo importante no es lo que sabes hacer, sino qué haces con lo que sabes hacer**.

Y ahora viene la pregunta del millón:

—*¿Qué vas a hacer cuando estés capacitado?*

Muchos artistas eternizan sus estudios por temor a enfrentarse a esta terrible pregunta existencial. Dependen tanto de la necesidad de *hacer las cosas correctamente* que terminan por olvidarse de para qué deseaban la corrección en primer lugar. Esa es una sensación que crea una terrible confusión y desasosiego.

—*Y bien... ¿Qué vas a hacer?*

Si la respuesta a esta pregunta es que quieres ser profesor, está genial. Transmitir conocimientos es acaso una de las empresas más nobles y difíciles de este mundo. ¡Adelante, hacen falta buenos profesores!

Pero si tu objetivo es ser artista —es decir, transmitir tu visión única a través de un lenguaje universal— necesitarás algo más. Necesitarás saber hasta dónde vas a permitir que los métodos te posean y las escuelas hablen por ti. **Ser artista conlleva la osadía de pensar por ti mismo, estableciendo la reglas de tu propio universo**. Solo así es posible pintar con identidad propia y hacer algo auténtico y con verdadero significado. De lo contrario, no transmitirás tu visión, sino la de tu profesor.

Todas estas cuestiones son de vital importancia y te llevarán no pocos quebraderos de cabeza. ¡Así que para el carro! porque esto no se despeja a golpe de seso. Se resuelve haciendo arte. Mucho.

Todos somos mejores artistas cuando pintamos que cuando pensamos en cómo pintar. Y del mismo modo que no es lo mismo enseñar cine que enseñar a hacer películas, Costa Dvorezky enseña pintura, no a pintar cuadros. Consciente del eterno conflicto entre capacitación y libertad, se propuso algo dificilísimo en su taller: **alentar a los estudiantes a pensar como artistas, no como estudiantes de arte**.

«TAKE IT EASY»



Caminante, son tus huellas
el camino, y nada más;
caminante, no hay camino:
se hace camino al andar.

Al andar se hace camino,
y al volver la vista atrás
se ve la senda que nunca
se ha de volver a pisar.

Caminante, no hay camino,
sino estelas en la mar.

Poema "**Caminante, son tus huellas**", de Antonio Machado (1875–1939).

Lo más importante que Costa ha aprendido últimamente es a no tomarse las cosas tan en serio. La idea de perfección es una carga pesada que conviene relativizar para mantener una buen higiene mental. No te amargues la vida, relájate y sencillamente disfruta del acto de pintar.

Suena genial… ¡pero qué difícil es tomárselo con calma!

Costa propone que evites los grandes compromisos y no te tomes a ti mismo tan en serio. No hay necesidad de torturarte proponiéndote pintar obras de arte, y es mejor bajar los humos y empezar por algo menos pretencioso: jugar con la pintura. Al fin y al cabo, todo debería ser abordado como un juego con un final abierto.

Toma buena nota de este consejo de Costa Dvorezky:

«Juega con la pintura y no te lo tomes todo tan en serio. Pásatelo bien, desafía a la autoridad. Si alguien te dice que hay reglas, rómpelas. No hay reglas, solo juguetes con los que puedes jugar.»

«We're gonna be cool».

¿Quieres reducir el estrés? Bien, entonces deja de hacer ejercicios respiratorios y ve directamente al grano: tienes estrés porque te lo tomas todo demasiado en serio.

Para empezar, quita el ego de la ecuación. **El ego te hará sentir eternamente insatisfecho. Sencillamente disfruta de lo que haces sin pensar demasiado en los demás ni en el resultado final**. El ego necesita el resultado y la foto para el maldito Instagram. Pero un artista necesita, ante todo, disfrutar primero del proceso para obtener un resultado digno en consecuencia.



— Nadie le hará daño a nadie, los 3 vamos a ser como Fonzie ¿Y cómo era Fonzie...? ¡Venga Yolanda! ¿Cómo era Fonzie?
— ¿Tranqui?
— ¡Exactamente! Y así es como vamos a estar, vamos a estar tranquis.

Diálogo de la escena final de 'Pulp Fiction', de Quentin Tarantino.

Tener altas expectativas es lo peor, así que lo mejor que puedes hacer es no tenerlas. Las preconcepciones son motores de frustración que te alejan del goce y provocan ansiedad por alcanzar un objetivo. ¡Al cuerno con el objetivo! Cuando esperas un determinado resultado, el placer se centra en la posesión y gratificación del objetivo cumplido, no en el proceso para lograrlo. Y eso es un mal asunto para un artista.

Recuerda los versos de Machado —«caminante, no hay camino: se hace camino al andar»— y métete en la cabeza que **el resultado es el subproducto de un proceso auténtico, nunca la culminación de una expectativa**.

Sin el ego distorsionando todo, poco importa el deseo de pintar algo increíble. Solo importa lo que vives sin planificar, desde la experiencia, desde la acción sin prejuicio. Es un camino que tienes que ir recorriendo y descubriendo a medida que aprendes de él. Ese es el tipo de libertad que no permite que la presión externa distorsione el disfrute del acto de pintar.

Así, las manías y preocupaciones no te distraen y puedes disfrutar a toda potencia de lo que haces en el momento en que lo haces.

Así que… ¿estamos tranquis?

¿Qué te gusta más, la pintura o el aplauso?

A veces te gustará lo que pintas, y otras veces no. **Pero el acto de pintar debe ser lo que te haga sentir vivo, no el resultado**. Jamás permitas que la gratificación condicione tu arte: tu pintura debe ser la celebración de tus decisiones, no de las decisiones que tomas para agradar más a los demás. ¡No vendas tu alma al diablo!

No hay nada tan terriblemente destructivo como la pulsión de querer agradar a los demás a cualquier precio, algo que se ha agravado con las redes sociales en estos últimos años hasta niveles patológicos. **Eres un artista, no un mono de feria. Pinta con dignidad y valentía, sin la esperanza de que te lancen cacahuetes, *likes* o dinero**.

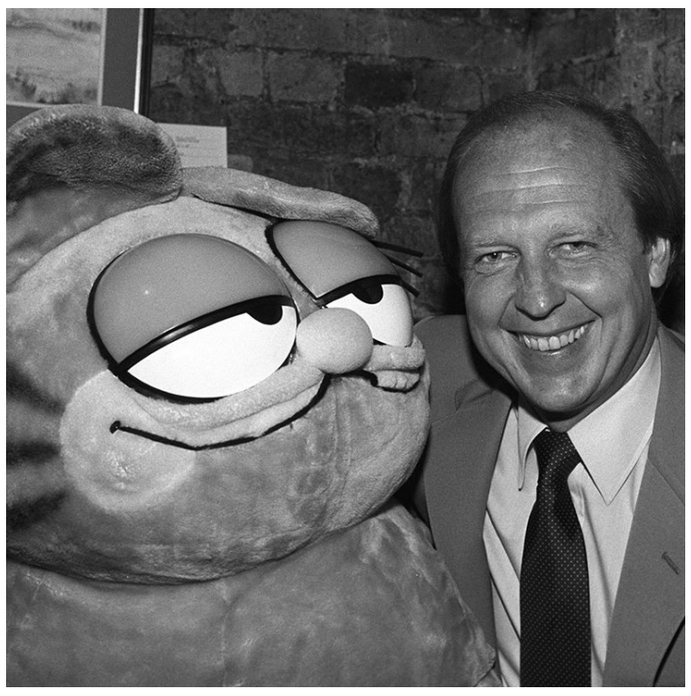
No tienes que demostrar nada a nadie, no tienes que pavonearte de lo que sabes hacer ni frustrarte por lo que no sabes hacer. No necesitas nada de eso. Solo relájate y disfruta. Cuando amas verdaderamente lo que haces, lo amas con total independencia de la opinión ajena y la gratificación. **Si pintas para lucir palmito o para demostrar algo a**

alguien, estás pintando por las razones equivocadas y lo que amas son los laureles, no la pintura.

Pregúntate, con brutal honestidad: «¿Me gusta pintar o molar a los demás?» Las dos cosas no pueden convivir en una misma persona. ¡Tú eliges!

JUEGA CON LA PINTURA, NO TE LO TOMES TAN EN SERIO

EL ARTE DE SER VAGO Y DESORGANIZADO



«No soy desordenado. ¡Estoy organizativamente desafiado!».

Garfield, personaje de cómic creado por Jim Davis (1945).

A algunos artistas —como nuestro querido **Mark Tennant**— les va genial ser metódicos, de modo que no les supone ningún conflicto personal. Pero Costa reconoce que ser organizado nunca ha formado parte de su proceso de crecimiento personal y artístico. Y tiene mucha miga el asunto.

Costa reconoce abiertamente que es vago y desorganizado, lo sabe y no tiene ningún problema con ello. Él es así, y punto. El no ser metódico presenta un reto porque siempre hay una vocecita interior, un Pepito Grillo, que le sugiere que debería ser más organizado, pero él no encuentra el modo de hacerlo porque va en contra de su Naturaleza. Así que cuando se ve obligado a ser metódico, es doloroso para él.

Cuando uno se conoce bien a sí mismo, obtiene el superpoder de convertir sus defectos en virtudes. Y Costa Dvorezky, hombre sabio y humilde, conoce muy bien sus defectos, los acepta y les saca un partido formidable.

Esta aparente desorganización le permite libertad y flexibilidad en sus obras. No hace "lo que tiene que hacer" para obtener el resultado que ha planificado, sino que hace "lo que desea hacer" sin cerrar ningún camino ni ninguna puerta. **Todo es juego y nada es *trabajo***. Quédate con esta idea, porque es absolutamente genial.

El hecho de ser vago y desorganizado ha modelado sus decisiones de un modo milagroso, sacándole una ventaja a la economía y la simplificación que alguien diligente y organizado difícilmente se hubiera planteado. **La técnica no es otra cosa que el modo de ahorrar tiempo y trabajo al cerebro, creando "atajos"**. Veamos cuáles son estos "atajos":

Simplificación de procesos.

No hay nada más reconfortante en esta vida que mandar al diablo de las odiosas listas de tareas. De modo que Costa, para no liarse la cabeza y no estresarse, **no se complica la vida con sofisticados procedimientos, lo que le permite estar mucho más pendiente del *qué* que del *cómo***.

Al fin y al cabo, cuando un proceso entorpece tu trabajo, deja de ser un proceso para convertirse en un obstáculo.

Paleta limitada.

Muchos artistas tienen una paleta limitada y les encanta exponer "las razones" que les llevan a pintar con el mínimo de colores. Sin embargo, la paleta de Costa no es limitada como consecuencia de una sesuda reflexión acerca de la frugalidad cromática, eso sería perder el tiempo; trabaja mayormente con primarios por pereza.

Reconoce que, cuando era estudiante, veía toda esa gama de colores desperdiciada sobre la paleta y no sabía exactamente qué color utilizar. Había demasiadas posibilidades. Así que **limitó los colores de la paleta para no romperse la cabeza y dedicar toda su atención al acto de pintar**. «Keep it simple!»

Por otra parte, cuando era estudiante también era complicado comprar colores en Rusia y no tenía acceso a la variedad que hubiera deseado. Así que limitó su paleta a primarios también debido a sus limitaciones económicas, y luego se dio cuenta de que con eso era más que suficiente para pintar cualquier cosa.

Y si funciona bien, ¿por qué cambiarlo?

Economía.

- **No dedica más tiempo del necesario a resolver un problema** y, en consecuencia, no favorece la oportunidad de arruinar la frescura trabajando en exceso la pintura.
- **No aspira a «lo perfecto», sino a lo «suficientemente bueno»**, liberando un enorme potencial de recursos (te hablaré de esto en el siguiente capítulo).

- **Utiliza pinceles grandes** porque son más rápidos, favoreciendo la síntesis de planos y el no preocuparse en exceso por los detalles.
- **No hace veladuras, grisallas ni nada que no sea pintar directamente su obra**. No le gustan los pasos intermedios, los obstáculos ni los procedimientos que implican esperas intermitentes. Tengo la sospecha de que equipara la pintura indirecta con un procedimiento burocrático, y no desea de ningún modo que esa lacra del mundo adulto se filtre en su mundo pictórico.
- **No hace multitarea**. Se centra en pintar una obra y no varias a la vez, concentrando toda su energía en ella.

No planificar.

Al no ser metódico, tampoco planifica sus pinturas y sencillamente «hace que las cosas ocurran» (te hablaré bastante de esto más adelante). Se planta delante del lienzo y se pone a trabajar directamente, empezando con grandes pinceles y avanzando gradualmente hacia una mayor definición. **Costa no hace planes, se la juega**.

La peculiaridad de trabajar así es que, dependiendo del estado de ánimo en el que se encuentre, puede abordar la sesión de una forma completamente diferente. De modo que hay cierta aleatoriedad en el enfoque su pintura, y es esa impredicibilidad la que abre su pintura a oportunidades y soluciones imposibles de acometer mediante una planificación estructurada.

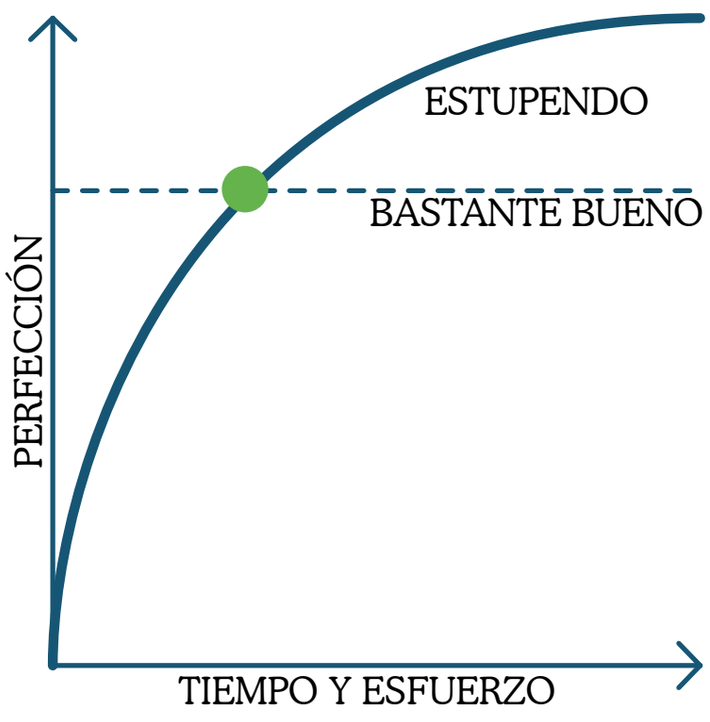
Dicho esto, cuando trabaja en obras grandes (2-3 metros), a veces se ve obligado a planificar sus obras con dibujos previos y admite que esa es la parte menos interesante de su trabajo porque no existe contacto físico con la pintura y el tacto de la tela. Solo se preocupa por pensar en la solidez de la obra y la posición de los elementos para saber hacia dónde se dirige, y su impaciencia le lleva a lanzarse cuanto antes a ejecutar la obra.

Costa lleva muy mal todo lo que sea pensar sin ejecutar, y necesita saltar cuanto antes a la arena y pelearse físicamente con la pintura. Admite que cuanto más se preocupa por la forma y el color, sus estudios previos y sus métodos, más fácilmente se olvida de la obra. Y eso es algo que no se puede permitir.

Bien amigo, si hasta hora pensabas que ser un desastre era un mal asunto para tu arte, aquí tienes un buen ejemplo de todo lo contrario. **El truco es conocerte a ti mismo, tanto en tus defectos como en tus virtudes, y ser coherente contigo mismo cuando tomas decisiones en tu pintura**. Sé humilde y reconoce lo que no se te da bien, acéptalo y no le pidas peras al olmo; luego favorece todo lo que se te da naturalmente bien.

NO HAY REGLAS,
SOLO JUGUETES
CON LOS QUE
PUEDES JUGAR

LO PERFECTO ES ENEMIGO DE LO BUENO



Curva del perfeccionismo: el grado de perfección necesario para alcanzar «lo estupendo» es inversamente proporcional al tiempo y esfuerzo invertidos para alcanzar lo «bastante bueno».



«No tengas miedo de la perfección, nunca la alcanzarás».

Salvador Dalí (1904 – 1989).

Perfección, tiempo y esfuerzo.

Costa afirma que es bueno aspirar a «lo estupendo», pero debes conformarte con llegar a lo «bastante bueno». La perfección es un criterio idealista que te puede guiar en tus decisiones y ayudar a mantener el rumbo fijo, pero debes tener claro que apunta hacia un destino inalcanzable, como el horizonte que se aleja a medida que nos acercamos a él.

En este gráfico puedes ver la relación entre tiempo y esfuerzo que representa la diferencia entre lo *estupendo* y lo *bastante bueno*. Con los recursos y esfuerzos que necesitas para alcanzar lo *estupendo*, podrías duplicar tu producción de cosas *bastante buenas*. Con la diferencia que jamás serás capaz de alcanzar lo primero y sí tienes la capacidad para llegar a lo segundo.

Esta filosofía tiene varias ventajas:

1. **Observas más progresos y te frustras menos**. Te centras en afirmar lo positivo en lugar de lamentar lo negativo.
2. **Aprendes más en menos tiempo**.
3. **Obtienes mejores resultados con menos esfuerzo** (¡ah, de nuevo la virtud de ser vago!)

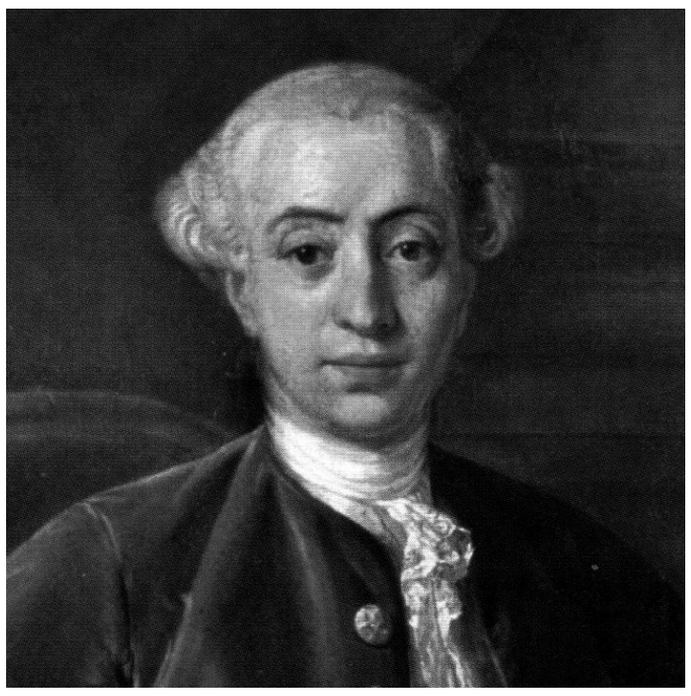
Autoestima, error y crecimiento.

Una obra de arte es el movimiento armónico de un universo en miniatura, no un cóctel de cosas bien resueltas codeándose entre ellas para hacer sitio. Por eso el virtuosismo rara vez transmite una idea de forma satisfactoria. Ocurre muy a menudo que en las pinturas brillantemente ejecutadas las figuras parecen habitar en mundos



«Si no cometes errores, es que los problemas con los que estás lidiando no son suficientemente difíciles. Y ese es un gran error».

Frank Wilczek. Premio Nobel de física 2004.



«El hombre es libre pero deja de serlo si no cree en su libertad».

Giacomo Casanova (1725 – 1708). '**Memorias**'.

paralelos, segregadas en forma y espíritu porque no hay una idea general que las ilumine. Falta una idea fundamental, única, que las ligue y les de una consistencia y coherencia internas.

Cuando eres estudiante te preocupas demasiado por *pintar correctamente*, demasiado bien quizá, ocupándote desproporcionadamente de los pormenores de la obra y olvidando la unidad. Y no hay magia cuando perdemos de vista el propósito final.

Por otra parte, pintar todo *muy bien* crea un conflicto de foco y jerarquía en el conjunto. A veces tienes que pintar algo *mal* porque la obra así te lo exige; duele, pero tienes que hacerlo. Tienes que ser fuerte y no permitir que la obra sea una excusa para la auto-indulgencia.

Somos adictos a «tener razón», pero eso no nos lleva necesariamente a «estar en lo cierto». Del mismo modo, debes saber diferenciar entre *pintar correctamente* y *hacer lo correcto* en tu pintura.

Costa opina que el primer reto de la educación artística debería ser estimular a los artistas a que crean en ellos mismos. Luego ya rectificarán si no están en lo cierto, pero deben ser capaces de actuar libremente sin verse coaccionados por el miedo al error, capaces de superar la hipocondría técnica y centrarse en desplegar su potencial expresivo. Deben jugársela y *hacer lo correcto*, en lugar de refugiarse en la comodidad de *pintar correctamente*.

«Tener fe en lo que haces —afirma Costa— aunque estés equivocado, es a veces suficiente para avanzar a pasos agigantados. Acepta total responsabilidad de ti mismo».

Ten la confianza y la flexibilidad para adaptarte a las demandas de la obra, aunque con ello sacrifiques el virtuosismo que estás tan ansioso por exhibir. Como en toda buena película, el clímax se reserva para un momento muy concreto. **El clímax, el detalle, lo virtuoso y el orgasmo no se derrochan, sino que se celebran como algo extraordinario y breve que da sentido al conjunto de la obra**.

EL VIRTUOSISMO

NO ES ARTE. ES VIRTUOSISMO

LA PERFECCIÓN ES EL VENENO DEL ALMA



«El hombre razonable se adapta al mundo; el irrazonable insiste en que el mundo se adapte a él. Por este motivo, todo progreso depende del hombre irrazonable».

Malcolm Gladwell. '**David y Goliat. Desvalidos, inadaptados y el arte de luchar contra gigantes**'.

Una pintura es como una persona viva: de todas las peculiaridades que pueda tener, la más importante es que está viva, y todo lo demás queda subordinado a ese hecho primario. El detalle solo tiene sentido cuando forma parte de una estrategia visual que refuerza la vitalidad de la idea que quieres expresar.

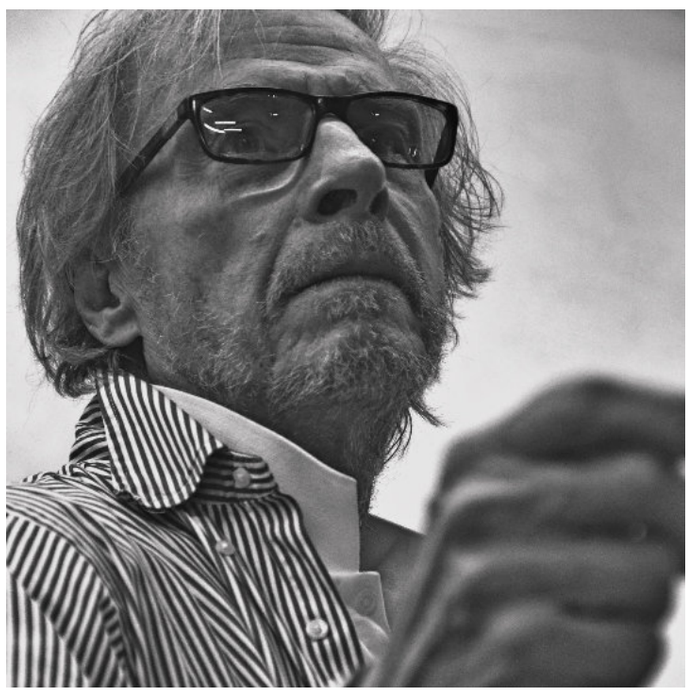
Pero si no es así… ¿lo haces solo para lucir palmito? Céntrate en lo importante sin pretender impresionar a nadie con tus habilidades. Lo más impresionante que puedes conseguir como artista es transmitir tu visión de la forma más limpia y directa posible.

Porque si todo es uniformemente interesante en tu pintura... ¿cómo vas a dirigir la mirada del espectador hacia lo importante? Si lo resuelves todo con la misma dedicación... ¿cómo indicarás lo que es verdaderamente trascendental?

No has de llevar hasta el último término el acabado solo para pavonearte de que puedes hacerlo, debe haber una razón más madura detrás de tus decisiones. Trabajar demasiado en una pintura, sin otro criterio que presumir de habilidades, es desmerecer el propósito de la obra y negar tu propia expresión personal. Hay que saber cuándo parar, y por qué.

Insisto: tener una gran habilidad técnica para pintar detalles y estar todo el tiempo haciéndolo, es como ser cinturón negro de Karate e ir repartiendo leña por la calle para dejar constancia de ello. **Debes saber con qué ánimo utilizas tus habilidades en primer lugar: ¿lo haces para potenciar tu arte o para impresionar a los demás?**

Reflexiona profundamente sobre esta última pregunta, es mucho más importante de lo que te imaginas.



«Wrong is right».

Mark Tennant.



«Es tan cierto como prodigioso que verdad y error manan de una misma fuente, por lo cual no se debe con frecuencia hacer daño al error, ya que al mismo tiempo se le hace a la verdad».

«El error viene a ser para la verdad lo que el sueño para la vigilia. He observado que del error salimos como restaurados para volvernos de nuevo a la verdad».

Johann W. Goethe (1749–1832). '**Máximas y reflexiones**' (nº149 y nº331).

¿Cuánta imperfección requiere la perfección?

Costa se siente cómodo con la imperfección porque piensa que es la cosa más encantadora del mundo. **Hay vitalidad en todo lo que ocurre y no podemos prever, en la oportunidad que nos brinda el defecto que escapa del inmovilismo de un plan**. Hay algo de orgánico que celebra la vida en el azar que nos brinda la imperfección.

Toda imperfección es una oportunidad para comunicar vida, y sacar partido de ella es una técnica acaso más difícil que llevar una pintura hacia su máximo exponente de perfección. La imperfección es un elemento tan necesario en tu pintura como lo son los valores, y sirve como elemento de contraste para definir la naturaleza del punto focal. En una obra, **hay que definir dónde reside la perfección y rodearlo de imperfección para que brille con luz propia**. Si todo está uniformemente correcto, no existirá ningún centro de atención. Y sin éste, no hay vida.

Y es la imperfección —y solo la imperfección— lo que permite apreciar la perfección en toda su gloria. **Del mismo modo que la oscuridad define la luz, la imperfección define la perfección**.

Más adelante, cuando te hable del proceso creativo de Costa, profundizaré más en la faceta constructiva de la imperfección y en cómo se rectifican los errores disciplinadamente, con un propósito definido.

Lo perfecto no es interesante.

Hay problemas que son más interesantes cuando mostramos el testimonio de nuestra lucha por resolverlos, en lugar de mostrar el testimonio de su resolución. La poética que desprende la narrativa pictórica de un problema sin resolver es siempre más interesante que la obviedad de un problema redondamente resuelto. Quizá por eso las mejores pinturas son imperfectas en algún aspecto.

La perfección en la reproducción de los detalles adolece del mismo problema: todo es demasiado obvio y aburrido, casi como un insulto a la inteligencia del espectador. Fíjate que en poesía, cuando se comparan dos cosas que son idénticas, se crea una analogía demasiado próxima que no funciona. Por ejemplo, no tiene el mismo efecto poético decir "puñales como dagas" que decir "puñales como labios",

de modo que la asimetría de la analogía es lo que le da valor y capta nuestro interés. Bien, pues funciona exactamente igual con los detalles: **el interés no reside en reproducirlos perfectamente igual, sino en todo lo contrario**.

Necesitas de cierta fricción para crear interés y alterar al espectador con algo imperfecto que capte su atención. **Necesitarás utilizar la imperfección como el picante en las comidas, donde lo poco disgusta y lo mucho ofende.** «Tienes que ser precisamente impreciso» —afirma Costa.

Igual que lo perfecto, lo demasiado acabado también carece de interés. Cuando falta una pieza en el puzzle y nuestra pintura está incompleta, necesariamente se vuelve más estimulante. Un puzzle terminado no tiene ningún interés; sin embargo, la cosa cambia mucho cuando falta una pieza. **La fascinación de la imperfección reside en transferir responsabilidad al espectador y en no insultar su inteligencia**.

El círculo vicioso del perfecionismo:



PROCESO CREATIVO

HAZ QUE OCURRA

No pienses. Percibe.

Cuando te enamoras no lo haces por prescripción médica ni porque *tienes que hacerlo*; sencillamente sientes el deseo y presientes su efecto. Hay una inteligencia en tu sensibilidad que no tienen tus planes. Sabes lo que tienes que hacer y lo haces, porque sí.

No hay modo de planificar el amor. Ni tampoco una buena pintura. Está claro que en ambos casos un buen desenlace no depende tanto de la organización como de la experiencia y la sensibilidad que tengamos.

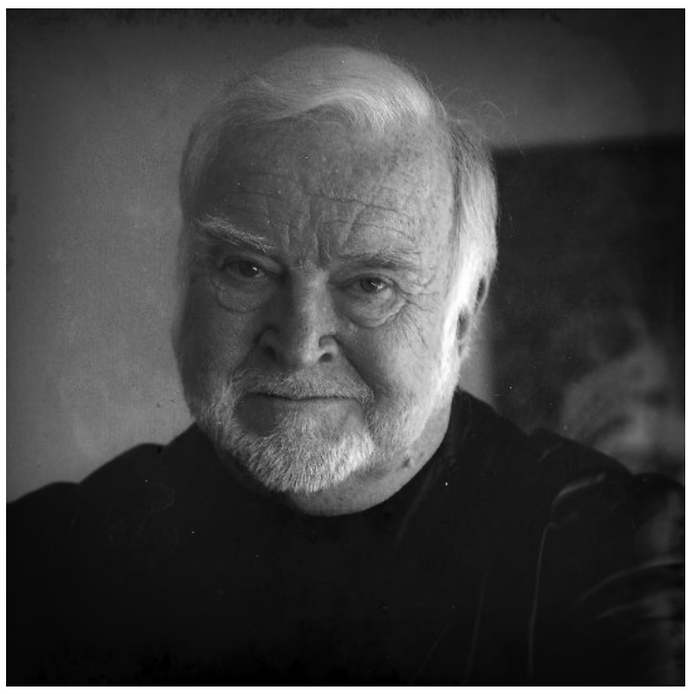
Porque el amor es tan ciego como un murciélago: no ve muy bien, pero vuela con una precisión portentosa. Sabes de lo que te hablo ¿verdad?

La expresión de los sentimientos, y no la repetición de una fórmula, es la verdadera medida de la inteligencia de un artista. **Confía en tus sentimientos. Ten por seguro que, cuando sientes algo, estás muy cerca de la verdad**.

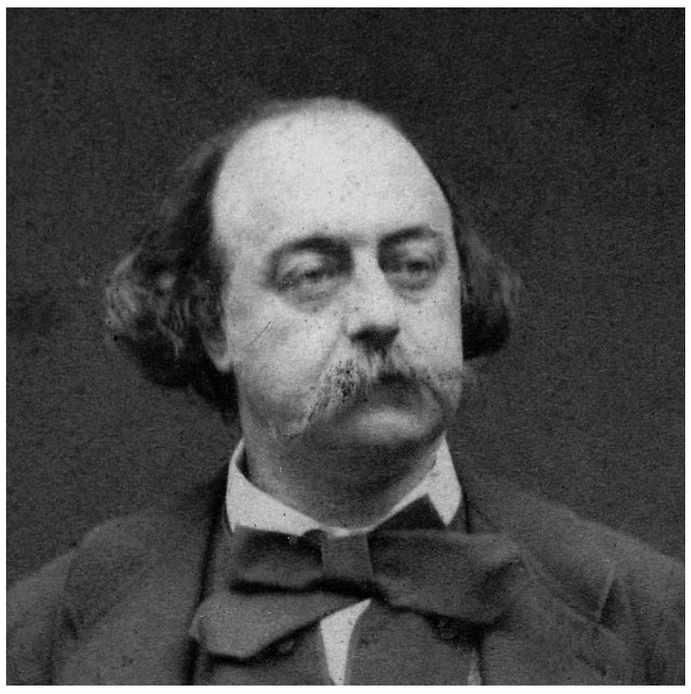
Piensas demasiado y sabes demasiado, así que ten cuidado porque lo que sabes puede diluir el impulso de tu idea. Deja que los sentimientos guíen tus decisiones: tu buen gusto visual es superior a tus ideas y creencias sobre lo que *deberías hacer*, dirigidas por el ego, la ansiedad por sentirte a salvo y la necesidad de aprobación.

Costa Dvorezky dice que **no hay artistas sin recursos, sino emociones sin recursos**. Dentro de cada estudiante hay un potencial enorme que espera ser desbloqueado. Porque en el arte no existen los límites, existen las limitaciones para expresarnos eficientemente.

Cuando el canal creativo del artista se desbloquea y las decisiones fluyen intuitivamente en un flujo continuo, sentimos que somos dueños de nuestro destino. Dueños de nuestra obra. En las palabras del



Mihály Csíkszentmihályi, autor del libro '**Fluir**' (*Flow*). ¡Recomendado!



«La mediocridad quiere la regla; yo la odio. Siento contra ella y contra toda restricción, corporación, casta, jerarquía, nivel, rebaño, una execración que me llena el alma».

Gustave Flaubert (1821–1880).

Según Flaubert, toda regla es un prejuicio y contiene en ella el germen de la estupidez. Flaubert escribe sobre los prejuicios, indignado:

«Me sube la mierda a la boca... me gustaría hacer con ella una pasta con la que embadurnaría el siglo XIX».

Se observan en los escritos de Flaubert, desde muy temprano, una violenta hostilidad hacia esa actitud que busca la norma y cuyo principal atributo es la estupidez.

impronunciable Mihály Csíkszentmihályi, este estado mental es «lo que un pintor siente cuando los colores en un cuadro empiezan a mostrar una tensión magnética los unos con los otros, una *cosa* nueva, una forma viva, se dibuja ante el asombrado creador.»

De hecho, cuando pintamos algo que funciona no sabemos conscientemente cómo hemos llegado hasta ahí. Parece que solo pasábamos por ahí cuando ocurrió el milagro… ¡Pero estábamos ahí!

¿Te suena familiar?

No busques reglas.

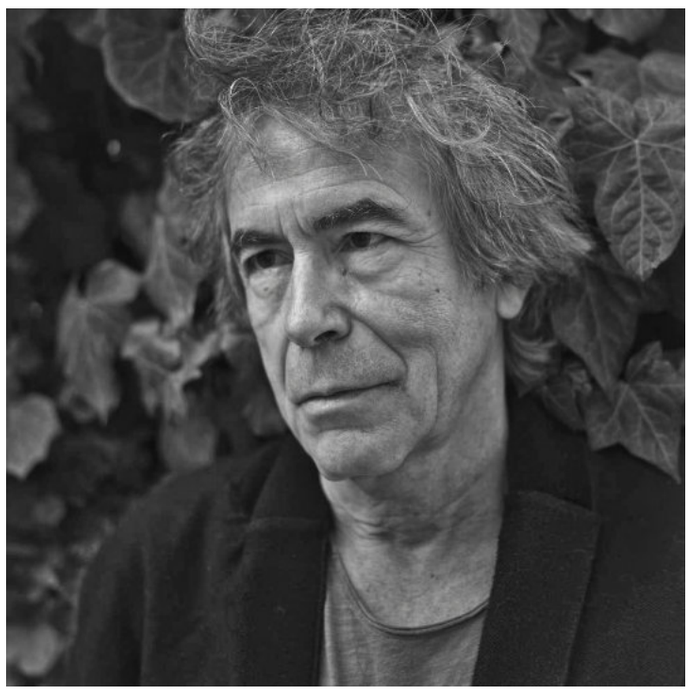
«Tómate libertades, no licencias.» —Costa Dvorezky.

Costa Dvorezky no enseña a pintar. Muestra una filosofía de vida que propone pintar desde el sentimiento, no desde el pensamiento. Su misión es enseñar la simplicidad —a diferencia de la complejidad que se enseña en las escuelas de arte—, y lo más importante para él es que los estudiantes, en su aprendizaje, **no terminen por confundir el pensamiento visual con el intelectual**.

A diferencia de muchos profesores, Costa no se preocupa demasiado por enseñar procedimientos técnicos. En cambio, busca que la pintura tenga una profunda conexión y fascinación por la existencia humana. **El meollo de sus enseñanzas es la motivación, interesándose por el *qué* antes del *cómo***.

Al igual que el amor, la idea acude a ti cuando estás conscientemente abierto y receptivo. Se te aparece y te habla directamente, pero no puedes *poseerla*. **Cuando te enamoras *de verdad* del modelo, lo haces desinteresadamente. No puedes planificar enamorarte de lo que pintas**. El amor hacia el modelo tiene su propia inteligencia y no se presenta ante alguien que no tiene la sensibilidad para recibirlo. Si te enamoras es que puedes hacerlo, y debes pintar del mismo modo en que te quedas prendado: dejándote llevar.

Claro, siempre puedes hacer ciertas cosas para allanar el camino y hacer que las cosas ocurran. Pero… lo realmente increíble y apasionante es observar como surge todo en la misma tela, instante a instante, sin anclar ninguna decisión en el pasado. Todo ocurre en el lienzo en el momento y sin la coacción de un prejuicio, con la mente abierta, haciendo que ocurra sin esfuerzo, sin imposición, sin autoridad,



«La diferencia radica entre mantener algo o atenerse a algo. Atenerse, pero no adherirse».

François Jullien, fragmento procedente de su libro '**Un sabio no tiene ideas**'.

sin deseo de control ni posesión de la obra. En otras palabras: sin fliparnos por el resultado.

Haces que ocurra cuando todo fluye a la vez en el momento presente. Sin el pasado distorsionando con sus planes, ni el futuro distorsionando con sus ilusiones. Sencillamente, pintar por el placer de hacerlo. Cuando entras en este estado mental solo pueden hacerse las cosas a la manera de la pintura, *no a tu manera*. Nos ponemos a su servicio y hacemos las cosas según su ley, tomando decisiones fluidas, certeras e intuitivas, pero nunca planificadas. **Pintar no consiste en seguirle el juego a un manual de instrucciones, sino en seguirle el juego a la vida**.

Así que ahora ya lo sabes: **no te preguntes *qué* vas a hacer con la idea; pregúntate qué va a hacer ella contigo**. El conflicto y la frustración llegan cuando buscamos algo en la imagen, cuando deben ser las imágenes las que deben buscar algo en nosotros.

Costa Dvorezky enseña a no tener miedo a ser dramático y a liberarnos de la influencia de los métodos que se enseñan en las academias de arte. Él piensa que los métodos, más allá de su evidente utilidad, pueden llegar a ser una cárcel para el impulso creativo cuando nos olvidamos de que son solo un medio. **No existen reglas, sino herramientas** —afirma Dvorezky.

Los limites de romper las reglas.

Las reglas se parecen a los venenos porque, en realidad, no existen los venenos letales, sino las dosis letales. De modo que podemos romper las reglas siempre que no nos sobrepasemos con la dosis.

El problema es conocer los límites de esa dosis, que solo podemos atinar gracias a la experiencia. Hay que probar y probar, ya que las corazonadas solo aparecen después de experimentar largamente.

Los profesores de pintura acostumbran a dar un buen ejemplo a sus alumnos respetando las reglas básicas de la pintura, de modo que no vicien sus hábitos en la incorrección. Sin embargo, **Costa no respeta las reglas, sino la inteligencia de aquellos que juegan con ellas**.

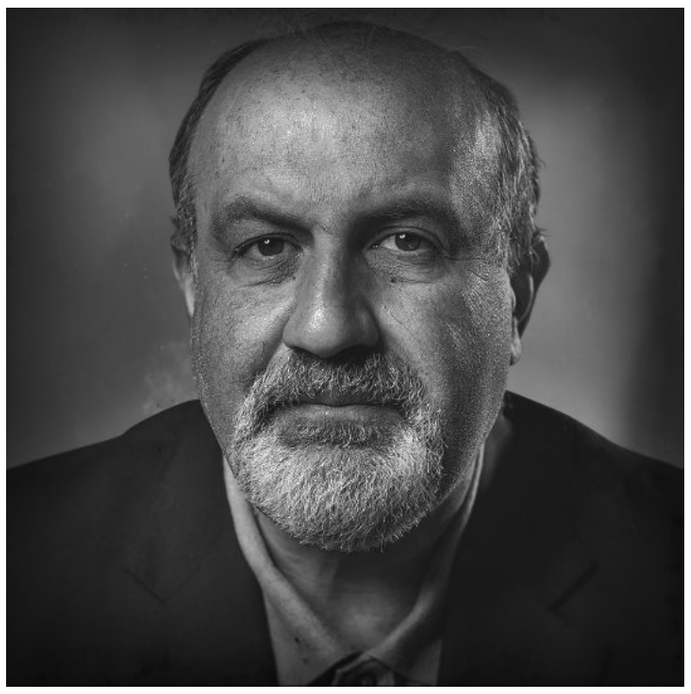
Costa convierte en una regla la necesidad de romper las reglas. No en vano afirma que, en el arte, **«romper las reglas no va en contra de las reglas»**.



«Las reglas no siempre deben observarse en su sentido literal: solo lo suficiente como para preservar el espíritu de la ley».

Sir Joshua Reynolds . Discourse VIII, de su libro '**Discourses**'.

Descarga gratis el ebook.



«Tenemos que inventar una causa. Tenemos una muy pobre capacidad para observar secuencias de hechos sin tejer una explicación, una narración o patrón que les de una razón de ser. Pero no siempre hay una razón».

«Queremos comprender todo a tal punto que preferimos un mapa inventado a ningún mapa».

Nassim Nicholas Taleb, ensayista, investigador y financiero libanés. Fragmentos de su libro '**El Cisne Negro**'.

¿Existen las reglas?

Llegados a este punto debemos cuestionarnos si realmente las reglas no son otra cosa que narrativas que funcionan bien, pero que podríamos pasar por alto si existen motivos para hacerlo.

Veamos un ejemplo: una regla universalmente aceptada es la de aplicar la máxima economía posible en el uso de los acentos. Sin embargo, Costa destroza esa regla con una frescura maravillosa, y consigue que el fetichismo por los acentos sea una regla con más autoridad que cualquier otra.

Que los acentos deben ser frugales y ejecutados al final es una recomendación que está bien planteada, y tiene una lógica interna que funciona. No en vano todos los manuales de pintura lo plantean como una regla de oro… ¡Pero no es una regla! De modo que si el fetichismo tiene una aportación expresiva de orden mayor a esta recomendación, adelante con ello, **haz que funcione a tu manera**.

Así que lo mejor es tomarnos las reglas como *recomendaciones*. Si fueran reglas *de verdad* funcionarían sin más, de forma innegociable. Pero vemos que no es exactamente así. Hay principios, por supuesto, pero no deberíamos confundirlos con reglas estrictas.

A veces Costa rompe las reglas para experimentar qué ocurre, como pintar un fondo más grueso que una figura. Porque sí, porque puede hacerlo y nadie le mandará a prisión por ello. Porque es un reto adicional que le llena más que dar algo por sentado y seguir un camino trillado, aburrido y sin pizca de emoción ni riesgo.

«Es como romper las reglas sin romper las reglas» —afirma. Como la imperfección, tan necesaria para expresar la misma idea de perfección por el efecto de contraste. **Ninguna regla supera el hecho de que puedes hacer lo que te dé la gana con las reglas**. Lo único que debería importante es que la pintura funcione a tu manera, no en cumplimentar la burocracia académica para que funcione a la manera de otros.

NO HACEMOS
BUEN ARTE, SOLO
DEJAMOS QUE
SUCEDA



«Hazlo, o no lo hagas. No hay intento».

Yoda (896 ABY–4 DBY).

Piensa visualmente.

Las ideas son como aleteos de mariposa en tu cerebro, fogonazos de inteligencia que se presentan a tu consciencia para su expresión. Por muy receptivo que seas, estas son caprichosas y escurridizas, se transmiten a su manera y de ningún modo le seguirán el juego a tu ego.

El primer gran paso que debes dar es dejar de confundir la pintura con ideas. Una pintura no es algo que puedas planificar, manipular o construir, como haces con un proyecto finalista. **¡La finalidad de pintar no es fabricar cuadros que ilustren tus ideas!** Pintar es pensar visualmente, no el modo en que ilustras tu pensamiento intelectual. De hecho, **la fuente de ideas debería ser tu propia pintura**.

Tu ego está ansioso por expresar esa idea genial, lucirla, sacarla de paseo, poseerla de algún modo, sacar pecho y dar la nota utilizando la pintura como vehículo de expresión. Pero no es así como funcionan las cosas. **La cuestión no es cómo vas a expresar una idea, sino cómo desea esa idea ser expresada a través de ti**.

Una idea pictórica no puede convivir con tu ego y con tus ansias de ser aplaudido por lo que haces. No puede convivir con la idea de posesión ni con la necesidad de aprobación, porque son la humildad y la entrega los que guían el camino hacia la expresión pictórica. No intentes dirigir la pintura. No es *tuya*, eres tú quien está a su servicio.

El concepto pictórico sugiere un destino.

La idea pictórica no tiene nada que ver con la producción de detalles, sino que se ocupa del carácter, la fuerza y el espíritu de la imagen en esencia. Esta idea tiene una naturaleza gráfica hecha de líneas, masas, color y división espacial que apela a un modo único de ver las cosas.

Tu idea debe ser un acontecimiento visual, no intelectual, y el peso de tu arte dependerá del peso de tu idea visual. Así que que no te líes la cabeza haciéndote preguntas sobre tu obra. En realidad lo que se espera de ti como pintor es que liberes tu mente de argumentos y la llenes de puras imágenes. Los argumentos son al arte lo que la burocracia es a la acción… ¡el ojo no atiende a razones!

Sé rematadamente obvio. Una idea, solo una. Sólida, contundente, dramática. Toda buena idea es una brutal convicción, una afirmación endiablada, rotunda, sin rastro de duda ni vaguedad.



Estos son los dos principios del «sistema» de escritura de Fernando Pessoa:

1. Decir lo que se siente exactamente como se siente —claramente, si es claro; oscuramente, si es oscuro; confusamente, si es confuso.
2. Comprender que la gramática es un instrumento, no una ley.

Fernando Pessoa (1888–1935). Extraído de su '**Libro del desasosiego**'.

En tu pintura no hay lugar para palabras, razonamientos, premisas y buenas intenciones. La virtud del lenguaje visual —a diferencia del verbal— es que la justificación, el rodeo y el subterfugio no sirven de nada. La charlatanería intelectual permite que alguien que no es inteligente pueda parecerlo por un tiempo, pero es imposible parecer un buen pintor sin ser, efectivamente, un buen pintor.

No planees tu obra, juega con ella.

Toda buena pintura tiene un patrón abstracto, una afirmación visual, que dispone la luz y la sombra en un intercambio de fuerzas dinámico que refuerza el carácter de la imagen. Este concepto pictórico lo gobierna todo, y cualquier pequeño detalle debe atender al único propósito de transmitir esa idea primaria.

Un plan es un mapa. Pero ningún mapa sirve de nada si no tenemos una brújula.

El camino hacia la expresión de nuestro concepto pictórico siempre está repleto de piedras —errores, dificultades técnicas, frustraciones, miedos, dudas, obstáculos, etcétera— y las cosas rara vez marchan como uno había previsto. Por eso es mejor saber dónde está el Norte antes que confiar en un mapa. **Y tu sensibilidad es el Norte**, no te quepa ninguna duda.

Mantente comprometido hasta el final con tu concepto pictórico, tu idea abstracta, pero a la vez sé flexible en tus estrategias. La idea es también lo que te mantiene vivo y evita que desfallezcas cuando las cosas se ponen feas y hay que cambiar de planes. Por muchas correcciones que hagas en tu pintura, si te mantienes coherente con tu concepto pictórico, tarde o temprano lo conseguirás. De modo que puedes cambiar de mapa cuando lo necesites siempre que nunca pierdas de vista tu Norte, tu criterio para tomar decisiones durante el proceso creativo.

Es importante ser receptivo a las nuevas propuestas que la obra nos plantea y aceptar que estamos a su servicio, que debemos adaptaremos a sus exigencias con total entrega. Son la flexibilidad, el tesón y la humildad las cualidades que definen a los artistas de más alto rendimiento. Debes saber que no siempre un mayor esfuerzo te llevará a un mejor resultado, pero lo importante es no perder nunca de vista tu objetivo.



«Lo bueno, si breve, dos veces bueno».

Baltasar Gracián (1601–1658).

Aforismo popular escrita por Baltasar Gracián en el '**Oráculo manual y arte de prudencia**', quien añadía:

«Y aun lo malo, si poco, no tan malo».

A Costa Dvorezky no le preocupa tanto la técnica como su capacidad para conectar con una emoción y comunicar la idea que simboliza. En el momento en que te preocupas más por añadir detalles técnicos a la pintura que por su concepto, la pintura se pierde en un magma de pinceladas erráticas sin otro propósito que lucir palmito. Y ahí es donde lo echamos a perder todo… ¿te suena?

Así que cuando tomes una decisión y tengas tus dudas sobre su coherencia, pregúntate: "¿contribuye a avanzar mi idea hacia su conclusión?" Si no es así, elimínalo. **Todo lo que no es esencial es superfluo**.

Todo lo que no es indispensable es innecesario.

Como dijo Baltasar Gracián, «lo bueno, si breve, dos veces bueno.» Miguel de Cervantes llegó a la misma conclusión cuando afirmó que «un proverbio es una frase corta fruto de una larga experiencia.» Y, como no, Leonardo Da Vinci se adelantó a todos ellos con su célebre sentencia «la sencillez es la suprema sofisticación».

Decía Harvey Dunn que el mundo nunca verá nuestras mejores obras porque nos encargamos personalmente de destrozarlas trabajando demasiado en ellas. No en vano Costa Dvorezky recomienda hacer solo aquellas cosas que debamos hacer, pero ni una más.

Toda mente brillante a lo largo de la historia ha visto grandeza en la brevedad y la sencillez. Puede afirmarse que la sencillez es el recurso de los inteligentes, de los que saben apreciar lo esencial.

Pinta como si escribieras telegramas: lo poco que significa mucho puede ser mucho más importante que lo mucho que significa poco. **Exprésate sin necesidad de describir. La naturaleza no se describe, sino que se utiliza para expresar tu idea**.

Tu obra debe tener un diseño tan bien interconectado que colapse con solo quitar una cosa. No avances por avanzar, solo porque te queda por rellenar otro trocito más de tela para cubrirlo todo, sin razón alguna.

No seas tan generoso ni derroches tu potencial en pequeñeces, mejor reduce todo a lo mínimo necesario. No necesitas *todo eso* para contar tu historia. La técnica pictórica es la herramienta que tienes para comunicar tu idea de la forma más breve, brutal y enérgica posible.

Así que, ante la duda, déjalo fuera.

NO PLANIFIQUES,
HAZ QUE OCURRA

Corta esa vocecita.

Nunca pintes nada para que no te *moleste*. No seas inofensivo. Cuando estés pintando y oigas esa vocecita interior diciendo tonterías como "hazlo más claro" o "píntalo de rojo", mándala al infierno. Es la vocecita de tu ego deseando un resultado más bonito y complaciente, forzándote a falsear tu pintura para satisfacer a los demás.

Tómate las libertades que quieras ¡Es tu obra! No pienses que algo *debería* estar o no estar, solo haz aquello que sea mejor para la pintura. Construye un poderoso pensamiento visual y acalla todas esas vocecitas con sus *deberías hacer* que tratan de envenenar tu obra para hacerla más halagüeña. Para hacerla menos tuya.

Haz memoria y recuerda las veces que has arruinado tu pintura por seguirle el juego a esa vocecita. Pasa de ella. **Tu pensamiento debe ser estrictamente visual y centrarse en el proceso presente, sin expectativas de un resultado futuro en mente**. Sencillamente fluye y pásatelo bien con la pintura. La finalidad de tu obra no es encajar en Instagram.

Potencia lo que haces bien.

Llama ladrón a un hombre y te robará el reloj. Trátalo como un hombre honesto y será un hombre honesto. Así que más te vale encontrar lo que hay de bueno en tus obras antes que poner todas tus energías en encontrar lo malo.

Siempre buscamos lo que está mal, y nos vuelve locos. En lugar de buscar qué está bien y saber potenciarlo. En la corrección debes evitar las malas vibraciones y avanzar en positivo, concentrándote en lo que haces bien.

Por supuesto de debemos corregir, pero no debemos depositar toda nuestra energía en ello. **Potenciar lo que hacemos bien es más importante que rectificar lo que hacemos mal**.

Tu relación con tu obra se parece mucho a una relación humana, donde la dureza no lleva a la amistad, y el amor lleva a la fidelidad. No puedes esperar mantener una buena relación con tu obra si te pasas el día criticándola y compadeciéndote de ella. Sencillamente, trata a tu pintura como tratas a tus amigos. Sé educado y cálido, y si tienes que criticar algo, hazlo desde el respeto y la tolerancia.

No esperes que tu pintura te respete si la tratas como a una basura, céntrate en lo que está bien, reconoce lo bueno que hay en ella e indica amablemente qué debería corregir para mejorar. **Critica tu pintura en su beneficio, no para su destrucción**.

Un buen profesor es aquel que no solo te corrige lo que haces mal, sino que dice lo que haces bien para que comprendas qué decisiones han sido las correctas. Te dice: "sí, por ahí van los tiros", y entonces puedes avanzar con la certeza de que sabes exactamente cómo continuar, a diferencia de saber exactamente cómo no continuar, que en algunas personas puede ser paralizante.

En ese sentido, la cercanía de un tipo amigable como Costa Dvorezky es súper importante. ¡Como si pudieran separarse ambas cosas! Un buen profesor es siempre un buen tipo.

Nunca decidas nada por miedo.

De ningún modo conseguiremos transmitir una idea sólida construida desde el miedo al error y concentrando nuestros esfuerzos en aquello que no sabemos hacer bien.

Nunca digas "cuando sepa más, intentaré hacer eso". Hazlo ya mismo. Si quieres hacerlo, trabaja duro y hazlo sin excusas ni temores. **Nunca decidas hacer o no hacer algo por miedo, sino por libertad**.

No te tomes la figura tan en serio.

Recuerda que vemos cosas porque obstruyen, reflejan y absorben la luz. La luz cae sobre una cabeza, pero no pasa por ella como si fuera un objeto diferente a cualquier otro. Una cabeza no es más ni menos que un objeto con forma de huevo.

¿Por qué no dibujamos una cabeza con la misma naturalidad con que dibujamos una tetera? Cuanto más sabemos sobre la figura humana, más tememos representarla. Eso ocurre porque **los conocimientos coaccionan la percepción**.

¿Te gusta pintar cabezas? Quizá tus gustos personales te delatan y te convierten en un mal pintor porque das prioridad a cosas que no deberían tenerla. Das importancia a objetos con una entidad simbólica propia, cuando la identidad pertenece al conjunto de la obra. Todas las

partes están al servicio de la obra, aunque algunas te gusten mucho por separado.

No te tomes la figura tan en serio, enfatiza lo relevante, caricaturiza.

Disfruta lo mismo pintando una cabeza que cualquier otra cosa. Te tomas la figura demasiado en serio, como si fuera algo personal. Y la pintura es un acto más impersonal de lo que sospechas: ¡al fin y al cabo estás pintando luz!

Es cierto que tenemos la capacidad de pintar más libremente cuando conocemos el tema. Sabiendo eso, es muy importante familiarizarse visualmente con el tema. Pero la trampa está en familiarizarse intelectualmente, y eso es lo que ocurre muy a menudo con la figura humana y los conocimientos anatómicos.

Cuando pintas una puerta, lo haces con soltura y naturalidad. Pero si te digo que debes pintar una puerta y que un carpintero debe darte el visto bueno, empiezas a complicarte la vida con el diseño, dejando de ser un objeto iluminado para pasar a ser un diseño en busca de aprobación. Pues bien, eso es exactamente lo que ocurre cuando pintas la figura humana.

Cuando pintas un árbol no debes convertirte en botánico para dar la talla. Solo debes ser convincente y estar seguro de lo que haces. De hecho, puedes ser lo descuidado que quieras mientras sepas qué tipo de árbol estás pintando, y cómo se ve. Pintar un árbol convincente, tal y como se ve, es mucho más importante que conocer bien sus características.

Todo es luz.

La forma es lo que la luz revela cuando rebota sobre ella. Deja que la luz sea el tema de tu obra, no las figuras que hay en ella. Fabrica tus obras con imágenes que te hablan, como si fueran guiños de luz, y te invitan a la reflexión por alguna razón.

Cuando pintas una cabeza, tu impaciencia por manifestar todo lo que sabes de ella produce una ansiedad que acaba por diluir su belleza. Y no debes olvidar que toda cabeza necesita de un cuerpo: están visualmente conectados, aunque simbólicamente no lo estén.

El amor nunca pierde de vista la hermosura ni la descuida. ¿Puedes

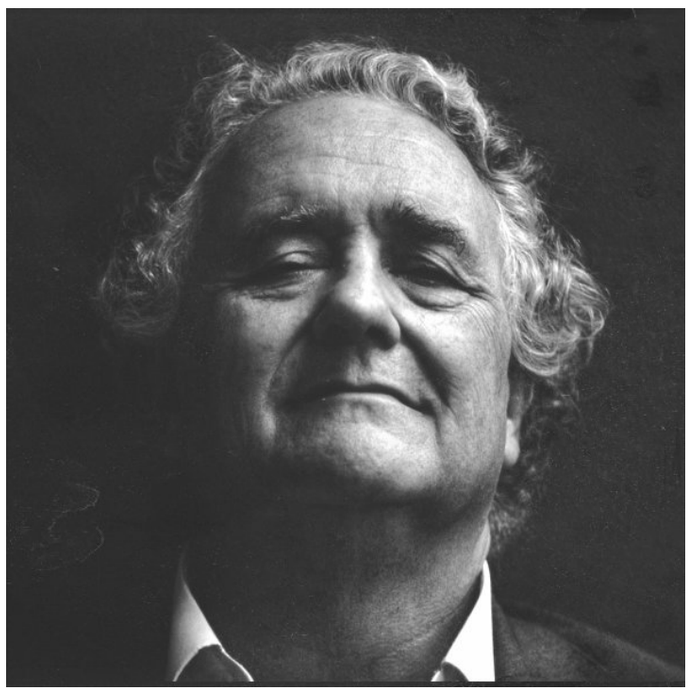
pintar un cubo de basura y expresar la misma belleza que expresarías al pintar a esa chica joven? Puedes hacerlo porque lo que desprende belleza no es la forma del objeto, sino su gloriosa luz.

Cuando algo falle, pregúntate:

- ¿Estoy describiendo la forma, o la luz que revela la forma?
- ¿Estoy pintando las cosas, o la relación que existe entre ellas? ¿estoy pintando los colores, o sus relaciones?
- ¿Estoy separando fondo y figura cuando ambos son luz?
- ¿Estoy interpretando el aire como si fuera un objeto de baja densidad?

LET'S KEEP IT SIMPLE

EL RIESGO DE NO TOMAR RIESGOS



«Lo malo puede ser un accidente, lo mediocre es una actitud».

Jorge Wagensberg (1948–2018). Aforismo 248 de su libro '**Más árboles que ramas**'.

Después de hablar sobre «el arte de ser vago y desorganizado», parece una contradicción recomendar ahora la necesidad de tomar riesgos. Pero no te equivoques: una cosa es no liarse la cabeza, y otra muy diferente buscar la facilidad.

El trabajo del artista es durísimo porque debe realizar esta tarea de ingeniería sin las fórmulas de las que dispone un ingeniero. Quizá por esa razón **todos los artistas tienen la tentación de buscar fórmulas que serenen su espíritu**. Pero, para aprender algo nuevo en esta vida, Costa afirma que necesitas sentir en tus carnes la incomodidad como requisito innegociable.

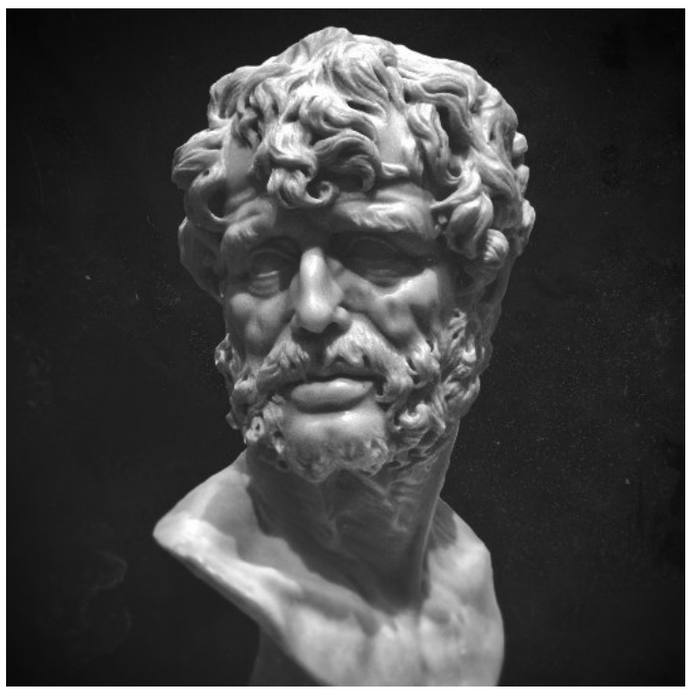
Estudiar para la vida, no para el aula.

Hay profesores que son el principal obstáculo para el desarrollo de los estudiantes, ya que eliminan el ensayo y error de su proceso mental. Los convierten en *nerds* que actúan de acuerdo a mapas preexistentes de la realidad compatibles con ellos, **estudiantes que se saben la lección pero que no tienen ni idea de dónde procede el conocimiento**.

¿Y de dónde procede el conocimiento? Fácil: del riesgo y del error.

Imagina a un un niño al que se le ha prevenido de que no toque el fuego, y a otro que ha experimentado en sus carnes la inconveniencia de tocar una llama. A efectos prácticos ambos obtienen el mismo resultado: evitar una quemadura en el futuro. Sin embargo, el niño que se quemó tiene un conocimiento real sobre la naturaleza del fuego, mientras que el niño advertido solo tiene una regla más. El primero sabe muy bien lo que hace, mientras que el segundo solo hace lo que le han dicho que haga sin saber muy bien por qué.

Es como si la misión de estos profesores, con su aprendizaje



Lucio Anneo Séneca, hace cerca de dos mil años, expresó así este problema:

Non vitae, sed scolae discimus, «no estudiamos para la vida, sino para el aula».



«Gran parte de lo que saben los demás no vale la pena saberlo. **Lo que debemos saber para una profesión, es necesariamente lo que está fuera del corpus**, lo más alejado posible del centro».

«Quienes no asumen riesgos no deberían tomar decisiones».

Nassim Nicholas Taleb. Fragmentos de sus libros '**Antifrágil**' y '**Jugarse la piel**', respectivamente.

estructurado y sus ejemplos paso a paso, fuera a eliminar de la vida del estudiante hasta la última gota de variabilidad y aleatoriedad —con un irónico resultado. Así **el aprendizaje artístico corre el riesgo de convertirse en un mero recorrido turístico por los lugares comunes más transitados y seguros**, olvidando que aprender no es otra cosa que resolver problemas por uno mismo.

Los estudiantes tampoco reciben ninguna formación para afrontar la ambigüedad, de modo que **se limitan a buscar aquellos problemas que se ajustan mejor a las soluciones de las que disponen, en lugar de aprender a solucionar los nuevos problemas que se presentan**.

Costa Dvorezky definitivamente no es este tipo de profesor, y rehuye de regalar atajos a los estudiantes, protegiéndoles de sí mismos. Es siempre honesto con ellos y les invita a encontrar sus propias soluciones, a asumir riesgos y tomar conciencia de que la comodidad es sinónimo de mediocridad. Costa quiere que se peleen con la pintura y que, si no sale bien, se entrenen más duro para que salga bien la próxima vez. Exactamente igual que en la vida real.

La propuesta de Costa es la de no circunscribir a los estudiantes en un programa determinado, de modo que puedan cambiar de proceso según la observación del modelo.

La inconveniencia de un set conveniente.

¿Qué es pintar del natural? ¿Tiene algo que ver con pintar en las condiciones más felices para el pintor? ¿Hasta qué punto un "set profesional" lastra el progreso del estudiante?

Costa lo tiene claro: no se fía ni un pelo de los modelos e iluminación "profesionales". Una iluminación *de estudio* tiene poco de *natural*, y su finalidad no es otra que facilitar el trabajo de análisis del artista, incentivando no salirse del método aprendido. **Un buen set induce a no pensar demasiado y a proteger la comodidad del estudiante**, lo que en consecuencia se traduce en un bajo rendimiento del proceso de aprendizaje.

Reconoce que quizá está bien para empezar a familiarizarnos con los problemas de la iluminación. Sin embargo, no parece muy ambicioso dárselas de pintor y, en lugar de aventurarnos con nuevos y

apasionantes retos, busquemos refugio en los problemas conocidos que se adaptan a las soluciones con las que ya estamos familiarizados.

Cuando conocemos la solución a un determinado problema, tendemos a recrear ese problema para darnos el gusto de aplicar la receta del éxito. Es como si un luchador de artes marciales, en lugar de competir con los de su liga, se contentara con atizar a principiantes. No hay mucha gloria en ello, solo comida basura para el ego.

Así que un ejercicio excelente es no iluminar *profesionalmente* la figura, dejarla tal y como está, sin buscar el efecto de luz ni el fuego artificial. Eso nos obliga a deshacernos de atajos, prejuicios y fórmulas, y a analizar la pose sin precedentes que condicionen el método a seguir. Y eso es lo que Costa llama pintar del natural *de verdad*.

Así que cuando vayas a preparar el set para pintar, piensa si lo estás haciendo para adaptar los problemas del modelo a las soluciones que ya conoces, o si lo haces para alcanzar un propósito de orden superior.

No busques temas.

Las ideas de Costa nunca dependen de encontrar un buen tema. De hecho, el efecto de buscar "un buen tema", o un tema "bonito", no es diferente al de buscar un set conveniente. Lo importante es el modo en que se pinta el tema, no el tema en sí.

Costa busca la belleza, no una pintura bonita. Algo bonito es el producto del ingenio, pero la belleza es la consecuencia de comprender el arte y la vida de un determinado modo, y tener la capacidad de transmitirlo del modo más eficiente posible.

Puedes tomar como modelo cualquier cosa que pueda expresar belleza a través tuyo, y gracias a ti. Pero es inútil buscar temas "bonitos" para disfrazar el hecho de que no sabes transmitir la belleza de cualquier tema. **No necesitas a una modelo "bonita" para pintar mejor, sino saber observar mejor**.

Sencillamente, hay belleza en todo. Tanto en un tema *bonito* como en uno *feo*, porque **la belleza está en nuestra mirada, no en el objeto**.

Los temas bonitos son una trampa, y caemos en ella porque somos humanos. Además, cuando el tema es *demasiado bello* es peligroso, ya que puede eclipsar todo lo demás. Y hasta puede bloquear nuestra capacidad para observar la belleza pictórica del tema.

Por otra parte, este tic también se manifiesta en el dibujo y la pincelada. **Si cambias cosas todo el tiempo para que se vea "más bonito" solo conseguirás que se vea diferente, no mejor**.

Y si quieres hacer las cosas de un modo diferente, lo mejor es dejar de toquetear todo y empezar otro lienzo planteándolo de un modo diferente desde el principio.

Tres grandes consejos:

1. **Pinta lo que amas, no lo que quieres vender**. Nunca pintes obligado, porque debas hacerlo o por un sentido del deber.
2. **No pintes las *cosas bonitas*. Pinta las cosas *bien***. La belleza no debe confundirse con lo bonito.
3. **Cuando tengas un plan sólido, mantente fiel hasta el final.** Sé fiel a tus decisiones, estén bien o mal. La próxima vez ya tomarás otro camino.

Siente la incomodidad.

Hay artistas que sufren porque no saben lidiar con el riesgo, de modo que sufren por no desear sufrir. Sin embargo, Costa ya nos lo advierte, alto y claro: **«Es un gran riesgo no tomar riesgos»**.

Sin riesgo, no hay arte. Siempre hay riesgo. Esto es algo que todo buen profesor te dirá a cada tanto: **sal de tu zona de confort porque, todo lo que deseas ser y hacer, está fuera de ella**. Saborea la incomodidad como la antesala del crecimiento.

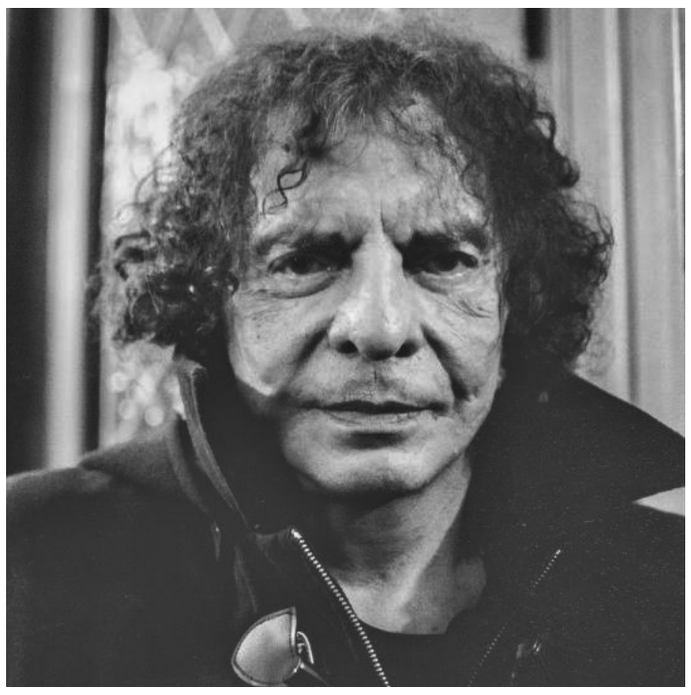
Si creas tus obras felizmente es muy probable que ya estés estancado y repitiendo rutinas en modo automático. En ese estado no ganarás experiencia con el tiempo, sino que solo acumularás años de rutina.

Según Nicholas Nassim Taleb, el problema moderno es la incomprensión del efecto del confort: alarga la vida a la par que la enfermedad. De modo que **es virtualmente imposible saber si estamos siendo consumidos por la facilidad de nuestras decisiones**. Carl G. Jung formuló este problema como una adivinanza cuando dijo: «**¿Cómo puedes encontrar a un león que te ha devorado?**».



«Un hombre va al saber como a la guerra: bien despierto, con miedo, con respeto y con absoluta confianza. Ir en cualquier otra forma al saber o a la guerra es un error, y quien lo cometa vivirá para lamentar sus pasos».

Carlos Castaneda (1925 – 1998). '**Las enseñanzas de don Juan**'.



El gran Alejandro Dolina. Escritor, músico y conductor de radio.

Si todavía no conoces los programas de radio del negro Dolina, esta es una buena ocasión para hacerlo:

https://youtu.be/5Tat-y3hPfw

De modo que no intentes buscar donde reside la comodidad de tu día a día, es mejor esperar a que tu estómago te dé la señal. Cuando sientas el miedo en tus carnes, date la enhorabuena: estás en el camino. **El miedo indica que estás afrontando riesgos**. Quizá te equivoques o el resultado no sea el mejor del mundo pero debes confiar en que, si sientes el miedo, el camino es el correcto. Un estudiante no puede ser otra cosa que un guerrero.

Un artista mojado no teme a la lluvia.

Dice Alejandro Dolina que «no nos gusta leer, sino haber leído». Nos gusta comunicar que hemos leído esto o aquello, y dar muestras de que recordamos algo de ello, pero no nos gusta tanto leerlo.

Dolina afirma que si pudiéramos ingerir un libro como una pastilla —como intentan hacer los resúmenes— obtendríamos unos recuerdos parecidos a los que se lo han leído de verdad.

Pero lo que nos aporta la lectura no es eso. **Lo que nos aporta la lectura es el llegar a convertirnos en alguien capaz de leer los libros**. El verdadero valor del libro es el esfuerzo que hacemos por leerlo, comprenderlo, disfrutarlo.

Por tanto, todo proceso creativo finalista, anclado en el alcance del resultado y no en el demorarse en la incomodidad aventurera de ponerlo en funcionamiento, solo produce inconsistencia y mediocridad. El proceso es el camino, y la consecuencia de andarlo es la obra. **El camino no conduce a la obra: el camino ES la obra**.

Podemos tomar atajos para fabricar una imagen, por ejemplo refundiendo fotografías robadas o proyectando sobre la tela. Los atajos —como los resúmenes de los libros— nos ahorran una gran cantidad de esfuerzo, pero al mismo tiempo también nos ahorran la posibilidad de ser mejores artistas. **Los atajos nos debilitan**.

Un buen artista no es quien cuenta con mejores recursos para conseguir un efecto, sino quien habita permanentemente en la incomodidad y el inconformismo. **Todo atajo esquiva la experiencia necesaria para no necesitarlo**. Tomar el camino más corto es el síntoma definitivo de que no deseamos ser mejores, sino que nos conformamos con parecerlo.

La creación de masa muscular y la resistencia a la fatiga se consiguen

únicamente por medio del ejercicio físico. No hay otro modo. Y si en el gimnasio hallamos el truco para aligerar la carga de las pesas sin que lo advierta el entrenador, no lograremos otra cosa que perder el tiempo. Tal es el fraude e inutilidad de los atajos en los gimnasios y en las obras de arte.

No tomar el camino más corto es entrar en crisis y, de no ser por estas, todavía seríamos bacterias. Las adversidades son absolutamente necesarias para espolear el progreso, y el mejor modo de aprovecharnos de ellas es ponernos voluntariamente en crisis. Así que en esto de la pintura —y quizá también en la vida— mejor tómate tu tiempo para andar todo el camino y aceptar sus adversidades.

NO EXISTE MALA DISPOSICIÓN, SOLO FALTA DE CAFÉ

PUNTO FOCAL

Esta es, sin lugar a dudas, la parte más importante del libro. Por eso la he reservado para el final intencionadamente. **El concepto de *focal point* de Costa Dvorezky destroza buena parte de los conceptos que el mundo académico da por sentados**, así que es posible que lo que viene a continuación no te sea fácil de encajar. Ahora comprenderás por qué era necesario desarrollar previamente toda su filosofía para llegar a este punto.

El concepto no es ni mucho menos nuevo y, sin embargo, cuando lo explicó Costa caí en la cuenta de todo su verdadero potencial. Según él, el punto focal es la madre del cordero. Y lo explicó tan fácil que me sentí tonto por no haberlo entendido bien hasta entonces. Para mi fue toda una revelación.

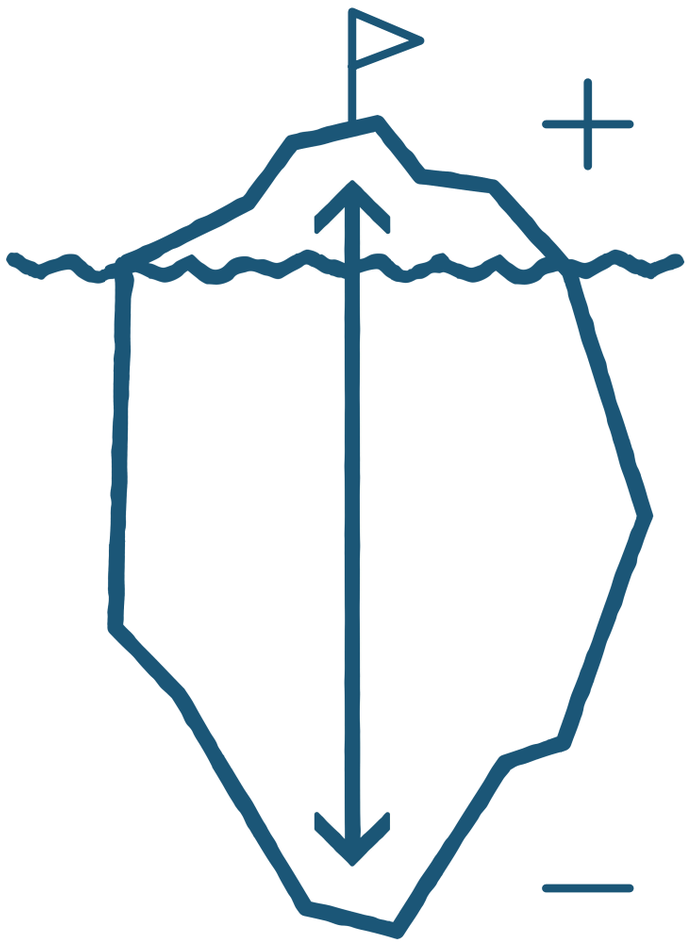
Vayamos por partes…

Lo básico: establece un punto focal y una jerarquía.

Fundamental.

No permitas que tu interés se pierda en lo meramente incidental: tu composición debe tener un centro de interés claramente definido y dominante. Lo más conveniente es no tener más de un punto principal de interés en una misma composición, aunque por supuesto caben todas las excepciones del mundo.

En cualquier caso, **tu centro de interés debería ser un titular corto, impactante, con grandes letras y en portada**. Tu punto focal siempre responde a esta pregunta: ¿cómo vas a reclamar la atención del espectador y hacia dónde le llevarás cuando la tengas?



Imagina que la corrección es la punta de un iceberg, que requiere de una cantidad masiva de incorrección y falta de detalle para aflorar a la superficie.

Cuanto más nos acercamos a la cima –el punto focal–, más grado de detalle, corrección y perfección necesitaremos.

El meollo: el punto focal puede ser cualquier cosa.

Todos los alumnos lo tienen más o menos claro: hay que subordinar los elementos bajo una misma ley. Que exista la sensación de orden. Sin embargo, los manuales y las escuelas de arte nos han convencido de que el punto focal se limita a la interacción de elementos visuales elementales: gesto, estructura, valor y color.

Sin embargo, Costa nos habló de puntos focales de todo tipo. Literalmente. Y ahí me voló la cabeza...

Porque yo nunca antes había oido nada sobre cómo se pueden anidar ideas tan complejas como el desorden, la corrección o el vacío. Sí amigos, hay vida más allá de jerarquizar elementos visuales: el punto focal puede ser cualquier cosa.

¿Te das cuenta de hasta qué punto esta idea es una bomba?

La incorrección como elemento de contraste.

Nos han enseñado a evitar el error, a huir de él, a despreciarlo. Las escuelas nos han convertido en hipocondríacos de la imperfección y con ello nos incapacitaron para utilizar su tremendo potencial. Porque **la perfección necesita imperfección, como la luz necesita sombra**.

Y si aceptamos la idea de que podemos convertir cualquier cosa en un punto focal, estamos listos para comprender que **se puede utilizar la incorrección como un elemento constructivo más**. La incorrección como una fuente de contraste adicional para expresar vida en nuestra pintura.

Costa Dvorezky introduce incorrecciones para dramatizar la corrección del centro de atención. Así, el ojo descubre el acierto como si fuera una poderosa luz brillando entre la oscuridad. Prueba a hacerte la pregunta: ¿qué destaca más, un acierto rodeado de aciertos, o un acierto rodeado de incorrección?

Si todo está uniformemente correcto, estamos desaprovechando una fuente de contraste tan poderosa como lo son los colores complementarios. De modo que Costa, progresivamente, ***acierta más* a medida que se acerca al punto focal. O corrige más, según como se mire**.

CORREGIR CON CRITERIO

Ahí va otra de las perlas que nos regaló Costa de la que jamás había oído hablar, ni leído nada parecido, con anterioridad: hay que corregir disciplinadamente, no indiscriminadamente. En otras palabras, hay que tener un criterio para corregir los errores. **Corregir sin un criterio no es útil**.

La corrección irracional, histérica, miedosa y sin propósito no sirve para otra cosa que para emborrachar la pintura con un exceso de decisiones que no aportan valor. **Decisiones reactivas basadas en el miedo, no en tu visión artística**.

Del mismo modo que ningún artista se echaría las manos a la cabeza por poner un valor “demasiado oscuro” en su pintura, tampoco deberíamos reaccionar del mismo modo cuando ponemos algo “demasiado incorrecto”. ¿Te has planteado alguna vez por qué tratas de corregir todo a la desbandada, en lugar de poner orden solo cuando esta acción aporta valor?

De nuevo descubrimos que las escuelas nos bloquearon este punto de vista. Porque desde muy pequeños nos inculcaron la peligrosa idea de que es nuestro deber moral corregir todos los errores, sin hacer diferencias. Sin criterio. **Erradicamos el error sin plantearnos su potencial constructivo; lo eliminamos de raíz, irreflexivamente y sin plantearnos otra cosa que no sea su exterminio**.

Sin embargo, Costa Dvorezky también se cuestiona este dogma y nos demuestra que solo es una narrativa más. «Las correcciones deben tener una razón de ser» —afirma. No debes corregir al tuntún todo lo que no está igual a lo que ves en el modelo. **Solo debes corregir aquello que no se ve bien en tu pintura respecto a tu punto focal, porque las correcciones no tienen un valor absoluto, sino relativo al punto focal**.



¿Te has planteado alguna vez si la ausencia puede ser un material expresivo? ¿Sería posible utilizar el vacío como centro de atención?

En esta maravillosa obra de Arnold Bocklin, 'La Isla de los Muertos', el punto focal es, literalmente, el vacío. Una tremenda rasgadura oscura con vocación ascendente que utiliza a los cipreses como excusa.

Así es como Bocklin logra conectar con la idea de la muerte: utilizando un centro de atención cuya potencia es la misma inexistencia.

De modo que si tu punto focal es, por ejemplo, la cabeza, debes afinar más tus correcciones a medida que te acercas a ella, y tolerar más el error a medida que te alejas de ella. ¿Suena sencillo, eh? Pero pronto verás que es mucho más difícil hacer bien solo lo que necesita estar bien, que tratar de hacerlo absolutamente todo bien.

¿Cómo vas a hacerlo tú?

Costa Dvorezky cuestiona el modo en que utilizamos los puntos focales, abriendo el melón de que cualquier cosa puede ser un centro de atención. Dicho esto, pregúntate: ¿Puede ser el caos un centro de atención? ¿Y la tristeza? ¿Y el sentido del humor? ¿Y la estridencia?

Ha llegado tu turno.

Ahora que sabes que cualquier idea puede crear un foco y una jerarquía en tu obra, ha llegado el momento de replantearte no pocas convicciones y aventurarte por nuevos caminos: ¿qué ideas te obsesionan y quieres explorar?

Olvídate cuanto antes de buscar temas y céntrate en establecer un punto focal basado en las ideas que encienden el tema.

Dos reflexiones antes de lanzarte:

1. Toda regla es una oportunidad para librarte de ella.
2. Toda regla es una narrativa inventada.

¡Buena suerte!



DEMOSTRACIONES

LISTA DE MATERIALES



Pincelería

Una buen surtido de pinceles de buena calidad. Costa no recomendó ningún pincel en concreto, sencillamente pidió a los alumnos que trajeran los que les funcionaran mejor.

Quizá no la utilices en tu día a día, pero seguramente vas a necesitar una brocha ancha y plana de pelo de *nylon* o cerda para cubrir grandes áreas.



Pinturas

Cualquier pintura de buena calidad como Winsor & Newton, M. Graham, Michael Harding, Rembrandt o Gamblin están bien.

En cualquier caso, Costa aconseja utilizar tubos grandes y alejarte de las pinturas para estudiantes. Costa recomendó estos colores:

- Blanco de Titanio
- Amarillo de Cadmio medio
- Rojo de Cadmio medio
- Magenta (*Permanent Rose*)
- Azul de Ultramar Francés (tiene una dominante cálida)
- Azul de Ftalocianina (tiene una dominante verde)
- Índigo (si no tienes, puedes utilizar Azul de Prúsia o Azul Phtalo mezclado con Negro Marfil.
- Ocre amarillo
- Siena Tostada (transparente, como el de Winsor & Newton)



Soporte

Costa recomendó telas de lino o algodón de un tamaño entre 16”x20’’ (40x50cm) y 20”x24” (50x60cm), como máximo.

Extras

- Una paleta de dimensiones generosas.
- Trapos de algodón (los trapos de camisetas van muy bien, y no dejan pelusa).
- *Gamsol*, de Gamblin Colors (disolvente inodoro).



Colores suplementarios

Estos colores no son requeridos no estaban en la lista de materiales recomendados para el taller.

Sin embargo, los incluyo en la lista al ser utilizados ocasionalmente por Costa durante sus demostraciones:

- Azul de Cobalto
- Azul de Prusia
- Gris de Payne
- Rojo Veneciano transparente
- Tierra de Sombra Natural
- Verde Vejiga



PALETA

Mitad izquierda

Zona reservada para mezclar colores opacos con blanco, destinados a las luces.

1. Blanco de Titanio
2. Amarillo de Cadmio
3. Ocre Amarillo
4. Siena Tostada*
5. Rojo de Cadmio
6. Azul Ultramar

* Es la excepción: la Siena Tostada de W&N es muy transparente.

Mitad derecha

Zona reservada para mezclar colores transparentes, destinados a las sombras.

7. Magenta
8. Sombra Natural
9. Azul de Prúsia
10. Gris de Payne
11. Índigo



«Da igual cómo son los colores en la paleta, porque se transforman en otros cuando se ponen en la tela».

«No te preocupes demasiado por los colores, van a cambiar en una hora y lo importante es el valor y las relaciones».

Costa **recomienda no mezclar más de tres colores en cada mezcla, incluido el blanco**. Por eso aconseja utilizar colores primarios, ya que muchas marcas utilizan mezclas en sus colores y entorpecen las mezclas en la paleta.

La paleta está desdoblada en colores opacos y transparentes. Los primeros para las luces y los segundos para las sombras. Por ejemplo, utiliza Rojo de Cadmio en las luces, y Magenta en las sombras porque es más transparente.

Si bien utiliza todos los colores de esta lista en la demostración, no los recomienda para el taller para no liar la cabeza a los alumnos.

JULIETA

Demostración de 4 horas. 1 hora para la pre-pintura, y tres para el color.

Antes de empezar.

«Los comienzos son lo más duro» —afirma. Esta es la lista de recomendaciones de Costa para empezar con buen pie:

- Si eres diestro, recomienda situar el modelo a la izquierda del lienzo.
- **Tu composición debe adaptarse al soporte, no al contrario**. La composición es siempre subsidiaria del formato y orientación elegidos, así que es importante elegirlos con buen criterio.
- Hay que dejar suficiente espacio en la tela y no embutir la figura en ella. **Debes sentir que corre el aire en el lienzo**.
- **No compongas cortando zonas que se comportan como nodos o conectores**, como las articulaciones. A menos que busques ese efecto, siempre se verá mal cortar partes que no sugieren continuidad.
- Lo más importante en la composición es el punto focal, porque todos los elementos se subordinarán a esta elección y deberás ser coherente con ella hasta el final. **Decide con criterio cuál será tu punto focal en el espacio, y cuál será su naturaleza**.
- Carga el pincel bien, siempre es mejor pasarse que quedarse corto. **Pon suficiente pintura en la paleta**, así no estarás "ahorrando pintura" psicológicamente.
- **No te estreses con los tiempos de los modelos, mantén la calma y la concentración**.

LO PRIMERO ES ENAMORARTE DEL MODELO





Costa empieza simplificando al máximo con Siena Tostada, transparente y cálida, con un poco de *Gamsol* y un trapo de algodón procedente de una camiseta vieja.

Trabaja la pre-pintura como si fuera un dibujo al carboncillo: añade pintura para oscurecer, y la quita para abrir una luz, utilizando un trapo humedecido con *Gamsol*.

Solo vemos luz, no sombra, porque la sombra no emite luz; de modo que las sombras son indicadores para comprender la luz.

Costa cincela la luz utilizando la forma de la sombra, y la suaviza luego con el trapo.

Reduce la información.

¿Por dónde empezar? Este es todo un debate en las artes figurativas, y cada escuela tiene su solución. Costa recomienda no poner demasiada información al principio, y para ello utiliza el viejo truco de entrecerrar los ojos —hacer *squint*, en inglés— para discriminar el máximo número de valores.

Afirma que **la proporción no es lo prioritario al comienzo**, y empieza por las claves de luz y sombra, estableciendo desde el comienzo la clave de luz más alta y la clave de sombras más oscuras.

Costa afirma que el orden lógico para avanzar una pintura, según su experiencia, es el siguiente:

1. Composición.
2. Valor.
3. Color.

Pre-pintura: valores.

«Una pintura no es otra cosa que una composición de valores enriquecida con color. Si esto está mal, todo está mal».

«Las sombras se observan libremente, y las luces rigurosamente».

«Enamórate de la modelo y de su juego de luz. Enamórate de las relaciones, no del tema».

«Ten tu propio criterio y no caigas en el "painting by numbers"».

Según Costa, pintar es pensar con el pincel. Y la pre-pintura es un juego de formas y luces que prepara el terreno para cuando nos pongamos a pintar luego con toda la paleta. Es el modo en que nos preparamos para la pintura.

Todo este proceso previo es un aprendizaje para explorar la belleza del modelo. Este sistema es para ti y para nadie más. Es tu juego, tu forma de pensar, de relacionar y proceder. Pásatelo bien en esta fase: tu mundo, tus reglas.

En su génesis, la pintura se parece a la escultura: empiezas con un gran bloque, y le vas dando forma cortándolo en pequeñas piezas. De modo que no hay que obsesionarse con los detalles al principio. De hecho, los detalles no deberían importarte hasta el final, si es que luego decides que son necesarios.

Al principio todo es pura composición de valor: antes de interesarse por las proporciones de la forma, Costa se preocupa por las proporciones de luz y sombra, de sus ritmos y su equilibrio. Nada de proporciones, detalles ni anatomía. Luego la forma se desarrolla sobre este planteamiento abstracto de luz y sombras.

Así que lo mejor es **comenzar con una percepción abstracta general, una composición en términos de relaciones entre grandes áreas de luz**. Siempre hay un equilibrio entre luz y sombra, debemos sacar provecho de ella desde el comienzo y crear dramatismo antes de que nos llegue la ansiedad por poner los detalles.

Porque esas ansias siempre llegan.

Principios que debes tener claros:

- La sombra cimera (*core shadow*, en inglés) es siempre la más oscura.
- Las sombras proyectadas son más oscuras que las propias y tienen los bordes duros.
- Las sombras propias tienen bordes suaves y son más claras que las proyectadas.
- Un cambio de valor siempre indica un cambio de plano.
- Un valor oscuro indica pesadez.Y un valor claro, ligereza. Oscurece más todo lo que quieras hacer físicamente más pesado.



Pone y quita pintura todo el tiempo, arrastra y utiliza el trapo del mismo modo que utiliza el pincel, construyendo simultáneamente la forma positiva y la negativa.

En este momento la textura y gesto de la pincelada son más importantes que la forma, limitándose a definir el ritmo sin preocuparse por los detalles.

Mantiene las sombras muy transparentes y las arrastra con un trapo para darles dirección, movimiento y carácter.

Utiliza grandes pinceles cuadrados al comienzo. Las medidas de los pinceles tienen todo que ver con la medida de la tela.

Esta demostración no es muy grande, así que utiliza pinceles medianos. **«A grandes telas, grandes pinceles»** —sentencia.





Establece la clave de oscuros con un pincel grande, y la clave de luces un pincel más pequeño. Una vez asentados los límites de valor, la pintura se ceñirá dentro de este espectro.

A este modo de operar se le llama *bracketing*. Su finalidad es **encuadrar los límites de los valores medios para tener más control, acordonando su alcance para evitar propasarnos**.

Es exactamente el mismo concepto de encaje que utilizamos en el dibujo, donde ponemos límites a la forma, pero aquí ponemos límites a los valores.





Por ahora se centra en el valor y el volumen. En esta fase todavía podría replantear por completo la composición de valor, algo que no puede hacer cuando introduce las nociones de proporción y anatomía, renunciando a toda la flexibilidad.

Mezcla un gris verdoso con blanco para el fondo, utilizando Gris de Payne, Amarillo de Cadmio y Blanco de Titanio.

Luego empieza a pintar las zonas de luz, y va invadiendo las sombras progresivamente.

Para las carnaciones utiliza una mezcla de Ocre Amarillo, Blanco de Titanio y una pizca de Rojo de Cadmio.

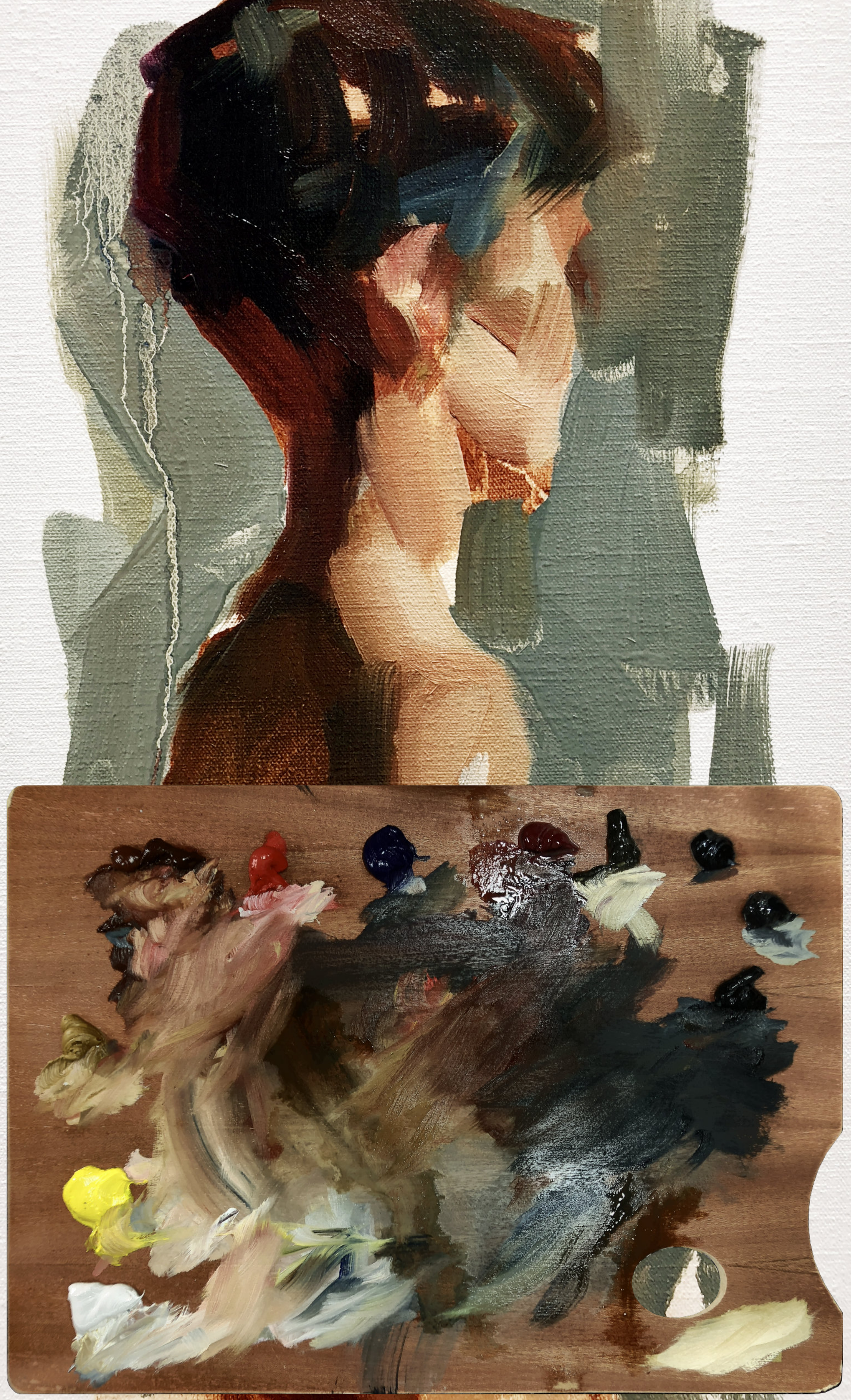
Recomendaciones:

- Es peligroso tener la tela demasiado húmeda, conviene utilizar el *Gamsol* con moderación para no embeberla. Utilízalo para humedecer tu trapo y tus pinceles, pero nada más. Costa no utiliza médiums en su proceso.
- La Siena Tostada debe ser transparente, no opaca. Algunas marcas son muy opacas. Van bien, pero convienen más las transparentes. La de Winsor & Newton es buena para nuestro propósito.
- Para empezar necesitarás un pincel que no sea demasiado duro. O de lo contrario, barrerás la pintura en lugar de manipularla.
- Los reflejos de Costa nunca llevan blanco: las sombras reflejadas se obtienen lavando las sombras con el trapo, reservando la opacidad de la sombra cimera.
- Cuando empiezas, no pasa nada si te olvidas del fondo: «luego ya te ocuparás de él, esto solo es un estudio» —afirma.
- Costa recomienda mantener el pincel limpio para no contaminar luces y sombras. Puedes reservar un pincel de cada, o limpiarlos constantemente en disolvente.
- La pre-pintura conviene que esté seca para seguir pintando encima.



Utiliza indistintamente la paleta para mezclar, y la mezcla de superficie; es decir, la mezcla de colores en el mismo lienzo.

Mantiene el hábito de limpiar la paleta muy a menudo, lo que facilita que no se ensucien las mezclas y estas no influyan negativamente en las mezclas posteriores.





En este punto, es el momento de crear más contraste retocando algunas sombras. Cuando la tela está seca es más difícil de retocar, así que conviene hacerlo ahora, húmedo sobre húmedo. Esto restablece y ajusta las relaciones de valor.

No se trata de poner los colores “bien”, sino de transmitir la idea de superficie y relación de valores, incorporando a la vez movimiento y dirección.

La dirección de la pincelada es muy importante, ya que indica información espacial: las horizontales acercan, y las verticales alejan.

Conocer este efecto visual es especialmente útil en la pintura plein-air.



Ahora empieza a jugar con los ritmos y la temperatura del color, creando bucles de pinceladas frías y cálidas. También va alternando pinceladas rápidas y lentas, duras y suaves, creando correspondencias entre pinceladas gruesas en la luz y transparentes en la sombra.

Crea contrastes entre complementarios todo el tiempo: lento y rápido, vertical y horizontal, claro y oscuro, cálido y frío, etc.

Este juego de contraposiciones en diferentes planos potencia la viveza de la pintura.



Refuerza el dramatismo de la sombra media, utilizando contrastes de valor y color. Eso ilumina la luz reflejada sin recurrir al blanco, que lo enharinaría rompiendo el efecto de contraste entre las luces opacas y las sombras transparentes.

A veces recurre a lavar las sombras reflejadas con un trapo cuando se sobrepasa, y así mantenerlas transparentes.

La consistencia de la idea pictórica es más importante que la fidelidad del color. Una vez establecemos el criterio de que las sombras serán transparentes y las luces opacas, debemos ser coherentes con ello hasta el final.

De modo que nunca hay demasiada pintura en las luces. **«Nunca temas poner demasiada pintura en las luces»** —afirma.

A medida que va avanzando con las luces, introduce progresivamente la Sombra Natural. Luego refuerza con un pincel más pequeño los bordes de las sombras, creando contrastes cromáticos más intensos.

Los retoques y los acentos de color los va añadiendo más por manipulación directa (*surface mixing*, en inglés) que por mezcla en la paleta.

Los acentos más intensos de color los aplica con pinceles más pequeños y siempre cercanos a la sombra cimera, ya que los valores medios son los que tienen más croma.

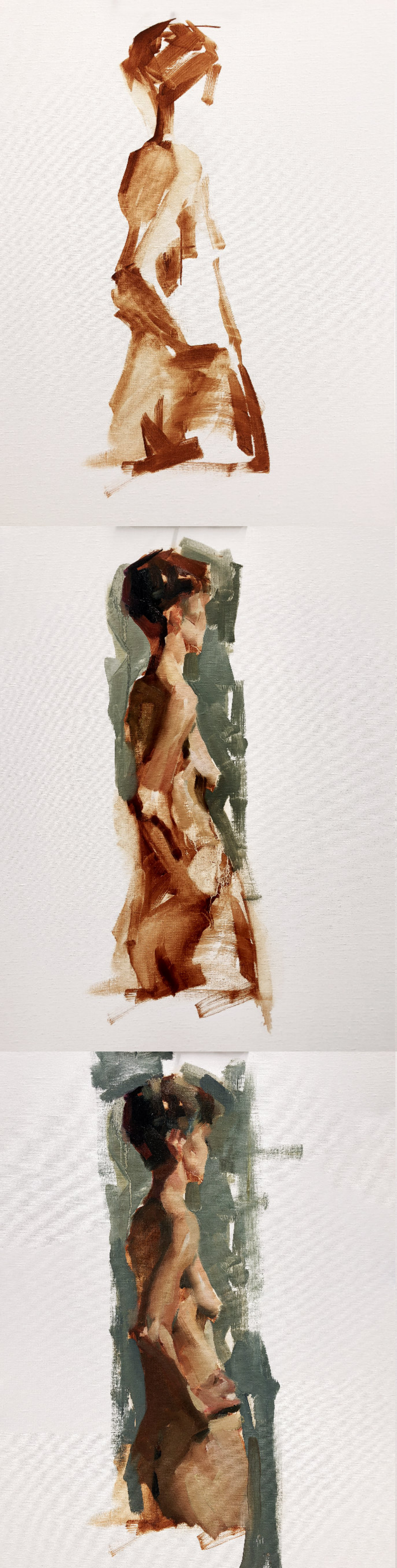
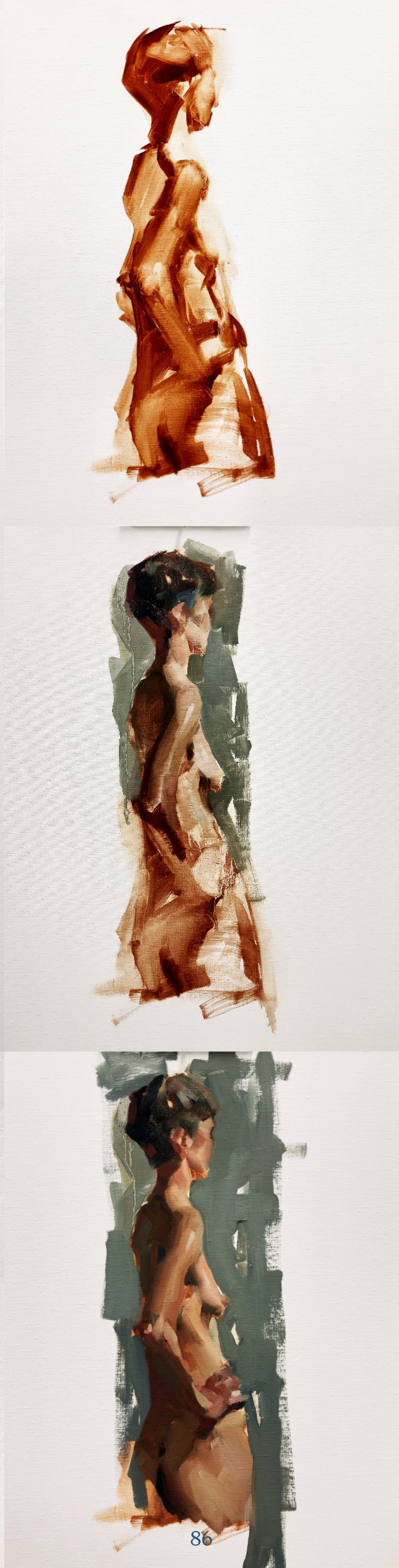
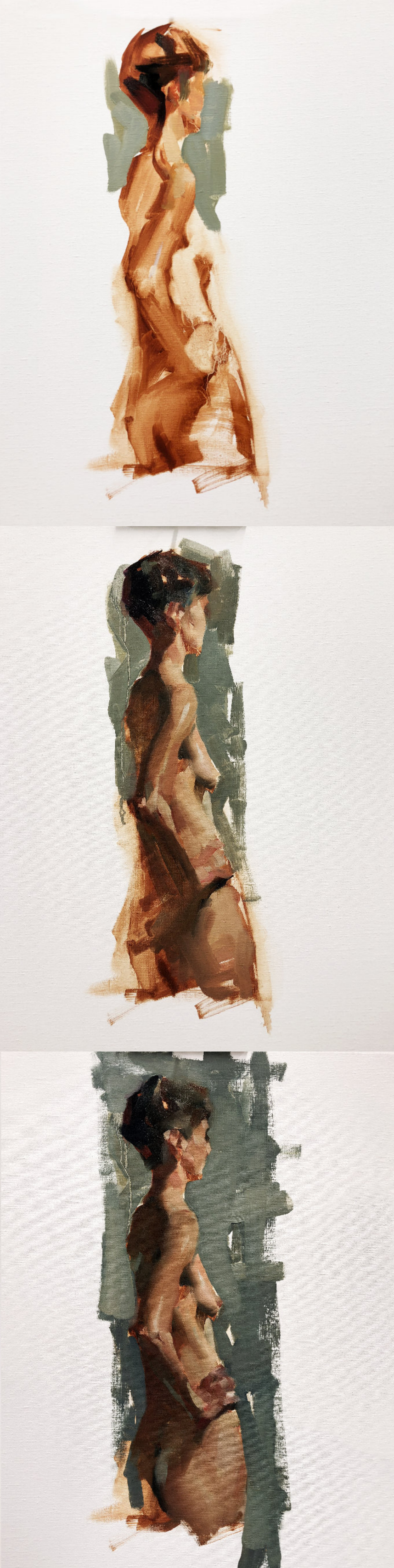
Vuelve al fondo: grandes pinceles y gesto enérgico, combinando verticales y horizontales para crear dinamismo. Juega todo el tiempo con elementos binarios, de modo que para representar frescura recurre a contrastarlo con colores más “sucios”.

En el tramo final de la obra se construye desde el punto de luz. Así se asegura de no sobrepasarse y mantener el control de las luces por *bracketing* entre los tonos medios y las luces altas.

Costa aplica colores por *bracketing* todo el tiempo para tener el máximo control, combinado sus intervenciones con contrastes simultáneos entre conceptos binarios.

Hacia el final define los contornos con el color el fondo, reforzando el gesto y los ritmos de la figura.

Y finalmente llega el momento de poner los acentos, la parte más divertida para Costa. Sus "falsos acentos" son, más allá del fetichismo, recursos para dar énfasis a la forma.



MARTA

Demostración de 8 horas. 1 hora para la pre-pintura, y siete para el color.

Pre-pintura.

La composición se plantea como concepto, no como "postal". En otras palabras, los elementos como el sofá y las telas solo son recursos que se utilizan para dar énfasis a la figura, y no para "embellecer". **Un artista no embellece la escena con elementos externos, sino internos, en el modo en que la observamos**.

El arte es una ilusión. No es la verdad, es una narrativa visual que el artista crea para transmitir algo. No es *real*, ni tiene mucho que ver con la realidad. Afortunadamente.

Debemos hacer lo que sea necesario para que la pintura funcione, para que sea una obra de arte. No buscamos el parecido, sino que nuestras decisiones cuenten.

SESIÓN I







Marca los límites superiores e inferiores de la pose. Y el centro.

Luego se puede jugar algo más con los límites horizontales, pero hay que delimitarlos igualmente.

Empieza una pre-pintura, pero la cambia por completo después del primer intento.

Dice que había demasiados elementos en juego, lo que crearía confusión y complicaría mucho la toma de decisiones.

Cuando se empieza una obra hay que pecar antes de demasiado dramático que de demasiado correcto. Siempre es más recomendable empezar con un alto croma e ir agrisando progresivamente, que hacer lo contrario.

Primero se establecen las relaciones, y después la estructura. Finalmente, si cabe, se considera trabajar en la anatomía y los detalles.







Establece la clave de oscuros con una mezcla de Siena Tostada y Gris de Payne, y luego los puntos de luz más altos con una mezcla de Blanco de Titanio, Ocre Amarillo y Rojo de Cadmio.

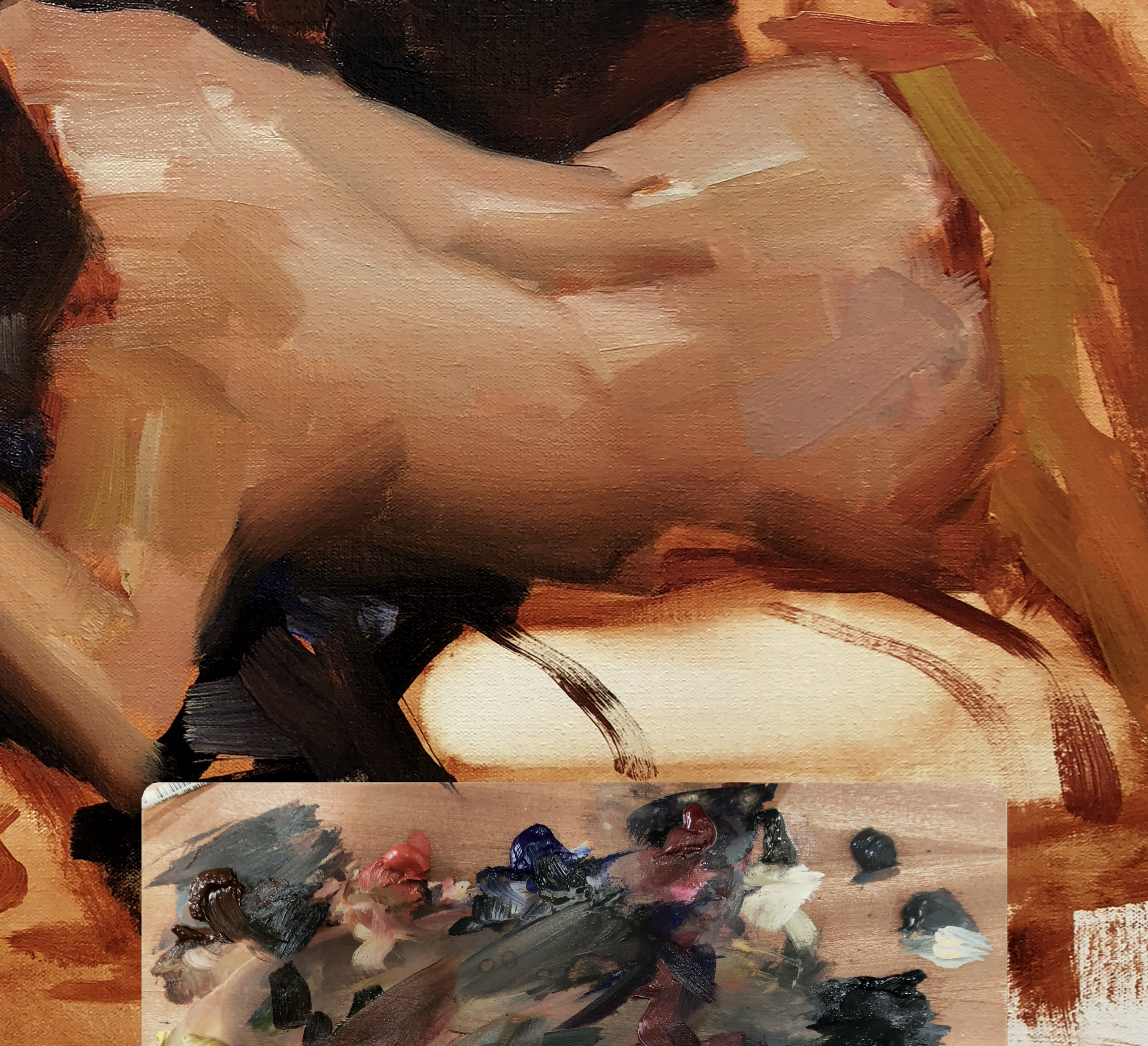
Progresivamente comienza a añadir colores “sucios” con blanco, desde el punto de luz hasta el valor medio. Poco a poco va incorporando colores primarios.

Primero mezcla los colores en la paleta, y luego los mezcla de nuevo en la tela. Manipula la pintura constantemente, modelando la forma utilizando giros de muñeca, diferentes velocidades y diferentes longitudes y direcciones en el trazo.

Busca variedad y contraste en cada uno de sus brochazos.

La pincelada que modela la forma exterior de la figura, también la enriquece de ritmos y el movimiento.

Las pinceladas siguen la dirección del axis largo de la forma, modelándola con trazos firmes y una dirección clara.





La secuencia que utiliza Costa para combinar las mezclas en la paleta y las manipulaciones sobre el lienzo es, más o menos, la siguiente:

1. Obtención del valor #1 en la paleta y aplicación sobre el lienzo.
2. Obtención del valor #2 en la paleta y aplicación sobre el lienzo.
3. Obtención de la transición entre los valores #1 y #2 por medio de manipulación en fresco sobre fresco sobre el lienzo.
4. Acentos y modelado, por manipulación directa en fresco sobre fresco.

Para ello utiliza un pincel de nylon suave, pero con nervio (semi-rígido).



SESIÓN II



Empieza a introducir Sombra Natural en las luces con el objetivo de agrisarlas con un color neutro y cálido.

Estas luces con menos croma se ponen encima de los valores medios con más croma, definiendo la forma y jugando con la variedad de temperaturas.

Progresivamente introduce luces más frías, añadiendo el Azul de Ultramar a las mezclas de la paleta. Por ejemplo, los planos que se alejan contienen más Azul Ultramar en las mezclas. Y los que se acercan, contienen más colores cálidos.

Para acentuar la profundidad, además de enfriar los planos alejados, los suaviza progresivamente fundiendo sus bordes.

Todo el tiempo combina y contrasta pinceladas frías y cálidas, largas y cortas, verticales y horizontales.

Cuanto más próximos se encuentran los contrastes simultáneos, más vibrante, viva y volumétrica resulta la forma.

No pone mucho color en las luces, pero sí en los valores medios y oscuros.

Se supone que esto va “en contra de las reglas”, pero Costa dice que a él le funciona bien y que las reglas ya se pueden ir al cuerno.



Modelar la luz con forma negativa.

Costa modela la forma con pinceles grandes, y cuando tiene que pintar una forma pequeña, la talla utilizando con pinceladas circundantes. Este recurso de utilizar la forma negativa se observa especialmente en las pinceladas que culminan la forma, especialmente en puntos de luz y acentos.

De modo que para obtener un acento de luz, Costa no suele utilizar un pincel pequeño, sino que **prefiere dar un brochazo grande e ir recortándolo hasta cincelar su forma utilizando los colores vecinos**.

El punto de luz se ve más intenso y definido cuando se concibe como forma negativa, en lugar de una pincelada normal. **Es como "afilar" el punto de luz, pero sin necesidad de utilizar pinceles pequeños**.

Además, para conseguir un efecto más vibrante, recorta estos acentos de luz con cambios de temperatura.

Así, las luces "respiran" y afloran desde debajo de los valores medios, como si los valores medios formaran rendijas por donde se colara la luz desde debajo, como si viéramos una rendija a contraluz. El acento es, en realidad, una ventana por donde se asoma la capa de pintura inferior.

Las luces no se retocan.

Por otra parte, Costa afirma que cuando pone blanco debe estar muy seguro de que lo pone en su lugar. Y si no acierta, no lo corrige. Lo borra con el trapo.

Cuando se retoca una luz siempre debe ser porque con ello la enriquecemos con énfasis, ritmo y dirección, pero si la retocamos para corregir su posición se ensucia todo y se diluye el efecto volumétrico. **«La luz se construye, no se retoca»** —afirma.

Las zonas de luz se modelan y construyen todo el tiempo. Una y otra vez. Pero no se corrigen.



Primera pincelada.

Lleva mucho blanco, tiene poco croma y su temperatura es fría.

La pincelada sigue la dirección del axis largo de la forma, y enfatiza el volumen.

Pinceladas de recorte.

Llevan menos blanco, tienen más croma y su temperatura es cálida.

Las pinceladas son rectas y largas, con una dirección clara. Forman una rejilla de pinceladas con variaciones de valor y croma.

Acento de luz resultante.

La forma negativa resultante está bien definida y sus bordes son duros.

La concreción de su forma sería difícilmente ejecutable con un pincel pequeño y sin corregir.





SESIÓN III







Hackeando los detalles.

La gestión de los detalles debe ser como el truco de un ilusionista, cuyo propósito es controlar y dirigir la atención. Los detalles no tienen el propósito de reproducir el modelo, sino el de dirigir el interés del espectador.

En esta fase ya empieza a haber zonas con “demasiados detalles”, y Costa nos explica que es el momento de alternarlas con otras zonas más simplificadas. Es normal que esto te suene raro, porque es parecido a “hackear” los manuales de arte.

Esta estrategia va en contra las normas, ya que a todos nos han dicho que los detalles deben jerarquizarse de forma progresiva. Es decir: de menos a más, de forma lineal. Pero Costa se cuestiona esta regla y vuelve a demostrarnos que todo es posible en el lienzo.

Costa reinterpreta la función del detalle equiparando su uso al del color, donde se alternan colores fríos y cálidos, así:

Cálido → frío → cálido → frío.

De modo que **va alternando pasajes muy detallados con pasajes muy simplificados, creando un contraste simultáneo basado en el detalle**, así:

Detalle → simplificación → detalle → simplificación.

¿No te parece alucinante?





«La verdadera magia se produce cuando se manipulan varias capas de pintura, y una se asienta sobre la otra. De modo que la última capa es la conclusión lógica de las anteriores, y nos cuentan la historia para llegar a la conclusión final».

«Al final del día, todo es composición y punto focal».





PROGRAMA DEL TALLER





A continuación encontrarás todos los detalles del taller de Costa Dvorezky '**Aprende a pintar suelto pero preciso'**.

Puedes ver el vídeo que preparamos **AQUÍ**.

Y puedes descargarte el programa **AQUÍ.**

PARTICIPANTES



Carlos Ochando (España)
Christine Urquhart (Reino Unido)
Cristina Cerdán (España)
Fernando Vicente (España)
Gaya Kairos (Rúsia)
Jeff Curtis (Reino Unido)
Jessica Perlstein (EEUU)
Jody Waterson (Suráfrica)
M. Carme Bufí (España)
Michelle Puchalski (EEUU)
Safoora Terani (Irán)
Stephen Enríquez (Filipinas)
Uxua Vides (España)
Wendy Achuang (China)

Modelos

Geliah Peralta
Julieta Oriola
Marta Asensio

Organización

Carles Gomila
Jorge Fernández Alday
Itziar Lecea & Virginia Torrego

April 7 to 13, 2025 → Lazaretto Quarantine Island, Menorca (Spain)

