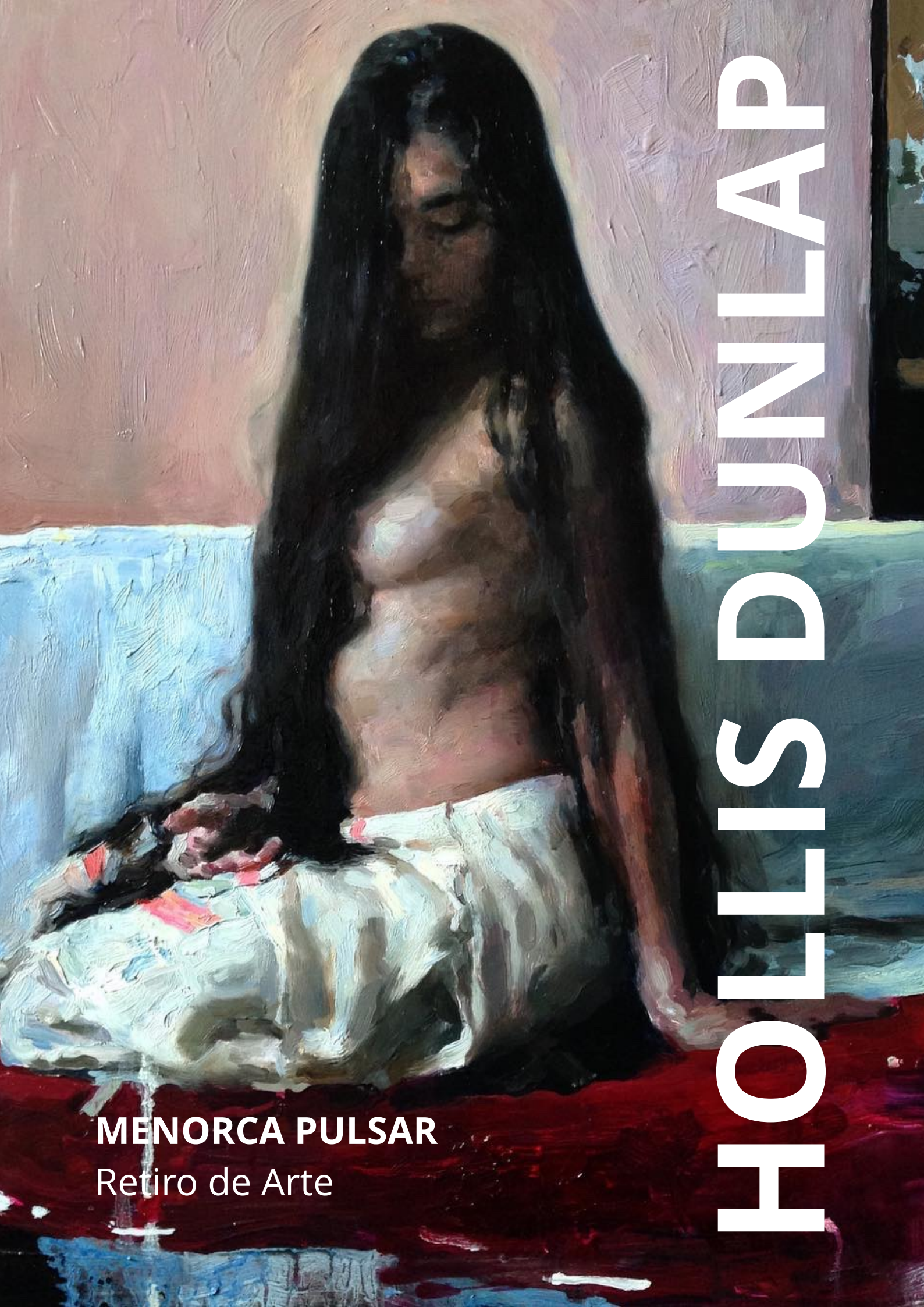


HOLLIS DUNLAP

MENORCA PULSAR
Retiro de Arte



Retiro de Arte

Si un workshop no te transforma,
no es un buen workshop

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

Menorca Pulsar es un Retiro de Arte 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.

Índice

- Pag. 04 — ¿Por qué este libro?
- Pag. 05 — El Hollis que conocí
- Pag. 06 — Pintura de Figura
- Pag. 07 — Ideas
    - Pag. 08 — Pintar pensando, pensar pintando
    - Pag. 10 — Dibujo
    - Pag. 15 — La figura humana
- Pag. 18 — Materiales
    - Pag. 19 — Lista de materiales del workshop
    - Pag. 19 — Soportes
    - Pag. 21 — Pinceles
    - Pag. 22 — Paleta
    - Pag. 25 — Óleo
- Pag. 26 — Demostraciones
    - Pag. 27 — El león
    - Pag. 28 — Primero, observar
    - Pag. 29 — Imprimatura
    - Pag. 30 — Clave
    - Pag. 32 — Posición, proporción y forma
    - Pag. 33 — Helena
    - Pag. 34 — El arte de mezclar bien
    - Pag. 37 — Martín
    - Pag. 38 — La pincelada
    - Pag. 41 — Tomeu
    - Pag. 42 — Detalle
    - Pag. 45 — Marta
    - Pag. 46 — Bordes y variedad
    - Pag. 47 — Futuro
- Pag. 49 — Sobre este workshop
- Pag. 54 — Contacto

¿Por qué este libro?

Estas notas fueron tomadas por Carles Gomila durante el taller de pintura de Hollis Dunlap de Menorca Pulsar, y han sido revisadas por el artista.

Una de las mayores dificultades que he hallado en la formación artística es conciliar la teoría con la práctica. Cuando veo a Hollis pintando me pregunto qué demonios le pasa realmente por la cabeza... ¿por qué toma las decisiones que toma? —Pues bien, uno se hace una idea muy clara de lo que le pasa por la cabeza porque lo verbaliza, literalmente, todo. Es un torrente de información a tiempo real.

Aprendí más en cinco días en su workshop que en un año entero por cuenta propia, y la razón por la que he escrito este librito es para ordenar un montón de notas que tomé, unas manchadas de óleo, y otras tantas de vino.

Espero que lo disfrutéis tanto como yo.



Carles Gomila.
Febrero de 2017, Menorca.



Hollis Dunlap en la playa de Mongofra, Menorca.

El Hollis que conocí

Oficialmente sabemos que Hollis Dunlap nació en 1977 en Northern Vermont, Estados Unidos, y que se ha dedicado intensamente al estudio y práctica de la pintura desde los 14 años. También sabemos que actualmente pinta y desempeña su labor docente en Southeastern CT, y que expone regularmente en Nueva York, Boston, San Francisco y Miami. Si bien todo eso es cierto, no describe bien al Hollis Dunlap que conocí.

Hollis es un tipo vivaz, inteligente y hablador, amante de la buena vida y la buena pintura. Su cabeza va rápido, muy rápido; y duerme poco, muy poco. Ama la pintura y ve el mundo como si estuviera pintado, de modo que puedes sentir cómo fantasea con los planos de tu rostro, o cómo triangula el pómulo del tipo del al lado mientras habla sobre Velázquez.

Lo que más me gustó desde el primer minuto fue que es sencillo, pero intelectualmente sofisticado. Tiene un detector de gilipolleces que no le permite despegar los pies del suelo en ningún momento, de modo que es lo suficiente-mente modesto como para no intimidarte, pero no tanto como para no dejar brillar una personalidad arrolladora.



Hollis Dunlap

Pintura de Figura

Estudiantes — 15

Idioma
Inglés

Recepción 17 de octubre
Workshop 18, 19, 20, 21 y 22 de octubre
Salida 23 de octubre

Horarios
Desayuno — de 8:00 a 9:00 de la mañana
1ª sesión — de 9:00 a 12:00 de la mañana
Comida — de 12:00 a 14:00 del mediodía
2ª sesión — de 14:00 a 17:00 de la tarde
El estudio está disponible de 7:00AM a 23:00PM

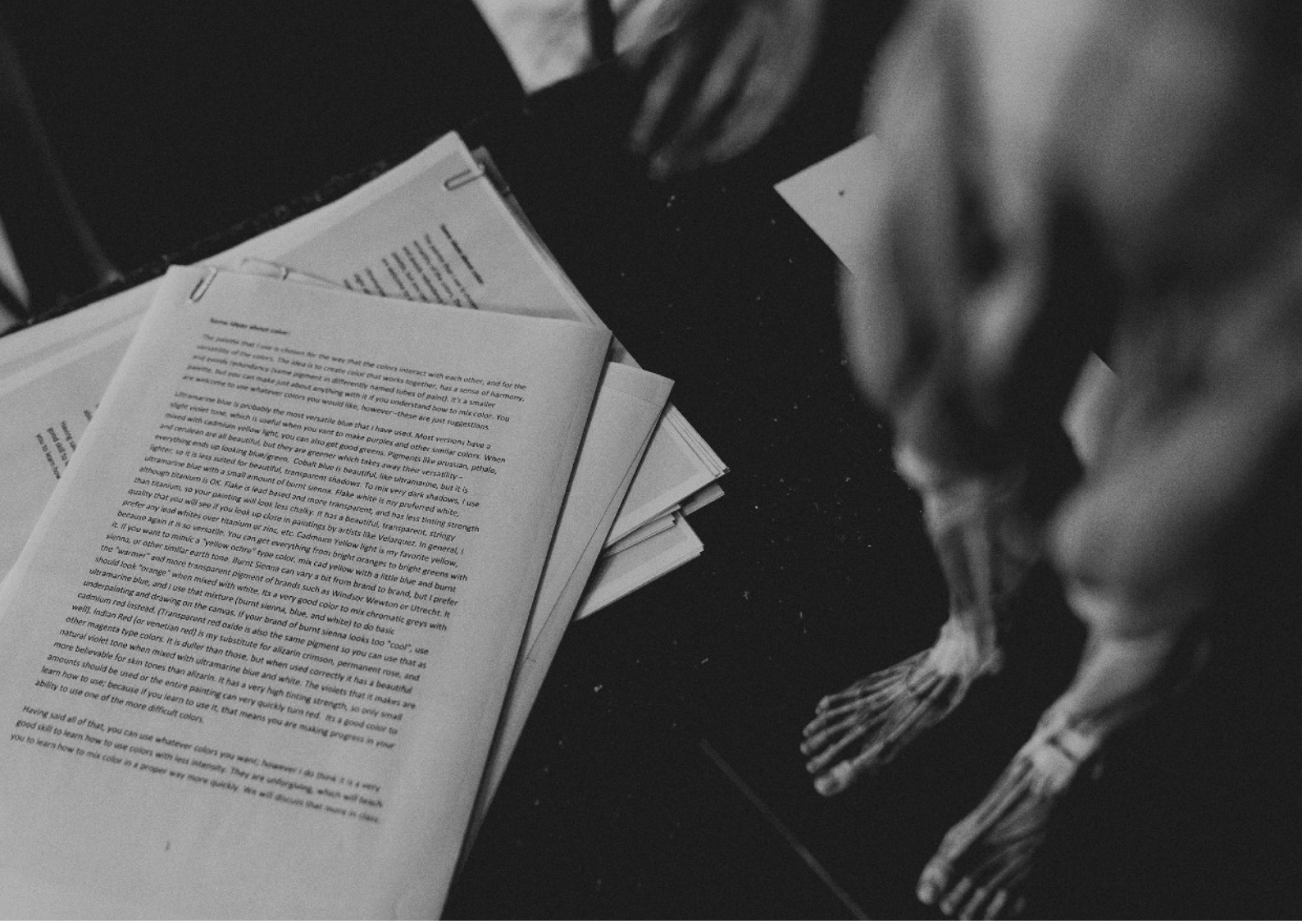
¿Qué aprenderemos?

Aprenderemos métodos eficaces y prácticos para pintar un modelo al natural, combinando el dibujo tradicional con un sentido moderno del color y la composición.
Pintaremos del natural, con una pose larga diaria, recreando la forma tridimensionalmente, estudiando las proporciones, efectos de luz, control de bordes y métodos de ejecución.

Estudiaremos las referencias anatómicas y cómo los maestros Leonardo y Michelangelo construían las formas y el sentido del ritmo en la figura.
Aprenderemos los métodos tradicionales de pintura por capas, así como la pintura directa de los valores más claros y oscuros, a la vez exploramos los sutiles efectos de color de la luz.

Aprenderemos a simplificar, pintando las masas más grandes primero, y afinando las formas antes de añadir pequeños detalles. Desarrollaremos la capacidad de pintar bien las formas geométricas simples, adquiriendo más confianza cuando pintemos obras figurativas más complejas.

Hollis Dunlap, octubre del 2016



1. Ideas

Pensar pintando, pintar pensando



«A veces tengo una pintura empezada por más de un año hasta que, un día, la observo y descubro exactamente lo que falla y lo que necesita»

Las composiciones de Hollis Dunlap buscan momentos sencillos y cotidianos con un toque divino, como un rayo de luz que entra triunfante en una sala e inunda una pared. Busca en todos los géneros una aproximación dramática utilizando como excusa lo cotidiano para trabajar el claroscuro. Como sospecharéis, adora a Caravaggio y a un puñado de buenos muchachos del Renacimiento y el Barroco. La celebración de la luz es su verdadero tema, esculpiendo la luz que baña sus figuras.



Influencias y formación

Hollis admite estar muy influenciado por sus profesores y por los grandes maestros, a quienes copió y estudió desde muy joven. Entre sus artistas de referencia están Caravaggio, Vermeer, George Inness, Miguel Ángel y Velázquez. Adora la pintura barroca italiana y española, además de los impresionistas del siglo XIX, pudiendo combinar la pincelada de Degas o Monet con el acabado suave y marmóreo, como recreando la superficie de una escultura, de la pintura italiana. Lucian Freud y Euan Uglow son artistas contemporáneos que también han influido mucho en su gusto por la pintura diáfana y el interés en las superficies.

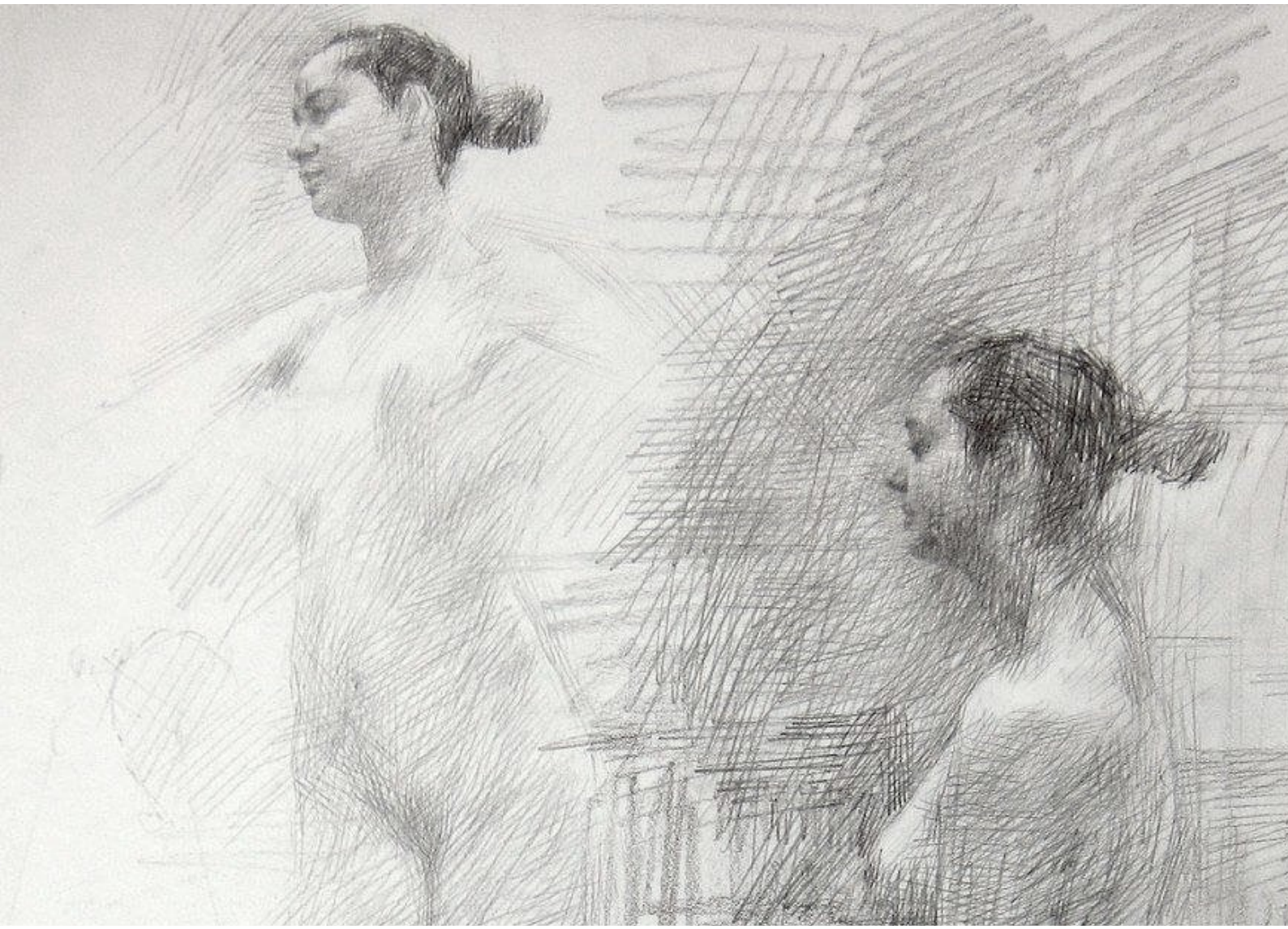
En su período en la Lyme Academy (1995-1999) tuvo unos profesores excepcionales que le enseñaron todo lo que sabe.

Su técnica en un cruce de intereses e influencias pictóricas, robando lo que más le interesa de cada una. Según Dunlap, es vital no estar influenciado por un solo artista, sino beber de diferentes fuentes. No es muy saludable ver a un estudiante esforzándose en diluir su personalidad imitando al profesor. Quizá por esa razón jamás pretendió alcanzar la técnica de su mentor más influyente, el profesor Deane G. Keller, a quién admira profundamente.

Metodología

Hollis enseña demostrando que sabe hacer lo que enseña, verbalizando cada decisión que toma en sus demostraciones.

Empuja de forma individualizada a cada estudiante a cuestionarse sus métodos y a superarlos, de modo que sus correcciones no pretenden ser meramente formales, sino conceptuales. Busca que los alumnos se responsabilicen del proceso, pero no tanto del resultado, fomentando antes una pintura bien inacabada y con unos objetivos claramente definidos, por encima de una pintura mal acabada.



Dibujo

Dibujar es el modo en que se observa, y el modo en que se organiza lo observado. La técnica que se utilice es irrelevante, porque de ningún modo un lápiz es más indicado que un pincel a la hora de tomar decisiones.

Dibujar es, en cierto modo, composición. Pero también experimentación, ensayando qué línea funcionará mejor en nuestro trabajo y eligiendo la más certera. Para Hollis, la verdadera esencia del dibujo es un artista tomando decisiones sobre lo que se ve mejor, antes que dedicarse a copiar la forma.

> *«En el Renacimiento sabían como tratar la forma para que se viera del modo más óptimo»*



Mucho trabajo y los pies en el suelo

Su profesor Larry Golden le animó a tomar sus clases privadas y a copiar a los grandes maestros. Eso le ayudó mucho a comenzar a comprender el dibujo.

Deane G. Keller le recordaba a menudo que «todo es trabajo» —*it's about the work*— recordando a sus alumnos que, para ser un buen dibujante, el primer paso es siempre el respeto por el trabajo manual y asumir que solo se alcanza la excelencia después de años de práctica y estudio.

Si echamos la vista atrás y pensamos en Miguel Ángel, ya hallamos ese respeto por los trabajadores y artesanos. Su arte



hambrientos, atentos y lúcidos. Sin embargo, muchos estudiantes sencillamente dejan de luchar en el exacto momento en que observan un progreso real, debido a que, desafortunadamente, existe una creencia en nuestros días en la que uno debe *hallar su talento* por encima de *trabajar su talento*. El talento no se pilla como una gripe, corresponde a una actitud de lucha y curiosidad continuas. El talento nunca es el resultado de un período inicial de esfuerzo que despierta *el talento* oculto que luego debe explotar. No existe tal salto...
Solo existe una actitud.

«Dibujar es el arte de tomar decisiones visuales»

estaba conectado con los canteros, con la tierra misma de donde procedía la piedra, con la naturaleza más física de sus recursos. Ese contraste con las raíces en el mundo real de Miguel Ángel y la frivolidad y habladuría del panorama artístico actual, dice mucho del camino a seguir a un estudiante que busca resultados por encima de la vacuidad y el cacareo.

Estudio, lucha y talento

Hollis aprecia la capacidad de los estudiantes de seguir luchando por pintar algo bueno, pasando noches en vela aunque su trabajo no esté saliendo bien. Esa lucha les mantiene

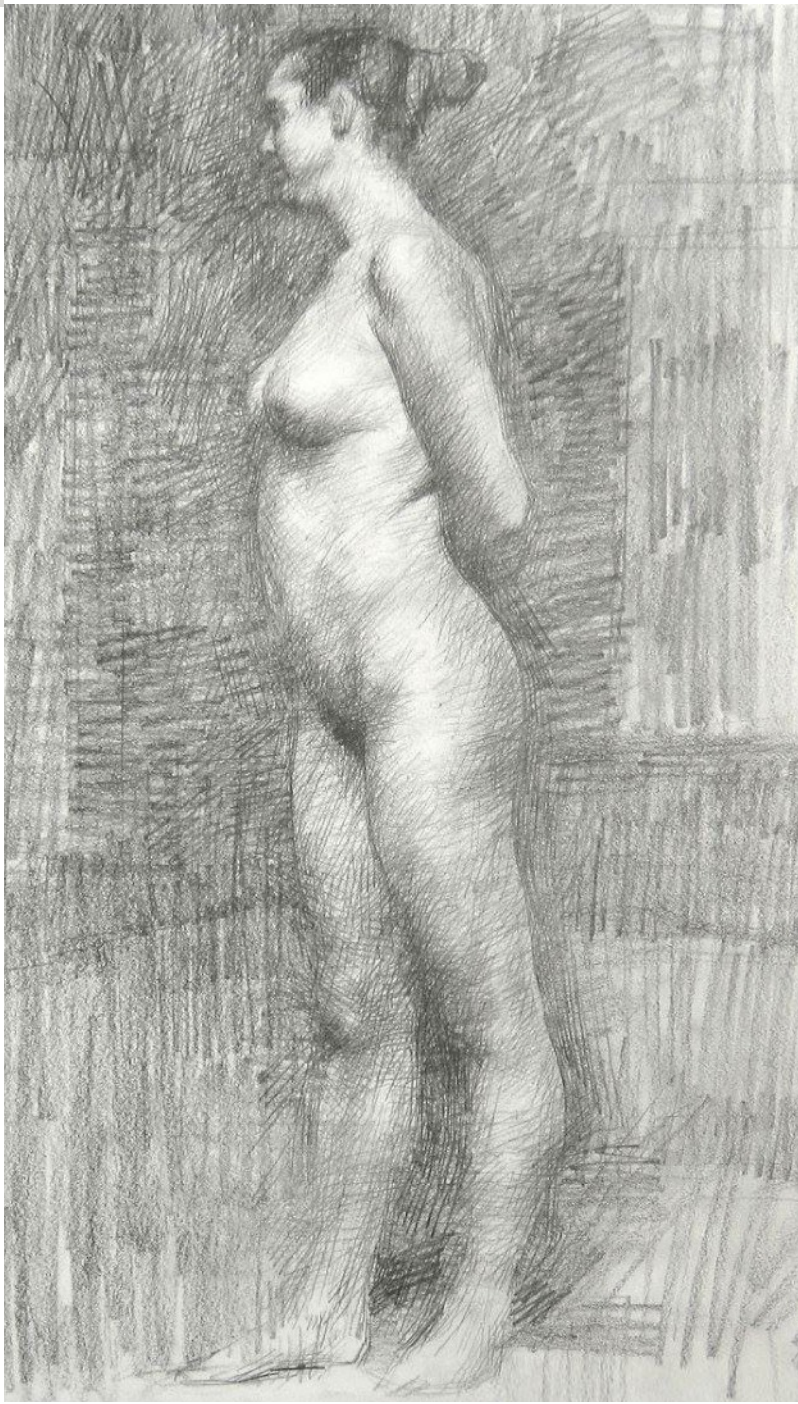




«Un estudiante debe estudiar el Renacimiento para absorber la sensibilidad de sus ambiciosas composiciones con un gran número de figuras, perspectiva, objetos y arquitectura»

El Renacimiento

El Renacimiento fue la cumbre de este concepto de dibujo, y no podemos evitar pensar en Rafael Sanzio, quien ensayaba varios contornos alrededor de un brazo, envolviéndolo de potenciales soluciones, para luego decidir cuál de todas ellas era la óptima. También pensamos en el gran Miguel Ángel, quien refinaba cada forma hasta su más absoluta perfección, y cada pequeño elemento está perfectamente engarzado con toda la figura. En la escultura del Moisés, ni una sola línea está fuera de lugar; hasta los rizos de la barba están en perfecta armonía con el ritmo de las formas de los brazos, los pliegues de los tejidos, y hasta las piernas. Las líneas fluyen bella y grácilmente desde todos los ángulos y posiciones de la figura. Esa es la más sofisticada concepción de dibujo, donde cada línea implicada fluye naturalmente hacia la siguiente como si fuera un único organismo.





«El talento no se halla, se trabaja»

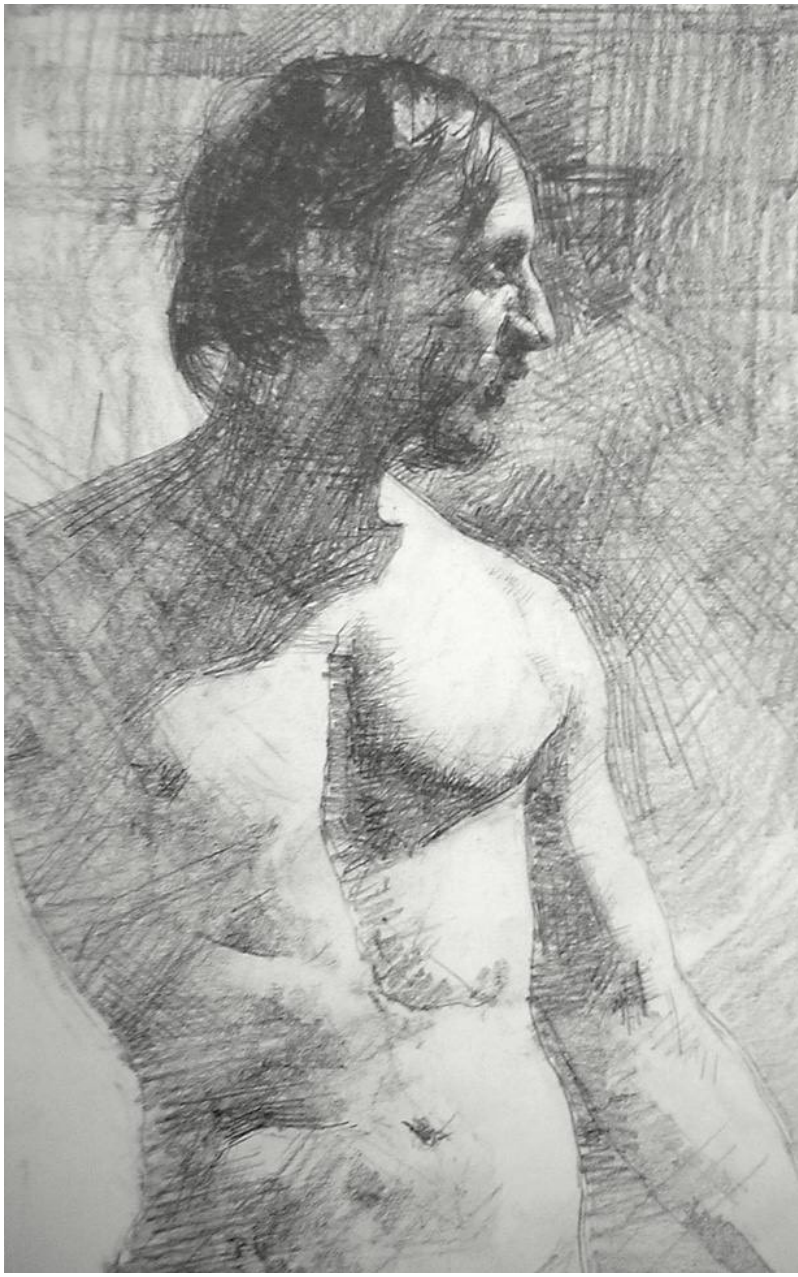
Figura humana

En sus figuras busca una idea universal antes que lo particular, evocando sentimientos e historias con una connotación icónica que se aleja del mero retrato.

Hay algo muy interesante y mágico en el modo en que trasladamos una observación del natural a las dos dimensiones, y hacemos que parezca de nuevo una ilusión en tres dimensiones. Es fascinante el momento en que ves como emerge la forma y un simple bosquejo pasa a tener un cuerpo e identidad que van mucho más allá del modelo.

Como buen amante de las ciencias, Hollis se deleita de la anatomía humana como un mecánico con las piezas de un Rolls-Royce. Le fascina cómo ADN dicta a cada hueso y fibra muscular el modo en que debe crecer, y qué función desempeñar, con una precisión inaudita. Adora la forma humana, intrínsecamente bella e interesante, y cómo refleja la luz caprichosamente; cómo la naturaleza se abre camino a través de ritmos y patrones de la forma más graciosa que se pueda concebir; cómo las formas crecen y se desarrollan, desempeñando una función esencial; cómo la voluntad de supervivencia crea una inercia en su desarrollo del modo más óptimo y lógico posible.

«La figura es un vehículo de comunicación universal y atemporal de emociones, símbolo de todas las experiencias posibles de este planeta»





El cuerpo es una estructura organizada donde nada queda al azar y todo responde a una función vital que asegura su supervivencia del modo más eficiente posible. Solo cuando nuestro ojo esté lo suficientemente adiestrado podremos comprender la estructura universal que lo modela, reconociendo el singular diseño que los acerca a lo universal.

Geometría

Nada es ortogonal en el cuerpo humano y todo está conectado sin interrupción. La fluidez es una condición indispensable para la vida y la forma discurre permitiendo que los impulsos se transmitan entre las partes. Toda estructura termina donde empieza la siguiente en un flujo vital constante, como en el Moisés de Miguel Ángel.
Las formas geométricas no permiten un flujo orgánico entre ellas debido a que son simétricas y contenidas. Cuando se utiliza la geometría como un fin y no como un medio, se dibujan robots. La forma discontinua y contenida no permite que ninguna pintura parezca viva.
La geometría es una abstracción que nos ayuda a comprender la perspectiva y la luz sobre la forma orgánica, pero no son la forma ni representan la vida: el modelo humano no tiene planos, todo es curvo y fluido. Nada es plano ni recto, toda forma tiene tres dimensiones y cierto grado de curvatura.



Anatomía

La anatomía es muy útil si se sabe aplicar bien**.** La dificultad reside en que diferencia partes que internamente están segmentadas, pero en la figura no lo están. Por ejemplo, la mano y el antebrazo, que si se conciben como dos categorías puede entorpecer que se dibujen como una sola entidad.
El estudiante tiende a concentrar su análisis en lo particular, obviando el conjunto. Lo más importante es entender el cuerpo como algo que se mueve, siente y piensa como una entidad, y la variedad de sus partes corresponde de forma armoniosa.
La segmentación científica, categórica, verbal y simbólica puede ser un problema cuando nuestro objetivo es pintar la luz que baña la figura. La ignorancia nunca ha sido un prerrequisito para el talento, y Hollis recomienda estudiar la estructura del cuerpo humano siempre y cuando sepamos que saber observar es la clave.

«La anatomía humana es un buen compañero de viaje, pero un mal guía»



2. Materiales

Lista de materiales del workshop

Lista de materiales provistos por los alumnos:

- ✓ Paneles imprimados o lienzos no menores de 30×40cm, no mayores de 40x50cm
- ✓ Colores al óleo (ninguna marca en particular)
  Blanco de Plomo
  Amarillo de Cadmio claro
  Azul Ultramar
  Siena Tostada
  Rojo Veneciano.
- ✓ 5-6 pinceles planos y/o avellanados de cerda natural de varios tamaños, y 2-3 pinceles más suaves (tipo *sable*) de diferentes tamaños.
- ✓ Una aceitera o frasco pequeño para el médium.

Lista de materiales provistos por Menorca Pulsar:

- ✓ Caballete
- ✓ Paleta de madera
- ✓ Limpia pinceles
- ✓ Médium y aceite
- ✓ *Gamsol*
- ✓ Toallas de papel



Soportes

Los soportes que utiliza son bastante baratos. Le funcionan bien porque son poco absorbentes y la pintura fluye con mucha facilidad sobre ellos.

La clave es utilizar lo que te facilite pintar, por encima del criterio cualitativo. Quizá el mejor soporte del mundo no sea el más idóneo para tu propósito, así que debes utilizar el soporte que mejor se ajusta a tu forma de pintar, siempre que cumpla con unos requerimientos mínimos de calidad. Puedes utilizar cualquier cosa que sea suficientemente buena como para que no se le caiga a pedazos a tu cliente, y trabajar sin preocuparte demasiado por ello: tener la cabeza ocupada en estos detalles resta mucha concentración para pintar. Necesitarás volcar todo tu potencial en la pintura, no en en modo en que vas a utilizar los materiales.

«No creo que se necesiten los mejores materiales; no quiero emplear tiempo pensando en ello»



Pinceles

Hollis reconoce que, a pesar de que le encantan los buenos pinceles, los estropea tan rápidamente que sencillamente va a la tienda de la esquina y compra un puñado de pinceles baratos. Defiende que lo que debemos cuidar es la calidad de nuestra pintura indiferentemente de la calidad de nuestros pinceles.

«Me gusta mantener las cosas tan simples como pueda. Trabajo con materiales sencillos, nada que no necesite»

Dos grupos

Se utilizan dos grupos pinceles: uno para luces y otro para sombras. Esto sirve para mantener una división limpia que evita embarrar las mezclas.

Duros VS. Blandos

Los mejores pinceles son los duros, de cerda. Los sintéticos cuadrados son perfectos para detalles. Los pinceles blandos solo deben usarse para suavizar al final, y deben evitarse en lo posible.

Paleta

La paleta está concebida para ser armoniosa y versátil, evitando redundancias cromáticas. Es bastante limitada pero se puede extraer prácticamente todo lo que necesitamos si aprendemos a mezclar bien los colores.

Blanco

Es preferible el Blanco de Plomo por su transparencia. Si bien es cierto que el Blanco de Titanio tiende a enharinar y enfriar demasiado las mezclas, cabe reconocer que es un pigmento excelente y su opacidad puede tener sus ventajas. En todo caso, sepamos o no aprovechar el potencial del Blanco de Titanio, el blanco más indicado para trabajar la carne es, sin duda, el Blanco de Plomo.

Amarillo de Cadmio Claro

Es el mejor amarillo porque con él obtenemos toda la gama de verdes y naranjas. Para conseguir un Ocre Amarillo solo debemos mezclar Amarillo de Cadmio Claro con un poco de Ultramar y un poco de Siena Tostada.

Azul Ultramar

El Azul Ultramar Oscuro es el más versátil de los azules. La mayoría de pigmentos tienen un matiz violáceo muy útil para obtener buenos púrpuras si lo mezclamos con rojo. También ofrece una buena gama de verdes cuando se mezcla con el Amarillo de Cadmio.
Los azules de Prusia, Phtalo, Cobalto y Cerúleo tienen matices verdosos que pueden arruinar las mezclas. El mejor es el Cobalto, pero al ser más claro no permite sombras transparentes y puede enharinar las mezclas.

Siena Tostada

Es un color que difiere mucho entre marcas, así que no todas los colores de Siena Tostada funcionarán bien en esta paleta. La más indicada es la más cálida y transparente, como la de Windsor & Newton o la de Utrecht. Se utilice la marca que se utilice, debe parecer naranja cuando se mezcla con blanco.

Rojo Veneciano / Rojo Indio / Rojo óxido de hierro

Es el sustituto del Rojo de Alizarina, Garanza, Magenta y otros rojos violáceos. Si bien es más terroso que cualquiera de los mencionados, si se utiliza correctamente ofrece una gama de violetas muy natural cuando se mezcla con el Ultramar y el blanco.
Tiene un alto poder tintóreo y debe utilizarse en pequeñas cantidades para que no generar una dominante roja en toda nuestra pintura. No es fácil de controlar y requiere práctica dominarlo, pero su versatilidad es excelente.
Este color permite obtener la mayoría de rojos observables. Eventualmente puede reforzarse con Rojo de Cadmio, pero eso nunca será necesario en la figura humana.

¿Paleta limitada sin negro?

No hay necesidad de complicar más la paleta con negro. Para las mezclas más oscuras se mezcla Ultramar con Siena Tostada. También la misma mezcla sirve para obtener grises cromáticos. Puntualmente se puede utilizar negro para reforzar algunos acentos, pero no es recomendable incorporarlo en las mezclas de esta paleta.

«La paleta está concebida para ser armoniosa y versátil, evitando redundancias cromáticas»



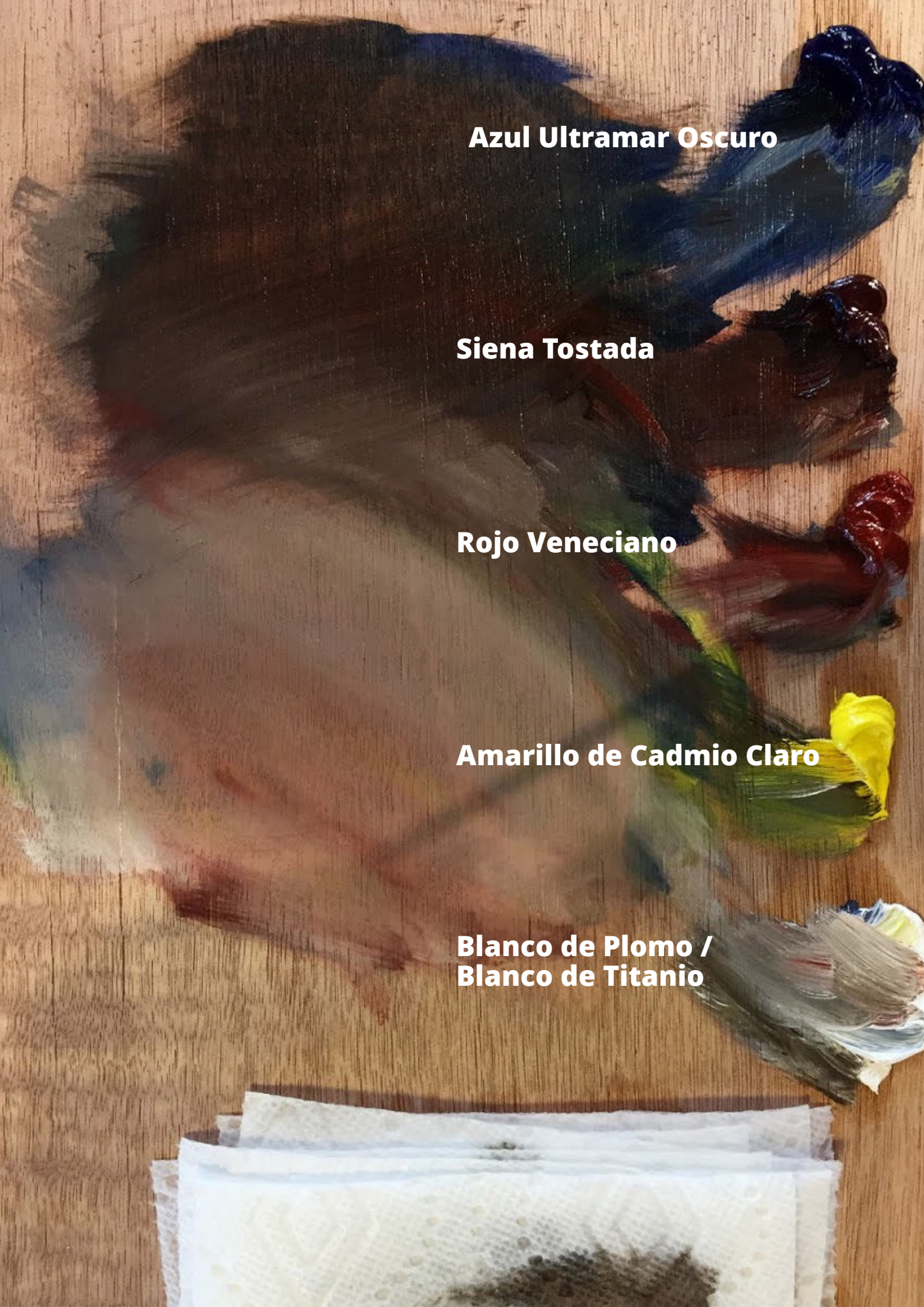
Limpieza

En el lado derecho de la paleta —que habitualmente reposa sobre la bandeja del caballete— siempre hay una pila de hojas de papel de cocina previamente cortadas donde restriega el pincel con frecuencia.

Hollis es un pintor meticuloso y no se mancha las manos, la ropa ni el suelo para pintar: solo hay pintura en su paleta y en su obra, que es donde debe estar.

Tanto el Blanco de Plomo como el Amarillo de Cadmio tienen una elevada toxicidad y debemos ser cuidadosos por nuestra propia seguridad.




Azul Ultramar Oscuro
Siena Tostada
Rojo Veneciano
Amarillo de Cadmio Claro
Blanco de Plomo /
Blanco de Titanio

Óleo

Le encanta la cualidad, sensación y acabado de la pintura al óleo, e intenta mantener la pintura húmeda el máximo tiempo posible para retener todas sus cualidades. Visualmente, prefiere la pintura transparente a la pintura aplicada con médium.

Médium, quién lo necesita

No es necesario utilizar salsas para pintar. Se procede húmedo sobre húmedo, comenzando con un poco de disolvente al comienzo y luego un poco de aceite al final, para no romper la regla del 'graso sobre magro'.

No se desea que seque pronto, sino que permanezca húmedo y manipulable el mayor tiempo posible para aprovechar todo el potencial del óleo.



«Si lo que de verdad te interesa es trabajar, no necesitas gastar un montón de dinero»



3. Demostraciones



El león

Primero, observar

Si al hacer *squint* —entrecerrar los ojos— desaparece información que observando directamente se puede ver bien (agujeros de la nariz, etc.) hay que pintar un equilibrio entre ambas formas de ver.

Hay que observar hasta qué punto los tonos reflejan los colores circundantes, y hasta qué punto el color de la luz es más importante que el color local.

Su profesor David Dewey, cuando hablaba de añadir luces, decía que la luz debía ser un color —*make it a color*— lo que significa que hasta las luces más altas son un color definido. Eso le ayudó a comprender mejor la pintura moderna y empezó a trabajar indistintamente dibujo y color en un sentido mucho más interesante para su obra.

«Se puede estudiar pintura solo observando a Velázquez»





«Una pintura debe parecer real sin ningún detalle»

Imprimatura

Para empezar, cubriremos el blanco del soporte con un gris óptico cálido con un pincel ancho y cargado de disolvente, restregando una mezcla de Siena Tostada, Ultramar y Blanco de Plomo. Si nuestra marca de Siena Tostada es demasiado opaca para utilizarla como imprimación, debemos procurar utilizar un pigmento más transparente (quizá un óxido transparente) o bien un asomo de Rojo de Cadmio, debido a su alto poder tintóreo.

La Siena Tostada de Windsor & Newton es bastante transparente y funciona muy bien para este propósito. El Blanco de Plomo es el más aconsejable debido a que el Blanco de Titanio tiende a enfriar y enharinar demasiado la mezcla.

Clave

Se establecen las claves de claro y oscuro desde un buen comienzo, simultáneamente. Muchos artistas recomiendan que se avance de oscuro a claro, o viceversa, pero Hollis trabaja en las dos direcciones a la vez para tener una visión clara de las relaciones desde el principio.

Antes solía empezar con un bosquejo con pintura oscura, utilizando el pincel como si fuera un lápiz, y luego rellenaba con color. Pero ya no pinta de este modo.

Ahora comienza con un encaje muy básico: unas pocas indicaciones con pintura delgada, poniendo mucha atención a los grandes ángulos antes que ningún detalle. Luego asienta grandes bloques de color destinados a las luces más claras para pasar a dibujar dentro de ellos, como si fueran contenedores.

Debemos buscar desde el comienzo que nuestra pintura tenga un aspecto cercano al planteamiento final —Hollis comenta que recomienda esto quizá debido a su impaciencia— lo que permite pintar con más rapidez al tener una percepción más sólida del sentido de la luz.

Del mismo modo, también trata de enfatizar rápidamente los bordes más duros y los más blandos. La idea es evitar pintar por fases y empezar



«La luz reflejada forma parte de la sombra y debe atenuarse su protagonismo para destacar el color y valor de la luz principal»

planteando nuestra pintura de modo global, todo de una vez. La división de tareas dispersa la visión de conjunto.

¿Fondo y figura?

Fondo y figura también se pintan a la vez, conceptualmente no deben diferenciarse debido a que la luz afecta a ambos más allá de su connotación simbólica. Un brazo no es *un brazo*, es en primer lugar una pincelada en el lugar correcto con un valor que debemos relacionar con el resto. Luego ya nos ocuparemos de la forma.





Posición, proporción y forma

La posición es más importante que el modelado la forma. Por tanto, se establecen en este orden:

1. **Posición**
2. **Proporción**
3. **Forma**

La *centerline* —eje geométrico— se trabaja antes que contornos. Luego los contornos se acotan con más precisión con la ayuda de las formas negativas y conocimientos anatómicos.

> *«Una virtud enorme para cualquier pintor es la paciencia, más que la disciplina incluso»*





Helena



«El color de la piel tiene más que ver con el color de la luz que con el color local de la piel»

El arte de mezclar bien

- ✓ Color, valor y croma se deciden y mezclan en la paleta, no en nuestra obra.
- ✓ No “se ven” colores en el modelo correspondiendo a nuestro trabajo, sencillamente se mezclan en la paleta. Son relaciones de colores, no correspondencias de muestras de color tomadas del modelo.
- ✓ Se mezclan colores utilizando dos o máximo tres colores. Existe un gran riesgo de embarrar todo si utilizamos más de tres colores por mezcla.
- ✓ No debemos pensar en términos de temperatura —fríos y cálidos— sino en familias de colores específicas —rojo, azul, amarillo, etc.
- ✓ Los colores deben ser mezclados en la paleta y aplicados limpiamente como valores específicos, sin necesidad de mezclar ni relamer sobre el soporte. Luego, al final, ya decidiremos si vamos a fundir o manipular la pintura, pero es un mal hábito hacerlo por inercia mientras pintamos. El maestro en esto fue, sin duda, Vermeer.

Hollis desarrolló una técnica de pintura rápida, con el pincel muy cargado, para capturar los efectos de la luz en constante cambio. Con los años y mucha práctica, estos estudios le ayudaron a construir confianza, ya que su objetivo era la experiencia por encima de la presión de pintar un buen cuadro.

Aprendió a componer con estudios rápidos de 2-3 horas —como éste— donde podía ensayar mucho más los conceptos de composición que más le interesaban que en obras que requieren 40 o más horas de ejecución en el planteamiento, y otras 35 para refinar el resultado.



«Una pintura se compone de grises coloreados en armonía»





Martín

La pincelada



De lo general a lo particular, de lo duro a lo blando

Se empieza con pinceles grandes y se termina con pinceles pequeños. Este orden es inalterable. Los pinceles planos son los más versátiles, ya que permiten tanto un brochazo ancho como una línea fina. Para comenzar la pintura conviene trabajar con pinceles de cerda dura, de los más baratos, y luego ir progresivamente utilizando pinceles cada vez más suaves, como de nylon.

¿Somos pintores o ratones?

Debemos cargar bien el pincel antes de pintar, ya que la mayoría de estudiantes tienden a cargarlo poco por temor. Nadie quiere ver la pintura de un artista que teme poner pintura... ¡Debemos cargar bien el pincel y poner pintura sin miedo!

«Nadie quiere ver la pintura de un artista que teme poner pintura»

La pincelada, larga

Como dijo Sargent, debe aplicarse la pincelada lo más larga posible, evitando rodeos innecesarios. Luego ya nos ocuparemos de los detalles, si es que finalmente decidimos añadirlos. La pincelada debe ejecutarse recta y larga, decidiendo más adelante si queremos ondularla, repararla, romperla o dejarla tal y como está.

Sin repetición

Nunca se repite una pincelada mecánicamente, sino que cada pincelada debe tener una intención y un trabajo previo en la paleta. Hollis utiliza un ritual en que no se permite ejecutar más de tres pinceladas sobre la tela sin mezclar de nuevo en la paleta. Debe ponerse una pincelada cada vez, sin insistir ni divagar con el pincel.



«Las personas no son de color rosa ni anaranjadas: están formadas por grises coloreados»

La pincelada española

La pincelada de la escuela española, especialmente la de Velázquez, consiste en cargar mucho el pincel y arrastrarlo hacia un lado, buscando que un borde sea duro y cargado, y el opuesto suave y fundido. La contraposición de bordes duros con bordes blandos crea un efecto de volumen con una gran economía de pincelada. Un buen conocedor de esta técnica es su colega Sean Cheetham.

Fundidos y retoques

Se reservan para el final, y se realizan los menos posibles. Mezclar demasiado arruina nuestra pintura, especialmente en los comienzos. El procedimiento es, con la pintura fresca, pasar por encima un pincel seco sin arrastrar demasiado, dando ligeros toques. Los mejores pinceles para fundidos son los más malos y baratos, especialmente los de pelo blando, como los de poni. También los pinceles de nylon gastados sirven, esos que tienen el pelo tan abierto y rizado que parecen un pompón.









Tomeu



Detalle

Si una pintura tiene un buen sentido del detalle y ningún sentido de la proporción, está mal y debe revisarse tantas veces como sea necesario hasta que sea totalmente seguro añadir detalles. Los detalles únicamente se verán bien después de pintar correctamente las formas mayores, así que si alguna parte no funciona bien, Hollis la repinta las veces que haga falta hasta que se vea bien. No en vano llegó a afirmar que la paciencia es una virtud de orden mayor a la disciplina.

«Se procede gradualmente de formas grandes hacia formas más pequeñas»

Se procede gradualmente de formas grandes hacia formas más pequeñas, siempre comprobando que cada detalle que se añade está en su justo lugar, valor y forma. Y solo cuando las primeras manchas están revisadas y en su sitio, se podrá experimentar con las texturas y grosores de pintura.

Precisión y detalles

Para pintar detalles lo mejor es sostener el pincel en vertical y hacer pinceladas verticales. La mayor dificultad reside en hacer pinceladas con movimientos y ángulos caprichosos, de modo que debe hacerse respetando un eje de control —el vertical— con la ayuda del mango como guía.

Detalle

Teoría del caos: cuantos más detalles se ponen, más probable es el caos y que nada esté en su lugar.

Verosimilitud ≠ detallismo. Una pintura debe parecer real sin ningún detalle.

Focos de interés

Las zonas que requieren de mucho trabajo y un nivel considerable de detalle, son siempre focos de interés. Estos nodos —cabezas, manos— conviene empezarlas ligeramente más grandes, ya que el sucesivo trabajo de ajuste terminará por reducirlas a su tamaño correcto.

«cuantos más detalles se ponen, más probable es el caos y que nada esté en su lugar»







Marta



«Antes busco una pintura bien inacabada, que una mal acabada»

Bordes y variedad

Las luces no se consiguen añadiendo más blanco, sino con bordes más duros. De nuevo, el estudio de la pincelada de Velázquez es clave para conseguir luz sin abusar del blanco, ya que éste diluye los colores, convirtiéndolos en tintas cromáticamente pobres.

La variedad en la pincelada, al contrario que con el detalle, no es un problema si estamos pintando correctamente: cuando el valor y el croma están bien, cualquier marca es interesante.

Sargent solía quebrar sus largas pinceladas para luego 'repararlas', haciéndolas mucho más ricas e interesantes.



«A veces lo que falta puede ser una simple adición de color, o a veces algo más complejo, como una mayor abstracción en la figura»

Futuro

Entre los planes de futuro de Hollis está experimentar más con el color, de modo que la pintura sea más un modo de enseñar lo que le apetece antes que reproducir lo que ve. Su idea es retener el dibujo experimentando solo con el color con las mismas técnicas y cóctel de estilos tradicionales que ama profundamente.

En ese sentido le gustaría que, más allá de experimentar con la pintura, la experimentación comenzara en el planteamiento y concepto mismo de la pose y de su iluminación.





Sobre este workshop

Participantes

Bobby Haynes
Carlos Ochando
Catalina Rodríguez
Christopher Morrissey
Elisa Capdevila
Felicity McCartan
Isabelle Zutter
Iván Floro
Julian Merrow-Smith
Mònica Castanys
Pedro de Villota
Pere Navarro Carrascosa
Ryan Gilden
Una Sealy
Vincent F. Moss

Modelos

Helena Martínez
Marta Asensio
Martín Perales
Tomeu Sánchez

Organización

Carles Gomila
Jorge Fernández Alday



Reportaje

Producción: Pacific Camps, Carles Gomila
Duración: 2 minutos y 20 segundos



VER EL REPORTAJE

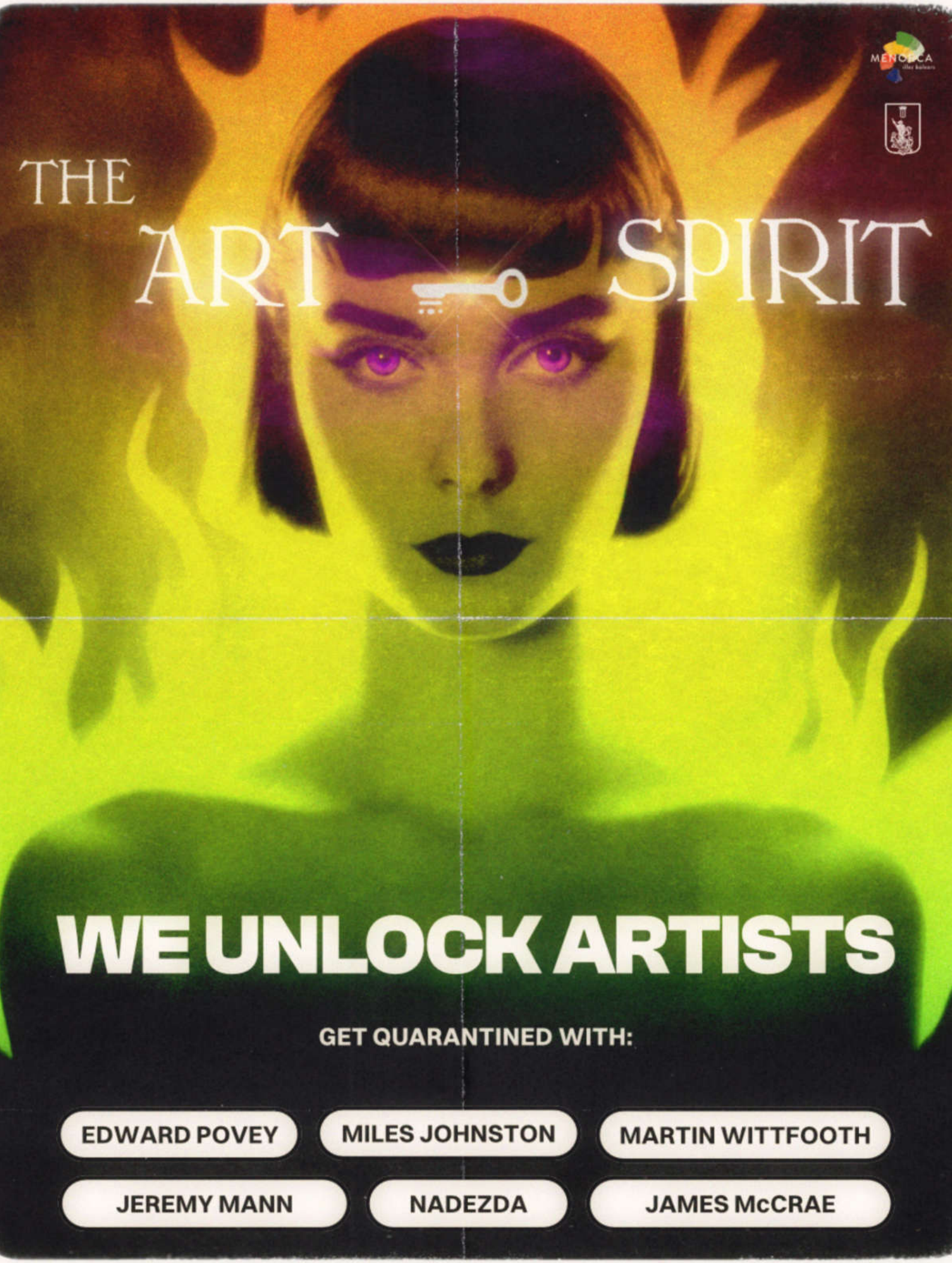
Entrevista

Idioma: inglés, subtítulos en español
Entrevistador: Jorge Fernández Alday
Producción: Pacific Camps, Carles Gomila
Duración: 1 hora y 1 minuto



VER LA ENTREVISTA

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



THE ART SPIRIT

WE UNLOCK ARTISTS

GET QUARANTINED WITH:

EDWARD POVEY

MILES JOHNSTON

MARTIN WITTFOOTH

JEREMY MANN

NADEZDA

JAMES McCRAE