

An oil painting of a still life. A large, rounded, olive-green vase holds a bouquet of flowers, including red carnations, pink carnations, and white daisies. In the foreground, a small, light-colored, bowl-like object sits on a surface. The background is a dark, textured brown. The painting style is visible with brushstrokes and a rich color palette.

OIL PAINTING ESSENTIALS

Mastering portraits, figures, still life, landscapes, and interiors

GREGG KREUTZ



GREGG KREUTZ, *LIGHT ON THE WATER*, 2005, OIL ON LINEN, 30 × 40 INCHES (76.2 × 101.6 CM).

OIL PAINTING ESSENTIALS

Mastering Portraits, Figures, Still Lives, Landscapes, and Interiors

GREGG KREUTZ



WATSON-GUPTION PUBLICATIONS
Berkeley

TO PHOEBE AND LUCY



GREGG KREUTZ, *CHEFS*, 2009, OIL ON CANVAS, 20 × 25 INCHES (50.8 × 63.5 CM).



GREGG KREUTZ, *TAOS HORSES*, 1990, OIL ON CANVAS, 30 × 38 INCHES (76.2 × 101.6 CM).

CONTENTS

INTRODUCTION

CHAPTER 1 ENGAGING THE ESSENTIALS: CONCEPT AND PROCESS IN OIL PAINTING

CHAPTER 2 PORTRAITS

CHAPTER 3 FIGURES

CHAPTER 4 STILL LIFES

CHAPTER 5 LANDSCAPES

Plein Air Landscapes

Studio Landscapes

CHAPTER 6 INTERIORS

AFTERWORD: A FEW FINAL THOUGHTS...

ACKNOWLEDGMENTS

ABOUT THE AUTHOR

INDEX



GREGG KREUTZ, *THE CRITIC*, 2002, OIL ON CANVAS, 22 x 24 INCHES (55.8 x 60.9 CM).

INTRODUCCIÓN

Todo pintor al óleo conoce esa sensación: estás parado frente al caballete estudiando tu pintura y, si bien no parece nada particularmente malo, tampoco tiene nada particularmente bueno. La imagen está ahí, mirándote, obviamente necesita ayuda, pero no envía una señal clara sobre qué tipo de ayuda.

En mi experiencia, cuando eso sucede, cuando fuerzas desconocidas han arrastrado el panorama a las turbias profundidades y están bloqueando todos los intentos de reanimación, es hora de abordar los grandes problemas, es hora de despojarnos de la superficialidad e ir tras lo esencial.

¿Pero qué elementos esenciales? Como verá en las páginas siguientes, hay muchos elementos esenciales de la pintura al óleo que son importantes, pero no todos pueden ser reunidos y arrojados a la pintura que sufre. Cuando te topas con un impasse artístico grave como el descrito anteriormente, ¿qué lo que necesitas son: ¡elementos esenciales!

Y afortunadamente, después de cuarenta años de intensa investigación, he descubierto exactamente cuáles son estos elementos esenciales:

- * Precisión: asegúrese de representar con precisión el tema.
- * Diseño: Organizar el material en un patrón dinámico.
- * Profundidad: asegúrese de que la sensación de espacio cercano/lejano sea convincente.
- * Drama: Intensifica la energía visual.

Cada uno de estos elementos esenciales es importante y el pintor al óleo debe prestarles total atención a cada uno de ellos.

Sin embargo, lo que sucede a menudo es que uno o más de ellos se descuidan y la imagen no alcanza su máximo potencial. Por ejemplo, si pones toda tu energía en la precisión pero descuidas el diseño, la profundidad y el dramatismo, la pintura se convierte en sólo un inventario de lo que se ve. O si enfatiza el diseño a expensas de la profundidad, la precisión y el dramatismo, obtendrá una imagen plana y decorativa, aspecto recortado. Para que la imagen tenga éxito, cada elemento esencial debe manifestarse plenamente en el lienzo.

En otras palabras, la pintura tiene que funcionar con los cuatro cilindros. Si descuida cualquiera de ellos, terminará con una imagen torcida e incompleta.

No es que lograr que cada elemento esencial sea fácil: algunos artistas pueden no tener problemas con el drama, por ejemplo, pero pueden fallar en la precisión. Otros pueden hacerlo brillantemente con precisión, pero no logran diseñar la imagen. Entonces, ¿cómo se dominan los cuatro?

HOW TO MASTER ESSENTIALS

Los investigadores que estudian los logros individuales dicen que el dominio de habilidades es el resultado de la práctica constante. Incluso han calculado exactamente cuánta práctica se necesita. Para alcanzar el estatus de experto en una disciplina, dicen, doce mil es el número mágico. Dedique doce mil horas y lo logrará.

Si bien esto puede ser cierto para ciertas disciplinas, no se aplica a la pintura al óleo. Pasar cuatro años pintando un cuadro al día no garantiza que acabarás siendo un buen pintor. Lo más probable es que termines queriendo hacer otra cosa, posiblemente cualquier otra cosa. ¿Por qué? Porque la habilidad de pintar al óleo no depende del tiempo. Depende de la percepción. Desarrollarse como pintor significa encontrar las respuestas a preguntas como: ¿Por qué el mundo tiene el aspecto que tiene? ¿Qué hace que una imagen sea efectiva? ¿Qué es la armonía? ¿Qué es la discordia?



GREGG KREUTZ, *POOL HALL*, 2010, OIL ON CANVAS, 18 x 20 INCHES (45.7 x 50.8 CM).

Here's some focused attention on skill mastering.

Esas preguntas no se responden con acciones repetitivas; se responden con una investigación empática, con una exploración práctica (o tal vez superficial). Así como un científico no progresará haciendo el mismo experimento día tras día, un artista no puede esperar mejorar pintando el mismo cuadro día tras día. Entonces, ¿cómo se dominan los elementos esenciales de la pintura al óleo?

Sensitivity

La sensibilidad es el componente central para dominar los elementos esenciales de la pintura al óleo. Sensibilidad, en este sentido, significa estar atento al color de la luz, al gesto de un modelo, a la delicadeza de una hoja y a la robustez de una vasija, así como estar atento al tacto de una pincelada. En mi opinión, ese tipo de sensibilidad holística, donde se presta igual atención tanto al sujeto como al proceso, es la verdadera clave para desarrollarse como pintor al óleo.

La sensibilidad sienta las bases para el conocimiento. En este libro, compartiré los conocimientos sobre pintura que he tenido durante los últimos cuarenta años, pero, en última instancia, para que usted realmente se beneficie, tendrá que llegar a sus propias conclusiones. Lo que he descubierto espero que te proporcione alguna orientación, pero cada idea que transmito sólo es útil si experimentas con ella y la conviertes en algo tuyo. Creo (y espero que lo descubras) que hay una inteligencia debajo de la superficie de la conciencia que informa nuestras percepciones. Parte de nuestra tarea como artistas es aprovechar esa inteligencia y confiar en ella. Una vez accedida, esa inteligencia puede aumentar su comprensión, profundizar su sensibilidad hacia su entorno y enriquecer su pintura al óleo.

Exploration of Multiple Genres

Creo que las ideas derivadas de la sensibilidad pueden ocurrir mejor cuando el artista explora diferentes tipos de temas. Retratos, figuras, naturalezas muertas, paisajes e interiores: cada uno de estos géneros enseña lecciones importantes sobre precisión, diseño, profundidad y dramatismo. Cuando se practican colectivamente, ayudan a ampliar el rango de expresión del artista. Y digo esto sabiendo que hay muchos artistas que intencionalmente se limitan a un género en particular. Se convierten exclusivamente en retratistas, bodegones o paisajes, y se aferran a esa única identidad.

¿Por qué? Para algunos, si dominan una determinada disciplina, disfrutan haciendo sólo lo que mejor saben hacer. Otros podrían sentir que limitarse a un tipo de tema los convierte en un producto más fácil de empaquetar.

Pero en mi experiencia como pintor, pasar de un tema a otro es el mejor enfoque porque amplía la ventana de oportunidades de aprendizaje. Me gusta trabajar en una naturaleza muerta, por ejemplo, y luego pasar a una pintura de figuras. A menudo, la pintura de figuras se beneficiará de algunos de los conocimientos adquiridos al pintar la naturaleza muerta. Luego, cuando paso a una pintura de paisaje, es posible que haya cosas que observé mientras pintaba la figura (tal vez la forma en que la luz iluminaba la espalda de un modelo) que puedo usar para enriquecer el paisaje. A menudo, estas ideas pictóricas pueden convertirse en fuertes elementos de diseño en torno a los cuales se pueden construir pinturas enteras.

SPANNING GENRES

A continuación se muestran tres ejemplos de cómo se puede utilizar una idea visual en múltiples géneros. Las imágenes de abajo y de enfrente pueden representar temas diferentes, pero cada una está estructurada alrededor del mismo esquema visual: la curva S. Como su nombre lo indica, esta idea de diseño particular es una forma de atraer al espectador a través del lienzo en una dirección y luego (como la letra S) invertir esa dirección. Es una herramienta vital si el artista quiere controlar cómo viaja el ojo a través de las imágenes.



GREGG KREUTZ, *BEND IN THE RIVER*, 2007, OIL ON LINEN, 20 x 24 INCHES (50.8 x 60.9 CM).

I emphasized the S curve of the river to lead the eye through the canvas.



GREGG KREUTZ, *NUDE*, 1998, OIL ON PANEL, 18 x 24 INCHES (45.7 x 60.9 CM).

Here's a lot of *unfinished* content contrasted with the highly finished figure, all united by the S curve.



GREGG KREUTZ, *STILL LIFE WITH LOBSTER*, 2002, OIL ON LINEN, 34 x 25 INCHES (86.3 x 63.5 CM).

I used an S-curve format (arranging the props around the letter S) to hold all the disparate elements together.

En esta página y en esta página, hay dos ejemplos de otro concepto visual que abarca géneros. En este caso, el concepto es mirar a través de un marco oscuro hacia el centro de interés iluminado.

Aprender a identificar y emplear conceptos de diseño compartidos dentro de varios géneros ayuda a alejar al pintor de un enfoque secuestrado. Como artistas, podemos aislarnos en un género específico o en una pintura individual.

Incluso dentro de pinturas individuales, uno de los grandes problemas para el artista es el aislamiento, es decir, la tendencia a centrarse demasiado en cuestiones visuales únicas. Si estás pintando un paisaje, por ejemplo, es posible que te quedes atrapado en la rama de un árbol sin siquiera relacionarlo con los temas más importantes de la pintura. De alguna manera, nuestras mentes tienden a concentrarse en un solo fenómeno y perder de vista cómo ese fenómeno se conecta con todo lo que lo rodea. Esta tendencia al aislamiento, ya sea que ocurra dentro de una sola pintura o de un género exclusivo, en última instancia limita el desarrollo del artista.

Para contrarrestar eso, para ayudar al pintor al óleo a liberarse de limitaciones, el primer capítulo del libro está dedicado a los elementos esenciales de la pintura al óleo que deben entenderse sin importar lo que estés pintando. El capítulo se divide en dos partes. La Parte 1, “Conceptos esenciales”, trata sobre conocimientos e ideas que se aplican a toda la pintura. La Parte 2, “Fundamentos del proceso”, explora técnicas y procedimientos que ayudarán al artista independientemente del tema. Luego, en los capítulos siguientes, exploraré géneros específicos para mostrar qué es exclusivo de ellos y cómo se conectan con ideas o elementos esenciales más importantes.



GREGG KREUTZ, *BELOW THE MANHATTAN BRIDGE*, 1982, OIL ON LINEN, 42 x 34 INCHES (106.6 x 86.3 CM).

Aquí estoy explorando la idea de una luz circundante oscura. En esta imagen, dentro de la bolsa de luz enmarcada por el edificio, utilicé ondas de humo para siluetar y mostrar a los dos personajes en la parte inferior del lienzo.



GREGG KREUTZ, *NATIONAL ARTS CLUB*, 1993, OIL ON LINEN, 16 x 18 INCHES (40.6 x 45.7 CM).

Otro concepto de luz circundante oscura. Para no manchar la alfombra del club con pintura. Pinté esto en mi estudio a partir de bocetos a lápiz.

Por encima de todo, cualquier cosa que elijas pintar debe funcionar en última instancia como una imagen: un evento visual con un principio, un desarrollo y un final. O dicho de otra manera: lo que está en el lienzo tiene que tener algún tipo de propósito, algún significado pictórico.

WHAT IS THE MEANING OF OIL PAINTING?

Esto nos lleva a la pregunta más importante: ¿Cuál es el significado de la pintura al óleo? ¿Por qué debería entregarse a esta actividad difícil y complicada? Después de todo, tomar fotografías con una cámara es más fácil, más rápido, más preciso y es mucho menos probable que arruine tu ropa.

¿Por qué deberías gastar tu valioso tiempo manipulando pintura al óleo?

Bueno, en primer lugar, las cámaras pueden ser convenientes, pero en realidad no duplican nuestra forma de ver. Duplican cómo ven las máquinas. Nos hemos acostumbrado tanto al aspecto de las fotografías que ya no nos damos cuenta de lo planas que parecen. Una pintura al óleo completamente realizada puede tener mucha más resonancia y profundidad.

Más importante aún, en mi opinión, la razón para convertirse en un pintor al óleo representativo es porque es una actividad profundamente satisfactoria que te conecta directamente con la vida. Pero no confíe en mi palabra: pregúntele a Leonardo da Vinci. En sus cuadernos dice: "De todas las ciencias, la pintura al óleo es la más importante".

¡De todas las ciencias!

En el mundo actual, por supuesto, tenemos problemas para ver la conexión entre la pintura al óleo y la ciencia, pero da Vinci sostenía que la ciencia y la pintura estaban profundamente conectadas. ¿Cómo es eso?

La pintura al óleo representativa efectiva requiere una investigación de tipo científico sobre cómo opera la vida visual. Cada pintor tiene que analizar y decodificar la verdadera naturaleza de la realidad percibida. El artista debe hacer y responder preguntas como ¿Por qué las cosas se ven como son? ¿Cómo leemos correctamente la profundidad? ¿Cómo percibimos el color? ¿Qué hace que algo sea brillante? ¿Cómo reconocemos la sombra?

Estas preguntas son absolutamente científicas. Pero también hay cuestiones filosóficas que el pintor al óleo representacional debe explorar. Preguntas como ¿Qué es la belleza? ¿Lo que es bueno? ¿Qué es humano? ¿Qué es significativo?

Todo esto y más están dentro del ámbito del pintor al óleo representativo. En este sentido, pintar al óleo no es una tarea trivial ni una mera actividad recreativa. Si eres un pintor al óleo representativo, eres parte de una orgullosa tradición de hombres y mujeres que buscan la verdad. Y si sigues su ejemplo y haces de la pintura al óleo una parte primordial de tu vida, es posible que no encuentres riquezas ni gloria, es posible que no crees una obra maestra trascendente, pero te puedo asegurar una cosa: definitivamente te mancharás la ropa con pintura. .



GREGG KREUTZ, *SELF-PORTRAIT*, 2008, OIL ON CANVAS, 18 x 14 INCHES (45.7 x 35.5 CM).



GREGG KREUTZ, *THE SETUP*, OIL ON LINEN, 2009, 22 x 30 INCHES (55.8 x 76.2 CM).

CHAPTER 1

ENGAGING THE ESSENTIALS: CONCEPT AND PROCESS IN OIL PAINTING

Ya sea que esté pintando un retrato, una figura, una naturaleza muerta, un paisaje o un interior, existen elementos esenciales de la pintura al óleo comunes a todos los que trascienden el género. En la introducción, mencioné los cuatro elementos esenciales de la pintura al óleo: precisión, diseño, profundidad y dramatismo. Estos cuatro subyacen e interactúan dinámicamente con los otros elementos esenciales de la pintura al óleo que describiré en este capítulo. Luego, más adelante en este libro, mostraré cómo se aplican a géneros particulares.

Como también mencioné en la introducción, debido a que la pintura al óleo implica tanto concepto como proceso, he dividido este capítulo en dos partes. El primero, "Concept Essentials", profundiza en ideas centrales como la naturaleza de la sombra, la naturaleza de la luz, la percepción de la profundidad, la función de la selectividad y los detalles de lo que hace que una imagen sea atractiva. El segundo, "Process Essentials", explora el procedimiento de la pintura al óleo, incluyendo aspectos como el uso de la abstracción para comenzar una pintura, los cuatro pasos para completar una pintura, la importancia de la variedad de trazos y cómo crear la sensación de movimiento en A lo largo del libro, para dejar claro a qué tipo de esencial me refiero, usaré CE para los conceptos esenciales y PE para los procesos. Comenzaré cubriendo los conceptos esenciales.

CONCEPT ESSENTIALS: LEARNING TO SEE WITH CLARITY AND INSIGHT

Por suerte para el pintor al óleo (y especialmente para alguien con una memoria como la mía), comprender los conceptos básicos no significa retener muchas reglas y regulaciones. Aprender a pintar no es acumulación de datos. En todo caso, aprender a pintar significa deshacerse de datos, deshacerse de ideas preconcebidas.

Todos, cada uno de nosotros, estamos cargados de imágenes, programación y agendas; y son estas construcciones mentales las que bloquean la visión con claridad. Ver es la clave: ver lo que hay frente a ti con claridad y perspicacia. Si, por ejemplo, miras una vasija de cerámica y una vasija de cobre, ¿cómo sabes de qué está hecha cada una? ¿Qué comunica que una superficie es cerámica y la otra metal brillante? Por supuesto, tanto los pintores como los no pintores pueden notar la diferencia instantáneamente; no hay tensión mental involucrada en descubrir cuál es metal y cuál es arcilla. ¿Pero, como lo sabes? ¿Qué hay detrás de la deducción instantánea?

know? What's behind the instantaneous deduction?



Ceramic pots have cool highlights.



Copper pots have warm highlights.

El relativo calor de los aspectos más destacados es lo que indica nuestra percepción. Si la vasija de cobre tuviera un punto culminante frío, en lugar de uno cálido, traducirías esa información en el sentido de que estás mirando una vasija de barro marrón. Es el color anaranjado del punto culminante de la olla lo que te indica que es de cobre. Nuestras percepciones se basan en una sofisticada decodificación de la realidad. Esto no sucede porque todos hayamos estudiado rigurosamente las variaciones de temperatura en las zonas destacadas, sino porque hay una inteligencia debajo de la superficie que informa nuestros conocimientos.

Selectivity: Reduce Visual Complexity

Entonces, aprender los conceptos básicos de la pintura no se trata de aprender muchas reglas: "el cobre tiene reflejos cálidos, la cerámica tiene reflejos fríos". Eso sería interminable. Aprender lo esencial significa obtener acceso a la inteligencia visual que ya existe: la sabiduría que acecha debajo. En este sentido, aprender a pintar es reduccionista. Es un acto de purga, un intento de reducir el desorden entre usted y la realidad. Es un acto de selectividad.

CE REDUCE THE AMOUNT OF COLORS AND VALUES IN THE PICTURE

Los valores se refieren a la claridad u oscuridad de lo que se ve. tener menos valores significa que del blanco al negro, en lugar de una gradación infinita, se utilizan sólo unos pocos pasos de gris en el medio. Menos colores significa... um... menos colores. Una de las razones por las que es difícil reducir el color y el valor es que la vida visual es infinita. La configuración más rudimentaria (una olla, por ejemplo, junto a unas naranjas) aunque aparentemente simple, si se la examina de cerca resulta tener una complejidad visual increíble (y, por supuesto, cuanto más se mira, más complejas se vuelven las cosas).



GREGG KREUTZ, *THE WHITE POT*, 2011, OIL ON PANEL, 12 × 18 INCHES (30.4 × 45.7 CM).

Para la pintura de arriba, el proceso consistió en reducir la complejidad visual hasta sus elementos centrales. Lo hice reduciendo los valores y seleccionando los aspectos más significativos de la configuración: la forma de la luz, la forma de la sombra y el color local (por color local me refiero al color esencial de lo que se está pintando; por ejemplo, el color local de una naranja es el naranja).

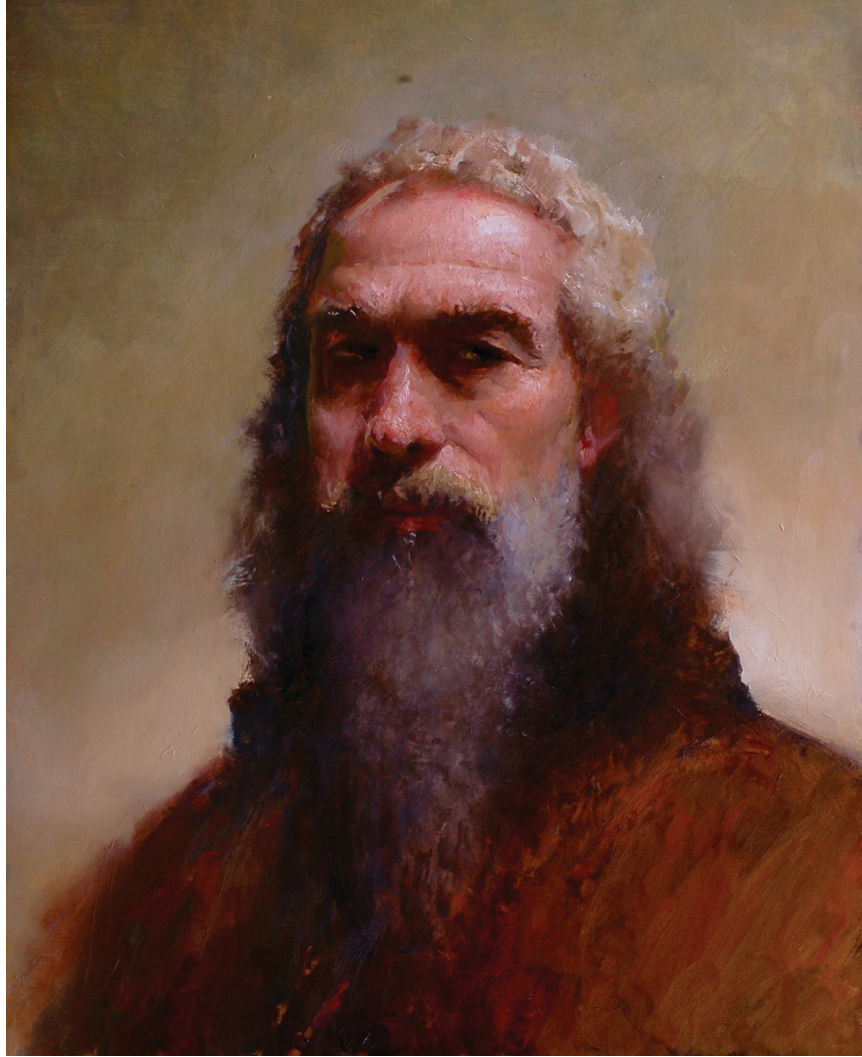
El peligro para el artista está en intentar plasmar toda la complejidad en el lienzo. Eso es un problema porque (1) no se puede hacer y (2) incluso si se pudiera, no sería "ingenioso". Ingenioso aquí significa económico, esbelto, no superfluo, ordenado. ¿Cómo puede entonces el artista traducir una complejidad tan densa en elecciones artísticas? ¿Cómo se puede convertir la realidad infinita en pintura? La respuesta es la selectividad.

CE DON'T JUST COPY, *SELECT* WHAT'S IMPORTANT

La selectividad está relacionada con cómo vemos. Elegimos lo que creemos que es importante y nos concentramos en ello. La selectividad es la clave para una pintura al óleo realista y eficaz. En lugar de copiar la realidad, tratando de duplicar los infinitos patrones y colores, el pintor al óleo selecciona aspectos de lo que ve que considera significativos para la pintura.

En manos de un maestro, la selectividad conduce a la grandeza. A través de la pintura, un artista como Rembrandt van Rijn reveló lo que consideraba la naturaleza esencial de la realidad. En sus pinturas posteriores, Rembrandt eliminó lo superfluo y mostró sólo aquellos elementos que consideraba vitales.

El problema de elegir qué seleccionar entre las infinitas opciones disponibles es uno que genera crecimiento en el artista. ¿Lo que es importante? No es sólo una pregunta de pintor; También es una cuestión humana.



GREGG KREUTZ, *HE WAS PATRICK*, 2015, OIL ON PANEL, 19 × 16 INCHES (48.2 × 40.6 CM).

En este retrato, podría haber agregado muchos más detalles y resolución al fondo, la chaqueta y la barba. En lugar de eso, seleccioné la cara superior como la única área de alta resolución.



GREGG KREUTZ, *BACKSTAGE*, 2011, OIL ON LINEN, 26 x 30 INCHES (66 x 76.2 CM).

Me gustan las escenas detrás del escenario. Me gusta la sensación de drama en desarrollo. Aquí mi hija Phoebe y su marido, Matt, interpretaron a los actores detrás del escenario. Los enfoqué, los seleccioné, rodeándolos de luz.



GREGG KREUTZ, *ART STUDENTS LEAGUE STUDIO*, 2015, OIL ON LINEN, 28 × 36 INCHES (71.1 × 91.4 CM).

This is a painting of Studio Seven of the Art Students League—the famous venue where all sorts of brilliant artists got their starts.

CE SELECT FOR STRUCTURAL SIGNIFICANCE

¿Debo pintar esta rama de árbol o aquella rama de árbol? ¿Esta arruga o aquella arruga? ¿Este punto culminante o aquel punto culminante? Las preguntas que enfrentan los pintores al óleo son infinitas y lo que los artistas eligen comunica sus prioridades. Una arruga en una camisa podría ser simplemente un pliegue aleatorio de la tela, mientras que otra podría indicar el tamaño y la forma del hombro subyacente. Seleccionar una estructura (en este caso, una arruga causada por el hombro en lugar de una arruga aleatoria) es una mejor opción porque un hombro humano tiene más significado que una arruga arbitraria de tela.

En última instancia, las decisiones que toman los artistas revelan quiénes son. Si una pintura documenta muchos fenómenos pequeños y dispersos, comunica una perspectiva fragmentada por parte del artista, tal vez incluso una aversión al compromiso. Por otro lado, si el pintor llena el lienzo con un objeto enorme (una roca enorme, una cara enorme, una uva gigante), eso posiblemente comunique un enfoque de la vida demasiado obvio y de mano dura. Por supuesto, los artistas tienen opiniones diferentes sobre lo que es importante y yo no soy una excepción. Los conceptos básicos que siguen son una lista priorizada de lo que siento que es significativo en la vida visual.



En ambos detalles, traté de comunicar lo que estaba pasando bajo la superficie, lo que estaba causando la fluctuación.



GREGG KREUTZ, *FARMER'S MARKET*, 2012, OIL ON PANEL, 16 × 20 INCHES (40.6 × 50.8 CM).

Las personas en esta pintura son lo que quería que mirara el espectador.

CE SELECT FOR HUMANITY

Pictorially speaking human trumps nonhuman That's because we humans place

Pictóricamente hablando, lo humano triunfa sobre lo no humano. Esto se debe a que los humanos nos colocamos en primer lugar en el orden jerárquico del universo. Priorizamos los fenómenos de acuerdo con nuestros valores centrados en lo humano y, como artista, debes estar alerta a esta priorización.

Se podría decir que todo lo que vemos está categorizado en términos de su conexión con la mente humana. Esta categorización se traduce en que un árbol es más importante que una roca, una persona más importante que un árbol, la cabeza de una persona más importante que el pie de una persona. En la cabeza, la boca es más importante que la oreja y el ojo más importante que la boca. Los pintores que ignoran esta jerarquía lo hacen a riesgo de perder su audiencia.



GREGG KREUTZ, MAYA, 2008, OIL ON PANEL, 20 x 16 INCHES (50.8 x 40.6 CM).

It was the penetrating, probing look in Maya's eyes that I chose to emphasize in this painting.

CE SELECT FOR DEPTH

Si estás tratando de comunicar la naturaleza de la realidad visual, un aspecto primario de esa realidad es una sensación de espacio cercano/lejano. Debes seleccionar fenómenos que aumenten la ilusión de dimensión en el lienzo. Por ejemplo, si estás pintando una maceta con flores, las flores del frente del ramo deben ser más vivas que las de la parte posterior.



GREGG KREUTZ, *PEONIES*, 1998, OIL ON LINEN, 28 × 22 INCHES (71.1 × 55.8 CM).

This painting of one of the world's most paintable flowers was conceived from the outset as a backward curved-C design with a special emphasis on the near flowers.



Details: The most direct way to get something to come forward is to put a lot of light on it. Generally, we perceive brighter as nearer.

A veces, sin embargo, no quieres que lo más cercano sea el más iluminado. A veces desea que la zona iluminada parezca más profunda en el espacio de su imagen. Esto se puede lograr proyectando sombras sobre los elementos cercanos. Pero tiene que haber algún aspecto del área sombreada que la haga aparecer visualmente. De lo contrario, se distorsionará la disposición cerca/lejos.

Pero para que la profundidad de la siguiente imagen fuera convincente, quería que las personas con sombras miraran más de cerca que los elementos sin sombras. ¿Como hacer eso? Mi solución fue empujar los elementos de color (rosa y rojo) en el área sombreada lo más alto que pude sin cambiar el valor de la sombra. En otras palabras, intensifiqué el color manteniendo el mismo valor.



GREGG KREUTZ, *FITTING*, 2012, OIL ON PANEL, 30 x 38 INCHES (76.2 x 96.5 CM).

Aquí hay una pintura interior de una prueba de vestuario que muestra una progresión de intensidad de luz de cercana a lejana desde la esquina inferior derecha, donde hay más luz, hasta la esquina superior izquierda débilmente iluminada.



GREGG KREUTZ, *PERUVIANS*, 1988, OIL ON LINEN, 20 x 24 INCHES (50.8 x 60.9 CM).

In this farmer's market scene, the relatively distant Peruvian band was lit and the nearer flower buyers were in shadow. Generally speaking, what's lit looks closer (because it's more dynamic) than what's in shadow.

Selectivity: Wrap-Up

Ya sea que esté pintando una figura en una habitación o una puesta de sol junto al océano, sus decisiones sobre qué enfatizar deben basarse en criterios importantes. Debe elegir elementos para enfatizar que mejoren la precisión, el diseño, la profundidad y el dramatismo de su lienzo, y estas selecciones deben encajar en el esquema general de la imagen. Por supuesto, debería ser una palabra controvertida. Cuando los artistas escuchan la palabra debería, tienden a correr lo más rápido que pueden en la dirección opuesta. Obviamente, los artistas pueden (y harán) hacer lo que quieran. Pero si la pintura pretende ser una comunicación significativa, los artistas harían bien en maximizar las herramientas a su disposición. Y eso significa seleccionar aspectos del mundo visual que transmitan lo que el artista considera los elementos más significativos de la vida visual. Seleccionar lo que es aleatorio o trivial debilita una imagen.



GREGG KREUTZ, *BRASS AND GOLD*, 1996, OIL ON CANVAS, 12 × 16 INCHES (30.4 × 40.6 CM).

Shadow helps tell the structure story here. The crescent moon shape shadow on the little pot cues the eye that the pot has two facets.

Shadow: Create Drama and Shape Dimensionality

Las sombras son un desafío central para los pintores al óleo. No poder representarlos de manera convincente es un problema recurrente que podría tener sus raíces en nuestra estructura psicológica. Los humanos nos inclinamos instintivamente hacia lo brillante y soleado y nos alejamos de nuestro lado oscuro. Esa tendencia podría ser lo que impide la comprensión total de la sombra. Pero un factor más concreto podría ser óptico; cuanto más miramos una sombra, más se adaptan nuestros ojos a su oscuridad, lo que nos hace malinterpretar lo oscura que es. Pero sin descubrir la verdadera naturaleza de la sombra, los pintores no pueden expresar todo el alcance de la realidad visual.

shadow, painters can't express the full scope of visual reality.



GREGG KREUTZ, *ALFREDO*, 2003, OIL ON LINEN, 25 x 21 INCHES, (63.5 x 53.3 CM).

Shadow plays a strong role in this painting. I wanted Alfredo to look as if he's emerging from the unknown.

CE CREATE STRUCTURE WITH SHADOW

Sin sombras, la forma parece plana. Para crear una sensación de estructura, es necesario que haya un plano de luz y un plano de sombra. Entonces el espectador puede darse cuenta de que hay dos aviones. Esto puede parecer evidente, pero si lo descuidas (si sólo pintas el plano de luz y omites el plano de sombra), tu imagen no tendrá profundidad. Mostrar que hay un lado oscuro y un lado luminoso indica al ojo la dimensionalidad del objeto.

CE USE SHADOW TO BRIGHTEN THE LIGHT

Las sombras también hacen que la luz parezca más brillante. Imagínese un lienzo en blanco. Es brillante, por supuesto, pero el brillo no tiene impacto porque no hay nada con qué compararlo. Las sombras le dicen al ojo cuán intensa es la luz.

CE USE SHADOW TO ADD EMOTIONAL DEPTH

Una última función de la sombra es dar resonancia emocional a la pintura. Si un cuadro está pintado exclusivamente con colores llamativos, puede parecer superficial y con volantes. Aplicar sombras ricas y oscuras le da equilibrio a la pintura. Con la sombra, el artista puede crear el drama de la luz emergente, la amenaza de una amenaza oculta o lo inquietante de un misterio ilusorio. Sin embargo, la cualidad ilusoria de la sombra (la sutileza) puede hacer que sea un fenómeno difícil de pintar.



GREGG KREUTZ, *THE CONVERSATION*, 1999, OIL ON CANVAS, 20 x 28 INCHES (50.8 x 71.1 CM).

The slanted dark shadows here make the light look brighter.

HOW NOT TO PAINT SHADOWS

En mi enseñanza, me ha resultado útil mostrar seis formas de no pintar sombras, formas que harán que las sombras no parezcan sombras. Mostrar cómo no se deben pintar las sombras parece ser más instructivo que mostrar ejemplos positivos de cómo se deben pintar. Lo que sigue, entonces, son ejemplos de lo que no se debe hacer. Cada uno está expresamente diseñado para violar flagrantemente la norma que lo acompaña.

Descubrir cómo convertir sombras en pintura es uno de los grandes desafíos de la pintura al óleo. En los ejemplos de Apple (con la excepción del último), intenté ilustrar cómo no representar sombras. Para recordar los seis ingredientes de las sombras, intente utilizar el acrónimo COLOCADO:

Passive • Local color • Articulation • Continuity • Echo • Dark



Pasiva: Las sombras deben ser tranquilas y no dinámicas. Esta está demasiado ocupada.

Passive: Shadows should be quiet and undynamic. This one's too busy.



Local color: Shadow needs to be a dark version of the local color. This shadow's color

Color local: la sombra debe ser una versión oscura del color local. El color de esta sombra

doesn't relate.



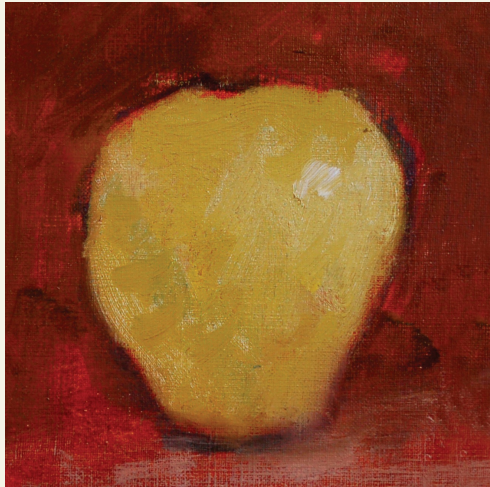
Articulación: Las sombras deben estar definidas y legibles.
El borde de esta sombra es demasiado vago.



Continuidad: la sombra no debería cambiar de color al azar. El color de la
sombra superior es muy diferente del color de la sombra del plano lateral.



Eco: el borde interior de la sombra debe hacer eco del borde exterior del objeto. El borde interior de esta sombra es demasiado aleatorio, no lo suficientemente paralelo al borde exterior.



Oscuro: las sombras deben ser sustancialmente más oscuras que el plano iluminado. Esta sombra es demasiado sutil para leerla como sombra.



An example of "good shadow": This apple exhibits the six shadow ingredients correctly applied.

Light: Illuminate Your Oil Painting

Mi primer profesor de pintura al óleo, Frank Mason, era famoso por recorrer el aula preguntando a los estudiantes: "¿Dónde está el efecto de luz?". Creía que cada pintura necesitaba un área donde la luz se manifestara plenamente, un lugar donde hubiera una vívida explosión de luz desinhibida. Ese principio de que las pinturas necesitan crear un efecto de luz dinámico ha sido un elemento central en casi todas las pinturas que he creado desde entonces.

CE MAKE LIGHT THE MAIN EVENT

No sorprende que la luz esté en el centro de la pintura al óleo. Nos debemos a nosotros mismos existencia a la luz (gracias, sol), por lo que cualquier pintura que parezca real debe comunicar la vitalidad de la luz real: la emoción y la explosividad de la luz pura e intensa. Traducir eso en pintura significa aclarar y espesar el empaste, así como aclarar cualquier pintura oscura que se encuentre cerca.

Lograr una apariencia iluminada requiere una observación cuidadosa y sensible. Para crear una imagen iluminada convincente, es necesario convertirse en un conocedor de la luz, alguien que pueda distinguir entre luz superior (luz desde arriba), luz total (luz desde el frente), luz lateral (luz que recorre la forma) y luz de borde. luz (luz que solo incide en los bordes del formulario). Cada tipo de iluminación tiene su propia cualidad especial y un pintor al óleo debe estar atento a lo que distingue a cada uno de ellos.

El tipo de luz más común (o debería decir el más fácil de dominar) en la pintura es la luz que proviene de arriba y que llena las tres cuartas partes del sujeto. Good Apple está pintada con tres cuartos de luz.



GREGG KREUTZ, *STREET FAIR AT DUSK*, 2003, OIL ON LINEN, 24 x 22 INCHES (60.9 x 55.8 CM).

There's no ambiguity here; my goal is clear: capturing the force of late afternoon light.

Generalmente, desea que la luz llene la mayor parte posible del formulario. No dejes que muera a la mitad del formulario. Demuestre que la luz tiene fuerza y es capaz de empujar hasta el comienzo de la sombra. El "hombro" superior de la manzana es donde dejé que la luz fluyera. En un retrato, la luz puede atravesar la parte superior de la frente.

Massing: Retain the Integrity of Big Shapes

La mayoría de los artistas quieren que sus pinturas sean imaginativas, es decir, quieren que la imagen tenga un impacto legible, gráfico, casi como el de un cartel. Si es demasiado sutil, si las formas no están lo suficientemente definidas y todos los bordes se desdibujan, no habrá nada visual que el espectador pueda captar. Y ahí es donde entra en juego la masa.

CE MASS THE SHAPES

Es importante concentrar la luz, la sombra y el fondo. Masa es un término clave en la pintura. Sin masa, la imagen parecerá fragmentada y poco sistemática. ¿Qué significa masa? Tiene que ver con **aferrarse a la integridad de las grandes formas**. Si estás pintando una figura, no permitas que la luz en la espalda de la figura se vea interrumpida por piezas de oscuridad discordante. La parte trasera iluminada debe mantenerse unida como una sola unidad. Masa también se refiere a agrupar; debes asegurarte de que las piezas de luz estén agrupadas y las piezas de oscuridad estén agrupadas. **Si están dispersos al azar, la imagen se verá fragmentada.**



GREGG KREUTZ, *SKETCHING*, 2006, OIL ON LINEN, 22 x 25 INCHES (55.8 x 63.5 CM).

I was trying to capture a mood here, a quiet moment between artist and model. To do that, I had to mass the light and shadow.

Color, Light, and Highlights: Create an Effective Interplay

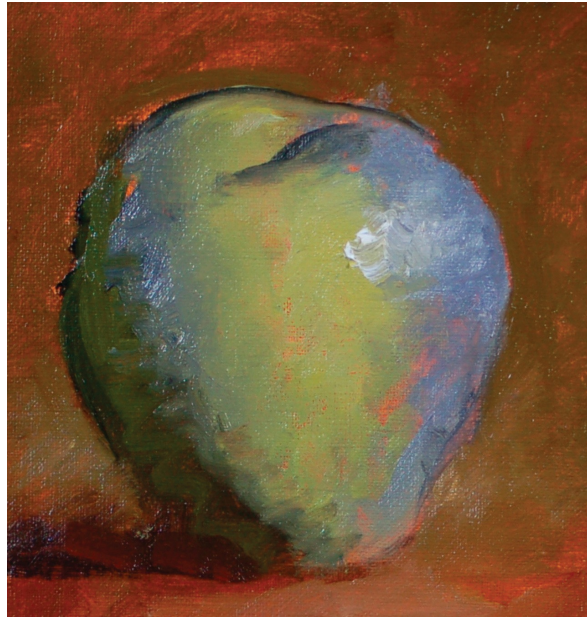
La pintura al óleo realista es un truco de magia, un juego de tontos con mucho humo y espejos. La buena pintura representacional, en efecto, engaña al espectador haciéndole creer que la dimensionalidad ocurre en una superficie plana y que la luz emana del lienzo. Para que esto sea convincente, el artista tiene que manipular el enfoque del espectador oscureciendo algunas áreas del lienzo mientras lanza deslumbrantes trazos altos en el área focal. En otras palabras, el artista tiene que hacer creer al espectador que la pintura es luz. ¿Cómo se hace eso?

CE LET LIGHT REVEAL THE COLOR

Esto esencial parece simple, pero puede volverse complicado. Esto se debe a que la luz también puede quemar el color. Encontrar el equilibrio entre demasiado color y muy poco es complicado.

Demasiado color y lo representado parece apagado; muy poco color y lo pintado se ve lechoso y opaco.

what's painted looks milky and dull.



GREGG KREUTZ, *BAD APPLE*, 2015, OIL ON PANEL, 10 × 8 INCHES (25.4 × 20.3 CM).

The way this green apple is only green in its interior makes it look like it's a gray apple with a little green in the center.



GREGG KREUTZ, *GOOD APPLE*, 2015, OIL ON PANEL, 10 × 8 INCHES (25.4 × 20.3 CM).

In this apple, I've pushed the green out to the starting edge. Now the apple looks fully in color.

PLACE THE LOCAL COLOR AT THE STARTING EDGE

No sólo es importante la cantidad de color que utilices, sino que el lugar donde se coloca el color también transmite información. El color debe comenzar en lo que yo llamo el borde inicial de la forma, el lugar donde la luz incide por primera vez en el objeto. Así es como (inconscientemente) determinamos el color correcto del objeto, comprobando (inconscientemente) qué color vemos a lo largo del borde inicial.

Como ilustra Good Apple, la ubicación del color de la manzana en el formulario es fundamental. Pero dónde colocar el color no es la única cuestión de color que necesita atención. También está la cuestión de cómo el color de la fuente de luz afecta el color de las luces.

CE MAKE THE HIGHLIGHTS DYNAMIC

Dado que el color de la luz (en el caso de Good Apple, una luz fría del norte) también debe documentarse, es una buena idea asegurarse de que la iluminación, que es un reflejo directo de la fuente de luz, tenga una calidad fría. Como se mencionó en esta página, esta regla queda suspendida cuando se pintan oro, cobre o latón (tienen reflejos cálidos), pero para todo lo demás, cuando la fuente de luz es fría, los reflejos también deben ser fríos. Pero las luces pueden aportar más que variedad de temperatura a la pintura. También pueden tirar del centro de la forma hacia adelante, mostrar el color de la luz y mostrar la naturaleza de la forma representada (una superficie brillante tiene un resaltado nítido y una superficie rugosa tiene un resaltado fragmentado). Lo mejor de todo es que Los aspectos más destacados permiten al artista emocionar a la multitud con pinceladas deslumbrantes.

CE TO MAKE THE LIGHTS LOOK BRIGHTER, BLEACH OUT THE DARKS

El agotamiento es otra forma de comunicar una luz fuerte. Por quemado me refiero a blanquear los elementos cercanos a las áreas más iluminadas.



GREGG KREUTZ, *MEXICAN PITCHER*, 2001, OIL ON PANEL, 18 x 24 INCHES (45.7 x 60.9 CM).

Speed was of the essence here. Normally, I take my time with still lifes, but for this one, I wanted to treat it like a plein air painting—getting everything down fast and furious. Note the flashy highlights.



GREGG KREUTZ, *PERSIAN POT*, 2014, OIL ON PANEL, 17 × 20 INCHES (43.1 × 50.8 CM).

Here I burned out the pattern on the pot as well as the color of the melon to give the light a more forceful look.

Prioritization: Make the Pictorial Primary

De la misma manera que una buena historia nos hace seguir la lucha de un personaje a través del conflicto hasta su resolución, en una pintura necesitamos movernos a través de los elementos sombríos del lienzo hasta el clímax de la imagen. En una historia, no nos importa qué tan bien descrita esté, digamos, una puesta de sol aleatoria; si no guarda relación con la trama, nos aburriríamos. Y lo mismo ocurre con la pintura. Los detalles brillantemente descritos que no contribuyen al significado pictórico de la imagen son, en lo que respecta al panorama general, más un obstáculo que una ayuda.

CE DON'T LOSE SIGHT OF YOUR PICTORIAL IDEA

Lo que elijas incluir en tu pintura debe encajar en el esquema general de la imagen y fortalecer tu idea pictórica. Estoy usando el término idea pictórica aquí para referirme a la estructura visual básica de la imagen. Por ejemplo, una idea pictórica podría ser un objeto brillante rodeado de misterio. Si esa es la idea.

No pongas muchos detalles en el área misteriosa. Si la idea pictórica es una silueta oscura contrastada con una luz brillante, asegúrese de que el contraste entre la luz y la oscuridad sea lo suficientemente fuerte como para transmitir esa idea.

Ya sea que su pintura sea la celebración de una hermosa vista o la crónica de un rostro antiguo, las imágenes deben funcionar ante todo como una imagen. Lo que, por supuesto, plantea la pregunta: ¿qué es una imagen?

Un árbol puede estar bellamente pintado y, aun así, no parecer parte de un cuadro. La fruta en un estante, no importa cuán bien renderizada esté, puede terminar pareciéndose solo, bueno, a fruta en un estante.

¿Qué distingue una imagen de una colección de objetos? A continuación presentamos algunos conceptos básicos, empezando por el movimiento, que pueden ayudar a responder esa pregunta.



GREGG KREUTZ, *IRISH COTTAGE*, 2004, OIL ON CANVAS, 8 × 10 INCHES (20.3 × 25.4 CM).

I painted this scene on the spot. I was trying to quickly capture the charm of this picturesque Irish ruin.



GREGG KREUTZ, *IRISH COTTAGE*, 2004, OIL ON CANVAS, 25 x 30 INCHES (63.5 x 76.2 CM).

Here's the same subject painted in the studio. I strengthened my pictorial idea of intense light on the center of interest (the cottage) by burning out detail in the sky and intensifying the shadows.

Movement: Capture the Dynamism of Value, Color, and Physicality

Los pintores al óleo representativos no sólo necesitan convertir dos dimensiones en tres, sino que también necesitan convertir lo estático en dinámico. Las imágenes del lienzo deben parecer animadas, ya sea un árbol doblado por el viento o una manzana en un estante. ¿Cómo se hace que una manzana estática parezca animada? El color pulsante y los valores cambiantes son las herramientas que pueden hacer que el sedentario cobre vida.

CE MAKE SURE YOUR PICTURE HAS MOVEMENT

Si quieres que tu pintura parezca un cuadro, el movimiento es crucial. La calidad aparentemente estática de una superficie pintada no debería engañar al espectador haciéndole creer que nada está en movimiento. Las grandes pinturas a veces son vertiginosas en su trayectoria de elemento en elemento. En última instancia, todos los aspectos de la imagen deberían “moverse”.

Hay diferentes formas de establecer movimiento en tu pintura:

- * Movimiento de Valor
- * Movimiento de colores
- * Movimiento del sujeto

CE MAKE THE VALUE MOVE FROM DARK TO LIGHT OR LIGHT TO DARK

El brillo de la oscuridad a la luz es una idea de movimiento clave si quieres dramatismo en tus pinturas. Digamos que en el lado izquierdo de tu lienzo colocas una oscuridad masiva y de aspecto misterioso. A medida que el ojo recorre la pintura, comienzas a distinguir vagamente objetos algo más claros, hasta que las cosas se vuelven lo suficientemente brillantes como para que puedas distinguir claramente lo que está sucediendo. Finalmente, cuando llegas al corazón de la pintura, el sujeto se convierte en una explosión de luz explosiva que induce a entrecerrar los ojos.

Si ese es el tipo de movimiento que desea, es necesario que haya un compromiso total con esa visión. Las sombras deben ser muy oscuras y las luces muy iluminadas. Poner una oscuridad profunda en medio de un clímax luminoso interrumpe el movimiento, del mismo modo que poner una luz en medio de la oscuridad misteriosa mata el misterio.

Hay una lógica en este movimiento de la oscuridad a la luz, más allá de simplemente proporcionar dramatismo. Hacer que el fondo y el primer plano se iluminen a medida que se acercan a los elementos importantes envía un mensaje al espectador de que lo que se muestra es importante; de hecho, tan importante que el entorno se ilumina cuando se acerca a él.

Alternativamente, puedes hacer que la luz se convierta en oscuridad. Tal movimiento de valores podría ocurrir después del evento principal; por ejemplo, después de que la luz completa su explosión en una olla blanca, la luz puede comenzar a disminuir y oscurecerse a medida que se aleja de ese clímax.



GREGG KREUTZ, *UNION SQUARE DUSK*, 1989, OIL ON PANEL, 18 × 24 INCHES (45.7 × 60.9 CM).

This painting is all about value movement: light moving from dim to brilliant and back again.



GREGG KREUTZ, *CHINATOWN MARKET*, 1992, OIL ON PANEL, 12 x 16 INCHES (30.4 x 40.6 CM).

In this market scene, I placed the most light on the man in the center. Then by darkening the periphery, I tried to give the feeling of the light intensifying as it headed toward him.

La luz que se desvanece en oscuridad también ocurre en la forma. Volviendo al ejemplo de la (buena) manzana (ver el cuadro *La buena manzana*), a medida que la luz se dirige hacia la sombra, ésta necesita oscurecerse un poco. Y justo antes de llegar a la sombra, se oscurece considerablemente.

Rembrandt fue el defensor del movimiento de la oscuridad a la luz, y siempre utilizó la luz para llevar al espectador al corazón de su pintura. En sus manos, la luz no sólo iluminaba al sujeto; se fusionó con el tema para darle significado a la imagen.

Un movimiento de claro a oscuro puede ayudar a aumentar la sensación de profundidad. Por ejemplo, en un interior, el suelo probablemente debería oscurecerse a medida que se aleja del espectador. En una naturaleza muerta, la mesa debe ser brillante cuando está cerca del espectador y oscura cuando está lejos del espectador. Sin embargo, esto no siempre es cierto. La sombra, nuevamente, como esos compradores de flores en sombra frente a los peruanos, a veces cae sobre el primer plano, haciéndolo parecer más oscuro.

CE MAKE THE COLOR MOVE

Al igual que la luz, el color no debería ser estático. El color puede evolucionar y transformarse de un tono a otro. Un fondo, por ejemplo, puede fluir a medida que se mueve por el lienzo, cambiando de verde a rojo, de amarillo a morado o de azul a naranja.

En los paisajes, los cielos son lugares naturales para el movimiento del color. A menudo, la parte del cielo más cercana al sol puede ser amarilla y luego cambiar a azul o violeta a medida que se mueve en la otra dirección.

El color de la piel también puede “moverse”. La parte de la piel que mira a la luz puede ser naranja, pero a medida que la forma se aleja de la luz, si el fondo es frío, puede evolucionar hacia un color más frío derivado del fondo, como un verde oliva.

También puede haber una evolución desde el no color (algo gris y opaco) hasta el color. La mayor parte de tu lienzo podría ser de un anodino marrón grisáceo, y luego, cuando se coloca un color real en el centro de interés (¡bam!), logras impacto. En la pintura que se muestra a continuación, mantuve el color bajo hasta el golpe final.



GREGG KREUTZ, *FRENCH SKY*, 1997, OIL ON CANVAS, 30 × 35 INCHES (76.2 × 88.9 CM).

This was painted in my studio from pencil sketches I did in France. The color movement is purple to yellow.

CE MAKE THE SUBJECT MOVE

Las personas en tus cuadros deben verse animadas. A menos que estés haciendo algo
comentario puntiagudo sobre la existencia de drones, los sujetos humanos que representas no deberían parecerse a sus fotografías de pasaporte.

La gente necesita mostrar el “aliento de vida”, un sentimiento de acción. Incluso si el sujeto está haciendo algo tan sedentario como sentarse en una cama, aún puedes hacer que parezca activo enfatizando la hinchazón de su pecho o girando su cabeza en una dirección diferente a la de sus hombros.



GREGG KREUTZ, *LESLIE*, 2013, 40 × 30 INCHES (101.6 × 76.2 CM).

In this painting, I wanted to capture the feeling of Leslie in motion, as though she was just finishing picking up some roses.



GREGG KREUTZ, *JAMES IN THE YELLOW SHIRT*, 1980, OIL ON CANVAS, 30 × 24 INCHES (76.2 × 60.9 CM).

The color idea here was the vivid yellow of James's shirt pitted against the dark neutral raw umber that surrounds him. It's color versus noncolor.

A Few Final Concept Essentials: Remember Balance and Variety

Como vimos en la última sección, el movimiento es crucial para distinguir una imagen de una colección de objetos. El equilibrio y la variedad también son importantes para hacer de tu pintura un cuadro.

CE BALANCE INTEGRATION AND INDEPENDENCE

En pintura es necesario que haya un equilibrio entre lo general y lo particular, entre integración e independencia. Así como cada género tiene dentro de sí lo único y lo compartido, cada cosa que estás pintando (limón, espiga, nube) tiene cualidades en común con otros limones, espigas o nubes. Si lo que estás pintando es demasiado específico, parecerá aislado y desconectado; si es demasiado general, parecerá genérico.

CE MAKE SURE THE PICTURE HAS SIZE VARIETY

Si todo está al mismo nivel de altura, la imagen parecerá repetitiva. El uso de accesorios, personas o árboles que tengan diferentes alturas le da dramatismo e interés visual a la imagen.

CE MAKE SURE THE PICTURE HAS TEXTURAL VARIETY

Darle al ojo una variedad de superficies para mirar aporta riqueza a la pintura. Es necesario que haya una interacción de diferentes tipos de superficies.

CE USE A COOL BACKGROUND COLOR TO MAKE FORM RECEDE

Este concepto sólo es cierto si el fondo es atractivo. Al poner algo de este color frío (por ejemplo, un azul frío, un verde frío o un ámbar frío) en el color local de un objeto, éste parecerá regresar al espacio.



GREGG KREUTZ, *ASSISI STREET*, 2014, OIL ON PANEL, 14 × 12 INCHES (35.5 × 30.4 CM).

This piece was painted outside on a beautiful Italian day. I used the cool blue sky to create depth, by adding it to the shadows and lights as they receded.



GREGG KREUTZ, *DARK GLASS*, 1985, OIL ON PANEL, 10 x 12 INCHES (25.4 x 30.4 CM).

How lights interact with different surfaces was part of the concept here.

Concept Essentials: Wrap-Up

Los conceptos esenciales que hemos discutido aquí (reducir la complejidad visual, hacer que lo pictórico sea primario, crear dramatismo y dar forma a la dimensionalidad, y muchos otros) trabajan de la mano con los elementos esenciales del proceso que exploraremos en la siguiente sección. Como ya habrás notado, a menudo es difícil separar el concepto del proceso. La dificultad para separarlos revela cuán centrales son para la pintura al óleo tanto los conceptos como los elementos esenciales del proceso. De hecho, son esenciales porque reflejan la esencia, el carácter intrínseco, la naturaleza misma de la pintura al óleo.

PROCESS ESSENTIALS: NUTS AND BOLTS OF OIL PAINTING

Los conceptos básicos del proceso tratan sobre enfoques físicos de la pintura, formas de maniobrar la pintura al óleo para expresar aspectos visuales del tema. Un poco menos teóricos que los conceptos básicos, los conceptos básicos del proceso se ocupan de los procedimientos: los aspectos prácticos de poner pintura sobre un lienzo.

Active Creation: Be Sure You Like Oil Paint!

Un requisito previo vital para dominar los conceptos básicos de la pintura al óleo es que le guste la pintura al óleo. Te debería gustar cómo se siente cuando lo mezclas, cómo fluye del pincel, cómo puedes empujarlo sobre el lienzo. Si eres pintor al óleo, debes ser pintor al óleo. Debes aplicar la pintura con vigor concentrado. Una pintura al óleo es un registro de creación activa y esa sensación de actividad debe reflejarse en su lienzo.

PE USE THE PAINT EXPRESSIVELY

La pintura al óleo tiene una cualidad distintiva y viscosa, y la forma en que se aplica es una medida de La conexión del artista con el proceso de pintura. Una aplicación fina y descuidada, por ejemplo, produce una apariencia tacaña y desconectada. La emoción de traducir lo que ves en pasajes de pigmento húmedo no debe ocultarse a los espectadores. En cambio, la pintura húmeda debería celebrarse, hacerse parte de la experiencia visual. Para decirlo de otra manera, no usar la pintura de manera sensual genera un efecto de libro para colorear: la apariencia de contornos rellenos.



GREGG KREUTZ, *FALL AT THE FARMER'S MARKET*, 2013, OIL ON LINEN, 16 × 20 INCHES (40.6 × 50.8 CM).

In this painting, I tried to use dynamic paint and strong, simplified values to communicate the feeling of a brisk fall day.



GREGG KREUTZ, *MARKET*, 2009, OIL ON CANVAS, 16 x 20 INCHES (40.6 x 50.8 CM).

The stronger, more energetic strokes in the foreground make that area come forward.

PE USE PAINT STROKES TO DESCRIBE DEPTH

Los trazos también pueden reforzar la sensación de profundidad en un lienzo. Un trazo grande y grueso se adelanta. Un pequeño golpe retrocede. A veces, ese hecho óptico es todo lo que necesitas para crear un fuerte efecto cercano/lejano. Sin embargo, si descuidas este fenómeno y pones un trazo grueso en un segundo plano, perderás profundidad. El tamaño de un trazo debe depender de su ubicación en el espacio pictórico.

La dirección del trazo también es significativa. Si estás pintando un pétalo de flor, es una buena idea comenzar el trazo en el extremo más cercano del pétalo y levantar el pincel a medida que avanzas en la pintura. Una vez más, fuerte es igual a cerca, débil es igual a lejos.

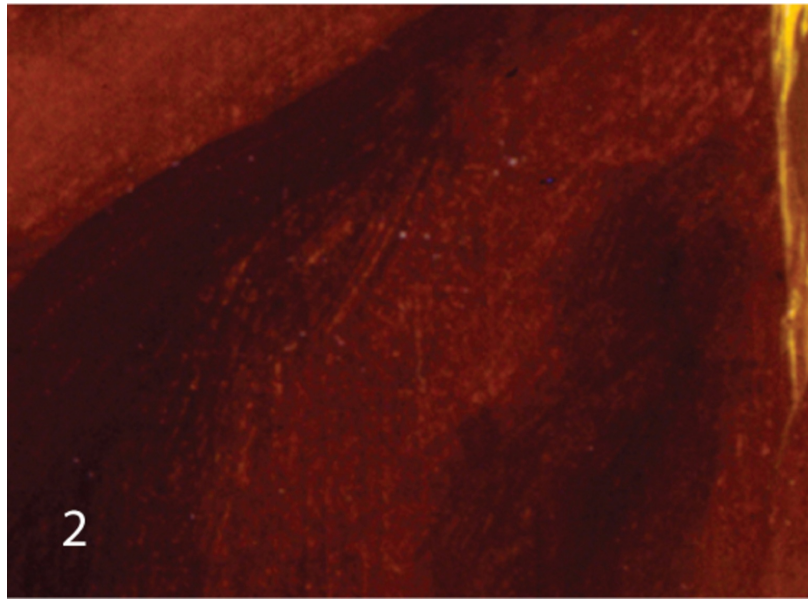
Una nota de precaución: existen demasiados trazos. Si su pintura está llena hasta el borde de pegotes y acentos, el espectador sufrirá un caso de sobrecarga visual. En cierto punto, la conmoción de la pintura se anula. Imagínese, por ejemplo, cuánto más fuerte parece un acento brillante cuando se lo compara con una masa sólida que cuando se lo compara con muchos otros acentos. Es por eso que alguna parte de tu imagen debe pintarse con el trazo sin trazo. Debido a que nuestros ojos sólo pueden absorber cierta actividad, el pintor debe ser selectivo con los efectos del pincel.

PE FILL THE PAINTING WITH A VARIETY OF STROKES

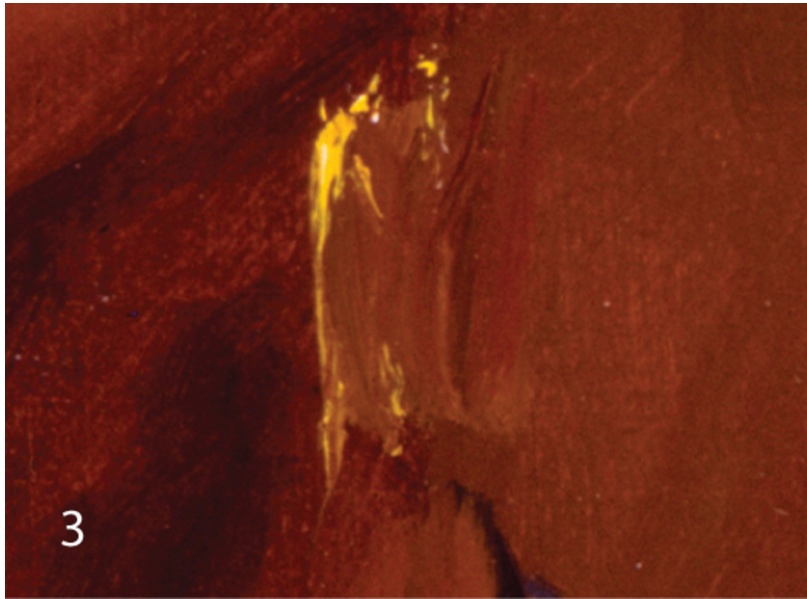
Hay aproximadamente cinco formas de aplicar pintura al óleo. Puede utilizar algunos o todos estos en una sola pintura.



1. Un trazo suave arrastra pintura clara sobre pintura seca más oscura de tal manera que la pintura más oscura parpadea sutilmente a lo largo del trazo.



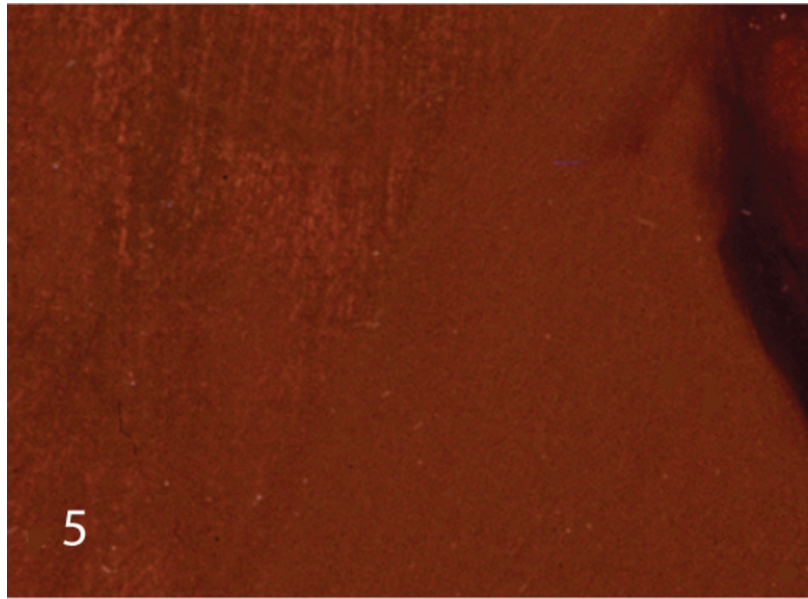
2. Un trazo de glaseado hace flotar un tono transparente más oscuro sobre un valor más claro.



3. Se realiza un trazo de acento con un movimiento rápido: el artista levanta el pincel al final del trazo.



4. Se produce un trazo suave cuando el pincel cargado libera una gran cantidad de pintura sobre el lienzo.



5. Un trazo sin trazo significa que no se ven pinceladas. Se utiliza cuando quieres un pasaje fluido.



GREGG KREUTZ, *PHYLLIS*, 1998, OIL ON LINEN, 24 x 20 INCHES (60.9 x 50.8 CM).

My hope in this painting was to resolve enough of Phyllis's features and what she's wearing so that I could leave the rest of the image vague. All the while, of course, I wanted to make the brushwork evident on the canvas.

Una sola pintura podría mostrar los cinco tipos de trazos. Por ejemplo, el paisaje de abajo tiene un primer plano sombreado y vidriado, algunas nubes dispersas en el cielo, un pasaje de trazos sin trazos en las montañas distantes y trazos de acento en el centro de interés. Usar solo un tipo de trazo en toda la pintura habría resultado en un efecto monótono. La variedad de trazos hace que la imagen tenga que ver tanto con la belleza abstracta de la forma como con el contenido. Lo ideal, por supuesto, es que la belleza de la pintura esté en perfecta sincronización con la belleza del sujeto.



GREGG KREUTZ, *IRISH FARM HOUSE*, 2015, OIL ON LINEN, 36 × 38 INCHES (91.4 × 96.5 CM).

Light effect was the goal here. I pushed the blast of light as far as I could, and subordinated the rest.

Beginning a Picture: Use Active Oil Paint

Sentirse cómodo con la pintura al óleo e incluso disfrutarla es una característica importante de un pintor al óleo exitoso. La pintura al óleo activa (pincelada aplicada con vigor e intensidad) no sólo da energía a lo que representas, sino que también es la mejor manera de comenzar cada pintura.

Hace unos años, en Nuevo México, instalé mi caballete frente a una vista increíble (montañas escarpadas, nubes poderosas, un río rugiente) y después de asimilarlo todo, me volví hacia mi insignificante lienzo de nueve por doce pulgadas y me sentí seriamente desarmado. De repente parecía ridículo pensar que toda esa profundidad y majestuosidad pudieran concentrarse en una superficie tan pequeña y plana. Sin embargo, aguanté, hice algunos trazos tentativos, cogí un poco más de pintura, la moví y, de alguna manera, después de un tiempo, obtuve una idea de cómo podría verse la pintura: de qué, además de información, podría tratarse. En otras palabras, dejé que la pintura marcara el camino.

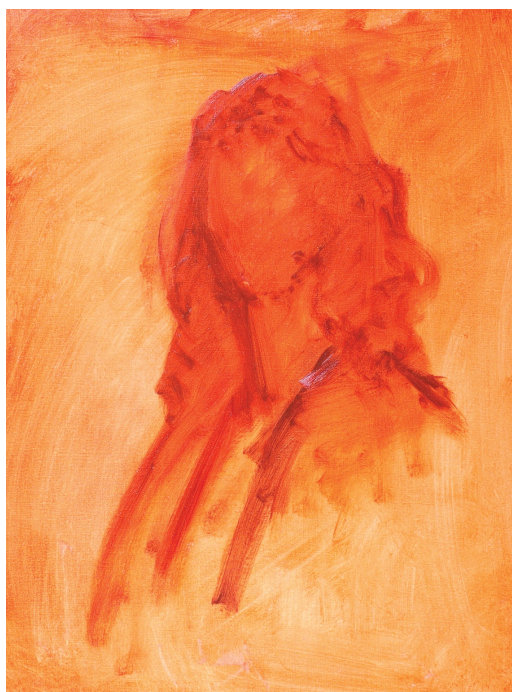


GREGG KREUTZ, *NEW MEXICAN VIEW*, 1999, OIL ON CANVAS, 9 x 12 INCHES (22.8 x 30.4 CM).

This quick, on-the-spot painting was all about capturing the near/far effect of the expansive scene.

PE USE ABSTRACT PAINT TO BEGIN YOUR PAINTING

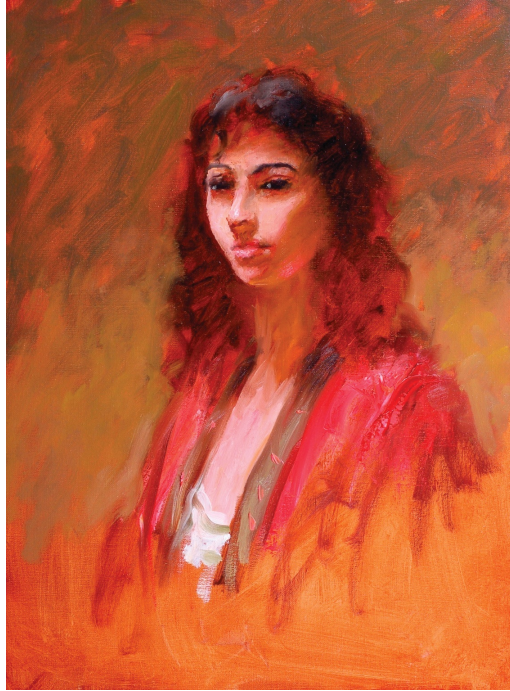
Comenzar a pintar es una oportunidad no sólo para familiarizarse con el tema, sino también con la pintura y el terreno del lienzo. Te ofrece la oportunidad de poner el brazo en movimiento y perseguir físicamente el diseño abstracto de la imagen. El diseño es fundamental. El comienzo de la pintura no debería consistir en una representación cuidadosa. Debería tratarse de cómo quieres que el espectador lea tu lienzo: dónde comienza el tema, dónde termina, qué tipo de movimiento está ocurriendo. Estas cuestiones de diseño deben abordarse desde el principio. Deberían superar los complicados problemas de renderizado. Si quieres que tu pintura sea pictórica, no lineal, no delgada y tentativa, sino una pintura llena de trazos expresivos, no debes comenzar con un contorno. Deberías empezar con la abstracción. Cómo comienza la pintura dicta cómo termina.



Here's the rough, abstract way I like to begin a painting.

A menudo, en nuestra inseguridad, pensamos que necesitamos unos cimientos establecidos con precisión antes de poder soltarnos. Pero la precisión al principio normalmente conduce a una precisión cada vez mayor hasta que, en última instancia, preocupaciones como la energía de la pintura y los efectos de la luz nunca salen a la superficie.

Después de todo, la precisión es sólo uno de los cuatro elementos esenciales en la pintura (ver introducción). Los demás (diseño, profundidad y dramatismo) también deben ser evidentes en el lienzo. Con demasiada frecuencia, los artistas sienten que una mayor precisión resolverá sus problemas. Si una pintura no se ve "bien", podrían decidir que es porque, por ejemplo, el pie no es anatómicamente correcto, o que el árbol en la distancia no parece lo suficientemente preciso. Si bien esas cuestiones son importantes, son mucho más fáciles de resolver si se consideran parte de un todo mayor. La precisión no es un fin en sí misma, sino una cualidad que debe fusionarse con el diseño, la profundidad y el dramatismo. Una hermosa cabeza en un retrato debe ser parte de un hermoso diseño.



GREGG KREUTZ, *VICTORIA*, 2014, OIL ON LINEN, 24 x 18 INCHES (60.9 x 45.7 CM).

This is a quick read of a striking-looking model. No time for finesse. I tried to make each stroke count.

PE PAINT THE PICTURE IN A LOGICAL SEQUENCE

Para asegurarse de que la pintura se mantenga encaminada en términos de diseño y para mantener los demás elementos esenciales en pleno funcionamiento, el artista debe pintar en una secuencia lógica. He dividido mi proceso en cuatro pasos distintos: ubicación, fondo, sombra y luz.

OPTIMAL SEQUENCE STEP BY STEP

¿Qué debes hacer y cuándo? ¿Resuelves los problemas difíciles al principio del cuadro o los abor das al final? ¿Empiezas con detalles y luego los amplías o comienzas con temas importantes y los afinas más tarde? Aquí está la secuencia de pasos que creo que abordan de manera más efectiva esas preguntas: ubicación, fondo, sombra y luz.



Paso 1 (Ubicación): aquí utilizo un comienzo borroso para establecer mi ubicación. El comienzo de la pintura es cuando la pintura se puede arrojar agresivamente. Esta es la etapa en la que puedes familiarizarte físicamente con tu pintura y lienzo. En lugar de dibujar información meticulosamente, ahora es cuando puedes maniobrar la pintura hasta convertirla en una abstracción de tu visión. Si, en lugar de empezar de forma abstracta, empiezas con un dibujo cuidadoso de la cabeza y luego descubres que la ubicación no es correcta, empezar de nuevo puede resultar desalentador. Por otro lado, reiniciar un desenfoque no afecta tanto tu ánimo. Los desenfoques se pueden mover alegremente durante el tiempo que sea necesario



Paso 2 (Fondo): Es importante pintar el fondo temprano. Creo que es mejor hacerlo inmediatamente después de la colocación. Cualquiera que sea su género, el fondo establece el tono de la pintura. Es el entorno en el que reside el sujeto. Descuidarlo, apresurarse a pintar el tema antes de que el fondo esté en su lugar, sería como ordenar los muebles de una habitación antes de haber colocado las paredes.

Sin embargo, un aspecto importante del fondo es que debe ser un fondo, es decir, no tiene la obligación de ser interesante, bonito o complejo. Su único propósito es hacer que el tema de tu pintura luzca bien. Siempre que pienso que una imagen mejorará si hago que el fondo sea más interesante (más pliegues en la tela, más detalles en las nubes), en realidad me estoy enviando un mensaje a mí mismo para hacer que el tema sea más convincente. Si su atracción estrella no ocupa un lugar central, las cosas no ayudan agregando campanas y silbatos a lo que hay detrás.



Paso 3 (Sombra): Una vez pintado el fondo, es hora de poner las sombras. Como se analizó en la cobertura sobre la manzana buena y la manzana podrida (que comienza en esta página), es necesario centrar la atención en la forma de la sombra, el color de la sombra y el valor de la sombra (qué tan oscura es). En mi experiencia, en este punto es una buena idea hacer que las sombras sean lo más oscuras posible (sin, por supuesto, dejar que se entinten). Las sombras oscuras le dan a la imagen una legibilidad gráfica y harán que las luces luzcan brillantes y vibrantes cuando llegue el momento de colocarlas. Si desea aclarar las sombras con un poco de luz reflejada, puede hacerlo más tarde, cuando haya más información sobre qué tan brillante es la imagen. la luz es. Si se coloca firmemente en la oscuridad con el valor y el color correctos en esta etapa inicial, luego las luces fluirán mucho más fácilmente. Poner sombras ahora, después de establecer el fondo pero antes de aplicar las luces, también te da la oportunidad de prestarles toda tu atención y asegurarte de que den en el blanco.



GREGG KREUTZ, *COPPER POT*, 2015, OIL ON CANVAS, 18 x 24 INCHES (45.7 x 60.9 CM).

Paso 4 (Luz): Ahora has llegado al corazón de la pintura. Es hora de colocar luces pictóricas bonitas y gruesas. Aquí puedes poner algo de energía real en el lienzo. Después de reprimirse pacientemente, es hora de ir tras el evento principal: la luz. Agregar la luz es el paso final de mi proceso de cuatro pasos. Una vez que se establece la luz, en teoría, tengo mi imagen resuelta. El diseño, el rango de valores (¿Qué tan oscuros son los tonos oscuros? ¿Qué tan claras son las luces?) y el mundo del color (¿Es una dinámica de colores complementarios o de color contra no color?) ya están en su lugar. Aunque aún queda mucho por hacer, puedo ver en el lienzo la naturaleza esencial del cuadro.

PE DON'T LOCK INTO ANY PROCESS TOO RIGIDLY

La secuencia descrita en esta página (ubicación, fondo, sombra, luz) me ha resultado útil a lo largo de los años, pero no estoy casado con ella. Ha habido ocasiones en las que, por diversas razones, he mezclado y reorganizado estos pasos. Esto se debe a que tengo cuidado de no comprometerme demasiado rígidamente con una fórmula. Encontraré ejemplos de estos pasos reorganizados en los ejemplos paso a paso que aparecen a continuación.

Cuando recién empezaba a pintar, alguien me dijo: "No uses el color negro". ¡Ah, ja! Pensé: ¡Una verdad pictórica! Como quería pintar bien y no conocía ninguna otra "verdad" sobre la pintura, me aferré a esta como un hombre ahogándose. No importaba si estaba pintando una mujer con un vestido negro o un gato negro a medianoche. Estaba decidido: no usaría negro. No recuerdo qué saqué del glorioso uso del negro por parte de Rembrandt, Rubens y Sargent. (Tal vez pensé que no sabían nada mejor.) Sin embargo, mi lealtad (hacia lo que ahora sé que era una regla equivocada) fue inquebrantable.

Aquí hay cuatro "verdades" de la pintura que no son ciertas:

- * No deberías usar negro.
- * Las sombras deben ser el complemento del color local.
- * No debes poner el sujeto en el medio del lienzo.
- * Lo grande crea impacto.

Ninguna de estas reglas es válida, sin embargo, constantemente me encuentro con estudiantes que las creen. Como dijo una vez Mark Twain: "Una mentira puede viajar por medio mundo mientras la verdad se pone los zapatos".

Process Essentials: Wrap-Up

Para cualquier tema que estés pintando, todos los elementos esenciales descritos en este capítulo pueden ser útiles, pero si tu pintura ha caído en una especie de estado visual catatónico (sin chispa, sin razón para vivir), los elementos esenciales con los que comencé el reservar con (los elementos esenciales principales) puede proporcionar una gran ayuda.

- * Precisión: asegúrese de representar con precisión el tema.
- * Diseño: Organizar el material en un patrón dinámico.
- * Profundidad: asegúrese de que la sensación de espacio cercano/lejano sea convincente.
- * Drama: Intensifica la energía visual.

Cuando, como sucede a veces, incluso estos han sido revisados y utilizados y todavía no hay señales de vida, entonces aconsejo una intervención radical. Con el pincel cargado, entre en modo de ataque y empuje la luz más allá de lo que crea que es aceptable, luego arroje los tonos oscuros más profundamente hacia las profundidades inferiores, luego aumente el color y luego masifique completamente todas las formas. Y si tienes problemas para ser tan radical, si te falta el valor o la pasión para pintar con tanta intensidad, un poco de rabia bien dirigida contra el lienzo y/o el universo puede ser lo adecuado.



GREGG KREUTZ, *THE FRAMER*, 1988, OIL ON LINEN, 28 x 24 INCHES (71.2 x 60.9 CM).

He pintado este modelo con muchas formas: quemador de basura con sobrepeso, hombre Sabrett rechoncho, camarero con barriga cervecera. Fue un día triste para mí cuando se puso a dieta. Tenga en cuenta las violaciones de la "regla": está colocado en el medio del lienzo; se usó negro puro en su boina; y la sombra, en lugar de ser un complemento del color local, es una versión oscura del mismo.

instead of being a complement of the local color, is a dark version of it.



GREGG KREUTZ, *GOLDEN EARRING*, 2009, OIL ON CANVAS, 24 × 20 INCHES (60.9 × 50.8 CM).

CHAPTER 2

PORTRAITS

Pintar retratos es una forma eficaz de aprender quiénes somos. Al estudiar a otra persona con el cuidado y la atención necesarios para una representación convincente, puedes aprender cómo se manifiesta el cráneo bajo la piel, la fisonomía de una expresión facial, el color real de la piel, qué da profundidad a los ojos, qué hace que alguien sea hermoso. , qué hace que alguien sea feo (y si existe tal cosa) y mucho más. Todo esto se puede lograr intentando obtener una imagen veraz de una persona en su lienzo. Si pintas con empatía, es decir, si intentas capturar el sentimiento de lo que estás mirando, además de la sustancia, puedes tener una conexión profunda. Quien estás pintando se convierte no sólo en una entidad aislada sino en un compañero humano.

THE ESSENTIALS IN ACTION: PORTRAIT OIL PAINTING

Se ha dicho que todas las pinturas son autorretratos, sin importar el tema, porque la forma en que los artistas expresan su visión en el lienzo le dice al espectador quiénes son. Esto parece especialmente cierto cuando los artistas pintan a otras personas. Si embellecen a sus sujetos (hacen que todos parezcan modelos) eso dice una cosa sobre cómo ven el mundo; si buscan rarezas y distorsiones, eso se lo dice a otro. Creo que los grandes retratistas (Rembrandt, John Singer Sargent y Anthony van Dyck) son geniales porque se inspiraron en sus modelos. Su compromiso con la excelencia los llevó a buscar la excelencia (belleza, dignidad, sensibilidad) en las personas que pintaban, y esa sinergia entre artista y sujeto es lo que eleva sus creaciones a la categoría de arte elevado. Los siguientes elementos esenciales son mi humilde intento de encontrar principios básicos que puedan, al menos en cierta medida, guiarnos hacia ese tipo de sinergia.



GREGG KREUTZ, *BIG SKIRT*, 2001, OIL ON CANVAS, 40 x 30 INCHES (101.6 x 76.2 CM).

Here's a full-length portrait painted in my studio almost directly under the skylight. I liked the way the light raked over her arms and torso and more or less exploded on her skirt.

Cada uno de los elementos esenciales cubiertos en el capítulo anterior es cierto sea cual sea el tema, pero he descubierto que varios son especialmente útiles al pintar un retrato. Verá que menciono una combinación de conceptos y procesos esenciales. He aquí un vistazo más de cerca.

PE USE ABSTRACT PAINT TO BEGIN YOUR PAINTING

Para un retrato, este proceso esencial se refiere a una abstracción del sujeto. Puede ser una mezcla aceitosa de, digamos, siena tostada y azul ultramar. Mantener el lavado vago le permite concentrarse en cómo se relaciona el tamaño de la imagen del retrato con su lienzo. Si es demasiado grande, parecerá opresivo; demasiado pequeño y la persona no parecerá significativa; demasiado bajo y el tema parecerá sin importancia; demasiado alto (es decir, demasiado cerca de la parte superior de la superficie de la pintura) y el sujeto parecerá encerrado.



GREGG KREUTZ, *ALAHANA*, 2013, OIL ON PANEL, 20 x 18 INCHES (50.8 x 45.7 CM).

Getting Alahana well situated in the canvas was a vital part of the process. I felt it was important that there be enough space around her that we're invited into the picture rather than Alahana needing to come out at us.

CE MAKE SURE YOUR PICTURE HAS MOVEMENT

Las personas en tu cuadro no deberían verse estáticas. Que estén vivos debe serlo evidente en el lienzo. Una forma de comunicarlo es tener diferentes partes del cuerpo orientadas en diferentes direcciones. Esto es especialmente cierto en el caso de la cabeza y los hombros; la cabeza debe mirar hacia un lado y los hombros hacia el otro.



GREGG KREUTZ, *DENISE*, 1984, OIL ON CANVAS, OVAL 20 x 16 INCHES (50.8 x 40.6 CM).

Initially, I'd planned to finish more of this canvas, but eventually I decided that I liked the reduced, raw look. The painting can be seen as a study in simple light, simple dark.

CE REDUCE THE AMOUNT OF COLORS AND VALUES IN THE PICTURE

Reducir la cantidad de colores y valores agrega intensidad al retrato. Hay un gran poder en la simplicidad.

CE SELECT FOR HUMANITY

Para el retrato, lo humano debería prevalecer sobre lo no humano. No dejes que el disfraz o el entorno dominen el rostro. Por muy hermoso que sea el disfraz o el entorno, lo importante es la persona que lleva ese disfraz o ese entorno.

CE SELECT FOR DEPTH

Independientemente de lo que deba tratar un retrato (semejanza, personalidad, gesto), para que sea efectivo, literalmente necesita profundidad. La profundidad aquí no significa tanto el rango emocional de la persona que se está pintando, sino cómo llena el espacio físico: qué tan grande o pequeño es el sujeto, o qué tan cerca o lejos. Y si bien la planitud del lienzo presenta un desafío continuo para el pintor al óleo, especialmente en un retrato, la falta de atención a la dimensionalidad puede debilitar la imagen. Esto es válido tanto para el retrato en su conjunto como para sus partes individuales.

Por ejemplo, una nariz puede entenderse mejor como una forma que se proyecta en el espacio. Si bien tendemos a asociar la profundidad visual con grandes vistas o interiores espaciosos, algo tan pequeño como una nariz, si se va a pintar con precisión, debe analizarse en términos de cerca/lejos. Después de todo, qué tan lejos se proyecta la nariz en el espacio dice mucho sobre qué tipo de nariz es. Documentar esa proyección requiere sus habilidades para representar dimensiones. Hágase estas preguntas: ¿Cómo sé realmente qué tan grande es una nariz? ¿Qué señales mi percepción?

Si es una nariz corta, es posible que proyecte una sombra más pequeña en la mejilla adyacente. Quizás su pequeño tamaño revela más del otro lado de la cara que una forma más grande. Este tipo de señales (tamaño de la sombra, cuánta área adyacente está oscurecida, incluso qué tan rápido fluye la luz) permiten al cerebro procesar determinaciones de tamaño. Y, por supuesto, debido a que todas las determinaciones suceden instantáneamente en el nivel subconsciente, el trabajo del artista es, de hecho, ralentizar ese proceso y hacer que lo subliminal sea manifiesto.



GREGG KREUTZ, *MAHO* (DETAIL), 1989, OIL ON CANVAS, 24 × 18 INCHES (60.9 × 45.7 CM).

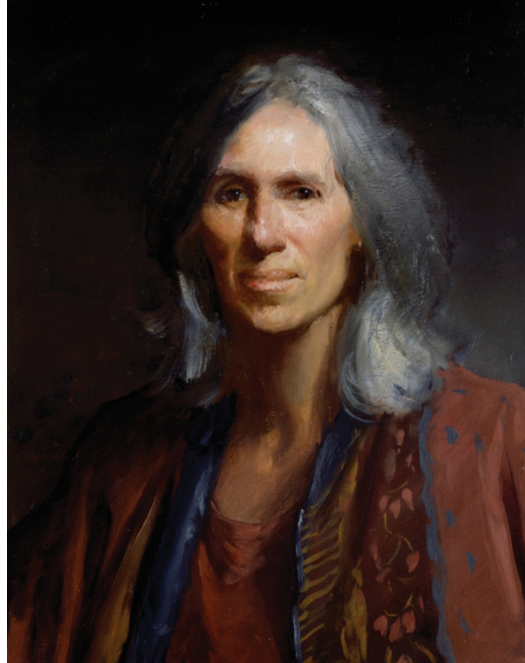


GREGG KREUTZ, *KIM*, 1992, OIL ON CANVAS, 16 × 12 INCHES (40.6 × 30.4 CM).

The shape of Kim's nose causes a little more light/dark articulation than Maho's. That's how we know she has a slightly bigger bridge.

CE MAKE LIGHT THE MAIN EVENT

En un retrato, la luz tiene que comportarse sobre el lienzo como se comporta en la vida real. Debe llenar el plano que mira hacia la fuente de luz y detenerse en el borde de la sombra. Si la luz de una forma se desvanece prematuramente hacia un tono medio, la forma parecerá vacilante y apagada.



GREGG KREUTZ, *ANNIE*, 1995, OIL ON CANVAS, 20 x 16 INCHES (50.8 x 40.6 CM).

Here I made sure the light filled out Annie's face. To give it full force, I pulled it all the way across the forehead.

CE CREATE STRUCTURE WITH SHADOW

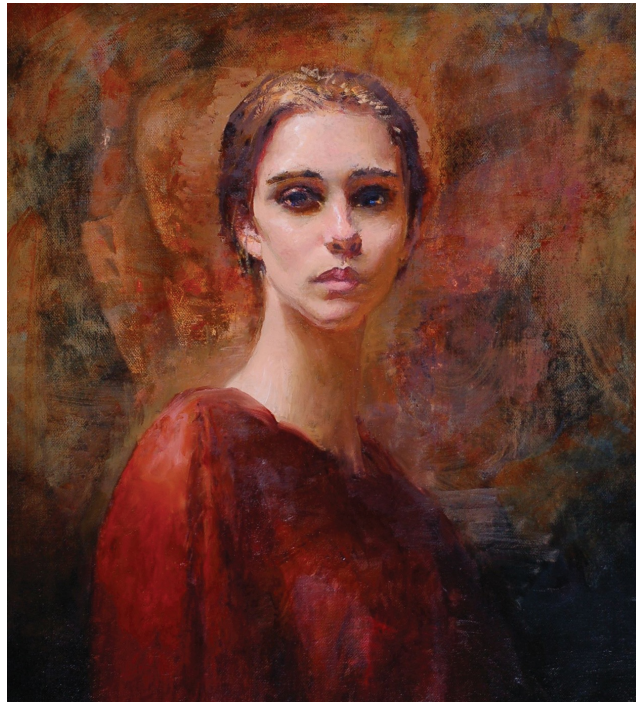
La sombra le da a la cabeza una sensación de estructura. Al mostrar que la frente, las mejillas y la mandíbula no sólo tienen un lado luminoso sino también un lado oscuro, el espectador puede darse cuenta de que la cabeza tiene diferentes facetas. Para que esta dimensionalidad estructural se comunique al espectador, la sombra debe comportarse como una sombra (ver la sombra en la manzana). La sombra debe ser (1) fiel a su color local, (2) pasiva y (3) tener una forma que ayude a describir la forma. Hacer que esos elementos sean legibles para el espectador le dará riqueza y estructura a la imagen.

La cantidad de sombra depende, por supuesto, del tema. Parece ser cierto que un rostro femenino delicado requiere menos sombra (tal vez una forma de luz más grande con transiciones suaves) y un rostro masculino cincelado necesita más (tal vez un contraste más profundo donde la luz se encuentra con la sombra). El grado de intensidad de la sombra, entonces, está determinado en cierta medida por quién está siendo pintado.

CE BALANCE INTEGRATION AND INDEPENDENCE

Armonizar la dualidad, equilibrar la integración y la independencia, por supuesto, se aplica a cualquier cosa que estés pintando, pero es especialmente importante al pintar retratos. Cada ser humano es a la vez un individuo y un miembro de la humanidad colectiva. Cada uno de nosotros tiene cualidades distintivas que nos diferencian, pero (lo que es igualmente significativo) cada uno de nosotros tiene cualidades que todos compartimos. Enfrente ves la etapa 1 y la etapa 2 de dos retratos diferentes que pinté, Bethany y Nina.

En un retrato, la cabeza debe ser tanto específica como generalizada. Si no presta atención a lo que distingue a una cabeza en particular, el resultado adoptará un aspecto genérico, posiblemente parecido al de una muñeca Barbie. Por otro lado, si la descripción es demasiado específica, puede convertirse en una caricatura de la persona: una colección de peculiaridades visuales.



Stage 1 looked a little generic to me, so I shifted the lighting and tried to capture more of Bethany's individuality.



GREGG KREUTZ, *BETHANY*, 2008, OIL ON CANVAS, 24 x 19 INCHES (60.9 x 48.2 CM).

Now, in stage 2, I think I've got a more truthful depiction of what's distinctive about Bethany.



I liked the energy of this start (stage 1) but felt that the subtlety of Nina's look was missing.



GREGG KREUTZ, *NINA*, 2001, OIL ON PANEL, 24 x 20 INCHES (60.9 x 50.8 CM).

In stage 2, by more carefully exploring the structural nuances of her facial planes using gentler brushstrokes and softer transitions (lower contrast, blurrier edges) between darks and lights, I think I better approximated the delicacy of Nina's look.

CHALLENGES

Pintar cabezas debería ser fácil. Después de todo, pasamos la mayor parte de nuestras horas de vigilia mirando las cabezas: estudiándolas, leyendo las expresiones faciales, evaluando el atractivo. Cada uno de nosotros es, en efecto, un experto en cabezas y, por tanto, pintarlos no debería presentar problemas. ¿Bien?

Equivocado.

Dealing with Preconceived Notions Versus Reality

No sólo es difícil hacer que la cabeza del lienzo se parezca a la cabeza que estás pintando, sino que a veces es difícil lograr que se parezca a una cabeza. ¿Por qué? Obviamente, una de las razones es que, como estamos tan familiarizados con el aspecto exacto de las cabezas, la desviación más sutil parece flagrantemente incorrecta.



GREGG KREUTZ, *REDHEAD*, 1988, OIL ON LINEN, 24 x 20 INCHES (60.9 x 50.8 CM).

The challenge here was to communicate the subject's delicate coloring, while also trying to communicate her pensive expression. Wild red hair and youthful beauty added to the difficulties.

El gran retratista John Singer Sargent definió un retrato como “una pintura en la que algo anda mal con la boca”. Y ese era Sargent, un pintor que nunca parecía perder un paso. Si estaba captando críticas sobre discrepancias en la representación (y su definición parece que estaba captando muchas), ¿qué esperanza hay para el resto de nosotros?

Y hablando de bocas... no existe la boca. Eso no quiere decir que no puedas señalar la abertura en la parte inferior de una cara y decir: "Eso es una boca". El problema es que una boca no es una cosa. No es una entidad. Más importante aún, cuanto más lo consideres una entidad separada, más difícil será pintarlo.

¿Qué es entonces una boca? ¿Son los labios? No, una boca es más que eso. ¿Es la abertura entre los labios? No, esa es sólo la apertura. ¿Es lo que hay dentro de la boca: los dientes, la lengua, etc.? No, eso es sólo el interior de la boca.

Si intentas dibujar una boca mientras piensas en la palabra boca, inevitablemente terminarás con una apariencia de labios de cera. Eso es porque las palabras aíslan. Te empujan a ver la realidad como fragmentos individuales: una rodilla, un codo, una barbilla, etc. Ninguno de ellos es un fenómeno aislado. Son parte de un continuo. La boca es un punto de unión donde la mandíbula se une al cráneo, donde los músculos de las mejillas convergen y donde la carne se transforma en una membrana mucosa. Intentar pintar el concepto aislado de boca está condenado al fracaso.



GREGG KREUTZ, *BAD LIPS*, 2015, OIL ON PANEL, 9 x 12 INCHES (22.8 x 30.4 CM).

Here's a misguided attempt at depicting a mouth. It's more symbolic than real, and it's too isolated in the sense that the severity of the outline makes it too separate from the face.

Pintar la palabra –como, en este caso, la boca– en lugar de la realidad es un problema recurrente en la pintura. Las palabras son símbolos. Nos permiten almacenar información, estudiar problemas y hacer comparaciones. Pero también obstaculizan la observación clara y la visión directa.



GREGG KREUTZ, *GOOD LIPS*, 2015, OIL ON CANVAS, 19 x 12 INCHES (48.2 x 30.4 CM).

Here I tried to make the mouth relate to what surrounds it, to make it more of a continuum with the muzzle area.

La palabra cabeza, por ejemplo, evoca una imagen preconcebida que llevamos con nosotros y, a menudo, cuando llega el momento de pintar una cabeza real, pintamos esa imagen en lugar de la cabeza real observada. La noción preconcebida se interpone en el camino de la visión real.

En la siguiente ilustración, notarás que la cabeza mira hacia adelante. Nuestras concepciones mentales tanto de la cabeza como del torso tienden a ser frontales. Así, cuando pensamos en una cabeza, pensamos de forma simétrica: ojos equidistantes entre sí, nariz en el centro, orejas a cada lado, etc. Si tiene una vista frontal, esta concepción es útil. El problema es que, la mayoría de las veces, el modelo se ve en ángulo. Para lograr absolutamente cualquier ángulo que estés mirando, recomiendo usar la técnica en la barra lateral de la página siguiente.



Here is an image of what might be conjured up when thinking about the word *head*. The choices are made according to preconceived imagery—eyes too big, nose too isolated, mouth too big.

HOW TO SOLVE FACIAL ANGLE PROBLEMS

Para que la cabeza vuelta parezca real en tu pintura, estudia hasta qué punto la nariz oscurece la esquina interior del ojo lejano. Colocar el ojo lejano en el lugar correcto con respecto a la nariz le permite calcular con precisión el borde exterior de la cara. Luego podrás pasar al interior sabiendo que has medido correctamente el parámetro de la cara. Usar esta técnica como una forma de encontrar el borde lejano también puede ayudarte a calcular dónde debe estar la línea central (la línea imaginaria que recorre el centro de la cara).

Mi descubrimiento de este enfoque ojo-nariz me ha ayudado a resolver problemas fundamentales de los ángulos faciales.

También es útil saber que cuanto más se gira la cara, más se alejará la nariz de la vertical. Cuanto más giro, más ángulo nasal.

Si la línea central no está en el centro (por ejemplo, si la cabeza está en una posición de tres cuartos), entonces la nariz debe estar en ángulo. Sin inclinar la nariz cuando la cara gira, terminarás con una nariz frontal en una cara de tres cuartos.



GREGG KREUTZ, *MODEL FROM THE LEAGUE*, 2014, OIL ON PANEL, 16 × 12 INCHES (40.6 × 30.4 CM).

Cuando observe al modelo, observe hasta qué punto la nariz oscurece la esquina interior del ojo lejano.



GREGG KREUTZ, *PHOEBE* (DETAIL), 2003, OIL ON CANVAS, 24 × 18 INCHES (60.9 BY 45.7 CM).

Si la esquina interna del ojo está completamente oculta, estás viendo de perfil.



GREGG KREUTZ, *ANDY'S FRIEND*, 2008, OIL ON PANEL, 20 x 16 INCHES (50.8 x 40.6 CM).

Si está ligeramente oculto, verás tres cuartas partes.



GREGG KREUTZ, *RED SCARF*, 1989, OIL ON CANVAS, 20 × 18 INCHES (50.8 × 45.7 CM).

Si la línea central no está oculta en absoluto, estás viendo una vista frontal.



GREGG KREUTZ, *ACTOR*, 2015, OIL ON CANVAS, 24 × 18 INCHES (60.9 × 45.7 CM).

El giro de la cabeza del actor significó que tuve que inclinar la nariz.

Creating Likeness

Crear imágenes en un retrato es otro desafío que enfrentan los pintores al óleo. Conseguir que una cabeza pintada parezca algo que forma parte de la familia humana es una cosa, pero conseguir que se parezca de forma convincente a la persona que está siendo pintada, ¡eso sí que es un logro! Pero hay que decir que la semejanza por sí sola no debería ser el objetivo del cuadro. Si todo lo que el artista intenta lograr es la creación de una imagen convincente, la pintura se verá afectada. Como en todos los demás géneros, la imagen es primaria. El objetivo principal debe ser crear una obra de arte vívida y, en mi experiencia, si mantienes la vista en ese premio (la conjunción de arte y belleza), cuestiones como la semejanza se resolverán por sí solas.

Los parecidos son notoriamente complicados. Captar ese algo que distingue a la persona A de la persona B puede ser un gran desafío.

Un retratista que conozco aconseja que si estás pintando un retrato por encargo de, digamos, la tía Martha, en el momento en que escuches: "¡Eso se parece a la tía Martha!". deja de pintar y busca el cheque. Una vez estaba pintando un retrato de mi hija Lucy y mientras ambos estábamos hablando de cuánto se parecía a ella el retrato, hice un gesto entusiasta con una toalla de papel y accidentalmente limpié el lienzo mojado. Por mucho que lo intenté, no pude recuperar ese parecido.

Estoy en contra de medir. Medir, en lugar de hacer que el tema sea más fácil de traducir, erige una barrera entre el artista y el tema. Recomiendo, en lugar de intentar calcular mecánicamente la distancia y el tamaño, utilizar la observación para tener una idea de la topografía del rostro del sujeto. ¿Qué tan articulados están los aviones? ¿Qué tan evidente es la estructura ósea? ¿Es una cara redonda o una cara estrecha? ¿Están los ojos enterrados en las cuencas o al ras de la superficie? En otras palabras, para obtener una buena imagen es necesario mirar al sujeto con franqueza y sensibilidad, deshacerse de ideas preconcebidas y tratar de mirar con frescura a quién estás pintando.



GREGG KREUTZ, *MARY*, 1986, OIL ON CANVAS, 16 × 12 INCHES (40.6 × 30.4 CM).

The model's age made her easier for me to paint. I find that someone with a little wear and tear, a little mileage, is much easier to capture than, say, a smooth-skinned youth. On the other hand, if you've gotten yourself an expensive commission, you may want to minimize the mileage.

PORTRAITS: OTHER OIL PAINTING ISSUES

Otros problemas que enfrentarás al pintar un retrato incluyen la estructura, el color de la carne y el retrato completo. Veamos primero una cuestión estructural muy básica: la diferencia entre jefes femeninos y masculinos.

Structure

¿Cómo se puede diferenciar una cabeza femenina de una masculina? Por un lado, la cabeza de una mujer tiene una mandíbula y una frente más delgadas. Más aún, si desea que la cabeza de una mujer luzca propiamente femenina, enfatice el huevo, es decir, enfatice los aspectos de la forma de la cabeza que tienen forma de huevo. La cabeza de una mujer tiene menos ángulos de entrada y salida, menos zig zag a lo largo del perímetro.

Con cabeza masculina, las formas son más geométricas. Podrías, por ejemplo, tratar la frente y la frente como una caja, los pómulos como triángulos y la mandíbula como una cuña de dos puntas.

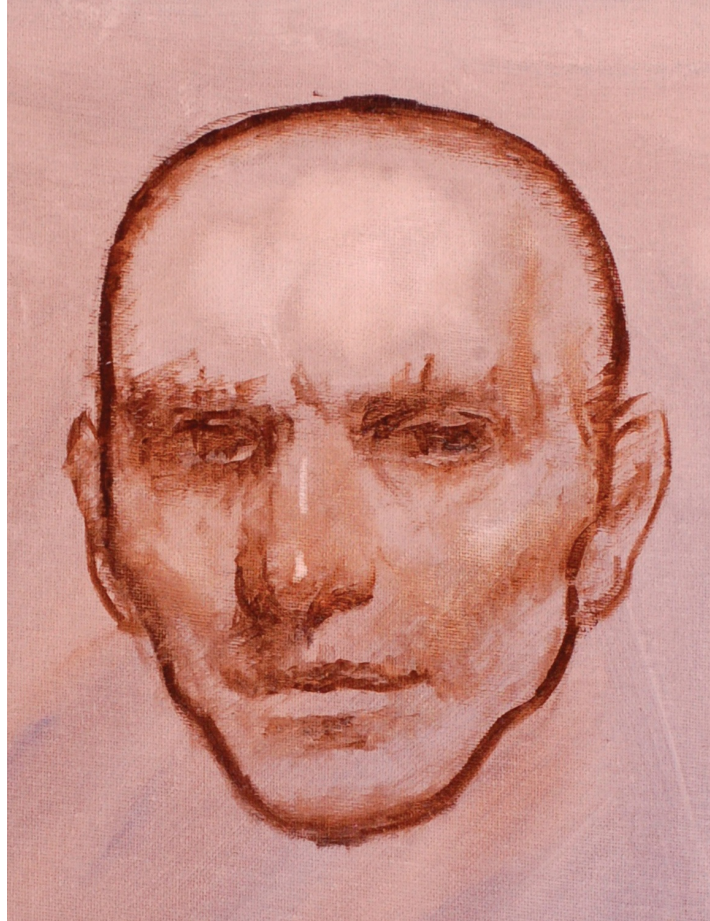
Obviamente, la cabeza/rostro de cada persona tiene diferentes grados de tendencias en forma de caja o de huevo. Los niños, por ejemplo, independientemente de su sexo, generalmente entran en la categoría de los huevos. Y a medida que envejecemos, todos tendemos a volvernos más geométricos.



GREGG KREUTZ, *FEMALE HEAD*, 2015, OIL ON CANVAS, 12 × 9 INCHES (30.4 × 22.8 CM).

T'

Aquí se destaca el huevo.

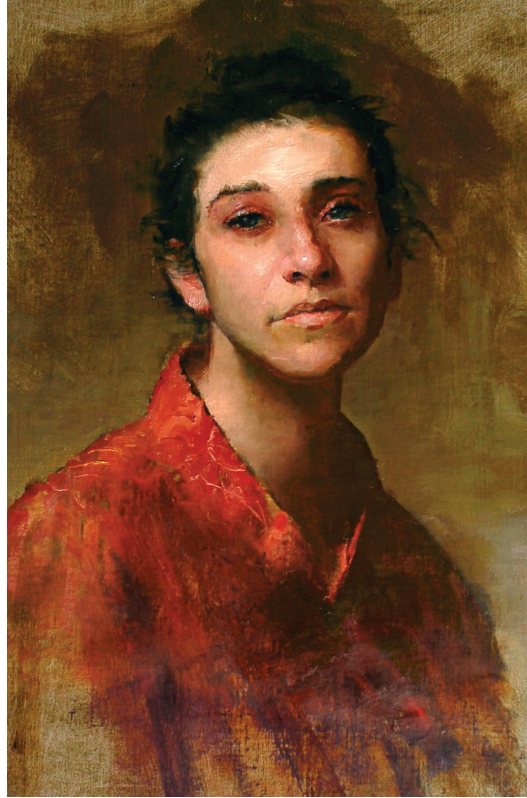


GREGG KREUTZ, *MALE HEAD*, 2015. OIL ON CANVAS, 12 x 9 INCHES (30.4 x 22.8 CM).

La geometría se enfatiza en la cabeza masculina.

Flesh Color

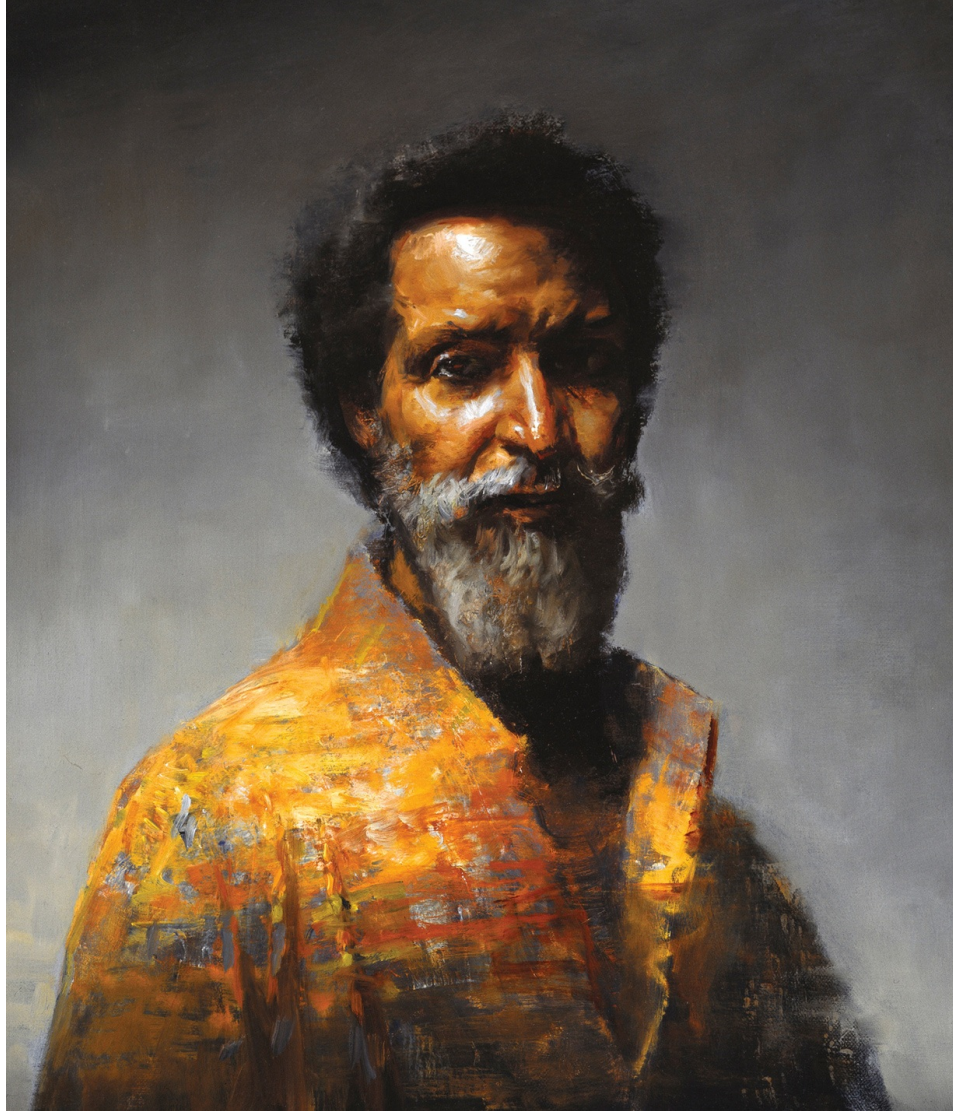
La idea de que existe un color específico llamado "carne" es obviamente inexacta y racista. No sólo somos todos de diferentes colores, sino que cada porción de nuestra carne particular cambia de color de una mancha a otra. Incluso aquellas personas cuya piel coincide perfectamente con el tono que vemos, por ejemplo, en las tiritas, no tienen un color de carne uniforme. Sus frentes pueden ser un poco más verdes, sus narices y mejillas pueden ser un poco más rojas, y así sucesivamente.



GREGG KREUTZ, *RED KIMONO*, 2013, OIL ON CANVAS, 24 x 18 INCHES (60.9 x 45.7 CM).

This flesh color was made of cadmium red light, cadmium yellow pale, white, and a little blue.

Cada capa individual que pintes requiere una combinación diferente de colores. Alguien de ascendencia africana podría necesitar siena tostada y amarillo, alguien de tez pálida (tal vez de origen irlandés-inglés) podría necesitar luz amarilla cadmio pálida y roja cadmio. Para alguien de ascendencia del Medio Oriente, es posible que necesite ocre amarillo y rojo veneciano. Y esos son sólo para los colores locales generalizados. Dentro de cada tono, puede haber muchas variaciones; A veces el color se vuelve más cálido, a veces más frío. A veces, el color se desvanece con las luces, a veces se intensifica a medida que se dirige hacia la sombra. Por eso me gusta mezclar mis colores. Es decir, no uso una espátula para triturar los colores hasta formar un charco homogéneo. Solo los mezclo ligeramente con mi pincel, permitiendo que pequeños rastros de los colores relevantes parpadeen en el pincel. Luego, cuando aplico el trazo, la pintura puede aproximarse a la variabilidad de color que se ve en la piel real. Homogeneizar demasiado puede dar como resultado una piel con aspecto plástico.



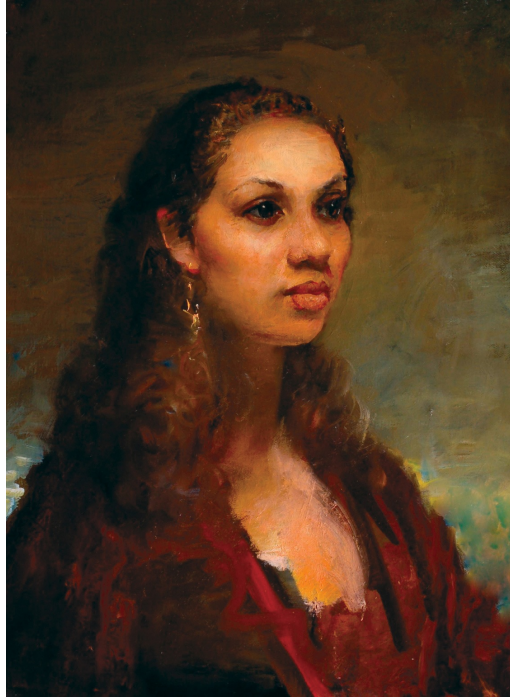
GREGG KREUTZ, *RALPH*, 2007, OIL ON CANVAS, 24 × 18 INCHES (60.9 × 45.7 CM).

Para obtener el color de tez de Ralph, utilicé siena tostado y amarillo con gris (blanco y negro) como color de resaltado.



GREGG KREUTZ, *THAT MAN FROM TUNIS*, 2012, OIL ON PANEL, 20 x 16 INCHES (50.8 x 40.6 CM).

Para capturar este modelo coloreando. Usé amarillo cadmio intenso. Rojo y blanco veneciano



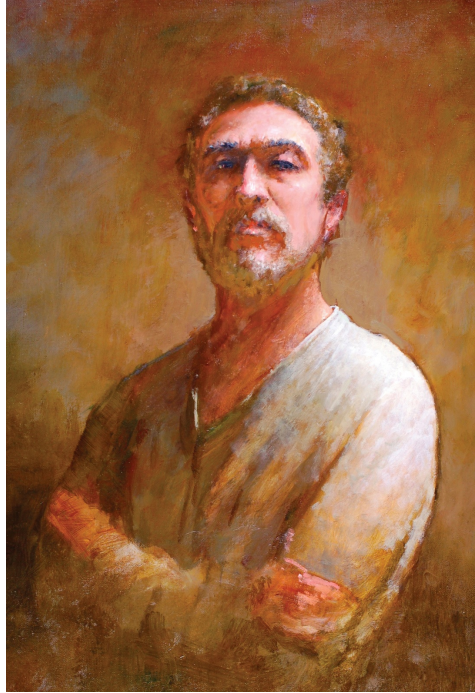
GREGG KREUTZ, *MEDITERRANEAN MODEL*, 2001, OIL ON CANVAS, 20 x 16 INCHES (50.8 x 40.6 CM).

For this flesh color, I used yellow ocher, Venetian red, and white.

The Full Portrait

Por supuesto, las cabezas no son los únicos elementos de un retrato. También hay cuellos, hombros, torsos, manos, etc.

Al igual que la boca, la cabeza debe concebirse como parte de un continuo. No debes terminar la cabeza, luego pasar al cuello, luego a los hombros, y así sucesivamente. No sólo es una forma tediosa y poco sistemática de operar, sino que, en última instancia, no funcionará. Al pintar la cabeza, si no tienes en cuenta cómo se relaciona con la columna de soporte, la cabeza no se verá real. Por ejemplo, si desea que el retrato parezca animado (recuerde el concepto esencial "Haga que el sujeto se mueva"), es posible que desee que la cabeza mire en una dirección diferente a la de los hombros para que la postura no parezca rígida.



GREGG KREUTZ, *HE DROPPED BY*, 2008, OIL ON CANVAS, 27 × 23 INCHES (68.5 × 58.4 CM).

Painting the subject from below strengthened his air of authority. Note how the torso faces a different direction from the head.



GREGG KREUTZ, *AT THE TABLE*, 2013, OIL ON CANVAS, 24 x 20 INCHES (60.9 x 50.8 CM).

The model turning her head helped animate the pose.



GREGG KREUTZ, *AT THE EASEL*, 2012, OIL ON CANVAS, 26 × 22 INCHES (66 × 55.8 CM).

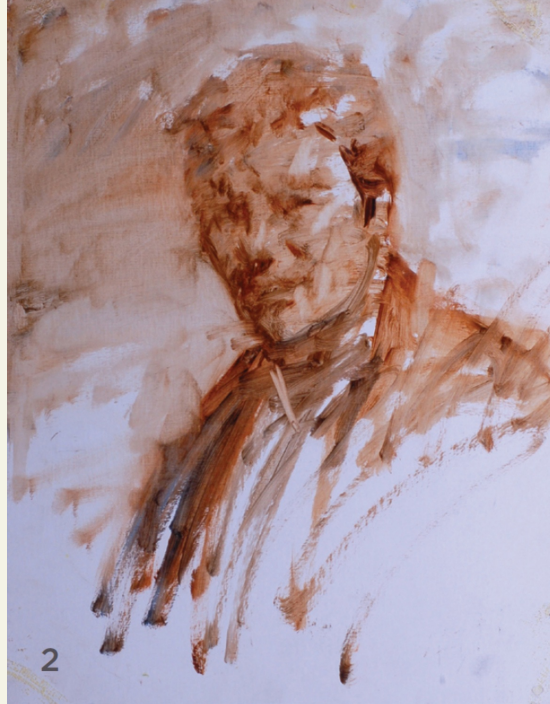
Here the color idea is green against orange. The drama of the picture is about the model's reaction to the painting. I used color and lighting to intensify that reaction.

PORTRAIT STEP BY STEP

Here's a step-by-step sequence of a portrait I painted of Enrico.



Paso 1 (Colocación): Como con casi todas mis pinturas, comencé esta como una mancha de siena tostada y azul ultramar, usando mucho medio para aflojar la pintura. Usando la misma combinación de colores inicial, refiné el dibujo y solidifiqué la estructura.



Paso 2 (Fondo): Poner el fondo aquí ayudó a establecer el mundo de color de la pintura.



Pasos 3 (Sombra) y 4 (Claro): agregué sombra y luego lavé el color carne con pintura más espesa.



GREGG KREUTZ, *ENRICO*, 2013, OIL ON CANVAS, 20 x 16 INCHES (50.8 x 40.6 CM).

El diseño de la imagen enfrenta mucha nada contra el algo de la cara.

PAINTING THE PORTRAIT

Todos los elementos esenciales (concepto y proceso) se unen cuando comienzas a pintar el retrato en sí. Es importante abordar tu pintura de manera consistente.

Como en todos los demás géneros, los retratos parecen funcionar mejor cuando haces que el proceso siga una secuencia lógica. Para mí, esa secuencia es generalmente ubicación, fondo, sombra y luz. Sin embargo, notarás en el ejemplo paso a paso que mi paso de fondo sigue los pasos de sombra y luz. Mantenga su secuencia lógica pero no servil. Variéelo según sea necesario para cada pintura individual.

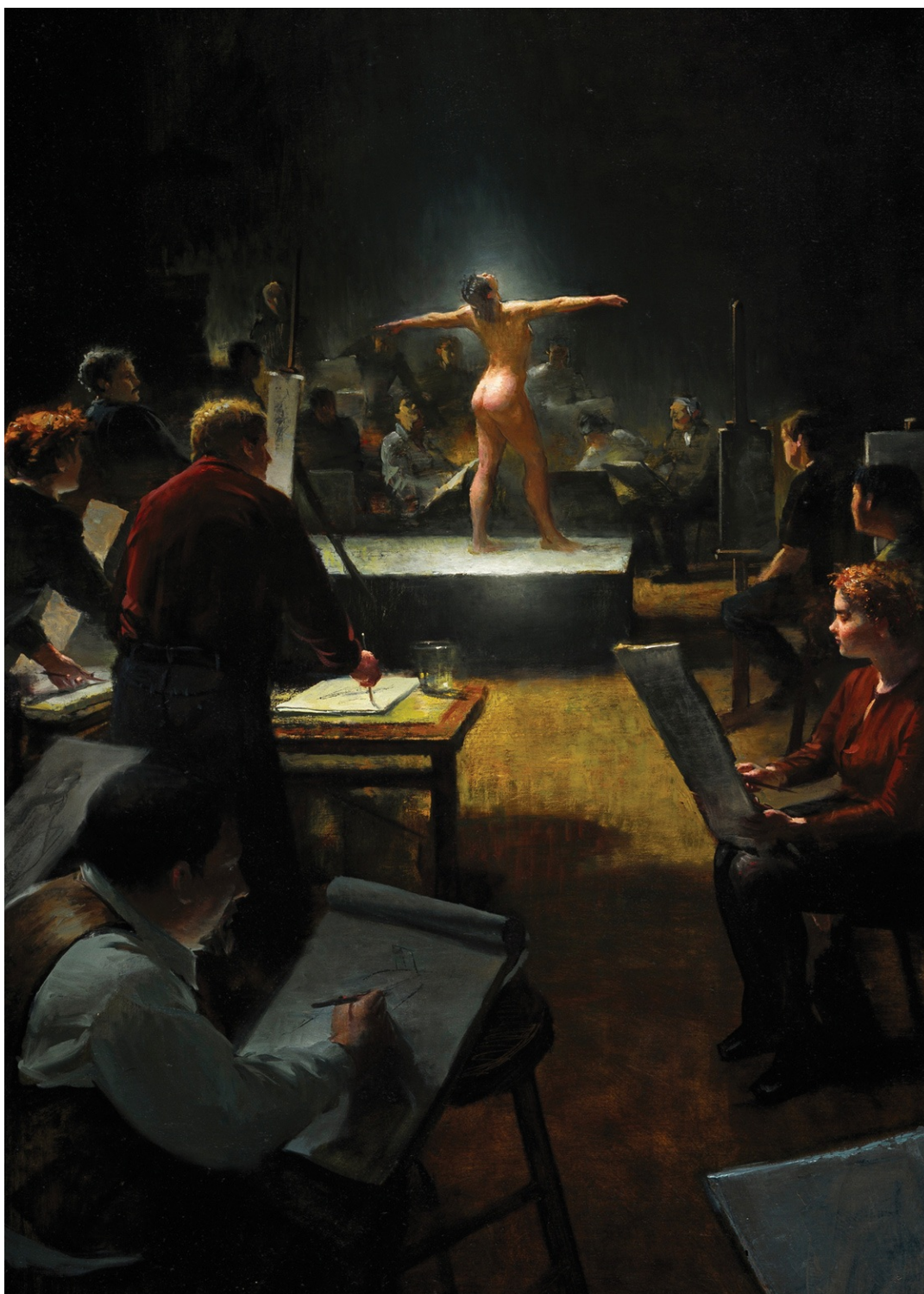
REWARDS

Para mí, todos los temas posibles (barcos, árboles, manzanas) y las personas son, con diferencia, los más interesantes. Sin duda son los más desafiantes, y si puedo plasmarlos en el lienzo con la cantidad adecuada de precisión y estilo, crean las imágenes más convincentes.

Debo decir, sin embargo, que me entusiasma un poco menos que me encarguen pintar personas. Lo haré (hay que pagar el alquiler), pero debido a cuestiones de vanidad e identidad, los retratos encargados a veces pueden salirse de control y hacerte desear estar pintando un barco. Con las comisiones, si no tienes cuidado, puedes convertirte en esclavo de los demonios personales de alguien. Cuando eso sucede, cuando te dicen que el sujeto de tu foto necesita más barbilla o menos barbilla o una sonrisa más grande o una expresión más atractiva, te recomiendo aferrarte a tu integridad y salir corriendo por la puerta.

PORTRAITS: WRAP-UP

Una nota final sobre lo esencial que se aplica a la pintura de un retrato al óleo: en mi opinión, una cabeza bellamente pintada es la cumbre del arte visual. Un gran autorretrato de Rembrandt, por ejemplo, tiene cosas profundas que expresar sobre la condición humana. Mirar una obra de arte así es conectarse con un ser humano que exploró apasionadamente lo que es estar vivo.



GREGG KREUTZ, *FIGURE DRAWING CLASS*, 1999, OIL ON CANVAS, 40 × 30 INCHES (101.6 × 76.2 CM).

CHAPTER 3

FIGURES

¿Qué podría ser más primario, convincente y digno de celebración que el cuerpo humano? Volverse sensible al equilibrio dinámico y elegante de una figura desnuda aumenta la conciencia de cómo la humanidad se conecta con la armonía inherente de la naturaleza. Los pintores al óleo tienen la suerte de que se les anima positivamente a estudiar y aprender sobre la forma humana en todo su esplendor desnudo, y las escuelas de arte de todo el mundo hacen del dominio de la figura una parte esencial de sus planes de estudio.

Pero no deberíamos dar por sentado este estado de cosas. No es que representar el desnudo siempre haya sido una actividad aprobada. Hasta hace poco, los artistas que querían pintar la figura desnuda tenían que obtener autorización oficial de desnudez de los poderes fácticos. A lo largo de la mayor parte de la historia occidental, la única justificación aceptable de un pintor para explorar un tema tan impactante era que estaba ilustrando una escena de la Biblia. Con eso como excusa, artistas como Rembrandt y van Dyck estudiaron minuciosamente el texto aprobado en busca de historias en las que alguien (preferiblemente alguien joven y atractivo) se quitara toda la ropa. De esa manera, si alguien se oponía, un artista podía señalar con reverencia las Escrituras.

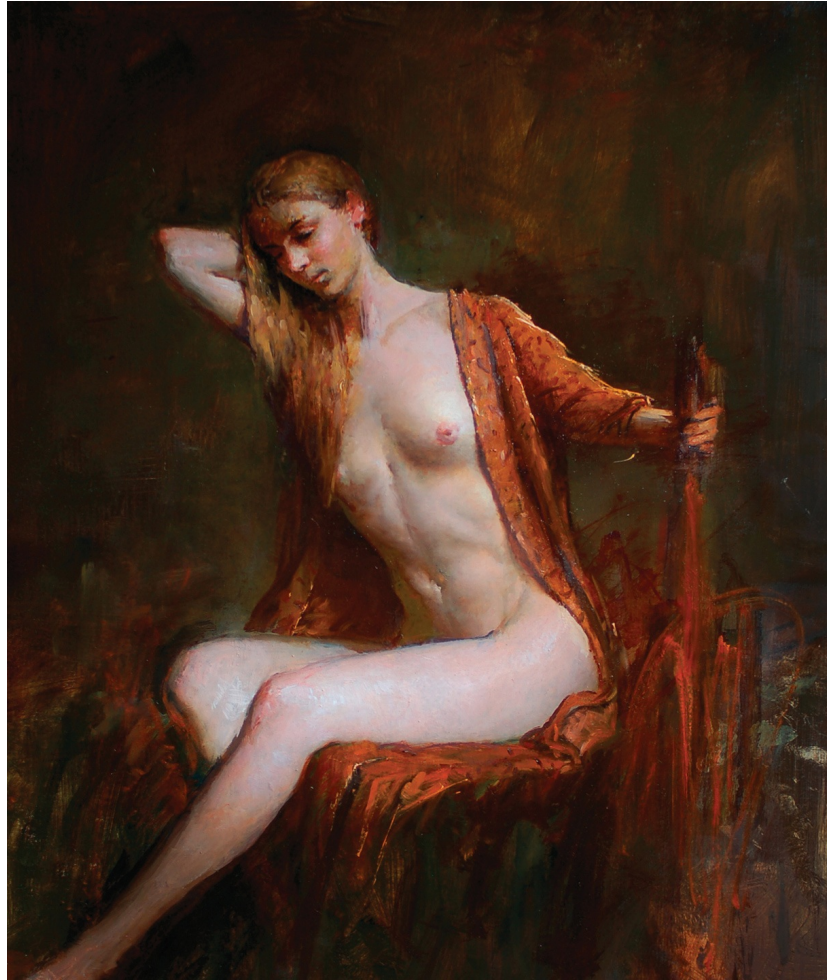
Hoy en día, afortunadamente, los artistas no tienen que pedir permiso para pintar desnudos. De hecho, el desnudo como tema está disfrutando de una especie de renacimiento. Una de las razones del creciente interés es que este tema tiene un atractivo atemporal. Como no se trata de ningún disfraz, cuando ves un desnudo estás viendo a la humanidad en su estado pre o poscultural. Esta falta de especificidad social coloca una pintura de un desnudo en un ámbito universal y atemporal.

THE ESSENTIALS IN ACTION: FIGURE OIL PAINTING

Los problemas que surgen al pintar el desnudo, por supuesto, son paralelos y hacen eco de problemas que se pueden encontrar en todos los demás géneros. Cómo se comporta la luz, cómo funciona la sombra, cómo retrocede la forma, no son cosas específicas del desnudo, sino inherentes a toda vida visual. Sin embargo, parece ser cierto que la carne inspira una atención especial en los grandes temas universales. Tal vez sea porque la sustancia misma de la carne humana es como la pintura al óleo: brillante, fluida y viscosa. Y, en consecuencia, pintar carne al óleo tiene una sensación de integración, una sensación de unión entre material y sujeto. Cualquiera sea el motivo, los elementos esenciales que vemos en la vida visual parecen ser extra relevantes al pintar desnudos. Con eso en mente, he seleccionado los elementos esenciales de la pintura al óleo del capítulo 1 que parecen particularmente útiles al pintar la figura.

CE MAKE THE SUBJECT MOVE

El movimiento en este sentido no significa acción total (probablemente no quieras que los sujetos corran por el lienzo), pero cuando estás pintando la figura, debe haber una sensación de movimiento implícita. Podría ser sólo una indicación de que el sujeto está a punto de moverse, o tal vez un indicio de que acaba de moverse.



GREGG KREUTZ, *ON THE BED*, 2014, OIL ON CANVAS, 30 × 24 INCHES (76.2 × 60.9 CM).

En esta pintura quería dar la sensación de que la modelo está en pleno movimiento, como si no estuviera completamente sentada en esa cama.

PE FILL THE PAINTING WITH A VARIETY OF STROKES

La variedad de trazos ayuda a fortalecer la sensación de movimiento mencionada en el apartado anterior. Los trazos de pintura dinámicos pueden contribuir a la impresión de que la figura está activa.

CE CREATE STRUCTURE WITH SHADOW

La sombra juega un papel vital en la pintura de la figura. Sin él, tendrás una representación plana y recortada. A veces, la vitalidad de la carne iluminada te hace alejarte de las sombras intensas, pero sin ese contraste las luces no parecerán realmente iluminadas.

CE MAKE LIGHT THE MAIN EVENT

Esto es cierto para todos los temas, por supuesto, pero tenerlo en cuenta al ² pintar la figura ayudará a enfocar el trabajo. Las pinturas de figuras no deberían ser estudios anatómicos secos; deben ser exploraciones dinámicas de cómo se forman los rayos de luz.

CE TO MAKE THE LIGHTS LOOK BRIGHTER, BLEACH OUT THE DARKS

Esto puede ser útil cuando intentas mantener el torso unido, por ejemplo. Es importante no hacer que las sombras dentro del plano frontal iluminado del torso sean demasiado brillantes. Si desea una apariencia iluminada en la carne frontal, aclare (blanquee) las sombras debajo de los senos y en la parte inferior del brazo.



GREGG KREUTZ, *ON BREAK*, 1989, OIL ON CANVAS, 18 x 24 INCHES (45.7 x 60.9 CM).

En este cuadro. Le di forma al cuerpo de los modelos contrastando la espalda iluminada con el frente sombreado. También utilicé sombras para perfilar el rostro contra el lienzo detrás de él.

PE PAINT THE PICTURE IN A LOGICAL SEQUENCE

Debido a que la figura es el tema más difícil de hacer parecer real, a veces es tentador pasar la fase preliminar ocupándose del dibujo y aplicando el color de la carne de inmediato. Con este enfoque, también resulta tentador dejar de lado el trasfondo hasta el final. Pero la complejidad y sutileza de la figura hace que sea aún más importante seguir la secuencia del proceso: ubicación, fondo, sombra, luz. La ubicación, en este contexto, no debería consistir en un dibujo meticuloso o una pintura de carne resuelta; Debería consistir en asegurarse de que su imagen esté bellamente diseñada. Y los antecedentes no deben dejarse para el final. Debe colocarse inmediatamente después de la colocación porque el fondo establece el contraste que necesitará cuando llegue el momento de hacer que la carne luzca iluminada.

Miremos un poco más de cerca el siguiente cuadro *In the Red*. Lo estoy usando para ilustrar los elementos esenciales que siguen.



GREGG KREUTZ, *IN THE RED*, 2015, OIL ON PANEL, 18 × 24 INCHES (45.7 × 60.9 CM).

En este cuadro. Subordiné todo al centro de interés iluminado. El fondo, la cama y la tela se mantuvieron iluminados para que nuestra mirada se dirigiera exclusivamente a la figura. En otras palabras, usé la luz para llevarnos a lo significativo.

CE USE A COOL BACKGROUND COLOR TO MAKE FORM RECEDE

Puedes hacer que la carne regrese al espacio añadiendo un poco de color de fondo al color local; la lógica es que, por supuesto, lo que está más lejos de nosotros adquiere el color de lo que está más lejos. Sin embargo, una advertencia: este concepto no funciona si el fondo es cálido y/o colorido. Este color, si se añade al color de la carne, hará que se acerque, pero un color de fondo frío hará que la carne retroceda.

CE REDUCE THE AMOUNT OF COLORS AND VALUES IN THE PICTURE

Mantener la cantidad de valores al mínimo le dará más fuerza a la imagen. Una figura de valores múltiples parece ocupada e inestable, como si las imágenes estuvieran en constante cambio.

CE PLACE THE LOCAL COLOR AT THE STARTING EDGE

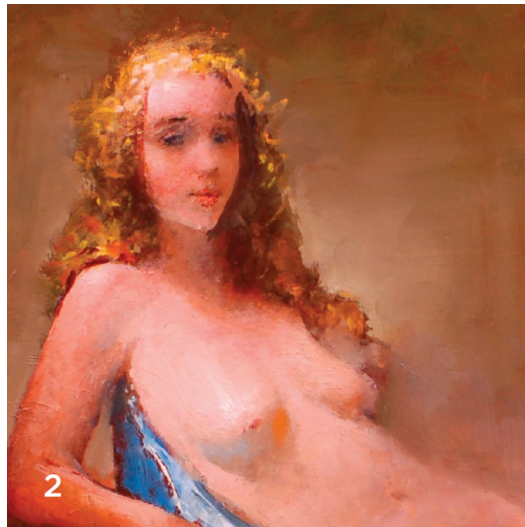
La figura debe comenzar con un borde claro lleno de color local iluminado. Como una manzana o una olla, la figura debe tener un punto de partida legible donde comienza la forma. En la figura de la página anterior, el punto de partida es el cabello y el brazo. Esas dos zonas iluminadas es donde comienza el recorrido visual a través de la figura.

CE SELECT FOR DEPTH

A veces, en pintura, es útil pensar como un escultor, expandiendo y contrayendo la forma. En lugar de copiar colores, formas y valores, por ejemplo, el pintor al óleo puede hacer, digamos, que esta parte del cuerpo avance intensificando el color, y enviar esta parte hacia atrás enfriando el color. Incluso la pincelada puede ser sensible a la profundidad. Podrías, por ejemplo, usar un trazo fuerte y grueso en la rodilla más cercana y luego un trazo débil y sin trazos en la rodilla más alejada.



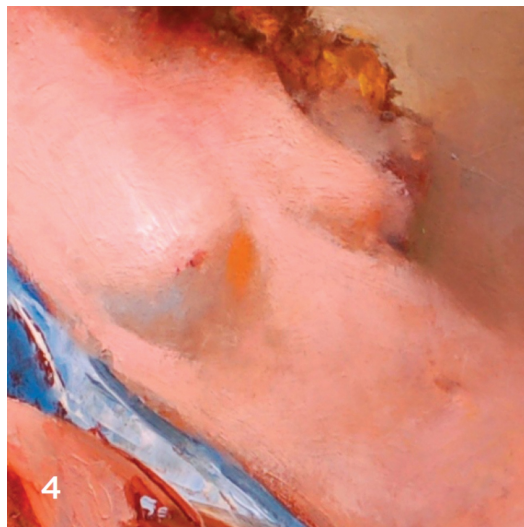
1: El color de mi carne en esta pintura consistía en amarillo cadmio intenso, rojo cadmio medio, blanco y un poco de azul ultramar. Donde necesitaba que la carne retrocediera, mezclé el tono ámbar crudo que estaba usando de fondo.



2: Aquí he intentado mantener los valores en cuatro: valor local, valor de resaltado, valor de semitono y valor de sombra.



- 3: Aquí hay un primer plano de los bordes iniciales, el cabello y el brazo. Observe cómo ambos están completamente en color local (no en medios tonos, ni en reflejos), sino en lo que consideré el color carne esencial del modelo.



4: Dado que la intensidad avanza, lo que está más iluminado a menudo aparecerá más cerca de nosotros. Aquí utilicé ese fenómeno óptico para acercar el seno cercano.

CHALLENGES

Los desafíos de pintar la figura son muchos y variados. Para cumplirlos, el artista no debe sentir que se requiere un estudio masivo de la anatomía y la memorización de los músculos. Por un lado, los pintores harían bien en desconfiar de cualquier actividad que les consuma mucho tiempo y les impida pintar. No estoy seguro de por qué, pero los pintores al óleo parecen ser particularmente susceptibles a desviarse de las actividades preliminares. Cosas como tomar clases de anatomía, organizar tablas de colores, realizar estudios de valores complicados, leer libros instructivos (oh, espera... sáltate el último): todo esto tienta al artista a alejarse del caballete y le impide encontrarse directamente. los desafíos.

En esta sección, te mostraré algunas de las dificultades específicas que encuentran los pintores de figuras.



GREGG KREUTZ, *IN THE STUDIO*, 2006, OIL ON PANEL, 16 × 12 INCHES (40.6 × 30.4 CM).

En este cuadro. Intenté hacer coincidir el movimiento de la figura con un tratamiento dinámico y rápido del fondo.



GREGG KREUTZ, *MOVEMENT*, 2015, CHARCOAL ON PAPER, 12 × 9 INCHES (30.4 × 22.8 CM).

Ultimately, movement is the best way to communicate life force.



GREGG KREUTZ, *SEATED NUDE*, 2014, CHARCOAL ON PAPER, 12 x 9 INCHES (30.4 x 22.8 CM).

Incluso alguien en una postura sentada realiza un movimiento dinámico, manteniendo, por ejemplo, la parte superior de su cuerpo en su lugar contrapesándolo contra sus caderas.

Capturing a Vibrant Life Force

Así como no hay mayor desafío pictórico que representar la figura humana, tampoco hay mayor incentivo para sacar un lienzo de su caballete y lanzar un frisbeed por todo el estudio. La complejidad de la forma humana no sólo requiere un sentido claro de estructura, tono de piel y gesto, sino que también, para que la imagen sea convincente, una fuerza vital vibrante debe aparecer en el lienzo. Y tratar de lograr que todos esos elementos se fusionen en una imagen legible a menudo puede resultar en lienzos voladores.

Nota: Para las siguientes ilustraciones de movimiento y para las de la barra lateral adjunta, "Cómo hacer que tus sujetos se muevan", usaré dibujos en lugar de pinturas para reducir y simplificar los impulsos de energía relevantes. Para que la figura que estás representando parezca una entidad viviente, debes seguir el movimiento esencial de cada parte del cuerpo del sujeto.

Este concepto de movimiento es más importante que las cuestiones específicas de anatomía. Los artistas a menudo se ven atraídos a su perdición por el dogma de que deben aprender anatomía antes de aprender a dibujar. Pero a menudo, después de años de estudiar todos los nombres de músculos y huesos y de memorizar sus funciones, los aspirantes a artistas descubren que todavía no saben dibujar. Si bien la anatomía es útil, no es el factor crítico. Después de todo, aunque los cadáveres tienen las mismas partes que las personas vivas, su anatomía no equivale a la de un ser humano vivo. Es el movimiento lo que separa la vida de la no vida, lo rápido de lo muerto.

Las preguntas que el artista necesita responder son preguntas esenciales sobre la fuerza vital del modelo: ¿Qué está frenando esto? ¿Qué hay en contra de esto? ¿Qué tan rápido es este movimiento? Éstas son las preguntas que debe hacerse: no preguntas sobre renderización, ni preguntas sobre medición, ni preguntas sobre ¿cuántas cabezas mide el brazo? Mi experiencia es que estar atento a la energía proporciona un sentido más profundo de realidad a la imagen. En última instancia, incluso si la representación es un poco inexacta en términos proporcionales, la energía representada con empatía parece más realista que algo medido minuciosamente.

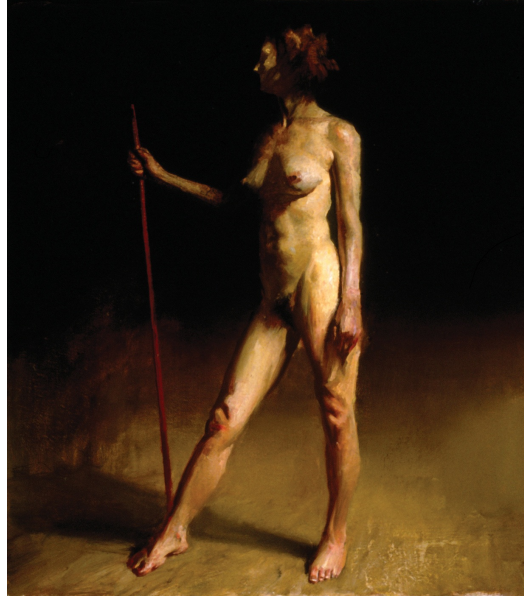


GREGG KREUTZ, *GABRIELLA*, 1988, OIL ON CANVAS, 17 × 20 INCHES (43.1 × 50.8 CM).

Aquí intento capturar el estado de ánimo del momento más que una transcripción literal.

Observing Empathetically, Not Measuring Meticulously

La empatía es la parte crítica de toda pintura y dibujo realista. El artista necesita tener una sensación visceral de lo que está haciendo el sujeto. Desarrollar este sentimiento visceral puede ser un desafío.



GREGG KREUTZ, *STANDING NUDE*, 1998, OIL ON CANVAS, 20 x 16 INCHES (50.8 x 40.6 CM).

Energy was the goal here; I was trying to correctly capture the dynamic of the model's stance.

¿Por qué? Porque este enfoque empático a veces resulta contradictorio. Dado que los artistas quieren que sus esfuerzos parezcan verdaderos, a menudo intentarán erróneamente medir su camino hacia la precisión. Pero medir puede hacer que la imagen parezca artificial. ¿Por qué? Porque medir es distanciarse de lo que se mide. Sostener un lápiz o un pincel para medir la longitud de un brazo, por ejemplo, literalmente coloca una barrera entre usted y el sujeto. Al intentar medir el brazo, ya no estás mirando con sensibilidad lo que está haciendo el brazo; lo estás tratando como una forma, una pieza incorpórea que esperas copiar con precisión. En cambio, mirar el brazo en términos de lo que está haciendo, mirar con franqueza y sensibilidad la acción del brazo, tiene mucho más potencial para obtener conocimiento. La observación empática llama la atención sobre el peso de la forma, la tensión de los músculos y cómo la forma está situada en el espacio.

La tentación de medir es fuerte. Y a la situación no ayuda el hecho de que algunos artistas que miden lo hacen muy bien. Si el modelo permanece lo suficientemente quieto y la pose se mantiene el tiempo suficiente, algunos artistas pueden medir su camino hasta lograr algo que se vea impresionante (¡malditos!). Pero mi sensación es que si la medición servil es la forma en que se hace el arte representacional, entonces tal vez no sea tan significativo hacerlo.

Por supuesto, medir no es la respuesta. Medir es una tarea monótona. Medir es laborioso. Y su producto final siempre tendrá una naturaleza muerta inherente. Un enfoque mucho más dinámico es capturar la sensación de lo que está sucediendo y transferir esa sensación al lienzo.

PAINTING THE FIGURE

En teoría, convertir la figura humana en una imagen pintada al óleo no debería ser más difícil que cualquier otra conversión de tres dimensiones a dos dimensiones. En realidad, hacer una representación creíblemente convincente de la figura humana puede ser el mayor desafío de un pintor al óleo. Para intentar afrontar ese desafío, normalmente me apegó como pegamento a la secuencia de mi proceso: ubicación, fondo, sombra, luz.

HOW TO MAKE YOUR SUBJECTS MOVE: THE CURVED TUBE SOLUTION

¿Cómo manifestamos movimiento en el lienzo? Está muy bien decir que las representaciones de seres humanos vivos deben mostrar movimiento, pero dado que una imagen en un lienzo es estática, ¿cómo puede eso? el movimiento sea comunicado.

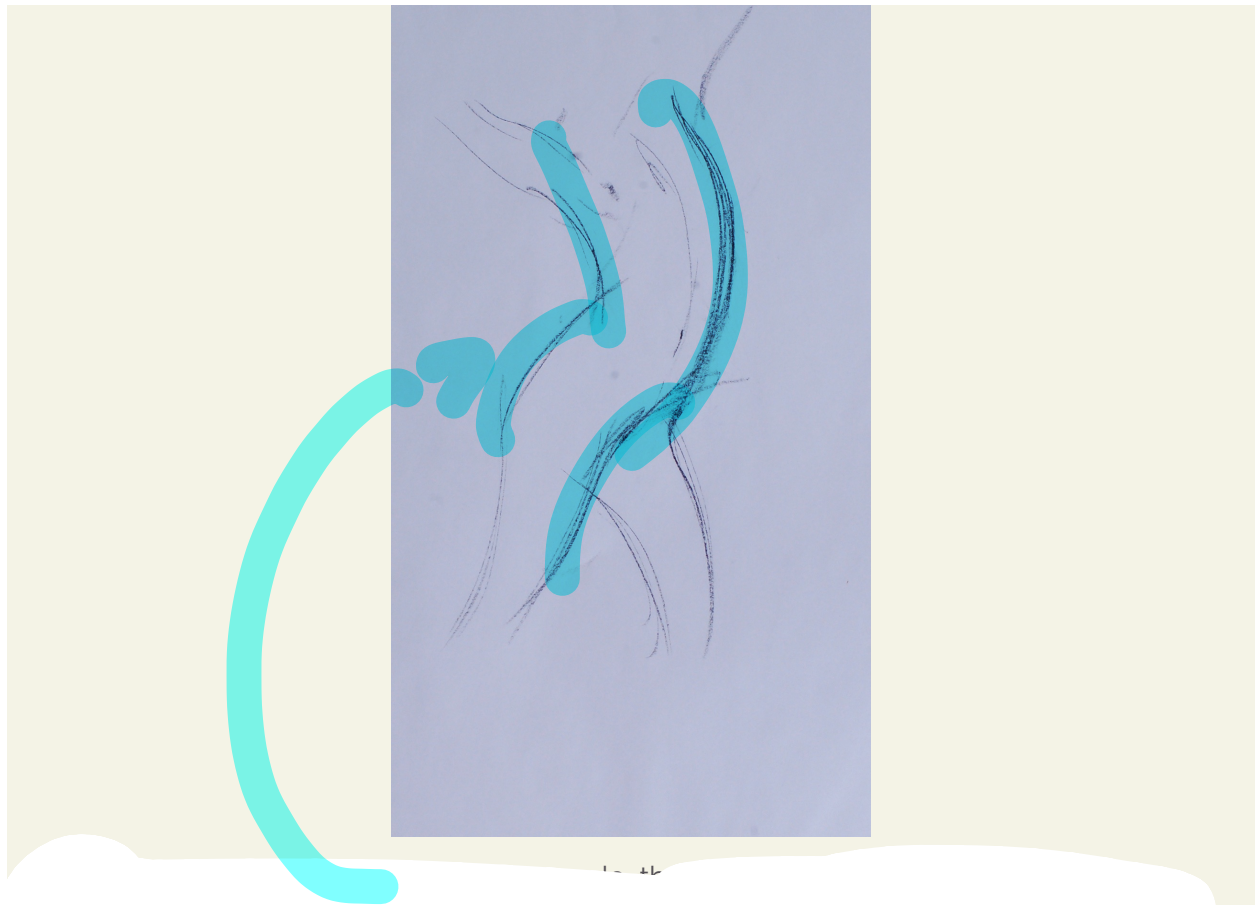
Respuesta: el tubo curvo.

El tubo curvo es un descubrimiento que hice hace varios años y que me permitió cambiar mis imágenes de representaciones estáticas a aproximaciones expresivas de energía viva.

Al desarrollar este enfoque, descubrí que la parte superior del pecho es el punto de partida clave. La parte superior del pecho, debido a que alberga el corazón y los pulmones, nos da un impulso dinámico para capturar la energía vital del sujeto. Y para poder clavar correctamente esa parte del cuerpo, lo primero que hay que hacer es averiguar en qué dirección está girada la parte superior del pecho: ¿está hacia la izquierda o hacia la derecha? Esto es importante porque el tubo debe curvarse en la dirección hacia el pecho.



1: Una vez que se establece el empuje direccional del tubo curvo torácico, el resto del proceso es (¡relativamente!) fácil porque cada curva siempre será encontrada por un tubo que se curva en la otra dirección.



2: Debajo del tubo curvo del tórax se encuentra, por ejemplo, el tubo curvo de la zona pélvica que se curva en dirección opuesta. Esa secuencia de curva y contracurva es lo que mantiene el cuerpo en equilibrio. Un empujón fue recibido por un contraempuje.



3: Debido a que el cuerpo vivo no es estático, cada parte tiene una energía que se equilibra con una energía opuesta.

THE CURVED TUBE IN ACTION

A continuación se muestran algunos ejemplos de dibujo de figuras en los que el uso del tubo curvo me ayudó a capturar la energía dinámica de los empujes y contraempujes del cuerpo.

Si el modelo posara rígidamente en una posición frontal y vertical y permaneciera allí sin moverse el mayor tiempo posible, los pintores de figuras tendrían mucho menos de qué preocuparse. Luego podrían simplemente apilar las partes del cuerpo en el lienzo y asegurarse de que todo fuera simétrico.

Desafortunadamente (o en realidad afortunadamente), los modelos, estando vivos, rara vez adoptan poses tan estáticas. Lo más habitual es que opten por una disposición dinámica de empujes y contraempujes. Después de todo, toda pose hermosa es una forma de diseño dinámico tridimensional: un contraste de un flujo de energía con otro. El artista observador analizará la pose no en términos de nombres de huesos o músculos, sino en términos de peso y equilibrio.



GREGG KREUTZ, *SEATED NUDE*, 2014, CHARCOAL ON PAPER, 12 × 9 INCHES (30.4 × 22.8 CM).

Sentado no tiene por qué significar inactivo. Utilicé el tubo curvo para que el torso pareciera dinámico.



GREGG KREUTZ, *PIGEON*, 2013, CHARCOAL ON PAPER, 12 × 9 INCHES (30.4 × 22.8 CM).

Muy a la ligera, descubrí el empuje torácico del tubo curvo de Pigeon, a pesar de que estaba oculto detrás de su pierna.



GREGG KREUTZ, *DEPTH*, 2013, CHARCOAL ON PAPER, 12 x 9 INCHES (30.4 x 22.8 CM).

Aquí intenté capturar la energía de la pose de la modelo y crear profundidad, usando carbón de color siena para tirar de las rodillas hacia adelante.



GREGG KREUTZ, *UPSIDE DOWN*, 2015, CHARCOAL ON PAPER, 9 x 12 INCHES (22.8 x 30.4) CM).

Cuanto más complicada sea la postura, más útil será el tubo curvo. Aquí comencé con el torso y me aseguré de que el tubo se curvara correctamente.

FIGURE STEP BY STEP

Una vez más, mi secuencia preferida (ubicación, fondo, sombra y luz) informa el proceso de pintura para este ejemplo.



Paso 1 (Colocación): Así es como utilicé la idea del tubo curvo en una pintura al óleo. Comencé con la parte superior del pecho, curvando el tubo hacia la derecha, y luego en el área de la cadera invertí el tubo para que se curvara hacia la izquierda. Eso me dio una buena energía inicial para la película.



Paso 2 (Fondo): puse el color de fondo (azul ultramar, amarillo cadmio y blanco) rodeando la figura y sin preocuparme en este punto sobre qué tan activa o pasiva quería que fuera. Luego rellené la figura, poniendo mucho color de fondo en la carne. Después de una pausa, decidí que parecía un poco frío y el fondo parecía ocupado. Calenté un poco la carne y pacifiqué el fondo.



Paso 3 (Sombra): Ahora todas las partes del cuerpo que no estaban frente a la luz debían ponerse en sombra. Hice esta sombra con siena tostado, blanco, amarillo cadmio y un poco de azul, tratando de obtener una versión oscura del color carne.



Paso 4 (Luz): Es hora de encender la luz. Para la piel de la modelo utilicé amarillo cadmio pálido, rojo cadmio medio, blanco y azul ultramar.



GREGG KREUTZ, *STANDING NUDE*, 2014, OIL ON PANEL, 16 x 12 INCHES (40.6 x 30.4 CM).

· Aquí está el cuadro terminado. Estar atento a qué parte empuja hacia dónde (gracias a la idea del tubo curvo le da (espero) una sensación general de movimiento a la pintura.

REWARDS

Pintar desnudo es una oportunidad para explorar la dinámica física de lo que significa ser humano. Después de todo, el cuerpo humano es un laberinto de interconexiones y un acto de equilibrio entre flexibilidad y estabilidad, movimiento y apoyo, acción y reposo. Representarlo es aprender sobre el ingenio milagroso de nuestra estructura compartida.

Con el desnudo, no creo que sea necesario explicar gráficamente por qué el sujeto no tiene ropa puesta; es decir, no es necesario colocar al sujeto en una cama deshecha o frente a un casillero de gimnasio. De hecho, con los desnudos, a veces cuanto menos contexto, mejor.

Sin embargo, de vez en cuando me permito un contexto abierto, especialmente si se suma a la dinámica de la imagen. Cuando considero que el lugar donde se sitúa el modelo debería ser parte de la historia de la imagen, todavía intento asegurarme de que el contexto no domine a la figura. Es decir, si la figura está en una habitación, no querrás que los accesorios de la habitación eclipsen la figura. Los muebles no deberían prevalecer sobre la humanidad.



Esta imagen parecía un poco rota en este punto. Sentí que necesitaba encontrar una manera de hacer una forma más grande y ligera.



GREGG KREUTZ, *JULIE*, 1990, OIL ON CANVAS, 24 × 19 INCHES (60.9 × 45.7 CM).

Decidí añadir un poco de tela blanca a la imagen. ¿Se ve mejor?
Todavía no estoy seguro.



GREGG KREUTZ, *DANCERS*, 2014, OIL ON PANEL, 16 × 20 INCHES (40.6 × 50.8 CM).

Esta pintura fue de gran ayuda por mi concepto de tubo curvo. Con él pude hacer que los bailarines, que, por cierto, eran todos interpretados por la misma persona, parecieran activos.

Hemos estado hablando aquí de la figura desnuda, pero las habilidades que se desarrollan al pintar el desnudo también serán útiles al pintar figuras vestidas, que es otra recompensa de este género. La curvatura de la parte superior del pecho, la contracurva de la pelvis, la yuxtaposición de la cabeza mirando hacia un lado y los hombros hacia el otro: todos esos elementos cruciales que pueden hacer que la figura parezca viva son igualmente cruciales ya sea que la figura esté vestida o desvestida.

FIGURES: WRAP-UP

Creo que las recompensas y los desafíos de pintar la figura impulsan al artista hacia adelante y ayudan con todos los demás temas que podría pintar. Por ejemplo, un árbol en un campo podría manifestar energía de empuje-
contraempuje a medida que su tronco asciende y se inclina en una dirección y luego en otra. Ese tipo de cambio de dirección dinámico podría ser captado más fácilmente por un artista que haya tenido experiencia pintando la figura que alguien que sólo haya pintado paisajes. Una vez más, tener una mayor familiaridad con el tema amplía su alcance como artista.



GREGG KREUTZ, *GOLDEN OBI*, 1996, OIL ON CANVAS, 24 x 28 INCHES (60.9 x 71.1 CM).

CHAPTER 4

STILL LIFES

Al igual que las figuras, las naturalezas muertas constituyen un eficaz campo de entrenamiento para todo tipo de pintores al óleo. La simplicidad de los accesorios, la estrechez del espacio y la falta de movimiento por parte del sujeto (las manzanas no toman descansos) te permiten explorar temas esenciales a tu propio ritmo.

Cómo se comporta la luz, la verdadera naturaleza de las sombras, cómo se mueve el color, etc., son más fáciles de entender lejos del frenesí, por ejemplo, de pintar al aire libre o del estímulo de intentar capturar la imagen de una persona.

THE ESSENTIALS IN ACTION: STILL LIFE OIL PAINTING

En este capítulo, presentaré lo esencial de forma un poco diferente que en capítulos anteriores. En esta sección, he incluido los elementos esenciales del capítulo 1 que se aplican más directamente a la pintura real de la naturaleza muerta. Más adelante en el capítulo, encontrará una barra lateral llamada “Cómo mejorar su naturaleza muerta” con una lista de verificación de elementos esenciales que son particularmente útiles mientras prepara la configuración para su pintura de naturaleza muerta. El uso de todos estos elementos esenciales (los que se enumeran aquí y los que se enumeran más adelante) debería permitirle manejar mejor los caprichos de la pintura al óleo de bodegones. Comencemos con aquellos elementos esenciales que son cruciales para tu pintura.

CE MAKE LIGHT THE MAIN EVENT

Como en todo arte representacional, la luz es el tema esencial de una naturaleza muerta. Una hermosa naturaleza muerta cuenta la historia del viaje de la luz a través del espacio.

Sin una cuidadosa consideración del drama de la luz, una naturaleza muerta puede convertirse simplemente en una colección de objetos, un inventario. Cuando eso sucede, mi política es intentar descubrir cómo aumentar la luminosidad del lienzo. ¿Podrían las luces ser más brillantes? ¿Podrían los oscuros ser más oscuros? ¿Podría haber más brillo emanando de las áreas iluminadas? El fortalecimiento de la luz ocurre cuando se plantean y responden preguntas pragmáticas como éstas.



GREGG KREUTZ, *STILL LIFE WITH CHINESE SCREEN*, 1996, OIL ON CANVAS, 24 x 28 INCHES (60.9 x 71.1 CM).

Aquí intenté mostrar la luz que brilla en el cuenco en el lado izquierdo de mi lienzo. Entonces ! Lo siguió mientras viajaba, dejándolo alcanzar su máxima intensidad en la olla y la pera en el lado derecho.

CE TO MAKE THE LIGHTS LOOK BRIGHTER, BLEACH OUT THE DARKS

A veces, sin embargo, decolorar las sombras oscuras puede ser un poco complicado. No querrás iluminarlos tanto que no quede contraste con la luz. Necesitamos tonos oscuros para darle dramatismo a la pintura, por lo que hay que encontrar una manera de equilibrar esas dos necesidades: lo suficientemente oscuros para el dramatismo, lo suficientemente claros para que brillen.



GREGG KREUTZ, *STILL LIFE WITH PURPLE FLOWERS*, 1997, OIL ON CANVAS, 18 × 20 INCHES (45.7 × 50.8 CM).

En esta primera versión de un bodegón floral, representé lo que vi de la manera más fiel posible. Sin embargo, al mirarla más tarde sentí que la imagen en su conjunto carecía de resonancia. Parecía demasiado fundamentado, demasiado literal.



GREGG KREUTZ, *STILL LIFE WITH PURPLE FLOWERS, PART TWO*, 1997, OIL ON CANVAS, 20 × 18 INCHES (50.8 × 45.7 CM).

En la segunda versión, usando burnout (blanqueando los tonos oscuros cerca de la luz), apliqué más luz a la olla, puse algo de brillo en el fondo y agregué un frasco oscuro en primer plano para proporcionar contraste; de ese modo, espero, dando la pintura más filo, más dramatismo, más luminosidad.

Dado que, por definición, una pintura de una naturaleza muerta no tiene personas, puede parecer contradictorio decir que la humanidad debería estar presente en un escenario, pero la humanidad en la que estoy pensando es implícita más que abierta. Los objetos hechos por personas pueden dar el toque humano necesario a una naturaleza muerta. Y si los objetos resultaron abollados o agrietados por el uso frecuente, aún mejor. En la siguiente página hay un ejemplo de un accesorio con carácter.



GREGG KREUTZ, *DAFFODILS* (DETAIL), 2011, OIL ON CANVAS, 16 x 20 INCHES (40.6 x 50.8 CM).

Los accesorios de una naturaleza muerta deben parecer que han tenido algo de historia. Cuando elijo objetos de naturaleza muerta para pintar, prefiero una olla vieja a un balde de plástico, una cafetera de hojalata deslustrada a una cafetera de última generación, una taza de plata deslustrada a una lata de Coca-Cola nueva. ¿Por qué? No porque me guste vivir en el pasado, sino porque objetos como una olla vieja han vivido un poco. Los objetos impecablemente limpios y nuevos, en cambio, comunican frialdad, aislamiento, esterilidad. Los accesorios con apariencia de historia pueden generar un sentimiento más humano.

Por supuesto, los accesorios deben colocarse en algún lugar, ya sea en un estante o en una mesa. Ambos entornos ofrecen sus propios desafíos y posibilidades. Para obtener más información sobre la configuración de estantes y mesas, consulte “Naturalezas muertas: otros problemas de la pintura al óleo”.

CHALLENGES

En cierto sentido, la mayor barrera para el éxito de la pintura de bodegones son los bodegones mismos. Una vista majestuosa, un rostro fascinante, un hermoso desnudo: estos son temas con un interés inherente, temas que pueden agitar la sangre de un artista. A veces es difícil sentir una emoción similar cuando nos enfrentamos a una olla y dos limones. Pero esa misma falta de electricidad también puede conducirte a la belleza.



GREGG KREUTZ, *TEAPOT AND LEMONS*, 1989, OIL ON CANVAS, 14 x 18 INCHES (35.5 x 45.7 CM).

Aquí intenté crear un patrón circular para los accesorios con la taza pequeña como centro del círculo.

er of



GREGG KREUTZ, *STILL LIFE ON RUG*, 1997, OIL ON CANVAS, 16 × 20 INCHES (40.6 × 50.8 CM).

Aquí estoy usando la luz y la ubicación para intentar sacar algo de lo mundano.

Adding Drama to the Mundane

Cuando te ves obligado a convertir un tema mundano en una declaración pictórica dinámica, debes pensar en qué constituye una imagen, qué constituye un drama, qué hace que algo sea convincente y, en última instancia, qué constituye el arte. Como no puedes apoyarte en el interés inherente, debes pensar y pintar creativamente; en resumen, debes idear estrategias para darle emoción a tu pintura.

¿Cómo se convierte una olla junto a dos limones en una obra de arte?

Obviamente, simplemente hacer una copia fastidiosa no bastará. Los artistas necesitan aportar algo nuevo al evento: alguna visión, alguna idea sobre cómo quieren que el espectador experimente la imagen.

Placing the Props for an Effective Picture

La naturaleza de esa experiencia visual, por supuesto, está dictada en gran medida por la disposición del tema. La forma en que el artista ensambla los accesorios de la naturaleza muerta es un factor importante en la efectividad de la imagen. Los accesorios deben estar secuenciados en un drama de luz convincente.



GREGG KREUTZ, *ON THE TABLECLOTH*, 1987, OIL ON CANVAS, 27 × 22 INCHES (68.5 × 55.8 CM).

Aquí hay varios accesorios de naturaleza muerta dispuestos en una curva en S. El desafío aquí era encontrar el equilibrio entre lo formal y lo informal.

Cuando intentas decidir cómo organizar tus accesorios, a veces resulta útil organizarlos en torno a formas grandes y simples. Quizás colectivamente los objetos podrían describir un triángulo. O un trapecioide lateral. O un gran círculo. Organizar los accesorios en grandes formas geométricas evita que la naturaleza muerta parezca un montón de objetos dispersos. Una vez más, la concentración es clave. (Para obtener más información sobre la masa, consulte “Cómo mejorar su naturaleza muerta”.)



GREGG KREUTZ, *STILL LIFE WITH CHINESE SCREEN*, 1989, OIL ON PANEL, 22 x 26 INCHES (55.8 x 66 CM).

En este cuadro de estante. Usé la pantalla y la ramita para mover el ojo por la pintura.

Painting Your Perceptions

Para los pintores al óleo representativos, la naturaleza de la realidad visual no es un hecho. Más bien, es una intersección compleja de lo externo y lo interno. Para un artista realista, cómo vemos es tan importante como lo que vemos. Desarrollarse como pintor significa sondear nuestras percepciones y lo que se percibe y no dar nada por sentado.

Debido a que la naturaleza muerta es el género menos riguroso (sin caballetes que cargar, sin búsqueda de modelos, sin lluvia), el pintor al óleo tiene tiempo para profundizar en los grandes y desafiantes temas. Por ejemplo, supongamos que estás pintando un melocotón y quieres dejarle claro al espectador que no es una nectarina. En persona, no tienes problemas para saber cuál es un melocotón y cuál una nectarina. Sin embargo, si estás tratando de establecer esa distinción, debes descubrir cómo saberlo. Debes identificar las señales visuales que te dicen cuál es cuál. Tomar esa determinación consiste en llevar a su pensamiento consciente lo que su mente inconsciente ya ha descubierto. En este caso, ya sabes que el melocotón tiene una superficie peluda, mientras que la nectarina tiene una superficie brillante.

¿Cómo saber cuál es borroso y cuál es brillante? Lo sabes porque la borrosidad de un melocotón elimina los reflejos y provoca una franja gris en el borde de giro. Una nectarina, por el contrario, tiene una superficie brillante, lo que da como resultado que no tenga flecos y tenga un brillo distintivo. Para comunicarle al espectador que has pintado un melocotón, coloca una franja gris en el borde del objeto y no pintes resaltado.



The muted highlights and gray fringe tells us these are peaches.

Ser un pintor al óleo representativo significa que siempre estás investigando la característica esencial de lo que estás pintando. Se trata de descubrir en qué se basan tus percepciones sobre el tema. Eso no significa que debas memorizar muchas reglas (las nectarinas tienen reflejos, los melocotones no), que serían infinitas. Aprender a pintar se trata de analizar tus reacciones. Debajo de la superficie de la conciencia, la inteligencia de tu percepción está trabajando arduamente. Todo lo que tienes que hacer para convertirte en artista es aprovecharlo.



El brillo y la falta de franja gris indican al ojo que se trata de una nectarina.

Escaping from Middletone

Si pintando una naturaleza muerta y has alcanzado todos tus objetivos (revisaste la lista de verificación en “Cómo mejorar tu naturaleza muerta”) y todavía no estás entusiasmado, eso no significa que pintar naturalezas muertas no lo sea. para ti. Nueve de cada diez veces, lo que significa es que estás atrapado en el tono medio. El tono medio es el enemigo de la pintura de bodegones. De hecho, es enemigo de la pintura en general. El tono medio, es decir, tonalmente en el centro de las cosas: ni demasiado oscuro, ni demasiado claro, ni demasiada pintura, ni muy poca, es cuando la pintura, y el pintor, pueden perder vitalidad. Las luces y las sombras poco desarrolladas tienden a debilitar tu resolución y te dan ganas de dejar los pinceles.

El problema es que una vez que estás en el tono medio, es difícil salir. Tus ojos se acostumbran al rango de valores bajos y cualquier cosa que coloques en el lienzo que no esté dentro de ese rango de valores parece, en comparación, incorrecta. Para escapar de ese estancamiento tonal, a veces tienes que simplemente aplicar un poco de blanco en tu lienzo y/o aplicar a tus tonos oscuros un poco de pintura extra oscura. Una imagen fuerte suele ser fuerte porque su rango de valores es alto: luces brillantes, oscuridades profundas. Como una sinfonía que pasa de lo apenas audible a un crescendo de timbal, una pintura es poderosa cuando el ojo viaja de una oscuridad misteriosa a una luz resplandeciente. Demasiados tonos medios obstaculizan ese viaje.

STILL LIFES: OTHER OIL PAINTING ISSUES

Uno de los pasos clave en la disposición de una naturaleza muerta es decidir si vas a montar una estantería o una mesa. Una configuración de estante es aquella que se coloca a la altura de los ojos. Los accesorios en este modo se colocan de izquierda a derecha porque, al menos en la cultura occidental, leemos en esa dirección. Eso significa que el punto focal principal debe estar situado en el lado derecho de su configuración. Con este tipo de disposición, no hay mucho plano superior y, en general, no hay mucha perspectiva de qué preocuparse. En una configuración de estante, el espacio cerca/lejos es poco profundo, por lo que los problemas cerca/lejos son mínimos.

Una disposición de mesa tiene que ver con la profundidad. Se trata de mover la mirada hacia el espacio hacia el clímax. No es un acuerdo de izquierda a derecha; es uno de cerca a lejos.

Es importante decidir y comprometerse a representar un bodegón de estante o de mesa, porque cada uno tiene requisitos diferentes. La configuración de estante se mueve de lado a lado y tiene una perspectiva superficial, mientras que la configuración de mesa se mueve de cerca a lejos y tiene una perspectiva profunda.



GREGG KREUTZ, *ALISON'S STILL LIFE*, 1996, OIL ON CANVAS, 27 x 22 INCHES (68.5 x 55.8 CM).

Aquí hay un arreglo de mesa. Los accesorios están dispuestos de manera que el ojo no se mueva de izquierda a derecha sino de cerca a lejos.



GREGG KREUTZ, *LOBSTER ZIG-ZAG*, 2003, OIL ON CANVAS, 34 x 25 INCHES (86.3 x 63.5 CM).

En este arreglo de mesa. Hice la secuencia en zigzag, de arriba a abajo, moviendo así la mirada del espectador con fluidez a través del lienzo.



GREGG KREUTZ, *LOBSTER STILL LIFE*, 1997, OIL ON CANVAS, 28 x 35 INCHES (71.1 x 88.9 CM).

Aquí organicé el material para leer de izquierda a derecha en la parte superior de un estante.

HOW TO ENHANCE YOUR STILL LIFE

Here's a checklist of essentials that can enhance a still life setup:

CE MAKE SURE THE PICTURE HAS TEXTURAL VARIETY

En la naturaleza muerta, es importante tener diferentes tipos de superficies. Debes tener una mezcla de texturas: vidrio, metal, materia orgánica, porcelana, etcétera. Tener sólo, digamos, tres vasijas de cerámica y nada más da un efecto austero.



GREGG KREUTZ, *CERAMIC*, 1980, OIL ON CANVAS, 14 x 18 INCHES (35.5 x 45.7 CM).

Al tener un tipo tan limitado de sustancias en mi configuración aquí, violé mi regla de variedad de texturas. ¿Tiene por tanto el cuadro un aspecto ligeramente estéril? Tu llamada.



GREGG KREUTZ, *POT AND APPLES*, 1987, OIL ON CANVAS, 16 x 20 INCHES (40.6 x 50.8 CM).

Este trata sobre variedad de texturas-| Traté de contrastar la suavidad de las manzanas con la superficie dura y abollada de la olla.

CE MAKE SURE THE PICTURE HAS SIZE VARIETY

El tamaño es una parte clave del dramatismo de una pintura. En el caso de las naturalezas muertas, el dramatismo puede ser la dinámica entre una vasija grande y unas manzanas pequeñas, o el contraste de una vasija pequeña y sólida con una tela amplia y brillante.



GREGG KREUTZ, *A GATHERING OF PEARS*, 1988, OIL ON CANVAS, 14 × 18 INCHES (35.5 × 45.7 CM).

Destaqué la variedad de tamaños yuxtaponiendo la maceta grande con las uvas pequeñas.

CE MASS THE SHAPES

La dispersión de luces y sombras al azar debilita la imagen. Junta las luces y junta las sombras. Masalos. Por supuesto, puede haber alguna interacción: una uva oscura frente a un racimo de limones, una rodaja de naranja frente a un grupo de ciruelas oscuras; sin embargo, generalmente los valores deben mantenerse separados: las luces juntas, las oscuras juntas.



GREGG KREUTZ, *FLORAL*, 2004, OIL ON CANVAS, 14 x 18 INCHES (35.5 x 45.7 CM).

En esta naturaleza muerta, me aseguré de que la luz estuviera centrada en la maceta y la canasta, manteniendo las flores cercanas en la sombra para que no distrajeran.

CE MAKE LIGHT THE MAIN EVENT

El elemento principal de una naturaleza muerta siempre debe ser la luz. No importa cuán interesante sea un objeto, si no está bien iluminado, no captará la atención del espectador.

El ojo humano está diseñado para enfocar la luz. Así es como está cableado. Sabiendo eso, use la luz para atraer la atención del espectador hacia el lugar de la pintura donde desea llamar la atención. Por eso es importante mantener la luz sobre lo que se considera más significativo. Una pintura al óleo, desde esa perspectiva, puede verse como un dispositivo óptico que guía la mirada hacia lo significativo.



GREGG KREUTZ, *PEONY SEASON*, 2008, OIL ON CANVAS, 28 x 24 INCHES (71.1 x 60.9 CM).

Como puede ver aquí, la luz se lleva al máximo y brilla en el fondo en la base de la maceta.

CE MAKE THE COLOR MOVE

Es necesario que haya una idea de color discernible en la pintura. Podrían ser complementos (como verde contra naranja), o podría ser un no color contra un color. (No color aquí significa un color no identificable: marrón apagado, gris deslucido). Cualesquiera que sean los detalles, los colores deben moverse en el lienzo.



GREGG KREUTZ, *STILL LIFE WITH AX*, 1996, OIL ON CANVAS, 22 x 26 INCHES (55.8 x 66 CM).

El naranja y el morado fueron los colores clave aquí.

CE MAKE THE VALUE MOVE FROM DARK TO LIGHT OR FROM LIGHT TO DARK

Es una buena idea no distribuir la luz de manera uniforme. Debería haber una progresión de intensidad de la luz, que normalmente culmina en el centro de interés. Después de eso, debería haber un "tapón de luz", un objeto pequeño (una uva, una cáscara de limón o similar) que señale visualmente el final de la secuencia. Me gusta pensar en el "tapón de luz" como un punto en el final de una frase.



GREGG KREUTZ, *BLACK AND WHITE*, 1987, OIL ON CANVAS, 20 x 16 INCHES (50.8 x 40.6 CM).

Sentí que la complejidad del arreglo aquí requería una conclusión simple al final: de ahí, la uva.

PAINTING THE STILL LIFE

Sentarse y empezar a pintar una naturaleza muerta es a veces la parte más difícil del trabajo. Los artistas suelen ser muy buenos pensando en formas de posponer ese tipo de cosas. Pero completamente comprometidos con el proyecto, pueden caer en lo que sólo puede describirse como un estado meditativo. Centrarse en la realidad externa con la atención necesaria y a una distancia tan cercana conecta al artista con el mundo exterior de una manera que no es común en la vida cotidiana.



La sutileza del mundo del color aquí (rojo oxidado y verde) y la delicadeza de los accesorios significaron que tuve que reducir la velocidad de mis pinceles y concentrarme.

GREGG KREUTZ, *STILL LIFE WITH BRUSHES*, 1997, OIL ON CANVAS, 18 x 24 INCHES (45.7 x 60.9 CM).



GREGG KREUTZ, *ONIONS*, 2001, OIL ON CANVAS, 16 x 20 INCHES (40.6 x 50.8 CM).

Como aquí no hay mucho color, la fuerza de las imágenes dependía de la atención con la que pudiera representar la delicadeza de las superficies de las cebollas.

REWARDS

En museos de todo el mundo, las galerías están llenas de representaciones épicas de escenas de batallas gigantes, paisajes majestuosos y retratos sorprendentes, mientras que, en salas oscuras, las naturalezas muertas suelen estar amontonadas, descuidadas y desapercibidas. Pero su estatus semioscuro no debería engañarnos. Gracias a las naturalezas muertas, los artistas pueden aprender no sólo a crear dramatismo sino también a explorar los aspectos más profundos, más tranquilos y menos fugaces de la vida visual.

Si bien los accesorios de naturaleza muerta por sí solos generalmente no pueden competir con una vista magnífica o un rostro hermoso, un artista hábil puede organizar esos accesorios en algo igualmente convincente. Además de enseñarte cómo crear dramatismo, las naturalezas muertas también revelan aspectos de lo que se está pintando que normalmente podrían pasarse por alto. Por ejemplo, si el artista pinta una cebolla con absoluta atención y sensibilidad, podría descubrir matices en la forma de la cebolla, o cambios de color en la superficie, o cierta cualidad delicada de la piel que de otra manera nunca sería apreciada.

otherwise.

STILL LIFES: WRAP-UP

Una naturaleza muerta no sólo enseña sobre la naturaleza de la percepción.

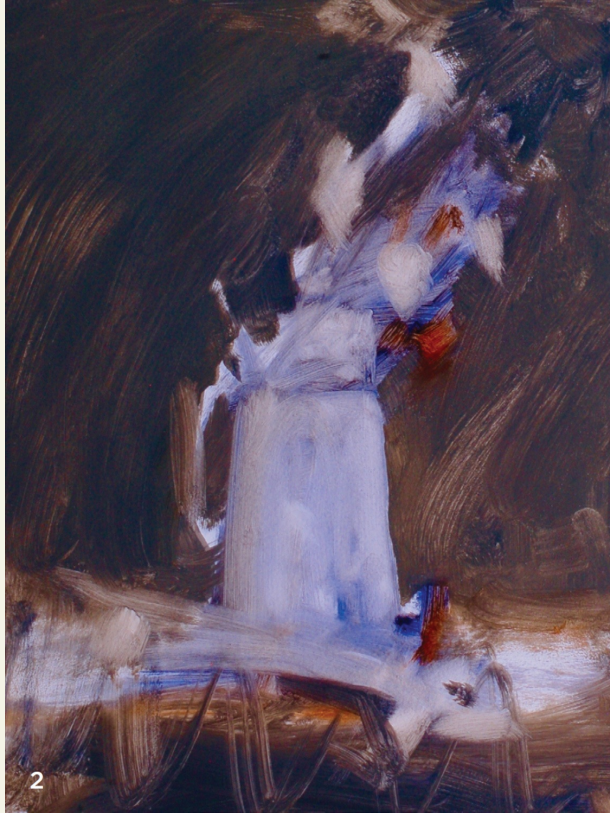
También puede enseñarte sobre teatro. ¿Qué hace que una imagen sea emocionante y otra monótona? Esas lecciones, si las aprendes bien, te ayudarán sin importar el tema que pintes.

STILL LIFE STEP BY STEP

Para temas más complejos, como este complicado arreglo floral, es necesario simplificar el enfoque.



Paso 1 (Colocación): Para comenzar esta pintura, recorté las formas grandes de la configuración usando siena tostado y azul ultramar. La composición se construye alrededor de la letra C.



Paso 2 (Fondo): ahora lavo el fondo usando una mezcla de sombra cruda, amarillo cadmio y un poco de blanco.



Paso 3 (Sombra): ahora coloco la sombra, asegurándome de que cada color de sombra sea una versión oscura del color local.



Paso 4 (luz): ahora pinto con las luces, cargando más el pincel y así. Espero, intensificando el drama.



GREGG KREUTZ, *MARKET FLOWERS*, 2015, OIL ON CANVAS, 14 x 11 INCHES (35.5 x 27.9 CM).

Obviamente, hay más detalles aquí, pero traté de subordinarlos a la gran idea del diseño.



GREGG KREUTZ, *DOWN IN THE GORGE*, 1988, OIL ON PANEL, 18 x 20 INCHES (45.7 x 50.8 CM).

LANDSCAPES

Antes del siglo XVII, los pintores al óleo pensaban en los paisajes como fondo de escenas religiosas, fondo de retratos, fondo de batallas. Pero alrededor de 1600, los paisajes empezaron a ser apreciados por su propia belleza intrínseca. Artistas como Meindert Hobbema y Claude Lorrain revelaron al mundo la poesía y la profundidad que podían transmitir las dramáticas escenas al aire libre. Y las cosas realmente se calentaron en 1840 con la invención del tubo de pintura. Antes de eso, tener que cargar con suministros pesados hacía que pintar al aire libre fuera demasiado laborioso. Con los tubos de pintura, los artistas salían repentinamente del estudio. Como veremos en este capítulo, eso no fue del todo bueno. Si bien pintar al aire libre puede generar pinturas emocionantes y valientes, existen efectos de pintura más tranquilos que solo se pueden lograr en el estudio.

En las siguientes páginas, exploraré los aspectos positivos y negativos de la pintura al aire libre y de la pintura de estudio. Pero primero, veamos los elementos esenciales que son importantes en la pintura al óleo de paisajes en general.

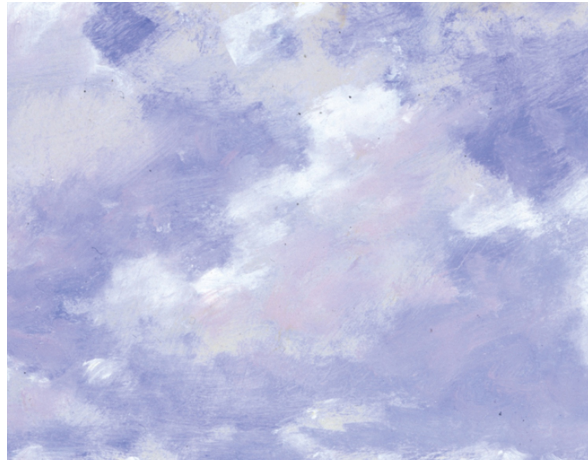
THE ESSENTIALS IN ACTION: LANDSCAPE OIL PAINTING

Como dije anteriormente en el libro, lo esencial se aplica a varios géneros. Aunque la pintura al óleo al aire libre y la pintura de paisajes de estudio no son géneros totalmente diferentes, sí difieren en el proceso de pintura en sí. Sin embargo, cuando se trata de conceptos y procesos esenciales, encontramos varios que son relevantes para toda pintura de paisaje.

CE SELECT FOR STRUCTURAL SIGNIFICANCE

quita el sol de tu lienzo, sujeta tu paleta y lucha contra insectos hostiles que descuidan cuestiones como la forma y la estructura. En el frenesí de evitar que su equipo se vuele, es fácil perder de vista las preocupaciones estructurales que deben sustentar su imagen.

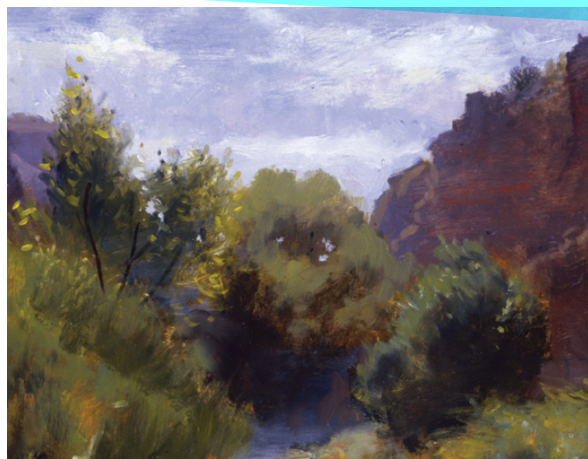
Las nubes, por ejemplo, por aireadas e insustanciales que parezcan, todavía tienen estructura. Un lado mira en una dirección y el otro en otra. Estos son el lado luminoso y el lado oscuro. Sin mostrar la forma de estas nubes, tus cielos pintados pueden terminar pareciendo papel tapiz.



GREGG KREUTZ, *DOWN IN THE GORGE* (DETAIL), 1988, OIL ON PANEL, 18 x 20 INCHES (45.7 x 50.8 CM).

Here I'm trying to give some feeling of form to these clouds.

Los árboles también necesitan manifestar estructura. Simplemente frotar el lienzo con muchos pequeños trazos verdes no transmitirá la verdadera dimensión de un árbol. Debes determinar qué lado del árbol está iluminado y cuál está en la sombra. Los árboles no son colecciones aleatorias de acentos. Cada uno es un arreglo complejo que necesita ser analizado y moldeado en una estructura legible. En otras palabras, encuentra las formas grandes del árbol antes de centrarte en las piezas pequeñas.



GREGG KREUTZ, *DOWN IN THE GORGE* (DETAIL), 1988, OIL ON PANEL, 18 x 20 INCHES (45.7 x 50.8 CM).

Por vagos que sean, espero que estos árboles vagamente indicados se comuniquen en el espacio.

PE FILL THE PAINTING WITH A VARIETY OF STROKES

Las pinturas de paisajes, como todos los demás temas, deben ser un mosaico de diferentes tipos de trazos. Esto es especialmente cierto si intentas crear la ilusión de un espacio profundo. Para eso, necesitas yuxtaponer trazos grandes cercanos con trazos pequeños y lejanos.



GREGG KREUTZ, *DOWN THE STREET*, 2014, OIL ON PANEL, 20 × 24 INCHES (50.8 × 60.9 CM).

Esto se hizo en el lugar en el Lower East Side de la ciudad de Nueva York. En todo momento, traté de mantener los trazos más grandes cerca y los más pequeños lejos.

PE PAINT THE PICTURE IN A LOGICAL SEQUENCE

La ubicación, el fondo, la sombra y la luz son, en mi opinión, la mejor y más clara forma de pintar un cuadro, y este proceso es especialmente útil con temas complicados como los paisajes.



GREGG KREUTZ, *PYRAMID*. 1991. OIL ON CANVAS, 20 x 16 INCHES (50.8 x 40.6 CM).

Aquí se muestra una configuración típica de estante superior; observe el plano superior angosto.

CE DON'T JUST COPY. SELECT WHAT'S IMPORTANT

Hay tanta información afuera (árboles, briznas de hierba, montañas distantes, postes telefónicos) que es fácil sentirse abrumado. Pero seleccionar lo que usted considera importante reduce el campo. Esa selección debe basarse en profundidad, diseño y dramatismo.

En la pintura de paisajes, eso significa dividir la información en elementos pictóricos simples y legibles. Y una de las mejores formas de aprender a hacerlo es pintar naturalezas muertas (consulte el capítulo 4). Las técnicas empleadas en la buena pintura de bodegones, más específicamente la exhibición de lo significativo, funcionan igual de bien para la pintura de paisajes.

¿Cómo muestras lo que es importante? Aquí es donde resulta útil tener una familiaridad práctica con la pintura de naturalezas muertas. Como se describe en el capítulo sobre naturalezas muertas, la disposición de los accesorios se divide en una de dos categorías organizativas: estante y mesa (ver “Naturalezas muertas: otras cuestiones relacionadas con la pintura”).



GREGG KREUTZ, *ON THE TABLE*, 2015, OIL ON LINEN, 25 × 27 INCHES (63.5 × 68.5 CM).

En esta composición de mesa, los accesorios se ven desde arriba y están organizados en un movimiento curvo hacia la derecha, comenzando en la esquina inferior izquierda y culminando en la esquina superior izquierda.

En la pintura al óleo de paisajes, como en la pintura al óleo de bodegones, la luz es el tema principal. Como la luz atrae la atención, es necesario envolver a la estrella del espectáculo en luminosidad. Esto asegurará que su selección focal sea hacia donde mirará el espectador.



GREGG KREUTZ, *ARLES CAFÉ*, 1993, OIL ON LINEN, 23 × 29 INCHES (58.4 × 73.6 CM).

Para esta escena de café al anochecer, utilicé una composición de estante como material de guía en el lado izquierdo del lienzo para llevar la vista desde la oscuridad al grupo de sombrillas, mesas y personas iluminadas en el lado derecho.



GREGG KREUTZ, *UP FIFTH*, 1998, OIL ON LINEN, 25 x 30 INCHES (63.5 x 76.2 CM).

En este paisaje urbano, utilicé una composición de mesa (en la que miramos hacia abajo la acción) para que la vista se moviera hacia el lienzo. Al igual que la ilustración del bodegón *On the Table* que utilizó una forma oscura (la jarra negra en la esquina inferior izquierda) como punto de pivote de la acción, para este paisaje urbano utilicé el puesto de un vendedor de perritos calientes como punto de partida de la imagen. Una forma oscura en la esquina inferior izquierda fuerza la mirada hacia el interior de la imagen.



GREGG KREUTZ, *FRENCH SQUARE*, 1999, OIL ON CANVAS, 16 x 20 INCHES (40.6 x 50.8 CM).

En esta pintura, hice las áreas iluminadas más brillantes oscureciendo el edificio de la derecha.

CE USE SHADOW TO BRIGHTEN THE LIGHT

De la misma manera que un pintor de bodegones podría poner sombra sobre una tela de fondo para hacer que lo que está detrás sea menos atractivo, también un pintor de paisajes podría arrojar una sombra sobre algún área del primer plano para que no compita con el evento principal.

Si todo en el paisaje parece iluminado, nada parece iluminado. Poner sombra fortalece la luz. Y la mayoría de las veces, en el caso del paisaje, no es necesario explicar el origen de la sombra. Una sombra en primer plano podría ser causada por una nube que pasa, una colina invisible o un gran árbol. Lo principal es que, debido a que el ojo se dirige hacia la luz, la sombra del primer plano ayuda a alejar el ojo de la parte inferior del lienzo.



GREGG KREUTZ, *STREET FAIR*, 1998, OIL ON LINEN, 24 × 30 INCHES (60.9 × 76.2 CM).

Tal como lo haría en una naturaleza muerta, aquí usé sombra para mantener el ojo en el centro de interés.



GREGG KREUTZ, *IRISH HILLS*, 2014, OIL ON CANVAS, 27 × 36 INCHES (68.5 × 91.4 CM).

Aquí estoy usando sombras para mostrar lo significativo. Debido a la sombra del primer plano, nuestra mirada se dirige al interior de la imagen.

CE MAKE LIGHT THE MAIN EVENT

Al igual que la naturaleza muerta, el retrato y la figura, lo importante en un paisaje debe celebrarse con luz. Y no sólo eso, sino que como el sol es la fuente de luz exterior, hay que estar atento a las características de la luz en el momento del día que estás representando. La calidad de la luz del final de la tarde, por ejemplo, es diferente de la luz del mediodía (es más anaranjada y más horizontal) y ese tipo de variación debe representarse correctamente.

PE DON'T LOCK INTO ANY PROCESS TOO RIGIDLY

Un ejemplo general de esta advertencia es la regla “si quieres que algo retroceda, enfríalo”. Aunque generalmente es una buena idea enfriar las cosas a medida que retroceden, las nubes blancas a medida que retroceden, en lugar de enfriarse, se calientan. En términos de tu proceso de pintura, eso significa que necesitas poner más naranja en las nubes lejanas. Este efecto de calentamiento se debe (me han dicho) a la densidad acumulativa de partículas de polvo en el aire. Sirve como un buen recordatorio de que no debemos seguir las reglas demasiado servilmente.



GREGG KREUTZ, *MARKET AFTERNOON*, 2001, OIL ON CANVAS, 24 x 32 INCHES (60.9 x 81.2 CM).

Aquí hay algunas nubes calientes: fueron calentadas con amarillo y naranja. - a lo lejos.

TWO TYPES OF LANDSCAPE OIL PAINTING: PLEIN AIR AND STUDIO

El resto de este capítulo se divide en dos partes: paisajes al aire libre y paisajes de estudio. Son animales diferentes. La pintura al aire libre exige un enfoque rápido y directo que, si las condiciones son favorables, puede crear una apariencia emocionante en su lienzo. Por otro lado, con un paisaje de estudio, puedes buscar un efecto más tranquilo y melancólico con más tiempo para afinar el drama. Ambos tipos de paisaje son valiosos y ambos pueden resultar convincentes, pero cada uno tiene su propio proceso distintivo.

PLEIN AIR LANDSCAPES

En mi experiencia, hay dos tipos de pintores al aire libre: los ases del equipo y los especialistas en improvisación. Los Equipment Aces tienen un paraguas plegable para todo uso, una plataforma de transporte liviana con ruedas, suministros de respaldo y un caballete de última generación para bloquear su lienzo. Los especialistas en improvisación atan su lienzo a un árbol. Desafortunadamente, caigo más en la categoría de atar árboles. Digo “desafortunadamente” porque seguir ese enfoque me ha hecho, en mis excursiones de pintura al aire libre, encontrar una manera de olvidar al menos una cosa cada vez que salgo. Una vez, por ejemplo, en Nepal pasé horas cargando mi equipo hasta lo que se suponía era una de las mejores vistas pintables del Himalaya sólo para descubrir que había olvidado mi lienzo.



GREGG KREUTZ, *UP THE LANE*, 2006, OIL ON PANEL. 12 x 14 INCHES (30.4 x 33 CM).

Esta pieza fue pintada in situ en Irlanda. Pinté una variación de este tema como un paisaje de estudio más grande (ver esta página)

PLEIN AIR LANDSCAPE CHALLENGES

El mayor desafío para los pintores al aire libre es encontrar un lugar. A diferencia de una naturaleza muerta donde puedes organizar los accesorios a tu gusto, o un retrato donde puedes decirle al sujeto que, por ejemplo, se apoye en un brazo, en la pintura al aire libre no puedes reorganizar físicamente lo que estás mirando; tienes que salir y buscar el sitio perfecto. Mi consejo después de cuarenta años de experiencia al aire libre es (y esto es importante) que **siempre que encuentres algo que parezca una pintura, pínalo**. No se deje engañar pensando que esto se ve bien, pero debe haber cosas aún mejores a la vuelta de la esquina. Nunca lo hay. Si caminas penosamente, deambulas tratando de encontrar algo aún más pintable, eventualmente regresarás al primer sitio. Cada vez. El primero siempre es el mejor.



GREGG KREUTZ, *NOTRE DAME*, 2003, OIL ON LINEN, 18 x 24 INCHES (45.7 x 60.9 CM).

Esto se hizo en el lugar justo al lado del Sena. Mientras estuve allí, estaba decidido a no preocuparme por el hecho de que esta misma escena haya sido pintada miles de veces. Acabo de pintar. El mayor desafío aquí fue llevar la pintura húmeda a mi hotel.



GREGG KREUTZ, *ASSISI*, 2013, OIL ON PANEL, 12 x 16 INCHES (30.4 x 40.6 CM).

Aquí encontré un lugar perfecto: a la sombra, a un lado y con una hermosa vista de esta hermosa ciudad italiana. Para este, utilicé una paleta limitada: alizarina, azul ultramar, amarillo cadmio y blanco.

Dealing with Physical Demands

En el mundo de la pintura al óleo, la pintura al aire libre es la más exigente físicamente. Cargar el equipo hasta el lugar, tratar con gente conversadora, no dejarse llevar por el viento: estos y muchos otros desafíos pueden hacer que los aspirantes a pintores de exteriores se den por vencidos y regresen al estudio. Sin embargo, en mi experiencia, si puedes mantener el ánimo en alto, las recompensas de pintar al aire libre superan con creces sus incomodidades.

Coping with and Utilizing Outdoor Light

La iluminación es uno de los mayores desafíos para la pintura al aire libre. Si es un día soleado, querrás tener buena luz sobre el tema; sin embargo, también necesitas buena luz en el lienzo, pero no demasiada. El sol directamente sobre el lienzo causa problemas porque distorsiona el brillo de la pintura. Lo que crees que es una pieza de pintura brillante cuando la ilumina el sol puede resultar ser un tono medio cuando la colocas en el interior.

Para evitar esto, debes alejar el lienzo del sol. Sin embargo, ponerlo en la sombra puede hacer que el lienzo se oscurezca demasiado para ver lo que estás haciendo. Un árbol de sombra o un toldo pueden solucionar el problema, pero a veces no están disponibles. Los paraguas pueden ayudar, pero en mi experiencia, los paraguas pueden caerse con demasiada facilidad. Todo se reduce a que cada nueva pintura al aire libre es un desafío logístico que debe afrontarse con creatividad espontánea o, dicho de otra manera, ¡buena suerte!



GREGG KREUTZ, *PARIS STREET*, 1997, OIL ON CANVAS, 18 x 22 INCHES (45.7 x 55.8 CM).

En esta escena nublada. Me concentré en los toldos y en la luz que brillaba desde arriba, asegurándome de que las áreas directamente debajo de ellos quedaran en sombras oscuras.

La luz nublada, si bien es útil para mantener una luz constante y fría en el lienzo, presenta desafíos para el pintor al aire libre. A diferencia de la luz del sol, que puedes utilizar para mostrar el tema principal, la luz nublada tiene una uniformidad que no permite mucho contraste dramático. En cambio, si lo que estás pintando está iluminado por un cielo nublado, la mejor estrategia es simplemente mostrar la estabilidad de la luz desde arriba. Esa mirada de calma e iluminación uniforme, aunque no es tan dramática, tiene su propio poder sutil. Esta es una estrategia especialmente eficaz a la hora de pintar paisajes urbanos.



GREGG KREUTZ, *TREE IN THE CITY*, 2009, OIL ON PANEL, 9 × 14 INCHES (22.8 × 35.5 CM).

Esta pintura fue realizada en el lugar y en él. Intenté capturar la dinámica del árbol contra el edificio mientras me mantenía dentro del drama necesariamente bajo de la luz constante y nublada.

Selecting a Subject

Otro desafío para los pintores al aire libre es, por supuesto, descubrir qué pintar. Debido a que hay tantas opciones (árboles hermosos, rocas pintorescas, casas interesantes, montañas dinámicas, etc.), es fácil sentirse abrumado y quedarse ahí, cepillo en mano, incapaz de tomar una decisión. Aquí es donde resulta útil un fondo de naturaleza muerta. En lugar de sentirse abrumado por la cantidad de opciones, un veterano de la naturaleza muerta prioriza el movimiento de la luz y lo convierte en el evento principal. Entonces... el campo se puede reducir. Con capturar el drama de la luz como objetivo, no importa cuán interesante pueda ser un árbol, una roca o un edificio, si no contribuye a la emoción de la luz, no logrará el éxito. "Interesante" no es suficiente; el pintor quiere cosas que contribuyan dinámicamente a la intensidad de la luz.



GREGG KREUTZ, *SIXTH AVENUE*, 2013, OIL ON PANEL, 16 × 18 INCHES (40.6 × 45.7 CM).

El cielo oscuro ayudó a intensificar el aspecto de los edificios iluminados.

PAINTING THE PLEIN AIR LANDSCAPE

Salir a pintar requiere bastante valor. Después de todo, es un acto público y, como tal, el pintor puede verse sujeto a todo tipo de intrusiones, incluidas, entre otras, personas que hacen sugerencias artísticas, le muestran sus portafolios, le preguntan direcciones, le dicen que su tío solía pintar, y, lo más común de todo (pero el que menos probabilidades tiene de generar algo lucrativo), preguntar cuánto quieres por la imagen.

PLEIN AIR LANDSCAPE REWARDS

¡Por un lado, estás afuera! En la cultura aislada de hoy, es bueno tener una excusa para estar al aire libre. Sí, las condiciones cambian constantemente; sí, el sol puede esconderse detrás de una nube cuando menos lo deseas; y sí, es posible que la gente se apresure a contarte que su tío solía pintar. Sin embargo, nada de eso supera la emoción de plasmar en su lienzo una hermosa pieza de realidad al aire libre. Es la emoción de la persecución. En última instancia, preguntar a los pintores al aire libre por qué quieren pintar al aire libre es como preguntar a los corredores de maratón por qué no toman un autobús.



GREGG KREUTZ, *FARMER'S MARKET*, 1993, OIL ON LINEN, 18 x 24 INCHES (45.7 x 60.9 CM).

Aquí hay otra vista de mi sitio de pintura favorito: el mercado de agricultores de Union Square. Esta vez estaba tratando de capturar un efecto de anochecer de mal humor.



GREGG KREUTZ, *EAST SEVENTEENTH STREET*, 1994, OIL ON LINEN, 20 × 16 INCHES (50.8 × 40.6 CM).

¿Qué podría ser un mejor lugar al aire libre que el que veo cuando salgo de mi edificio?

Teniendo en cuenta todos los desafíos que mencioné antes (viento, insectos, sol (ni siquiera mencioné los aguaceros repentinos), uno podría preguntarse: ¿Por qué no pintar simplemente a partir de fotografías? La respuesta es que las fotografías matan la inspiración. O son tan aburridos y planos que no resultan inspiradores, o son tan hermosos (más raros) que no parece que se puedan mejorar. Son un sistema cerrado. Sí, es fácil copiarlos, pero hay que pagar un precio.

En el mundo mecanizado de hoy, un mundo cada vez más dominado por computadoras, tabletas, teléfonos inteligentes, televisores de pantalla ancha, drones, etc., corremos el peligro de convertirnos en un simple complemento de la tecnología, en un acompañante. Pintar directamente del natural ayuda a romper esa conexión; de hecho, ayuda a desconectar el enchufe.

En un mundo de emociones y emociones de segunda mano, la pintura al aire libre es una forma de acceder a la experiencia de primera mano. Eres tú y tu tema. Con las fotografías, eres tú, la fotografía y el sujeto de la fotografía.

Descubrí que lo complicado de las condiciones en la pintura al aire libre puede intensificar lo que aparece en mi lienzo. Como el tiempo es limitado y cada trazo debe contar, pinto de forma más deliberada y urgente cuando estoy al aire libre. Ese enfoque reforzado puede dar sus frutos en intensidad de imagen. Lo que podría faltar en términos de delicadeza a menudo se ve compensado por la energía concentrada en mi lienzo, lo cual es una recompensa en sí misma.

PLEIN AIR LANDSCAPE STEP BY STEP

A veces las condiciones exteriores te obligan a comprimir la secuencia. En el siguiente ejemplo, tuve que improvisar algunos pasos.



Paso 1 (Ubicación): Pinté este paisaje al aire libre en South Street Seaport en la ciudad de Nueva York, destacándose en un muelle mirando hacia el barco y el muelle. Con sombra quemada, azul ultramar y rojo veneciano, desbasté las grandes formas y establecí el mundo del color. (Mundo de colores aquí significa la tonalidad de color general que se utilizará. En esta pintura, lim mantenlo en la familia de tonos tierra marrón anaranjado oxidado en lugar de una familia azul violeta fría).



Pasos 2, 3 y 4 (Fondo, Sombra y Luz): A continuación, fui tras el corazón de la pintura. Puse el rojo (un medio rojo de cadmio modificado) del barco en su lugar y puse las luces brillantes. Esto es una especie de combinación de tres pasos: fondo, sombra y luz. Debido a limitaciones de tiempo, no pude articularlos de forma tan individual como suelo hacerlo.



GREGG KREUTZ, *SOUTH STREET SEAPORT*, 1995, OIL ON LINEN, 16 × 20 INCHES (40.6 × 50.8 CM).

Paso 5 (Terminar): Ahora intenté intensificar lo que había en el lienzo. Me di cuenta de que era necesario empujar aún más el rojo del barco, así que lo golpeé con todo lo que tenía (ahora rojo recién salido del tubo). Para terminar la pintura, traté de aferrarme a esa energía inicial y no desactivar su impacto agregando muchos elementos en competencia. Por ejemplo, cuando llegó el momento de pintar la hilera de edificios en el muelle, apliqué una sombra maquillada sobre la parte superior de los edificios para mantener la vista más cerca del barco.



Desarrollé esta pintura a partir de bocetos a lápiz que hice en el norte del estado de Nueva York. Fue pintado íntegramente en el estudio. Para mí, el efecto de luz fugaz sólo se puede conseguir en un entorno controlado.

STUDIO LANDSCAPES

A un paisaje pintado en el interior lo llamo paisaje de estudio. George Innes, en mi opinión el más grande de todos los paisajistas, era un artista que pintaba exclusivamente paisajes de estudio. Hizo bocetos al carboncillo al aire libre, pero todas sus pinturas al óleo fueron creadas en su estudio. Después de toda mi intensa promoción de la importancia de pintar al aire libre, espero que no suene demasiado contradictorio decir que los cuadros bellos también se pueden pintar exclusivamente dentro del estudio. Mi opinión es que, si bien se pierde cierta frescura y espontaneidad al pintar en interiores, lo que se gana es una exactitud visual del tiempo que es inalcanzable en el sitio. La exactitud del tiempo aquí significa que la pintura puede tratar de un momento muy específico. Puede ser lo que se ve cuando el sol se esconde detrás de un árbol, puede ser lo que sucede al anochecer cuando la luz está a punto de desaparecer, pero es un efecto muy preciso y necesariamente fugaz.

Y como este efecto es transitorio, pintar al aire libre no te ofrece tiempo suficiente para perfeccionarlo en el lienzo. Las pinturas realizadas al aire libre tienden a tratar efectos más prolongados: el sol de la tarde en algunas colinas distantes o una calle nublada de la ciudad. Pero si estás tratando de captar el dramatismo del anochecer justo cuando se pone el sol, estar en el lugar no te da tiempo suficiente para resolverlo.

STUDIO LANDSCAPE CHALLENGES

Uno de los mayores desafíos para el paisajista de estudio es la autenticidad. Desea asegurarse de no pintar una versión genérica del exterior. Lograrlo es más fácil si ya tiene un profundo conocimiento de cómo se comportan la luz y la sombra. Representar correctamente esa interacción puede dar una resonancia de apariencia auténtica a la pintura. Y creo que la mejor manera de aprender los matices de luces y sombras es pintando naturalezas muertas. Nuevamente, descubrir un género puede ayudarte a descubrir otro.



GREGG KREUTZ, *FRENCH FARM HOUSE*, 2010, OIL ON LINEN, 24 x 30 INCHES (60.9 x 76.2 CM).

Esto fue pintado en mi estudio en forma de bocetos a lápiz realizados en color burdeos.



GREGG KREUTZ, *LAST LIGHT*, 2013, OIL ON CANVAS, 30 × 38 INCHES (76.2 × 96.5 CM).

Este paisaje fue pintado enteramente a partir de mi imaginación y, por un tiempo, pareció haberse convertido en el trabajo de mi vida. El cielo estaba oscuro, luego lo aclaré, luego le agregué humo, luego lo saqué/saqué, luego lo volví a poner.

Selecting Source Material

Por supuesto, uno de los aspectos más desafiantes al pintar el paisaje del estudio es encontrar material de origen. Como dije antes, en lo que a pintura se refiere soy antifotografía, por lo que en mi trabajo me baso en paisajes que pinté in situ, en bocetos a lápiz o en mi imaginación. Las pinturas al aire libre son mi fuente preferida. Con ellos, puedo partir de cualquier cosa que hice afuera, construir sobre ello y, al aumentar el contraste de valores, realzar el color e intensificar el efecto de luz, llevar el dramatismo aún más.

Hacer una pintura completamente a partir de la imaginación permite una expresividad que de otro modo no ocurriría. Pero hay un problema. Cuanto más te alejes de la observación directa de la realidad, mayor será el peligro de que no puedas tomar decisiones significativas. Es decir, si tu cuadro está completamente maquillado, puede resultar complicado decidir si poner el árbol de este lado o de aquel. Con un

Con un paisaje imaginado, podrías oscurecer el cielo y sentir que se ve bien, pero luego, tal vez con un estado de ánimo diferente, podrías decidir que el cielo se vería mejor más claro. Para evitar este tipo de cambios radicales, es importante comprometerse con una visión.

He tenido paisajes imaginarios en mi caballete durante meses que cambiaron, evolucionaron y se transformaron sin siquiera llegar a la meta porque nunca tuve una visión clara de lo que quería exactamente. En última instancia, comprometerse con una visión es la única manera de salir de semejantes titubeos interminables.

PAINTING THE STUDIO LANDSCAPE

Pintar el paisaje en el estudio permite al artista perfeccionar la pintura, buscar efectos más tranquilos y sutiles que los que se pueden hacer al aire libre. En el interior, bajo una luz fría y constante, el artista puede perfeccionar efectos delicados. Y el artista que trabaja en el estudio no tiene que depender enteramente de bocetos, recuerdos o imaginación. He hecho paisajes de estudio en los que he arrastrado una rama de árbol o algunas rocas a la habitación desde donde podía trabajar (como si hiciera una naturaleza muerta) y así le di a la pintura una dosis extra de realidad.



GREGG KREUTZ, *EMPTY CAFÉ*, 2001, OIL ON PANEL, 9 x 12 INCHES (22.8 x 30.4 CM).

Esta escena de café fue pintada en París. Lo pinté rápidamente, tratando de captar la sensación del lugar además de cualquier información específica que pudiera plasmar en el lienzo.



GREGG KREUTZ, *PARISIAN LIGHT*, 2002, OIL ON CANVAS, 24 x 34 INCHES (60.9 x 86.3 CM).

De vuelta en el estudio, utilicé la pintura del lugar como punto de partida para una visión más fuerte y dramática.

Al proyectar sombras, calentar la luz, alargar el rectángulo y agregar personas, impulsé la sensación de un efecto de luz inmediato, aunque fugaz.

STUDIO LANDSCAPE STEP BY STEP

Con los paisajes de estudio, puedes ser muy abstracto al comenzar a pintar. A veces, sólo una vaga mancha de textura y color es todo lo que necesitas para que la imagen funcione. Luego, una vez que haya establecido el mundo del color y la disposición del diseño, puede comenzar a introducir elementos más reconocibles.



Paso 1 (Ubicación): El comienzo abstracto de la imagen se deriva de una vista que vi durante un paseo por el bosque. En términos muy generales (con cepillo y toalla de papel), lavo en el mundo del diseño y el color usando azul ultramar, amarillo cadmio y óxido rojo transparente.



Paso 2 (Fondo): Avanzando un poco más el inicio, establecí los árboles de marco oscuro en los bordes.



GREGG KREUTZ, *LIGHT IN THE WOODS*, 2010, OIL ON PANEL, 9 × 12 INCHES (22.8 × 30.4 CM).

Pasos 3 y 4 (Sombra y Luz): Es hora de hacer que el contenido sea más abierto. Empecé a darles un poco más de especificidad a los árboles y aumenté el dramatismo de luces en el centro. Para este efecto, pinté sombras y luces más o menos simultáneamente.

STUDIO LANDSCAPE REWARDS

Las recompensas de pintar un paisaje de estudio son importantes. Cuando pintas un paisaje en interiores, tienes más control sobre los efectos sutiles del tiempo y también obtienes un énfasis inherente en la abstracción.

Elaborar nuevas pinturas a partir de paisajes al aire libre es una buena forma de repensar y perfeccionar cuestiones que no tuviste tiempo de resolver en el lugar. Cuando estás de vuelta en el estudio trabajando en un nuevo lienzo, se puede prestar más atención a los problemas de renderizado difíciles. Los efectos de luz también pueden intensificarse y hacerse más sutiles.

Mirar lo que estás representando (árboles, montañas, postes telefónicos) a menudo te hace evaluar lo que hay en el lienzo únicamente en términos de cuánto se parece a esas cosas. Pero, en última instancia, la verosimilitud sólo llevará la imagen hasta cierto punto. La precisión es importante, pero para que la pintura tenga un poder visual real, debe ser algo más que precisión. En efecto, debe tener un diseño abstracto subyacente que mantenga unida la imagen y dirija la vista hacia los elementos significativos. Un paisaje iniciado y terminado en el estudio permite enfatizar la abstracción desde el principio. De hecho, la imagen puede comenzar en completa abstracción sin evidencia del sujeto físico en el lienzo. Si te aferras a esa abstracción en todo momento, tu pintura tendrá una dinámica doble. Será a la vez una representación veraz de la vida visual y un hermoso diseño abstracto. Y es ese tipo de doble poder, ese impacto de dos por uno, el que puede elevar la pintura de lo literal a lo trascendente.



GREGG KREUTZ, *FRENCH HILLTOP*, 2003, OIL ON LINEN, 18 x 24 INCHES (45.7 x 60.9 CM).

Aquí hay un paisaje de estudio realizado a partir de un boceto que hice en el lugar. Lo que buscaba era un efecto de luz fugaz.



GREGG KREUTZ, *TAOS VIEW*, 1989, OIL ON PANEL, 20 x 24 INCHES (50.8 x 60.9 CM).

Esto fue pintado en el lugar cerca de Taos, Nuevo México. Estaba trabajando muy rápido tratando de capturar el efecto de la luz y no tenía tiempo para la delicadeza, ni siquiera tiempo para evitar que esas vacas parecieran morsas.



GREGG KREUTZ, *TAOS HORSES*, 1990, OIL ON CANVAS, 30 x 38 INCHES (76.2 x 96.5 CM).

En la versión de estudio, resolví el problema de las vacas convirtiéndolas en caballos, luego calmé algunas de las pinceladas en el cielo (es decir, suavicé los bordes y las transiciones) y gradualmente empujé la imagen hacia un efecto más majestuoso y grandioso.

PLEIN AIR VERSUS STUDIO: GAINS AND LOSSES IN LANDSCAPE OIL PAINTING APPROACHES

Hay ventajas y desventajas en ambos tipos de pintura de paisajes: en el exterior se gana la energía de la velocidad y la economía, en el interior se obtiene la fuerza de una mayor resolución y efectos de iluminación más sutiles. Las dos pinturas de las páginas siguientes podrían ayudar a ilustrar esas ganancias y pérdidas.



GREGG KREUTZ, *UNION SQUARE VIEW*, 2004, OIL ON PANEL, 18 × 20 INCHES (45.7 × 50.8 CM).

Este primero fue pintado en el mercado de agricultores justo afuera de mi estudio en Union Square. Me gusta la forma en que la energía del proceso se refleja en el lienzo.



GREGG KREUTZ, *FARMER'S MARKET DUSK*, 2007, OIL ON PANEL, 18 x 20 INCHES (45.7 x 50.8 CM).

Como este fue pintado en el estudio, tuve más tiempo para afinar los efectos de luz y orquestar el movimiento del color. Al compararlos ahora, es posible que todo ese refinamiento me haya costado algo de emoción visual.

Finalmente, a continuación se muestran dos cuadros del Sena, uno pintado in situ y otro pintado en el estudio. Como ves, aunque describen la misma escena, expresan sentimientos muy diferentes. El primero podría verse como la comunicación de un sentimiento informal, pedestre, tal vez incluso mundano. El segundo busca un efecto mayor: dramático, majestuoso y, con suerte, heroico.



GREGG KREUTZ, *THE SEINE*, 2004, OIL ON LINEN, 9 x 12 INCHES (22.8 x 30.4 CM).

Esta pintura fue realizada a la orilla del agua bajo un cielo nublado y no había mucho efecto de luz con el que trabajar. Cuando regresé al estudio, comencé un cuadro nuevo y más grande.



GREGG KREUTZ, *LIGHT ON THE WATER*, 2005, OIL ON LINEN, 30 x 40 INCHES (76.2 x 101.6 CM).

En este caso. Pude afinar un efecto de luz espectacular y así darle a la imagen un aspecto más decidido.

LANDSCAPES: WRAP-UP

Los paisajes son un gran tema. Ya sea que se realicen en el estudio o en el sitio, exigen una visión clara y un fuerte sentido de profundidad. Para poder conectarse completamente con este complicado tema, recomiendo familiarizarse tanto con la pintura al aire libre como con la pintura de paisajes de interior. De esa manera, comprenderá mejor cómo se cruzan el cielo y la tierra y tendrá una mejor percepción del aire y el espacio.



GREGG KREUTZ, *CAFÉ REGGIO*, 1998, OIL ON CANVAS, 20 × 26 INCHES (50.8 × 66 CM).

CHAPTER 6

INTERIORS

Para pintar un interior exitoso se requiere la perseverancia de un pintor de paisajes, la sensibilidad de un pintor de bodegones y, si decide incluir personas en su pintura, la habilidad de dibujo de un pintor de figuras. En otras palabras, los interiores son difíciles.

THE ESSENTIALS IN ACTION: INTERIOR OIL PAINTING

Los conceptos básicos de la pintura al óleo se aplican a todos los géneros, pero algunos son más relevantes para ciertos temas que otros. Estos son los elementos esenciales que son especialmente aplicables a los interiores.

CE SELECT FOR DEPTH

Una alta prioridad en la pintura al óleo de interiores, como en toda pintura representativa, es la profundidad.

—Es decir, asegurarse de que el interior que estás representando tenga una sensación de espacio. Y una vez más, la solución es que la energía visual de lo cercano se encuentre o supere a la energía visual de lo lejano. Esto no significa que la mayor emoción esté, digamos, en la parte inferior del lienzo. Si ese fuera el caso, el espectador no sería arrastrado al interior de la imagen. Pero para que la profundidad funcione eficazmente, tiene que haber algo lo suficientemente fuerte en primer plano como para indicarle al ojo que está cerca, como en la pintura que se muestra a continuación.



GREGG KREUTZ, *ART STUDENTS LEAGUE STUDIO*, 1997, OIL ON CANVAS, 22 x 26 INCHES (55.8 x 66 CM).

En esta pintura, le di mucho color y textura a la paleta cercana para que saliera adelante. Si bien el pintor a media distancia está más iluminado que el modelo a lo lejos, no está tan vívidamente iluminado como el material del primer plano.

CE SELECT FOR HUMANITY

Si bien no siempre es necesario colocar a las personas en un interior, si eliges colocarlas allí, suele ser una buena idea priorizar su posición. Esto significa que no quieres que los humanos se pierdan en la confusión. Un cuadro en el que, por ejemplo, un sofá resulta más emocionante que quienquiera que esté sentado en él, es algo que sólo un decorador de interiores podría amar.



GREGG KREUTZ, *DARK STUDIO*, 2013, OIL ON CANVAS, 24 × 21 INCHES (60.9 × 53.3 CM).

Esta escena de estudio tiene una buena cantidad de contenido de estudio, pero subordiné la mayor parte de ese contenido lavándolo con una fina capa de color sombra crudo. De esta forma, la mirada del espectador se dirige directamente a la mujer que mira el lienzo.

CE MAKE THE VALUE MOVE FROM DARK TO LIGHT OR FROM LIGHT TO DARK

Para que suceda el drama, se necesita una sensación de luz moviéndose por el espacio. No se puede iluminar toda la habitación con la misma intensidad. A veces la luz es más brillante cerca de la fuente de luz; a veces se ilumina lentamente a medida que avanza por la habitación.



GREGG KREUTZ, *ARTIST AND MODEL*, 2014, OIL ON CANVAS, 20 x 24 INCHES (50.8 x 60.9 CM).

Pinté esto en Studio Seven en la Art Students League. Como se hizo en el momento y el tiempo era corto, opté por una mirada rápida y energética.



GREGG KREUTZ, *SALMAGUNDI CLUB*, 2013, OIL ON PANEL, 18 x 22 INCHES (45.7 x 55.8 CM). Pintado in situ en el Club Salmagundi de Nueva York, tuve el problema de mirar directamente a la fuente de luz y girar la cabeza hacia adelante y hacia atrás. Todavía estaba tan lejos de la fuente de luz que para ver exactamente lo que estaba sucediendo en el lienzo, de vez en cuando tenía que encender la lámpara de araña del techo (es un club elegante).

CE MAKE LIGHT THE MAIN EVENT

La iluminación es uno de los mayores desafíos para los pintores de interiores. Es raro que la iluminación de un espacio interior sea óptima. Los requisitos de iluminación para los pintores al óleo son (1) buena luz sobre el tema, (2) buena luz sobre el lienzo y (3) buena luz sobre la paleta. En el caso de los interiores, según mi experiencia, no es frecuente que se consigan las tres cosas. Los pintores de interiores normalmente tienen que conformarse con dos y, a veces, solo uno, requisitos óptimos. A menudo, por ejemplo, la vista elegida implica que el artista tiene que mirar directamente a la fuente de luz. Hacerlo significa mirar hacia una ventana y eso, por supuesto, plantea el desafío de cómo hacer que la luz de la ventana parezca brillante sin convertirla en la estrella del espectáculo.

Por lo general, dado que los aspectos de la habitación que ha seleccionado son probablemente más lo que desea mostrar, debe encontrar una manera de darle fuerza a la luz y al mismo tiempo hacer que el sujeto parezca significativo. Y, la mayoría de las veces, este problema debe resolverse al revés. Es decir, para iluminar tu lienzo, debes girar el caballete para que mire hacia la fuente de luz y eso significa que mientras trabajas en él, tu espalda mira hacia lo que estás representando. En tales circunstancias, inevitablemente hay muchos movimientos de cabeza de un lado a otro.

Otros interiores, por supuesto, tienen menos que ver con el espacio que con las personas que se encuentran en el espacio. Para obtener más información sobre esto y el uso de la "narrativa" en la pintura, consulte "Interiores: otras cuestiones de la pintura al óleo".

CE MAKE THE SUBJECT MOVE

Como mencioné en los capítulos sobre retratos y figuras, las personas en las pinturas deben parecer animadas, no intensamente animadas, sino ligeramente o algo en movimiento. Esa sensación de movimiento en un espacio asentado le da dinámica a la escena.

En el interior del estudio que se muestra a continuación, intenté sin éxito que la modelo pareciera relajada en el espacio. Quería una cierta cualidad informal y no estudiada, una sensación de fugacidad, pero cuanto más la pintaba, más formal y estática parecía. Sucedió que en un descanso ella se tomó un momento para inclinarse y rascarse el tobillo y ese gesto me dio justo la tranquilidad no estudiada que necesitaba en la pintura.



GREGG KREUTZ, *NICA*, 2013, OIL ON CANVAS, 22 x 24 INCHES (55.8 x 60.9 CM).

Como suele ocurrir cuando se pintan personas, el gesto no forzado es el que más comunica. Por eso, a veces no es una buena idea hacer que el modelo permanezca demasiado rígido en la pose original.

CHALLENGES

Debido a que los interiores suelen estar llenos de formas y líneas geométricas (cuadros en las paredes, ventanas, etc.), las discrepancias de perspectiva se destacan más flagrantemente en este género que en otros. Así que si quieres pintar interiores, no te queda más remedio que agacharte y dominar la perspectiva.

Mastering Perspective

Muchas personas que han tratado de dominar la perspectiva y han leído libros y conferencias que explicaban, digamos, cómo funcionan los puntos de fuga, han tenido la sensación de que toda la empresa estaba más allá de sus poderes.

No sorprende que la gente se sienta así. Después de todo, a la humanidad le llevó aproximadamente cincuenta mil años dominar la perspectiva. Por muy brillantes que fueran los griegos y los romanos, por ejemplo, no pudieron lograrlo, y los grandes pintores prerrenacentistas como Giotto tampoco pudieron dominarlo. No fue hasta alrededor de 1480 que se entendieron plenamente las leyes de la perspectiva.

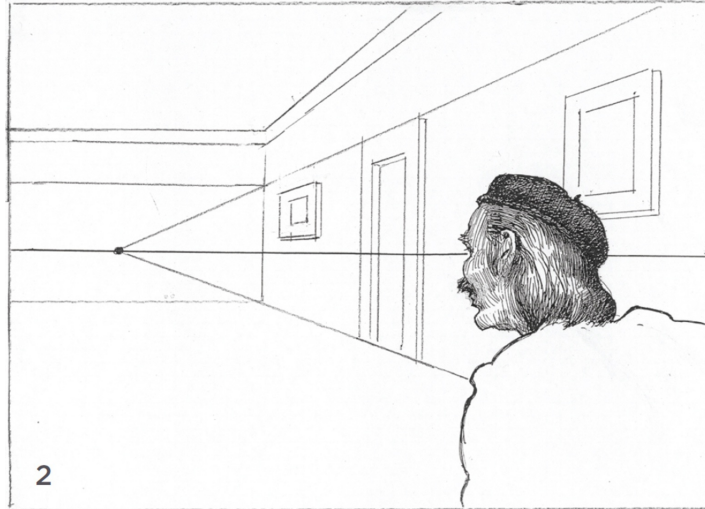
Lo primero que hay que hacer para controlar la perspectiva es encontrar la línea del horizonte, una línea horizontal imaginaria que está a la altura de los ojos. Encontrar esta línea es la principal tarea inicial del artista, y esa tarea se logra mejor mirando hacia afuera (ni hacia arriba ni hacia abajo) e imaginando una línea horizontal que se mueve desde los ojos hacia el espacio.



1: Observe cómo la línea del horizonte aquí está al nivel de los ojos del artista.

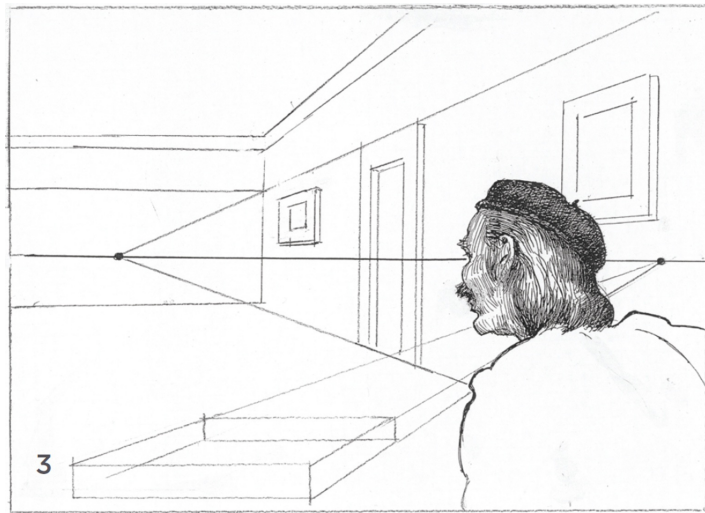
Una vez que lo hemos logrado, la siguiente tarea es descubrir en qué punto de esa línea del horizonte se produce el punto de fuga. Por lo general, esto se hace buscando el borde de una ventana, el marco de una pintura o la parte superior de una cómoda y siguiendo su ángulo hacia abajo o hacia arriba hasta la línea del horizonte recién establecida. Donde esa diagonal se encuentra con el horizonte es el punto de fuga.

En la figura 2, he colocado todos los accesorios en ángulo por encima y por debajo de la línea del horizonte para que apunten hacia el punto de fuga. Todo lo que está debajo de la línea del horizonte se inclina hacia arriba; todo lo que está encima tiene un ángulo hacia abajo.



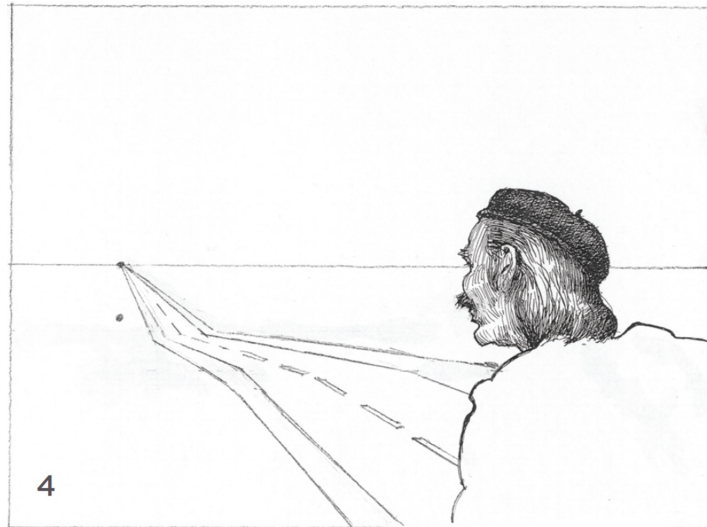
2: En un espacio sencillo y no complicado, las paredes y los muebles se alinearán con ese punto de fuga o con un segundo punto de fuga que también se encuentra en la línea del horizonte.

A veces no todo apunta al mismo punto de fuga. A veces, por ejemplo, un mueble puede estar inclinado en una dirección diferente. Cuando eso suceda, sus ángulos deberían apuntar hacia un nuevo punto de fuga en el horizonte.



3: Observa cómo esa caja en el suelo apunta hacia un nuevo punto de fuga en el horizonte.

Dominar la información presentada anteriormente resolverá la mayoría de sus problemas de perspectiva de interiores, paisajes y naturalezas muertas. Pero debo agregar que hay otro problema de perspectiva molesto que aparece con frecuencia en paisajes e interiores y que es necesario comprender. El problema ocurre cuando lo que estás representando no es plano. Si estás mirando hacia un valle o bajando una escalera, o mirando hacia una ladera o un balcón, la perspectiva de un punto (donde todos los puntos de fuga están en el horizonte) no funcionará. En pendientes, tendrás que mover los puntos de fuga hacia arriba o hacia abajo, dependiendo del terreno. Mirar hacia abajo, por ejemplo, significa que el punto de fuga cae por debajo de la línea del horizonte y las diagonales apuntan hacia esa nueva ubicación del punto de fuga.



4: Observe cómo se comunica esa depresión en el camino al bajar el punto de fuga.

Muchas de las cuestiones de perspectiva se pueden analizar. En “Pintar el interior”, muestro la perspectiva en acción. Como verá en ese ejemplo, no hubo demasiada tensión cerebral por la perspectiva en la pintura. Sin embargo, debo mencionar que a veces es útil cuando estás pintando un interior, una naturaleza muerta o un paisaje tener en tus manos una escuadra en T y un nivel.

INTERIORS: OTHER OIL PAINTING ISSUES

Los interiores permiten al artista explorar un sentimiento narrativo. No una narrativa abierta –no una línea argumental tipo Norman Rockwell (eso es una ilustración)– sino una narrativa implícita, es decir, una parte cerrada de la historia, una viñeta.



GREGG KREUTZ, *POSING*. 2014. OIL ON CANVAS, 20 x 24 INCHES (50.8 x 60.9 CM).

Intenté capturar un estado de ánimo tranquilo aquí, tratando de mantenerlo todo simple.

A Rich Variety of Interior Subjects

Los interiores están en todas partes, por lo que tienes una gran variedad para elegir. Las salas de billar, por ejemplo, son lugares interesantes para la explotación. Me gusta la forma en que ya hay un drama incorporado en la situación: un jugador intenta vencer al otro. Y con el billar, no sólo obtienes un agradable conflicto uno a uno, ¡sino que el conflicto siempre se ilumina dramáticamente desde arriba! En otras palabras, un juego de billar es una situación hecha a medida para los artistas.

El cuadro anterior es un cuadro de un interior, por supuesto, pero no fue pintado en el lugar. Fue pintado íntegramente en mi estudio, utilizando sólo dos modelos: moviéndolos a diferentes posiciones e improvisando la iluminación. Hice algunos bocetos iniciales en un salón de billar cercano para lograr los detalles correctos, pero como se trataba de una pintura grande, necesitaba mi propio espacio para lograr el efecto que buscaba.



GREGG KREUTZ, *ROSE IN THE STUDIO*, 1999, OIL ON PANEL, 28 × 37 INCHES (71.1 × 93.9 CM).

En esta visión un tanto romántica de mi estudio, las cosas normalmente no son tan elegantes—| se aseguró de que Rose estuviera completamente iluminada y colocada en el tercio derecho del lienzo. De esa manera, el ojo puede viajar de izquierda a derecha y detenerse en la parte más interesante (es decir, la más humana) de la imagen.



GREGG KREUTZ, *BANK SHOT*, 1985, OIL ON CANVAS, 30 × 40 INCHES (76.2 × 101.6 CM).

En esta pintura, quería que el tirador estuviera en el centro del escenario, totalmente concentrado en su disparo, con los espectadores mirando atentamente.



GREGG KREUTZ, *ON THE GREEN*, 1987, OIL ON CANVAS, 16 x 20 INCHES (40.6 x 50.8 CM).

Aquí quería una rápida sensación incidental de ver la acción a través de las barreras de los espectadores que me rodean. El objetivo no era la grandeza ni la formalidad ni el movimiento cercano o lejano, sino la sensación rápida de un momento capturado.

El estudio de un artista también tiene potencial como tema. Aquí puedes explorar el tema de la pintura a través del tema de la pintura. En otras palabras, en una película de estudio, la forma (la pintura) tiene que ver con el contenido (la pintura). Una bonita conexión entretejida. (Vea la pintura a la izquierda para ver un ejemplo de esto). Además, por supuesto, está trabajando en un estudio, idealmente su estudio. ¿Qué podría ser más conveniente?



GREGG KREUTZ, *AT THE EASEL*, 2013, OIL ON CANVAS, 22 x 26 INCHES (55.8 x 66 CM).

Esta pintura muestra lo que quiero decir acerca de la unión de forma y contenido. Me gustó la idea aquí del modelo mirando lo que se ha pintado.

El Palette and Chisel Club de Chicago (véase el siguiente cuadro) tiene un impresionante vestíbulo del siglo XIX, pero era demasiado pequeño para acomodarme a mí y a mi caballete. Tuve que instalarme en el estudio contiguo y, mirando por la puerta, pintar la escena desde allí. Es un buen ejemplo de cómo, al pintar interiores, hay que aguantar los golpes.



GREGG KREUTZ, *PALETTE AND CHISEL*, 1989, OIL ON CANVAS, 26 x 20 INCHES (66 x 50.8 CM).

Si bien esta pintura no representa específicamente un estudio, de hecho, fue pintada en uno.

Las clases de arte también son naturales para los interiores. Aquí obtienes modelos, artistas, iluminación dramática e intensidad, y si las clases se llevan a cabo en un espacio un poco deteriorado con superficies salpicadas de pintura (como es el caso en la Art Students League), obtienes carácter. Como en las naturalezas muertas y los retratos, el carácter es primordial.



GREGG KREUTZ, *ART STUDENTS LEAGUE*, 1989, OIL ON CANVAS, 30 × 40 INCHES (76.2 × 101.6 CM).

En este interior, mantuve el foco en la modelo haciendo que un rayo de luz solar atrajera la atención hacia donde ella estaba parada. Aquí, debido a que el efecto fue fugaz (la luz del sol entraba en la habitación), hice la mayor parte de la pintura en mi estudio, usando modelos y accesorios cuando fue necesario.

Las escenas detrás del escenario son otro lugar rico para la pintura de interiores. Hay algo emocionante en la energía detrás del escenario de la gente que espera y mira en la periferia del evento principal.



GREGG KREUTZ, *GETTING READY*, 1998, OIL ON CANVAS, 16 × 30 INCHES (40.6 × 76.2 CM).

Aquí hay algo de ajetreo y bullicio entre bastidores con el evento principal a la derecha. Este es un tipo de composición de izquierda a derecha; La idea es que el espectador sea arrastrado al espacio y conducido a través del lienzo.

canvas.



GREGG KREUTZ, *OFF STAGE*, 1989, OIL ON CANVAS, 26 x 35 INCHES (66 x 88.9 CM).

Aquí hay una escena detrás del escenario con la figura de la izquierda observando la acción que tiene lugar en el escenario.

Los restaurantes y bares también son lugares perfectos para fotografías de interiores. No es que puedas instalarte fácilmente en este tipo de establecimientos y empezar a pintar, pero definitivamente puedes hacer bocetos allí. Y a partir de estos bocetos, junto con algunos modelos útiles, puedes obtener efectos convincentes. Aquí tenemos dos pases en el mismo bar: el Old Town Bar en 18th Street y Broadway en la ciudad de Nueva York.



GREGG KREUTZ, *OLD TOWN BAR*, 1998, OIL ON CANVAS, 14 x 18 INCHES (35.5 x 45.7 CM).

Con este, sólo quería tener una sensación de energía rápida mientras miramos la luz de este antiguo y venerable establecimiento.

venerable old establishment.



GREGG KREUTZ, *BACK AT THE OLD TOWN*, OIL ON CANVAS, 32 x 40 INCHES (81.2 x 101.6 CM).

Esta segunda representación de la misma barra lleva el detalle y la resolución mucho más lejos para anclar lo visual y hacerlo más sólido. En esta pintura de cerca a lejos, inicié el evento con el mantel blanco y, usando personas y accesorios, guíé al espectador a través del espacio hacia la ventana.



GREGG KREUTZ, *TAKING ORDERS*, 2008, OIL ON CANVAS, 18 x 14 INCHES (45.7 x 35.5 CM).

Aquí mantuve la información de ubicación al mínimo y puse mucho más énfasis en lo que hacen las personas en la mesa. (Todos los personajes de este cuadro son interpretados, por cierto, por mi hija Phoebe).



GREGG KREUTZ, *CHEFS*, 2009, OIL ON CANVAS, 20 x 25 INCHES (50.8 x 63.5 CM).

Aquí cambio de ubicación a la cocina de un restaurante. Esta es una pintura de cerca a lejos: moviendo el ojo desde la esquina inferior izquierda en diagonal a través del lienzo hasta el chef que nos mira a la derecha. En esta imagen utilicé un único modelo para todos los personajes.

Si el evento de enfoque es lo suficientemente fuerte, no necesita mucha experiencia en arquitectura. Cuando hay suficiente contenido humano, el entorno (paredes, puertas, etc.) no es realmente necesario. Después de todo, existen límites en cuanto a la cantidad de información que el ojo puede absorber, por lo que es una buena idea hacer que la imagen tenga un equilibrio entre lo implícito y lo explícito.

PAINTING THE INTERIOR

Creo que el control de la iluminación es el mayor problema al pintar interiores. A menudo hay demasiadas ventanas o, incluso si solo hay una, suele haber demasiada luz. Eso es un problema porque el ojo se dirige a la luz y la atención del espectador se centrará en las ventanas iluminadas en lugar de en lo que sea que quieras mostrar. Resolver ese problema puede ser todo un desafío. Pero a veces la solución, como verá paso a paso en esta página, es seguir adelante.



GREGG KREUTZ, *ITALIAN RESTAURANT*, 2007, OIL ON CANVAS, 25 x 33 INCHES (63.5 x 83.8 CM).

Aquí enfatice el espacio cercano/lejano iluminando las mesas cercanas y silenciando la información en la pared trasera. También iluminé las personas y el material cerca de la ventana para comunicar que de allí provenía la luz.



GREGG KREUTZ, *BOOKSTORE*, 2007. OIL ON CANVAS, 29 × 22 INCHES (73.6 × 55.8 CM).

En esta imagen, intenté evocar el concepto de amantes obsesivos de los libros al acecho.

REWARDS

Los interiores también brindan oportunidades para explorar temas, tanto estéticos como sociales. Ya sea gente reunida alrededor de un cuadro en un museo o una multitud emocionada en una pelea de premios, hay mucho potencial para explorar el drama humano en esta rama de la pintura. Y, por supuesto, no todo drama tiene que ser un drama vívido. Un interior también podría representar momentos más tranquilos, como alguien mirando por una ventana o incluso alguien durmiendo en una cama. Este sondeo de las preocupaciones cotidianas de la vida ayuda a intensificar la conexión entre el arte y la vida.

INTERIORS: WRAP-UP

Los interiores son en realidad una combinación de todos los géneros y, como tal, son un género productivo en el que trabajar: mucho tema, mucha energía lumínica, mucho interés humano. Sin embargo, para tener éxito, requieren cierto (tal vez más que algo) conocimiento de retratos, naturalezas muertas, figuras y paisajes. Una vez más, la familiaridad con esos otros géneros ayudará a que la pintura de interiores sea más fácil.

INTERIOR STEP BY STEP

En esta escena de estudio caribeña, utilicé el paso de colocación para establecer la perspectiva y la tosquedad en mi composición.



Paso 1 (Colocación): Aquí utilicé los principios de perspectiva discutidos en "Dominar la perspectiva". Las cabezas de las dos figuras estaban alineadas a lo largo de la línea del horizonte. Debajo de esa línea, a lo largo del borde de la mesa frente a la figura cercana, todos los Las líneas horizontales estaban inclinadas hacia arriba. Por encima, las horizontales estaban inclinadas hacia abajo.



Pasos 2 y 3 (Fondo y Sombra): Rellené el lienzo, pero traté de evitar dibujar directamente. Como ya he descubierto las cuestiones de perspectiva, podría mantener la pincelada amplia y pictórica. Esta era una situación de iluminación inusual y, en consecuencia, fusioné los pasos de fondo y sombra en este único paso. Lo hice porque quería asegurarme de que la luz de la ventana fuera el evento principal, ya que perfilaba la silueta del pintor en el centro. En este caso, la luminosidad del escaparate proporcionó un bonito elemento de exhibición para esa figura.



4
GREGG KREUTZ, *CARIBBEAN STUDIO*, 1998, OIL ON CANVAS, 16 × 18 INCHES (40.6 × 45.7 CM).

Paso 4 (ligero): por necesidad de ir rápido. Intenté evitar demasiados detalles, cambié la delicadeza por energía y efectos de luz.



GREGG KREUTZ, *HOUSE ON THE RIDGE*, 1978, 14 x 18 INCHES (35.5 x 45.7 CM).

AFTERWORD: A FEW FINAL THOUGHTS...

Recuerdo que, al principio de mi carrera, tuve un gran avance y pensé: ¡Esto es todo! ¡Lo he descubierto! —sólo para descubrir en medio del siguiente cuadro que no era eso, que, de hecho, no existía "eso".

Si bien ciertas ideas son invaluableles para desarrollarme como pintor, cada pintura (al menos cada pintura que he hecho) en algún momento se convierte en una zona de batalla. En mi vida, nunca he pintado felizmente desde un comienzo glorioso hasta un final triunfante.

Siempre hay algo. Puede ser un problema de dibujo, puede ser una cuestión de color, puede que no haya suficiente drama (casi nunca es demasiado drama). Pero siempre es algo. Y en cierto modo, es reconfortante saberlo. Pensar que el proceso de pintura debería realizarse sin problemas te lleva a la decepción. Aceptar que el problema eventualmente levantará la cabeza y te atacará hace que el trauma sea menor cuando lo haga.

Para alguien que no sea pintor, el acto de pintar al óleo realista podría parecer simplemente una diversión agradable, una forma bastante inofensiva de pasar el tiempo. Sin embargo, para alguien que está tratando de conseguir una imagen convincente en el lienzo, pintar un cuadro puede parecer más bien uno de esos actos de malabarismo en los que velas, libros, un ramo de flores y algunas motosierras vuelan por el aire. Para que el pintor coordine la coherencia del color, la pincelada significativa, la observación astuta, la coherencia del diseño y el dramatismo, se requiere una cantidad heroica de atención y concentración. Y esa concentración a veces puede tener resultados sorprendentes.

Un ejemplo: una vez estaba pintando un ramo de flores y estaba trabajando en una sola flor en el medio del ramo. En este intenso momento, todas mis energías se centraron en intentar conseguir el color correcto de la flor, tratar de conseguir los bordes correctos, intentar que la flor se relacionara con la flor que tenía al lado, tratar de situarla correctamente en el lienzo en términos del espacio cercano/lejano, tratando de hacerlo encajar en el diseño del ramo, tratando de mantener mi pincelada expresiva y, lo más importante (a veces lo más difícil de todo), ¡tratando de recordar qué flor estaba pintando!

En medio de este frenesí de intensa concentración, mi mente se detuvo de repente. Simplemente ya no podía mantener esa intensa concentración.

De repente, mi mente decidió que todo era demasiado difícil. Después de trabajar intensamente durante unas horas tratando de realizar un seguimiento de todo, mi mente anunció, básicamente, ¡Basta! Me voy de aquí.

Lo extraño es que, justo después de tener ese sentimiento, inmediatamente después de decirme ¡basta!, mi mente se relajó y de repente pintar se volvió más fácil. ¿Por qué?

¿De qué trata eso? Creo que antes de que mi mente dijera basta, estaba trabajando de forma lineal, tomando muchas decisiones por separado y juntando información pieza por pieza. Después de que decidí que todo era imposible, mi mente se relajó. Y al darse por vencido, dejó de esforzarse. Entonces, de repente, sin que ningún esfuerzo se interpusiera en mi camino, estaba pintando de manera integral.

A menudo he deseado poder ir directamente a ese estado (el estado holístico donde todo fluye en conjunto), pero hasta donde sé, no hay un acceso fácil a esa zona. No puedes simplemente querer llegar allí y no puedes llegar allí mediante el esfuerzo porque, después de todo, la naturaleza de lo que estás tratando de lograr es sin esfuerzo.

En ese sentido, por supuesto, la pintura es una metáfora perfecta de la vida. Como me dijo una vez un sabio pintor, todo lo que sucede en el lienzo tiene su equivalente en la vida. Por eso la pintura realista es importante: tiene preguntas esenciales que explorar: ¿Por qué las cosas se ven como se ven? ¿Cuál es la estructura subyacente? ¿Qué comunica y qué no? ¿Qué es armonioso? ¿Qué es significativo? Estas preguntas –en cierto sentido, estas preguntas filosóficas– han sido abordadas por los artistas durante siglos y no muestran signos de dar plenas respuestas. Dado que la vida es fluida (abierta, siempre cambiante, misteriosa), nunca puede haber una fórmula sólida para explicarlo todo. La noción de que el universo es reductivo y que la ciencia lo ha descubierto todo ignora verdades esenciales. Einstein dijo: "Lo que se puede medir no siempre es importante, y lo que es importante no siempre se puede medir".

Desarrollarse como pintor al óleo, entonces, requiere perseverancia, sensibilidad, inteligencia, compasión, flexibilidad y la capacidad de ver el todo en lugar de las partes. Es un viaje que dura toda la vida y no creo que un verdadero artista "llegue" alguna vez. Dado que la existencia cambia constantemente, los artistas (tanto tú como yo) debemos evolucionar y cambiar con ella. Sólo dentro de ese flujo cambiante y en movimiento de la realidad, los elementos esenciales de la pintura al óleo pueden conducir a la verdad.



GREGG KREUTZ, *CHES*, 2011, OIL ON CANVAS, 50 × 30 INCHES (127 × 76.2 CM).



GREGG KREUTZ, *FISH MARKET DAWN*, 1989, OIL ON LINEN, 25 x 32 INCHES (63.5 x 81.2 CM).

ACKNOWLEDGMENTS

Help on this book came from many quarters.

Gracias a Michael Koch por trabajar conmigo en el lanzamiento inicial; a Patrick Barb por intentarlo y guiarlo; un agradecimiento especial a mi editor Jean M. Blomquist, quien revisó todo el material loco y brillantemente lo logró darle coherencia; gracias a Chloe Rawlins por su hermoso trabajo de diseño; a Andrew French por su incansable ayuda con los fallos informáticos; y a mis hijas, Phoebe y Lucy, por ser ese tipo de genios alegres que siempre están dispuestos a brindar apoyo. Y hablando de ayuda: gracias a su madre, Gina Kreutz, quien, hace mucho tiempo, estuvo dispuesta a aceptar a un artista como esposa y gracias a Jessica Dalrymple por, más adelante, también darle una oportunidad. Gracias a mis hermanas Nicky, Charlotte y Libby, y a mis queridas amigas Sherrie McGraw y Nancy Cohen por ser quienes son. Ah, y un agradecimiento especial a Christine Su. Y finalmente gracias a David A. Leffel, un gran amigo y mentor que me mostró la conexión entre la vida real y la pintura.

GREGG KREUTZ es artista, instructor en la Art Students League de Nueva York y autor del clásico texto instructivo Problem Solving for Oil Painters. Sus pinturas se han exhibido en Nueva York y en galerías de todo el país. Después de haber trabajado como pintor y docente durante tres décadas, es buscado para sus talleres nacionales e internacionales, y sus populares videos siguen teniendo demanda. Vive en la ciudad de Nueva York.

INDEX

A

Accent stroke

Accuracy

- importance of, [itr.1](#), [1.1](#)
- overemphasis on

B

Background

- cool color for, [1.1](#), [3.1](#)
- for figures, [3.1](#), [3.2](#)
- for interiors
- for landscapes, [5.1](#), [5.2](#)
- in the painting process
- for portraits
- for still lifes

Balance, of integration and independence, [1.1](#), [2.1](#)

Black, use of

Burnout, [1.1](#), [1.2](#), [3.1](#), [4.1](#)

C

Color

- of background, [1.1](#), [3.1](#)
- light revealing
- movement and, [1.1](#), [4.1](#)
- placement of, at starting edge, [1.1](#), [3.1](#)
- reducing amount of, [1.1](#), [2.1](#), [3.1](#)

Commissions

Curved tube approach, 3.1, 3.2

D

da Vinci, Leonardo

Depth

- emotional

- importance of, itr.1, 1.1

- selecting for, 1.1, 2.1, 3.1

- strokes and

Design, importance of, itr.1, 1.1

Drama

- creating, with value movement

- importance of, itr.1, 1.1

- in still lifes

E

Effortlessness

Emotional depth

Empathy

Expressiveness

F

Figures

- background for, 3.1, 3.2

- challenges of, 3.1, 3.2

- color in

- depth in

- history of painting

- light in, 3.1, 3.2

- painting process for, 3.1, 3.2, 3.3

- rewards of painting, 3.1, 3.2

- selectivity and

- shadow in, 3.1, 3.2

- stroke variety in
- structure in
- subject movement in, 3.1, 3.2, 3.3
- value reduction for

Flesh color

G

Genres

- exploration of multiple
- visual concepts spanning

Giotto

Glaze stroke

H

Highlights, dynamic

Hobbema, Meindert

Horizon line

Humanity, selecting for, 1.1, 2.1, 4.1, 6.1

I

Innes, George

Integration and independence, balancing, 1.1, 2.1

Interiors

- background for
- challenges of, 6.1, 6.2, 6.3, 6.4
- depth in
- light in, 6.1, 6.2, 6.3
- painting process for, 6.1, 6.2
- perspective and
- rewards of painting
- selectivity and
- shadow in
- subject movement in

subject selection for
values in
Isolation, problem of

L

Landscapes

history of
light in, 5.1, 5.2
painting process for, 5.1, 5.2
selectivity and, 5.1, 5.2
shadow in
stroke variety in
structure in
See also Plein air landscapes; Studio landscapes

Light

brightening, with shadows, 1.1, 5.1
color revealed by
in figures, 3.1, 3.2
full
in interiors, 6.1, 6.2, 6.3
in landscapes, 5.1, 5.2, 5.3, 5.4
as main event, 1.1, 2.1, 3.1, 4.1, 4.2, 5.1, 6.1
in the painting process
in portraits, 2.1, 2.2
rim
side
in still lifes, 4.1, 4.2, 4.3
top

Lorrain, Claude

M

Mason, Frank

Massing, 1.1, 4.1, 4.2

Measuring

Middletone, escaping

Movement

- color, 1.1, 4.1

- importance of

- of subject, 1.1, 2.1, 3.1, 3.2, 3.3, 6.1

- value, 1.1, 4.1, 6.1

O

Oil painting

- developing skills of, itr.1, aft.1

- essence of

- expressiveness of

- meaning of

- motivations for

- process of

- realistic, as magic trick

- See also* Painting process

P

Painting process

- beginning, 1.1, 2.1

- challenges of

- effortlessness and

- for figures, 3.1, 3.2, 3.3

- for interiors, 6.1, 6.2

- for landscapes, 5.1, 5.2, 5.3, 5.4, 5.5

- for portraits

- “rules” and, 1.1, 5.1

- sequence of

- for still lifes, 4.1, 4.2

Perspective

Pictorial idea, strengthening, 1.1, 1.2

Placement, establishing, 1.1, 2.1, 2.2, 3.1, 4.1, 5.1, 5.2, 6.1

Plein air landscapes

- background for

- challenges of

- equipment for

- light in, 5.1, 5.2

- painting process for, 5.1, 5.2

- rewards of painting

- selecting subject for

- shadow in

- studio vs.

Portraits

- background for

- beginning

- challenges of

- as commissions

- creating likeness in

- facial angle problems in

- flesh color in

- full

- light in, 2.1, 2.2

- movement in

- painting process for

- preconceived notions vs. reality in

- rewards of painting, 2.1, 2.2

- selectivity and

- as self-portraits

- shadow in, 2.1, 2.2

- structure in, 2.1, 2.2

R

Rembrandt, 1.1, 1.2, 2.1, 2.2, 3.1

Rules, breaking, 1.1, 5.1

S

Sargent, John Singer, 2.1, 2.2

Scumble stroke

S curve, [itr.1](#), 4.1

Seeing, as key

Selectivity

- color and value reduction with, 1.1, 2.1

- copying vs., 1.1, 5.1

- depth and, 1.1, 2.1, 3.1, 6.1

- humanity and, 1.1, 2.1, 4.1, 6.1

- importance of

- reducing visual complexity with

- structure and, 1.1, 5.1

Sensitivity, importance of

Shadows

- brightening light with, 1.1, 5.1

- challenge of, 1.1, 1.2

- emotional depth and

- examples of how not to paint

- in figures, 3.1, 3.2

- in interiors

- in landscapes, 5.1, 5.2, 5.3, 5.4, 5.5

- in the painting process

- PLACED acronym for

- in portraits, 2.1, 2.2

- in still lifes

- structure and, 1.1, 1.2, 2.1, 3.1

Size variety, 1.1, 4.1

Slather stroke

Still lifes

- background for
- challenges of
- color in
- drama in
- light in, 4.1, 4.2, 4.3
- massing in, 4.1, 4.2
- middletone and
- painting process for, 4.1, 4.2
- perceptions and
- rewards of painting, 4.1, 4.2
- selectivity and
- setup for, 4.1, 4.2
- shadow in
- size variety in
- textural variety in
- values in

Strokes

- accent
- depth and
- direction of
- excessive number of
- glaze
- scumble
- size of
- slather
- strokeless
- variety of, 1.1, 3.1, 5.1

Structure

- in figures
- in landscapes
- in portraits, 2.1, 2.2

selectivity and, 1.1, 5.1

shadows and, 1.1, 1.2, 2.1, 3.1

Studio landscapes

background for

challenges of

definition of

light in

painting process for

plein air vs.

rewards of painting, 5.1, 5.2

selecting source material for

shadow in

Subject

movement of, 1.1, 2.1, 3.1, 3.2, 3.3, 6.1

selecting, for landscapes, 5.1, 5.2

size of

T

Textural variety, 1.1, 4.1

V

Values

definition of

movement and, 1.1, 4.1, 6.1

reducing, 1.1, 2.1, 3.1

van Dyck, Anthony, 2.1, 3.1

Vanishing points

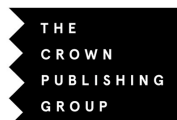
Variety

size, 1.1, 4.1

of strokes, 1.1, 3.1, 5.1

textural, 1.1, 4.1

Visual complexity, reducing



Penguin
Random
House

What's next on your reading list?

Discover your next
great read!

Get personalized book picks and up-to-date news about this author.

[Sign up now.](#)