



PAESAGGI EMOZIONALI

Autore: Tommaso Villani
Direttore: Genoveva Linaza Vivanco
Máster di Pittura
Corso accademico 2024/2025



Dichiarazione di intenzioni	p.5
1. Introduzione	p.7
2. Parliamo un poco di desiderio	p.9
L'arte è il mio deserto	p.13
Confidando nel cammino	p.15
Penso alla tua pelle	p.17
3. Quaderno del processo e opere	p.21
4. Conclusioni	p.63
5. Bibliografia	p.65

“Come il tossicodipendente o il ludopatico, anche l’artista è un dipendente — e non solo in senso figurato. La sua dipendenza è inoltre irreversibile: non può disintossicarsi; la sua grandezza, nel caso riesca a raggiungerla, risiede nella capacità di trasmutare i conflitti interiori in energia creativa”.

Citazione di Quico Rivas

Dichiarazione di intenzioni

Il mio lavoro più recente si concentra sulla costruzione di un linguaggio visivo ibrido, nato dalla pittura a macchie di colore e progressivamente aperto al segno grafico.

In questo dialogo tra pittura e disegno, la linea assume un ruolo centrale: non è un semplice contorno o struttura, ma un elemento vivo, parte integrante del mio gesto e della mia espressività.

Attraverso un equilibrio costante tra la forza materica della pittura — densa, stratificata, emotiva — e la tensione intuitiva del segno, cerco di creare una sintesi visiva dinamica e coerente.

Il risultato è un vocabolario fluido, in cui ogni intervento pittorico genera connessioni, contrasti e armonie che si traducono in immagini sospese tra il controllo e la spontaneità.

Le opere che emergono da questo processo non si collocano rigidamente tra figurazione e astrazione, ma si muovono liberamente in un territorio intermedio.

In questo spazio, la narrazione personale, la memoria e il gesto pittorico si intrecciano per dare forma a un universo iconografico aperto, mutevole e in costante trasformazione.

1. Introduzione

Il lavoro artistico, principalmente pittorico e recentemente anche di tipo grafico, realizzato tra settembre 2024 e giugno 2025 come studente del Master in Pittura presso la Facoltà di Belle Arti dell'UPV di Bilbao, che qui presento, si intitola: "Paesaggi emozionali".

Un titolo aperto e forse un po' ambiguo, ma fondamentale per non condizionare eccessivamente lo spettatore.

È tuttavia necessario precisare i due termini che lo compongono: il sostantivo "paesaggi" e l'aggettivo "emozionali".

Il primo termine proviene etimologicamente dal francese *paysage*, derivato da *pays* ("paese") e, a sua volta, dal latino *pagus* ("villaggio", "regione rurale").

Nel senso più stretto, indica la rappresentazione visiva di uno spazio naturale o urbano (montagne, campi, mari, città, periferie, ecc.), mentre in senso più ampio si riferisce all'insieme di elementi che definiscono un ambiente, spesso osservato da una prospettiva personale, estetica o affettiva.

Proprio per questi motivi, il paesaggio è legato a uno sguardo: non è solo ciò che esiste e si offre alla nostra visione (contemplazione), ma si definisce attraverso la nostra percezione (spazio vissuto in prima persona) e la nostra memoria.

Il secondo termine, l'aggettivo "emozionali", deriva etimologicamente dal latino *emovere* ("muovere verso l'esterno", "scuotere").

Il suo significato è legato a stati affettivi intensi che coinvolgono sia la psiche che il corpo.

In conclusione, il titolo "Paesaggi emozionali" rimanda, attraverso il mio lavoro artistico composto da: tele dipinte, disegni, monotipi, serigrafie e fotografie (realizzate negli ultimi mesi in Bizkaia), a qualcosa di intimo, soggettivo e profondo, legato alla mia sfera interiore, in cui si associano ricordi e sensazioni che hanno generato reazioni "emotive" personali, più o meno consapevoli, emerse dalle profondità della psiche, stimulate da spazi fisici (reali o immaginati): i paesaggi. In altre parole, si può dire che questi sono: spazi visivi o mentali modellati dalle emozioni, ma anche rappresentazioni simboliche di stati d'animo, filtrate attraverso luoghi immaginati o ricordati.

Il paesaggio cessa di essere esclusivamente un ambiente esterno e si trasforma in un'estensione dell'interiorità, in una forma di narrazione visiva dell'invisibile.

Il mio interesse per il paesaggio nasce da una dimensione profondamente visiva, ma affonda anche le sue radici in un'esperienza personale e affettiva.

Non si tratta soltanto di osservare la natura o di rappresentare un luogo, ma di attivare una memoria visiva e sensoriale formatasi nel tempo, attraverso viaggi, incontri e permanenze in territori concreti.

I paesaggi che mi attraggono non sono mai completamente anonimi: portano con sé tracce di vissuti e, spesso, coincidono con luoghi che ho realmente visto e abitato, anche solo per brevi momenti.

In quei contesti, lo sguardo si intreccia con l'esperienza emotiva, e il paesaggio diventa un contenitore di ricordi, di atmosfere, di relazioni.

Le persone incontrate in quei luoghi, i dialoghi, le sensazioni condivise, lasciano un'impronta che si riflette nel modo in cui quel paesaggio si imprime nella mia memoria visiva e, di conseguenza, nella mia pratica artistica.

Essendo di spirito estroverso, il luogo non è solo una realtà concreta, ma anche uno spazio dell'immaginazione che stimola il mio desiderio di scoprire nuove realtà.

Intraprendere un viaggio significa, per me, aprirsi all'ignoto e all'avventura: un'esperienza che arricchisce il mio mondo emotivo, sensoriale e intellettuale.

Ogni spostamento è una finestra aperta su mondi diversi, un'occasione per nutrire la mia creatività e approfondire la conoscenza di me stesso attraverso l'incontro con l'altro e con nuovi paesaggi.

Nel mio lavoro pittorico-grafico, cerco dunque di sintetizzare tutto ciò.

La tela o il foglio di carta mi offrono la possibilità di ricordare e, allo stesso tempo, di creare una nuova realtà paesaggistica, la cui matrice sono le emozioni vissute e che spero possa suscitare nuove emozioni in chi si avvicina a contemplarla.

Un paesaggio è un organismo vivente, o almeno un'entità viva in costante trasformazione.

Questa natura dinamica e mutevole del paesaggio riflette la stessa complessità e fluidità delle emozioni e dei ricordi che cerco di catturare e interpretare nella mia opera.

L'opera, allora, diventa un tentativo di ricostruire una geografia interiore, una mappa affettiva in cui il paesaggio agisce come mediatore per riattivare un rapporto vivo con l'altro, con il tempo, con la memoria.

È in questo intreccio tra spazio, esperienza e relazione che il paesaggio, per me, acquisisce un valore estetico e poetico.

Per questi motivi, da quando ho iniziato ad affrontare il paesaggio a livello pittorico, da marzo 2024 fino a oggi, parlo di "Paesaggi emozionali".

2. Parliamo un poco di desiderio

“Mi chiedo cosa mi abbia spinto a dedicare tanto tempo della mia vita a un’attività marginale come l’arte, che di certo non restituisce i prestigî né i benefici economici, sociali o culturali proporzionati allo sforzo che si compie, e probabilmente nemmeno proporzionati alle proprie capacità. E, d’altra parte, mi chiedo come l’arte abbia modificato il mio modo di essere, il mio modo di desiderare”. (Moraza, 2009: 3)

Parlare della mia opera equivale a parlare di un luogo familiare che affronto e, allo stesso tempo, di una pratica che non è sempre conosciuta in anticipo.

Questo luogo familiare, per anni, è stata la cucina di casa mia, la cucina dei miei nonni o dei miei zii.

La cucina era il luogo in cui, da bambino, passavo il mio tempo libero e facevo i compiti scolastici. In cucina disegnavo e coloravo su fogli di carta, fino alla scoperta delle tempere, a dodici anni. I fogli non mancavano mai, né a casa mia né in quella dei parenti con cui trascorrevi più tempo, durante l’assenza dei miei genitori per motivi di lavoro.

Disegnare era un modo per stare tranquillo, senza disturbare gli adulti sempre indaffarati.

Allo stesso tempo, era un modo per stargli vicino in maniera discreta, quasi assente, una strategia per non farli preoccupare, visto che ero ipercinetico e molto inquieto.

In quei momenti di presenza/assenza, potevo dare libero sfogo alla mia fantasia, sullo sfondo delle parole dei grandi che pulivano casa, preparavano la cena e ripetevano gran parte degli stessi discorsi noiosi.

Era un modo per non annoiarmi nei momenti in cui non avevo accanto mio fratello o un amico, un modo per farmi compagnia, per dare voce alla mia immaginazione e per comunicare con gli altri attraverso la creazione di immagini.

In modo immediato e spontaneo, senza la pretesa di copiare qualcosa che mi circondava, disegnavo per il semplice piacere di farlo, senza un piano predefinito.

I temi che trattavo più spesso erano i paesaggi e i volti.

Paesaggi fatti di macchie e colori brillanti.

E volti espressivi, a volte mostruosi, caricature di soggetti che conoscevo e che mi colpivano per qualche caratteristica fisica o per le parole che mi avevano rivolto direttamente, o che gli adulti mi raccontavano indirettamente su di loro.

Era soprattutto durante l’autunno e l’inverno che ero più produttivo, anche per distrarmi dalla malinconia dei giorni grigi che ancora oggi caratterizzano la pianura Padana.

Disegnare è sempre stato, per me, un modo per arrivare alla pittura.

Dal disegno narrativo e non decorativo sono arrivato alla pittura, che offriva un territorio di scoperte continue grazie alla possibilità di mescolare i colori e variare la quantità di materia che potevo stendere sui fogli di carta.

L'unica preoccupazione era riempire la superficie del foglio.

La mia pittura forse non era molto curata, ma era sincera, rapida, senza ripensamenti.

A volte grottesca, ma sempre autentica.

Era anche un modo per fissare un'espressione o un dettaglio di un luogo che per me o per i miei cari aveva un significato emotivo.

Così, il tratto che mi ha sempre caratterizzato è stato personale e veloce: non cercava la precisione del dettaglio, ma piuttosto la cattura di un'atmosfera in un momento dato e un tentativo di sorprendersi.

Questo tratto si modellava in base agli strumenti che avevo a portata di mano, in base a ciò che possedevo in quel momento.

Ovviamente, avevo dei colori preferiti, che utilizzavo più spesso, ma non mi irrigidivo in posizioni dogmatiche.

Ciò che contava di più, più del colore giusto o del pennello ideale, era il desiderio di mettermi alla prova e confrontarmi con qualcosa di sconosciuto.

La volontà di agire con qualche tempera e un paio di pennelli economici rappresentava la massima soddisfazione: un modo per riempire il tempo, per dare senso a giornate altrimenti ripetitive.

Cercavo di rappresentare la mia percezione personale della realtà, più che una riproduzione oggettiva.

Il mio tratto, alimentato unicamente da impressioni, rifletteva l'esperienza immediata del paesaggio e dell'atmosfera, senza aspirare a una verosimiglianza perfetta.

Le transizioni tra i colori venivano spesso lasciate visibili, creando un effetto di movimento e di mutamento, riflettendo la fugacità del momento che cercavo di catturare.

La mia inquietudine si manifestava nella pittura.

Tutto doveva essere completato rapidamente.

"Che cos'è quel desiderio di registrare in modo plastico, visivo, qualcosa del proprio sguardo? La memoria non è sufficiente? Si tratta allora di fissare, per gli altri o per sé stessi, qualcosa che va oltre l'evento, l'episodio?" (Moraza, 2009:6)

Per me, il desiderio di registrare a livello visivo nasce da un'urgenza interiore: la memoria da sola non basta. Non voglio solo ricordare, ma anche vedere, toccare, confrontarmi con ciò che ho vissuto. Non cerco di fissare un fatto, ma un'emozione. A volte è testimonianza, altre volte è liberazione. Ogni immagine è una forma di traduzione: del mio sguardo, del mio sentire.

Il mio processo artistico è legato alla memoria, ma non come qualcosa di nostalgico o chiuso, bensì come un terreno fertile in cui il ricordo si intreccia con il presente e con la mia identità. Non si tratta di decidere se è tempo di dimenticare o di ricordare, ma di comprendere che nella pratica pittorica convivono entrambe le dimensioni: ciò che è stato e ciò che è, ciò che fa male e ciò che dà senso.

Quando dipingo, spesso sento di entrare in un luogo familiare, come la cucina dei miei nonni quando ero bambino, in uno spazio sospeso nel tempo che ancora vive nelle pieghe della mia memoria.

Un luogo che riconosco, ma che non esiste più.

Lì affiorano immagini frammentate, odori, colori smorzati, oggetti quotidiani che si trasformano in simboli.

Non li rappresento in modo letterale, ma sono presenti nella materia, nel modo in cui applico il colore o traccio una linea.

Come artista, non cerco di restaurarlo, ma di evocarlo con gesti, strati, texture.

Ogni opera è un tentativo di dialogare con il silenzio denso dei ricordi, con ciò che non è stato detto, con ciò che è stato parzialmente dimenticato o che non può essere nominato.

La mia pittura, dunque, è una forma di resistenza all'oblio, di abitare il presente con la consapevolezza di ciò che mi ha formato.

Non è una ricostruzione nostalgica, ma un'archeologia emotiva che si nutre del corpo, della materia pittorica e di una sensibilità che cerca di restare aperta a ciò che emerge senza controllo.

L'arte é il mio deserto

Il deserto è un luogo imprevisto, quasi inaccessibile, problematico, privo di tracce che ci aiutino a orientarci, senza presenze eccetto quelle di chi lo attraversa, in cui i segni della vita umana sono ridotti al minimo o talvolta completamente assenti. Ma è anche un luogo affascinante, nella sua dimensione simbolica ed esotica.

«Ciò che il deserto vuole è dal deserto», dice un proverbio dei tuareg (gli uomini coperti fino agli occhi da un tessuto di colore indaco). In altre parole, chi abita il deserto deve rispettare la purezza e la durezza del paesaggio, sapere vivere in connessione con esso, spesso nella solitudine.

Nel deserto è facile perdersi. E il tempo si dilata così tanto che non esiste il domani, ma tutto si riduce al presente.

Per me, il deserto rappresenta uno spazio sia reale che interiore in cui agisco come artista. È un luogo inaspettato e spesso difficile da attraversare, senza sentieri già tracciati né certezze su quale direzione prendere.

Come chi cammina in un ambiente privo di punti di riferimento, ogni giorno mi confronto con l'ignoto, con le sfide e le difficoltà di un viaggio senza mappe sicure.

In questo spazio, dove la presenza umana è scarsa e l'orientamento incerto, si vive una condizione di isolamento e silenzio che, tuttavia, non è vuoto, ma pieno di stimoli.

Come i tuareg, che rispettano la durezza e la purezza del deserto e imparano a vivere in profonda connessione con esso, anch'io cerco di ascoltare e rispettare questo ambiente interiore, trovando nella solitudine la forza per andare avanti.

Qui il tempo si dilata, e si perde la preoccupazione per il domani: esiste solo l'adesso, il momento presente in cui mi immergo completamente, vivendo appieno ogni istante e lasciando che la mia creazione artistica nasca da questo intenso incontro con me stesso e con ciò che mi circonda.

Il segreto dell'estetica del deserto potrebbe risiedere nella sua radicale alterità, una diversità carica di mistero e storia, perché i deserti sono stati luoghi di passaggio per popoli, mercanti, truppe, avventurieri, viaggiatori solitari e asceti.

Nella mia pratica artistica, il deserto si trasforma in metafora: spazio di prova, di ricerca e di silenzio, è un luogo reale e simbolico dove affrontare l'alterità, svuotarsi, ascoltare.

Dipingerlo significa attraversare quel paesaggio interiore carico di mistero, memoria e tensione spirituale.

Ogni opera è traccia di un passaggio, un gesto che cerca, come nel deserto, rivelazione e senso.

Nell'opera "Così parlò Zarathustra", Nietzsche descrive il deserto come uno spazio simbolico di trasformazione spirituale, un luogo di raccoglimento e solitudine dove l'individuo attraversa tre tappe: il cammello, il leone e infine il bambino.

In questo paesaggio interiore mi riconosco come artista: il cammello incarna l'inizio del mio cammino, quando accetto il peso di codici, tradizioni e aspettative, portandoli con disciplina e impegno attraverso il mio deserto creativo.

Poi, come il leone, rivendico la libertà di liberarmi da quei legami per affermare una voce autentica, capace di trasformare e non solo assorbire.

Ma è solo nel bambino — simbolo di innocenza, oblio e gioco creativo — che riscopro l'essenza più profonda del mio fare artistico: una rinascita dello sguardo, una spontaneità che trasforma il gesto in creazione, il silenzio in immagine, il presente in forma.

Il mio deserto, come quello di Nietzsche, è tanto reale quanto simbolico: un luogo di prova e rivelazione, in cui ogni opera diventa un passaggio, ogni tratto una ricerca di senso, e ogni istante creativo un "sì sacro" alla vita e alla possibilità di reinventarla.

Allo stesso modo, considero che sia il mio processo che la mia pratica artistica si configurino — prendendo in prestito le parole del filosofo Giorgio Agamben — come un campo di forze in tensione tra potenza, potere e il potere del non agire, della resistenza. (Agamben, 2019:40)

Confidando nel cammino

Quel gatto ha attraversato la strada nel mezzo della notte, ieri 14 aprile. L'ho osservato ieri sera dalla finestra della mia stanza a Basarrate (Bilbao). Rilassato, con il controllo della strada e sicuro di sé, passava tra le auto con un'aria nobile, senza preoccuparsi dei pericoli. Era consapevole dei rischi della via, ma questo non significava che si nascondesse o vivesse terrorizzato. La strada era sua e di nessun altro.

Quel gatto mi ha fatto riflettere.

Mi ha rivelato l'atteggiamento giusto che devo mantenere come persona e come artista: andare avanti senza lasciarmi paralizzare dalle paure e dalle ansie, accettare che il successo e il fallimento sono due facce della stessa medaglia, che l'inazione è spesso una scelta tanto comoda quanto sbagliata, generatrice di insoddisfazione e rimpianti.

Quel gatto mi ha fatto ricordare perché, nel settembre del 2019, con una vita già fatta e non più giovane, ho deciso di rivoluzionare la mia esistenza iscrivendomi al Liceo Artistico Paolo Toschi di Parma, al corso serale di pittura, e successivamente all'Accademia di Brera a Milano. E, dopo aver terminato l'Accademia, ho scelto di partire per Bilbao e affrontare una nuova sfida: partecipare al Master di Pittura dell'Università del Paese Basco – Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV/EHU).

Penso alla tua pelle

Penso alla tua pelle.

I segni del tempo diventano definitivi.

La luce illumina una zona di te.

La stessa luce che mi permette di vedere dove mettere le mani; in quale direzione devo guidare le mie azioni?

Le azioni violente e istintive sulla tela rivelano chi sono.

Pochi rimpianti in quei momenti, dopo ci sarà tempo per ricordare ciò che è stato.

Il tempo si rivela e, allo stesso tempo, si nasconde nell'oblio.

Sono due facce della stessa medaglia. Forze di segno opposto giocano tra loro, si ostacolano, si inseguono, a volte lottano, e in questo dispiegarsi creano un'armonia.

L'equilibrio è un punto di tregua tra due contrari.

Siamo esseri dotati di anima: ma conosciamo davvero la parte vergognosa? Il lato oscuro, quello che nascondiamo in un angolo e di cui non ci curiamo?

Cosa potrei dire dei pensieri che mi attraversano e delle azioni che prendono vita dal mio corpo?

Il pensiero stimola l'azione o è il contrario?

Dalle azioni nascono nuovi pensieri, idee, concetti?

Unica certezza: il desiderio di te.

Più ti desidero, più sento che sei lontana.

L'azione nata dal desiderio prende vita da un'energia profonda che sgorga in un determinato momento.

Da fuori verso dentro e da dentro verso fuori: traiettorie incessanti verso cui dirigere l'energia che possiedo.

Quanta ne potrò ancora avere, con questi ritmi incessanti?

Non ho tregua.

Il tempo mi scivola tra le dita come sabbia.

Chi sono? Da dove vengo? Dove vado?

Vivere il presente come impulso o pianificare un ipotetico futuro? Il risultato, in entrambi i casi, può non essere soddisfacente.

Non avere certezze per il domani è il minimo comune denominatore.

Alla deriva.

Spesso ci si sente alla deriva.

La corrente ti trascina.

Le false promesse cancellano le mie poche certezze.

Chi siamo, se non esseri bugiardi che cercano un senso pur sapendo che non c'è nulla di sensato?

Il pennello è una scusa, i colori sono una scusa, persino la tela su cui dipingo per ore è una scusa. Ogni azione che compio ha meno valore di quanto creda, ma è necessario conferirle un tono nel gioco delle apparenze.

Da una menzogna, da un gioco menzognero come questo... può nascere qualcosa di buono? Non lo so con certezza, ma spero di sì.

A volte è piacevole ingannarsi. Quanti di noi si raccontano bugie ogni giorno, più volte al giorno? È meglio vivere in un sogno che nella realtà? Ma fino a che punto il sogno mi rende felice?

Penso sempre che il problema del sogno sia che può trasformarsi all'improvviso in un incubo. Temo che la mia vita diventi un incubo dal quale non riesca più a svegliarmi.

Ad ogni modo, ora sono qui. E sono vigile.

L'ego varia da individuo a individuo, ma è fragile, vacilla come i quadri che si producono, creati per gli altri.

Forse, in realtà, si creano a beneficio dell'autore stesso, che non sempre si sente adatto alla vita, e proprio per questo deve generare una nuova vita che passi attraverso il proprio lavoro.

Un lavoro di solitudine.

Un lavoro serio che, a prima vista, sembra un gioco.

È necessario mantenere i nervi saldi, se si vuole fare il mestiere dell'artista.

Poche soddisfazioni, molto disordine, molta incertezza, rari riconoscimenti, e denaro.

Denaro che se ne va, denaro che ogni tanto arriva.

E come reagisce l'ego a tutto questo?

Lavorando, lavorando, lavorando.

Nel frattempo, passano gli anni. Gli anni se ne vanno.

E forse qualcosa di noi resterà.

Un istante congelato in un frammento di superficie colorata.

Il testo intitolato "Penso alla tua pelle" è stato scritto da me per esprimere qualcosa di inconscio legato alla mia pratica artistica, durante una lezione tenuta da Txaro Arrazola.

Nel mio lavoro pittorico, la superficie — la pelle del quadro — è il luogo in cui mi metto alla prova. Ogni azione è un gesto di desiderio: desiderio di costruire, di conoscere, di trasformare un impulso in forma, anche senza sapere dove sto andando.

Dipingere è una forma di confronto con l'incertezza, con l'assenza di certezze sul futuro, con la fragilità dell'identità e del tempo che mi scivola tra le dita.

Alterno momenti di controllo a esplosioni gestuali e istintive.

La pittura diventa così un esercizio di equilibrio tra caos e ordine, un tentativo di dare forma a tensioni profonde.

Spesso mi muovo tra opposti: istinto e pensiero, materia e concetto, luce e oscurità.

Ogni quadro nasce da questa dialettica, come un frammento che racchiude una parte di me — un'impronta congelata, un pezzo di vita.

Il mio lavoro è solitario, intenso, composto da gesti che possono sembrare un gioco, ma che nascono da una serietà radicale.

Il quadro è un pretesto, ma anche una necessità: un modo per sopportare la precarietà, per chiedermi chi sono e, forse, per lasciare un segno che resti.

3. Quaderno del processo e opere

"Mentre lavora, un artigiano abile o un artista prende solo decisioni estetiche. Le decisioni estetiche non sono razionali; vengono adottate a un livello che non coincide con la coscienza razionale. Così, molti artisti sentono di lavorare in uno stato di trance e che, in quello stato, non prendono decisioni: è l'opera che dice loro cosa deve essere fatto, e loro lo fanno. Forse è davvero tanto mistico quanto sembra. Tornando alla metafora equestre, un buon cowboy cavalca un buon cavallo con le redini sciolte, senza dirgli cosa fare di continuo, perché il cavallo lo sa. Il cowboy sa dove stanno andando, ma il cavallo sa come arrivarci."

(Le Guin, 2018: 302)

Mi identifico profondamente con questa visione: quando dipingo, non seguo un piano razionale, ma mi lascio guidare dall'ascolto del quadro, come se fosse lui a condurmi.

Il gesto nasce da una tensione interna, da un'intuizione che non controllo del tutto.

Come nel testo, sento che il mio compito è restare presente e ricettivo, lasciare spazio affinché l'opera mi indichi la direzione, mantenendo le "redini sciolte" ma lo sguardo vigile.



"Paesaggio mediterraneo", tecnica mista su tela, 97 x 92 cm, 2024

Ora, a maggio 2025, mentre sto scrivendo il TFM (Trabajo de Fin de Master), ho ben chiaro quanto segue: nel mio lavoro pittorico sento di essere arrivato al punto di muovermi tra due modalità diverse e, a prima vista, opposte di fare pittura: da un lato, la pittura a partire da macchie di colore (gestuale, materica, spontanea), dall'altro, la pittura a partire da linee (strutturante, ritmica, direzionale).

Il testo "La vita delle linee" di Tim Ingold mi ha offerto una chiave potente per comprendere questo dualismo. Ingold descrive ogni essere vivente come una combinazione di bolle e linee. Le bolle — con il loro volume, densità, peso — rappresentano la materia, il corpo, la sostanza. Le linee, invece, sono movimento, flessione, energia viva: sono ciò che ci dà la vita. Mi riconosco in questa tensione.



"Paesaggio emozionale", tecnica mista su carta, 65 x 50 cm, 2025

Le macchie che stendo sulla tela sono bolle: dense, stratificate, corporee.
Sono il mio modo di abitare il quadro, di radicarmi nel gesto, nella presenza fisica del colore.
Ma queste stesse macchie, lasciate a sé stesse, rischiano di chiudersi in se stesse, di diventare autoreferenziali.
Ed è qui che interviene la linea.

La linea mi aiuta a connettere, a scomporre e riorganizzare lo spazio, a guidare lo sguardo.
È il filo che si intreccia, che collega, che apre sentieri.
Quando interagisce con le macchie, la linea non le nega: le sfida, le contiene, le attiva.

Nel mio processo, quindi, la linea non è un accessorio.
È una necessità visiva e concettuale.
È l'elemento che mi permette di generare una "rete" — per usare il termine di Ingold — tra gestualità e struttura, tra caos e ordine, tra impulso e pensiero.

Cerco di far emergere, quadro dopo quadro, una pittura che viva nell'equilibrio instabile tra queste due forze, senza mai annullarne nessuna delle due.

Una pittura che, come la vita, si costruisce intrecciando bolle e linee.



"Paesaggio emozionale", tecnica mista su carta, 65 x 50 cm, 2025



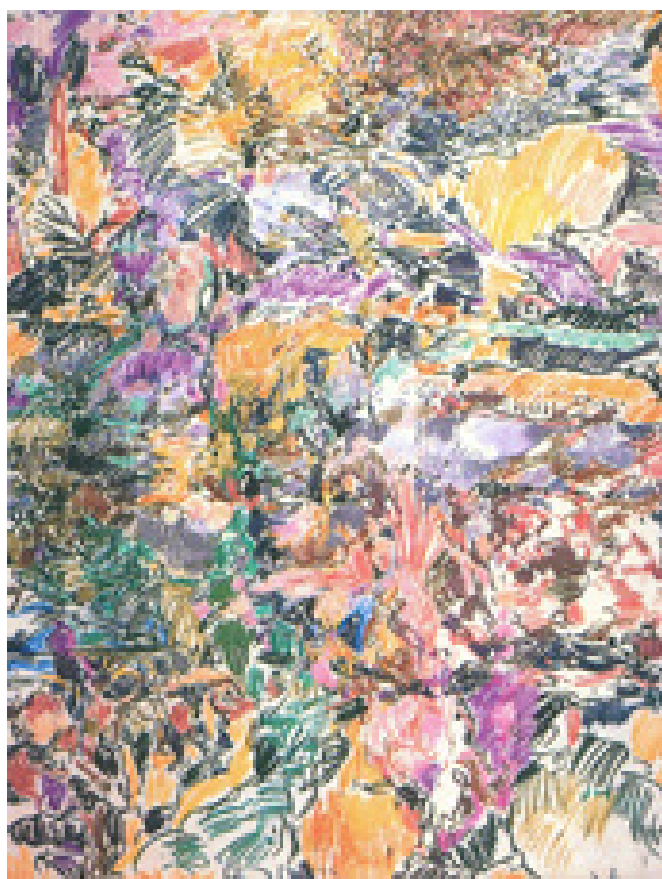
"Paesaggio emozionale", tecnica mista su carta, 65 x 50 cm, 2025

Negli ultimi mesi, a partire da marzo 2025, ho introdotto nella mia pratica la linea, intesa come uno strumento di ordine e struttura. Ha il potere di contenere e dominare le macchie, ma anche di imprimere ritmo e direzione all'immagine, come una sorta di partitura visiva.

Credo che questo elemento sia nato in modo naturale nel momento in cui, durante il Master in Pittura, ho sperimentato diverse modalità di dipingere ed entrato in contatto con l'opera di artisti come Per Kirkeby e Rafael Ruiz Balerdi (qui sotto, un'opera sua).

Sono artisti che sono riusciti a costruire pitture in cui macchie e linee convivono, si intrecciano e si completano, dando vita a composizioni dinamiche e stratificate.

Il loro esempio ha rafforzato in me la consapevolezza che è possibile integrare gesto e struttura, materia e segno, in una pittura viva e aperta.



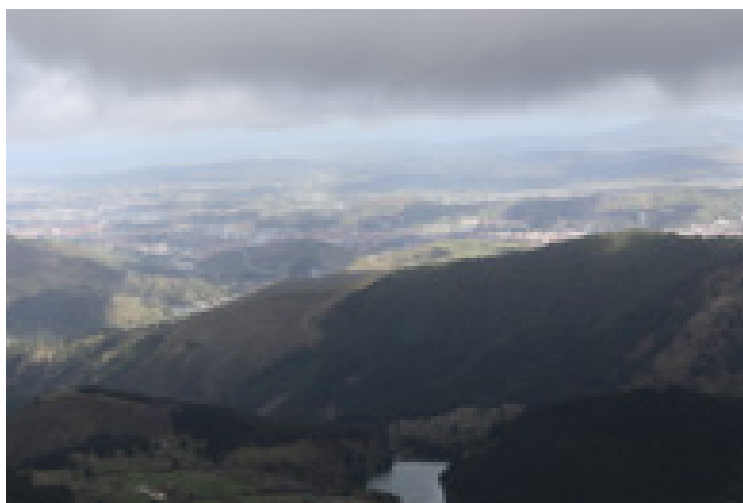
Rafael Ruiz Balerdi. "Senza titolo", cera su carta, 142 x 110 cm, 1980 - 1985



"Paesaggio emozionale", tecnica mista e pittura acrilica su tavola di acciaio, 102 x 80 cm, 2025



"Paesaggio a Ganekogorta", olio su tela, 81x100 cm, 2025



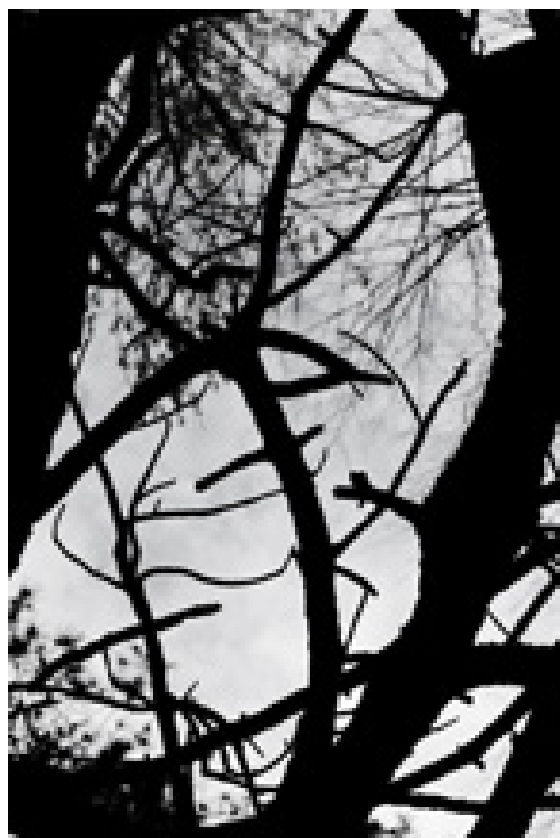
Paesaggio dalla cima del Ganekogorta, foto scattata con Canon EOS 70D, 2025

Considero inoltre che la linea, come elemento formale nella creazione visiva, si sia rivelata in me grazie alle sperimentazioni, alle mono-stampe e alle serigrafie su carta realizzate durante le lezioni di grafica con Susana Jorda Llorente e Myriam Guesalaga Eizaguirre.

La grafica mi sta offrendo molte opportunità, nella misura in cui mi aiuta a ridurre gli elementi che costituiscono l'immagine e mi permette di variare un solo aspetto alla volta.

Almeno questo è ciò che ho sperimentato negli ultimi lavori sul paesaggio, a partire da fotografie che ho scattato al Pagasarri e al Ganekogorta nella primavera del 2025, e che hanno costituito il punto di partenza per realizzare serigrafie in tonalità di nero su carta, sulle quali sono poi intervenuto con colore tramite pittura a olio, matite colorate e pastelli a olio.

Questo processo mi è servito per raffreddare il mio slancio.



Fotografie scattate nei dintorni del Ganekogorta, come punto di partenza per la mia ricerca sul paesaggio con serigrafie

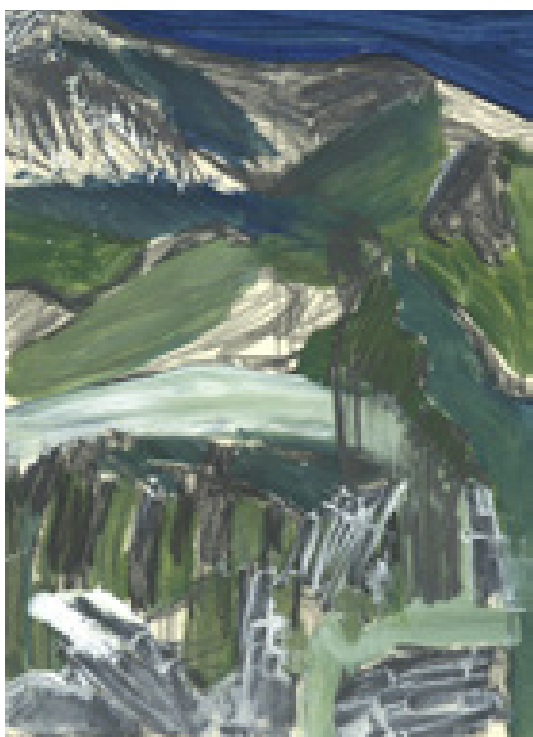


"Paesaggio" a Ganekogorta", transfer e pittura a olio su tela, 39,6 x 28,8 cm, 2025



"Paesaggio" a Ganekogorta", serigrafia e pittura acrilica su carta, 30 x 40 cm, 2025

Limitare l'energia frenetica delle mie azioni, cercando di darle un ordine — come è caratteristico nel lavoro grafico — mi sta aiutando anche a livello pittorico nella gestione della tela (o di un altro supporto), in modo meno caotico e più riflessivo.



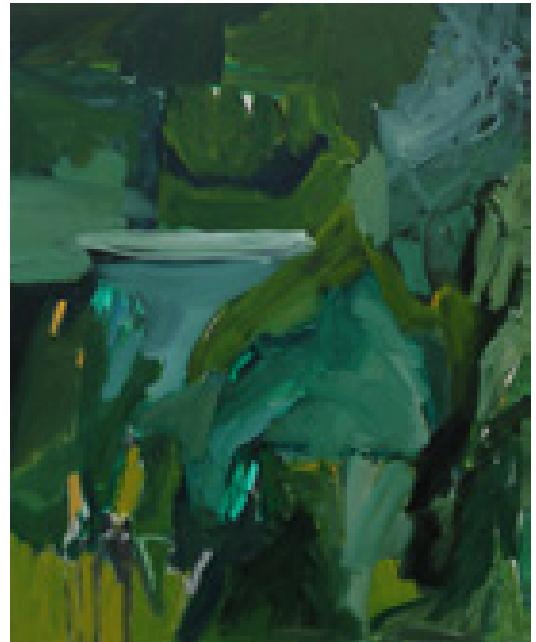
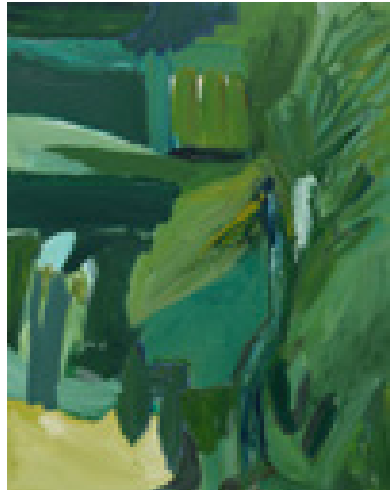
"Paesaggio ad Arantzazu", bozzetti, tecnica mista su carta, 20,4 x 13,8 cm, 2025

La grafica, quindi, non è stata una pausa, ma un territorio fertile da cui continuare a costruire. Mi ha anche aiutato a gestire in modo più consapevole la superficie del supporto, nella misura in cui valorizza la "mancanza" di deposito su di essa, utilizzandola lasciando alcune parti non trattate che, nel loro insieme, permettono alla composizione di respirare, creando un equilibrio tra vuoto e pieno, tra chiaro e scuro. Come pittore che ha sempre utilizzato tutta la superficie del supporto, credo che questa sia una preziosa lezione appresa.

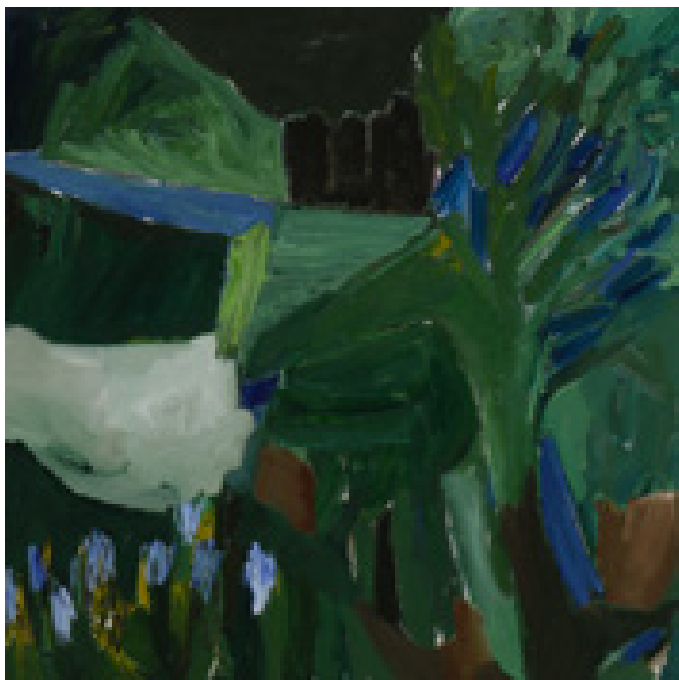
Durante i primi quattro mesi del master mi sentivo disorientato: avevo molta energia che avevo bisogno di canalizzare. Producevo in modo incessante, ma senza avere chiaro un obiettivo, un punto di arrivo. Così alternavo tra pittura figurativa e astratta, lavoravo sia con paesaggi che con ritratti, su supporti di piccolo e medio formato, sia su carta che su tela, utilizzando tecniche molto varie: olio, acrilico, matite colorate, cere, tecnica mista, collage.

Dopo il periodo natalizio, al mio ritorno dall'Italia a Bilbao, ho concluso una serie di una decina di quadri di paesaggi in tonalità verdi che ho intitolato: "Paesaggi emozionali".

La maggior parte di essi misura 100 x 81 cm. Due delle opere che presento di seguito, invece, hanno dimensioni fuori dagli standard.



"Paesaggi emozionali", nelle pagine seguenti i dettagli tecnici





"Paesaggio emozionale", olio su tela, 92 x 73 cm, 2024



"Paesaggio emozionale", olio su tela, 93 x 92 cm, 2025



"Paesaggio emozionale", olio e acrilico su tela, 100 x 81 cm, 2024



"Paesaggio emozionale", olio e acrilico su tela, 100 x 81 cm, 2024

A gennaio, prima di iniziare la serie in nero e toni marroni dei nuovi "Paesaggi emozionali", dopo aver parlato con alcuni docenti del master, percepivo un'evoluzione nel mio lavoro pittorico. Ho iniziato a intravedere una direzione, che si è concretizzata nell'esplorazione delle proprietà della mia pittura: nella gestione della superficie pittorica, nell'uso del colore e nel trattamento del tratto.

Da dentro verso fuori era la direzione da seguire.

Così, da gennaio 2025, ho abbandonato l'uso del Liquin, che utilizzavo eccessivamente per accelerare l'asciugatura dei colori a olio, ma che però non mi soddisfaceva nel risultato finale, poiché i colori apparivano piatti e poco interessanti dal punto di vista estetico, eccessivamente "plastificati".

Contemporaneamente, ho variato la materialità della pittura a olio, giocando con la quantità di colore applicato: ho iniziato utilizzando pennelli più grandi e olio molto diluito, per poi passare a strati di colore più spessi durante lo sviluppo del quadro.

In questo modo, ho realizzato quattro dipinti di dimensioni maggiori e solo nel mese di maggio 2025 sono arrivato a due opere di circa 2 x 2 metri.

Ho anche gestito meglio tele e carte variando i tratti applicati, ricorrendo all'uso delle mani e di spatole di media e piccola dimensione, per creare effetti visivi che il pennello non consente.

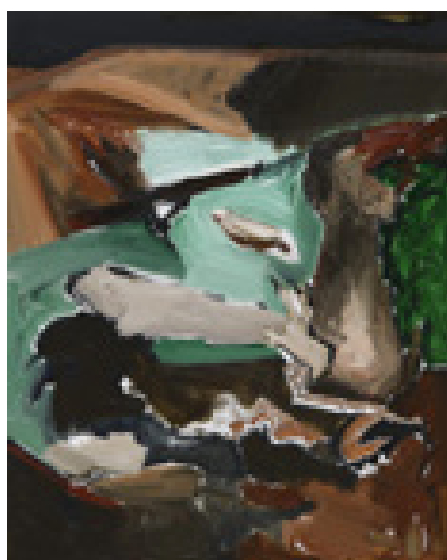
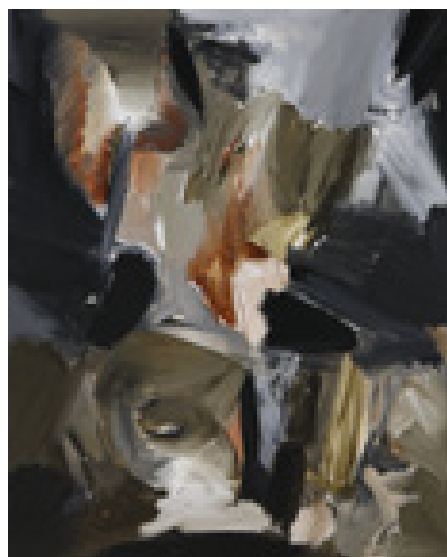
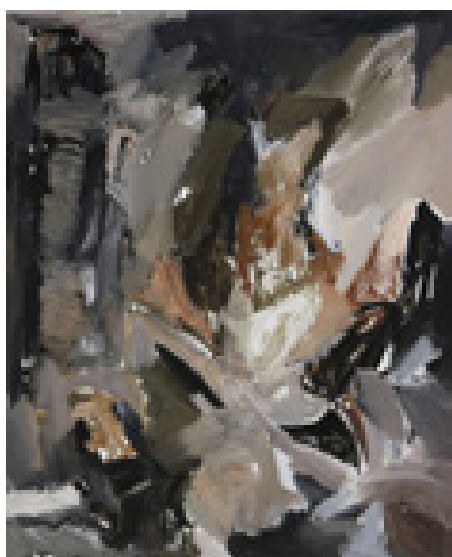
Inoltre, ho sfruttato l'uso di matite e pastelli a olio, così come di bastoncini di olio, che lasciano una traccia più o meno densa a seconda della pressione esercitata sul supporto.

In più occasioni, sono intervenuto su questi residui con pennellate rapide, alternando l'uso di trementina (per ridurre l'intensità) e di olio di lino (per rendere il tratto più preciso e uniforme).

A gennaio 2025 ho iniziato a creare una serie di quattro paesaggi astratti (qui sotto, tre di essi), cambiando la palette cromatica e mantenendo la dimensione di 100 x 81 cm.

I colori utilizzati sono stati principalmente il nero e i toni marroni a olio. Ma per dare maggiore luminosità ho anche aggiunto il nero di pittura metallica.

Li ho iniziati in posizione orizzontale, posizionandoli sul pavimento, e li ho terminati sul cavalletto.



"Paesaggio emozionale", olio su tela, 100 x 81 cm, 2025



"Paesaggio emozionale", olio su tela, 100 x 81 cm, 2025



"Paesaggio emozionale", olio su tela, 100 x 81 cm, 2025



"Paesaggio emozionale", olio su tela, 100 x 81 cm, 2025



"Paesaggio emozionale", olio su tela, 100 x 81 cm, 2025

Dopo questa serie, a febbraio 2025, ho ripreso a sperimentare il paesaggio a livello pittorico, sebbene senza sviluppare una serie specifica, e parallelamente sono tornato a lavorare sui ritratti, realizzati soprattutto come pretesto per esplorare le proprietà del colore.

Inoltre, questi ritratti affrontati attraverso la pittura possono essere considerati parte della categoria dei paesaggi emotivi, poiché quando dipingo un volto non mi interessa soltanto restituirne i tratti fisici: ciò che cerco è catturare quella dimensione più sottile, intima e mutevole che abita dietro l'aspetto esteriore.

Il volto umano, nella sua complessità, si offre come un vero e proprio territorio da esplorare: ogni sguardo, ogni piega della pelle, ogni assenza o intensità di colore si trasforma in un segno, un'impronta di ciò che non si dice ma si sente.

In questo senso, il ritratto si trasforma in un paesaggio interiore.

Non rappresento solo una persona, ma una presenza attraversata dal tempo, dalla memoria e dalle emozioni.

Come accade con i paesaggi emotivi, anche qui la mia attenzione non si rivolge tanto alla verosimiglianza, quanto alla possibilità di evocare uno stato d'animo, un'atmosfera psichica.

L'interiorità si trasforma in forma, colore, gesto.



"Ritratto di Dario Pancaldi", olio su carta, 29,7 x 21 cm, 2025



"Ritratto di Dario Pincaldi", olio su carta, 42 x 29,7 cm, 2025



"Ritratto di Orlando e Serafina", olio su carta, 29,7 x 21 cm, 2025

Il paesaggio che dipingo non è una mera rappresentazione di un luogo fisico o riconoscibile, ma il riflesso esterno di uno stato emotivo, una proiezione del mio mondo interiore in costante trasformazione.

Ogni paesaggio è un territorio psichico attraversato da tensioni, vuoti, accumuli, rotture.

Così come il mio corpo è stato ferito e ricostruito (a causa di incidenti e della pratica del rugby competitivo fino ai trent'anni), anche il paesaggio che appare nei miei quadri sembra frammentato, riconfigurato, eroso da forze invisibili.

Non mi interessa catturare la bellezza ideale dell'ambiente, ma piuttosto esplorarne la vulnerabilità, l'instabilità, la capacità di mutare.

Dipingo paesaggi che a volte sono al limite del riconoscibile: possono sembrare rovine, orizzonti che svaniscono, campi attraversati da linee nervose, da macchie che emergono o si dissolvono. In essi si manifesta il tempo: il tempo della memoria, del corpo, del pensiero.

Il paesaggio diventa così uno spazio esistenziale.

È il luogo dove progetto la mia esperienza di impermanenza. Lo affronto come se fosse un corpo vivo: lo abito con il gesto, lo modello con strati di colore, lo ferisce la materia, lo redime la linea.

Ogni elemento pittorico — una pennellata gestuale, una zona di colore denso, una linea che si incrocia — è una forma di dire: "anche questo cambia, anche questo fa male, anche questo può ricominciare".

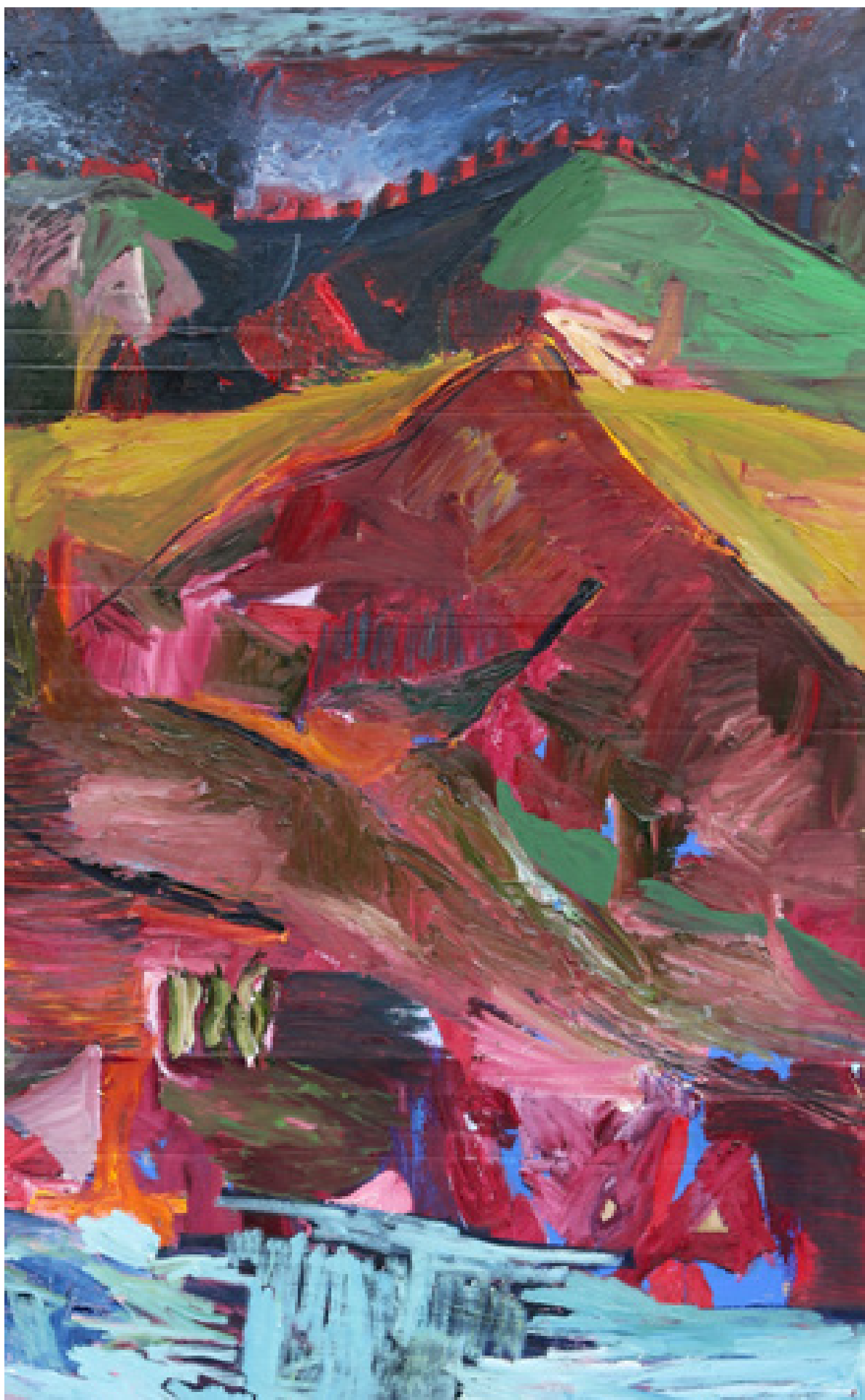
Così, la mia pittura di paesaggio non è contemplativa, ma vissuta.

È il tentativo di costruire un linguaggio visivo che possa parlare del transito, del desiderio di radicamento e dell'impulso a partire, della paura di scomparire e della necessità di restare.

Il paesaggio, come me, è fragile e resistente allo stesso tempo.

Si scompone e si ricompone in un atto continuo di ricerca, di equilibrio tra caos e forma.

Per questo, ogni quadro è una cartografia emotiva, una mappa dell'anima in movimento, dove bolle e linee — come direbbe Ingold — si intrecciano per sostenere la vita.



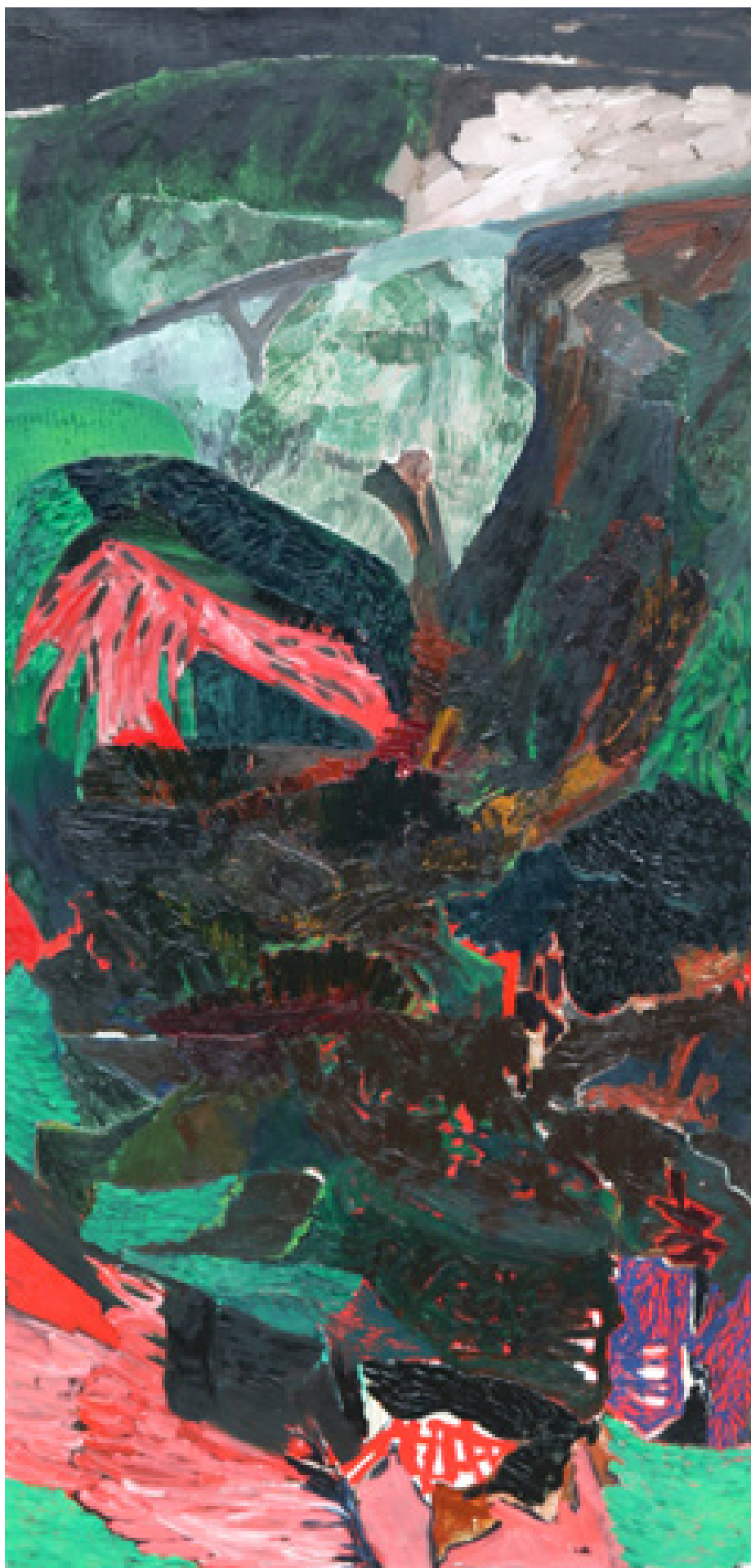
"Paesaggio", olio su cartone, 188,3x107 cm, 2025

Da gennaio 2025 presto maggiore attenzione alla relazione tra i colori scelti, partendo da un punto di ancoraggio nel quadro: un'area definita della tela che funge da centro di gravità cromatico.

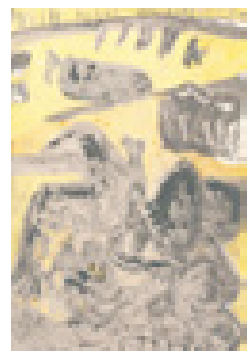
Da quel punto si sviluppano le pennellate successive, che generano una struttura interna — quasi sotterranea — nella composizione.

Questo modo di applicare il colore, a strati o zone organizzate attorno a quell'asse visivo, mi permette di creare uno o più livelli di profondità.

Questo approccio è evidente in opere come: "Paesaggio a Bilbao", "L'abbraccio" e "Paesaggio con uccello", dove il colore non è semplicemente superficie, ma materia viva che costruisce spazio ed emozione.



"Paesaggio con uccello", olio su tela, 211,8 x 103 cm, 2025



Monoimpresioni su carta (29,7 x 21 cm), realizzate a partire dal quadro accanto, 2025

Durante il master, questa domanda mi è venuta spontaneamente più volte: l'arte è forse il risultato di una serie di incidenti dovuti al caso?

Detto in altri termini: potremmo affermare che l'artista è colui che va a caccia del caso per sfruttarne gli incidenti favorevoli?

Dubuffet risponde così: «Un caso, è vero, un po' guidato o provocato, o almeno accettato, sfruttato dall'artista; casi che sono la vera preda di cui l'artista è cacciatore, che continuamente chiama, insidia e tende trappole. Cioè, le piccole disomogeneità nello spessore degli strati, i piccoli intervalli o interstizi prodotti dagli sfregamenti del pennello (...) da cui risulta che i toni sottostanti traspaiono qui o là, in misura maggiore o minore. Tutti questi incidenti esistono in numero infinito all'interno di un dipinto. Sono molto importanti per il fascino dell'immagine. Spesso da essi dipende la disposizione dei toni, quella delle ombre e delle luci. (...) Ma l'incidente ha comandato: si è prodotto un incidente in questo punto — viva l'incidente! — il pittore si adatta, anzi, ne approfitta. Quanto è appassionante la ricerca e l'incontro di questi incidenti propizi: che gioco pieno di sorprese e fascino per il pittore! Non si tratta più, quindi, di usare colori docili, il cui effetto della combinazione si conosce in anticipo, ma di manipolare sostanze magiche, che sembrano avere volontà propria (...)». (Dubuffet, 2021: 73–74)

Il colore dal caso è un punto di partenza per riflettere sulla mia pittura.

Nel mio caso, il colore non è semplicemente una scelta razionale o controllata: è una materia viva che mi permette di esplorare l'ignoto.

Quando inizio un quadro parto da un'idea appena abbozzata, e il processo pittorico diventa un dialogo costante con l'inaspettato.

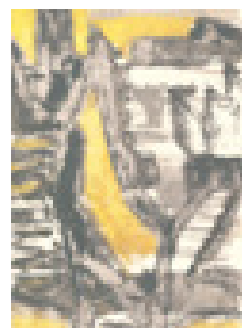
Le macchie di colore non rispondono a un piano chiuso, ma aprono strade. Da esse nascono pensieri nuovi, sensazioni impreviste, associazioni visive ed emotive che mi conducono lungo una via sconosciuta, piena di scoperte.

Mi lascio guidare da quelle piccole "sorprese" che emergono nell'applicazione del colore — come diceva Dubuffet —, da quegli incidenti che acquistano senso e forza mentre lavoro. Inoltre, mentre dipingo, spesso risuonano nella mia mente frasi lette, idee, parole che si mescolano con il gesto e con i colori che sto preparando.

L'atto del dipingere, per me, è quindi un processo intuitivo, quasi meditativo, dove l'energia che trasferisco al supporto si combina con il caso e la materia pittorica per comunicare qualcosa che neanche io conosco del tutto all'inizio, ma che si rivela poco a poco.



"Paesaggio a Bilbao", olio su tela, 195 x 96,5 cm, 2025

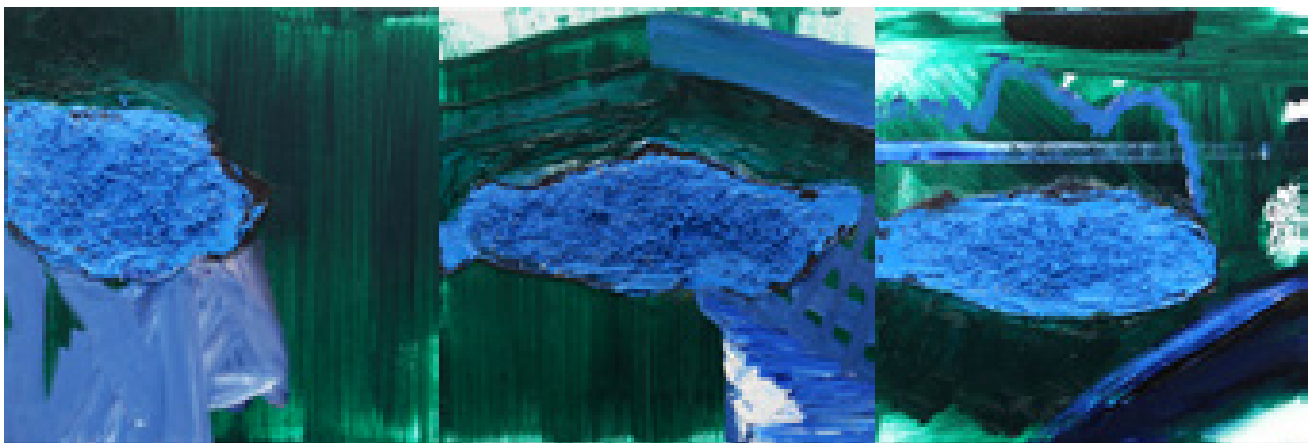


Monoimpressioni su carta (29,7 x 21 cm), realizzate a partire dal quadro accanto, 2025

Nel mio lavoro, l'immediatezza e la spontaneità non sono solo scelte stilistiche, ma modi essenziali per dare vita all'opera.

Come suggerisce Dubuffet, è nel gesto rapido, nell'uso audace e quasi "ruvido" del colore e dei materiali che si dispiega la vera energia della pittura. Egli scrive a riguardo: «Un pittore che stende grossolanamente un tono chiaro su uno sfondo scuro — o viceversa — in modo che i capricci del pennello permettano allo sfondo di interagire con un'infinità di sfumature, otterrà — purché abbia la mano fortunata, la mano esperta — un risultato molto più efficace, in pochi minuti (minuti di pienezza e gioia per l'artista), rispetto a un altro pittore che si è consumato per settimane cercando di combinare sfumature laboriosamente studiate». (Dubuffet, 2021:80).

Non cerco la perfezione né l'equilibrio calcolato, ma l'intensità dell'incontro tra pennello, materia e tela. Questa libertà nel gesto crea dialoghi inaspettati tra le superfici, che rivelano una vitalità autentica e irripetibile.



Trittico, "Paesaggio emozionale", tecnica mista su tela, 30 x 90 cm (totale), 2025

Il rischio e la casualità diventano strumenti necessari per superare la freddezza della tecnica calcolata, restituendo all'arte la sua natura pulsante e umana.

Fondamentale in questo processo è la scelta del supporto, la dimensione e, soprattutto, il modo in cui lo posiziono nello spazio di lavoro.

Lavorare la tela sul cavalletto, appesa al muro con graffette metalliche o stesa sul pavimento mi permette di modulare il gesto: posso adottare tecniche più pastose o più diluite a seconda della posizione della tela.

Questa mobilità continua — spostare la tela, metterla via, posizionarla all'altezza degli occhi o lasciarla sul pavimento — crea un dialogo dinamico con la luce e con il mio sguardo.

In questo movimento si rivelano dettagli inaspettati e nascono nuove possibilità espressive, come se fosse la stessa tela a suggerirmi il prossimo passo da seguire.



"Paesaggio emozionale", tecnica mista su tela, 100 x 81 cm, 2025

La mia pittura vuole nascere dalla semplicità del linguaggio plastico, come se ogni segno fosse un'estensione istintiva del corpo.

Cerco che le opere trasmettano una forza espressiva che nasce dal gesto rapido, a volte apparentemente disordinato, ma carico di intenzione.

Per me, il lavoro pittorico incarna una lotta continua tra la materia e la mano che la trasforma. Uso le dita, le spatole, i pennelli o qualsiasi strumento come estensioni fisiche del corpo, capaci di lasciare sulla superficie una traccia vitale: segni di energia, tensione e presenza.

Non mi interessa tanto la varietà cromatica tradizionale, quanto una ricca tavolozza di colori-materia, quelli che si trovano nel quotidiano e nell'organico: la pietra, la terra, i muri consumati dal tempo.

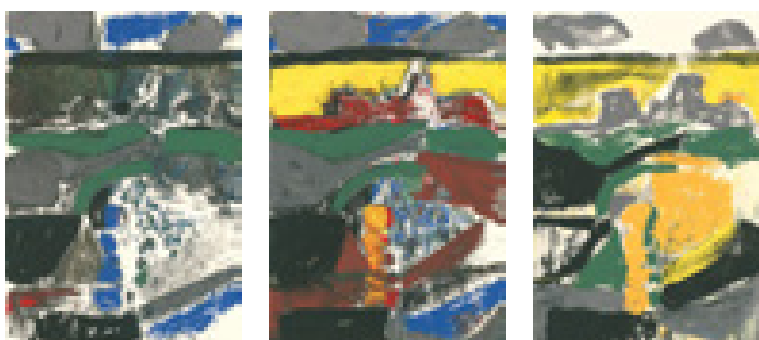
Toni che evocano senza descrivere, che richiamano qualcosa di intimo e arcaico. Non cerco armonie brillanti, ma colori che si sentano, che parlino da dentro.

Il mio processo pittorico si costruisce a strati: impasti densi o velature, sovrapposizioni materiche, contrasti tra ciò che si vede e ciò che si intuisce appena. È in quel punto di attrito tra gesto e materia che, forse, emerge davvero ciò che sto cercando.

In definitiva, la mia pittura è una testimonianza diretta del vissuto, un linguaggio sensibile in cui il colore, il modo in cui viene applicato e il supporto stesso diventano protagonisti di una narrazione tattile ed emotiva, che parla del corpo, del movimento e del passare del tempo.



"L'abbraccio", olio su tela, 100 x 81 cm, 2025



Monoimpressioni su carta (35 x 25 cm), realizzate a partire dal quadro soprastante, 2025

Mi considero tanto un pittore che lavora in serie quanto un creatore di opere singole.

Nella mia pratica pittorica tendo a cambiare frequentemente tema, tecnica e formato, per evitare di ripetermi e cadere nell'automatismo. Tuttavia, ho scoperto che la ripetizione controllata, mantenuta per un periodo limitato di sei-otto settimane, può diventare uno strumento prezioso.

Lavorare su uno stesso tema, mantenendo costante la tavolozza cromatica e il supporto in termini di materiale e dimensioni — come nel caso delle tele con imprimitura da 100 × 81 cm che ho utilizzato durante questo periodo — mi permette di approfondire la pittura, esplorandone con maggiore chiarezza alcuni aspetti essenziali.

Questo metodo mi aiuta anche ad attenuare l'irrequietezza che a volte mi spinge a lavorare troppo in fretta. Mi ricorda che, così come vario i gesti sulla tela, posso anche modulare la velocità d'esecuzione e il ritmo degli elementi compositivi che creo e lascio emergere nell'opera. Spesso sento che devo trattenermi, devo rallentare il mio slancio e concentrarmi maggiormente sui dettagli del quadro, riducendo la frenesia e aumentando la pazienza, la capacità di ascoltare e vedere ciò che il quadro ha da comunicarmi.

Questa presa di coscienza si è consolidata durante la realizzazione di due serie: i "Paesaggi emozionali" in verde (tra ottobre 2024 e gennaio 2025) e i "Paesaggi emozionali" in nero e colori bruni (tra gennaio e fine febbraio 2025).

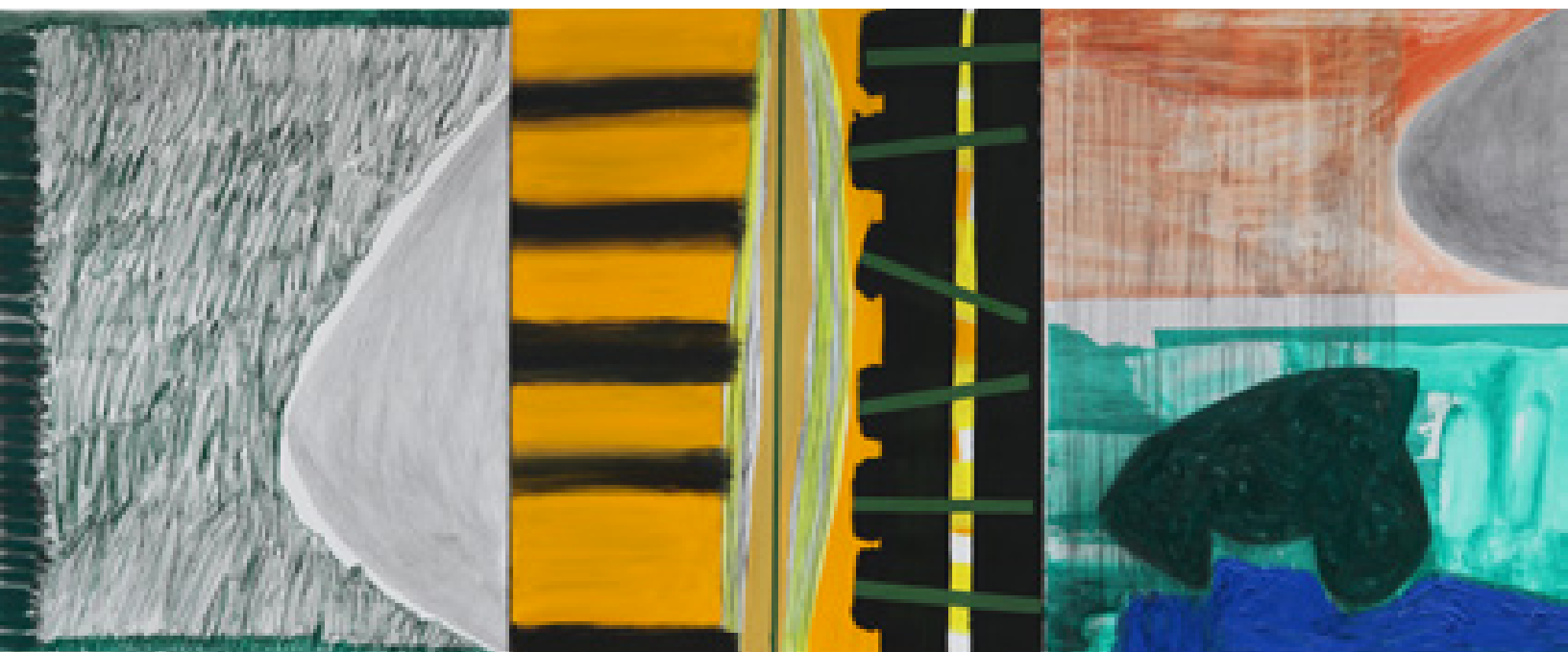
In entrambi i casi, la serialità non è stata una forma di ripetizione sterile, ma un terreno fertile, uno spazio di osservazione dove gesto, scelta cromatica e composizione hanno potuto evolversi e consolidarsi.

Ogni azione sulla tela implica una decisione, più o meno consapevole.

Ogni gesto può generare errori, e spetta a me accoglierli e trasformarli.

Spesso sono proprio questi errori a condurre a scoperte inattese e preziose.

L'armonia che può emergere tra i diversi interventi dipende dalla mia capacità di gestire i contrasti: tra forma e colore, tra linea e macchia, tra la rapidità e la lentezza del gesto.



Trittico, "Paesaggio emozionale", tecnica mista su tela, 100 × 243 cm (totali), 2025



"Paesaggio emozionale", tecnica mista su cartoncino, 179,5 × 154,5 cm, 2025



"Paesaggio emozionale", tecnica mista su cartoncino, 181x180 cm, 2025

4. Conclusioni

Credo di essere riuscito a raggiungere un linguaggio ibrido per parlare del paesaggio, partendo dalla pittura, passando per la grafica e arrivando a una mescolanza tra entrambe le discipline artistiche.

Il senso del mio lavoro è stato quello di “mettere a fuoco un’immagine”, ovvero tentare di trovare il modo, attraverso la grafica e la pittura, di portare ordine nel paesaggio, selezionare cosa mostrare, cosa omettere, e come costruire un linguaggio visivo coerente, cercando allo stesso tempo un equilibrio tra il controllo (delle mie azioni e dei materiali scelti) e l’apertura al caso, che per me è, in essenza, l’arte visiva.

Ho imparato l’importanza del processo tanto quanto quella del risultato finale di un’opera. Per processo intendo uno spazio tanto fisico quanto mentale, in cui si condensano azioni e desideri, uno spazio in cui muoversi per arrivare a un risultato (la maggior parte delle volte solamente immaginato).

Nel mio lavoro pittorico cerco spesso un cortocircuito visivo, un punto di tensione formale che possa generare stupore —prima in me, poi nello spettatore.

Ho imparato che è fondamentale porsi la domanda: quando la mia pittura diventa quadro? Per rispondere a questa domanda, devo collocare la tela —che si trova in un punto preciso dello studio, sul cavalletto o sul pavimento— sulla parete bianca, al centro della sala.

Solo allora posso contemplarla.

La osservo dalla giusta distanza e poi da vicino.

Mi siedo comodamente a qualche metro di distanza.

Guardandola nella sua totalità, nella sua fisicità, ripercorro i gesti che ho compiuto: le pennellate, i veli, le macchie che ho coperto per arrivare al punto in cui mi trovo ora.

Ho lottato con il caos che la tela bianca mi offriva all’inizio per mettermi alla prova.

Ho gestito la pittura secondo i miei impulsi e le mie capacità tecniche; mi ha richiesto azioni e decisioni, come per esempio come muovermi per imprimere alla mia mano, al mio braccio e al mio occhio una sequenza che sfociasse infine in una rappresentazione sotto forma di immagine.

Ho commesso degli errori; in parte li ho corretti, altre volte mi sono adattato ad essi e ho proseguito il processo creativo, senza essere del tutto consapevole del percorso intrapreso per cercare di dare ordine a un pensiero e vederlo tradotto in un atto plastico.

Quasi sempre ho ripetuto gesti con intensità variabile: da tocchi leggeri sono passato ad altri più grossolani e pesanti, e viceversa.

Riflettendo sul mio gesto pittorico, mi rendo conto che tendo a lavorare con movimenti brevi e contenuti —che partono dalla mano, passano per il polso e si arrestano al gomito.

Tuttavia, sento la necessità di espandere il gesto, coinvolgendo il braccio, la spalla e la schiena.

Per questo, seguendo il consiglio di Candaudap e Gracenea, ho iniziato a sperimentare con formati di grandi dimensioni, che mi obbligano ad aprire il corpo e a lasciare più spazio all'azione.

In questo processo si inserisce anche la ricerca sulla velocità del gesto e sulla materia del colore.

La barra d'olio, per esempio, mi permette di tracciare segni densi e irregolari, che posso poi diluire con acquaragia e trementina, ottenendo effetti di trasparenza e leggerezza simili all'acquerello.

Penso spesso a Willem De Kooning e alla sua capacità di gestire densità, ampiezza e velocità del gesto con una sicurezza assoluta. Anch'io aspiro a quella libertà controllata, a quella chiarezza istintiva che sa quando fermarsi, senza esitazioni.

Detto ciò, ho aumentato la densità della pittura in alcuni punti della tela, mentre in altre zone ho lasciato uno strato di colore più simile a un acquerello.

A tratti di colore applicati con lentezza ho contrapposto macchie e sbavature.

Inizialmente, la materia è stata distribuita sul supporto cercando un ritmo e una direzione casuali, cercando di far emergere da essi altri segni.

Ora che sto osservando da vicino l'opera che credo di aver terminato, stabilisco una relazione quasi intima con la superficie che ho lavorato e che mi ha assorbito per ore, regalandomi gioia e stupore, gettandomi nel dubbio e nell'inquietudine.

Se l'immagine prodotta attraverso la mia pittura riesce a uscire da sé, credo che l'opera sia giunta alla sua conclusione, ovvero, credo di essere arrivato al punto in cui posso chiamare il mio lavoro: quadro.

5. Bibliografía

Agamben, G. (2019). *Creación y anarquía: la obra en la época de la religión capitalista*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

Badiola, T. (2006). *Hay veces en las que uno tiene que poner en escena su propio fracaso*. Madrid: Caniche Editorial.

Berger, J. (1997). *Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible*. Traducción Pilar Vázquez. Madrid: Ardora Ediciones.

Bernardo, R. (2018). *I mangiatori di vento. Viaggi d'autore nei cinque continenti*. Milano: Touring Club Italiano.

Bernhard, T. (1988). *Perturbamento*. Traducción E. Bernardi. Milano: Adelphi.

Bryson, N. (1991). *La lógica de la mirada*. Traducción Consuelo Luca de Tena. Madrid: Alianza Editorial.

Calvino, I. (2023). *Palomar*. Traducción Aurora Bernárdez. Madrid: Ediciones Siruela.

Carson, A. (2020). *Eros dulce y amargo*. Traducción Inmaculada Concepción Pérez Parra. Madrid: Lumen.

Cárdenas, M. (1995). *La dificultad de pintar el mar*. Revista de Occidente, (165).

Deleuze, G. (2021). *Pintura. El concepto de diagrama* (2ª ed.). Buenos Aires: Cactus Editorial.

Didi-Huberman, G. (2007). *La pintura encarnada. La obra maestra desconocida de Honoré de Balzac*. Valencia: Editorial Pre-Textos / Universidad Politécnica de Valencia.

Dubuffet, J. (2021). *Piccolo manifesto per gli amatori d'ogni genere*. Traducción Alessandra Ruffino. Torino: Allemandi.

Euba, J. M. (2014). *Sobre producción sobredosis sobreproduciendo*. Donostia-San Sebastián: Ed. eremuak.

Fontcuberta, J. (2017). *La furia delle immagini. Note sulla post-fotografia*. Milano: Einaudi.

Galimberti, U. (2021). *Psiche e techne. L'uomo nell'età della tecnica*. Milano: Universale Economica Feltrinelli.

Guerrero, J., & Campano, M. Á. (2002). *Rojo de cadmio nunca muere*. Granada: Diputación Provincial de Granada.

Heenk, L. (2003). *Howard Hodgkin: The Complete Prints*. London: Thames & Hudson.

Ingold, T. (2018). *La vida de las líneas*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

Kirkeby, P. (1989). *Per Kirkeby: Pinturas, esculturas, grabados y escritos*. Valencia: Generalitat Valenciana – Ajuntament de València.

Kirkeby, P. (2009). *Per Kirkeby*. Catálogo de la exposición 26 junio - 18 octubre 2009 en el Centro de Arte y Naturaleza de la Fundación Beulas, Huesca (J. M. Cortés, Ed.). Huesca: Fundación Beulas.

Le Guin, U. K. (2018). *Contar es escuchar: sobre la escritura, la lectura, la imaginación*. Madrid: Círculo de Tiza.

Linaza Vivanco, G. (2018). *Arantzazu y la necesidad de paisaje: una alegoría del pensamiento*. Kobie. Antropología Cultural.

Maillard, C. (2014). *La baba del caracol*. Madrid: Vaso Roto Ediciones.

Menke, C. (2017). *La fuerza del arte*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados.

Merleau-Ponty, M. (2000). *La duda de Cézanne*. En *Sentido y sinsentido* (2ª ed.). Madrid: Editorial Península.

Nelson, M. (2021). *Bluets*. Traducción Lawrence Schimel. Madrid: Tres Puntos Ediciones.

Newman, B. (2019). *All'origine della nuova astrazione, la pittura dinanzi all'inconoscibile*. Milano: Christian Marinotti Edizioni.

Pera, P. (2019). *Al giardino ancora non l'ho detto*. Milano: Ponte alle Grazie.

Perec, G. (2014). *Especies de espacio*. Traducción Enrique Juncosa. Barcelona: Ediciones Anagrama.

Poirier, M. (1990). *Sean Scully*. New York: Hudson Hills Press.

Sánchez Durá, N., & Campano, M. Á. (2021). *La pintura y el mal*. Madrid: La Fábrica.

Simmel, G. (2013). *Filosofía del paisaje*. Madrid: Casimiro Libros.

Solnit, R. (2020). *Una guía sobre el arte de perderse*. Madrid: Capitán Swing Libros.

Steyerl, H. (2018). *Los condenados de la pantalla*. Prólogo Franco "Bifo" Berardi. Buenos Aires: Caja Negra Editora.

Svevo, I. (1938). *La coscienza di Zeno*. Milano: Dall'Oglio Editore.

Tosatti, G. M. (2021). *Esperienza e realtà. Teoria e riflessione sulla quinta dimensione*. Milano: Postmedia Books.

Viar, J. (1993). *Balerdi. La experiencia infinita / Balerdi. Azkengabeko esperientzia*. Gipuzkoa: Diputación Foral de Gipuzkoa.



Il mio studio all'interno della Facoltà di Belle Arti (UPV), a Bilbao (Spagna)

